

**Università Vita-Salute
San Raffaele**

**Institut Catholique
de Toulouse**

**CORSO DI DOTTORATO
DI RICERCA
IN FILOSOFIA**

**CYCLE DE DOCTORAT
CANONIQUE
EN PHILOSOPHIE**

Facoltà di Filosofia

Faculté de Philosophie

Supervisore:
Andrea Tagliapietra
Co-supervisore:
Caterina Piccione

Directeur:
Andrea Bellantone

matr. 022459
SSD: FIL-05/A
GSD: 11/FIL-05

***La scena dell'esistenza.
Gabriel Marcel e l'intreccio tra teatro e
filosofia nell'esistenzialismo francese***

Tesi di DOTTORATO di RICERCA di
Matilde Ghelardini

Ciclo di dottorato XXXVIII Anno Accademico 2024/2025



CONSULTAZIONE TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Il/la sottoscritto	Matilde Ghelardini
Matricola	022459
Nata a	Firenze
Il	31/03/1999

autore della Tesi di Dottorato di Ricerca dal titolo

La scena dell'esistenza. Gabriel Marcel e l'intreccio tra teatro e filosofia nell'esistenzialismo francese

AUTORIZZA la Consultazione della Tesi

NON AUTORIZZA la Consultazione della Tesi per mesi a partire dalla data di sottomissione della domanda di conseguimento titolo

Poiché:

- l'intera ricerca o parti di essa sono potenzialmente soggette a brevettabilità;
- ci sono parti di Tesi che sono già state sottoposte a un editore o sono in attesa di pubblicazione;
- la Tesi è finanziata da enti esterni che vantano dei diritti su di esse e sulla loro pubblicazione.

(da lasciare solo se applicabile)

Si rende noto che parti della Tesi sono indisponibili in relazione all'utilizzo di dati tutelati da segreto industriale

È fatto divieto di riprodurre, in tutto o in parte, quanto in essa contenuto

Data 4/11/2025

Firma *Matilde Ghelardini*

DECLARATION

Questa Tesi è stata:

- Redatta da me e non è mai stata utilizzata in alcuna precedente richiesta di laurea. Nel testo si utilizza sia il pronome “io” che “noi” in modo intercambiabile.

- Scritta in conformità alle linee guida editoriali approvate dall’Università.

- Nella presente tesi è stato fatto riferimento ai seguenti articoli redatti dalla sottoscritta:

Ghelardini M., *Marcel interprete di Pirandello: la corporeità fra incarnazione e materializzazione*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», n.1/2024, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni.

Ghelardini M., *Storia di una «frequentazione»: il concetto di relazione in Gabriel Marcel e Jean-Paul Sartre*, in «Studi sartriani», anno XVII/2023, Roma Tre-Press, Roma 2023.

È stata richiesta e ottenuta l’autorizzazione all’uso di immagini e altro materiale coperto da copyright.

Tutti i risultati qui presentati sono stati ottenuti da me.

Tutte le fonti di informazione sono state riconosciute tramite citazioni bibliografiche.

Tutte le citazioni ricavate da opere in lingua originale sono state tradotte in italiano dalla sottoscritta.

Ringraziamenti:

Giunta alla fine di questo percorso, non posso che ringraziare alcune persone che, con la loro presenza, ne hanno sostenuto e affiancato ogni passo.

Per primi, ringrazio i miei supervisori, Andrea Tagliapietra e Andrea Bellantone, il vostro supporto scientifico, ma soprattutto umano, è stato per me fondamentale. Grazie per aver riposto la vostra fiducia in me e nelle mie idee.

Un ringraziamento speciale va, poi, a Caterina Piccione, nella quale ho trovato una fonte di ispirazione, una guida salda, una presenza costante e una porta sempre aperta al dialogo. Grazie di cuore, davvero. Ti devo molto.

Un grande grazie anche a Erminio Maglione, che mi ha accolta, appena arrivata in università, facendomi sentire, fin da subito, che lì ci sarebbe stato un posto anche per me. Grazie altresì per avermi seguita ineguagliabilmente durante questo percorso, rendendomi consapevole di molti aspetti di quella che è la vita accademica.

Grazie a Valentina Sperotto per essere sempre stata disponibile ad ascoltarmi e pronta a consigliarmi.

Ringrazio poi tutti gli amici e colleghi del CRISI, come Edoardo e Lisa, ma anche Alfredo Gatto, Giordano Ghirelli e Antonio Catalano, rimarrà sempre viva dentro di me l'esperienza di accoglienza e appartenenza che ho potuto sentire insieme a voi. Fra voi, ringrazio particolarmente Raffaele Ariano, senza il quale oggi probabilmente non sarei qui a ripercorrere con il cuore e la mente questo intenso percorso. Lo ringrazio sia per aver creduto, fin dal primo momento, nel mio progetto (ricordo, infatti, col sorriso il nostro primo dialogo durante il colloquio di ammissione al dottorato, al quale arrivai senza nemmeno essere laureata magistrale), sia per esserci sempre stato durante questi anni di ricerca.

Ringrazio gli amici dell'Association Présence de Gabriel Marcel di Parigi: Natalie Depraz, Marie Bahurel, Julien Farges, Pascal David e, fra loro, soprattutto, Henri Marcel. Ringrazio, poi, tutto il personale delle biblioteche nazionali ed internazionali a cui mi sono rivolta durante le mie instancabili ricerche. Nella vostra pazienza e professionalità risiede molto di quanto questo lavoro ha di originale.

Le persone che sorgono nella mia mente mentre scrivo questi ringraziamenti sono moltissime: Maria Russo, Franco Perrelli, Stefano Grossi, Suor Alix, Anne Verdure-Mary,

Fabio Bazzani, Martin Grassi, Franco Riva, Diego Pereira Ríos, Nathan Tartak, Brendan Sweetman, Claudinei Silva, Martin Robb.

Aver potuto incontrare ognuno di voi è sicuramente la più grande risorsa che il dottorato mi ha offerto. Vi ringrazio per la vostra amicizia e per i preziosi scambi che abbiamo avuto. La vostra disponibilità e il vostro aiuto risuonano in ogni parola di questo lavoro. A tutte le altre persone che non si vedono qui nominate, chiedo scusa, assicurando loro che se anche non hanno avuto spazio nella mia mente, affollata e commossa, al momento della scrittura di questi ringraziamenti, sicuramente lo hanno nel mio cuore.

Ai miei familiari e a tutti gli amici, la cui presenza e il cui sostegno sono stati per me imprescindibili, preferisco esprimere la mia gratitudine in una dimensione più personale, fuori da queste pagine. In ogni caso, grazie... Siete, ognuno di voi, una delle ragioni più forti della mia felicità.

«Bisogna donarsi per ritrovarsi»

E. Sottiaux, *Gabriel Marcel. Philosophe et dramaturge*,

Nauwelaerts, Louvain 1956, p. 15.

Sommario

<i>Introduzione</i>	3
<i>Capitolo 1. Il contesto filosofico nella Francia della prima metà del Novecento: debiti e sviluppi</i>	15
1.1. Renaissances e ricezioni	16
<i>La Hegel Renaissance e l'ermeneutica esistenziale</i>	17
<i>La Kierkegaard Renaissance e la rivendicazione del singolo contro ogni sistema</i>	25
<i>La Marx Renaissance e la problematizzazione del marxismo in nome dell'uomo</i>	31
<i>Alcune linee sulla ricezione del pensiero di Nietzsche</i>	34
<i>Alcune linee sulla ricezione del pensiero di Husserl</i>	38
<i>Alcune linee sulla ricezione del pensiero di Heidegger</i>	41
<i>Per un bilancio delle Renaissances e delle ricezioni</i>	46
1.2 L'esistenzialismo letto dal proprio tempo: alcune coordinate	47
<i>Filosofia della crisi</i>	49
<i>La ribellione</i>	51
<i>L'incessante scontentezza di ogni conclusione</i>	52
<i>L'esistenzialismo è un umanismo?</i>	55
<i>Volto personale ed esistenza tragica</i>	59
<i>Disperazione, speranza, tragico</i>	62
<i>Verso il concreto</i>	63
<i>La frattura e il valore della trascendenza</i>	64
<i>Capitolo 2. Il contesto teatrale nella Francia della prima metà del Novecento: lineamenti di una panoramica</i>	67
<i>La vita teatrale nella Belle Époque</i>	70
<i>André Antoine e il Théâtre libre</i>	72
<i>Le esperienze simboliste di Paul Fort e Aurélien Lugné-Poe</i>	74
<i>Alfred Jarry e Ubu roi</i>	77
<i>Jacques Copeau e la scommessa del Vieux Colombier</i>	79
<i>Il Cartel des Quatre e l'eredità di Jacques Copeau</i>	88
<i>Il teatro impossibile di Antonin Artaud</i>	93
<i>Verso una decentralizzazione del teatro. L'azione di Jeanne Laurent</i>	97
<i>Jean Vilar e il teatro come servizio pubblico</i>	101
<i>La drammaturgia teatrale negli anni '40. L'esistenzialismo e l'assurdo a teatro</i>	105
<i>Capitolo 3. Un pensiero itinerante fra teatro e filosofia: il caso di Gabriel Marcel</i>	113
3.1 Gabriel Marcel: un abbozzo bio-bibliografico	113
3.2 Gabriel Marcel: un'introduzione alla sua filosofia	120
<i>L'antropologia di Gabriel Marcel</i>	120
<i>La filosofia itinerante di Gabriel Marcel</i>	125
<i>Gabriel Marcel e il filosofo come veilleur</i>	130
<i>Gabriel Marcel e la sua instancabile ricerca della verità</i>	132
3.3 Gabriel Marcel: un'introduzione al suo teatro	141
<i>Dal tragico di pensiero al tragico esistenziale</i>	141
<i>La realizzazione drammatica e il problema di un teatro filosofico</i>	156
<i>Capitolo 4. Le Secret est dans les îles: alcuni casi di intreccio fra teatro e filosofia nell'opera di Gabriel Marcel</i>	167
4.1 Le Monde cassé e Positions et approches concrètes du mystère ontologique: approcci ad un mondo in frantumi	176

4.2 <i>La Dimension Florestan</i> e il crepuscolo del senso comune.....	185
4.3 Un falso incompiuto: <i>L'Insondabile</i> e il suo intreccio con <i>Presenza e immortalità</i> ...	192
4.4 <i>La pace sia fatta dagli uomini di buona volontà</i>	201
4.5 <i>L'Iconoclaste</i> : per un'autentica comunione fra vivi e morti.....	208
Capitolo 5. Ulteriori intrecci tra teatro e filosofia nell'esistenzialismo francese: i casi di Jean-Paul Sartre e Albert Camus	219
5.1 Jean-Paul Sartre: un teatro e una filosofia <i>in situazione</i>	219
<i>Le Mosche e la scoperta della libertà</i>	232
<i>1943: fra Porta Chiusa e L'essere e il Nulla</i>	242
<i>La fine degli anni '50 e la questione della responsabilità: intrecci fra Critica della ragione dialettica e I sequestrati di Altona</i>	256
5.2 Albert Camus: sfaccettature di esistenza fra teatro e filosofia.....	270
« <i>Il teatro è il mio convento</i> ». <i>Le prime esperienze teatrali</i>	274
<i>Tra monocromatismo dell'esistenza e follia: Il malinteso</i>	277
« <i>Ho bisogno di qualcosa che non sia di questo mondo</i> »: <i>Il Caligola e il tema dell'assurdo</i>	287
<i>Lo stato d'assedio: la questione del male e la risposta dell'uomo</i>	293
<i>I Giusti e l'uomo in rivolta</i>	297
Conclusione	307
Appendice. Traduction en français de l'Introduction et de la Conclusion	313
Bibliografia	331

Introduzione

La relazione tra letteratura e filosofia è complessa e i confini sono labili; se vi è una frontiera su cui si incontrano, questa è in perenne movimento. Numerosi, infatti, sono i loro intrecci¹.

Che lo stile, la ‘grammatica’ filosofica non sia un accessorio rispetto all’argomentazione², ci sembra debba essere ribadito con forza, pena il rischio di svuotare la filosofia del suo specifico, farla «in maniche di camicia»³, come direbbe Hegel; perciò, sorge una questione: lo stile filosofico si declina solo nel trattato, nel saggio scientifico o tutt’al più, come oggi va di gran moda soprattutto in ambito analitico (ma ormai anche in quello continentale), nel *paper*?

Così Arthur Danto ci mette in guardia:

Per un periodo grosso modo coevo a quello in cui la filosofia arrivò alla professionalizzazione, il formato letterario canonico fu l’articolo filosofico professionale. La nostra pratica di filosofi consiste nel leggere e scrivere questo tipo di saggi, nell’insegnare ai nostri studenti a scriverli e a leggerli, nell’invitare altri a venire a proporci un loro saggio a cui noi reagiamo facendo domande che di fatto sono osservazioni da chiosatore, solitamente incorporate nella prima o ultima nota a piè di pagina del saggio, in cui siamo esentati da eventuali errori o scorrettezze e ringraziati per i nostri utili suggerimenti. Le riviste in cui questi saggi sono poi pubblicati, quali che siano gli aspetti utili alla professione che, in generale, possono presentare, non sono in realtà molto diverse le une dalle altre, non più di quanto lo siano effettivamente i saggi stessi. In effetti, se, in ragione di una recensione anonima, dovessimo cancellare il nostro nome e la nostra affiliazione istituzionale, non resterà nessuna prova intrinseca della presenza dell’autore.⁴

Le parole di Danto sono molto dure e perentorie e il suo appello in qualche modo denuncia una tendenza dominante della nostra epoca che rischia di ridurre il discorso filosofico in modo drastico. Da una parte, la ricerca costante di criteri il più oggettivi possibili, per ottenere un lavoro scientifico, rende quest’ultimo del tutto impersonale, spersonalizzato: ogni affermazione dell’autore, infatti, deve essere supportata da una ingente bibliografia che avvalori quanto espresso, per cui gli articoli assomigliano un

¹ Al riguardo, cfr. F. Campana e M. Farina (a cura di), *Philosophy and literature*, in «Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy», 6 (2018), 1; C. Barbero e M. Latini (a cura di), *Philosophy and literature*, in «Rivista di Estetica», 59 (2019), vol. 70, 1. A mo’ di esempio riportiamo qui due diverse posizioni: quella di Richard Rorty, per il quale la filosofia è da ritenersi un genere di scrittura come ogni altro genere letterario (R. Rorty, *La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida*, in *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 107-123 e Id., *Filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 117-145) o quella di Jürgen Habermas, che critica ogni commistione tra generi, pena la perdita di specificità (J. Habermas, *Filosofia e scienza come letteratura?*, in *Il pensiero post-metafisico*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 237-258).

² Per quanto riguarda l’aspetto stilistico formale nella filosofia, si può vedere M. Frank, *Lo stile in filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1994 e M. Bozzetti, *Pensare con stile. La narratività della filosofia*, La Scuola, Brescia 2011.

³ G. W. F. Hegel, *Prefazione a Fenomenologia dello spirito* (vol. 1), trad. it. di E. De Negri, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1973, p. 58.

⁴ A. C. Danto, *Filosofia come /e/ della letteratura*, in *La destituzione filosofica dell’arte*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 151-173.

po' a quegli *scritti utili* di cui parla Lukàcs, «che senza alcun diritto vengono chiamati saggi, i quali [però] non possono darci altro che erudizione e dati e ‘riferimenti’»⁵; dall'altra dietro questa sorta di spersonalizzazione si cela anche una certa idea di filosofia, che pare acquisire valore solo se è equiparata alla scienza, ad una scienza come ‘ratio’ dimostrativa o *logos* calcolante, ben lontana da quell'*episteme* che da sempre ha caratterizzato la riflessione filosofica contrapposta alla *doxa*, all'opinione diffusa, al buon senso, al *noto* di contro il *conosciuto*.

Questa tendenza sembra dimenticare che la filosofia, da sempre, si è espressa in una pluralità di generi, che vanno dal dialogo alla conferenza, dal frammento al trattato, dall'aforisma alla *summa*, dai prolegomeni o parerga alle confessioni, dalla forma diaristica all'enciclopedia, per citarne solo alcuni⁶.

Ora, questa varietà di generi, oggi spesso trascurata, rappresenta una ricchezza da non ignorare e offre alla filosofia la possibilità di aprirsi a logiche diverse, a una declinazione plurale, e della razionalità e «dei modi [...] di concepire e fare filosofia»⁷. Questa problematizzazione della ragione non indica, infatti, il rifiuto di essa, ma piuttosto un appropriarsi delle sue numerose possibilità e risorse.

C'è allora da chiedersi: se la forma di scrittura condiziona in qualche modo il contenuto, utilizzarne una soltanto non rischia di impoverirlo o, quantomeno, di depotenziarne le possibilità? E inoltre, quali possibilità ha la scrittura filosofica? L'abitare altri generi è solo un'esperienza periferica, priva di valore?

Se filosofia per noi si dà nell'esercizio del pensiero critico, nell'inquietare e nell'essere inquietata, nel suo essere pungolo dello *status quo*, allora tale esercizio non può che giovare di forme espressive diverse, attraverso una molteplicità di generi.

Da queste domande prende avvio la nostra ricerca, che si focalizzerà sul rapporto tra teatro e filosofia nella prima metà del Novecento francese, periodo caratterizzato da quella temperie culturale che la storia del pensiero ha indicato con il nome di ‘esistenzialismo’.

⁵ G. Lukàcs, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, SE, Milano 2002, p. 16.

⁶ Cfr. C. Gentili, *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003; M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati- Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Milano-Napoli, 2003; P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012, pp. 9-13.

⁷ F. Campana, *La filosofia, i generi letterari e le possibilità della scrittura*, in *Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia*, a cura di G. Ampadessa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2023, pp. 223-249, p. 228.

Parlare di *esistenzialismo*⁸, tuttavia, non è cosa facile, innanzitutto perché ogni *-ismo* indica una categoria generica, una sorta di scatola in cui è impossibile rinchiudere esaustivamente un pensiero; esso, inoltre, si dimostra incapace di cogliere le sfaccettature e le peculiarità dei singoli pensatori. Forse meglio sarebbe parlare di *filosofie dell'esistenza* dal momento che l'espressione al plurale, in qualche modo, rende ragione delle differenze e costringe a non contentarsi di un denominatore comune.

In questo studio, comunque, utilizzeremo in maniera sinonimica le varie locuzioni: 'esistenzialismo', 'filosofie dell'esistenza' e 'filosofie esistenziali', tenendo conto che tutte hanno come riferimento l'*esistenza* e che questo termine è in sé polisemico.

Senza volerne fornire una definizione che, come tale, risulterebbe parziale e incapace di cogliere le sfumature con cui i singoli pensatori lo impiegano, certo è che il termine 'esistenzialismo', tanto in Germania, attraverso le riflessioni di Heidegger⁹ e Jaspers¹⁰, quanto in Francia, a partire da Šestov¹¹ per giungere alla conferenza del

⁸ La ricostruzione sul primo utilizzo di questo termine è dubbia; Simone de Beauvoir, ad esempio, nel suo *La forza delle cose*, lo attribuisce a Gabriel Marcel, che avrebbe definito gli scritti di Sartre come "esistenzialisti", durante un dibattito organizzato nel 1943 dalle Éditions du Cerf (S. De Beauvoir, *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963; trad. it. di B. Garufi, *La forza delle cose*, Einaudi, Torino 1995, p. 43; P. Baert, *The Existentialist Moment. The Rise of Sartre as a Public Intellectual*, Polity Press, Cambridge 2015, p. 151). Tuttavia, alcune riflessioni di disappunto pronunciate a più riprese da Marcel, sia su ogni *-ismo* in generale, che specificatamente sull'appellativo della sua filosofia come *esistenzialista*, permettono di dubitare che sia davvero dovuta a lui l'introduzione di questo termine (G. Marcel, *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Aubier, Paris 1964; trad. it. di E. Piscione, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, Edizioni Studium, Roma 2012, pp. 40-41; P. Ricoeur e G. Marcel, *Entretiens*, Aubier Montaigne, Paris 1968, trad. it. di F. Riva, *Per un'etica dell'alterità*, Ed. Lavoro, Roma, 1998, p. 73; G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, Plon, Paris 1967, p. 8; G. Marcel, *Le Mystère de l'Être*, Aubier, Paris 1951; trad. it. G. Bissaca, *Il mistero dell'essere*, Borla, Torino 1970, vol. I, p. 2; G. Marcel, *Du refus a l'invocation*, Gallimard, Paris 1948, trad. it. di L. Paoletti, *Dal rifiuto all'invocazione*, Città Nuova Editrice, Roma 1976, p. 91). La cosa che resta indubbia è che la diffusione di questo appellativo per indicare non solo il movimento filosofico, ma, «in senso più ampio [...] una vasta gamma di fenomeni culturali, che andavano dallo stile di vita bohémien della Rive Gauche a un sentimento indefinito di ansia e disagio» (P. Baert, *The Existentialist Moment*, cit., p. 151) si diffuse dopo la conferenza di Sartre dal titolo *L'Existentialisme est un humanisme*.

⁹ Con *Essere e tempo* (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927; trad. it. di P. Chiodi e F. Volpi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2019), Martin Heidegger declina il termine *Existenz* in una dimensione ontologica come l'essenza stessa dell'uomo (§ 9). La sua analitica esistenziale è fondamentalmente un'ontologia (§ 10).

¹⁰ Di Karl Jaspers occorre qui ricordare il testo *Chiarificazione dell'esistenza* del 1932 (K. Jaspers, *Filosofia. 2. Chiarificazione dell'esistenza*, Mursia, Milano 2023) e *Ragione ed esistenza* del 1935 (K. Jaspers, *Ragione ed esistenza*, Il Saggiatore, Milano 1978). Al di là dei contenuti specifici di questi due testi, il termine *esistenza* non ha, qui, a che fare con l'ontologia, ma è qualcosa di sfuggente; essa non è un dato esperienziale, ma un compito, essa è libertà che si rivela soprattutto nelle situazioni-limite della sofferenza, della colpa, della morte, in cui l'essere umano esperisce la propria finitudine. Ancora, in *Ragione ed esistenza*, Jaspers sottolinea il valore della libertà, non come arbitrio ma come responsabile assunzione della propria finitezza, cosicché la forma più alta di esistenza è nella comunicazione, non come mero scambio di idee, ma come dialogo in cui «l'uomo parla all'uomo come uomo» (p. 25) ed in cui si dà la verità. Si comprende, dunque, come queste riflessioni abbiano contribuito a creare questo nuovo clima culturale che è l'esistenzialismo.

¹¹ Per quanto riguarda l'ambiente francese la figura di questo intellettuale risulta di fondamentale importanza perché già nel 1936 scrive *Kierkegaard e la filosofia esistenziale* (L. Šestov, *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, Bompiani, Milano 2009). Qui vengono gettate le basi di una filosofia esistenziale, in cui la Bibbia, Pascal, Lutero, Dostoevskij, Nietzsche, Kierkegaard rappresentano punti di riferimento di un modo di far filosofia che si contrappone a quella che Šestov poi ascriverà sotto l'egida di Atene e che è rappresentata da filosofi quali Socrate, Aristotele, Spinoza, Kant, Hegel. Una rigida contrapposizione quella che l'autore ucraino fa, ma che è indice di una nuova sensibilità che da lì a

1945 di Sartre *L'existentialisme est un humanisme*, catalizza l'attenzione della maggior parte dei pensatori del tempo che sentono il bisogno di costruire la loro filosofia attorno a questo nucleo, attorno all'*esistenza*.

Nel periodo fra le due guerre mondiali, l'esistenzialismo venne a costituirsi come un vero e proprio *clima culturale*, addirittura come una sorta di 'moda'. In questo *milieu* fu centrale la ricerca del valore dell'uomo come *persona*, nella sua unicità – ricerca, questa, che si costituì come un movimento controcorrente rispetto ad una società che si andava strutturando come società di massa.

Luigi Pareyson rileva che questa esigenza personalistica concentra la propria attenzione sul singolo *hic et nunc* determinato, a cui viene dato, appunto, il nome di 'esistenza'; il termine venne ad indicare il singolo nella sua irripetibilità, non riconducibile né riducibile ad altro. Irripetibilità che queste filosofie recuperano di «contro l'annegamento dell'individuo nel processo dialettico»¹².

Con l'esistenzialismo il termine *esistenza* acquisisce, inoltre, una valenza antropologica: esso va ad indicare il modo di essere dell'uomo nel mondo. Beninteso, l'esistenza non rappresenta per tutti i filosofi un fulcro di interesse esclusivo, basti qui ricordare che per Heidegger e Jaspers il problema fondamentale della filosofia non fu solo l'esistenza, ma anche l'*essere*, e che lo stesso Gabriel Marcel al mistero dell'essere dedicò molte pagine.

Dunque, se l'esistenza, in questo clima filosofico, è certamente centrale, essa non costituisce l'unico centro; forse la figura dell'ellisse, con i due fuochi in reciproca tensione e rimando, rappresenta quella relazione tra esistenza ed essere che caratterizzò l'esistenzialismo.

Nel suo stesso significato etimologico, il termine rimanda a *ex-sistere*, all'emergere del singolo, un emergere dalla molteplicità degli individui ma anche dall'essere. In quell'*ex* di *ex-sistere*, suggerisce Pareyson, vi è

l'esser fuori dai molti e dall'Uno, rompere ogni sistema logico e frantumare ogni monismo metafisico, proclamare l'apoteosi dell'unico, e cioè del singolo irripetibile e insostituibile, irriducibile e insopprimibile.¹³

poco darà molti frutti.

¹² L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, Mursia Editore S.p.A., Milano 2001, p. 15.

¹³ *Ivi*, p. 14. Scriverà G. Marcel: «Ma quando dico: "io esisto" intendo incontestabilmente qualcosa di più: oscuramente intravedo che io non sono soltanto per me, ma che io mi manifesto – si potrebbe dire meglio che io sono manifesto; il prefisso *ex*, in *ex-sistere* in quanto traduce uno slancio verso l'esterno, una specie di tendenza centrifuga, è qui della massima importanza. Io esisto, ciò vuol dire che ho in me di che farmi conoscere o riconoscere sia dagli altri, sia da me stesso in quanto io assumo per me stesso un'alterità in prestito; e tutto ciò è inscindibile dal fatto che "c'è il mio

Possiamo spingerci oltre, affermando che nella preposizione *ex-* è presente anche il senso di ‘derivare da’ e ciò permette di leggere l’esistente non solo come colui che emerge, ma anche come colui che non è sufficiente a sé stesso, ma ‘deriva da...’ e, dunque, è ‘in relazione a...’, ragion per cui è possibile una sua apertura all’altro, sia, questo, Dio o un altro uomo. Una relazione che potrà darsi anche come conflittuale, se non, come vedremo, addirittura come ‘tortura’ – basti ricordare l’espressione *l’inferno sono gli altri* di Sartre che, per quanto terribile, indica comunque una *relazione* costitutiva con l’alterità.

Nonostante il riconoscimento di questa ricchezza di sfumature e peculiarità di pensieri, le *filosofie esistenziali*, nella storia delle idee, condividono un sentire e una serie di tematiche che entrano, da quel momento storico in poi, a far parte a pieno titolo del linguaggio filosofico: per esempio, la ricerca del *volto della persona*, la rivendicazione del *concreto*, l’*umanismo*, il sorgere di un *pensiero interrogativo* che non si acquieta né si esaurisce in risposte dal timbro definitivo ed esaustivo; ed ancora l’affermazione di una filosofia che si pone come momento di *crisi del sistema*, una nuova attenzione verso il *corpo*, il senso di *precarietà* ed *angoscia* che colora il linguaggio, la tensione fra *esistenza* ed *essere*, la scoperta del *singolo* e l’*esigenza personalistica*, la riflessione sulla *tragicità* dell’esistenza e il bisogno di non chiudersi alla *speranza* e alla *trascendenza*.

Per comprendere adeguatamente il complesso *milieu* filosofico dell’esistenzialismo, non è sufficiente affidarsi alle sole letture recenti e alla letteratura secondaria, che pure offrono analisi lucide e ben articolate. È invece imprescindibile fare riferimento alle fonti primarie, traendo ampio materiale dagli autori che vissero in prima persona, e contribuirono a plasmare, quel clima culturale. Tale scelta si fonda sulla volontà di comprendere quale percezione e consapevolezza essi avessero di quanto stava accadendo, togliendo in qualche modo filtri imposti dal tempo e dalla storia, per coglierne, invece, una specificità originaria che può emergere soltanto dalla voce diretta di chi quel tempo lo ha vissuto.

Per tale ragione, nel primo capitolo di questo studio, dopo una ricostruzione delle cosiddette *Renaissances* del pensiero di Hegel, Kierkegaard, Marx e delle ricezioni di

corpo»» (G. Marcel, *Dal rifiuto all’invocazione. Saggio di filosofia concreta*, cit., p. 43).

Nietzsche, Husserl e Heidegger, che costituirono ‘pozzi’ attorno a cui gli intellettuali francesi dei primi cinquant’anni del Novecento sentirono di dover sostare, abbiamo lasciato la parola ad autori come Jean Wahl, Nikolaj Berdjajev, Gabriel Marcel e Jean-Paul Sartre, ma anche Karl Jaspers e Emmanuel Mounier, lasciando che fossero le loro stesse parole a condurci verso alcune delle categorie fondamentali dell’esistenzialismo, trasversali a gran parte dei filosofi dell’epoca.

La presentazione di queste linee di sviluppo non vuole avere lo scopo di ‘confinare’ tale atmosfera culturale, anzi, nella piena consapevolezza dell’impossibilità di definirlo, ciò che si tenterà di fare è soltanto tracciare delle strade per comprendere alcune sfaccettature che accennino alla complessità del quadro, senza per questo tentarne una precisa e completa ricostruzione.

Con lo stesso spirito si cercherà anche di tracciare dei lineamenti del panorama del teatro francese della prima metà del Novecento, mettendone in luce la complessità. Si tratta di un periodo attraversato da profonde trasformazioni artistiche; furono ripensati il ruolo e la figura dell’attore, il rapporto tra testo e scena, il senso stesso dell’esperienza teatrale, nel tentativo di sottrarla a quella logica commerciale che caratterizzava gli spettacoli dei *boulevards*, cercando di restituire al teatro un più alto valore ed un’autentica densità culturale. Per delineare le principali direttrici di questa evoluzione, ci affideremo alle sperimentazioni naturaliste e simboliste, al ruolo decisivo di Copeau e dei suoi allievi del Cartel, citeremo inoltre la portata rivoluzionaria degli scritti di Artaud. Il secondo dopoguerra segnerà poi un momento di particolare intensità: in un continente ferito dai conflitti, ci si interrogherà sul senso del teatro e sul suo ruolo nella ricostruzione culturale e morale. Al centro della scena emergeranno temi come l’assurdità dell’esistenza, la disgregazione dei legami umani e la difficoltà di comunicazione, temi, questi, che alimenteranno tanto il teatro dell’assurdo quanto il teatro di ispirazione esistenzialista.

Queste indicazioni sul contesto filosofico e teatrale verranno svolte con l’obiettivo di comprendere maggiormente la cornice entro cui si collocarono i principali esponenti dell’esistenzialismo francese intorno cui ruoteranno i capitoli successivi di questa ricerca: Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Tali autori, infatti, sono punte di diamante di questo *milieu* filosofico; essi, oltre ad essere filosofi, sono anche autori di romanzi, critici letterari, compositori di musica (Marcel), sceneggiatori di cinema (Sartre), attori (Camus) e (tutti) drammaturghi.

Essi, perciò, ricorrono a forme espressive diversificate al fine di cogliere la complessità e prospettività dell'esistenza; la loro attenzione al singolo e la volontà di parlare all'uomo, dell'uomo, sono il sostrato che permane costante al di sotto del mutare dei generi.

Questi autori, a tutti noti come filosofi, possono insegnarci che non esiste una sola filosofia, ma anche e soprattutto che non esiste un solo modo di farla. Il ricorso a modalità espressive diverse apre il linguaggio filosofico a nuove possibilità e abbatte dei confini espressivi che non hanno il valore di definire una disciplina, ma solo il limite di depotenziarla.

Nostro intento sarà indagare l'intreccio che si dà fra riflessione filosofica e produzione drammaturgica nell'opera di Gabriel Marcel, e poi, comparativamente e dialetticamente, in quelle di Jean-Paul Sartre e di Albert Camus, dal momento che troppo spesso la loro produzione teatrale è passata in secondo piano e ridotta a mera messa in scena di idee filosofiche, tant'è che sono rari i riferimenti ad essa sia nei manuali di filosofia che in quelli di storia del teatro, i quali spesso la liquidano classificando le loro opere come mero 'teatro a tesi'. Insomma, la scrittura teatrale di questi autori, se non è passata sotto silenzio, indubbiamente è ben poco studiata e ancor meno lo è il legame tra questa e la filosofia.

Proprio il legame fra questi due diversi domini sarà, invece, qui indagato; per farlo partiremo da una lettura autonoma delle *pièces* e dei testi filosofici, cercando di farne un'esegesi critica; poi, condurremo un'analisi comparata, interdisciplinare potremmo dire, capace di far dialogare i differenti generi espressivi, poiché si ha sempre «il bisogno di un pensiero che colleghi [...] sia perché i problemi sono sempre più interdipendenti, sempre più globali; sia perché noi soffriamo sempre più dell'eccesso di parcellizzazione e compartimentazione dei saperi»¹⁴.

La presente ricerca tenta quindi di muoversi tra questi due fuochi espressivi (filosofico e drammaturgico), mantenendosi in tensione tra loro per offrire non solo una conoscenza più profonda dei nostri autori, ma anche per conservare queste due declinazioni espressive autonome e complementari. Esse non sono poste accanto in una relazione accidentale ed estrinseca, bensì come due modalità embricate indissolubilmente tra loro per dire l'uomo, la storia, la realtà.

¹⁴ E. Morin, *La sfida della complessità*, Le Lettere, Firenze 2017, p. 74.

Pertanto, saranno i testi stessi, con le loro parole e i loro processi creativi, a suggerire dei rimandi diretti tra le due modalità espressive. E se non sarà sviluppata un'analisi dell'aspetto di rappresentazione scenica è perché il nostro obiettivo si limita ad un'indagine sulle modalità espressive possibili per la filosofia: l'analisi rimarrà, quindi, all'interno dei testi, senza giungere mai alle implicazioni che possono derivare da una messa in scena.

La constatazione del forte intreccio fra queste due modalità solleva numerose domande: perché questi pensatori ricorrono alla drammaturgia? È questa capace di esprimere qualcosa in più o di diverso rispetto al saggio filosofico? Una *pièce* o un romanzo possono dirsi filosofici? Sulla base di quali caratteristiche un testo può dirsi a buon diritto "filosofico"? È una questione esclusivamente di forma, o è necessario rivalutare la portata del contenuto, indipendentemente dalle modalità con cui questo è espresso?

Attraverso l'analisi delle opere drammaturgiche e filosofiche di Marcel, Sartre e Camus, cercheremo di trovare una possibile risposta a queste domande che hanno dato avvio e animato la nostra ricerca.

Principale sarà lo studio di questa relazione in Gabriel Marcel, dal momento che questi esplicita a più riprese la complementarità tra i due generi; il lavoro di comparazione drammaturgico-filosofica risulterà facilitato dal fatto che il filosofo francese stesso sovente ha proposto testi ibridi, in cui era presentata una *pièce* e un testo filosofico nella medesima pubblicazione. Pensare che questa sia stata solo una scelta editoriale o di *marketing* appare riduttivo, soprattutto conoscendo il valore che Marcel attribuisce alle sue opere drammaturgiche.

Allora perché questa scelta?

In *Être et Avoir*¹⁵, Gabriel Marcel afferma: «sarò stato un filosofo-drammaturgo, insisto sul trattino»¹⁶; infatti, né il teatro né la filosofia contengono da soli l'interezza del suo pensiero e solo tenendoli insieme è possibile accedervi.

Indubbiamente queste due modalità espressive sono e restano sempre autonome, alla maniera della relazione che sussiste tra il continente e l'arcipelago¹⁷; per Marcel, infatti, la filosofia costituisce la parte continentale, mentre l'opera drammaturgica quella insulare, che permette all'autore di 'decentrarsi', di liberarsi dalle richieste pressanti di

¹⁵ G. Marcel, *Être et avoir*, Aubier Montaigne, Paris 1935; trad. it. di I. Poma, *Essere e avere*, cit.

¹⁶ *Ivi*, p. 35.

¹⁷ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, cit., p. 8.

un pensiero totalizzante e omnicomprensivo, offrendogli un'alternativa, una possibilità espressiva altra rispetto a tutto questo.

Il teatro, insomma, permette a Marcel di mettere in scena l'esistenza in modo diretto, quasi immediato, mentre la filosofia per lui costituisce una forma mediata, di ritorno: un prodotto del pensiero.

Ecco, allora, il perché della sua esigenza di ricorrere al genere drammaturgico: egli vuole dare la parola direttamente a quelle esistenze che occupano il centro delle sue riflessioni. Il teatro risulta per lui una «falda d'acqua sotterranea»¹⁸ che silenziosamente giunge ad irrigare il suo pensiero speculativo; in esso l'esistenza si impone ed esige di essere lasciata fluire nella sua libertà e, spesso, solo in un secondo momento la ricchezza vitale messa in scena arriva ad essere rielaborata in una riflessione di carattere filosofico.

Dunque, che sia attraverso la modalità più diretta della scrittura drammaturgica, o attraverso quella 'mediata' della filosofia, il fine che Marcel persegue è sempre il medesimo: porre al centro l'uomo e la sua esistenza.

A ragione di ciò, con la presente ricerca si intende mostrare come nell'espressione del pensiero marceliano il teatro e la filosofia siano embricati in modo profondo.

Così, verranno analizzati cinque casi di intreccio: quattro di questi presenteranno un legame comprovato dalla scelta editoriale, compiuta dallo stesso Marcel, di porre l'opera filosofica e teatrale nel medesimo libro, mentre l'ultimo caso sarà posto a mo' di esempio del fatto che questa trama è rintracciabile trasversalmente nella quasi totalità delle sue opere.

A tessere questa trama saranno grandi questioni esistenziali come la partecipazione dell'esistente all'essere (*L'Iconoclaste*), il mondo frantumato dall'assenza di riflessione e mistero, il problema dell'ipertecnico e la riduzione delle relazioni umane a rapporti funzionali (*Le monde cassé* e *Positions et approches concrets au mystère ontologique*); la critica ad un linguaggio filosofico astratto, che chiude la filosofia all'esistenza, e la rivendicazione della necessità che la filosofia si faccia, al contrario, protesta in nome della vita, considerata in tutta la sua complessità (*La dimension Florestan* e il *Crépuscule du sens commune*); le ferite lasciate dall'esperienza della guerra, la comunicazione con l'aldilà, la questione della presenza nell'assenza e della sopravvivenza alla morte attraverso il legame d'amore

¹⁸ G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 18.

con chi ci sopravvive; la possibilità di un'autentica relazione fra gli uomini che vada oltre rapporti funzionali e oggettivanti, legati all'idea di possesso, per rendersi disponibile ad entrare in *comunione* con gli altri; l'importanza di riconoscere l'altro come un 'tu' per giungere alla costruzione di un 'noi', del *coesse* (*L'Iconoclaste*, *L'Insondable* e *Présence et immortalité*); il tema etico-sociale legato alla pace ma anche alla giustizia; il dilemma di obbedire ad ordini di cui o non si conoscono le ragioni o, ancor peggio, che non hanno ragion d'essere; l'importanza della pace al di sopra di ogni cosa e della responsabilità di ogni singolo nella costruzione di una pace sulla terra, una costruzione che non vuole un'uguaglianza dimentica della singolarità e unicità di ogni uomo, ma che piuttosto ne contempla la differenza e nel farlo ne riconosce il valore e il rispetto (*Un juste* e *Paix sur la terre*).

Quanto vedremo in Gabriel Marcel non fu, però, un *unicum*; come abbiamo già anticipato, infatti, anche Jean-Paul Sartre e Albert Camus producono contemporaneamente elaborati filosofici, letterari e teatrali ed è per tale ragione che li affronteremo attraverso alcuni casi di studio a conferma del fatto che questo intreccio non è peregrino, ma anzi risulta fondamentale per comprendere a tutto tondo questi pensatori e le loro profonde esigenze espressive.

Come vedremo, infatti, anche in questi due autori trovano risonanza, tanto nelle esistenze dei personaggi teatrali quanto nelle riflessioni filosofiche, questioni esistenziali: la libertà quale scarto tra destino e progettualità (*Les Mouches* e *L'Être et le Néant*); la responsabilità che risponde di sé stessi e della storia come cifra del fardello di essere liberi (*Les séquestres d'Altona* e *Critique de la raison dialectique*); ma anche il tema della malafede e dello sguardo che incrinano e, allo stesso tempo, costituiscono la possibilità dell'identità e l'intersoggettività (*Huis Clos* e *L'Être et le Néant*); il 'decisivo' rapporto fra il singolo e la Storia (*Les séquestres d'Altona*); l'essere nella sua costitutiva relazione al nulla; la tematica dell'assurdo (*Caligula*, *L'homme révolté*, *Le mythe de Sisyphe*), del male sociale e 'metafisico'; la questione della giustizia e del suo rapporto possibile con la violenza, che ne costituisce l'estremo limite (*Les Justes*, *Le malentendu*); la *rivolta* umana contro un 'disordine' che spaesa e la *rivoluzione* contro un ordine che si dà come *status quo* (*L'état de siège*, *L'homme révolté*).

Una fatica di esistere, una realtà complessa, quella che emerge da questi autori; è la storia dell'uomo schiacciato sotto il peso di un masso, ma che comunque resiste e, seppur invano, giunge alla vetta per poi riprendere dal basso il suo cammino,

nell'accettazione felice e silenziosa della propria esistenza così come essa si dà e che può essere narrata solo tenendo insieme il doppio movimento che va dal teatro alla filosofia e viceversa, perché, come dice Sartre, «il gesto porta alla parola come la parola conduce al gesto»¹⁹.

¹⁹ J-P. Sartre, *Le style dramatique*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973, p. 34.

Capitolo 1. Il contesto filosofico nella Francia della prima metà del Novecento: debiti e sviluppi

Il contesto filosofico della Francia dei primi cinquant'anni del Novecento, come anche quello teatrale che presenteremo nel secondo capitolo di questo lavoro, costituisce la cornice entro cui si declina la nostra specifica ricerca sull'intreccio fra teatro e filosofia nell'opera di Gabriel Marcel ed in quelle di pensatori a lui contemporanei, quali Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Tracciare le linee delle *Renaissances* e delle ricezioni di pensatori a loro precedenti, quali Hegel, Kierkegaard, Marx o Nietzsche, o coevi, come Heidegger o Husserl, significa offrire quelle coordinate filosofiche che costituiranno l'*humus* di quella nuova filosofia che si andava costituendo e che noi individuiamo con una categoria generale (e assai discussa): l'*esistenzialismo*.

Tuttavia, se tali *Renaissances* e ricezioni hanno avuto determinati sviluppi, e non altri, ciò è anche e soprattutto dovuto al fatto che queste sono approdate su di un contesto che già presentava delle specificità e che, quindi, sulla base di queste, già era pronto a disporsi criticamente a loro riguardo: alcuni elementi sarebbero stati accettati, altri respinti, altri reinterpretati.

Nella prima parte del presente capitolo verranno indagati gli apporti non francesi che giunsero nella Francia dei primi cinquant'anni del Novecento; tuttavia, è doveroso sottolineare che questi, tutti, si trovarono, in qualche modo, a fare i conti con quel sostrato che dominava il contesto francese di quegli anni e che era il bergsonismo²⁰.

Il pensiero di Henri Bergson, infatti, si collocava al crocevia dei fermenti scientifici e culturali che animavano la cultura europea di quel tempo e l'influenza della sua filosofia andava ben oltre i limiti di una corrente di pensiero filosofico, finendo per ispirare anche scrittori come Proust e Valéry. Con la sua affermazione di un clima culturale in cui la libertà e la creatività dello spirito venivano contrapposte al determinismo scientifico e al razionalismo cartesiano, con la sua diffidenza verso un

²⁰ Per ricostruire tale contesto si rimanda a J. Wahl, *Il pensiero moderno in Francia*, Castelvecchi, Roma 2024; J. Hyppolite, *Du bergsonisme à l'existentialisme*, in «Mercure de France», 1031 (luglio 1949), consultabile al seguente link: <https://www.filosofia.org/aut/003/m49a0442.htm>; V. Jankélévitch, *Henri Bergson* (1959), Morcelliana, Brescia 2025; G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001; H. Gouhier, *Bergson Dans L'Histoire De La Pensée Occidentale*, J. Vrin, Paris 1989; F. Worms, R. Barbaras, C. de Belloy, A. Bouaniche, *Annales bergsoniennes I. Bergson dans le siècle*, PUF, Paris 2002; G. Gutting, *French Philosophy in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2001; P. A. Rovatti (a cura di), *Sfumature. Materiali per rileggere Henri Bergson*, in «Aut-Aut», n. 204, novembre-dicembre 1984.

linguaggio astratto ma, ancora, con la sua scrittura immaginativa e metaforica che parte da situazioni concrete, che impiega immagini ed esempi e che si avvicina alla narrazione e alla forma drammatica, Bergson stava anticipando e favorendo lo sviluppo di molte delle scelte tematiche, metodologiche e stilistiche che saranno fatte proprie dai filosofi esistenzialisti. Prima fra tutte, l'indagine sulla possibilità di altre forme di espressione per la filosofia.

In questo senso, seppur l'esistenzialismo mostri numerosi debiti nei confronti delle *Renaissances* e delle ricezioni di vari autori stranieri, è anche grazie al sostrato specificamente francese che ha potuto determinare certi sviluppi.

1.1. *Renaissances* e ricezioni

Vincent Descombes, nel suo volume *Le même et l'autre*, sostiene che la filosofia francese del '900 sia attraversata da due importanti cambiamenti di rotta: il primo si verifica negli anni '30, con quella che lui chiama 'generazione delle 3H'²¹, ossia quella generazione che nasce agli inizi del '900 e che si sente in qualche modo figlia di Hegel, Husserl e Heidegger, a cui noi aggiungiamo la ricezione di Kierkegaard; il secondo, invece, si ha negli anni '60, con lo studio di quelli che Paul Ricoeur chiama 'i maestri del sospetto', ovvero Nietzsche, Marx e Freud.

In questa prima parte del capitolo tratteremo le linee essenziali di tali cambiamenti di rotta, avvenuti sia attraverso la riscoperta in Francia del pensiero di Hegel, Kierkegaard e Marx sia attraverso la ricezione francese di Nietzsche, Husserl e Heidegger nei primi anni del XX secolo, cercando di mostrare come la lettura di tutti questi abbia influenzato l'*esistenzialismo*, tanto da offrirgli delle coordinate fondamentali, quali il concetto di esistenza o di condizione umana, di situazione e di angoscia.

Da sottolineare, d'altro canto, il fatto che la rilettura o la lettura che di questi filosofi viene fatta dai francesi risulta in qualche modo 'viziata' dalle stesse coordinate esistenziali, fino a generare importanti reinterpretazioni creative; e se ciò ha certamente determinato una parzialità nell'esegesi, d'altra parte ha anche permesso una grande

²¹ In merito a ciò, cfr. V. Descombes, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Les Éditions de minuit, Paris 2021.

fioritura di traduzioni e studi che hanno contribuito a formare quel clima esistenziale e umanistico che dominerà la Francia dei primi cinquant'anni del XX secolo.

La Hegel Renaissance e l'ermeneutica esistenziale²²

I primi passi verso la riscoperta di Hegel

La prima data da segnalare come inizio di un rinnovato interesse verso il pensiero di Hegel, pressoché dimenticato o avversato fino ai primi anni del Novecento, è il 1907. Alla fine del gennaio di quell'anno, col verbale della *séance-discussion* sul tema *La nécessité, la finalité et la liberté chez Hegel*, tenutasi in seno alla *Société Française de philosophie*, René Berthelot dette inizio ad una ripresa consistente del pensiero di Hegel; così, almeno, la interpretò Koyré:

l'interesse di Hegel era ravvivato. Non si trattava più di vincere l'indifferenza succeduta all'ostilità, ma di combattere una falsa interpretazione tradizionale che aveva invaso i manuali, e sostituire un'immagine più viva, profonda e vera di Hegel a quella manualistica, che lo dipingeva come un assurdo dialettico e un rivoluzionario ad oltranza.²³

L'intervento di Berthelot esercitò una forte influenza su quella generazione che negli anni Trenta e Quaranta darà avvio alla *Hegel-Renaissance*. Tuttavia, Koyré sopravvalutò in qualche modo la di lui interpretazione²⁴ che, infatti, non ebbe la forza di scardinare l'impianto ermeneutico tradizionale, cosa che accadrà solo dopo la pubblicazione delle *Jugendchriften* e degli scritti critici di Jena.

Dopo l'importante tappa del 1907, con la Prima Guerra Mondiale tutto sembrò quasi cristallizzarsi e il dibattito si raffreddò, finché negli anni Venti vi fu un generale ritorno di interesse verso la filosofia tedesca e, in particolare, verso Hegel.

Due eventi fondamentali furono in grado di determinare un vero e proprio cambio di paradigma interpretativo: il primo, come dicevamo, la scoperta delle *Jugendchriften* e

²² Per una più ampia disamina, cfr. A. Bellantone, *Hegel in Francia*, vol. II, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2006; J. Hyppolite, A. Kojève, A. Koyré, J. Wahl, *Interpretazioni hegeliane*, a cura e trad. it. di R. Salvadori, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1980; R. Salvadori, *Hegel in Francia. Filosofia e politica nella cultura francese del Novecento*, De Donato, Bari 1974 e R. Morani, *Hegel e l'hegelismo francese negli anni Trenta del Novecento*, in «Annuario filosofico», 26, Mursia, Milano 2010, pp. 311-346.

²³ A. Koyré, *Rapport sur l'état des études hégéliennes en France [1930]*, in Id. *Études d'histoire de la pensée philosophique* [1961], Gallimard, Paris 1971, p. 225; trad. it. di R. Salvadori, *Rapporto sullo stato degli studi hegeliani in Francia*, in J. Hyppolite, A. Kojève, A. Koyré, J. Wahl, *Interpretazioni hegeliane*, cit., p. 10.

²⁴ Resta comunque di grande importanza il tentativo di Berthelot di allargare il paradigma razionale che contrappone la logica dialettica a quella classica.

degli scritti critici di Jena²⁵; il secondo, il conseguente spostamento di interesse dalla *Logica* alla *Fenomenologia dello spirito*.

Come osserva Roberto Morani, fu una monografia di Dilthey del 1905 dal titolo *Storia della giovinezza di Hegel*²⁶ a dare il là ai nuovi studi hegeliani in Germania, che iniziarono a concentrare l'attenzione sulla fase giovanile del filosofo, fino a quel momento rimasta pressoché sconosciuta. Dilthey mise, infatti, a disposizione degli studiosi un'ampia documentazione, fino ad allora inaccessibile, «che confluirà, due anni dopo, nella fondamentale pubblicazione degli *Scritti teologici giovanili*»²⁷, la cui lettura gettò una nuova luce sull'intera opera di Hegel. Questi testi divennero poi oggetto di studio nei cosiddetti 'laboratori' hegeliani francesi degli anni Trenta, cui si aggiungeranno la traduzione francese della *Fenomenologia dello spirito* – attuata da Jean Hyppolite ed uscita in due tomi tra il 1939 e il 1941 – insieme agli studi preparatori di Alexandre Koyré, Alexander Kojève e Jean Wahl, che offrirono alla Francia uno Hegel inquieto e romantico, in qualche modo segnato dal pensiero esistenziale, che questi autori respiravano.

Il termine 'laboratorio' indica il carattere sperimentale del lavoro dei filosofi appena sopra citati, che scoprirono in Hegel una rinnovata attualità mettendo fine alla vera e propria ostilità verso il filosofo tedesco e il suo pensiero, che aveva caratterizzato la Francia nel secolo precedente.

Seguendo un movimento inverso, si tentava ora di leggere il filosofo di Stoccarda secondo

un'adeguata logica della vita, del divenire, del concreto, in grado di salvaguardare la parte migliore delle esigenze spiritualiste della filosofia francese (come quelle che esprimeva Bergson), dello storicismo, delle nuove scienze e del marxismo, dando però agli oggetti *dinamici* una *struttura razionale*.²⁸

I 'laboratori hegeliani' si svilupparono, così, attraverso l'intreccio di due strategie, che Andrea Bellantone definisce una 'intensiva', l'altra 'estensiva'²⁹: attraverso la prima, era possibile far risuonare aspetti della filosofia hegeliana fino a quel momento trascurati,

²⁵ A cura di Lasson e Hoffmeister, l'edizione critica Meiner delle opere hegeliane costituiva una novità, soprattutto perché rendeva disponibili anche gli scritti jenesi. Prima del loro lavoro, le edizioni di opere hegeliane disponibili erano solo quella detta degli 'amici dello scomparso', degli anni 1831-1845, e quella del 1907 del Glockner.

²⁶ W. Dilthey, *Jugendgeschichte Hegels*, Reiner, Berlin 1905; trad. it. di G. Cacciatore e G. Cantillo, *Storia della giovinezza di Hegel*, Guida, Napoli 1986.

²⁷ R. Morani, «Il più difficile tra i libri di Hegel». *Croce e la Fenomenologia dello Spirito*, in «Annuario filosofico», 33, Mursia, Milano 2017, p. 324.

²⁸ A. Bellantone, *Hegel in Francia*, vol. II, cit., p. 514.

²⁹ Cfr. *Ivi*.

grazie alla lettura attenta dei nuovi testi appena pubblicati; tramite l'altra, invece, le opere hegeliane venivano interpretate con un metodo espansivo, leggendo Hegel attraverso Marx, Husserl, Heidegger, Kierkegaard e Nietzsche.

Le quattro colonne della Renaissance

Tramite le due strategie ermeneutiche sopra dette, Jean Wahl, Alexandre Koyré, Alexandre Kojève e Jean Hyppolite fecero emergere un nuovo Hegel «non più *ultimo* pensatore metafisico, ma *primo* pensatore post-metafisico»³⁰.

Se i loro laboratori riportarono la filosofia del tedesco ad essere un luogo di dibattito, occorre anche dire che questa ipotesi di lavoro si mostrò fragile, scardinando l'impianto logico della filosofia hegeliana e correndo il rischio sia di creare una logica dell'irrazionale, sia di vedere l'aspetto razionale del pensiero hegeliano marginalizzato, o addirittura travolto dagli elementi non logici, a causa di letture romantiche e misticheggianti che poggiavano su un'interpretazione delle *Jugendschriften* estrapolata dalla complessità del pensiero del filosofo tedesco.

Beninteso, il ruolo dei laboratori fu fondamentale ai fini della rilettura e della diffusione del pensiero hegeliano, ma certamente essi non rappresentarono la tendenza dominante della cultura francese degli anni Trenta; al contrario, in questo decennio gli studiosi del filosofo tedesco rappresentavano ancora una minoranza e facevano parte di un fenomeno elitario.

Ricostruiamo, ora, in grandi linee e più da vicino il contributo di quattro 'colonne' della *Renaissance* hegeliana: Jean Wahl, Alexandre Koyré, Alexandre Kojève e Jean Hyppolite.

Jean Wahl

La svolta si ebbe nel '29, quando Jean Wahl, raccogliendo alcuni suoi testi scritti dal 1926 al 1928, pubblicò *La malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*³¹.

³⁰ *Ivi*, p. 513.

³¹ Sull'importanza del testo, riportiamo qui la testimonianza di Simone de Beauvoir: «Tra le opere non narrative che ebbero importanza per noi [lei e Sartre] in quei due anni [1929-1930] non vedo che *La mia vita* di Trotsky, una nuova traduzione dell'*Empedocle* di Hölderlin e *La malheur de la conscience* di Jean Wahl, che ci diede qualche barlume di Hegel» (S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, trad. it. di B. Fonzi, *L'età forte*, Einaudi, Torino 1961, p. 46). Un contributo alla rinascita hegeliana fu dato anche, tra il 1926 e il 1929, da Dimitriu Rosca, con la sua traduzione critica della *Leben Jesu* di Hegel, a cui fece un'importante introduzione in cui era posta in evidenza l'importanza dell'apporto filosofico delle *Jugendschriften*, che offrivano «uno Hegel infinitamente più umano» (Cfr. R. Salvadori, *Introduzione* a J. Hyppolite, A. Kojève, A. Koyré, J. Wahl, *Interpretazioni hegeliane*, cit., pp. XIV-XV).

Il testo rappresentò un esempio di quella duplice strategia ermeneutica dell'intensificazione ed estensione di cui si è detto sopra: da un lato, infatti, Wahl si dedicò allo studio di testi meno esplorati, dall'altro permise che altre tradizioni di pensiero esterne a Hegel, come quella spiritualista³², diventassero chiavi di lettura del testo hegeliano, sviluppando così un'interpretazione in cui la dialettica risultò essere un ritmo reale e vitale, al cui cuore era la scissione. Scissione che dette vita alla coscienza infelice quale espressione della vita umana che cozzava contro il sistema; la dialettica diventava, così, «dialettica della coscienza e l'infelicità non poteva essere infelicità delle cose, ma doveva necessariamente essere *infelicità dell'uomo*»³³.

Così, Wahl pose al centro della sua riflessione la lettura della *Fenomenologia dello spirito* e se è vero che la sua ricostruzione del testo non fu del tutto filologica – cosa che molti avvertirono come elemento di fragilità dell'opera – è altrettanto vero che, con quella libertà dall'analisi storica e filologica che lo contrassegnava, egli fu capace sia di creare un nuovo orizzonte di lettura, sia di dar vita a un'opera decisiva e d'avanguardia per la Francia degli anni Trenta e per gli anni successivi.

Nel 1931, in occasione del centenario della morte di Hegel, Wahl pubblicò uno studio dal titolo *Hegel et Kierkegaard*³⁴, che, ripreso poi nel 1933, fu di cruciale importanza perché, come nota Salvadori, rappresentò «il luogo di incontro e di scontro delle due grandi “scoperte” operate in Francia da Wahl»³⁵, ossia proprio Hegel e Kierkegaard.

Scoprire Kierkegaard portò Wahl a non accettare lo Hegel del sistema³⁶ e a divenire l'iniziatore di un filone critico che, mentre sviluppava lo studio dello Hegel giovanile, metteva in evidenza le debolezze del sistema. Affermava Jean Wahl: «Il fallimento di Hegel sarà soprattutto palese quando vorrà inserire nella storia universale e nella ragione immanente la loro negazione, e cioè Cristo»³⁷, quel Cristo che, da luogo di sintesi di

rispetto a quello del sistema. Certo è, come scrive ancora Salvadori, che «Rosca e Wahl inaugurano un orizzonte problematico da cui non potranno prescindere le successive interpretazioni hegeliane» (R. Salvadori, *Introduzione* a J. Hyppolite, A. Kojève, A. Koyré, J. Wahl, *Interpretazioni hegeliane*, cit., p. XIV).

³² Lo spiritualismo francese, le cui radici affondano nel pensiero di Maine de Biran (1766-1824), si sviluppa lungo tutto il XIX secolo e trova continuità, dapprima, negli scritti di Félix Ravaisson (1813-1900), quindi nelle elaborazioni di Henri Bergson (1859-1941) e Maurice Blondel (1861-1949), fino a raggiungere nel XX secolo Léon Brunschvicg (1869-1944), Louis Lavelle (1883-1951), René Le Senne (1882-1954), Jean Wahl (1888-1974), e, infine, anche Gabriel Marcel (1889-1973).

³³ A. Bellantone, *Hegel in Francia*, vol. II, cit., p. 532.

³⁴ J. Wahl, *Hegel et Kierkegaard*, in «Revue Philosophique», n. 11-12, 1931, fascicolo speciale dedicato al centenario hegeliano; trad. it. di R. Salvadori, *Hegel e Kierkegaard*, in J. Hyppolite, A. Kojève, A. Koyré, J. Wahl, *Interpretazioni hegeliane*, cit., pp. 55-118.

³⁵ R. Salvadori, *Hegel in Francia. Filosofia e politica nella cultura francese del Novecento*, cit., p. 95.

³⁶ Cfr. A. Bellantone, *Hegel in Francia*, vol. II, cit., pp. 554-557.

³⁷ J. Wahl, *Hegel et Kierkegaard*, in J. Hyppolite, A. Kojève, A. Koyré, J. Wahl, *Interpretazioni hegeliane*, cit., p. 89.

umano e divino, di reale e logico, diveniva ora luogo di decisione e di rottura. Negli anni Trenta, Wahl finì per allontanarsi da Hegel e avvicinarsi a Kierkegaard; così scriveva a tal proposito:

Il pensiero di Kierkegaard è la spada che separa; l'interno non è l'esterno; la ragione non è la storia; il soggettivo non è l'oggettivo; la cultura non è la religione. Ognuno di questi elementi, che Hegel aveva voluto mediare, fondere nell'amalgama dell'universale concreto, riacquista la propria individualità, il suo carattere antagonistico e protestatario nei confronti di ciò che è altro.³⁸

Alexandre Koyré

Sempre in occasione delle celebrazioni del centenario della morte di Hegel, nel 1931, Alexandre Koyré scrisse, e fece pubblicare, una *Nota sulla lingua e sulla terminologia hegeliana*, in cui denunciava il fatto che uno degli elementi che aveva provocato un blocco nella diffusione del pensiero di Hegel era stato la comune difficoltà di comprensione del suo linguaggio³⁹. Nell'affermare questo, però, nella *Nota* Koyré cercò di rovesciare questa opinione sulla 'incomprensibilità': alla domanda su che cosa rendesse oscuro il linguaggio hegeliano, oscurità che egli stesso ammetteva, rispondeva che non era l'astrattezza o l'artificialità, ma il fatto di essere, al contrario, un linguaggio concreto:

Hegel avrebbe certamente sostenuto che la sua lingua, lungi dall'esser arbitraria e astratta, è altamente concreta; e che se è generalmente incompresa, è proprio in virtù della sua grande concretezza che la rende difficilmente penetrabile da parte di menti aduse al pensiero astratto e non ancora assurse al pensiero speculativo, che è il pensiero concreto per eccellenza.⁴⁰

La *Nota* di Koyré, dunque, rappresentava un'inversione di tendenza che preannunciava la grande svolta del testo del 1934, *Hegel à Iéna*, articolo che assumerà ruolo strategico per la *Hegel-Renaissance* e in cui si rileggerà Hegel alla luce di Heidegger e della fenomenologia husserliana.

È forse utile qui ricordare che mentre Alexandre Koyré teneva i suoi corsi sulla filosofia hegeliana alla *École pratique des hautes études* di Parigi – per inciso, egli è l'unico dei quattro a ricoprire un ruolo accademico – nel 1929 Husserl leggeva le sue conferenze parigine, poi tradotte nel 1931 da Pfeiffer e Lévinas⁴¹; sempre in questo

³⁸ *Ivi*, p. 94.

³⁹ Cfr. A. Bellantone, *Hegel in Francia*, vol. II, cit., p. 581.

⁴⁰ J. Hyppolite, A. Kojève, A. Koyré, J. Wahl, *Interpretazioni hegeliane*, cit., p. 32.

⁴¹ E. Husserl, *Méditations cartésiennes: introduction à la phénoménologie*, trad. fr. di G. Pfeiffer et E. Lévinas, Colin,

periodo, negli ambienti filosofici, si iniziava a dibattere su *Sein und Zeit* di Heidegger, uscito nel 1927. Si può così meglio comprendere l'origine della lettura 'espansiva' di Hegel attraverso la lente di Husserl e Heidegger.

L'importanza di Koyré fu duplice: innanzitutto perché il suo essere docente universitario gli permise di far circolare le nuove interpretazioni hegeliane nel mondo accademico; poi, perché avvertì il rischio, individuato soprattutto in Jean Wahl, di accentuare l'importanza della produzione giovanile a danno della logica e del sistema. Pur riconoscendo il valore de *La malheur* di Wahl, che egli definì «certamente uno [tra i testi] più belli tra tutti quelli dedicati allo studio del pensiero hegeliano»⁴², Koyré avanzò delle perplessità sull'interpretazione in esso contenuta, da cui emergeva uno Hegel romantico e misticheggiante che a suo parere tradiva il vero Hegel.

Così scriveva:

è ben vero che il ritmo del pensiero di Hegel imita e ricalca quello del pensiero mistico [...]. Ma se fosse stato solo questo, allora il pensiero di Hegel [...] sarebbe stato ben misero.⁴³

Lo Hegel che apparve nella lettura del Koyré fu, dunque, un pensatore più pacificato che, pur conoscendo sofferenze, lotte, opposizioni come necessarie al movimento dialettico, aveva superato il momento tragico della vita: «Per Dio – come per il pensatore di Stoccarda – la tragedia è già superata»⁴⁴.

Questo nuovo indirizzo di pensiero inaugurato da Koyré, lontano da quello 'teologico di Jean Wahl, segnò una via d'uscita dal pericolo che la filosofia stava correndo, quello di travisare lo Hegel della Logica.

Alexandre Kojève

Era il 1933 quando Koyré venne chiamato per una missione al Cairo, cosa che lo costrinse a rinunciare ai corsi sulla filosofia di Hegel, lasciandone eredità e compito ad Alexandre Kojève⁴⁵, il quale insegnò al suo posto per sei anni, dal 1933 fino al 1939; e

Paris 1931.

⁴² A. Koyré, *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, in «Revue Philosophique», 7-8, 1930, p. 136 (recensione a J. Wahl).

⁴³ *Ivi*, p.142.

⁴⁴ *Ivi*, p. 136.

⁴⁵ Alexandre Kojève, emigrato dall'Unione Sovietica all'età di diciotto anni, era reduce dalla Germania, dove aveva seguito i corsi di Karl Jaspers, conseguendo, nel 1924, un dottorato sotto la sua guida – e questo dimostra la di lui sensibilità verso il pensiero esistenziale, e, in parte, spiega la sua interpretazione di Hegel; sempre nel 1924 giunge a Parigi, dove incontra Koyré, divenendone grande amico.

se coloro che parteciparono ai suoi corsi non erano numerosi, era tuttavia notevole il loro livello culturale: si parla, infatti, di Lacan, Bataille, Merleau-Ponty, Queneau, Weil, Klossowski, padre Fessard, Aron e, talvolta, anche Hannah Arendt.

Fu a partire da questi corsi che Kojève, dichiarando apertamente il suo debito a Koyré, sia per il metodo, sia per le idee-guida⁴⁶, formulò la propria interpretazione della *Fenomenologia dello Spirito*, con l'obiettivo di fare del suo corso «un'opera destinata a colpire gli animi»⁴⁷.

In questi corsi, Kojève rese chiaro al *milieu* filosofico francese che Hegel era un autore in grado di parlare al mondo contemporaneo, di dialogare con filosofie che apparentemente si opponevano alla sua, come potevano essere marxismo ed esistenzialismo. Il punto di arrivo raggiunto da Kojève con questi corsi fu ben sintetizzato da Merleau-Ponty, quando, nel 1948, in un passo di *Sens et Non-Sens*, così commentava:

Hegel è all'origine di tutto quello che si è fatto di grande in filosofia da un secolo a questa parte – per esempio del marxismo, di Nietzsche, della fenomenologia e dell'esistenzialismo tedesco, della psicanalisi; egli inaugura il tentativo di esplorare l'irrazionale e integrarlo a una ragione allargata che resta il compito del nostro secolo.⁴⁸

Seguendo le orme di Koyré, Kojève portò, dunque, a compimento quella *Renaissance*, iniziata anni prima con il metodo da 'laboratorio', cercando di approfondire il confronto con i testi e consultando anche una raccolta di manoscritti e appunti di Hegel, messi a disposizione da Raymond Queneau nel 1947.

Il filosofo russo effettuò anche una 'traduzione' di Hegel per il pensiero francese, seppur con delle forzature, che certamente nella lettura kojèviana non mancarono; ma fu proprio questa 'infedeltà' al testo ciò che permise di far penetrare e germogliare elementi estranei nel pensiero hegeliano.

I seminari di Kojève rimarranno uno dei punti più alti raggiunti in questi anni dai laboratori hegeliani, grazie ai quali si formò una generazione di importanti pensatori. Scrive Bellantone che

con Kojève l'interpretazione di Hegel viene rovesciata rispetto ai canoni vigenti fino a quel momento, tanto da fare divenire Hegel, come abbiamo già detto, non più l'ultimo dei filosofi moderni ma il primo dei

⁴⁶ Cfr. R. Morani, *Hegel e l'hegelismo francese negli anni Trenta del Novecento*, cit., p. 324.

⁴⁷ *Ivi*, p. 343, nota 49.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, trad. it. e a cura di E. Paci, *Senso e non Senso*, Garzanti, Milano 1962, p. 52.

filosofi contemporanei. Da quel momento in poi Hegel sarà considerato un diaframma dislocato tra la modernità e il suo superamento.⁴⁹

Jean Hyppolite

L'ultima 'colonna' della *Hegel-Renaissance* degli anni Quaranta-Cinquanta fu Jean Hyppolite, il quale non raccolse la linea interpretativa di Koyré e Kojève, bensì si ricollegò a Wahl, mostrandosi studioso di notevole precisione filologica e storiografica.

Proprio a partire dalla suggestione dei testi di Wahl, lo studioso francese spostò l'asse di attenzione sul concetto di 'storicità' e di 'dialettica'; il suo contributo più importante fu, senza dubbio, la traduzione in francese della *Fenomenologia dello spirito* – il cui primo volume uscì nel 1939, mentre il secondo nel 1941 – testo che divenne un punto di riferimento fondamentale per lo studio del pensiero hegeliano negli anni a venire⁵⁰.

Con Roberto Morani, possiamo affermare che gli studiosi francesi, da un lato

attivano un confronto serrato con i testi, specialmente con quelli meno conosciuti e appena pubblicati (come gli scritti giovanili all'inizio del secolo o i testi jenesi messi a disposizione negli anni Venti dall'edizione critica delle opere), discendono nella loro profondità alla ricerca di quegli aspetti sepolti e dimenticati, il cui recupero avrebbe consentito l'emergere di un *altro Hegel*, irriducibilmente differente dal grigio pensatore sistematico trasmesso dalla storiografia tradizionale. Dall'altro la lettura di Hegel viene accostata a pensatori come Marx, Feuerbach, Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Husserl, Heidegger, dando vita a una ricezione che si presenta fortemente intrecciata a istanze provenienti da differenti motivi speculativi.⁵¹

In che cosa è consistito, dunque, il nuovo approccio dei francesi a Hegel?

Innanzitutto, attraverso una lettura meticolosa delle *Jugendchriften* e degli scritti critici di Jena, da poco a disposizione degli studiosi, essi cercarono di portare alla luce aspetti trascurati della sua riflessione, facendo emergere un Hegel diverso da quel pensatore sistematico che la tradizione aveva tramandato.

Potremo individuare il delinarsi di due linee interpretative hegeliane divergenti: quella 'esistenziale-kierkegaardiana' di Jean Wahl, di impronta teologica, e quella 'ateo-immanentista' di Koyré, che legge lo Hegel jenesi alla luce della fenomenologia e dell'esistenzialismo tedesco. Da queste letture degli anni '30 e '40 scaturiranno nuove

⁴⁹ A. Bellantone, *Hegel in Francia*, vol. II., cit., p. 645.

⁵⁰ In questa breve rassegna, dedicata alla ripresa e alla diffusione della filosofia di Hegel in Francia, non può esser dimenticato il nome di Merleau-Ponty che, con il suo lavoro *L'esistenzialismo chez Hegel* (M. Merleau-Ponty, *L'esistenzialismo chez Hegel*, in «Les Temps Modernes», vol. 1, n. 7, Gallimard, Paris 1946), sancì, in qualche modo, la lettura esistenziale del filosofo tedesco, lettura che «esalta l'uomo, il divenire, il tempo, la storia, l'immanenza, il concreto, le contraddizioni della realtà, i conflitti della società, i dolori della vita, la scissione e l'infelicità della coscienza» (R. Morani, *Hegel e l'hegelismo francese negli anni Trenta del Novecento*, cit., p. 319).

⁵¹ R. Morani, *Hegel e l'hegelismo francese negli anni Trenta del Novecento*, cit., p. 342.

interpretazioni: sostanzialmente, dallo Hegel del Koyré avremmo la lettura di Kojève e di Sartre; da quello di Jean Wahl, quella di Gabriel Marcel.

Tali interpretazioni, si è visto, nacquero spesso con forti filtri, basti pensare alla lente kierkegaardiana o husserliana, heideggeriana o marxiana attraverso cui Hegel venne letto. I contributi dei quattro maggiori interpreti francesi, comunque, anche se in modo diverso, risultarono tutti fondamentali per la *Hegel-Renaissance*. Una *Renaissance* che non va certo pensata come un'irruzione rapida ed improvvisa nel *milieu* filosofico francese ma, al contrario, come una penetrazione progressiva, come una lenta ricostruzione in cui ogni traduzione o studio ha costituito un mattone per realizzare quel fenomeno che ha trovato il suo apice negli anni '40.

La Kierkegaard Renaissance e la rivendicazione del singolo contro ogni sistema⁵²

La riscoperta dell'opera kierkegaardiana in Francia⁵³ fu senza dubbio fondamentale per la genesi della filosofia esistenziale, anche se occorre dire che molte correnti esistenzialistiche si sono formate anche al di fuori dell'influenza del filosofo danese, rifacendosi, queste, ad una sorta di «esistenzialismo perenne»⁵⁴, come scrive Pareyson, ossia ad un pensiero radicato nella stessa condizione umana, in quelle medesime radicali domande di senso che attraversano i secoli; per questo, osserva Pareyson, è possibile parlare di un *esistenzialismo acronico*, non legato ad alcun determinato periodo storico:

La filosofia dell'esistenza ha la sua ragion di essere in fondamentali esigenze della natura umana che, messe a tacere da filosofie contro cui ora l'esistenzialismo si ribella, prorompono con tutta la loro urgenza per richiamare l'uomo a se stesso e all'intimità della vita spirituale.⁵⁵

Mentre in Germania Kierkegaard è noto fin dagli ultimi decenni del 1800, attraverso le traduzioni dal danese di Georg Brandes⁵⁶ e di Harald Høffding⁵⁷, in Francia la sua voce ancora tace.

⁵² Cfr. J. Lafarge, editore delle sue opere, analizza la ricezione di Kierkegaard in Danimarca, Germania e Francia (J. Lafarge, *La diffusion éditoriale d'une Œuvre. L'Œuvre de S. Kierkegaard au Danemark, en Allemagne et en France. 1834-1984*, Bordeaux III 1985, tesi dattiloscritta); H. Politis critica nella sua tesi la ricezione di Kierkegaard come padre dell'esistenzialismo.

⁵³ Cfr. Becker-Lindenthal, Hjørdis, and Andrew Sackin-Poll, *Kierkegaard in France: A History of Reception and Influence*, Leiden, The Netherlands: Brill, 2025. <https://doi.org/10.1163/9789004732933>.

⁵⁴ L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, cit., pp. 23-24.

⁵⁵ *Ivi*, p.13.

⁵⁶ G. Brandes realizza la prima biografia di Kierkegaard appoggiandosi sulle carte postume, biografia apparsa nel 1877 e tradotta in tedesco nel 1879.

⁵⁷ H. Høffding, *Kierkegaard, philosophe*, del 1892, tradotto in tedesco quattro anni dopo.

La prima ricezione francese di Kierkegaard è molto limitata e almeno fino agli anni '30 del Novecento il pensatore danese è ben poco apprezzato come filosofo.

In questo panorama, a distinguersi è la sola voce di Denis De Rougemont, che scrive numerosi articoli su Kierkegaard, cercando di mostrarne l'attualità, insistendo sui suoi tratti non conformisti, da uomo solitario, e appoggiandosi su di lui per costruire una 'religione impegnata', con connotazioni un po' diverse da quella che, in quello stesso momento, stava costruendo Emmanuel Mounier⁵⁸.

Occorre, dicevamo, attendere gli anni '30 perché si verifichi un cambiamento di rotta, con una vera e propria irruzione della filosofia kierkegaardiana nella riflessione filosofica e religiosa francese.

I primi importanti commentatori, Jean Wahl e Léon Šestov, leggono l'opera del pensatore danese in tedesco, dal momento che solo negli anni '30 la si comincerà a tradurre anche in lingua francese⁵⁹. Il primo testo comparso in traduzione nella collezione *La Cosmopolite*, presso Stock, edizioni specializzate in letteratura scandinava, *Le Journal du Séducteur*, è, infatti, del 1929; l'uscita del testo fu accompagnata da una nota di Jean Wahl, apparsa nel 1930 sulla «Revue française»⁶⁰.

Tuttavia, sarà grazie a Paul-Henri Tisseau che l'opera di Kierkegaard penetrerà profondamente in Francia: questi rimase talmente affascinato dal pensiero del filosofo danese che decise di farlo conoscere, raccogliendo su di lui una documentazione straordinaria e iniziando un'opera di traduzione che favorirà la diffusione del pensiero kierkegaardiano nel *milieu* francese.

Kierkegaard, a questo punto, può dirsi entrato ufficialmente in Francia.

Edite nel 1938, le *Études kierkegaardiennes* di Jean Wahl riuniscono articoli pubblicati fin dal 1930; quando Wahl scopre Kierkegaard, è immerso nella lettura di Hegel e, sempre

⁵⁸ Il tema della «*foi engagée*» è centrale nel pensiero di Mounier, soprattutto a partire dagli anni '30 e '40; a tal riguardo si rimanda a E. Mounier, *Manifeste au service du personalisme*, Aubier, Paris 1936; E. Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, Éditions Mouton, Paris 1934 e ai numerosi editoriali che Mounier scrive come direttore della rivista «*Esprit*» (E. Mounier, *Œuvres*, Éd. J. Lacroix, Paris 1961).

⁵⁹ Il decennio si chiuderà con il progetto, mancato, dell'edizione completa dell'opera di Kierkegaard, non terminata per mancanza di sostegno finanziario; queste traduzioni facevano capo a intellettuali di origine straniera, come Rudolph Kassner, rifugiato austriaco, che si incarica di una prima introduzione di Kierkegaard all'interno di una rivista letteraria; o come Bernard Groethuysen, di madre russa, che introduce le opere di Kierkegaard all'interno delle edizioni Gallimard, creando la linea «*Bibliothèque des idées*». Il principale traduttore di Kierkegaard però è certamente Paul Henri Tisseau, che scopre il pensatore danese in un modo contingente: sposa una danese che glielo farà conoscere, così nel '34 pubblicherà i suoi sermoni religiosi. Tisseau fu, poi, incoraggiato in questa opera di traduzione dallo stesso Wahl.

⁶⁰ J. Wahl, *Le Journal du Séducteur, par S. Kierkegaard*, «*La nouvelle Revue française*», XXXV, 1930, ora in Id., *Kierkegaard. L'un devant l'Autre*, Hachette Littératures, Paris 1998.

in questo periodo, sta portando avanti un confronto fra il pensiero del danese e quello di Heidegger e di Jaspers, di cui conosce le opere appena pubblicate.

Dunque, la lettura che Wahl fa di Kierkegaard è in certo modo filtrata dai commentatori tedeschi, nonostante egli cerchi di prenderne le distanze, proponendo un'interpretazione in cui pare esser dominante la lotta contro lo hegelismo, nel rifiuto della mediazione operata dalla dialettica in nome del paradosso. Ma il filosofo francese si spinge oltre, leggendo e commentando anche testi che diverranno fondamentali per la cultura francese, come *Timore e tremore*, di cui mette in luce Abramo quale cavaliere della fede, e *Il concetto di angoscia*: l'angoscia e la vertigine della libertà li descrive diverranno temi centrali per la filosofia esistenziale.

Attraverso lo studio di Kierkegaard, Wahl approfondisce poi la categoria di 'esistenza', legandola alla scelta e alla libertà, in rottura con ogni forma di determinismo.

Queste *Études* segneranno, così, un punto di svolta imprescindibile per la *Renaissance* francese di Kierkegaard.

L'altro grande interprete di Kierkegaard, dicevamo, è Lev Šestov.

Di origini ucraine⁶¹, Šestov, come molti altri esuli, si trova in Francia già dal 1921, ma è dal 1929 che, su suggerimento di Husserl – secondo quanto afferma il suo discepolo Benjamin Fondane – comincia a leggere Kierkegaard, rimanendone profondamente impressionato.

Nel 1928, infatti, Šestov aveva fatto una conferenza a Friburgo alla presenza di Heidegger e Husserl, e proprio in quell'occasione, quest'ultimo gli aveva suggerito la lettura di Kierkegaard, i cui testi, soprattutto *Il concetto dell'angoscia*, da lui letto nel 1929, diverranno fondamentali per la sua riflessione filosofica⁶².

Dunque, anche il Kierkegaard di Šestov passerà attraverso la mediazione tedesca, sebbene, poi, la sua lettura lo condurrà fuori dalle categorie ermeneutiche tipiche di tale mediazione.

Il pensatore ucraino, incoraggiato da Martin Buber, nel 1931 deciderà di tenere delle lezioni su Kierkegaard e Dostoevskij, lezioni, queste, che confluiranno nel saggio *Il toro*

⁶¹ Nato a Kiev, oggi capitale dell'Ucraina, che, nel 1922, entrò a far parte dell'orbita sovietica come Repubblica socialista sovietica, soggiacendo di fatto alla politica dell'URSS, Šestov, insieme a Berdjaev e molti altri, viene nel nostro lavoro talvolta appellato come 'esule russo' semplicemente perché, allora, con 'Russia' si indicava una realtà molto ampia. È, però, stato qui doveroso sottolineare l'origine, visto l'attuale conflitto che sta opponendo Russia ed Ucraina.

⁶² Cfr. N. Baranoff-Šestov, *Vie de Léon Šestov*, vol. I, Édition de la Différence, Paris 1991, p. 35.

di Falaride. Ma i suoi studi sul filosofo danese trovano il loro apice e si concretizzano nel saggio *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, in cui Kierkegaard viene accostato a personalità di eccezione, come Pascal, Tolstoj e Dostoevskij e individuato quale paladino della lotta contro le evidenze della ragione.

Secondo Šestov, Kierkegaard portava avanti le ‘ragioni di Gerusalemme’ di contro a quella ‘ragione di Atene’ che tenta di afferrare «il reale per includerlo all’interno di un sistema unificante»⁶³; in ‘Gerusalemme’ per lui sta la filosofia dell’esistenza, una filosofia che dà voce a ciò che vi è di imponderabile e di specifico in ogni uomo, una filosofia che non ha perduto la sua capacità di urlare e che comprende come

sarebbe un errore credere che l’Assurdo coincida con la fine del pensiero [...]. Non solo il pensiero rimane conservato anche nell’Assurdo, ma in esso acquisisce una tensione *fino* ad allora inaspettata.⁶⁴

In questa citazione vi è un’importante intuizione: Šestov non vede nell’Assurdo la fine del pensiero in se stesso, ma soltanto una sua punta estrema, una radicale ramificazione verso cui la ragione può spingersi.

Senza dubbio, fra le due letture di Kierkegaard elaborate da Wahl e da Šestov vi sono alcune affinità; le loro analisi, infatti, sono vicine nei dettagli e nell’insistere sugli stessi testi. Tuttavia le interpretazioni divergono, perché la filosofia dell’esistenza che essi delineano non ha gli stessi contorni: in Šestov, la riflessione procede da una dialettica tra la ‘ragione di Atene’ e le ‘ragioni di Gerusalemme’⁶⁵, mentre l’interpretazione di Wahl si concentra di più sul rapporto fra esistenza e trascendenza; inoltre il francese, con un approccio sostanzialmente più storico, conserva una certa distanza nei riguardi dei testi di Kierkegaard, cosa che non può dirsi di Šestov, addirittura ‘accusato’ da Nikolaj Berdjaev – che pur lo stimava molto – di ‘chestovizzare’⁶⁶ gli autori da lui studiati.

Forse è per questa ragione che in Francia saranno le *Études kierkegaardiennes* e l’interpretazione wahliana ad essere accolte e ad avere un maggior seguito, mentre la lettura di Šestov rimarrà piuttosto isolata, affidata in particolare al suo ‘fedele’ discepolo

⁶³ E. Macchetti, *L’incantesimo di Socrate e il malleus Dei, Introduzione a L. Šestov, Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, Bompiani, Milano 2009, p. 71.

⁶⁴ L. Šestov, *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, cit., p. 268.

⁶⁵ Cfr. E. Natali, *Il capriccio di Dio. Una ragione in bilico tra Atene e Gerusalemme*, Cittadella Editrice, Assisi 2017.

⁶⁶ Berdjaev scrive: «come ci si potrebbe aspettare dal libro di Šestov non si può apprendere nulla di Kierkegaard, ma soltanto dell’autore stesso» (N. A. Berdjaev, *Lev Šestov e Kierkegaard*, in L. Šestov, *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, cit., p. 693).

Benjamin Fondane⁶⁷, il quale insiste sul fatto che «la filosofia esistenziale non inizia prima, ma solo a partire dal momento in cui ogni insegnamento finisce, in cui il Sapere non risponde più alle nostre domande»⁶⁸. Come osserva Andrea Bellantone, infatti, «dove finisce il Sapere, non finisce tutto il linguaggio, ma c'è ancora una parola che parla da una sede più radicale, quella delle cose che si impongono – e in particolare della cosa per eccellenza: l'esistenza dell'esistente»⁶⁹.

Riprendendo in tutto e per tutto la sfida šestoviana

della lotta contro le evidenze, dell'appello all'assurdo e a una seconda dimensione del pensiero che apra la possibilità del divino, Fondane iscrive la sua lotta in un vitalismo il cui centro è l'individuo vivente, non-rassegnato, in lotta contro tutto ciò che potrebbe annientarlo, degradarlo o derealizzarlo: l'atto di filosofare è allora ben più che un atto cognitivo – è, secondo le parole della Prefazione di Fondane, "l'atto stesso attraverso cui l'esistente pone la propria esistenza, l'atto stesso del vivente, alla ricerca, in sé e fuori di sé, con o contro le evidenze, della stessa possibilità di esistere"^[70].⁷¹

Il dibattito su Kierkegaard si animò ulteriormente in Francia in seguito ad una conferenza tenuta da Jean Wahl⁷² per la Società francese di filosofia, nel dicembre del 1937, dibattito che consacrerà l'entrata ufficiale di Kierkegaard nella filosofia francese e segnerà l'irruzione dell'*esistenza* come nuovo paradigma teorico, concorrendo a far fiorire il personalismo e l'esistenzialismo.

L'interesse verso l'opera del danese rimase vivo, nonostante la guerra, anche durante gli anni '40; testimonianza ne sono la pubblicazione di *Les miettes philosophiques* e del relativo *Postscriptum*, nel 1941.

⁶⁷ L'opera poliforme di Benjamin Fondane (1898-1944) costituisce un altro esempio di come la filosofia esistenziale si sia aperta ad ulteriori linguaggi; egli, infatti, oltre che filosofo, fu letterato, poeta, uomo di cinema e teatro. Espatriato in Francia nel 1923, divenne, a partire dal 1929, discepolo di Lev Šestov (cfr. R. Fotiade, *Conceptions of the Absurd. From Surrealism to the Existential Thought of Šestov and Fondane*, Oxford, Legenda 2001), ereditando la sua filosofia e portando avanti la sua decostruzione della tradizione del *logos* di Atene. *La coscienza infelice*, apparsa nel 1936, fu la sua opera più importante, in cui Fondane rivisita alcuni articoli pubblicati fra il 1929 e il 1935 su varie riviste, nei quali si impegnava polemicamente nei dibattiti contemporanei sulle filosofie di Bergson, Heidegger, Husserl e Kierkegaard.

⁶⁸ B. Fondane, *Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, in AA.VV., *L'existence*, Paris, Gallimard, 1945, p. 51.

⁶⁹ A. Bellantone, *Le choix en phénoménologie: entre Hegel et Kierkegaard*, in J. Hernandez-Dispaux e al. (a cura di), *Kierkegaard et la philosophie française*, Presses universitaires de Louvain, 2014, §69, <https://books.openedition.org/pucl/2390>.

⁷⁰ B. Fondane, *La conscience malheureuse* (1936); trad. it. e a cura di L. Orlandini, *La coscienza infelice*, Nino Aragno Editore, Torino 2016, p. 6.

⁷¹ O. Salazar-Ferrer, *Prefazione* a B. Fondane, *La coscienza infelice*, cit., pp. XI-XII.

⁷² Per la conferenza cfr. *Bulletin de la société française de philosophie*, 37^e année, n. 5, octobre-décembre, Colin, Paris 1937, pp. 161-211; ripresa in J. Wahl, *Existence humaine et transcendance*, Éditions de la Baconnière (coll. « Être et penser »), n. 6, Neuchâtel 1944, pp. 39-52 e, per il dibattito, pp. 113-159.

Dopo la liberazione, a trionfare fu l'*esistenzialismo* sotto l'egida di Sartre, sul cui pensiero l'influenza kierkegaardiana «è innegabile»⁷³, nonostante questi non riconosca al filosofo danese il suo debito; è certo che, comunque, la riflessione sartriana sulla libertà, sviluppata ne *L'essere e il nulla*, riprenda la lezione di Kierkegaard attraverso la lettura che ne aveva fatto Jean Wahl. È, questa, un'ulteriore testimonianza della portata che l'interpretazione fatta da Jean Wahl ebbe all'interno della cultura francese. Tuttavia, in Sartre, i riferimenti più espliciti al filosofo danese si trovano nell'opera *Questions de méthode*⁷⁴, pubblicata alla fine degli anni '50, anni in cui il pensatore francese si avvicinava al marxismo sia contro Hegel che contro Kierkegaard, perché, a differenza di essi, prendeva in considerazione l'uomo concreto nella sua realtà oggettiva⁷⁵, nonostante ciò, Kierkegaard rimase un punto di riferimento per un'opposizione al sistema hegeliano.

Insieme alla lettura di Jean Wahl, in questo periodo si fa avanti anche il pensiero di Emmanuel Mounier, il quale, presentando l'esistenzialismo come la *filosofia dell'uomo* contro gli eccessi della *filosofia delle cose*, collocava Kierkegaard in una linea che va da Socrate ai contemporanei. Proprio Mounier, infatti, nella sua rivista «Esprit», pubblicherà alcune traduzioni del pensatore danese introdotte dal protestante De Rougemont⁷⁶, che leggeva Kierkegaard quale erede di Lutero e rappresentante dell'esistenzialismo religioso.

Da quanto detto, si può comprendere come, in questa congiuntura storica, i nomi dei filosofi che ricorrono maggiormente siano quelli di Hegel e Kierkegaard, anche se le letture marxiane e fenomenologiche non mancarono; forse meno consapevole è l'apporto del pensiero di Heidegger, che è ancora in via di costruzione e dunque non ancora chiuso e consegnato alla storia.

Il nostro *excursus* si conclude facendo riferimento al 1964, anno in cui a Parigi si tenne una conferenza per celebrare il centenario della nascita di Kierkegaard, la “Conférence

⁷³ M. Teboul, *La réception de Kierkegaard en France. 1930-1960*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», n.2/2005, Tome 89, pp. 315-333, citazione a p. 330; <https://shs.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2005-2-page-315?lang=fr>.

⁷⁴ J-P. Sartre, *Questions de méthode*, apparso in rivista nel 1957, in seguito ripubblicato all'interno di Id., *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris 1960; trad.it. di P. Caruso, *Critica della ragione dialettica, I: Teoria degli insiemi pratici*, Il Saggiatore, Milano 1963.

⁷⁵ Cfr. «Le temps modernes», n. 139, septembre 1957 e n. 140, octobre 1957, riprese nella prima parte de *La critique de la raison dialectique*, cit.

⁷⁶ Denis de Rougemont, protestante, nel 1931 aveva diretto un numero dedicato a Kierkegaard in cui apparivano contributi di Jean Wahl e Paul Henri Tisseau e il 26 maggio del 1934 aveva definito la scoperta di Kierkegaard una necessità della nostra condizione spirituale, facendo riferimento ad un suo articolo apparso in «Foi et vie» nel 1934: *Necessità di Kierkegaard*.

internationale du centenaire Kierkegaard”, al quale parteciparono Sartre, Wahl, Marcel, ma anche Lukács, attraverso la voce di Lucien Goldmann⁷⁷; lo stesso Heidegger vi partecipò, inviando un testo, tradotto e presentato da Jean Beaufret, suo amico.

Gli organizzatori avevano richiesto ai partecipanti di dare testimonianza dell’influenza che Kierkegaard aveva esercitato su di loro; testimonianze che confluirono negli Atti pubblicati in un volume intitolato *Kierkegaard vivant*, a dimostrazione che la voce di Kierkegaard era ancora viva.

Il pensatore dapprima sconosciuto era, così, divenuto centrale, così com’era accaduto alla categoria dell’*esistenza*, che andrà a costituire l’ossatura di quella riflessione filosofica che dal 1930 al 1960 animerà la scena francese.

In sintesi, possiamo porre in rilievo come la ricezione di Kierkegaard in Francia, passata, in un primo momento, negli anni ’30, attraverso la mediazione tedesca, fosse ancora patrimonio ristretto di pochi intellettuali, ma anche come in questi anni si siano alzate importanti voci, quali quella di Šestov, Wahl e De Rougemont che, con la loro lettura esistenziale-religiosa, hanno dato inizio ad una vera *Renaissance* kierkegaardiana. In un secondo momento, dopo la guerra, l’influenza di Kierkegaard si allargò, anche se in modo più debole, motivo per cui autori come Marcel e Sartre si riconoscono solo parzialmente in lui.

La Marx Renaissance e la problematizzazione del marxismo in nome dell’uomo

Quando si parla di marxismo, nei primi decenni del ’900, in Francia, si intende principalmente la sua declinazione pratica inerente al movimento operaio, e ciò perché non è ancora presente una vera e propria riflessione teorica su di esso.

Solo nel 1927 le Éditions Costes avviano la pubblicazione delle *Œuvres philosophiques de Karl Marx* in nove volumi. Così, negli anni Trenta si iniziano a leggere gli scritti giovanili di Marx e nascono delle riviste ad opera di intellettuali marxisti⁷⁸.

La Francia è stata il paese nel quale il pensiero del giovane Marx ha avuto più larga incidenza; esso fu al centro degli interessi della cultura borghese, dell’esistenzialismo, del neohegelismo e del personalismo cattolico.

⁷⁷ Cfr. *Kierkegaard vivant*, Gallimard, Paris 1966, pp. 125-164.

⁷⁸ La «Revue marxiste», sorta nel 1928 per iniziativa di G. Politzer, P. Morhange e H. Lefebvre, seguita, nel ’39 dalla rivista «La Pensée».

Gli scritti giovanili avevano fornito agli intellettuali più indipendenti lo spunto per una critica contro le forme cristallizzate di marxismo: dalla discussione sul giovane Marx, infatti, emergeva una forza liberatrice e polemica che, come scrive Aldo Zanardo, snidava il marxismo dal suo involucro scolastico e gli restituiva il senso delle cose e la capacità di stare dietro anche al progresso reale e alla storia⁷⁹; d'altra parte, questa straordinaria fortuna non è legata solo a questioni antidogmatiche, ma anche all'assorbimento del marxismo all'interno di categorie filosofiche. Questa rivisitazione del marxismo permise, infatti, di proporre una dottrina in termini accettabili da parte degli intellettuali, e della sinistra in genere, che erano disposti a collaborare, sì, con i comunisti, ma non ad aderire in modo incondizionato alle loro posizioni teoriche⁸⁰.

Il giovane Marx poteva essere assunto in funzione polemica contro il comunismo staliniano, di cui anche il PCF aveva assunto posizioni e metodi, e ripreso all'interno di categorie tipiche del pensiero filosofico; insomma, il marxismo veniva letto in funzione di una sua incisività nel mondo contemporaneo.

Per una riscoperta di Marx in Francia fu fondamentale la lettura che ne fecero filosofi quali Wahl, Kojève, Hyppolite, ma soprattutto Sartre e Merleau-Ponty; fu, il loro, un lavoro di studio del pensiero marxiano, spesso condotto in parallelo con quello di Hegel che, come abbiamo visto, in questo periodo veniva portato avanti.

Il rapporto col marxismo coinvolse però soprattutto il ramo ateo dell'esistenzialismo⁸¹ e un gruppo di intellettuali che si riunì attorno alla rivista «Les temps modernes», attraverso la quale si tentava una nuova elaborazione del marxismo.

A differenza di Merleau-Ponty, Sartre non partì dallo studio delle opere di Marx, quanto piuttosto dalla conoscenza che egli aveva del movimento operaio; anzi, si può dire che il filosofo non sia stato un conoscitore raffinato degli scritti marxiani. Saranno gli avvenimenti ungheresi e la rivoluzione algerina ad offrirgli nuovi spunti di riflessione che lo porteranno ad abbandonare le posizioni più radicali del marxismo di stampo stalinista e a riconoscere la filosofia di Marx come fondamentale per l'epoca contemporanea. Scriverà, infatti, in *Questioni di metodo*:

⁷⁹ Cfr. A. Zanardo, *Forme e problemi del marxismo contemporaneo*, in «Studi storici», 4, Roma 1962, p. 670.

⁸⁰ È forse utile qui ricordare che il PCF era a livello politico assai fedele alle posizioni teoriche del marxismo sovietico nella forma staliniana.

⁸¹ Ad onor del vero, in questi anni vi fu anche in ambito cattolico una riflessione sul marxismo, scaturita dalla questione sollevata attorno ai preti operai. Sono interessanti le riflessioni che a tal proposito vengono sollevate da due donne, Madeleine Delbrèl e Simone Weil.

Esistenzialismo e marxismo mirano allo stesso oggetto, ma, mentre il secondo ha riassorbito l'uomo nell'idea, il primo lo cerca *dovunque* esso si trovi, al lavoro, a casa, per strada.⁸²

Il compito che in quegli anni Sartre si propone, perciò, è reintegrare l'uomo all'interno della cornice marxista, sviluppando così una sorta di antropologia a tutto tondo di cui troviamo un'analisi nella seconda e terza parte delle *Questions*.

Lettura sicuramente più filologica e meticolosa del giovane Marx fu, invece, quella di Merleau-Ponty, che, con il suo 'marxismo d'attesa', cercava di mediare tra esistenzialismo e marxismo, nell'ottica di offrire a quest'ultimo un'impostazione più umanistica, recuperando quell'elemento soggettivo che in ottica materialista poteva andar perduto nella coscienza di classe.

Nella prospettiva del pensatore francese divenne centrale salvare il soggetto, ossia il valore della coscienza nella storia, sottraendola al dominio di determinazioni oggettive; l'incisività della sua lettura si può interpretare come il tentativo di riscoprire il senso autentico del pensiero di Marx.

Da tutti questi lavori traspare una lettura del giovane Marx effettuata alla luce di una filosofia dell'uomo, che appiana le divergenze tra le varie correnti interpretative e dà l'idea

di una atmosfera culturale largamente permeata da istanze etiche, soggettivistiche, umanistiche, che sul piano interpretativo si traducono nell'esigenza comune di problematizzare il marxismo in nome dell'uomo, della soggettività, della sua libertà.⁸³

Nonostante questa esigenza accomunasse molti interpreti, vi fu, però, senza dubbio nei loro studi anche il tentativo di recuperare il 'vero Marx' (com'era accaduto in relazione a Kierkegaard e Hegel), sottraendolo all'ideologizzazione operata dal marxismo⁸⁴.

⁸² J-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, cit., p. 32.

⁸³ O. Pompeo Faracovi, *Il marxismo francese contemporaneo fra dialettica e struttura*, Feltrinelli Editore, Milano 1972, p. 15.

⁸⁴ Cfr. *Ibidem*.

*Alcune linee sulla ricezione del pensiero di Nietzsche*⁸⁵

Nonostante il suo amore indiscusso per la Francia, ed in particolare per Parigi, Nietzsche non riuscì mai a recarvisi; la cultura francese, però, costituì per lui una interlocutrice privilegiata e contribuì alla formazione del suo pensiero filosofico.

Gli anni tra il 1877 e il 1914 sono quelli di una prima fase di ricezione francese della filosofia nietzschiana, fase caratterizzata soprattutto dall'entusiasmo verso il filosofo da parte di artisti e letterati e celebrata in special modo da riviste⁸⁶, dalle quali emergerà una «lettura simpatetica e ricca di sfumature»⁸⁷ del suo pensiero.

La situazione che si andò creando fu piuttosto bizzarra, dal momento che il filosofo tedesco godette di una certa fama in Francia ancor prima che le sue opere fossero tradotte in francese⁸⁸; senonché, la mancanza di traduzioni iniziò a farsi sentire come intollerabile e 'pericolosa' tanto da spingere Henri Albert (1869-1921) a dare inizio alla traduzione francese delle opere nietzschiane per la casa editrice Mercure.

In questa prima fase emerse un Nietzsche studiato in riferimento alle sue fonti, finanche inedite, un Nietzsche «storico delle idee incredibilmente attratto dall'*episteme* francese, colta nelle sue molteplici declinazioni e implicazioni (culturali, sociali, politiche, economiche)»⁸⁹. Fu, questa, una fase della ricezione indubbiamente animata da un grande entusiasmo, che tuttavia coinvolgeva l'interesse di intellettuali e artisti prettamente al di fuori dagli ambienti accademici universitari, che invece si mostravano diffidenti verso il pensiero del tedesco⁹⁰; in questi ambienti, assai conservatori, infatti, si preferiva studiare Kant, il cui pensiero era ritenuto molto più adatto a dare stabilità e sicurezze alla borghesia del tempo.

Avvenne che Kant e il neokantismo vennero a costituire un forte ostacolo alla penetrazione del pensiero nietzschiano, per la cui ricezione si crearono condizioni favorevoli solo più tardi; come afferma L. Pinto,

⁸⁵ Notevoli, approfonditi e numerosi sono gli studi condotti sulla penetrazione del pensiero del filosofo tedesco nella cultura e nella filosofia francese, tuttavia in questo paragrafo seguiremo per lo più la ricostruzione compiuta da Erminio Maglione, nel suo testo *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo* (Mimesis Edizioni, Milano 2023) sia perché, essendo un testo recente, tiene conto di una enorme bibliografia sia perché dà risalto alla ricezione nietzschiana nell'ambito della filosofia esistenziale, che è orizzonte di riferimento della nostra ricerca.

⁸⁶ Si ricorda qui un foglio come "Le banquet" che fu definito dal germanista Jacques Le Rider un vero e proprio *foyer* del nietzschianesimo francese.

⁸⁷ *Ivi*, p. 26.

⁸⁸ A. Gide, *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Mercure de France, Paris 1903, p. 163.

⁸⁹ E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., p. 3.

⁹⁰ Cfr. L. Verbaraere, *La réception française de Nietzsche (1890-1910)*, tesi dottorale all'università di Nantes, 1999 e Id., *L'histoire de la réception de Nietzsche en France. Bilan critique*, in « Revue de littérature comparée » n. 306, II/2003, pp. 225-233.

l'assenza quasi totale di Nietzsche nella filosofia universitaria tra il 1908 e il 1914 non risulta da ignoranza – le traduzioni erano conosciute –, ma da una rivendicazione di addetti ai lavori poco propizi ad un prodotto troppo difficile da importare e rivendicare.⁹¹

Costituì un *unicum* l'opera di Berthelot, *Un romantisme utilitaire. Essai sur le mouvement pragmatique* (Alcan, Paris 1911), che fu «uno dei primi seri tentativi messi in atto dall'ambiente accademico per comprendere Nietzsche *filosoficamente*»⁹², ma la sua voce, seppur pionieristica, non ebbe grande eco.

Dunque, fu fuori dalle università che da parte dei francesi vi fu una accoglienza entusiastica dell'opera del filosofo tedesco, al punto che «nel solo periodo compreso tra il 1890 e il 1910 si segnalano più di 1.110 riferimenti a Nietzsche in lingua francese, di cui 47 monografie e più di 600 articoli e studi vari aventi per esclusivo tema il filosofo tedesco»⁹³. La ricezione di Nietzsche, insomma, rappresentò un vero e proprio fenomeno culturale, seconda soltanto a quella di Tolstoj e Dostoevskij. Questi dati non sono certo da sottovalutare, poiché rendono l'idea di quanto l'amore fra il filosofo tedesco e i francesi fosse vicendevole; si dice, infatti, che egli «imparò, pur rimanendo tedesco, a pensare in francese, con i francesi»⁹⁴.

Tuttavia, il primo conflitto mondiale, con le evidenti responsabilità della Germania, gettò un'ombra su Nietzsche e sul suo pensiero, al punto che egli da amico si trasformò in un nemico da combattere a tutti i costi, e la sua filosofia divenne sinonimo di una dottrina di guerra, foriera di distruzione e di morte; secondo Julien Benda, un interprete del tempo, il filosofo tedesco altro non era che un pensatore al servizio del nazionalismo tedesco⁹⁵ e, sebbene questa lettura fosse sommaria e superficiale, l'esegesi che egli dette ebbe grande risonanza e seguito, forse anche per il fatto che, sostanzialmente, rispondeva allo spirito del tempo.

Si aprì così una seconda fase, in cui anche solo leggere i libri di Nietzsche costituiva una sorta di reato, poiché la filosofia in essi contenuta era valutata come un'ideologia in difesa del pangermanismo; non più utile, d'altro canto, fu la lettura che ne fecero in Germania, dove il pensiero di Nietzsche venne utilizzato propagandisticamente come

⁹¹ L. Pinto, *Le neveux de Zarathoustra: la réception de Nietzsche en France*, Edition Seuil, Paris 1995, p. 38.

⁹² E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., p. 119.

⁹³ *Ivi*, p. 5.

⁹⁴ *Ivi*, p. 38.

⁹⁵ J. Benda, *La trahison des clercs*, Grasset, Paris 1927.

quello di un «difensore della pura *Kultur* tedesca»⁹⁶. Si giunse addirittura al punto che i soldati tedeschi portassero in tasca lo *Zarathustra*, di cui nel 1917 furono vendute 40.000 copie⁹⁷.

Questo fatto ebbe, però, anche un risvolto positivo: gli studiosi non si avvicinavano più al pensiero di Nietzsche in modo acritico, ma furono accorti e guardinghi, fornendo interpretazioni che risultarono più accurate e rigorose; ne è un esempio il fatto che Bergson stesso abbia sentito l'esigenza di rivedere il suo lessico per non essere accomunato al filosofo tedesco⁹⁸ e proprio grazie alla sua analisi critica si può dire che ci sia stata una nuova penetrazione del pensiero nietzschiano in Francia⁹⁹.

Finalmente Nietzsche iniziò ad esser letto non più come un visionario o l'ideologo del pangermanesimo ma come un vero e proprio filosofo.

E se l'approccio alla sua filosofia non fu entusiastico, come lo era stato prima della grande guerra, sicuramente ora risultava più cauto e, soprattutto, avveduto in relazione a possibili strumentalizzazioni e falsificazioni che ne erano state date e che continuavano ad esser date.

Siamo giunti così, in sorvolo, ad una terza fase di ricezione, che prelude a quella *Nietzsche-Renaissance* vera e propria che avverrà negli anni '60, in cui il filosofo tedesco, «da agitatore e cinico imperialista, si trasforma finalmente in un pensatore a cui è tributata la stessa importanza di Platone, Aristotele, Kant o Hegel»¹⁰⁰. Sopravvissuto all'ondata di odio che contro di lui si era consumata durante la Grande Guerra, negli anni Trenta vediamo comparire nuove edizioni delle sue opere ed un rinnovato interesse che lo consegnerà ai lettori e agli studiosi finalmente come pensatore della condizione umana.

Proprio grazie all'attenzione all'uomo, alle sue fragilità, al suo esser sradicato, all'esistenza colta nelle sue infinite sfumature e tra le pieghe della storia, si creerà tra Nietzsche e i filosofi esistenzialisti una sintonia che si darà con pochi altri filosofi.

In questa situazione di grande fermento culturale risulta sicuramente centrale il contributo di Bataille, che dalla filosofia nietzschiana, giuntagli anche attraverso Šestov, rimase come folgorato. Va detto che Šestov rivestì un ruolo estremamente importante,

⁹⁶ E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., p. 105.

⁹⁷ Cfr. H. F. Peters, *Le culte de Nietzsche et la Première Guerre mondiale*, in Id., *Nietzsche et sa sœur Elisabeth*, Mercure de France, Paris 1978, p. 291.

⁹⁸ E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., pp. 140, 161.

⁹⁹ C. Zanfi, *Bergson e la filosofia tedesca. 1907-1932*, Quodlibet Studio, Macerata 2013 e G. Bianquis, *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Librairie Felix Alcan, 1929.

¹⁰⁰ E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., p. 9.

poiché attraverso alcune sue opere¹⁰¹ contribuì a far conoscere non solo il pensiero di Nietzsche, ma anche quello di Dostoevskij e Kierkegaard, leggendoli in chiave, potremmo dire, esistenziale: secondo la sua interpretazione, essi frantumano l'egemonia del *logos* di Atene, della verità intesa come evidenza e certezza, facendo spazio a quel pensiero del tragico e dello sradicamento che costituirà un *trait d'union* fra i vari filosofi esistenzialisti.

Ora, tornando a Bataille, tutto questo assumerà in lui un carattere del tutto peculiare: mettendo in discussione il concetto di razionalità come *ratio* calcolante¹⁰² ed evidenziando i limiti del positivismo e dell'uomo prodotti dall'industrializzazione, tramite Nietzsche questi cercò di rimettere l'uomo in contatto con la propria dimensione dionisiaca, allontanando per sempre le interpretazioni politiche¹⁰³ del pensatore tedesco e rendendolo invece il filosofo della decostruzione, l'uomo della *dépense*, che «smette di essere il filosofo della *volontà di potenza* per trasformarsi nel cantore della *volontà di impotenza*, dell'estasi inoperosa»¹⁰⁴.

Lettura originale, questa, che si va ad affiancare alle interpretazioni che ne fanno le filosofie dell'esistenza; come afferma Pietro Prini¹⁰⁵, infatti, Nietzsche fu uno degli autori più letti dagli esistenzialisti francesi: l'incontro tra questi ed il pensiero del filosofo tedesco fu tra i più naturali, per una forte corrispondenza di sensibilità, per la diffidenza verso le promesse della scienza e verso un progresso che si vorrebbe illimitato, verso una razionalità con ostentazioni di esautività. Tutto questo subirà lo scacco più atroce nella Seconda Guerra Mondiale, con l'avvento dei totalitarismi, la Shoah e la distruzione di Hiroshima e Nagasaki.

Come scrive Erminio Maglione,

¹⁰¹ Cfr. L. Šestov, *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, Nino Aragno Editore, Torino 2017; Id., *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, Adelphi Milano 1991; Id., *Atene e Gerusalemme. Saggio di filosofia religiosa*, Bompiani, Milano, 2005.

¹⁰² Senza dubbio Bataille è influenzato dalla filosofia di Léon Šestov; a tale proposito cfr. M. Surya, *L'arbitraire, après tout. De la philosophie de Léon Šestov à la "philosophie" de George Bataille*, in D. Hollier (a cura di), *George Bataille – après tout*, Éditions Berlin, Paris 1995. Šestov non scrisse solo su Nietzsche ma anche su altri 'maestri della filosofia esistenziale' – per usare l'espressione di Erminio Maglione – quali Pascal, Kierkegaard e Dostoevskij (Cfr. E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., p. 169, nota 12).

¹⁰³ G. Bataille, *Nietzsche e i fascisti*, in «Acéphale», II, 21 gennaio 1937, in Id. *La congiura*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

¹⁰⁴ E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., p. 11.

¹⁰⁵ Cfr. P. Prini, *Storia dell'esistenzialismo. Da Kierkegaard ad oggi*, Edizioni Studium, Roma 1991, p. 65, in cui il filosofo vede un forte legame del tedesco con l'esistenzialismo francese incarnato in Marcel, Sartre e Camus.

non v'era più spazio per la fede nel positivismo e nelle sue leggi immutabili, non si credeva più all'Idealismo, all'uomo manifestazione dello Spirito assoluto, alla promessa di un avvenire meraviglioso, in cui ogni opposizione sarebbe stata risolta.¹⁰⁶

Con l'aiuto di Nietzsche, i pensatori esistenzialisti fecero crollare ogni sistema, ogni pensiero strutturato e compiuto, ogni sapere che si ponesse come chiaro e distinto, ogni antropologia che riducesse l'uomo a mero fatto biologico; l'uomo, visto nella sua totalità e 'complessità', era altresì un essere interrogante, inquieto, angosciato, era una finitudine segnata dall'indigenza, dalla mancanza e, proprio per questo, aperta ad un *oltre*, all'altro, sia questo con la 'a' minuscola o maiuscola.

Alcune linee sulla ricezione del pensiero di Husserl¹⁰⁷

Proprio nella Francia di inizio secolo si iniziano a esplorare i nuclei tematici poco esplicitati della filosofia di Husserl, con l'effetto di generare attenzione su quella che, con felice espressione di Merleau-Ponty, può definirsi *l'ombra di Husserl¹⁰⁸*, sotto la quale il filosofo francese voleva collocare il proprio pensiero.

Definire che cosa stia dentro la categoria di 'fenomenologia francese' non è semplice, data la sua eterogeneità¹⁰⁹; essa implica soprattutto un riferimento costante alla ricezione sia di Husserl che di Heidegger da parte dei vari pensatori francesi, che elaborano il proprio pensiero confrontandosi con temi ed istanze dei due tedeschi.

Uno tra i primi ad avvicinarsi alla fenomenologia fu Lévinas, che seguì le lezioni tenute da Husserl in Francia e, giovanissimo, nel 1930, le tradusse.

Negli studi successivi al 1930, anno in cui pubblica la *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Lévinas, ponendo al centro della sua attenzione il concetto husserliano di 'intuizione', finiva per dare una coloritura etica alla fenomenologia,

¹⁰⁶ E. Maglione, *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, cit., p. 11.

¹⁰⁷ Con il pensiero francese Husserl aveva avuto diversi contatti: nel febbraio del 1929, recatosi a Parigi, presso l'Amphithéâtre Descartes della Sorbona aveva tenuto due conferenze dal titolo *Einleitung in die transzendente Phänomenologie*, come abbiamo poco sopra visto, tradotte in francese da Lévinas con il titolo *Méditations cartésiennes*; altro contatto Husserl lo aveva avuto con J. Hering, autore, nel 1925, di *Phénoménologie et vie religieuse*. Alcuni suoi seminari, poi, erano stati seguiti da Koyré. A questi nomi si aggiungono quelli della cosiddetta 'prima generazione' di fenomenologi francesi, vale a dire Sartre, Merleau-Ponty, Dufrenne, Ricoeur, i quali, rifacendosi a Husserl, contribuiscono a diffonderne il pensiero con libertà e originalità, distaccandosene, assorbendolo, radicalizzandolo in costruzioni filosofiche fenomenologiche che costituiscono un quadro, variegato per nomi e correnti interpretative.

¹⁰⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il filosofo e la sua ombra*, in Id., *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967.

¹⁰⁹ Cfr. L. Tengelyi, *New phenomenology in France*, in «Southern Journal of Philosophy», vol. 50 (2), June 2012, pp. 295-303; D. Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Éditions de l'éclat, Paris 1991; P. Prásek, *A Theological Turn in Phenomenology? Janicaud and Contemporary French Phenomenology*, in «Studia Phaenomenologica», vol. 23/2023, pp. 351-375, <https://doi.org/10.5840/studphaen20232316> e J-L. Marion, *Un moment Français de la phénoménologie*, in «Rue Descartes», n. 35, March 2002, pp. 9-14.

presentandola quasi come una ‘filosofia della libertà’, di una libertà che «si pone prima dell’essere, e rispetto alla quale l’essere si costituisce»¹¹⁰.

Questa coloritura, più esistenziale che epistemologica, sarà il punto d’incontro tra la lettura di Husserl data da Lévinas e quella data da Sartre. Quest’ultimo, pur avendo anch’egli ascoltato, nel 1929, le lezioni tenute da Husserl alla Sorbona, non sembrò esser rimasto troppo colpito dal pensiero del filosofo tedesco; se vi si avvicinò fu piuttosto per merito dell’amico Aron, che, tornato dalla Germania, gli parlò con entusiasmo della fenomenologia husserliana, suscitando in lui un forte interesse. Fu proprio sulla base delle conversazioni con Aron che Sartre decise di chiedere una borsa di studio per recarsi in Germania, dove trascorse il periodo tra il 1933 e 1934, fra Berlino e Friburgo, studiando e approfondendo la filosofia fenomenologica, trovandovi quel compromesso tra idealismo e realismo, costituito dalla dottrina dell’intenzionalità, a cui dedicò un articolo nel ’39, dal titolo *Un’idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l’intenzionalità*¹¹¹.

Attraverso la dottrina dell’intenzionalità, Sartre arrivò a una determinazione precisa del rapporto fra soggetto e oggetto, tra coscienza e mondo: una relazione in cui un termine non può essere senza l’altro, pur rimanendo dall’altro autonomo. Inoltre, grazie a questa dottrina, Sartre non solo vide superati idealismo e realismo, ma mise anche in evidenza come non esista un’essenza assoluta delle cose e un’essenza sostanziale della coscienza, indipendente dall’esistenza.

Seppur dandone un’interpretazione originale e, per certi aspetti, libera, con i suoi scritti Sartre contribuì in maniera decisiva a far conoscere Husserl in Francia.

Altrettanto forte contributo – se non addirittura più forte – alla penetrazione della fenomenologia in ambiente francese fu dato da Merleau-Ponty, la cui lettura-riscrittura della fenomenologia husserliana – che non poteva essere «puramente e semplicemente come una prosecuzione della prospettiva teorica inaugurata da Husserl»¹¹² – fu «a un tempo uno sviluppo articolato e fecondo di alcune delle istanze teoriche presenti nelle

¹¹⁰ E. Lévinas, *Scoprire l’esistenza con Husserl e Heidegger*, Cortina, Milano 2000, p. 53. All’interno del volume c’è uno scritto del 1940 su Husserl.

¹¹¹ Pubblicato in *Materialismo e rivoluzione*, a cura di F. Fergnani e P. A. Rovatti, il Saggiatore, Milano 1977, pp. 139-143.

¹¹² L. Venzago, *Maurice Merleau-Ponty*, in AA.VV., *Storia della fenomenologia*, a cura di A. Cimino e V. Costa, Carocci editore, Roma 2019, p. 253.

opere husserliane», ma anche, e soprattutto, «una profonda revisione dell'impianto complessivo della concezione di Husserl»¹¹³.

Proprio tramite Merleau-Ponty, infatti, molti studenti francesi si avvicinarono alla fenomenologia e ciò contribuì notevolmente alla diffusione-ricezione di un Husserl dalla sfumatura, per così dire, merleau-pontiana. D'altra parte, il filosofo francese non intendeva porsi come discepolo o fedele ripetitore di Husserl o di Heidegger, ma solo come interprete; originale, infatti, fu il pensiero che questi elaborò, pur riconoscendosi, lui stesso, debitore delle riflessioni dei due pensatori tedeschi.

Attraverso un metodo 'ibrido', insomma, Merleau-Ponty cercò di cogliere il nucleo della fenomenologia «nei problemi connessi alla percezione e alla corporeità»¹¹⁴, interpretando la riduzione fenomenologica come operazione che immette nel mondo, anziché distanziarne.

Ciò che Merleau-Ponty lasciò emergere fu, quindi, un *soggetto incarnato*, in cui corpo e mente, natura e coscienza sono comprese in modo integrato, superando così «una loro scissione ontologica. Il soggetto è un "corpo vissuto", la sua condizione è espressa dall'*être-au monde*»¹¹⁵.

Si può osservare che la lettura della fenomenologia prodotta da Merleau-Ponty fece sì che non esistesse

discorso fenomenologico francese che, direttamente o indirettamente, in modo elogiativo o polemico, non [ponesse] Merleau-Ponty accanto a Husserl o, meglio, [tendesse] a nascondere Husserl per scambiare la fenomenologia con il pensiero stesso di Merleau-Ponty.¹¹⁶

Più tardi, con Paul Ricoeur, traduttore del primo volume delle *Idee* e grande conoscitore della filosofia tedesca – soprattutto di Jaspers e dei maestri del sospetto Marx, Nietzsche e Freud, che lui lega alla lettura di Husserl – si ebbe della fenomenologia una visione più completa, rispetto all'esegesi merleau-pontiana; una visione, quella di Ricoeur, che segnerà più di una generazione.

In sintesi, dunque, possiamo affermare che in Francia si ebbe presto sentore della fenomenologia, anche se mancava la piena consapevolezza di quello che era il dibattito,

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2002, p. 286.

¹¹⁵ Cfr. L. Venzago, *Maurice Merleau-Ponty*, cit., p. 258.

¹¹⁶ V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia*, cit., p. 288.

vivo in Germania in quegli anni, intorno alla svolta idealistica di Husserl nel 1907 e all'uscita di *Essere e Tempo* di Heidegger nel 1927.

E se la prima ricezione di Husserl fu accompagnata da un'attenzione di matrice heideggeriana per l'esser *in situazione* del soggetto, offrendo «un'evidente coloritura "esistenziale" che non andrà mai perduta»¹¹⁷, questa coloritura, che rappresentò un vero e proprio tradimento della filosofia di Husserl dal punto di vista storico-filologico, dette origine ad una lettura comparativa con altri pensatori, che, come abbiamo avuto modo di comprendere, è peculiare del *milieu* francese di questo periodo e da cui deriva un'interpretazione ibrida ma produttiva.

Nella generazione di fenomenologi dagli anni '60 in poi, il riferimento diretto ai testi di Husserl si indebolì sempre più, eccetto che per Derrida che, per ragioni cronologiche, non prenderemo qui in considerazione, fermandosi la nostra breve disamina alla prima metà del Novecento.

Alcune linee sulla ricezione del pensiero di Heidegger

Che negli anni Trenta la filosofia di Heidegger fosse ancora poco conosciuta in Francia, dipendeva soprattutto dal fatto che i suoi testi non erano letti in modo diretto, dato che non ne esistevano traduzioni.

Gli studiosi francesi¹¹⁸ che, comunque, si appellavano a Heidegger limitavano i loro riferimenti a poche sue opere, uscite nel 1927 e nel 1929; si trattava di *Sein und Zeit*¹¹⁹, *Vom Wesen des Grundes*¹²⁰, *Kant und das Problem der Metaphysik*¹²¹, *Was ist Metaphysik?*¹²².

Anche se il suo pensiero già circolava, legato ogni volta ad una chiave interpretativa esistenziale, non si era mai avuta l'occasione di incontrarlo personalmente; notizie sulla sua persona giunsero in Francia solo nel dopoguerra, attraverso un ufficiale francese,

¹¹⁷ *Ivi*, p. 279.

¹¹⁸ Come ricorda Dominique Janicaud nel suo *Heidegger en France* (Éditions Albin Michel, Paris 2001), è a Benjamin Fondane, Grgorij Gurvič, ma anche alla troppo spesso dimenticata pensatrice Rachel Bepaloff che, negli anni Trenta, si ebbero i primi studi su Heidegger in Francia. Proprio al filosofo tedesco e al suo *Essere e tempo*, infatti, la Bepaloff dedicherà il suo primo saggio, pubblicato nel 1932 sulla «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger»; un saggio, questo, definito dallo stesso Janicaud come «uno dei più bei testi ispirati da Heidegger e che testimonia della qualità di una prima ricezione che meriterebbe di essere riesumata» (D. Janicaud, *Heidegger en France*, cit., p. 35).

¹¹⁹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle 1927.

¹²⁰ M. Heidegger, *Vom Wesen des Grundes*, Halle 1929.

¹²¹ M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Friedrich Cohen, Bonn 1929.

¹²² M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Friedrich Cohen, Bonn 1929.

Frédéric De Towarnicki¹²³, grazie alla cui mediazione Heidegger incontrerà Jean Beaufret, a cui sarà legato da un'amicizia ed una collaborazione intellettuale trentennale¹²⁴.

La filosofia del pensatore tedesco rispondeva, senza dubbio, ad un'esigenza che la situazione storica, così travagliata, dei primi anni del Novecento, richiedeva; rispondeva al bisogno dell'affermazione del soggetto e del primato dell'esistenza, al bisogno di liberarsi dal neokantismo fino a quel momento imperante; questo permette di comprendere la chiave di lettura esistenziale di Heidegger scelta da Corbin¹²⁵ per la sua antologia di testi tradotta in francese e l'interpretazione dell'*analitica* come analitica dell'uomo vivente. Sostanzialmente il testo antologico di Corbin ebbe l'importante conseguenza di invitare «quasi naturalmente, ad un'esegesi esistenzialista di Heidegger»¹²⁶. E sarà in questo orizzonte 'esistenziale' che insisteranno, per tutti gli anni '40, le letture heideggeriane di autori come Gilson, Benda, Mounier, ma anche Sartre.

In realtà, tale interpretazione esistenzialista costituiva un vero e proprio fraintendimento ermeneutico e a questo Wahl, De Waelhens¹²⁷ e Alquié¹²⁸ cercarono un correttivo, mettendo in evidenza come il problema principale della filosofia di Heidegger fosse, in realtà, la questione dell'Essere e non dell'esistenza.

Scrivendo Jean Wahl a tal proposito: «Non credo che Heidegger possa essere qualificato come filosofo dell'esistenza, poiché ciò che lo interessa è l'essere e non l'esistenza»¹²⁹. In questo senso, continuava Wahl,

la filosofia di Heidegger pretende di distinguersi da quella di Kierkegaard, in quanto Kierkegaard rimane sempre nell'esistativo, mentre Heidegger raggiunge l'esistenziale, cioè i caratteri generali dell'esistenza umana [...]. Si accede all'essere soltanto attraverso l'esistenza. Ora, si può fondare

¹²³ Cfr. F. De Towarnicki, *Visite à Heidegger*, in «Les temps modernes», 1, 1945-46, 4 e Id., *À la rencontre de Heidegger*, Gallimard, Paris 1993.

¹²⁴ Anticipando, possiamo dire che saranno spesso conversazioni con Jean Beaufret che spingeranno Heidegger a chiarire il proprio pensiero; in risposta ad un suo quesito, ad esempio, scaturì *Über den Humanismus*, che Heidegger gli dedicherà; figura di grande spicco della filosofia fenomenologica europea, Beaufret sarà per Heidegger interlocutore fondamentale ed a lui dedicherà un'opera in quattro volumi, *Dialogue avec Heidegger*, frutto della loro amicizia ed intesa intellettuale.

¹²⁵ Nel 1938 Henry Corbin, per le edizioni Gallimard, curò una antologia che ebbe grande risonanza e che per molti anni costituì l'unico testo di riferimento in traduzione francese.

¹²⁶ L. Ramella, *Il soggetto e la differenza. La ricezione del pensiero di Heidegger nella filosofia francese*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 23.

¹²⁷ A. De Waelhens, *Heidegger et J-P. Sartre*, in «Deucalion», 1, 1946; in Id., *La philosophie de Martin Heidegger*, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Louvain 1942.

¹²⁸ F. Alquié, *Existenzialisme et philosophie chez Heidegger*, in «La Revue Internationale», 10, 2-3, 1946.

¹²⁹ J. Wahl, V. Jankélévitch, *Les philosophes et l'angoisse*, in «Revue de Synthèse Historique», 25, 1949, p. 86.

un'ontologia su quest'esistenza che, d'altra parte, fornisce l'unico accesso possibile? Tale sembra essere il problema heideggeriano.¹³⁰

Queste erano le due linee interpretative dominanti fino al 1947, anno in cui Beaufret pubblicò il saggio *Heidegger et le problème de la vérité*, dando visibilità ad un impianto interpretativo del pensiero heideggeriano che non si limitava a collocarlo nel solco dell'esistenzialismo.

L'incontro di Heidegger con Beaufret era avvenuto nel 1946, alla baita di Todtnauberg, dove i due iniziarono una conversazione che mai si interruppe; il 1947 divenne, così, l'anno in cui prese forza il ruolo di Beaufret come interlocutore privilegiato¹³¹, come strenuo difensore di Heidegger, come colui che permise al filosofo tedesco di farsi conoscere in Francia, soprattutto negli anni Cinquanta, sia attraverso un'interpretazione più corretta e completa delle sue opere, sia di persona.

Nonostante la nuova prospettiva di Beaufret avesse ricevuto forza dal fatto che proveniva da un uomo che aveva con Heidegger una frequentazione diretta e, quindi, l'occasione di un costante confronto teorico, essa passò in sordina, finché non fu ripresa e rivalutata nel 1949 dagli studi di Dufrenne¹³² e Delfgaauw¹³³, che segnarono quello che Ramella descrive come «il primo episodio destinato ad incrinare il dominio monolitico [del paradigma esistenziale], ponendosi quasi come avamposto di una nuova stagione culturale non solo nell'ambito della critica heideggeriana»¹³⁴. Un'incrinatura, una crepa, ma niente più, era stata inferta al paradigma esistenziale che, tuttavia, rimase dominante fino a tutti gli anni Quaranta.

Perché si avesse una svolta, un vero e proprio capovolgimento di giudizio nell'ermeneutica heideggeriana, si dovette giungere agli anni Cinquanta, quando all'interpretazione esistenzialista si sostituì un'esegesi concentrata sull'ontologia. All'origine di questo capovolgimento vi fu la traduzione che, nel 1953, Roger Munier fece della *Lettera sull'umanismo*¹³⁵ di Heidegger, testo attraverso cui il filosofo si dissociava completamente da tutte le interpretazioni esistenzialistiche che del suo

¹³⁰ J. Wahl, *Petite histoire de l'existentialisme*, Aubier, Paris 1947, p. 45; trad. it. *Breve storia dell'«esistenzialismo»*, a cura di A. Di Miele, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017, pp. 43-44.

¹³¹ Cfr. D. Janicaud, *Heidegger en France*, cit., p. 109.

¹³² M. Dufrenne, *Heidegger et Kant*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 54, 1949, 1.

¹³³ B. Delfgaauw, *Notes sur Heidegger et Sartre*, in «Études philosophiques», 4, 1949.

¹³⁴ L. Ramella, *Il soggetto e la differenza*, cit., p. 20.

¹³⁵ M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, in «Cahiers du Sud», 319, 1953.

pensiero erano state fatte, a cominciare da quella di Sartre, giudicandole lontane da quanto lui voleva affermare.

Gli anni Cinquanta, dunque, segnarono una vera e propria ‘rivoluzione’ riguardo la letteratura critica su Heidegger, sia perché in Germania uscirono delle opere che chiarirono e approfondirono la sua filosofia, sia perché queste vennero tradotte in francese nel giro di pochi anni dalla loro comparsa in lingua originale¹³⁶.

Le traduzioni dei testi di Heidegger in Francia si moltiplicarono, anche se paradossalmente si dovette attendere il 1964 per averne una di *Sein und Zeit*¹³⁷.

Questi nuovi testi filosofici di Heidegger che circolavano in traduzione – primo fra i quali la *Lettera sull’umanismo*, che in Francia suscitò enorme interesse – uniti ad una lettura d’insieme dell’opera heideggeriana, mandarono in crisi la precedente esegesi, liberando, come già da tempo suggerito da Beaufret, il pensiero di Heidegger dal paradigma esistenziale e ponendo le basi per un nuovo dibattito, in cui gli studiosi affrontarono l’opera con un maggior rigore e rispetto intellettuale.

Centrale fu la prima visita di Heidegger in Francia nel 1955, visita preparata con cura proprio da Beaufret, aiutato da Kostas Axelos, che fungeva da interprete. Stupito anzitutto del fatto stesso di esser lì, a Parigi, Heidegger visitò la città ed ebbe anche incontri con il pittore Braque ed il poeta Char; vero scopo della sua visita in Francia, tuttavia, fu la partecipazione, dal 27 agosto al 4 settembre, al convegno organizzato al castello di Cerisy, in Normandia: non si conoscevano né il direttore né i partecipanti ma solo il tema del dibattito, *Qu’est-ce que la philosophie?*

Della cinquantina di partecipanti, a mostrarsi infastiditi della presenza di Heidegger furono Vladimir Jankélévitch, che non rimetterà più piede a Cerisy, e Lucien Goldmann

¹³⁶ Nel 1953 viene tradotto *Kant et le problème de la métaphysique*, da A. De Waelhens e di W. Biemel, per Gallimard, Paris. Nel 1957 fu poi pubblicata l’importante conferenza *Qu’est-ce que la philosophie?*, con traduzione di K. Axelos e di J. Beaufret, ancora per Gallimard. L’anno successivo esce *Introduction à la métaphysique*, con traduzione di G. Kahn (per le edizioni PUF, Paris).

¹³⁷ Un nodo centrale fu la traduzione-interpretazione del termine *Dasein*. Si trattava di una questione annosa: comprendere il significato che il termine aveva nella lingua tedesca e nel pensiero heideggeriano, per poi trovare un’equivalente francese che non tradisse il significato. Ciò implicava, oltre la conoscenza del tedesco, padroneggiare il pensiero del filosofo su questo che era un tema centrale della sua proposta filosofica. All’interno del dibattito che si aprì, all’inizio ebbe la meglio la proposta del 1938 del Corbin, che traduceva *Dasein* come *realtà umana*: essa, col suo portato antropologico, divenne egemone, anche grazie al fatto che fu utilizzata da Sartre, il quale, come abbiamo già rilevato, rappresentava in questo periodo l’*auctoritas* suprema nella Francia filosofica del tempo. Si pensava che il riferimento all’uomo fosse corretto, tuttavia Gabriel Marcel evidenziò come il termine tedesco *Dasein* non contenesse alcun riferimento antropologico, proponendo un’ulteriore traduzione: *être-là* (G. Marcel, *Autour de Heidegger*, in «Dieut», 2, agosto 1945, p. 90). A questa traduzione seguì, poi, quella di Beaufret che impiegò l’espressione *être-le-là*, la quale, pur mantenendo l’aspetto di ‘dislocazione dell’essere’, già presente nella traduzione marceliana, ne accentuava l’aspetto di ‘presenza’.

che, pur partecipando all'intera sessione di incontri, si rifiutò di alzarsi in piedi all'ingresso in sala del filosofo tedesco. Significative anche le assenze di Hyppolite, Sartre, Wahl e Merleau-Ponty.

Per comprendere queste reazioni di diffidenza, se non di rifiuto, occorre far riferimento a quanto era accaduto al termine della Seconda Guerra Mondiale, quando Heidegger era stato sollevato dall'incarico di insegnamento per la sua presunta, e mai smentita, adesione al partito di Hitler, e sottoposto ad una procedura di denazificazione, finendo relegato a vivere, dal 1945, nella zona occupata dai francesi e sotto controllo militare.

In Francia, era così sorto in quegli anni un dibattito¹³⁸ sulle implicazioni delle sue scelte politiche sul suo pensiero filosofico, dibattito che aveva determinato lo schierarsi degli intellettuali tra difensori, detrattori e chi, invece, faceva di tutto per tener separato l'uomo dal politico.

Invitato, dicevamo, a parlare negli ambienti solenni di Cerisy-la-Salle, si cercò, senza risultato, di ottenere da lui chiarimenti sul suo pensiero, ma ciò che Heidegger fece fu una conferenza dal titolo *Was ist das, die Philosophie?*, in cui tacque sulla propria filosofia, e propose invece una riflessione sull'origine greca della parola 'filosofia', indicante un cammino sul quale noi camminiamo, invitando i partecipanti ad un confronto continuo e rigoroso con la tradizione filosofica.

Seguendo Janicaud, che ne ha fatto un resoconto piuttosto dettagliato, seguito da un bilancio, a Cerisy

la "performance", da parte di Heidegger, non è stata trascurabile: egli è disceso dal suo piedistallo, o dalla sua capanna, per dialogare molto civilmente con alcuni dei più illustri suoi pari francesi¹³⁹,

riuscendo in un'impresa inattesa, grazie all'aiuto di Beaufret.

Pur non avendo, Heidegger, ottenuto largo consenso o un'adesione convinta al suo pensiero, l'esperienza di Cerisy rivestì comunque un valore significativo per la diffusione del suo pensiero in Francia. Ed è un fatto che nel 1960-61 Heidegger fosse ovunque presente nella scena filosofica francese e la sua statura più che mai riconosciuta¹⁴⁰.

¹³⁸ A proposito del dibattito, si vedano le illuminanti pagine di D. Janicaud, *Heidegger en France*, cit., pp. 103-109.

¹³⁹ *Ivi*, p. 159.

¹⁴⁰ Questo anche grazie al continuo lavoro di Beaufret, che dopo Cerisy non aveva interrotto il proprio impegno a vantaggio dell'autore di *Essere e tempo*, organizzando per lui nuove occasioni di incontro in Francia (Cfr. D. Janicaud, *Heidegger en France*, cit., pp. 170 e ss.).

Questo incontro della cultura francese con il filosofo tedesco, più che segnare l'inizio di un fecondo sodalizio, divenne l'epilogo di una passione che si stava affievolendo. Così sostiene Ramella, affermando che con il 1955 sembra che in Heidegger

gli interpreti francesi non cercassero più un compagno di strada sicuro, ma vi ritrovassero, piuttosto, l'espressione di una posizione che, rispetto alla propria, era ormai disposta su di un binario parallelo e, per molti versi, addirittura, su un binario morto¹⁴¹.

Per un bilancio delle Renaissances e delle ricezioni

È possibile, a questo punto, operare un breve bilancio, non prima però di aver di nuovo ribadito che, soprattutto in relazione alle *Renaissances*, non si trattò di irruzioni ma di lente penetrazioni di grandi autori filosofici nella cultura francese, penetrazioni che, per varie congiunture, subirono talvolta un'accelerazione, finendo per diventare 'pozzi' attorno a cui gli intellettuali del tempo sentivano di dover sostare.

Viene riscoperto e tradotto lo Hegel giovane, quello degli *Scritti teologici giovanili* e degli scritti critici di Jena; testi, questi, che contribuirono a delineare uno Hegel diverso rispetto al filosofo prussiano del Sistema e più vicino alle istanze dell'uomo e alla sensibilità dei pensatori francesi. Attraverso i laboratori hegeliani, negli anni '30 questi nuovi scritti vennero studiati e si elaborarono nuove istanze interpretative che entrarono poi «in dialogo con le tendenze più avanzate della cultura filosofica di quegli stessi anni (fenomenologia, marxismo, esistenzialismo) [mentre] lo Hegel maturo, quello del sistema, rimane avulso dal nuovo clima ermeneutico»¹⁴².

Sempre in questo periodo, in Francia, da quegli stessi studiosi viene riletto Marx alla luce della scoperta dei suoi *Manoscritti economico-filosofici del '44*; anche il suo pensiero viene interpretato in termini umanistici e, sovente, collegato alle filosofie di Hegel e di Kierkegaard; quest'ultimo, poi, era stato visto dai più come il padre dell'esistenzialismo, in virtù della sua attenzione al singolo e alle sue angosce, nonché per effetto della sua lotta alla filosofia sistematica di Hegel.

Non meno importante fu la ricezione di Nietzsche che, sebbene abbia avuto una battuta d'arresto in seguito alla 'nazificazione' che del suo pensiero fu fatta durante la Seconda

¹⁴¹ L. Ramella, *Il soggetto e la differenza*, cit., p. 73.

¹⁴² R. Morani, «Il più difficile dei libri di Hegel». *Croce e la Fenomenologia dello spirito*, in «Annuario filosofico», vol. XXXIII, 2017, p. 325.

Guerra Mondiale, penetrò fortemente nel pensiero francese, divenendo uno degli autori più letti dagli esistenzialisti francesi.

Infine, estremamente rilevante è l'incidenza del pensiero di Husserl e Heidegger sul fronte delle filosofie dell'esistenza, soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta. Quanto emerse dallo studio di questi autori e dal dibattito legato alle traduzioni in francese delle loro opere – traduzioni che implicavano interpretazioni – contribuì fortemente a formare quella generazione divenuta famosa, appunto, come quella 'delle 3H'.

Il limite di queste ricezioni sta spesso nel non aver applicato un metodo storico-evolutivo ai pensatori studiati, non riuscendo ad enucleare i nodi teoretici nuovi o permanenti delle loro filosofie. Tuttavia, rimane incontestabile il valore di queste interpretazioni che, seppur talora parziali o incomplete, hanno saputo riportare al centro del dibattito filosofico un pensiero talvolta caduto nell'oblio o passato inosservato.

1.2 L'esistenzialismo letto dal proprio tempo: alcune coordinate

Concentriamoci ora sulla comprensione che dell'esistenzialismo ebbero i filosofi francesi dei primi cinquant'anni del Novecento, ossia i protagonisti dell'esistenzialismo stesso.

Rari saranno in queste pagine i riferimenti a studi successivi, seppur abbiano indubbiamente contribuito a gettare nuova luce su questo periodo; tuttavia, ciò che preme all'analisi condotta in questo paragrafo è far percepire la voce di quei filosofi che in quel periodo storico si sono trovati a vivere. Tramite le loro riflessioni e i loro dibattiti, dunque, si è tentato di ricostruire l'*atmosfera* esistenzialista, ricavandone i temi focali della discussione.

Pertanto, in questo paragrafo, saranno Wahl, Mounier, Berdjaev, Maritain, Marcel e Sartre, ma anche Camus, Jaspers e Heidegger a gettare luce sulle filosofie dell'esistenza che hanno dominato la scena francese della prima metà del XX secolo. Nella panoramica qui di seguito presentata sarà privilegiato il pensiero francese, poiché l'obiettivo di questo lavoro è mostrare la peculiare interazione fra opera filosofica e drammaturgica che prese vita in tre autori francesi, ossia Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre e Albert Camus, e, dunque, è sembrato opportuno ricreare quell'*atmosfera* filosofica che questi hanno respirato.

L'uomo dei primi del '900 è disorientato, perché tutto ciò in cui i suoi padri hanno creduto è crollato: la religione è divenuta 'oppio dei popoli' (Marx), l'uomo è frantumato in sé e dominato da pulsioni nascoste (Freud) ed un velo tragico è stato gettato sull'intero universo con la proclamazione della morte di Dio (Nietzsche). Anche la fiducia nel progresso sembra aver avuto una battuta di arresto con il sopraggiungere della Grande Guerra e non miglior sorte hanno le visioni politiche, con le derive totalitarie del nazismo, del fascismo e del comunismo.

In questo clima, come non porsi la domanda sul senso della storia e dell'esistenza umana?

Questa domanda fu alla base della riflessione di quei filosofi solitamente raggruppati sotto il nome di 'esistenzialismo', termine di cui è difficile dare una definizione, non solo perché molto abusato ma anche, e soprattutto, perché, come tutti gli *-ismi*, esso raccoglie un ventaglio di pensieri impossibile da ridurre *ad unum*¹⁴³. È difficile racchiudere in una formula ciò che l'esistenzialismo è stato, e questo fu già riconosciuto a suo tempo; a tal proposito, Pietro Chiodi scriveva «non è possibile definire l'esistenzialismo né attraverso un corpo sistematico di soluzioni, né con un elenco di problemi intesi come richieste chiuse e formalizzate»¹⁴⁴. Chiodi è anche avverso a definizioni quali 'filosofia della crisi' o 'dell'angoscia', ossia a formule che, a suo parere, rimangono alla superficie dell'analisi filosofica; nonostante ciò, noi alcune di queste formule le abbiamo usate, non certo per confinarvi l'esistenzialismo, ma solo per tracciare delle strade e far comprendere alcune delle sue molteplici sfaccettature. Sono pennellate, le nostre, che accennano alla complessità del quadro, ma certo non ne fanno una precisa ricostruzione.

Seguendo le indicazioni di Abbagnano e Wahl, potremmo riferirci all'esistenzialismo come ad un *clima filosofico*¹⁴⁵ o ad un'*atmosfera*¹⁴⁶: termini,

¹⁴³ Per Pareyson tre sono le date fondamentali per la genesi di tale pensiero: il 1919, con l'uscita della *Lettera ai Romani* di Karl Barth e *La psicologia delle visioni del mondo* di Karl Jaspers; il 1927, con la pubblicazione di *Essere e Tempo* di Martin Heidegger e del *Journal Métaphysique* di Gabriel Marcel; il 1932 con i tre volumi della *Philosophie* di Karl Jaspers e il primo fascicolo delle *Recherches philosophiques*. Questi tre momenti individuati dallo studioso mostrano come fosse variegato il quadro di pensiero e come l'asse franco-tedesco risultasse determinante per il suo sviluppo. Per quanto riguarda il termine *esistenzialismo*, pur ritenendo tutti gli *-ismi* riduttivi, si userà insieme alla locuzione *filosofie dell'esistenza*, in maniera intercambiabile, consapevoli della maglia larga che non può dar ragione delle personalità e delle riflessioni che animarono la scena francese di inizio XX secolo. Lo stesso Marcel parlerà del pericolo degli *-ismi* (Cfr. G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione. Saggio di filosofia concreta*, cit., p. 90).

¹⁴⁴ P. Chiodi, *L'esistenzialismo*, Loescher, Torino, 1979 (prima ed. del 1964), pp. IX-X. Già Mounier nel 1947 scrive un testo dal titolo *Introduction aux existentialismes*, in cui il plurale indica che già a metà degli anni Quaranta vi era la consapevolezza della pluralità delle sfaccettature offerta da quel pensiero cosiddetto 'esistenzialista'.

¹⁴⁵ N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, UTET, Torino 1950, vol. III, p. 673.

¹⁴⁶ J. Wahl, *La pensée de l'existence*, Flammarion, Parigi 1951, p. 8.

questi, che suggeriscono l'idea di una situazione condivisa e comune, in cui una pluralità di riflessioni si sono dispiegate.

Questa filosofia è sicuramente figlia del proprio tempo, ma non la si può ridurre a sua mera descrizione, anche se la situazione storica era drammatica e pesante – basti ricordare le due guerre e i totalitarismi – ed indubbiamente ha influenzato non solo la dimensione intellettuale, ma anche quella biografica di questi pensatori; d'altra parte, però, c'è un aspetto umano che, come da più parti è stato osservato, attinge ad una dimensione *perenne*, potremmo dire *trans-storica*, *dia-cronica*, non nel senso che va oltre la storia, ma che l'attraversa: l'esistenza, infatti, si dà sempre in un tempo anche se, contemporaneamente, è un'eccedenza rispetto ad esso.

Fulcro di questo pensiero esistenzialista è, senza alcun dubbio, il concetto di *esistenza* e quando noi lo applichiamo a 'filosofia', come in 'filosofia dell'esistenza', non pensiamo ad un genitivo oggettivo ma soggettivo: l'esistenza non è uno tra i termini qualificanti, o un mero predicato di questa filosofia, ma ne è l'ossatura; essa ne costituisce la struttura, è ciò che ne determina il senso.

Tornando al termine 'esistenzialismo', in una conferenza del 1946 Jean Wahl fa notare come già in quel tempo esso non fosse accettato *tout-court* né da Heidegger o tantomeno da Jaspers, che lo decretò addirittura come indice della morte della filosofia dell'esistenza; lo stesso Gabriel Marcel lo rifiutò sempre fermamente¹⁴⁷.

Il termine¹⁴⁸ fu portato comunque all'attenzione del mondo europeo grazie a Jean-Paul Sartre, con la conferenza del 1945 dal titolo *L'esistenzialismo è un umanesimo*; da allora in poi, con esso si individuarono molteplici fenomeni culturali e sociali, per comprendere i quali cercheremo di seguire alcune tracce lasciate in Francia dai filosofi del tempo.

Filosofia della crisi

L'esistenzialismo può dirsi 'filosofia della crisi' nel senso che vede «la coscienza della crisi come modo d'essere dell'uomo»¹⁴⁹. Nello specifico, l'esistenzialismo nasce come filosofia della crisi del sistema hegeliano, tra le macerie di un pensiero in dissoluzione che, sulle orme di Kierkegaard cerca di sbriciolare il sistema, e su quelle

¹⁴⁷ In Italia, Benedetto Croce usa dure parole, definendo l'esistenzialismo «un bubbone che molti spiriti decadenti ammirano» (B. Croce, *Discorsi di varia filosofia*, vol. 2, Laterza, Bari 1945, p. 291). Per questi motivi è stata privilegiata la locuzione 'filosofia dell'esistenza', di cui Jean Wahl individua in Kierkegaard l'iniziatore.

¹⁴⁸ Il termine è usato da Gabriel Marcel negli anni '40, cfr. G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit.

¹⁴⁹ L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, cit., p. 37.

di Feuerbach, di rovesciarlo¹⁵⁰; d'altra parte, però, nasce anche dalla polemica contro le sistematizzazioni scientifiche – come, ad esempio, la critica del mondo dell'oggettivizzazione¹⁵¹, che offre all'uomo una visione anonima e impersonale. A queste visioni 'scientifiche' gli esistenzialisti oppongono le loro riflessioni sull'uomo.

Così, la crisi del sistema filosofico si dà come filosofia della crisi. Gli inizi del '900 sono, infatti, caratterizzati anche da una diffusa crisi di valori. Scrive Rizzacasa che

i due conflitti mondiali hanno posto in dubbio ogni valore stabile della religione, dell'etica e della politica, ponendo altresì in primo piano sofferenze umane di vasta misura coinvolgenti i popoli tanto delle nazioni vincitrici quanto di quelle vinte. Inoltre, la crisi economica ha completato il quadro dell'instabilità specifica di quel periodo storico.¹⁵²

Ma l'esistenzialismo si esaurisce soltanto in questa *pars destruens* o i suoi risultati costituiscono anche una *pars construens*? Indubbiamente la prima *pars* è forte, dal momento che l'esistenzialismo pone le sue radici nella decostruzione della filosofia hegeliana, mettendone in questione le conclusioni e, così facendo, allargando la critica anche ad ogni razionalismo che pretenda di essere assoluto, onnicomprensivo, esaustivo, definitivo – seppur, come abbiamo visto, non sia da sottovalutare l'importanza che la rilettura di Hegel ebbe per i pensatori francesi degli anni Quaranta.

Dalla critica al sistema deriva una filosofia del finito, che però non è lasciato a sé stesso nella propria 'negatività', come qualcosa di contrapposto a Dio o chiuso nei propri limiti, ma che neppure si dà come risultato di una conciliazione fra finito ed infinito. Osserva Pietro Prini che la filosofia non può assolutizzare la finitudine, pena non solo la deriva umanistica di Sartre, ma anche la perdita di problematicità; infatti,

se l'umanesimo è l'ultima parola della filosofia non ha più senso il parlare dell'uomo come di un "dio fallito", soprattutto non ha più senso il definire l'uomo come un'inquietudine, una ricerca, un problema che esso non potrà mai risolvere.¹⁵³

¹⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 52. Kierkegaard pone la finitudine dell'uomo di fronte a Dio, ma lo qualifica in modo negativo, come peccatore; Feuerbach, invece, elimina la negazione del finito e lo risolve in infinito.

¹⁵¹ Cfr. A. Rizzacasa, *Per un'antropologia della finitezza. Riflessioni sull'esistenza nelle filosofie esistenziali*, Universitas Studiorum Editrice, Mantova 2018, p. 23, nota 8.

¹⁵² *Ivi*, pp. 23-24.

¹⁵³ P. Prini, *Storia dell'esistenzialismo*, cit., p. 245.

La finitudine diviene, soprattutto nei filosofi credenti, polo in tensione con l'infinito; attraverso di essa, infatti, l'uomo percepirà in sé una 'frattura' che non conosce sutura.

La ribellione

L'esistenzialismo rappresenta, come abbiamo sopra accennato, una ribellione verso certe forme di pensiero strutturato e sistematico, ma è anche ribellione verso l'*anonimia* in cui l'uomo è caduto, divenendo *uno-dei-molti*, nascosto nell'impersonale 'si dice', 'si pensa', 'si fa'; una ribellione verso una comunicazione ormai ridotta a strumento di ricerca di consenso e verso una filosofia dell'armonia e della conciliazione che cancelli ogni inquietudine, angoscia, frattura. Insomma, una ribellione contro ogni riduzione positivista della realtà e dell'uomo, contro ogni riduzione dell'essere ad ingranaggio di un sistema o ad essere 'funzione di'.

In questo contesto, come non pensare al testo di Albert Camus *L'homme révolté*¹⁵⁴ del 1951? In Camus, la categoria di 'rivolta' conduce ad una dimensione ontologica, al pensare all'esistenza di una natura umana comune: «se ci si rivolta, infatti, è per preservare qualcosa che è in noi, per preservare l'essere nella sua permanenza e determinatezza: il ribelle cerca di difendere ciò che l'uomo ed il mondo sono»¹⁵⁵. È la rivolta dell'uomo che non vuole meramente difendere sé stesso, ma ciò che è.

Come potrebbe, infatti, l'uomo rivoltarsi se non avesse in sé qualcosa da preservare? Per Camus l'uomo, per essere tale, deve rivoltarsi, perché in lui la rivolta ha il significato di rifiutarsi di esser ridotto a cosa tra le cose: «Che cos'è un uomo in rivolta? Un uomo che dice no. Ma se rifiuta non rinuncia tuttavia: è anche un uomo che dice di sì».¹⁵⁶

È un 'no' contro ogni forma di ingiustizia, di schiavitù, di solitudine ed un sì che rivendica giustizia, libertà, fratellanza.

Sarebbe un errore, tuttavia, ridurre la 'rivolta' a 'rivoluzione'; quest'ultima, infatti, ha il carattere del sovvertimento sociale, del rovesciamento dello *status quo*, schiacciata com'è su una dimensione essenzialmente storica, mentre il concetto di 'rivolta' mantiene in sé un richiamo metafisico; scrive a tal proposito Pietro Prini: «La rivolta contro il male

¹⁵⁴ A. Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1951.

¹⁵⁵ A. Scaricamazza, *La rivolta secondo Camus*, in «Dialegesthai», p. 3, www.mondodomaini.org.

¹⁵⁶ A. Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1951; trad.it. di Magrini, *L'uomo in rivolta*, in Id., *Opere*, a cura di R. Grenier, Bompiani, Milano 1988, p. 633.

storico delle ingiustizie sociali è, in realtà, la via per la rivolta contro il male metafisico della condizione umana»¹⁵⁷. Una rivolta che, secondo lo studioso, non nega Dio ma lo sfida¹⁵⁸.

Se è così, allora, essa diventa una categoria ermeneutica che dice qualcosa di profondo sulla natura dell'uomo, tanto che Albert Camus, emulando il famoso detto cartesiano, può giungere ad affermare «Mi rivoltò, dunque siamo»¹⁵⁹: una rivolta dell'uomo che, seppur declinata al singolare, permette l'esistenza non solo di sé ma anche degli altri.

Compito della filosofia dell'esistenza, allora, sarà dar voce a questa sfida dell'uomo, del quale si mette in luce il carattere profondamente complesso, un'opacità che sfugge ad ogni discorso 'chiaro e distinto'.

Scriva ancora Pietro Prini:

Contro l'edonismo spettacolare dell'ironia romantica è stata opposta l'irriducibile opacità di talune esperienze come l'angoscia, il peccato, la disperazione, la sofferenza di essere, delle quali non ci si può prender giuoco e che ci vincolano nella inalienabile responsabilità delle nostre scelte.¹⁶⁰

L'*opacità* dell'uomo, ad esempio, di cui parlerà frequentemente Gabriel Marcel, non può più esser cancellata con un colpo di spugna, né esser risolta in un sistema logico; essa è costitutiva dell'uomo, lo caratterizza profondamente e diviene anche parte delle sue scelte etiche.

L'incessante scontentezza di ogni conclusione

Con Kierkegaard e Nietzsche si apre una nuova fase della filosofia, una vera e propria 'rivoluzione copernicana' che porta l'uno a rovesciare la filosofia nella fede, l'altro nell'ateismo.

Il dubbio sulla ragione gettato dalla loro filosofia è raccolto dalla filosofia dell'esistenza; tuttavia, ciò non ha comportato un'abdicazione all'uso della razionalità, ma ha permesso di coglierne altre potenzialità, altri aspetti spesso trascurati: come scrive

¹⁵⁷ P. Prini, *Storia dell'esistenzialismo*, cit., p. 219.

¹⁵⁸ Per Rava, l'uomo in rivolta rifiuta Dio perché trova ingiusta la sua condizione e per il dolore degli innocenti. Dunque, la rivolta contro il male è rivolta contro Dio. Tale interpretazione ci appare meno convincente rispetto alla lettura di Pietro Prini, da noi privilegiata. Cfr. E. C. Rava, *Albert Camus e la rivolta antropologica esistenziale*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», n. 3, Milano 1978, pp. 403-404.

¹⁵⁹ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 643.

¹⁶⁰ P. Prini, *Storia dell'esistenzialismo*, cit., p. 243.

Jaspers, infatti, la filosofia «non vive solo della ragione, ma non può fare un passo senza la ragione»¹⁶¹.

Dunque, la filosofia esistenziale non rinuncia all'esercizio della ragione, ma non ne fa una divinità da idolatrare, bensì un pungolo che, posto nell'esistente, provoca in esso una «incessante scontentezza per ogni tentata conclusione»¹⁶².

Scriva ancora Karl Jaspers:

Nella storia, noi troviamo solo nei filosofi quella insoddisfazione, quella disposizione ad ascoltare gli altri, quel non indietreggiare davanti a nulla, per cui qualunque cosa abbiano raggiunto, essi la sorpassano per avvicinarsi sempre più alla verità, senza nascondersela con prevenzioni o conclusioni arbitrarie. Il loro contegno può sembrare incertezza, perché non afferma, dogmaticamente, il possesso della verità, ma questa loro incertezza realmente è il segno della loro forza, nell'inflessa ricerca che sola rende possibile la vera aperta comunicazione, la quale unisce l'uomo all'uomo sopra tutti gli scopi, le simpatie, i significati e le vedute particolari.¹⁶³

In questa citazione è indicata la strada della filosofia esistenziale: l'insoddisfazione che genera una ricerca inflessa, l'ascolto, il coraggio della verità, il non sentenziare, il non parlare dogmaticamente, perché a nessuno è dato di possedere la verità; ma vi è anche la valorizzazione della storia, della realtà e della complessità umana; come *filosofia perenne*, l'esistenzialismo indaga l'essere, il quale, però, rimane incircoscivibile, inoggettivabile, non afferrabile con la conoscenza. È ancora Jaspers ad illuminarci:

L'Essere non è mai in sé ciò che io conosco come l'Essere. Ogni contenuto di conoscenza è un essere divenuto cognito, e come tale costituisce una particolare comprensione, ma è al tempo stesso un qualche cosa che vela e restringe il vero e proprio essere.¹⁶⁴

Questo 'velare' richiama quel senso del *mistero* che costituirà un carattere fondamentale della riflessione sull'essere e dell'antropologia di Gabriel Marcel.

Per i filosofi dell'esistenza, insomma, l'uomo non è un 'dato' coglibile, ma un essere finito e temporale, un essere irrequieto che deve accontentarsi del provvisorio, anche se in lui sta «implicita una profondità occulta»¹⁶⁵; egli è ricerca della verità, di

¹⁶¹ K. Jaspers, *Existenzphilosophie* (1938); trad. it. di O. Abate, *La filosofia dell'esistenza* (1940), Bompiani, Milano 1964, p. 135.

¹⁶² *Ivi*, p. 138. Questo richiamo di Jaspers al pensiero ed alla ragione, a quello che lui, nel saggio *La filosofia dell'esistenza*, chiama «nuova Logica», fa sì che l'esistenza dell'uomo non sia in preda ad oscuri istinti, a vuote persuasioni ed a falsi assolutismi; questo carattere, tuttavia, non è proprio solo di questa filosofia dell'esistenza, ma di ogni filosofia, tanto che Jaspers parla di *philosophia perennis*.

¹⁶³ *Ivi*, p. 143.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 45.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 49.

una verità che non si dà solo come validità generale o apodittica certezza o convenzione¹⁶⁶, ma come prospettiva, come prospettività.

L'essere umano, dunque, non è inventariabile, è inesauribile, per questa ragione ogni conoscenza di lui è sempre imperfetta; è una conoscenza, potremmo dire con Kierkegaard, simile a quella che si può avere dell'ortica: chi troppo vi si avvicina, vi si punge senza riuscire ad afferrarla.

Questa inafferrabilità dell'esistente da parte del pensiero sarà trasversale alle varie filosofie dell'esistenza, ma è senza dubbio centrale nel filosofare di Marcel, il quale si rallegra nel constatare l'impossibilità di scrivere la sua filosofia:

questa impotenza [...] dimostra che il pensiero è un avanzamento progressivo più che una messa in ordine, è un "sondaggio" più che una costruzione, un *dissodamento* sempre ripreso sul posto, più che un percorso. "Non si tratta tanto di edificare quanto di scavare".¹⁶⁷

La riflessione filosofica, dunque, non si dà come soluzione, come parola definitiva, ma piuttosto come ricerca che 'scava' andando in profondità, che non si ferma alla superficie del reale, ma ne percepisce e ne narra lo spessore; una ricerca che dissoda il duro terreno delle apodittiche certezze della δόξα.

Per questo motivo, la prima preoccupazione di un pensiero esistenziale sarà quella di non lasciar degenerare i *misteri* in *problemi*, secondo la bella lezione di Marcel, su cui più avanti avremo modo di riflettere.

Pertanto, la conoscenza a cui si può giungere non può che essere prospettica e l'essere non «si scopre [che] in prospettive parziali»¹⁶⁸. È prospettica, dunque, la verità, per l'uomo; ed è in questa forbice che si dà la filosofia, poiché essa parla là dove la scienza e la tecnica falliscono; essa può solo 'indicare' ma non 'possedere'. Un indicare e un non possedere la verità che sono l'unica possibilità di accedere

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 57.

¹⁶⁷ E. Mounier, *Introduction aux existentialismes* (1947), in Id., *Œuvres*, vol. III, Éditions du Seuil, Paris 1962; trad.it. di A. Lamacchia, *Gli esistenzialismi*, Ecumenica Editrice, Bari 1981, p. 25. Scrive G. Marcel: «non si tratta più tanto di edificare, quanto di scavare. Sì, l'attività filosofica sostanzialmente si definiva per me più come un'escavazione che come una costruzione. Quanto più tentavo di penetrare la mia esperienza di svelare il senso più intimo di queste due parole, tanto più mi appariva inaccettabile l'idea di un certo contesto di pensieri che sarebbe il mio sistema, e che dovrei chiamare io stesso il mio sistema; mi sembrava ridicola una certa pretesa di incapsulare l'universo in un insieme di formule più o meno rigorosamente legate fra loro» (G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., pp. 40-41).

¹⁶⁸ E. Mounier, *Gli esistenzialismi*, cit., p. 26.

all'esistenza, la quale non si dà mai come oggetto ma come una 'cifra' oscura di cui la sola ragione non può dare la chiave¹⁶⁹.

L'esistenzialismo è un umanismo?¹⁷⁰

È il 1945 quando Jean-Paul Sartre, davanti ad un pubblico numeroso, pronuncia la conferenza pubblicata poi col titolo *L'esistenzialismo è un umanismo*.

È una riflessione che nasce dopo l'esperienza della guerra, della prigionia, delle grandi dittature, eventi, tutti questi, che non potevano passare senza lasciare una profonda traccia in chi li aveva vissuti. Ed è proprio da tale nuova 'traccia' che questa conferenza nasce, nel tentativo di chiarificare che cosa sia l'esistenzialismo, ma anche di ripensare il rapporto tra le persone: gli altri non sono più solo l'inferno, come emergeva nelle opere di qualche anno prima, ma persone con cui poter tentare di ricostruire una relazione. Da qui, a caduta, la rivalutazione della solidarietà, dell'impegno politico e dell'azione, della responsabilità.

Questi elementi segnano una svolta fondamentale nel pensiero di Sartre, sia rispetto a *L'Essere e il Nulla*, sia rispetto a romanzi e opere teatrali precedenti¹⁷¹.

La prima cosa che in questa conferenza salta agli occhi è proprio il titolo. Innanzitutto, esso ci dice che il filosofo riconosce l'esistenzialismo come filosofia, negandone le derive 'alla moda', le letture in 'maniche di camicia' e riconducendolo in un alveo propriamente filosofico: l'esistenzialismo è la dottrina «più austera; essa è in senso stretto destinata agli specialisti e ai filosofi»¹⁷².

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁷⁰ Nel suo *Court Traité de l'existence et de l'existant*, Jacques Maritain fornisce qualche utile indicazione su una questione focale della filosofia esistenziale, ossia il rapporto tra esistenza ed essenza. Maritain rivendica il primato dell'esistenza salvando l'essenza e rivolge la sua dura critica verso coloro che hanno trascurato o eliminato l'essenza, dal momento che, egli scrive, «sopprimendo l'essenza, o *ciò che l'esse pone*, si sopprime nello stesso tempo l'esistenza o *l'esse*, essendo queste due nozioni correlative e inseparabili: un siffatto esistenzialismo si distrugge da sé» (J. Maritain, *Court Traité de l'existence et de l'existant*, Paul Hartmann Éditeur, Paris 1947; trad. it. Di L. Vigone, *Breve trattato dell'esistenza e dell'esistente*, Editrice Morcelliana, Brescia 2014, p. 39). Questo esistenzialismo in cui si afferma il primato dell'esistenza è quello che troviamo in Heidegger e in Sartre, che svuotano le categorie metafisiche riducendole a fenomenologia esistenziale; così, ad esempio, il concetto di *quiddità* è sostituito dalla nozione di 'progetto'. Dunque, questo *Breve trattato* pone al centro dell'interesse la questione dell'essere, opponendo quello che Maritain chiama 'l'esistenzialismo metafisico' di Tommaso d'Aquino all'esistenzialismo corrente, che concentra la propria riflessione sull'esistenza, trascurando l'essere; ciò è, per Maritain, il grave problema, non solo del ramo ateo, ma anche di quello cristiano, il quale, secondo lui rinuncia ad una fondazione conoscitiva forte, in nome di una riflessione interpretante e indiretta. Per inciso, l'istanza della metafisica esistenziale non è solo di Jacques Maritain, ma anche di Etienne Gilson, Cornelio Fabro, Joseph De Finance.

¹⁷¹ *La nausea* del 1938; *Il muro* del 1939; *Le mosche* e *Porta chiusa* del 1943.

¹⁷² J-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris 1945; trad.it. di G. Mursia Re, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Ugo Mursia Editore, Milano 2019, p. 50.

Dunque, già nel '45 si avvertiva il bisogno di riportare in ambito filosofico un esistenzialismo che aveva preso strade molto lontane dalla filosofia: Sartre ribadisce che esso è «una dottrina che rende possibile la vita umana e che, d'altra parte, dichiara che ogni verità e ogni azione implicano sia un ambiente, sia una soggettività umana»¹⁷³. Da questa affermazione si comprende il valore che egli riconosce a questo pensiero, quasi che in assenza di esso la vita perda il suo carattere umano; d'altro canto, ne rivendica uno statuto gnoseologico e pratico che si embricano sia tra loro che con il proprio ambiente sociale o storico.

Ne deriva che la verità non ha solo una dimensione speculativa, ma anche trasformativa. Qui è sicuramente presente l'influenza marxiana su Sartre.

Inoltre, c'è un'altra implicazione dirimente: la soggettività umana non è pensabile fuori dell'ambiente storico sociale in cui si trova; anche questo legame tra uomo e ambiente storico risente della lettura di Marx, come pure delle riflessioni sul *Dasein* di Heidegger¹⁷⁴.

Come abbiamo visto, infatti, Corbin aveva tradotto il *Dasein* con l'espressione *réalité humaine*, terminologia che, dopo esser stata usata da Sartre, diviene dominante e che, come osserva Derrida, sostituisce con qualcosa di generico il termine *uomo*, troppo carico di retaggi metafisici.

L'altro termine del titolo su cui ci soffermeremo brevemente è 'umanismo'.

La cultura italiana ha in uso il termine 'umanesimo', quasi mai 'umanismo', parola, invece, utilizzata nelle altre lingue europee, nelle quali spesso si presenta con una connotazione ideologica di chiusura dell'uomo su sé stesso. Nel suo *L'esistenzialismo è un umanismo*, «Sartre aveva rimarcato il grado netto di solitudine dentro cui l'uomo si veniva a trovare nel momento in cui, gettato in un mondo, veniva chiamato a definire se stesso e la sua essenza»¹⁷⁵.

¹⁷³ *Ivi*, p. 47.

¹⁷⁴ Negli anni '40, la nozione di *Dasein* è percepita nella traduzione che ne aveva dato il Corbin; questa la sua spiegazione: «L'esistente che designa il termine di *Dasein* non è soltanto un esistente di cui bisognerà analizzare l'essere fra tutti gli altri esistenti. Il suo essere è l'essere dell'uomo, è la *realtà-umana* (*réalité - humaine*) nell'uomo. [...] Se la realtà-umana non è un semplice *Positum*, se il suo essere non è l'essere di una cosa che sussiste in un predicato uniforme, è che, nel senso più attivo del verbo essere, essa è la sua presenza; come soggetto, essa non riceve, ma è questo predicato: la *realtà-umana realizza*, effettivamente una presenza-reale» (H. Corbin, *Avant-propos a M. Heidegger*, in M. Heidegger, *Qu'est-ce que Métaphysique?*, Revue Philosophique de Louvain, 1938, pp. 13-14).

¹⁷⁵ M. Casucci, *Dall' "umanismo" all' "umanesimo". Alcune note filosofiche su bisogni e desideri dell'uomo*, in E. Mirri e F. Valori (a cura di), *Libertà e destino*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, p. 44.

Il termine ‘umanismo’ ha qui due accezioni: lo si può intendere quale dottrina che «considera l’uomo come fine e come valore superiore» grazie «agli atti più elevati compiuti da alcuni uomini»¹⁷⁶, oppure al modo esistenzialista, che «non prenderà mai l’uomo come fine, perché l’uomo è sempre da fare»¹⁷⁷, è progettualità.

Dunque, come va inteso questo ‘umanismo’?

L’uomo è costantemente fuori di se stesso; solo progettandosi e perdendosi fuori di sé egli fa esistere l’uomo e, d’altra parte, solo perseguendo fini trascendenti egli può esistere; l’uomo, essendo questo superamento e non cogliendo gli oggetti che in relazione a questo superamento, è al cuore, al centro di questo superamento. Non c’è altro universo che un universo umano, l’universo della soggettività umana. Questa connessione fra la trascendenza come costitutiva dell’uomo – non nel senso che si dà alla parola quando si dice che Dio è trascendente, ma nel senso dell’oltrepassamento – e la soggettività – nel senso che l’uomo non è chiuso in sé stesso, ma sempre presente in un universo umano – è quello che noi chiamiamo umanismo esistenzialista. Umanismo, perché noi ricordiamo all’uomo che non c’è altro legislatore che lui e che proprio nell’abbandono egli deciderà di se stesso; e perché noi mostriamo che, non nel rivolgersi verso sé stesso, ma sempre cercando fuori di sé uno scopo – che è quella liberazione, quell’attuazione particolare – l’uomo si realizzerà precisamente come umano.¹⁷⁸

Sartre, dunque, riconduce l’uomo ad una dimensione eminentemente temporale: «l’uomo non è chiuso in sé stesso, ma sempre presente in un universo umano»¹⁷⁹: questo è per lui l’umanismo esistenziale.

Da quanto detto appare più comprensibile la frase centrale di questa conferenza, e cioè che «l’esistenza precede l’essenza», tema, questo, centrale anche ne *L’Essere e il Nulla*. Afferma a tal proposito Jean-Paul Sartre:

Se Dio non esiste, [...] c’è almeno un essere in cui l’esistenza precede l’essenza, un essere che esiste prima di poter essere definito da alcun concetto, quest’essere è l’uomo, o, come dice Heidegger, la realtà umana.¹⁸⁰

L’uomo, quindi, originariamente esiste e niente più, è indefinibile «in quanto all’inizio non è niente»¹⁸¹ e sarà solo quale si progetterà. Viene da chiedersi se l’uomo sartriano,

¹⁷⁶ J-P. Sartre, *L’esistenzialismo è un umanismo*, cit., p. 110.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 111-112.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 112.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 53-54. Può essere qui utile ricordare quanto Heidegger afferma in *Lettera sull’umanismo*: «La tesi capitale di Sartre circa il primato dell’*existentia* sull’*essentia* giustifica il termine ‘esistenzialismo’ come denominazione adeguata a questa filosofia. Ma la tesi capitale dell’esistenzialismo non ha nulla in comune con la frase di *Sein und Zeit* [‘l’essenza dell’uomo è l’esistenza]» (M. Heidegger, *Über den Humanismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1949, trad. it. di F. Volpi, *Lettera sull’umanismo*, Adelphi, Milano 1995, p. 54).

¹⁸¹ J-P. Sartre, *L’esistenzialismo è un umanismo*, cit., p. 54.

nel suo esser *faber sui*, non prenda il posto di quel Dio che Sartre ha criticato come ‘artigiano’.

L’uomo sartriano sarà, insomma, «tutto quello che avrà progettato di essere»¹⁸² e per non cadere in un vero e proprio delirio di onnipotenza, Sartre correggerà la frase appena riportata, affermando che l’uomo sarà «Non quello che vorrà essere. Poiché quello che intendiamo di solito con il verbo “volere” è una decisione cosciente, posteriore, per la maggior parte di noi, a ciò che noi stessi ci siamo fatti»¹⁸³.

Il fatto che la volontà sia ‘posteriore’ presuppone un progetto originario e questo pare scelto nella libertà. Ma cos’è questa libertà che sceglie in anticipo? Sceglie in base a qualche criterio? La libertà – scrive Sartre – «non può avere altro scopo che volere se stessa»¹⁸⁴; essa è il fondamento di tutti i valori. Ma questa libertà si vuole nel concreto e così scopriamo che essa è in relazione alla libertà degli altri.

Di tutto questo Sartre, qui, fa solo brevi cenni, e a questi dobbiamo attenerci, grati delle numerose domande che ne derivano.

Da quanto detto, in ogni caso, possiamo comprendere una conseguenza, forte, di un’esistenza che precede l’essenza: si fa ricadere sull’uomo una responsabilità totale, sia della propria che dell’altrui esistenza. Afferma, infatti, Sartre: «Così la nostra responsabilità è molto più grande di quello che potremmo sopporre, poiché essa coinvolge l’umanità intera»¹⁸⁵. Qui si fa avanti il nuovo Sartre, attento alle relazioni tra persone, per il quale ogni scelta del singolo ricade anche sugli altri¹⁸⁶.

Lo scegliere, per Sartre, si lega all’angoscia, ma in lui il termine perde quella profondità che ha nella riflessione kierkegaardiana, divenendo quasi un’*impasse*, legato all’impossibilità di calcolare benefici e conseguenze della propria scelta; l’uomo è angoscia solo perché «legislatore che sceglie, nello stesso tempo, e per sé e per l’intera umanità»¹⁸⁷. L’angoscia sartriana è, infatti, conseguenza della decisione, dell’agire, tanto che il filosofo fa l’esempio del capo che prende decisioni per gli altri dopo aver esaminato una pluralità di soluzioni possibili, e di queste decisioni diviene responsabile. In questo senso, in Sartre, la libertà diviene *condanna*.

¹⁸² *Ivi*, p. 55.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 55-56.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 102.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 58.

¹⁸⁶ Cfr. J-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, cit.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 59.

L'analisi di Sartre scende su un terreno empirico, come tradisce il linguaggio di queste pagine: occorre *esaminare, provare* e, se questo non è verificabile, allora, come nel caso della voce che induce Abramo ad uccidere il figlio amato Isacco, bisogna capire che la scelta è solo ed esclusivamente umana. È solo l'uomo Abramo che ha deciso che la voce dell'angelo era di Dio.

Vi è, sullo sfondo, la proposta di una filosofia chiamata a dimostrare tutto ciò che non proviene dall'uomo; ogni trascendenza è bandita e, così facendo, l'umanesimo elimina Dio, facendo svanire «ogni possibilità di ritrovare dei valori in un cielo intelligibile»¹⁸⁸, e restituisce un uomo 'abbandonato' perché non trova «né in sé, né fuori di sé possibilità di ancorarsi»¹⁸⁹.

Rimane, per Sartre, l'importanza dell'impegno del fare 'ciò che è possibile', ma anche questo linguaggio, in cui l'uomo sembra consapevole del proprio limite, è subito tradito da quanto il filosofo afferma nelle ultime pagine della conferenza: «le cose saranno come l'uomo avrà deciso che siano»¹⁹⁰ e l'uomo «non esiste che nella misura in cui si realizza»¹⁹¹.

Anche la questione dell'intersoggettività, per Sartre, si declina, allora, in questi termini: l'altro è «una libertà posta davanti a me, la quale pensa e vuole soltanto per me o contro di me. Così scopriamo subito un mondo che chiameremo intersoggettività, ed è in questo mondo che l'uomo decide di ciò che egli è e di ciò che sono gli altri»¹⁹².

Volto personale ed esistenza tragica

Il termine 'esistenza', come abbiamo visto, si trova al centro della riflessione filosofica dei primi anni del XX secolo ma, come osserva Berdjaev, per quanto questo concetto sia frequentemente usato, non sempre lo si è fatto nel modo opportuno; scrive a tal proposito il filosofo ucraino:

Per quanto vi sia, tra Kierkegaard da una parte e Heidegger e Jaspers dall'altra, uno stretto rapporto, bisogna rilevare la differenza essenziale che li caratterizza: Kierkegaard esige che la filosofia sia per se stessa esistenza invece di trattare puramente dell'esistenza. Viceversa, la filosofia secondo Heidegger e Jaspers è costantemente una filosofia *di e attorno* all'esistenza poiché questi filosofi, alla fine, rimangono

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 66. La riduzione di Dio a garante dei valori ci appare un punto di vista filosofico e teologico molto fragile.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 80.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 81.

¹⁹² *Ibidem*.

chiusi nelle tradizioni di scuola. Essi vogliono, e particolarmente lo vuole Heidegger, elaborare con l'esistenza delle categorie filosofiche, mettere in categorie la preoccupazione o la paura della morte.¹⁹³

Insomma, Jaspers e Heidegger, ma soprattutto quest'ultimo, rimangono intrappolati, secondo Berdjaev, in un pensiero che tenta di «elaborare l'esistenza con delle categorie filosofiche»¹⁹⁴, senza accorgersi che, in queste, non si dà l'angoscia, la gioia, la morte, insomma quell'eccezionalità che nell'esistenza è insita. I sistemi, come soleva dire Charles Péguy, sono per la tranquillità, per l'eliminazione dell'angoscia, mentre al contrario, compito della filosofia, ed in particolar modo di quella esistenziale, è inquietare e interpellare l'uomo concreto. Non può esserci, dunque, un sistema dell'esistenza¹⁹⁵.

Nel 1946, nel corso del già rammentato convegno tenutosi al Club Maintenant di Parigi, Berdjaev ribadiva ancora, di contro ad ogni 'sistemazione dell'esistenza' che

l'ontologia [...] è sempre una conoscenza che oggettiva l'esistenza. Nell'ontologia, l'idea dell'essere è oggettivata e un'oggettivazione è già un'esistenza che è alienata nell'oggettivazione. Così nell'ontologia, in ogni ontologia, l'esistenza scompare.¹⁹⁶

Ne deriva che, la filosofia dell'esistenza, qualora elabori un'ontologia, non può costruirla con le categorie della tradizione aristotelico-kantiana, dal momento che l'esistenza sfugge loro e la conoscenza che qui di essa si persegue non è quella dell'oggettivazione della scienza, ma piuttosto quella dei metafisici tedeschi, che, come scrive Berdjaev, «hanno compreso come la conoscenza razionale abbia un fondo irrazionale»¹⁹⁷.

È, questo, un appello della filosofia dell'esistenza ad aprirsi ad un tipo di razionalità che non può ridursi a *lógos* calcolante, ma che sia capace di parlare della 'persona'. Un appello, questo, che, in qualche modo, anticipa l'esigenza di ricorrere a modalità espressive diversificate per fare filosofia; nello specifico pensiamo al dramma teatrale, ma anche al romanzo, al cinema, alla poesia.

¹⁹³ N. Berdjaev, *L'io e il mondo (Cinque meditazioni sull'esistenza)*, trad. it. di D. Banfi Malaguzzi, Bompiani, Milano 1942, pp.73-74. L'opera fu tradotta dal russo in francese nel 1936 da Irène Vildé-Lot per le edizioni Montaigne, col titolo *Cinq méditations sur l'existence*, nella collana di *Philosophie del l'Esprit* diretta da L. Lavelle e R. Le Senne.

¹⁹⁴ N. Berdjaev, *L'io e il mondo*, cit., p. 74.

¹⁹⁵ E. Mounier, *Gli esistenzialismi*, cit., p. 17.

¹⁹⁶ N. Berdjaev, *Discussione*, in J. Wahl, *Breve storia dell'esistenzialismo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017, p. 54.

¹⁹⁷ N. Berdjaev, *L'io e il mondo*, cit, p. 99.

In questo orizzonte di pensiero al centro è posta, dunque, la *persona* come categoria non naturale, ma spirituale¹⁹⁸, non riconducibile al mero ordine biologico o ad oggetto, ma ad un volto unico e irripetibile: «il volto¹⁹⁹ della persona trionferà nel mondo – scrive Berdjaev – non vi sarà più né obiettivazione né obiettività»²⁰⁰. Il volto indica così il carattere concreto della *persona* e, come tale, esso sfugge ad ogni ‘decodificazione’ e ad ogni forma di oggettivazione.

Il *volto* dell’uomo da un lato è *vólto*, rivolto verso un *tu* e, quindi, è apertura, relazione; dall’altro è *vólto* proprio, personale e, in quanto specifica peculiarità del singolo, lo protegge dalla ‘dispersione’ nel mondo²⁰¹.

Se, dunque, l’uomo si trova a recitare un ruolo nella società cui appartiene e spesso «cessa di essere una persona per diventare un personaggio»²⁰² ed il suo ruolo è spesso eterodiretto o imposto dal di fuori, la persona, al contrario, è un essere integrale, *complesso*, da cui scaturisce quella dimensione *tragica* dell’esistenza, che sarà *topos* ermeneutico centrale per comprendere il clima esistenzialista. Una tragicità che trova il suo apice nella morte, che non esiste nel mondo degli oggetti e, quindi, diventa dato peculiare dell’essere umano.

Questa inclinazione al *tragico* si percepirà fortemente nel legame fra filosofia e dramma, di cui sono esemplari le opere di Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Jean Wahl, ad esempio, pensava che fosse «naturale che [il] pensiero esistenzialista si esprimesse nel dramma prima anche di esprimersi in filosofia»²⁰³, dal momento che il personaggio teatrale vive le lacerazioni del reale nella loro tensione oppositiva, non soltanto a livello intellettuale, ma rendendole viventi, incarnate. Insomma, in questo legame con il dramma, la filosofia opta per il volto concreto dell’uomo e per la messa in scena della sua esistenza ‘tragica’.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 194.

¹⁹⁹ Abbiamo preferito tradurre il termine francese *visage* con la parola ‘volto’, piuttosto che ‘viso’, perché ‘vólto’, per la lingua italiana, ha la medesima radice del participio passato di ‘volgere’, ‘vólto’, che indica il non esser ripiegato in sé, ma l’esser rivolto verso, evidenziando un’apertura nell’esistente che ci sembra essere costitutiva.

²⁰⁰ N. Berdjaev, *L’io e il mondo*, cit, p. 197.

²⁰¹ *Ivi*, p. 199.

²⁰² *Ivi*, p. 200.

²⁰³ J. Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Paris, Fontaine, 1946; trad. it. di P. Biral, *Il pensiero moderno in Francia*, La Nuova Italia, Firenze 1965, p. 152. Possiamo qui ricordare che lo stesso Wahl fu artefice di opere letterarie e poetiche; come ricorda Masi nella sua *Introduzione* al testo di Wahl *Verso la fine dell’ontologia*, «il pensiero esistenziale si rivela, in questo, simile all’intuizione poetica, proprio perché esiste in noi un fondo irrazionale con il quale lo spirito deve lottare talvolta fino al limite, quasi della follia» (G. Masi, *Introduzione* a J. Wahl, *Verso la fine dell’ontologia*, (tra. it. di e a cura di G. Masi) Fabbri Editori, Milano 1971, p. 19. Titolo originale, *Vers la fin de l’ontologie*, Société d’Éditions d’Enseignement Supérieur, Paris, 1956).

Protagonista è sempre la contingenza dell'essere umano; è l'impotenza di una ragione che si nutre di tensioni e si fa dialettica anti-sistemica; è il tema dell'uomo ferito, dell'uomo disperato di fronte alla sua infelicità e alla sua difficoltà o incapacità di uscire dalla propria *situazione*, come accade all'uomo sartriano, che è «pieno di sé, opaco a sé medesimo; goffo, senza segreto, come troppo pieno e, rispetto al mondo, come di troppo o superfluo»²⁰⁴.

Ed un uomo così compresso, impossibilitato ad uscire dalla propria condizione di non senso, fa dire a Mounier, con un velo d'ironia, che questa filosofia, che ha lanciato la parola 'esistenzialismo', avrebbe forse dovuto esser detta *inesistenzialismo*.

Disperazione, speranza, tragico

Vi è un ramo, nell'esistenzialismo, in cui è forte il richiamo al nulla, come è possibile vedere nella riflessione di Sartre, in cui l'esistente è destinato allo scacco. A questa amara prospettiva ha indubbiamente contribuito anche la vicenda storica, come osservava a suo tempo Mounier:

questa oscura reazione contro la filosofia della felicità e del trionfo umano che è stata la ribalta del secolo scorso trova qualche spiegazione nello scompiglio dell'Europa, in seguito a due guerre estenuanti e a una crisi senza precedenti.²⁰⁵

La vicenda storica, insomma, ha indubbiamente pesato nelle riflessioni della filosofia dell'esistenza, ma il loro contributo non può essere esclusivamente ricondotto a risposta, a reazione alla storia. Vi sono infatti dimensioni quali l'angoscia, la presenza del nulla nell'essere, l'irrazionalità che aprono la strada ad un'inquietudine non risolta e senza tempo, che sfocia in due prospettive: quella che si apre alla trascendenza, come avviene nella proposta di Gabriel Marcel, e quella che si chiude nell'orizzonte mondano, come si evince da alcuni testi di Jean-Paul Sartre. Dinanzi a queste due strade, Mounier parlerà di speranza come di 'disperazione aperta' a cui contrappone una 'disperazione chiusa'.

Da rilevare che la 'disperazione' è, per Mounier, un comune denominatore, il che indica quanto la dimensione 'tragica' sia caratterizzante l'esistenza; una dimensione tragica che è costitutiva e peculiare della condizione umana. Ed in questa disperazione la

²⁰⁴ E. Mounier, *Gli esistenzialismi*, cit., p. 47.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 65.

‘persona’ si gioca la vita, optando tra due scelte: la chiusura in sé stessi o l’apertura all’altro/Altro.

Una ‘disperazione chiusa’ è quella che racconta un «raggrinzimento dell’io, un “me” emesso sull’asse della rivendicazione e della possessività»²⁰⁶, in cui l’uomo non può ricevere nessuna rivelazione perché è pieno di sé, e il mondo è ritenuto

come un avere inventariabile e contabile. L’ottimista è colui che conta sempre sull’avvenire, il disperato incastrato nel finito è colui che non conta più su niente e su nessuno. Ma entrambi *contano*. Essi dispongono delle cose e di sé, e giudicano del gioco.²⁰⁷

Una ‘disperazione aperta’, invece, è una distensione dell’io, un rifiuto a voler disporre di sé; è pazienza²⁰⁸ che non considera il mondo come inventariabile o come dato da possedere ma, al contrario, come fonte inesauribile di possibilità che rifiuta di calcolare; è, questa, una presa di distanza dal mondo funzionale della tecnica, del quale dimostra l’inefficacia in relazione al destino ultimo dell’uomo. La speranza che viene prospettata, però, non è una consolazione ma una virtù, anzi, come sostiene Mounier, essa addirittura «entra nello statuto ontologico di un essere definito come trascendente all’interno di se stesso. Accettarla o rifiutarla, è accettare o rifiutare di essere uomo»²⁰⁹. Una speranza, questa, che diventa, allora, per Mounier, tratto peculiare dell’essere umano.

Verso il concreto

Il rifiuto di una filosofia astratta, e un conseguente ritorno alla concretezza, è percepito dai filosofi di questo tempo quasi come un imperativo.

Ne ha premonizione Jean Wahl che, nel 1932, scrive un saggio dal titolo *Verso il concreto*²¹⁰. È importante fare attenzione alla data di pubblicazione, perché ci permette di comprendere come Jean Wahl abbia acutamente percepito questo bisogno di ritorno al concreto e come il suo studio sia stato importante per i pensatori del suo tempo. Il

²⁰⁶ *Ivi*, p. 70.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 71.

²⁰⁸ Per un approfondimento sulla virtù della *pazienza* si rimanda a A. Tagliapietra, *I cani del tempo. Filosofia e icone della pazienza*, Donzelli Editore, Roma 2022.

²⁰⁹ E. Mounier, *Gli esistenzialismi*, cit., p. 72.

²¹⁰ J. Wahl, *Vers le concret. Études d’histoire de la philosophie contemporaine. (William James, Whitehead, Gabriel Marcel)*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2004; trad.it. di G. Piatti, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, Mimesis, Milano-Udine, 2020. L’opera è composta da scritti pubblicati dal 1922 al 1923 e dal 1930 al 1931, già apparsi autonomamente. La *Prefazione a Verso il concreto* fu edita alcuni mesi prima del volume, nelle «Recherches philosophiques», che nei loro sette anni di vita costituirono un veicolo per la diffusione della fenomenologia e dell’esistenzialismo. A partire dal n. 4, nel comitato di redazione fu inserito anche Jean Wahl, fino ad allora semplice membro del gruppo.

bersaglio polemico del saggio è Hegel, in particolare lo Hegel dell'*Introduzione* alla *Fenomenologia dello Spirito*, in cui il filosofo tedesco sostiene che il concreto e il particolare sono ciò che vi è di più astratto e generale e che ciò a cui i realisti e gli empiristi attribuiscono una grande ricchezza è, invero, la più grande povertà.

A tutto questo Wahl oppone la filosofia di Kierkegaard, con la sua esigenza di mantenere vive le opposizioni in quello spirito di *ricca concretezza* che determina la contrapposizione di Kierkegaard a Hegel²¹¹.

Insomma, il pensatore francese ripropone una filosofia dialettica animata dal dubbio e dalla negazione, lontana da soluzioni definitive, poiché solo così l'esistenza raggiunge la sua concretezza. E sta proprio qui un contributo dirimente che Jean Wahl e, con lui, l'esistenzialismo francese tutto, hanno dato alla filosofia: la rivalutazione dell'apparenza e del fenomenico, seguendo la lezione di Nietzsche, Husserl e Heidegger, cogliendo il reale nella sua complessità e nello *spessore materiale delle cose* e «nel sentimento di quella sorta di densità spirituale che è una persona»²¹².

Il pensiero, insomma, deve volgersi verso il concreto: questo l'appello dell'esistenzialismo. Un concreto che è il diritto dell'*hic et nunc*, della realtà in tutto il suo spessore, che non potrà mai essere ridotta a mero dato o a fatto colto nella sua brutalità; il diritto del reale ad entrare a pieno titolo nella riflessione filosofica senza che questa diventi empirismo nudo e crudo.

Quello della filosofia esistenzialista è, infatti, un realismo che contempla immanenza e trascendenza, «immanenza dell'oggetto nel soggetto e del soggetto nell'oggetto [e] trascendenza dell'oggetto rispetto al soggetto»²¹³. Tra queste due teorie l'esistenzialismo oscillerà sempre, mostrando come fondamentalmente il concreto non sia però mai un mero 'dato' per la filosofia, ma sempre un qualcosa verso cui tendere; è, questa, una filosofia che non intende ridurre tutto a oggetto, ma che si pone sulle tracce della concretezza del reale, sapendo che specificamente in questa ricerca consiste il suo filosofare.

La frattura e il valore della trascendenza

La filosofia dell'esistenza narra di una realtà che

²¹¹ L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, cit., p. 65.

²¹² J. Wahl, *Il pensiero moderno in Francia*, cit., p. 133.

²¹³ J. Wahl, *Verso il concreto*, cit., pp. 52-53.

è profondamente rotta e frammentata, pervasa da una cesura che non conosce suture definitive, essenzialmente incrinata da una fessura che di volta in volta la pone in questione [...]. Perciò l'esistenza umana è, nella sua profonda essenza, libertà, sospesa fra problema e certezza, ricerca e verità: non sostanza, ma atto, non stato, ma problematicità, non dato o fato ma dramma.²¹⁴

L'uomo non può esser ridotto alla propria *situazione*, ma è un'eccedenza che oscilla fra la libertà e il fato, fra le certezze e la ricerca indefessa della verità, fra l'essere mondano e aperto alla trascendenza. L'atto stesso dell'esistenza è, in qualche modo, un atto trascendente. Scrive Pareyson che «l'uomo entra in sé uscendo da sé»²¹⁵: l'uomo non deve rimanere chiuso in un narcisismo centripeto, ma deve aprirsi alla trascendenza attraverso un movimento centrifugo, perché solo così non rimane prigioniero di sé stesso, ma diviene capace di relazione, sia essa con altri uomini o con Dio. Questa apertura che è tendenza, invocazione, aspirazione verso l'essere, diviene partecipazione. Se così è, per Pareyson, l'esistenzialismo diventa rivendicazione metafisica²¹⁶.

Come non ricordare qui la fede cristiana di molti esistenzialisti, nei quali la relazione con Dio diventa un'esigenza insopprimibile? Con un Dio che interpella l'uomo e che da esso è invocato; con un Dio che non costringe, ma che «mantiene all'interno dell'incarnazione e della partecipazione un intervallo tra l'io decidente e la situazione scelta, tra il singolo partecipante e l'essere partecipato»²¹⁷? Dio diviene il Tu assoluto, che «sfugge per essenza ad ogni presa oggettiva, là dove non è, non dico accessibile, ma presente altro che all'invocazione, cioè a dire alla preghiera»²¹⁸. Un Tu impossibile da trattare come un *qualcuno* di indefinito senza ridurlo alle nostre misure umane.

Così, l'uomo diviene punto d'incontro tra finito ed infinito. Per questo nell'esistenzialismo sarà fondamentale un pensiero metafisico, quale testimone del non risolversi dell'uomo nella sua finitezza umana.

²¹⁴ L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, cit., p. 23.

²¹⁵ *Ivi*, p. 24.

²¹⁶ *Ivi*, pp. 29-30.

²¹⁷ *Ivi*, p. 24.

²¹⁸ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 65.

Questi or ora evidenziati sono solo alcuni dei caratteri di quel vasto e complesso movimento di pensiero che va sotto il nome di *esistenzialismo*; anche se non tutti questi elementi sono riscontrabili in ogni autore, essi vanno comunque a lasciare tracce fondamentali per orientarsi all'interno di quella che abbiamo qui chiamato *atmosfera esistenzialista*.

Capitolo 2. Il contesto teatrale nella Francia della prima metà del Novecento: lineamenti di una panoramica

Il capitolo che segue intende ricostruire in linee generali il panorama del teatro francese da fine '800 alle seconde avanguardie, nella consapevolezza del limite che un tale tipo di ricostruzione comporta. I temi che caratterizzano questo periodo sono infatti complessi e molteplici, e rispondono ad una volontà diffusa di ripensare il teatro in tutti i suoi aspetti, allo scopo di restituirgli una dimensione culturale profonda, talvolta oscurata dalla logica del puro intrattenimento e dell'evasione che garantisce un ritorno economico, portando a teatro un pubblico numeroso. Si veda, in proposito, il caso esemplare di Parigi, capitale dello spettacolo del XIX secolo, anche – pur non solo – nel senso di un intrattenimento di massa.

Attorno agli spettacoli parigini esiste una vera e propria industria, anche se lungo tutto il secolo si assiste a numerosi e vari tentativi di modificare questo stato di cose, operando riforme, più o meno radicali, che rompono non solo con il teatro-spettacolo ma anche con le forme tradizionali di teatralità, prive oramai di qualsivoglia presa sul pubblico. Riforme in cui si ripensano sia la figura che il ruolo dell'attore, il rapporto fra scena e testo, nel tentativo di togliere il predominio dell'attore *cabotin*, l'istrione, il cui talento e la cui personalità carismatica garantivano, spesso da soli, il successo degli spettacoli del teatro dei *boulevard*.

In alternativa ai teatri di *boulevard* vengono aperti piccoli teatri d'arte, in cui si fa un lavoro di sperimentazione, sia nell'ambito della regia che in quello della scelta ed interpretazione del repertorio. Sono teatri che non appartengono, e non vogliono appartenere, al circuito dei grandi luoghi storici della spettacolarità parigina²¹⁹ ma che cercano invece di farsi spazio per dare visibilità a nuove idee, sia in campo attoriale che registico; idee che si rivelano come proposte alternative di spettacoli culturalmente interessanti, che non rispondano unicamente alla logica del facile guadagno. Ma, gettata fuori dalla finestra, per così dire, la questione economica si ripresenta entrando dalla porta; si tratta di un dato impellente, dal momento che in questi nuovi teatri si soffre di

²¹⁹ A Parigi nella seconda metà dell'800 erano presenti 21 sale teatrali, 19 di queste sulla *rive-droite*. Sulla *rive-gauche* si trovavano l'Odéon e il Théâtre du Luxembourg. Questi ultimi, entrambi sovvenzionati dal governo, dovevano reggere il predominio esercitato dalla Comédie Française, che, pur con biglietti più costosi, si trovava in centro, in una posizione più facile da raggiungere. Gli abitanti del Quartiere Latino non potevano permettersi biglietti tanto costosi, perciò non vi andavano. Cfr. M. G. Porcelli, *Il Teatro francese. 1815-1930*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 41-47, dove mostra come la dislocazione dei teatri sulla *rive-droite* costituisca un preciso indicatore della vita parigina.

scarsa di mezzi, tanto che le uniche entrate sono costituite dalla vendita dei biglietti o da forme di fidelizzazione del pubblico, essendo estranei a qualsiasi istituzionalizzazione o riconoscimento statale. Sta di fatto che questo nuovo tipo di spettacolo, che non fa appello né all'attore di grido né a un repertorio 'leggero' o ad autori conosciuti, non attrae abbastanza. Molte delle riforme tentate in questo periodo, che trovano il loro obiettivo dichiarato nello sfuggire alla logica commerciale, lasciano, infatti, aperto il problema di trovare risorse per garantire la sopravvivenza del teatro²²⁰ stesso.

In questo contesto si tenterà anche di strappare a Parigi il dominio assoluto nel settore, attraverso l'apertura di sale teatrali, con compagnie stabili, in province della Francia, permettendo così la formazione di teatri nazionali e popolari al di fuori della capitale. Nasceranno negli anni '50 Centri Drammatici Nazionali in Alsazia-Lorena, a Colmar o a Tolosa, per esempio.

Ma portare il pubblico a teatro rimane un tasto problematico: come si avvicinano gli spettatori se si toglie il richiamo del grande attore o dell'autore famoso? Come attrarre il pubblico senza giocare su elementi di notorietà? Inoltre, se il teatro non può essere solo per un'élite colta, intellettuale, e magari benestante, come ritengono gli artisti di fine Ottocento, ovvero se deve arrivare a tutti, qualcosa deve cambiare.

Prima di entrare nelle pieghe della riforma, una premessa è d'obbligo. Ricostruire il quadro della Parigi teatrale di fine Ottocento e vedere il suo sviluppo fino all'alba delle sperimentazioni esistenzialiste, nei limiti di un capitolo, e per un lavoro non focalizzato in modo specifico su questo aspetto, comporta la necessità di sorvolare su alcuni punti, di tralasciare nomi che hanno contribuito a fare la storia del teatro europeo o di non dare ad altri protagonisti l'attenzione che meritano. Le nostre 'pennellate' cercheranno solo di tratteggiare i lineamenti di una panoramica dei contributi fondamentali alla creazione di quel clima del primo '900 in cui appariranno le opere drammaturgiche di Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

I nomi su cui ci soffermeremo hanno avuto relazione con grandi registi e drammaturghi europei, che, però, rimarranno da noi trascurati, pur riconoscendone la grandezza e

²²⁰ Il problema delle sovvenzioni da parte di enti territoriali e dello Stato stesso sarà affrontato seriamente solo molto più tardi, quando le istituzioni, passate attraverso la guerra, tornarono a riconoscere al teatro un ruolo importante nella formazione culturale della persona, facendolo rientrare all'interno dei suoi programmi per lo sviluppo della cultura e cercando di strapparlo all'ambito dell'intrattenimento.

l'influenza su di loro; inoltre, non scenderemo nel merito delle opere, ma semplicemente noteremo il loro contributo allo sviluppo del teatro francese della prima metà del '900.

Dopo alcuni accenni ai contributi registici in ambito naturalista e simbolista, lasceremo emergere il fondamentale contributo dato alla riforma teatrale da Copeau, dalla cui attività emergeranno i quattro del Cartel²²¹, formatisi attorno alle sue idee, e i Copiaus. Grande importanza, poi, verrà ovviamente accordata ad Artaud, con il suo 'teatro della crudeltà', fonte di ispirazione imperitura per il teatro del Novecento.

Come Artaud, anche altri autori del tempo hanno aperto delle piste, elaborato esperienze che, anche se sul momento non hanno ottenuto un successo adeguato alla fatica di chi le ha pensate, si sono rivelate poi feconde di avvenire.

Una spinta ulteriore alla vitalità teatrale ci sarà, poi, dopo il secondo conflitto mondiale, quando si inizierà a chiedersi quale possa essere il valore e il ruolo della cultura e, nello specifico, del teatro, in un mondo distrutto dalle guerre, per un'umanità che ha profondamente sofferto ed è rimasta ferita.

Durante le due guerre mondiali, il teatro continua a vivere nelle sue forme più 'spettacolari', anche se, sempre più, ci si ostina a cercare un altro tipo di arte: un teatro che parli dell'uomo all'uomo, che lo faccia riflettere e acquisire consapevolezza.

Consapevolezza anche solo dell'assurdità della realtà, dell'avvilimento delle relazioni e dell'incomunicabilità sempre crescente. Il *nonsense* prodotto dalla guerra, il cui orrore è pur stato il risultato di azioni e scelte di uomini, che condividevano la vita con quegli stessi a cui la compromettevano, sarà al centro del teatro del dopoguerra. Esistenza, *nonsense* e sradicamento diventano, nella penna di alcuni drammaturghi, cifra della condizione umana stessa. Si tratta, spesso, di testi teatrali e autori che non hanno avuto grande visibilità nelle sale o grande successo fra il pubblico – forse con la sola eccezione di Sartre – ma che hanno pensato l'opera teatrale come un mezzo importante proprio per riportare l'attenzione sull'uomo, sulla sua concretezza, così assurdamente maltrattata e umiliata durante i conflitti mondiali.

Questo teatro offre occasioni di riflessione su schegge di esistenza concreta. Sartre, Camus, Marcel²²², pur nella loro vocazione essenzialmente filosofica, avvertono

²²¹ Così decisero di chiamarsi, dopo aver stretto un patto di collaborazione di cui parleremo poi, Charles Dullin, Jean Juvet, Gaston Baty e Georges Pitoëff.

²²² Come diremo anche in seguito, sono pochi i riferimenti a quest'ultimo nei manuali di studio sul teatro, dove o non viene trattato o appena rammentato, specialmente nella sua attività di critico teatrale.

contemporaneamente un'esigenza espressiva drammatica e drammaturgica, il bisogno di scrivere drammi, mettendo al centro quell'esistenza umana di cui parlano anche nei loro testi filosofici; un'esistenza svilita non solo dalle vicende storiche ma anche da approcci teorici troppo astratti, idealizzati o ideologizzati, incapaci di cogliere il cuore pulsante della vita concreta. Usando un linguaggio altro, e complementare, a quello prettamente filosofico, questi autori scrivono dell'esistenza, del suo senso o mancanza di senso, spesso senza preoccuparsi troppo di approcci registici o scenici in senso stretto.

Il teatro dell'assurdo o quello esistenzialista saranno soltanto espressioni diverse di un medesimo disagio, di una comune esigenza di cogliere la vita nella sua concretezza, quella vita fatta di gioie, dolori, amori, tradimenti, comunicazione e incomunicabilità, morte e memoria, paura della verità e responsabilità nella libertà. Il linguaggio teatrale mostra, infatti, una grande capacità di dare corpo a tali rapporti e conflitti, filosoficamente a volte troppo astratti, e che invece il dialogo riesce a rendere vivi, fino al cuore della scena.

La vita teatrale nella Belle Époque

La Grande Esposizione Universale di Parigi, evento con cui si aprì il nuovo secolo, simbolo di un progresso favorito da anni di pace, ma soprattutto da un forte sviluppo industriale e tecnologico, ebbe forti ricadute sulla quotidianità delle persone e sulle arti, dando vita a nuove forme espressive, fra cui il cinema, che fece la sua prima apparizione nel 1895.

Si aprì così la nota 'Belle Époque', di cui Parigi fu cuore e simbolo; nonostante la città fosse dilaniata da scontri sociali, provocati da questo rapido progresso, essa appariva agli occhi del mondo come il luogo del bel vivere, della libertà sfrenata, della frivolezza, il cui sapore si testava soprattutto nel fiorito mondo dello spettacolo, nei café-Théâtre, nei café-chantant²²³, in rappresentazioni spettacolari e fastose. In questo contesto di *divertissement*, ricopre un grande ruolo il teatro, frequentato da un pubblico borghese, divenuto un fenomeno eminentemente commerciale, volto a creare l'immagine illusoria

²²³ Con l'espressione si intendevano diffuse forme di spettacolo leggero; dai quartieri popolari di St. Denis e di rue Montmartre, si propagarono pian piano in tutta Parigi. I café-Théâtre, ad esempio, locali «caldi, fumosi, allegri, un po' promiscui» erano molto frequentati, così come lo erano i café-concert dai nomi famosi ancora oggi: l'Eldorado, l'Alcazar, le Folies-Bergères, il Ba-Ta-Clan, il Tivoli. Si trattò di un fenomeno così esplosivo che ampliò ancor di più lo iato fra teatro e classi agiate. (Cfr. M. G. Porcelli, *Il Teatro francese. 1815-1930*, cit., p. 46).

di un mondo irrealista²²⁴, ricomposto per la tranquillità dello spettatore. Nelle sale, numerosissime a Parigi, si rappresentavano opere costruite frettolosamente attorno ad intrighi, motti di spirito e situazioni improbabili che talora si spingevano fino alla volgarità, ben tollerata dagli spettatori; anzi, «il vaudeville, spettacolo recitato e cantato, era [...] rappresentativo del modo in cui i francesi delle classi medie si divertivano a teatro»²²⁵.

In parallelo a questa, che era una vera e propria industria teatrale – mentre continuava ad esistere un teatro artistico, in cui si stagliavano ancora soprattutto le opere di Dumas e di Hugo²²⁶, con i loro drammi romantici che in Francia avevano costituito una vera e propria tradizione – pian piano, autori e drammaturghi iniziarono un lavoro nascosto di trasformazione della pratica e della scrittura scenica che si mosse lentamente rispetto alle altre arti. I loro obiettivi possono così riassumersi: ricostruire i legami fra il teatro e l'insieme della società, con le sue forze vive e soprattutto con il popolo, fino ad allora per lo più escluso dalla cultura; riformare artisticamente il teatro, al di là di istanze commerciali; cercare un nuovo pubblico; coltivare l'arte drammatica, sia riprendendo quella trasmessa dalla tradizione, sia facendo *tabula rasa* nella ricerca di una nuova teatralità e di un nuovo uso della scena.

Il teatro, per così dire, 'alla parigina' iniziò quindi ad andare incontro a contestazioni, innanzitutto di ordine politico e sociale: si partiva dalla constatazione che il popolo non aveva accesso ad un'arte drammatica i cui temi e linguaggi gli erano estranei e che, per di più, si produceva in luoghi carichi di rituali fatti per escluderlo. Tentativi di aprire il teatro alla gente comune si ebbero già a fine '800, quando, ad esempio, nel 1895, Maurice Pottecher fondò il Teatro del Popolo, il primo ad essere aperto alle classi sociali più disparate; più tardi tra il 1911 e il 1912 ci avrebbe riprovato il famoso attore Firmin Gémier, con il progetto del Théâtre National Ambulant – rivelatosi poi fallimentare – che pensava ad un teatro itinerante per renderlo accessibile a tutti: trentasette carrozze

²²⁴ Porcelli scrive che, per esempio, nella produzione di Eugène Scribe «trovano spazio la rappresentazione della falsità e delle illusioni del mondo borghese» (*ivi*, p. 35); e di Eugène Labiche afferma che «realizza la formula perfetta dell'intreccio da *vaudeville*, che Sarcey, critico teatrale, così sintetizzava: "Lo scrittore sceglie un incidente della vita quotidiana che lo incuriosisce. Una volta messo in moto, il fatto si scontra con degli ostacoli disposti ad arte che lo rilanciano fino a quando non si ferma in quanto un certo numero di carambole e colpi di scena hanno esaurito la forza dell'azione. L'autore, in questo tipo di *pièce*, è come un giocatore di biliardo che tanto più si diverte quanto più le sue carambole sono numerose, impreviste, brillanti"» (*ivi*, p. 50).

²²⁵ *Ivi*, p. 34.

²²⁶ Per approfondire l'importanza della riflessione teorica sull'estetica teatrale romantica si rimanda a *ivi*, pp. 11-15.

ferroviarie, trainate da otto locomotive a vapore, ad una velocità di 10 Km/h portavano in giro spettacoli per le strade della regione di Parigi.

Se era difficile portare le persone al teatro, insomma, si cercava un modo di portare il teatro alle persone.

La maggior parte di questi progetti rimase purtroppo sulla carta e, per molti anni ancora, il teatro restò confinato nelle architetture tradizionali. Si dovette attendere che lo Stato intervenisse, circa un trentennio più tardi, per veder nascere un teatro nazionale popolare; tale intervento costituisce una pietra miliare per l'arte drammatica francese nel XX secolo.

Per molti decenni, lo dicevamo, gli imprenditori dei vari teatri privati rincorrevano il successo commerciale e, perciò, rappresentavano solo opere capaci di garantire un riconoscimento da parte del pubblico. Questo teatro era un'industria del piacere, trainata da grandissimi nomi di attrici e attori: parliamo di Sarah Bernhardt, di Sacha Guitry, di Eleonora Duse, di Benoît-Constant Coquelin. Sono loro, spesso, a dettar legge in scena e a rappresentare l'essenza del *boulevard*²²⁷.

André Antoine e il Théâtre libre

Nella direzione di una rivalutazione, in scena, della vita reale, va il più importante regista di impostazione naturalista in Francia, André Antoine, che, nel 1887, sulla collina di Montmartre, fondò il Théâtre Libre²²⁸. Il riferimento del nome alla libertà indica l'esplicita volontà di affrancarsi dalla logica dell'industria teatrale, che Antoine pensò possibile, creando una fidelizzazione del pubblico e proponendo un repertorio originale che non fosse schiavo delle convenzioni teatrali, ma, appunto, libero

dagli artifici consueti della *pièce bien faite* e dalla censura. Con il Théâtre Libre si sarebbe aperta la strada maestra di una riforma del teatro nel nome di una mimesi approfondita del reale, della ricerca della verità e del naturale, contro le convenzioni, le consuetudini, i *clichés* della recitazione e della messa in scena.²²⁹

²²⁷ Sacha Guitry, ad esempio, era autore, direttore ma soprattutto *cabotin*, attore istrionico la cui ricetta vincente era «far coincidere con sé stesso il personaggio che interpretava» (M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del Teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, III, Einaudi 2001, p. 341), per cui per il pubblico andare ai suoi spettacoli era quasi come essere ricevuti nel suo salotto, per farsi raccontare le sue avventure.

²²⁸ Il teatro fu attivo fino al 1896.

²²⁹ M. G. Porcelli, *Il teatro francese. 1815-1930*, cit., p.78.

Alla sua azione teatrale fu d'ispirazione il saggio che Émile Zola aveva scritto nel 1881, *Le Naturalisme au théâtre*, in cui egli proponeva una scena che fosse capace di dare espressione agli elementi propri del movimento letterario di cui lui era caposcuola: l'esigenza di realtà, di verità, di rigenerazione morale. Possiamo dire che il teatro di Antoine si poggia su queste parole di Émile Zola: con il naturalismo

abbiamo visto scomparire il personaggio astratto per cedere il posto all'uomo reale, al suo sangue, ai suoi muscoli. Da quel momento la funzione dell'ambiente si è fatta sempre più importante. Il movimento prodotto nel teatro parte da lì, poiché la scena, in ultima analisi, non è che l'ambiente dove nascono, vivono e muoiono i personaggi.²³⁰

Questo costituirà una lezione fondamentale per autori come Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre o Albert Camus, che partiranno proprio dall'esistenza concreta dell'uomo reale, sia nella loro filosofia che nella loro opera teatrale.

Il primo proposito di un teatro naturalista è una ricostruzione dell'ambiente che sia «fedele al vero dell'ambiente in cui vive il “personaggio” tramite una scena realistica e una recitazione naturale degli attori».²³¹

Per l'inaugurazione del suo teatro, il 30 marzo del 1887, Antoine scelse, tra le altre *pièces*, l'adattamento della novella di Zola *Jacques Damour*. Cercò così di dar corpo teatrale alla *tranche de vie*, con un modo nuovo di 'occupare' la scena, istituendo la 'quarta parete'. In nome del realismo, come osserva Artioli, si usa l'intero palco, anche il proscenio; l'illuminazione è naturale, si eliminano le luci della ribalta «che rischiarano, con il massimo di artificio dal basso in alto» e si preferisce la luce che proviene da porte o finestre aperte. La scena è contenuta da tre pareti più una quarta ideale: è quella rivolta al pubblico, per cui gli attori

non si rivolgono più a chi ascolta nel buio, ma l'uno all'altro [...], il fuoco dell'azione [...] si trova [...] sul palcoscenico; lo spettatore sperimenta l'illusione di essere il testimone non visto di altre esistenze [...] esaminate attraverso l'apertura della quarta parete che risulta trasparente per il pubblico e opaca per gli interpreti [che] non devono mai volgere lo sguardo alla sala.²³²

In seguito, Antoine decise di dare spazio e visibilità alle opere di Ibsen e Strindberg, autori che la critica del tempo definiva 'barbari' invasori di cui sbarazzarsi²³³, perché

²³⁰ E. Zola, *Le Naturalisme au Théâtre*, Charpentier, Paris, 1881, citato in M. G. Porcelli (a cura di), *Il teatro francese. 1815-1930*, cit., pp. 78-79.

²³¹ *Ivi*, citato in U. Artioli, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci Editore, Roma, 2020, p. 37.

²³² U. Artioli, *Il teatro di regia*, cit., p. 39.

²³³ Sottolineiamo che Antoine ha programmaticamente contestato «l'autarchico repertorio nazionale [...], la stagnante

costituivano una minaccia per «le sane tradizioni francesi»²³⁴, il cui emblema era il recente *Cyrano de Bergerac* del marsigliese Edmond Rostand, da poco interpretato, nel 1897, in modo magistrale da Benoit-Constant Coquelin e Sarah Bernard.

Muovendosi controcorrente, Antoine dette l'avvio al cosiddetto «movimento delle scene libere»²³⁵, che voleva un teatro aperto alle «opere di tutte le scuole letterarie»²³⁶; l'esperienza, infatti, giungerà a coinvolgere vari teatri europei, in cui si porteranno in scena opere straniere. Fu proprio al suo Théâtre Libre che Antoine rappresentò nel 1893, prima ancora che in Svezia, la *Signorina Julie* di Strindberg, messa in scena che ebbe accoglienza ambivalente da parte degli spettatori.

Inoltre, l'azione di Antoine si sviluppò dando spazio non solo agli stranieri ma anche a giovani drammaturghi, nel tentativo di rompere le abitudini del pubblico francese. Per ottenere ciò, non ricorse ad attori famosi ma ad una compagnia di dilettanti, messa in piedi per ricercare uno stile semplice e lontano dalla retorica. Il teatro di Antoine si configurò, così, come un laboratorio, «il primo laboratorio di ricerca teatrale della storia. *Un lieu d'essai o un simple laboratoire d'essai*»²³⁷, come lo stesso autore lo descriveva negli anni 1889-1890.

Nel 1894 il teatro chiuse e forse non solo per motivi economici: aveva compiuto la sua missione, segnando la storia europea delle sperimentazioni sceniche e registiche²³⁸.

Le esperienze simboliste di Paul Fort e Aurélien Lugné-Poe

Pressoché contemporaneamente al naturalismo, in Francia si era diffuso il simbolismo che condivideva col primo, pur nella loro differenza, una medesima attitudine alla sperimentazione e una concezione dell'arte come esperienza totale, una 'vita per l'arte e con l'arte'. Entrambi i movimenti si ponevano in contrasto con le forme teatrali tradizionali, cercando vie nuove di espressione. Tuttavia, se il teatro naturalista mirava a

autoreferenzialità del teatro parigino», il franco-centrismo, dando spazio ad autori stranieri (F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Edizioni Laterza, Bari-Roma 2016, p. 6); a tal riguardo si rimanda a F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno*, cit. e Id., *L'eclittismo di Antoine*, in «Il Castello di Elsinore», n. 32/1998.

²³⁴ L'espressione di Rodolph Darzens, chiamato da Antoine a tradurre *Gli spettri* di Ibsen, metteva in evidenza l'avversione che, in ambiente francese, era viva nei confronti degli scandinavi (cfr. A. Dikka Reque, *Trois auteurs dramatiques scandinaves, Ibsen, Björnson, Strindberg, devant la critique française, 1889-1901*, Honoré Champion, Paris 1930, pp. 148-149).

²³⁵ F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno*, cit., p. 6.

²³⁶ A. Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet : les Théâtres d'art à travers leurs périodiques (1887-1934)*, Billaudot, Paris 1955, p. 22.

²³⁷ F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno*, cit., p. 10.

²³⁸ Cfr. A. Thalasso, *Le Théâtre Libre*, Mercure de France, Paris 1909, p. 96.

rappresentare la realtà concreta e quotidiana, quello simbolista si muoveva in direzione opposta, rifiutando il materialismo e il mimetismo della *tranche de vie* per aprirsi, invece, a una dimensione spirituale, all'espressione di idee e di pensieri, come suggerivano Mallarmé e gli altri teorici del simbolismo.

Come ben osserva Daniel Gerould, il simbolismo, pur essendo un'avanguardia caratterizzata da linguaggi del tutto inediti e rivoluzionari, non mostrava verso il passato la volontà di fare *tabula rasa*, ma esprimeva la sua novità attraverso «le sue percezioni sovrasensibili di una realtà spirituale più elevata, la comprensione di disegni occulti sotto la superficie»²³⁹. Il teatro, insomma, doveva essere «un pretesto al sogno»²⁴⁰.

Culla dell'esperienza teatrale simbolista è il Théâtre d'Art fondato da Paul Fort, inaugurato con l'opera di Pierre Quillard²⁴¹, del 1891, intitolata *Fanciulla dalle mani mozze*. Tale messa in scena risponde ad esigenze proprie del nuovo genere: la scena è smaterializzata e vengono evocati analogicamente significati simbolici e spirituali; l'attore, come gli altri elementi di scena, deve «farsi strumento evocativo, cancellando, nei limiti del possibile, l'ingombro della strumentazione corporea»²⁴²; infine, viene posto, fra pubblico e attori, un velo di garza che *de-realizza* la scena allo sguardo degli spettatori. Per la prima volta, poi, si coinvolgono dei pittori per la scenografia, dando il via ad una duratura collaborazione. I pittori in questione furono in special modo quelli del circolo dei Nabis, fondato proprio da quel Paul Sérusier che aveva realizzato la scenografia della *Fanciulla*. Oltre Sérusier²⁴³, faceva parte del gruppo anche Paul Gauguin, che aprì la strada ad un modo di dipingere che riduceva e sintetizzava ogni elemento del dipinto a macchia di colore.

L'influsso della pittura nel simbolismo sarà, infatti, molto forte; spesso nella scenografia domineranno forme aprospettiche e il colore, di una tonalità volta a richiamare lo spirito dell'azione rappresentata, perché del colore ci si servirà, ormai, come della musica di scena. «Il colore! – scriveva nel 1892 Alphonse Germain – Ingegnosamente distribuito agisce sulle folle come l'eloquenza»²⁴⁴.

²³⁹ D. Gerould, *The Symbolist Legacy*, in «A Journal of Performance and Art», 1, January 2009, p. 81.

²⁴⁰ Citato in S. Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi, Roma 1988, p. 75.

²⁴¹ Nettamente critico sul teatro naturalista, come lo è anche Maurice Denis che, nel 1980, dichiarava quanto fosse fondamentale e necessario far trionfare il Bello sulla falsità naturalista (cfr. M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Abete, Roma 1978, p. 200).

²⁴² Per questa citazione e la precedente si rimanda a U. Artioli, *Il teatro di regia*, cit., p. 61.

²⁴³ La sua opera *Le Talisman* del 1888 è come il manifesto del circolo dei Nabis.

²⁴⁴ M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, cit., p. 203.

Per i simbolisti, è la parola a creare la scena che «deve essere una pura finzione ornamentale che completa l'illusione attraverso analogie di linee e di colori con il dramma. Uno sfondo e alcuni tendaggi saranno per lo più sufficienti per dare l'impressione dell'infinita molteplicità di tempo e di luogo»²⁴⁵.

Il teatro di Paul Fort segnò la storia soprattutto grazie alla messinscena delle opere di Maurice Maeterlinck, drammaturgo simbolista per eccellenza. La portata storica di tali regie è da rimarcare nonostante esse non abbiano avuto molto successo, poggiavano su «mezzi rarefatti», agivano «per via di sottrazione», erano basate su una «trama minimale» condotta attraverso «dialoghi sospesi al limite dell'incoerenza»²⁴⁶.

Il Théâtre d'Art viveva, però, anche su un altro fronte, quello delle serate in cui si 'recitavano' testi di vario genere, da Verlaine a Baudelaire, da Gauguin a Rimbaud; testi, questi, che venivano letti «come il vangelo di un'arte nuova»²⁴⁷.

Nel 1892, però, il teatro interruppe qualsiasi attività per motivi economici e organizzativi. La sua esperienza, comunque, non cadde nel vuoto, perché fu portata avanti da un altro regista simbolista, Aurélien Lugné-Poe, con la fondazione del Théâtre de l'Œuvre nel 1893.

Facendo del suo teatro, nato dalle ceneri di quello di Fort, una scena astratta e disincarnata, Lugné-Poe diede vita a una sperimentazione artistica in cui «si condensano i significati di bottega, laboratorio e anche di fabbrica mistica»²⁴⁸.

Come al Théâtre d'Art di Fort, anche al Théâtre de l'Œuvre ci fu una stretta collaborazione con i Nabis, che realizzavano le scene, prive di arredi, con apparati ridotti a simboli, attori vestiti essenzialmente di colore, impegnati ad apparire il meno possibile, al servizio del testo e della sua potenzialità evocativa. Nell'idea di Lugné-Poe si cercava di ridurre ogni forma di realismo e di mortificare la personalità dell'interprete. In questo senso, si parla di teatro 'deteatralizzato', ossia di

uno spazio in cui gli apparati materiali (scenografie, arredi, costumi, corpo dell'attore) sono ridotti a cifre simboliche, per consentire la rappresentazione di contenuti spirituali universali. Tutte le componenti della messinscena si limitano ad evocare i significati del testo, a riprodurli per analogia attraverso il loro specifico linguaggio.²⁴⁹

²⁴⁵ S. Carandini, *La melagrana spaccata*, cit., pp. 74-75.

²⁴⁶ M. G. Porcelli, *Il teatro francese. 1815-1930*, cit., p. 82.

²⁴⁷ Cfr. *Ivi*, p. 83, dove riporta l'affermazione del critico Jules Lemaître.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ U. Artioli, *Il teatro di regia*, cit., p. 63.

In vari opuscoli e articoli, Lugné-Poe ha precisato la sua idea di teatro: «essenziale, misterico, uno spettacolo puro, come i burattini, come il teatro delle ombre, come la pantomima»²⁵⁰.

Nel 1896, mise in scena il *Peer Gynt* di Ibsen, alla cui scenografia collaborò Edvard Munch; vi partecipò, recitandovi una piccola parte, anche Alfred Jarry.

Infine, insoddisfatto della produzione simbolista, Lugné-Poe attendeva un'opera davvero innovativa, che fosse «brutale, frusta, scritta senza preoccuparsi delle regole teatrali»²⁵¹.

Come osserva Franco Perrelli,

Ammesso che [...] si possa davvero parlare di qualche *Big Bang* del teatro moderno, mai fenomeno del genere, fra il 1896 e il 1898, si sarebbe verificato più lateralmente con il cortocircuito di un dramma, *Verso Damasco* di August Strindberg, la cui profetica rilevanza sarebbe stata riconosciuta solo nel tempo, e uno spettacolo, *Ubu roi* di Jarry, che, subissato dai fischi, ebbe appena un paio di rappresentazioni. Questi due eventi capitali nella storia del teatro moderno trovano una radice comune e inusitata nella messinscena che il Théâtre de l'Œuvre aveva dato il 12 novembre 1896 del *Peer Gynt* di Ibsen.²⁵²

Alfred Jarry e Ubu roi

Forse ispirandosi alla scena dei *troll* vista nel *Peer Gynt*, Jarry propose a Lugné-Poe la realizzazione di uno spettacolo, comico e semplice, con maschere, teste di cavallo di cartone, su un fondale unico; con un solo soldato a rappresentare un esercito e «abiti sordidi di modo che il dramma [apparisse] più miserabile e orrido possibile»²⁵³; con manichini e burattini per indicare nobili e borghesi; con una trama, per ammissione dello stesso Lugné-Poe, fra il demenziale e il pagliaccesco.

Era l'*Ubu roi*²⁵⁴, opera che il regista ebbe il coraggio di mettere in scena vincendo una certa riluttanza, assoluta novità nel teatro del '900, capace di aprire, negli anni a venire, la via a tutta una serie di istanze rivoluzionarie, come l'assoluto rifiuto degli elementi costitutivi del teatro della drammaturgia europea, vale a dire la razionalità dell'intrigo, la

²⁵⁰ M. G. Porcelli, *Il teatro francese. 1815-1930*, cit., p. 84.

²⁵¹ Così la descrive nel Manifesto per la stagione 1896-1897, cit. M. G. Porcelli, *Il teatro francese. 1815-1930*, cit., p. 84.

²⁵² F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno*, cit., pp. 21-22.

²⁵³ Cfr. A. Lugné-Poe, *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre 1894-1902*, Gallimard, Paris 1931, p. 176.

²⁵⁴ L'opera era stata pubblicata da Jarry, allora segretario del Théâtre de l'Œuvre, sul «Mercure de France» del giugno 1896, in due puntate. In molti vi hanno riconosciuto una parodia del *Macbeth*, che mette in scena (in cinque atti) una coppia 'diabolica', Père Ubu e Mère Ubu, in una sorta di 'rovesciato' riferimento a Shakespeare, il cui nome appare nel motto posto ad inizio libro e che già anticipa una tipologia di linguaggio nuovo; si legge infatti: «Or, dunque, il Padre Ubu scosse la pera, onde fu poi chiamato dagli inglesi Shakespeare, e di lui, sotto questo nome, avete assai belle tragedie per iscritto».

coerenza psicologica, la produzione del senso, la retorica del linguaggio. Non riformando, ma ribaltando il linguaggio del teatro in crisi, con *Ubu roi* Jarry fece letteralmente esplodere la scrittura tradizionale del teatro occidentale.

I contatti di Jarry con l'ambiente simbolista erano forti: frequentava i *mardis* di Mallarmé e le serate ai Théâtre d'Art e dell'Œuvre; inoltre, i principi programmatici da lui espressi in *De l'inutilité du Théâtre au Théâtre*, del 1896, apparivano sostanzialmente in linea con l'estetica simbolista: suo scopo era «ridurre il teatro ai suoi minimi termini ed esporne i meccanismi più elementari, coscientemente infantili»²⁵⁵.

Buona parte della forza di Ubu derivava dalla maestria dell'attore Firmin Gémier²⁵⁶ che, entrando in scena, secondo il testo, con una parolaccia *détournata* – *Merdre!* – indossando una maschera a pera, un costume strano con una enorme pancia a giduglia, rilevata da una spirale, interpretò il re da dietro una maschera, costringendolo ad una recitazione totalmente basata sui gesti e sul corpo; un corpo che si presentava mostruoso, gigantesco e dentro cui Ubu si esprimeva in un linguaggio sconcio e assurdo, tutto mosso dal delirio dei propri desideri.

Gémier dichiarò che in principio non sapeva come interpretare il personaggio di Ubu e che era molto incerto su come fosse possibile recitarlo. Dal momento che la scenografia non era in alcun modo descrittiva, l'attore avrebbe dovuto fare ricorso a segni capaci di suggerire quanto non era possibile mostrare, comprimere le azioni, rendendole sintetiche: senza che molta critica se ne accorgesse, si stava dando vita ad un linguaggio teatrale nuovo su cui sarebbe stato necessario in seguito ritornare.

Come tutti i personaggi in scena, anche Ubu non aveva un'identità né culturale né sociale e ciò rendeva difficile al pubblico riconoscersi senza tratti psicologici definiti; un insieme di pulsioni convulse finivano per creare un dramma la cui struttura presentava una sequenza di scene in successione ambientate «in Polonia, cioè da nessuna parte»; il linguaggio, né realistico né evocativo ma manipolato e provocatorio, creava un gioco costante con le parole, al fine di «sottrarle dall'obbligo del senso»²⁵⁷ e con il risultato di una comicità quasi infantile.

²⁵⁵ M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, cit., p. 345.

²⁵⁶ Cfr. G. Altamura, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)*, Accademia University Press, Torino 2020, p. 286.

²⁵⁷ L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci editore, Roma, 2022, p. 20.

Quest'opera, che metteva in scena uno spirito mosso da un'irrazionalità selvaggia e anarchica, da capricci e appetiti, non ottenne, come si può immaginare, accoglienza positiva, anzi, il pubblico presente, per la maggior parte fischiò lo spettacolo e lasciò il teatro. Lugné-Poe in persona gridò allo scandalo²⁵⁸ e, giorni dopo, lo stesso Jarry si esprime così:

il sipario si apre su una scena che vorrebbe rappresentare Nessun Posto, con alberi ai piedi dei letti, neve bianca in un cielo di azzurro intenso, mentre l'azione si svolge in Polonia, paese abbastanza leggendario e smembrato per essere quel Nessun Posto o, per lo meno, [...] un paese lontano, un qualche posto interrogativo [...]. Il signor Ubu è un essere ignobile, per questo somiglia, visto da giù, a noi tutti. [...] avendo ucciso tutti, ha sicuramente espurgato qualche colpevole e si manifesta uomo morale e normale. Finalmente, come un anarchico, esegue egli stesso i propri decreti [...]. È un po' un bambino terribile e nessuno lo contraddice, finché non se la prende con lo zar, che è ciò che noi tutti rispettiamo.²⁵⁹

La convinzione fondamentale dell'autore era riassunta in questa dichiarazione: Ubu «è un essere ignobile, per questo somiglia a tutti noi». A causa di questa sconvolgente maschera moderna, Jarry fu allontanato dalle scene teatrali e, data la sua prematura morte, non sapremo mai se avrebbero potuto riaccoglierlo.

Dal suo passaggio, come una meteora, presero però corpo temi propri delle cosiddette avanguardie storiche e non solo; a modo di esempio, ricordiamo il fatto che Antonin Artaud darà il nome di “Jarry” al proprio teatro e il fatto che *Ubu roi* fu più volte rappresentata nel corso del '900, anche in Italia e a New York²⁶⁰.

Jacques Copeau e la scommessa del Vieux Colombier

Jacques Copeau, scrive Consolini, è

la figura che meglio riassume le tensioni del teatro francese d'inizio secolo, tanto i bisogni di “riscatto” culturale e morale nel nome di una tradizione classica svilita dal commercio teatrale, quanto le spinte verso la sperimentazione e la ricerca del nuovo.²⁶¹

²⁵⁸ «Uno scandalo! – Non ci sono altre parole per definirlo. [...] Alcuni spettatori si allontanarono subito; altri ribelli resistettero: Courteline, in piedi su uno strapuntino, gridava: “Non vedete che l'autore ci prende in giro!”; Jean Lorrain, parimenti furioso, tagliò la corda. Si sbraitava, si urlava [...]. Il sipario si leva su una strana scenografia; in fondo un caminetto assai modesto di marmo nero, col fuoco acceso [...] servendo pure da porta. Tutt'attorno al camino un paesaggio nevoso più o meno polacco [...]. Gémier, terribile, di volta in volta ingiuriato e poi acclamato, sotto la maschera di cartone che lo impacciava, impose il silenzio danzando all'improvviso una sbalorditiva giga senza fermarsi, fino al momento in cui crollò seduto sulla buca del suggeritore, con le gambe a penzolini di fronte al pubblico! Arrivò la tregua. La sala disarmata, gli diede credito ... Poteva concludere» (A. Lugné-Poe, *Acrobaties*, cit., p. 177).

²⁵⁹ A. Jarry, *Tutto il teatro*, Newton Compton, Roma 1974, pp. 88-89.

²⁶⁰ Si ricorda qui, a titolo di esempio, lo spettacolo diretto e interpretato da Carmelo Bene, una rielaborazione personale tratta dall'*Ubu Roi* di Alfred Jarry, che fu proposto al Teatro dei Satiri a Roma nel 1963, e la prima messa in scena americana di *Ubu roi* negli Stati Uniti, realizzata dal The Living Theatre presso il Cherry Lane Theatre di New York.

²⁶¹ M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, cit., p. 353.

Questi non approdò presto al teatro, dedicandosi fino ai 35 anni alla critica letteraria e drammatica e mostrando verso di esso un atteggiamento iniziale di disprezzo.

La prima occasione per interrogarsi sul rapporto fra parola e scena gli venne offerta da Jacques Rouché, direttore della «Grande Revue».

Rouché, nei suoi numerosi viaggi, era entrato a contatto con i risultati della ricerca teatrale europea; grazie a ciò, aveva pubblicato nel 1910 un testo fondamentale per il teatro francese, *L'art théâtral moderne*, in cui faceva una sintesi delle sperimentazioni teatrali europee di quegli anni, riportandovi le idee di Max Reinhardt, Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd e le teorizzazioni di George Fuchs, Adolph Appia e Gordon Craig, fino a quel momento sconosciute in Francia. In quello stesso anno, Rouché rilevò la gestione del Théâtre des Arts²⁶², invitando Gordon Craig ad una collaborazione, che questi non accettò, e chiedendo a Copeau una riduzione scenica de *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, realizzata nel 1911. In questa produzione erano riuniti coloro che diventeranno poi i protagonisti della scena teatrale francese successiva, fra cui Charles Dullin e Jean Juvet.

Nel 1913, però, il Théâtre des Arts chiuse, e sulle pagine della nuova rivista «Nouvelle Revue Française»²⁶³, di cui Copeau era direttore, egli stesso annunciò l'apertura di una nuova piccola sala, di circa 500 posti, al 21 rue du Vieux Colombier, all'interno della quale ci si proponeva esplicitamente e con decisione di attuare un rinnovamento del teatro. Le prime azioni di Copeau mostrano un ben preciso obiettivo: quello di sottrarre il teatro alla logica commerciale. L'operazione, che avrebbe dovuto essere svolta su diversi piani, esigeva di rifondare un linguaggio ed una tecnica che rispettassero la vocazione artistica e culturale del teatro, e di ripensarne tutte le componenti.

La sala appena inaugurata si trovava volutamente sulla *rive-gauche* della Senna; scrive, infatti, Copeau

Abbiamo ritenuto pura illusione cercare di inserire il nostro fra i teatri di successo [della *rive droite*], e di entrare in concorrenza con loro; ben presto le nostre risorse si esaurirebbero. Tra la folla foranea del Boulevard, tra tante grida, appelli, inviti pubblicitari, in che modo potremmo farci sentire? Bisognava invece tenersi lontani da quei luoghi ove il cinematografo contende al teatro la sua frivola clientela. La sala che noi apriamo si trova sulla riva sinistra, al Carrefour de la Croix-Rouge. Vicino alle scuole, nei pressi

²⁶² Il Théâtre des Arts fu ribattezzato nel 1940 Théâtre Hébertot, dal nome del suo direttore.

²⁶³ La rivista, nata su iniziativa di Charles-Louis Philippe, vide la partecipazione, oltre che di Copeau, di Jean Schlumberger, Marcel Drouin, André Ruytens, Henri Ghéon e André Gide.

d'un quartiere ricco e di grandi strade nuove che ogni giorno di più si sviluppano, è inoltre collegata col resto della città da mezzi comodi e rapidi.²⁶⁴

Il primo passo di questo rinnovamento fu nella direzione della ricerca di un dispositivo scenico che fosse adatto alla forma drammatica e all'azione dell'attore. Copeau riadattò il vecchio Athené Saint-Germaine, poco lontano da Saint Sulpice. Inizialmente l'estrema semplicità nell'organizzazione spaziale e nella decorazione della scena non fu tanto ricercata quanto, piuttosto, imposta dalle dimensioni della sala; Copeau parla della sala come di una «maledetta scatola» che crea problemi per la sua dimensione, problemi da cui dichiara di poter uscire soltanto recitando «completamente senza scenografia»²⁶⁵.

Dunque, non è mossi da esigenze dal sapore simbolista che si richiede semplicità scenografica ma dalla necessità, anche creata dal fatto che la scena si sviluppava in orizzontale anziché in profondità. Quest'ultimo elemento finiva per favorire una dialettica fra scena e proscenio. Si giocava tutto sull'utilizzo di tendaggi e luce che finirà per portare Copeau, negli anni, a ritenere necessaria questa povertà e nudità della scena, cosicché – scriverà nel 1917

l'opera drammatica modelli in questo ambiente neutro il guscio personale di cui intende rivestirsi [...] In materia di rinnovamento scenico, conosco solo una teoria feconda: quella che vuole che la rappresentazione sia dettata dallo spirito dell'opera, che il dramma costruisca da sé la sua forma.²⁶⁶

Le sue ricerche continueranno perché per Copeau la soluzione spaziale non appariva come un elemento aggiunto ma condizione «per far evolvere insieme attore e forma drammatica»²⁶⁷.

La piccola sala del Vieux Colombier, con le sue caratteristiche innovative, incontrò inizialmente la diffidenza della critica e una pressoché totale indifferenza del pubblico, ma finì per costituire un modello per tutti i teatri d'arte degli anni a seguire e fu un forte riferimento anche per gli autori esistenzialisti: il Teatro del Vieux-Colombier divenne luogo-simbolo di una riforma di tutte quante le componenti del lavoro teatrale, dal palcoscenico alla formazione degli attori, fino al pubblico.

²⁶⁴ J. Copeau, *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux Colombier*, in Id., *Il luogo del teatro*, a cura di M. Ines Aliverti, La casa Usher, Firenze 1988, p. 34.

²⁶⁵ J. Copeau, *Registres III*, in *Le Registres du Vieux Colombier*, I, a cura di M. H. Dasté e S. Maistre Saint-Denis, Gallimard, Paris 1979, p. 86.

²⁶⁶ J. Copeau, *Registres IV*, cit., p. 516-517.

²⁶⁷ M. Ines Aliverti, *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1997, p. 59.

Riforma, si è detto, perché è in questi termini che Copeau pensava la sua azione di rinnovamento, affermando di non avvertire la necessità di una rivoluzione, convinto che con il passato non si dovessero rompere i ponti ma che esso fosse solo da riscoprire e rinnovare, andando contro non alla tradizione di per sé, ma alle tradizioni, ormai decrepite, della messa in scena²⁶⁸. Scrive Copeau nel suo *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux Colombier*:

Al Vieux-Colombier, noi non sentiamo il bisogno di una rivoluzione [...]. Non crediamo all'efficacia di formule artistiche che ogni mese in piccoli cenacoli nascono e muoiono, [non abbiamo] nulla da proclamare. Ma [...] con la fondazione del Théâtre du Vieux Colombier, offriamo un rifugio ai talenti del domani.²⁶⁹

La sua riforma risulta come «progetto lungamente meditato»²⁷⁰ che nasce dall'«indignazione» verso il sistema teatrale commerciale delle *rive droite*. Così si esprime Copeau, premettendo al suo progetto la descrizione dello stato di fatto del teatro nel 1913:

Un'industrializzazione sfrenata, ogni giorno più cinicamente, degrada la nostra scena francese e allontana da essa il pubblico colto; l'accaparramento della maggioranza dei teatri da parte di un manipolo di intrattenitori, al soldo di mercanti svergognati; dappertutto, e anche laddove le grandi tradizioni dovrebbe salvaguardare un qualche pudore, lo stesso spirito di *cabotinage* e di speculazione, la stessa bassezza; dappertutto il bluff, ogni sorta di gioco al rialzo ed esibizionismo di ogni natura, parassiti di un'arte morente e di cui nemmeno più si parla; dappertutto fiacchezza, disordine, indisciplinazione, ignoranza e stupidità, disprezzo per i creatori e odio per la bellezza: una produzione sempre più sciocca e vana, una critica sempre più consenziente, un gusto pubblico sempre più disorientato: ecco cosa provoca la nostra indignazione e la nostra ribellione.²⁷¹

Come si comprende da queste parole, la riforma si svolge su diverse direttrici, e intende «restituire decoro e grandezza al teatro», innalzandone uno nuovo «su fondamenta assolutamente intatte» e rendendolo «il punto di incontro di tutti quelli, autori, attori, spettatori, tormentati dal bisogno di restituire allo spettacolo scenico la sua bellezza»²⁷².

Dopo la sala, nel Manifesto di apertura Copeau si occupa del pubblico, oggetto di un vero e proprio progetto pedagogico, volto a educarlo e formarlo intellettualmente. Tale

²⁶⁸ Cfr. F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno*, cit., p. 89.

²⁶⁹ J. Copeau, *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux Colombier*, in S. Carandini, *La melagrana spaccata*, cit., p. 215-216.

²⁷⁰ *Ivi*, in Id. *Il luogo del teatro*, cit., pp. 32-39.

²⁷¹ *Ivi*, p. 32.

²⁷² *Ivi*, p. 33.

processo avrebbe reso il pubblico, nel corso degli anni, sempre più ampio rispetto a quel nucleo iniziale, già di per sé colto e letterato, su cui attecchì inizialmente e fra cui si trovavano i numerosi lettori della «Nouvelle Revue Française»:

Il pubblico che ci proponiamo di raggiungere sin dall'inizio è un pubblico "minore, composto in parte da intelligenti amatori, in parte da chi non vuole più incoraggiare la banalità e le ipocrisie del teatro di cassetta, in parte da una nuova contingente umanità"²⁷³. Noi speriamo che i primi spettatori saranno i nostri vicini, le persone colte, gli studenti, gli scrittori, gli artisti, gli intellettuali stranieri che abitano nel quartiere latino. Essi costituiscono una già numerosa clientela, pronta senz'altro a secondare gli sforzi di un teatro ove troveranno spettacoli interessanti, presentati con gusto e *poco costosi*.²⁷⁴

Copeau concentra poi molte delle sue attenzioni alla formazione dell'attore, la cui professione era da rifondare sia sul piano tecnico che morale, affinché potesse recuperare la dignità che gli spettava:

Il Théâtre du Vieux Colombier raggruppa [...] sotto l'autorità di una sola persona, una compagnia di giovani attori, disinteressati, entusiasti, la cui ambizione è servire l'arte alla quale si consacrano. Strappare l'attore al cabotinage (*décabotiner*), creargli attorno un'atmosfera più favorevole al suo sviluppo di uomo e di artista, coltivarlo, dargli la coscienza della sua arte e iniziarlo alla moralità di essa.²⁷⁵

La compagnia di attori di cui si circondò fu, infatti, chiamata a formarsi attorno ad una pratica che aveva «in vista l'esercizio dei doni individuali e la loro subordinazione all'insieme»²⁷⁶. Il gruppo si riuniva per le prove e per gli esercizi nella casa di campagna di Copeau, a Le Limon, configurandosi sempre più come una sorta di laboratorio-confraternita. Sottoposti ad un lavoro di disciplina ferrea, gli 'attori-allievi' – tra cui Jean Juvet, Charles Dullin, Georges Baty, Blanche Albane e Suzanne Bing – per cinque ore ogni giorno studiavano il repertorio, per altre due lavoravano sulle risorse corporee e sulla capacità immaginativa: all'aria aperta, leggevano e studiavano i testi teatrali, si dedicavano a esercizi fisici, con risultati rilevanti soprattutto sotto l'aspetto psicologico e morale. Questa attività portò il gruppo ad avvertirsi come una sorta di comunità ideale.

Tale comunità d'arte fu separata dalla guerra, ma la distanza non fece che rafforzare, soprattutto in Copeau, l'esigenza di ricostituirla, a guerra finita, quando ebbe l'idea di aprire una scuola per bambini e adolescenti, in cui formarsi e divenire attori; durante la guerra, infatti, ebbe il tempo di elaborare l'idea che il teatro si potesse salvare soltanto

²⁷³ A. Henderson, a proposito del Court-Theatre di Londra (N.d.A.)

²⁷⁴ J. Copeau, *Un tentativo di rinnovamento drammatico*, in Id. *Il luogo del teatro*, cit., pp. 34-35.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 36-37.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 37.

attraverso l'educazione di bambini e adolescenti, non ancora 'sciupati' dai tradizionali insegnamenti del Conservatorio.

L'attività pensata e progettata per questa scuola era semplice; così lui stesso la descriveva in una lettera a Jouvett, che ancora si trovava al fronte come volontario, datata 8 giugno 1915:

Forse potrò, già da ora, mettere in piedi la nostra scuola di attori. Sembra che mi abbiano trovato già qualche bambino. Thévenaz li farà danzare, cantare, fare ginnastica e divertire. La Bing insegnerà loro a leggere e a recitare piccole scene fatte appositamente per loro.²⁷⁷

Copeau aveva, così, steso il primo progetto organico della sua scuola, seppur esso rimase per il momento concretamente irrealizzato, non ultimo a causa della guerra. Queste erano le sue intenzioni, espresse già nel 1913:

Così noi vorremmo, su questo punto, far risalire più a monte la nostra riforma. Si tratterà di creare, contemporaneamente al teatro, al suo fianco e con le stesse caratteristiche, una vera e propria *scuola di attori*. Sarà gratuita, e vi si accetteranno sia elementi giovanissimi, anche dei bambini, sia uomini che donne che sentono amore e istinto del teatro, e che non hanno ancora compromesso questo istinto con l'influenza di metodi difettosi e delle abitudini del mestiere. Essi, più avanti, nobiliteranno la nostra iniziativa. Già dai primi anni ne ricaveremo collaboratori in grado di coprire parti generiche (*utilités*), e un gruppo di comparse disciplinate, ansiose di familiarizzarsi con la scena, nettamente superiori, insomma, a quelle genericamente impiegate.²⁷⁸

Un incontro importante per Copeau fu quello con Émile Jacques-Dalcroze, che era molto legato al mondo della formazione e all'approccio comunitario; di lui lo attirava proprio «il rapporto pedagogico e il senso della vita attiva e armonica della collettività in seno alla quale questo rapporto si attuava»²⁷⁹.

Altro incontro determinante avvenne a Firenze, nel 1915, con Gordon Craig che due anni prima in città aveva aperto una scuola che, con lo scoppio della guerra, si era però dispersa; della scuola Craig parlò con Copeau, il quale ne aveva letto il programma su un opuscolo e si mostrava interessato a confrontarsi con lui soprattutto attorno alla figura dell'attore e al ruolo che una scuola avrebbe dovuto avere. Fra i due emerse una divergenza sul valore da attribuire alla formazione teatrale. Scrive a tal proposito Copeau:

Non devo dimenticare che, fondando una scuola, Craig non obbedisce al mio stesso bisogno, che non persegue il mio stesso scopo. Non persegue neppure alcuno scopo immediato. Lui non è direttore di teatro.

²⁷⁷ Citato in M. Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, cit., p. 35.

²⁷⁸ J. Copeau, *Un tentativo di rinnovamento drammatico*, in Id. *Il luogo del teatro*, cit., p. 37.

²⁷⁹ M. Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, cit., p. 37.

Non tende a formare per il bisogno del repertorio una compagnia di attori. Ritiene che l'attore non sia un artista, che niente di artistico possa realizzarsi per mezzo della persona umana [...]. Mi ha detto: "Lei crede nell'attore. Io no".²⁸⁰

Nonostante la distanza pedagogica, nel contatto fiorentino avvenuto all'Arena Goldoni, nel silenzio e nel vuoto provocato dalla guerra, Craig aveva pronunciato parole che Copeau conservò sempre nella sua memoria e che ebbero la forza di spingerlo costantemente in questa direzione: «C'è una sola soluzione a tutto questo se volete che la gioia di vivere sia restituita all'arte. Dovete accogliere la gioventù»²⁸¹.

Fu quindi sui più giovani che Copeau intese convergere i maggiori sforzi dell'École du Vieux Colombier, con un'azione di formazione, che prese il via in forma sperimentale nel 1915 con un piccolo nucleo di dodici giovani che, seguiti dalla Bing si ritrovavano ogni giovedì; la formazione però non si rivolgeva più solo agli attori, bensì a tutte le componenti di cui il teatro viveva: a tutti gli artisti, artigiani, elettricisti, scenografi, costumisti. «Perché la scuola di ognuna di queste professioni è la scuola del teatro e coloro che la esercitano devono fare apprendistato all'interno del teatro»²⁸².

In linea di principio, la Scuola non intendeva trascurare neppure i giovani scrittori, drammaturghi e poeti, anche perché il rispetto del testo rimarrà sempre al centro della visione di Copeau. La lettura del testo e lo studio del repertorio costituivano, infatti, un polo della formazione dell'attore, affiancato al gioco 'naturale'²⁸³. I testi scelti da Copeau per il repertorio erano sì anche nuovi, e scelti con rigore, ma in prevalenza erano dei classici: solitamente ignorati dal pubblico, questi ultimi dovevano esser ripresi per esser riproposti al presente «senza modernizzazioni», dato che «tutta l'originalità della nostra interpretazione, [affermeva Copeau], quando vi sarà, nascerà soltanto da una conoscenza approfondita dei testi»²⁸⁴.

²⁸⁰ J. Copeau, *Registres III*, in *Le Registres du Vieux Colombier*, I, cit., p. 285.

²⁸¹ J. Copeau, *La scuola del Vieux Colombier*, in S. Carandini, *La melagrana spaccata*, cit., p. 220.

²⁸² *Ivi*, p. 223.

²⁸³ Nei testi teorici elaborati da Copeau in gran numero soprattutto durante il soggiorno americano, il tema dell'educazione dei bambini e del gioco emergono nella loro centralità. Il gioco, infatti, scrive M. Ines Aliverti, è per Copeau «la forma embrionale di un dramma non separato e distinto dai suoi attori: un *jeu naturel* nella doppia accezione di attività ludica spontanea e di attività drammatica non viziata da presupposti estetici o letterari» (M. Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, cit., p. 40). Scrive, infatti, Copeau: «Attraverso il gioco si forma tutta l'esperienza del bambino. Egli sceglie il suo gioco, seguendo la sua inclinazione, il suo carattere. È sincero e fedele a se stesso. Più il bambino è educato, più la sua immaginazione è ricca, più è musicista, meglio si rappresenta le cose plasticamente, più è capace di fare oggetti con le mani, e d'altra parte più il suo corpo è agile, allenato, ricco di reazioni, più il gioco sarà ricco di avventure, invenzioni, più esso sarà variato e drammatico» (J. Copeau, *Registres IV*, in *Les Registres du Vieux Colombier*, II, cit., p. 512).

²⁸⁴ J. Copeau, *Il luogo del teatro*, cit., p. 227.

Al contempo, comunque, Copeau cercò sempre di mantenere i futuri attori anche aperti all'improvvisazione e alla sincerità, per impedire loro di lasciarsi deformare dal mestiere.

Per la messa in scena dei testi, il lavoro del regista restava fondamentale; esso era quell'«intelligenza unica» che conferisce unitarietà alla realizzazione dell'opera²⁸⁵, senza però eccedere, come era accaduto in alcuni casi precedenti; doveva, invece, ideare una scena semplice, al servizio degli attori, preparati a «servire l'arte alla quale si consacrano»²⁸⁶. Afferma, infatti, a tal proposito Copeau: «Svaniscano pure le altre illusioni, e per l'opera nuova approntiamo un palco semplice e nudo»²⁸⁷: un *tréteau nu*, una scena nuda fu l'elemento ideale e originario dell'esperienza del Vieux Colombier.

Tale elemento²⁸⁸ trovò concreta applicazione durante l'esperienza americana di Copeau; nel 1917, infatti, incaricato da Georges Clemenceau di difendere gli interessi culturali francesi negli USA per contrastare l'influenza tedesca sulla cultura americana, si trasferì a New York, dove permase per quattro mesi, dando lezioni di recitazione ed effettuando numerose conferenze.

In seguito, tornò a Parigi e ricostituì la compagnia teatrale del Vieux-Colombier, frammentata dal periodo di guerra.

Quando fece ritorno a New York, nel novembre 1917 ebbe a disposizione, insieme alla sua compagnia parigina, il Garrick Theatre, dove lavorò fino al giugno del 1919, quando risultò per lui irrespirabile il clima consumistico americano che rischiava di snaturare anche lui e il suo progetto di teatro.

Fu così che, nell'estate 1919, rientrò a Parigi: se il *tréteau nu*, per la prima volta realizzato in America, fu mantenuto come struttura essenziale del Vieux Colombier, con la sua scena «sgombra, spoglia al massimo, in attesa di qualche cosa e pronta a ricevere

²⁸⁵ L. Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., p. 52.

²⁸⁶ J. Copeau, *Un tentativo di rinnovamento drammatico*, in Id. *Il luogo del teatro*, cit., pp. 36-37

²⁸⁷ *Ivi*, in S. Carandini, *La melagrana spaccata*, cit., p. 219.

²⁸⁸ Il *tréteau nu* divenne per Copeau un principio base della scena, un vero e proprio strumento del lavoro teatrale, che vedrà continue rielaborazioni ma che nella struttura era costituito da una piattaforma realizzata con quattro casse, e collegata al suolo del palco da piccole rampe di scalini e da tre cubi che formavano un banco fra le due rampe anteriori. Come questa struttura fosse capace di generare un nuovo modo di intendere il rapporto tra testo e spazio non era facile da capire, neppure per i critici, tanto che nel 1920, già tornato a Parigi, Copeau lo precisò: «A un certo momento del nostro lavoro di interpretazione, abbiamo sentito il bisogno di questo *tréteau* [...]. Abbiamo provato a realizzarlo e, grazie a esso, abbiamo molto imparato. Così ci sforziamo da sette anni, e continueremo a sforzarci in avvenire, di non creare alcun dispositivo di scena se non sotto la pressione del dramma stesso, obbedendo a necessità drammatiche profondamente sentite. Ci è sembrato che questo strumento [ponesse] in risalto il gioco degli attori, che [ordinasse] e [vivificasse] il movimento della farsa. [...] grazie ad un certo rinnovamento della configurazione e del rilievo della scena, abbiamo voluto rendere a una commedia immortale la sua configurazione, il suo rilievo originario, avvicinandoci così a una tradizione perduta il cui spirito, se rinascesse tra noi, potrebbe ispirare i talenti dispersi di oggi» (J. Copeau, *Registres V*, in *Les Registres du Vieux Colombier*, III, cit., p. 158).

la sua forma dall'azione che vi si svolge»²⁸⁹, al contrario il gruppo di attori era assai distante da quello con cui Copeau aveva iniziato il suo progetto; infatti, prendendo in prestito le parole dell'Aliverti,

la comunità "reale" degli attori si rivelò nell'esperienza [...] sempre più lontana da quella comunità "ideale" a cui Copeau aspirava, e sempre più lontana dal cerchio magico dell'amicizia in cui il Vieux-Colombier aveva preso vita.²⁹⁰

Dopo la guerra, infatti, Dullin abbandonò il Vieux Colombier ed il rapporto fra Copeau e Jovet si fece complicato. In merito a Dullin, infatti, quando nel 1919 aveva recitato nell'*Avare*, Copeau annotava queste parole (8 gennaio 1919):

L'insieme è sregolato. Recitano già come attori di tradizione, che eseguono, senza comprenderli, movimenti regolati. Dullin si sfa, si sparpaglia, si annega nel dettaglio e nell'agitazione, lascia il testo e *fa del testo* per i bisogni della sua recita, e recita solo. Ho perso il gusto di fargli osservazioni, non che si ribelli, ma si sente ormai che ogni seme gettato rimbalza sull'asfalto. Ecco a che punto siamo. Dullin e Jovet sarebbero davvero sorpresi se si dicesse loro che hanno portato in sé la perversione del Vieux-Colombier.²⁹¹

Poco tempo dopo, Copeau licenziò Dullin, anche se con lui riprese deboli rapporti l'anno successivo; con Jovet, invece, che lasciò volontariamente il Vieux Colombier nel 1923, rimase, comunque, in amicizia.

Finalmente nel 1920-1921 Copeau riuscì a realizzare e a seguire il progetto della scuola, finora rimasto sostanzialmente sulla carta a causa della guerra e della sua permanenza in America, se non per la brevissima esperienza mandata avanti dalla Bing. Il progetto fu di nuovo esposto in uno speciale *Cahier* del 1921²⁹², in cui Copeau ribadiva la già ferma convinzione che in materia d'arte l'educazione fosse un fattore più importante della vocazione. Ai molti, troppi, che al tempo dichiaravano di avere una vocazione a fare l'attore, il regista replicava che queste vocazioni erano fatte «nove volte su dieci di molta leggerezza di spirito, pigrizia e vanità, inclinazione per i facili costumi, notevole mancanza di formazione, di quel minimo di conoscenza elementare richiesta in qualsiasi mestiere»²⁹³.

²⁸⁹ J. Copeau, *L'educazione dell'attore* (1920), in Id. *Il luogo del teatro*, cit., p. 76.

²⁹⁰ M. Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, cit., pp. 38-39.

²⁹¹ J. Copeau, *Journal 1901-1948*, Seghers, Paris 1991.

²⁹² Cfr. J. Copeau, *L'école du Vieux Colombier*, in « Cahiers du Vieux Colombier », n. 2 NRF, novembre 1921, pp. 1-49. Nel *Cahier* n.1, del novembre 1920, *Les amis du Vieux Colombier*, si era occupato del problema del pubblico, proponendo la creazione di un'associazione degli amici del Vieux Colombier.

²⁹³ J. Copeau, *L'école du Vieux Colombier*, cit., in S. Carandini, *La melagrana spaccata*, cit., p. 220.

Nella scuola, invece, si lavorava principalmente sull'espressione del corpo e delle emozioni, usando la tecnica dell'improvvisazione e una maschera priva di espressione che spingesse l'attore a comunicare in modo sempre crescente con il corpo, e anche utilizzando le pause fra silenzio e suono. È la «maschera neutra», fatta di un tessuto leggero capace di aderire quanto basta al viso, quasi una calza; si evitava volutamente una maschera espressiva perché questa avrebbe rischiato

di fare prendere a prestito a chi coprisse con essa il proprio volto, un altro volto che gli imporrebbe una 'maniera di essere', che lo farebbe 'simulare' (invece di essere e di provare veramente, partendo dall'autentico fondo di sé), che lo farebbe barare.²⁹⁴

L'esercizio con la maschera, dunque, si rivelava importante perché costringeva l'attore e lo aiutava a cogliere il vero fondo di sé

Per problemi economici, nel '24 Copeau chiuse il Teatro parigino e lo spostò, assieme alla scuola, in Borgogna, sperando di ritrovare lì, lontano dalle scene della capitale, un legame con le origini dell'attività attoriale; qui, formando gli allievi che lo avevano seguito e che presero il nome di Copiaus, realizzò una forma di teatro i cui canovacci prendevano spunto dalla realtà comunitaria locale e popolare, nel tentativo di riscoprire un legame con le forme rituali e originarie del fatto teatrale.

Allontanarsi da Parigi era stato necessario sia per attuare una formazione più autentica degli attori che per trovare un pubblico nuovo, privo di griglie di giudizio e perciò più capace di ricevere in tutta semplicità e ingenuità le emozioni che le rappresentazioni proposte intendevano produrre.

Seppur una volta tornati a Parigi, i Copiaus si spaccarono in due compagnie diverse, *La Compagnie des Quinze* e quella dei *Comédiens Routiers*, la loro esperienza ebbe comunque il tempo di rappresentare un primo ed importante esempio pratico di quella decentralizzazione del teatro che verrà attuata più tardi, partendo dalle medesime premesse.

Il Cartel des Quatre e l'eredità di Jacques Copeau

Il testimone della ricerca di rinnovamento del teatro privato parigino fra le due guerre è raccolto da registi e attori vicini a Copeau, che costituiranno il cosiddetto *Cartel des*

²⁹⁴ J. Copeau, *Il luogo del teatro*, cit., p. 295.

Quatre, formato da Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoëff e Gaston Baty. Furono loro a proseguire la sperimentazione, pur dovendo fare i conti con le esigenze di sopravvivenza dei loro fragili teatri d'arte, sia ponendo attenzione al repertorio, sia scoprendo autori nuovi (azione, questa, non facile), ma soprattutto cercando di far conoscere al pubblico grandi autori stranieri, moderni o contemporanei, da Anton Čechov a Luigi Pirandello.

Il *Cartel* ebbe il merito di studiare le linee per una ristrutturazione del sistema teatrale in vigore a Parigi, mettendo in gioco il rapporto tra regia e testo: la loro fu una regia che, pur entrando in dialettica con il testo lo rispettava nella sua integrità, ma si distaccava dalle convenzioni tradizionali nella sua realizzazione.

Dell'esperienza del Cartel parlava circa dieci anni dopo, negli anni '40, Ferguson:

Lo sforzo più considerevole dei nostri tempi per creare una poetica del teatro paragonabile a quella dei capolavori della tradizione ha avuto il suo centro a Parigi durante gli anni che vanno dal '20 a poco dopo il '30. In quel breve periodo, nel centro dell'Europa occidentale, il teatro visse "sulle vette più alte del suo tempo": fu contemporaneo al pensiero di Bergson, di Valery, di Maritain, alle opere "metapoetiche" di Joyce, alla pittura di Picasso, alla musica di Stravinskij e di Milhaud.²⁹⁵

Mentre il teatro dei *boulevard* proseguiva la sua attività – forte dal punto di vista commerciale per il successo di pubblico che continuava ad ottenere, tanto da attraversare la crisi del periodo bellico subendo poche scosse – altrove, nei piccoli teatri del Cartel, si cercava ancora di sperimentare novità, sia quanto al ruolo e agli scopi del teatro, sia quanto ai modi per coinvolgere un pubblico che non fosse una piccola élite.

I teatri d'arte guidati dai registi del Cartel ricercavano sulla scena omogeneità e semplicità, per dare massima attenzione alla funzione dell'attore e alla sua 'sincerità', seguendo la lezione di Copeau²⁹⁶; inoltre, si ponevano come obiettivo quello di sottrarre il teatro alla logica commerciale, anche se non si poteva negare che l'aspetto economico gravasse fortemente sulle loro programmazioni; infatti, vivevano fundamentalmente del successo degli spettacoli e dei biglietti venduti.

Del resto, era stato proprio per sopravvivere, senza mettere in scena programmi che rispondessero alla logica dell'industria dello spettacolo della capitale, che, il 6 luglio del 1927, Jouvet, Dullin, Pitoëff e Baty firmarono un «patto di mutuo soccorso»²⁹⁷ fra

²⁹⁵ F. Ferguson, *Idea di un teatro*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 242.

²⁹⁶ Cfr. J. Copeau, *Un tentativo di rinnovamento drammatico*, cit., pp. 36-37.

²⁹⁷ M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, cit., p. 362.

impresari, oltre che registi, così da affermare «il diritto di cittadinanza del “Teatro come Arte”, in aperta opposizione e sfida al teatro dell’industria parigina»²⁹⁸.

Fra loro, in base all’accordo, esisteva la massima autonomia, sia artistica che gestionale, ma comune era la strategia da adottare nei confronti delle richieste e delle leggi del mercato, passandosi talvolta testi manoscritti e collaborando nella regia e nelle iniziative pubblicitarie.

Gli effetti della loro sperimentazione furono, almeno sul momento, poco visibili, ma senza dubbio «irreversibili, poiché il Cartel formò un gran numero di giovani e spettatori esigenti e preparò il terreno all’avvento di un nuovo sistema, quello dei teatri pubblici sovvenzionati»²⁹⁹, facendo sempre più vacillare l’istituzione teatrale francese come sistema industriale.

Enucleato il lavoro d’insieme del gruppo dei quattro, ciascuno di loro merita qualche parola, cominciando da Jouvet, presente fin dall’inizio nell’avventura del Vieux Colombier.

Di Copeau Jouvet fu amico e paziente uomo di fiducia, rimanendo sempre uno dei suoi più stretti collaboratori; egli era «attore, spettatore, macchinista e costumista, attrezzista, pittore, suggeritore e datore di luci»³⁰⁰, una perfetta mescolanza di mestieri che lo rendeva un *régisseur général*, capace di curare tutti gli aspetti della messa in scena.

Nella visione di Jouvet priorità assoluta va all’attore, su cui ha lavorato continuamente. Innanzitutto, fece sua la distinzione fra *acteur* e *comédien*, attribuendo al primo la possibilità di entrare nel personaggio, potendo però interpretare solo alcuni ruoli (finendo con il deformare gli altri con la sua personalità); invece, il *comédien*, a cui andava la preferenza di Jouvet, riceveva «in sé»³⁰¹ il personaggio, ne era come uno strumento in equilibrio fra sincerità, menzogna e controllo: «la sincerità del suo sentimento interiore, la menzogna [...] dettata dal dover comunque fingere e il controllo, la capacità di gestire con consapevolezza la sua presenza scenica»³⁰².

Nel 1922 l’impresario Jacques Hébertot, intenzionato a trasformare i suoi teatri in un centro privilegiato di sperimentazione, invitò Jouvet ad assumere la direzione della

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Così ne parla J. De Jomaron in *Le Théâtre en France*, vol. 2: *De la Révolution à nos jours*, Colin, Paris 1989, p. 240.

³⁰¹ Cfr. J. Jouvet, *Introduzione. Il mestiere del comédien, ovvero l’arte del comédien* (1935), in Id., *Elogio del disordine*, a cura di S. De Matteis, Cue Press, Bologna, 2016, p. 43.

³⁰² L. Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., p. 70.

Comédie des Champs-Élysées. Questi accettò, lasciando così il Vieux-Colombier; ciononostante, durante la sua nuova esperienza alla *Comédie*, finì per riaccogliere una parte significativa della precedente compagnia copeauiana, insieme a elementi del relativo repertorio. Sarà infatti Jovet, pur rinnovandola, a proseguire a Parigi una parte essenziale della pedagogia e dell'estetica del Vieux-Colombier, soprattutto dopo che nel 1924 Copeau decise di chiudere il teatro per trasferire la propria attività in Borgogna³⁰³.

Grazie al successo di pubblico goduto da alcune opere messe in scena³⁰⁴ e alle sue apparizioni nel mondo del cinema in qualità di attore, quella di Jovet fu l'unica esperienza solida del Cartel.

Fondamentale per il suo lavoro fu l'incontro col drammaturgo Jean Giraudoux, un romanziere che iniziò a scrivere per il teatro proprio in seguito all'incontro con Jovet, rileggendo per lui temi mitologici in chiave moderna e caricandoli di un profondo senso morale. Oltre che all'attore, infatti, Jovet, in qualità di regista, dette molta importanza anche al testo, lavorando su drammi di autori diversi, ad esempio su Jean Genet o Molière. Nella sua prospettiva, la regia doveva essere uno strumento capace di risalire allo stato d'animo dell'autore al momento della scrittura e occorreva usare il testo, come dice lui stesso «per esprimere il nascosto, il risvolto, la molteplicità delle sensazioni e dei sentimenti che in questi si celano»³⁰⁵.

Veniamo ora a Charles Dullin, anche lui proveniente dall'esperienza del Vieux Colombier, che abbandonò nel 1921 per fondare il Teatro dell'Atelier. L'Atelier era pensato come un «laboratorio di ricerche drammatiche»³⁰⁶, dove si realizzavano, sì, spettacoli ma, prima di tutto, dove si svolgeva un lavoro costante per recuperare l'autenticità più profondamente umana dell'attore, tramite esercizi sul corpo, sul gesto, sull'espressività mimica e sull'improvvisazione. All'Atelier si formarono attori che saranno protagonisti del teatro francese, quali Etienne Decroux (fonderà la più importante scuola di mimi di Francia), Jean Vilar e Jean-Louis Barrault (anche lui attore introdotto alla realtà dei mimi da Decroux).

Come Jovet, anche Dullin esigeva che la messa in scena fosse centrata sul testo. Egli fu il primo a cogliere la novità di Pirandello, di cui, nel 1922 mise in scena *Il piacere*

³⁰³ Cfr. M. F. Christout, N. Guibert, D. Pauly, *Théâtre du Vieux Colombier. 1913-1993*, Institut français d'architecture Norma, Paris 1993.

³⁰⁴ Soprattutto *Knock, ou le triomphe de la médecine*, la più nota delle opere di Jules Romains, scritta nel 1923.

³⁰⁵ S. De Matteis, *Un attore al limite del teatro*, in J. Jovet, *Elogio del disordine*, cit., p. 25.

³⁰⁶ C. Dullin, *La ricerca degli dèi. Pedagogia di attore e professione di teatro*, la casa Usher, Firenze, 1986, p. 57.

dell'onestà; recuperò anche i testi degli antichi, ma sottoponendoli al filtro di autori moderni: a Cocteau, ad esempio, fece rileggere l'*Antigone* di Sofocle, e Bernard Zimmer adattò *Gli uccelli* di Aristofane. Attingendo al mito, si aveva l'occasione di parlare del presente senza riferimenti diretti e, quindi, senza l'assunzione di posizioni politiche o teoriche esplicite.

Da buon discepolo di Copeau, voleva una scenografia essenziale, affinché avessero risalto massimo il testo e l'attore.

A differenza dei già citati Dullin e Jouvét, né Gaston Baty né Georges Pitoëff provenivano dall'esperienza del Vieux Colombier.

Anche Baty – l'unico del Cartel ad essere soltanto regista e non attore – aveva costituito una compagnia, i *Compagnons de la Chimère*, nel 1921, anno in cui uscì un suo articolo che lo rese famoso, *Sire le Mot*³⁰⁷: in esso, si esprimeva in modo deciso, con vere e proprie invettive, contro la tirannia esercitata dal testo, prendendo le distanze da un teatro in cui la parola avesse un dominio assoluto. Il rapporto con il testo avrebbe dovuto modificarsi, perché la parola non è in grado di comunicare tutto ed è compito del regista dar voce a quel silenzio e a quel mistero inespresi dalla parola. Si potrebbe dedurre che, per Baty, il testo debba piegarsi al regista, nondimeno, anni dopo, nel 1944, nelle pagine del testo *Le metteur en scène* avrebbe scritto che per lui non esisteva niente di più spiacevole «dei registi che hanno uno stile personale e ad esso piegano, tanto nel bene che nel male, le opere più diverse»³⁰⁸.

Ne concludiamo che il compito era quanto mai dirimente: non imporre la propria narcisistica personalità, né piegarsi al testo, bensì scavare alla ricerca di quella che è la ricchezza nascosta nella drammaturgia con una sensibilità che oltrepassa il dominio del mero discorso. Il regista era così chiamato a mostrare il coraggio di sottrarre le opere alle consuetudini sceniche ottusamente ancorate al passato.

Quanto a Pitoëff, fu su invito di Jacques Hébertot che giunse a Parigi nel 1914, ricco della sua formazione nell'*humus* dell'avanguardia russa³⁰⁹, di cui resterà sempre una tangibile traccia nel suo lavoro di regista.

³⁰⁷ L'articolo fu pubblicato sulla rivista «Les lettres» e posto poi come capitolo conclusivo del suo saggio *Le Masque et l'encensoir*, Bloud & Gay, Paris 1926.

³⁰⁸ G. Baty, *Le metteur en scène*, (1944), in Id., *Le Cartel. Jouvét, Dullin, Baty, Pitoëff*, Bibliothèque national, Paris 1987, p. 77.

³⁰⁹ In patria, Pitoëff aveva avuto esperienze al Teatro d'Arte di Mosca con Stanislavskij e Mejerchol'd; inoltre, aveva diretto la sua prima compagnia, il Teatro Nostro, a San Pietroburgo.

Dei quattro, è quello che ha dato maggior importanza alla dimensione della scena: nel momento in cui il testo di un'opera è giunto sul palcoscenico e trasformato in spettacolo, lo scrittore non ha più niente da dire. Il regista è chiamato, infatti, ad «entrare in comunione con l'opera»³¹⁰, senza focalizzarsi sulla trama ma cercando di liberare «la vibrazione moderna, interna [del testo], rispettandone l'integrità»³¹¹. Molti i testi di autori moderni messi in scena, da Cechov a George Bernard Shaw; inoltre, promosse il successo francese di Pirandello, di cui mise in scena *Enrico IV*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Sei personaggi in cerca d'autore*, con una realizzazione talmente 'personale' della versione del testo del 1921 da spingere addirittura Pirandello a scriverne una diversa nel 1925. Nella sua realizzazione, Pitoëff non aveva rispettato troppo il testo pirandelliano, sottolineando in modo eccessivo la distanza tra Personaggi e Attori, poiché aveva reso i Personaggi delle presenze irreali che calavano dall'alto ed entravano in scena con un ascensore, avvolti in una luce verdastra che li faceva apparire creature irreali, quasi fantasmi.

Ecco, di nuovo, farsi presente il tema del rapporto fra testo e messa in scena, con il regista chiamato a tirar fuori dallo scritto del drammaturgo quanto di 'interessante' per il moderno vi giaccia nascosto e a coordinare il ritmo del testo con quello dell'attore. Tale concezione affondava chiaramente le sue radici nell'eredità copeauiana, in quella tensione verso una regia intesa non come sovrastruttura interpretativa, ma come principio di equilibrio fra la letterarietà del testo e la vitalità della scena. Era l'idea di un teatro in cui la parola scritta trovava compimento solo nell'atto della rappresentazione, e in cui il regista si faceva mediatore poetico fra l'autore e l'attore – un'impostazione che, pur mutata, troverà risonanze anche in altri grandi teorici del teatro del Novecento, come per esempio Antonin Artaud.

Il teatro impossibile di Antonin Artaud

Giunto a Parigi, partendo dalla sua Marsiglia, dove era nato nel 1896, Artaud si inserì nel mondo culturale della capitale con grande entusiasmo e aspettativa, per la maggior parte non ricambiati. Grazie all'incontro con Lugné-Poe, che gli assegnò una parte come

³¹⁰ G. Pitoëff, *Il nostro teatro*, Bulzoni Roma 2009, p. 48.

³¹¹ *Ivi*, p. 39.

attore, in breve tempo si accostò al teatro in varie forme e ruoli, dal suggeritore al tuttofare.

Due nomi importanti lo introdurranno alla vita culturale parigina, tramite due canali diversi. Il primo è André Breton, capofila del surrealismo, l'altro è Dullin, che Artaud aveva conosciuto tramite Gémier, presso il cui Atelier iniziò la sua attività di attore negli anni 1922-1923.

La sua esperienza surrealista, fatta di collaborazioni essenzialmente letterarie e poetiche, durò fino al 1926, quando si consumò l'allontanamento con Breton, e un successivo avvicinamento sempre maggiore al teatro. Infatti, Artaud fondò, nello stesso anno, con Roger Vitrac e Robert Aron, una realtà indipendente e innovativa, cui volle dare il nome di Teatro Alfred Jarry, in onore del coraggioso inventore di *Ubu roi*. Scriveva in uno dei manifesti fondativi di questa esperienza:

Chiediamo [...] al nostro pubblico un'adesione intima, profonda. [...] Ad ogni allestimento, è per noi in gioco una partita grave [...]. Lo spettatore che viene da noi saprà di venire a sottoporsi ad una vera e propria operazione, dove non solo è in gioco il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne.³¹²

Secondo Artaud, occorre chiudere con un teatro di stampo psicologico e forgiare un nuovo linguaggio capace non di ripetere e imitare, ma creare la vita. Nei suoi manifesti, raccolti poi nel celebre *Il teatro e il suo doppio*, egli esprimeva una posizione netta, che lo poneva agli antipodi di altri registi, a lui contemporanei o precedenti.

Era la presenza, e non una rappresentazione, ciò che premeva ad Artaud: «uno spettacolo che ci dia l'impressione di essere imprevisto e irripetibile come qualsiasi atto della vita»³¹³ e di cui il regista è il creatore.

Il teatro doveva essere, appunto, il doppio della vita. Il significato di questo *doppio* emerge con forza dalle parole di Franco Perrelli:

Il *doppio* del teatro è, per Artaud, la vita che va *presentata* e non *rappresentata* al fine di coglierne lo spettacolo essenziale. Poiché l'Occidente, nella sua intellettualizzazione, ha perso sia il contatto con la vita sia i processi per avvicinarla, è necessario affidarsi ad un teatro concepito come *peste*, in grado cioè di scatenare un fondo latente di *crudeltà* per rifondare (o annientare) il senso medesimo del teatro.³¹⁴

³¹² In A. Artaud, *Il teatro Jarry. Primo anno- Stagione 1926-27*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972, p. 7.

³¹³ *Ivi*, p. 8.

³¹⁴ F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, cit., p. 187, nota 86.

Della vita parlava con insistenza, Artaud, che voleva un teatro come la vita; egli non la intendeva nella sua dimensione individuale, ma come ‘energia’, forza che sta oltre e dentro l’essere vivente e che ha un lato visibile-aperto ed uno nascosto-oscuro; egli poneva al centro delle sue attenzioni la vita nel «suo nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile dalle forme»³¹⁵.

Dapprima, questa volontà di portare la vita a teatro implicò una scarsa considerazione verso tutti i ‘mezzi teatrali’, come illuminazione, scene e costumi, identificandovi una spettacolarità superficiale e commerciale, e privilegiando invece il potere evocativo e immaginifico della parola che ha ancora un’ascendenza surrealista.

Il manifesto programmatico del nuovo teatro, *Teatro Jarry, Primo anno – stagione 1926-27*, si apriva così:

Le convenzioni teatrali hanno fatto il loro tempo. Al punto in cui ci troviamo, siamo incapaci di accettare un teatro che continui a barare con noi. Abbiamo bisogno di credere a ciò che vediamo. Uno spettacolo che si ripete ogni sera secondo riti sempre uguali, sempre identici a se stessi, non può più avere il nostro consenso. Abbiamo bisogno che lo spettacolo a cui assistiamo sia unico e che ci dia l’impressione di essere impreveduto e irripetibile come qualsiasi atto della vita [...]. Con questo teatro, insomma, ci ricollegiamo alla vita invece di separarcene. Lo spettatore e noi stessi non potremmo più prenderci sul serio, se non avessimo ben chiara la sensazione che una parte della nostra vita profonda è impegnata in questa azione che ha per sfondo la scena. [...] Ecco l’angoscia *umana* in cui lo spettatore dovrà trovarsi uscendo dal nostro teatro. Egli sarà scosso e sconvolto dal dinamismo interno dello spettacolo che si svolgerà sotto i suoi occhi. E tale dinamismo sarà in diretta relazione con le angosce e con le preoccupazioni di tutta la sua vita. [...] Questa necessità in cui ci troviamo di essere il più possibile vivi e veri, basta a dare un’idea del nostro disprezzo per tutti i mezzi teatrali propriamente detti, per tutto quello che si suole definire messa in scena come illuminazione, scene, costumi ecc. È tutto un pittoresco su ordinazione, a cui non diamo nessuna importanza. [...] Ciò che ci sembra essenzialmente insopportabile nel teatro [...] è ciò che distingue l’arte teatrale dall’arte pittorica e dalla letteratura: tutto quell’apparato odioso e ingombrante per cui un’opera scritta si trasforma in spettacolo invece di restare nei limiti della parola, delle immagini e delle astrazioni. Vogliamo ridurre al minimo questo apparato e questa ostentazione visiva e sottometerli all’aspetto di gravità e al carattere di inquietudine dell’azione.³¹⁶

Poi vi fu un punto di svolta nella concezione teatrale di Artaud: nel 1931, quando assisté ad uno spettacolo di danze balinesi realizzato in seno all’Esposizione coloniale di Parigi, incontrò un teatro radicalmente diverso rispetto a quello occidentale, verso il quale aveva da sempre nutrito un deciso rifiuto. Ciò a cui stava assistendo era frutto di un teatro che non parlava per narrazioni logicamente concatenate, ma attraverso gesti corporei, «pantomima non pervertita»³¹⁷, espressività pura, capace di portare la parola a «esprimere

³¹⁵ A. Artaud, *Il teatro e la cultura*, cit., 133.

³¹⁶ A. Artaud, *Teatro Jarry, Primo anno – stagione 1926-27*, cit., pp. 8-10

³¹⁷ A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica* (1926), in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 157.

ciò che di solito non esprime»³¹⁸, ribellandosi «al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, elementari»³¹⁹ e recuperando la sua «forma di *Incantesimo*»³²⁰. Da qui prese forma la nota concezione di Teatro della Crudeltà, intendendo con questa espressione non un teatro truculento, ma elaborato sul modello del rito sacro, dove l'attore, come «atleta del cuore», metteva «l'essere umano di fronte a quella parte di sé che gli è sconosciuta»³²¹, con un'evidente portata mistica e metafisica.

Altra metafora usata da Artaud per disegnare i contorni del suo teatro era quella della peste: come un morbo, il vero teatro toccava lo spettatore fin nelle più recondite profondità, entrava nelle sue viscere, le scavava dall'interno, scatenando una rivoluzione nelle sue abitudini. Una vera opera teatrale «scuote il riposo dei sensi, libera l'inconscio compresso, spinge a una rivolta virtuale»³²², scriveva Artaud, perché il teatro, a somiglianza della peste, «è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione»³²³.

In queste poche pagine si è potuto soltanto accennare, in modo necessariamente parziale, alla complessità e alla ricchezza della concezione teatrale di Artaud: una visione molteplice, in cui si intrecciano istanze poetiche, teatrali e filosofiche, e che si articola in una costellazione di immagini e intuizioni spesso contraddittorie ma sempre feconde. Il teatro di Artaud, d'altronde, non si concretizza in un'opera scenica compiuta, ma rimane per lo più nella dimensione della teoria e della visione: un teatro impossibile, una teoria più che una sperimentazione materiale (essenzialmente per mancanza di mezzi e strutture), testimonianza di un pensiero che supera la scena per ridefinirne continuamente i confini. Eppure, le sue idee si riveleranno straordinariamente generative in maniera quanto mai concreta: negli anni Sessanta, Artaud verrà riscoperto come 'classico' con cui confrontarsi per realizzare un teatro libero da stereotipi, una forma radicale e novecentesca di *catarsi*, come attivazione di un'energia vitale capace di scuotere lo spettatore e coinvolgerlo profondamente, riportando con coraggio al centro dell'attenzione la sacralità della scena teatrale. Anche gli autori esistenzialisti al centro del presente lavoro non restarono estranei a tali suggestioni artaudiane: nella loro riflessione e nella loro pratica teatrale, infatti, riaffioreranno la stessa attenzione alla vita

³¹⁸ *Ivi*, p. 163.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ L. Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., p. 92.

³²² A. Artaud, *Il teatro e la peste*, in Id. *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 146.

³²³ *Ivi*, p. 149.

concreta e al corpo, e, al contempo, la tensione verso una dimensione di trascendenza, nonché l'esigenza di un teatro che si faccia esperienza viva, con la sua forza originaria di presenza e di verità.

Verso una decentralizzazione del teatro. L'azione di Jeanne Laurent

Contemporaneamente all'esperienza isolata e impossibile di Artaud, negli anni '30-'40, emerse in Francia l'idea di una possibile declinazione marcatamente politica del teatro. L'associazione *Jeune France* favoriva il potenziamento delle forme itineranti di teatro, che lo rendevano capace di diffondere anche in periferia i valori cari alla cultura della Francia rurale: pensiamo all'esperienza della *Compagnie de la roulotte* di André Clavé e Jean Vilar, la *Compagnie des Quinze*, fondata nel 1930 dal nipote e dal genero di Copeau, Michel-Saint Denis e Jean Dasté; ai *Comédiens-Routiers*, di Leon Chancerel, in cui militerà Hubert Gignoux, regista e attore che sarà uno dei pionieri della decentralizzazione.

Inoltre, vi era la Federazione del Teatro Operaio, fondato nel 1931 e legato sia al partito comunista che alla confederazione generale unitaria del lavoro. Questa favorì un'attività di *agit-prop* (agitazione-propaganda), ossia un'esperienza di teatro politico di intervento e di lotta, forma che aveva conosciuto particolare fortuna in URSS e in Germania negli anni Venti del XX secolo. Anche in Francia prese vita una simile esperienza, attraverso il *Gruppo Marzo* e il *Gruppo Ottobre*³²⁴; grazie alla partecipazione di Prévert e di altri brillanti scrittori e commediografi prese corpo una concezione originale di teatro sociale e di lotta, accessibile a tutti e praticato sul campo.

Tuttavia, per dare l'avvio a un rimodellamento complessivo del panorama teatrale, fu necessario un cambiamento profondo della maggioranza politica. Così, quando, nel 1936, giunse al governo il Fronte Popolare, con il suo programma sociale antifascista, mostrò grande interesse nell'elaborare una politica delle arti e del tempo libero, che non trascurasse il settore amatoriale a vantaggio delle sole pratiche professionali. La missione di rinnovare la Comédie Française fu affidata a Edouard Bourdet e richiese un forte aumento delle sovvenzioni e il fondamentale sostegno di tre dei membri del Cartel:

³²⁴ Cfr. M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, cit., p. 384.

Dullin, Jouvet e Baty³²⁵. Si iniziarono ad aiutare le compagnie indipendenti e i *teatri d'essai* a mettere in piedi spettacoli.

Nel 1937, inoltre, il governo chiese a Dullin un rapporto sulla situazione del teatro; questi propose un progetto assai complicato, grazie al quale il teatro avrebbe dovuto irradiarsi da Parigi verso le province.

Tra il 1941 e il 1943, il governo di Vichy delineò il disegno di una riforma generale sia dello statuto che del ruolo del teatro nella società e nella nazione, che ricevette l'approvazione e il sostegno di grandi figure della scena francese, tra cui Copeau, Dullin, la maggior parte dei Copiaus e i loro eredi.

Il primo punto all'ordine del giorno fu proprio la decentralizzazione.

L'interesse da parte del governo non stupisce, poiché Vichy è in provincia, con un'avversione dichiarata verso il cosmopolitismo, la frivolezza e la corruzione tipizzate nelle scene parigine.

Così, nel gennaio del 1941, la commissione incaricata della riforma del teatro³²⁶ raccomandò di stabilire in modo permanente più compagnie teatrali in tutta la Francia (anziché seguire le indicazioni di itineranza proposte da Dullin). Parallelamente, vennero devoluti crediti consistenti in favore di gruppi che recitavano in provincia e di 'cantieri di teatro'

fondatai qua e là. Per la prima volta, lo Stato riconosceva così l'utilità di sovvenzionamenti alle imprese teatrali da parte dei poteri pubblici, cominciando ad utilizzare i crediti disponibili per il costo del lavoro, al fine di mettere in pratica questa nuova realtà.³²⁷

Questa ricchezza insperata fu distribuita a beneficio di compagnie e di registi di qualità, nella convinzione che si trattasse di una missione di interesse pubblico. L'associazione *Jeune France* giocò, fino al suo scioglimento nel 1942, un ruolo importante nella definizione degli orientamenti per una rinascita del teatro, non solo per il presente ma soprattutto per quando, dopo la Liberazione, sarebbero state gettate le basi di un teatro pubblico e di alto livello, sovvenzionato dallo Stato³²⁸.

³²⁵ George Pitoëff non poteva beneficiare di una nomina ufficiale a fianco dei suoi colleghi, in quanto di nazionalità straniera.

³²⁶ La commissione era presieduta da Jacques Rouché e vide la partecipazione dei due membri del Cartel rimasti in Francia, Dullin e Baty, mentre Jouvet era in esilio in America Latina.

³²⁷ R. Abirached, *La décentralisation théâtrale*, in AA.VV., *Le Théâtre français du XX siècle- histoire, textes choisis, mises en scène*, Éditions L'avant-scène théâtre, Paris 2011, pp. 23-24.

³²⁸ Tuttavia, nel dicembre 1943, si finì per redigere soltanto una legge che disciplinava il funzionamento degli spettacoli dal vivo; legge, questa, che, non potendo essere immediatamente applicata, fu però ripresa all'indomani della guerra, con un'ordinanza del 13 ottobre 1945 (dopo averne rimosse alcune clausole inaccettabili, come, ad esempio, la

Dopo la Liberazione, infatti, fu realizzata in Francia una direzione della spettacolarità animata dalla vicedirettrice della Comédie Française, Jeanne Laurent, che per tutta la durata della guerra aveva seguito i lavori delle commissioni, nonché gli avvenimenti piccoli e grandi che avevano segnato la vita teatrale.

La Laurent agì con velocità e forza per una riforma del teatro da condurre senza mai perdere di vista gli obiettivi; nel suo lavoro fu supportata da un forte movimento d'opinione (*Travail et culture* nel 1944, poi l'anno seguente del *Peuple et culture*) che l'aiutò ad approfondire e rendere popolare la riflessione sul nuovo corso che l'arte drammatica avrebbe dovuto prendere. Al contempo, la sua opera, fino al 1952, fu così forte da procurarsi avversari numerosi e decisi, soprattutto nel teatro privato, che la attaccarono appellandola la 'zarina del teatro'³²⁹.

Era decisa a realizzare una decentralizzazione teatrale che fosse gestita dallo Stato, così da assicurare coerenza e libertà artistica alle produzioni teatrali; l'obiettivo principale era quello di portare in modo stabile il teatro fuori da Parigi, in luoghi dove non c'era mai stato. Compito ambizioso, poiché implicava *tournées* in piccole località e spostamenti che richiedevano tempo e risorse, spesso scarse. Si andava delineando un repertorio in cui predominavano i classici, messi in scena da attori che, molte volte, non appena ottenevano successo, fuggivano nei teatri della capitale, attirati dalle maggiori possibilità di guadagno.

Il tentativo prese corpo. La prima iniziativa riguardò le collettività territoriali dell'Alsazia-Lorena, che ottennero dal 1946 un Centro Drammatico Nazionale dell'Est, inizialmente situato a Colmar e inaugurato nel gennaio 1947³³⁰.

Poi fu la volta del Centro a Saint Étienne, creato da Jean Dasté, che, a fianco di Copeau, aveva maturato una grande esperienza di regia, ritenendo fondamentale intercettare un pubblico popolare e seguire il principio dell'itineranza.

Il terzo Centro Drammatico Nazionale aprì a Tolosa e fu diretto da un giovane attore di vent'anni, Maurice Sarrazin. Fu Charles Dullin, offrendo la sua garanzia personale, a convincere Jeanne Laurent ad affrontare il rischio di affidare al giovanissimo Sarrazin il Centro Drammatico. Il giovane attore aveva vinto, con la sua compagnia Grenier de

proibizione per gli Ebrei di dirigere teatri). Questo testo, che legittimava l'intervento dei poteri pubblici nel panorama teatrale e nel loro diritto di regolamentazione, resterà in vigore pressoché immutato fino alla fine del XX secolo.

³²⁹ R. Abirached, *La décentralisation théâtrale*, cit., p. 25.

³³⁰ *Ivi*, p. 26.

Toulouse, nel 1946, il premio del primo Concorso per giovani compagnie (*Concours des Jeunes Compagnies*); concorso, questo, che incoraggiava la formazione di giovani compagnie teatrali emergenti (di attori, registi, scenografi), mettendo in palio un premio in denaro e un sostegno istituzionale per avviare la propria attività stabile. E, infatti, già nel 1949 Le Grenier ottenne lo statuto di teatro privato sovvenzionato dallo Stato.

A Rennes, nel mese di novembre del 1946, e seguendo una simile ispirazione, una giovane compagnia amatoriale, animata da Guy Parigot, fu protagonista della costituzione del quarto Centro Drammaturgico Nazionale, che si collocò sotto l'ala di Huber Gignoux, anziano dei *Comédiens Routiers* di Léon Chancerel e istruttore d'arte drammatica alla Jeunesse e agli Sport.

Un'ultima parola su Jeanne Laurent, che rese possibile tutto questo.

Nel suo lavoro aveva dichiarato di ispirarsi a Jacques Copeau e ai suoi amici del Cartel, Dullin e Jovet, che le ricambiavano fiducia e stima. Il testo su cui la Laurent si era appoggiata per la decentralizzazione era infatti proprio di Copeau, *Le Théâtre populaire*³³¹, in cui si auspicava un teatro capace di arrivare e parlare a tutta la Francia. Il lavoro di Jeanne Laurent si realizzò attorno ad alcuni punti fermi: innanzitutto, la convinzione che lo Stato fosse investito di una missione importante in merito all'arte; era eminentemente statale, infatti, il compito di organizzare, aiutare e regolamentare le attività teatrali nell'intero paese, agendo a vantaggio di tutta la popolazione e di tutte le classi sociali. Inoltre, era sua convinzione che l'azione di decentralizzazione non potesse che partire dal centro, perché solo così avrebbe potuto assicurare la libertà artistica delle compagnie e la loro indipendenza rispetto ai poteri locali, spesso più sensibili e attivi che a Parigi. Di conseguenza, l'azione dei Centri Drammatici poteva esser concepita soltanto dentro un quadro di continuità che esigeva la presenza di dirigenti e di personale amministrativo e tecnico nella città in cui essi erano impiantati. Inoltre, gli attori, a livello locale, avrebbero dovuto formare un gruppo permanente, capace di una certa polivalenza e sufficientemente motivato, così da non inseguire ingaggi più redditizi o gratificanti altrove. Importante, se non prioritario per il progetto, era, poi, il pubblico, che doveva essere formato, educato, informato e organizzato, tanto nel teatro della città-sede, quanto nell'intera regione di riferimento, grazie a un principio di itineranza.

³³¹ J. Copeau, *Le Théâtre populaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1941, ripreso in « Théâtre populaire », n. 36/1959.

Infine, da un teatro sovvenzionato dallo Stato ci si aspettava che fosse sottoposto a un'etica rigorosa, non solamente nell'utilizzo dei fondi che gli erano affidati, ma anche nei comportamenti e negli obiettivi che gli si assegnavano.

Agli occhi di molti, tuttavia, questo programma appariva carico di pericoli.

Louis Jouvet, che aveva ricevuto ed accettato la proposta di nomina alle funzioni ufficiali per tutte le questioni relative alla decentralizzazione drammatica, purtroppo morì improvvisamente il 16 agosto 1951, nove giorni dopo la pubblicazione del decreto che lo riguardava, e con la sua scomparsa vennero a mancare alla Laurent il prestigio e l'autorità collegate al nome di Jouvet, cosa che la portò a sperimentare, nei mesi che seguirono, un crescente isolamento.

La sua sorte, definitivamente segnata dopo la nomina di André Cornu al segretariato di Stato delle Belle Arti, non le aveva impedito nel frattempo di rianimare l'antico Teatro Nazionale Popolare di Parigi, salvandolo dalla profonda decadenza in cui era caduto, e affidandone la direzione a Jean Vilar, nominato a capo della struttura nazionale nell'agosto del '51, in qualità di concessionario. Tale nomina assicurò al teatro pubblico quella visibilità e quell'influenza intellettuale e artistica di cui il nuovo settore era ancora mancante.

Jean Vilar e il teatro come servizio pubblico

L'immenso successo riportato da tutti i nuovi Teatri Nazionali Popolari sin dalle prime manifestazioni suscitò attacchi brutali anche contro Jean Vilar, con accuse che andavano dal comunismo alla cattiva gestione o all'abuso di posizione dominante.

Tuttavia, la posizione centrale che nel giro di pochi anni Vilar acquistò nella vita teatrale francese non solo lo protesse dalle calunnie ma, soprattutto, gli conferì una sorta di magistero morale civico che esigeva spontaneo rispetto, riflettendo, di conseguenza, sui Teatri Nazionali Popolari una rinomata reputazione internazionale.

Niente, comunque, aveva potuto salvare Jeanne Laurent dalla destituzione, decisa per lei il 20 agosto 1952, e di cui venne a conoscenza nella clinica in cui era stata ricoverata per una peritonite³³².

³³² La Laurent continuò la sua carriera, fino alla pensione nel '67, presso l'Ufficio di cooperazione universitaria in cui era stata trasferita.

Il teatro, così, continuò a vivere all'interno delle strutture indipendenti che cominciavano a crearsi, non domandando niente allo Stato ma dovendo molto allo slancio dato al teatro da Jeanne Laurent, prima, e da Jean Vilar, poi. Quest'ultimo, infatti, operò con un'autorità e una forza di convinzione enormi al servizio di quello che si cominciava a configurare e chiamare 'teatro pubblico'.

A Vilar, allievo di Dullin e anziano della *Jeune France*, Jean Laurent aveva affidato la direzione dell'appena rinato Théâtre National Populaire, con l'invito a renderlo un servizio di pubblica utilità che non sottostesse ad alcuna limitazione di carattere geografico o sociale; così, egli riprese la nozione di servizio pubblico avanzata da Firmin Gémier, e le diede una più compiuta formulazione:

grazie a Dio – affermava – c'è ancora gente per la quale il teatro è un nutrimento così indispensabile alla vita come il pane e il vino. È a questi che innanzi tutto si indirizza il teatro nazionale popolare; il teatro nazionale popolare è dunque prima di tutto un servizio pubblico. Come l'acqua, il gas, l'elettricità [...] il teatro, se non è al tempo stesso popolare, è patetico, non è niente. La nostra ambizione è dunque grande: rendere partecipi il più grande numero a quello che si era creduto di dovere riservare ad un'élite³³³.

Vilar dette finalmente vita a quell'idea di *Théâtre du peuple* desiderata anni prima da Gémier e Rolland, centrata su un repertorio di qualità, che fosse libero dai condizionamenti di quello che Roland Barthes ancora per tutti gli anni '50 chiamerà *théâtre de l'argent*³³⁴; un teatro, poi, che fosse accessibile al maggior numero possibile di spettatori.

Il Teatro Nazionale popolare era stato fondato nel 1920 a Parigi con lo scopo, di fare del teatro elitario un teatro per tutti; originariamente aveva la sua sede nel palazzo del Trocadero, fin quando, nel 1937, non fu costruito il Teatro di Chaillot, posto nell'omonimo Palazzo, sotto il piazzale del Trocadero.

Fu qui che Vilar si trovò a mettere in scena le opere teatrali del Teatro Nazionale Popolare e con non poche difficoltà³³⁵, dal momento che tra coloro che sostenevano l'idea

³³³ J. Vilar, *Le Théâtre, service public*, Gallimard, Paris 1975, citato in M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, cit., p. 391.

³³⁴ Scrive R. Barthes: «Il teatro che detestiamo è il teatro del denaro; il teatro dove i biglietti costano caro, ovvero dove il pubblico è selezionato solo in base alla propria fortuna; [...] dove il lusso vanitoso delle scenografie e dei costumi, addomesticato sotto l'ipocrita nome di "buon gusto francese", postula tutta una squallida economia di falso oro, di menzogna visiva, monetizzata contro il biglietto da mille franchi del posto in platea; dove i temi del repertorio non presentano mai altro che un uomo minuscolo, imprigionato dal suo particolarismo di fortuna, in una psicologia che non ha nulla a che vedere con la tragedia della Storia. Questo teatro del Denaro ha un nome, è il teatro borghese» (R. Barthes, *Théâtre Populaire*, in «Éditorial», n. 5, janvier-février 1954, ripreso in Id., *Écrits sur le théâtre, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière*, Paris, Seuil 2002, pp. 55-57).

³³⁵ Innanzitutto, il governo della IV Repubblica, dopo l'entusiasmo generale seguito alla Liberazione, non si mostrò ben disposto ad investire in un processo di decentralizzazione e democratizzazione del teatro; inoltre, dovette affrontare

di un teatro popolare si creò presto una frattura: non tutti concordavano sul fatto che il teatro potesse fungere da strumento per costruire una comunione nazionale. Così, ciò che inizialmente era visto come un luogo di unificazione si trasformò rapidamente in un terreno di scontro ideologico e in uno strumento di critica.

Vilar non si tirò indietro e, nell'affrontare queste difficoltà, ebbe cura di teorizzare la sua azione, nel corso di una riflessione ininterrotta sul senso e sull'ambiguità di un teatro popolare, passando al vaglio tutto ciò che poteva opporsi alla libertà dell'artista quando è sovvenzionato da un potere al quale egli non potrebbe né dovrebbe, per definizione, giurare fedeltà.

Vilar sapeva bene che, cambiando il mondo ed evolvendosi le idee, sarebbe stato chiamato a giustificarsi anche di fronte ad una sinistra, che appariva spesso polemica: Jean- Paul Sartre, ad esempio non avrebbe tardato a criticarlo. Nel 1955, infatti, egli mise in evidenza il fatto che il pubblico che partecipava alle rappresentazioni teatrali continuava ad essere piccolo borghese e non era affatto popolare, a dispetto delle intenzioni dichiarate da Vilar. I redattori della rivista «Teatro Popolare», da Roland Barthes a Bernard Dort, esaminarono, invece, il suo lavoro con esigenza impietosa, alla luce di quel Brecht che stava iniziando a imporsi nelle sale francesi.

Per l'artista, infatti, era inevitabile toccare questioni politiche, ossia questioni che riguardavano la vita, dato che era chiamato a suscitare problemi, a smascherare le ingiustizie dominanti e a denunciare il disordine stabilito. Vilar approfondì fin dall'inizio questa problematica trascurata da Jeanne Laurent, che non si era affatto interrogata sulla natura delle relazioni del teatro pubblico con gli spettatori o sulla finalità (oltre che estetica e pedagogica) del lavoro intrapreso. Costretta, come fu, a difendere con le unghie e con i denti il suo progetto contro una destra molto aggressiva, si impegnò per sostenerlo, senza concentrarsi troppo sul repertorio ma cercando di offrirgli dei fondamenti amministrativi che fossero solidi.

Quando aveva ceduto all'insistenza di Jeanne Laurent di affidargli un teatro moribondo, Vilar non aveva ancora una chiara predilezione per la decentralizzazione, ma di fatto già la praticava in forma festiva e libera, ogni estate ad Avignone. Conosciuto fino a quel momento come attore e regista di alto livello, molto ricercato nelle sale più

la sempre 'resistente' istituzione teatrale commerciale parigina. Perciò i Centri Drammaturgici Nazionali rimasero quelli.

importanti del settore privato, era stato abituato a riflettere sulla sua arte mettendola in rapporto con la società e legandola alla pratica delle grandi opere, da Shakespeare a Pirandello, da Corneille a Claudel.

Dal momento in cui prese la direzione del Teatro Nazionale Popolare, sapeva di dover inventare prima di tutto una poetica che portasse i grandi testi al Teatro di Chaillot.

Questa poetica – che riguardava insieme lo stile della messa in scena, la recitazione degli attori e l'architettura sonora e visiva del palcoscenico – doveva tener presente la doppia missione, nazionale e popolare, del teatro: doveva riunire gli spettatori senza distinzione di classe e, al tempo stesso, indirizzarsi ai grandi numeri, raggiungendo anche il pubblico più lontano che era stato di fatto sempre escluso dall'evento teatrale, poiché questo spesso proponeva lavori che non lo interessavano o gli erano estranei.

Questione cruciale rimaneva, inoltre, quella del repertorio: Jean Vilar avrebbe voluto disporre di opere contemporanee, composte da scrittori dell'oggi per il mondo di oggi, ma molto presto dovette rinunciarvi, per non rischiare la sopravvivenza stessa del suo teatro; inoltre, la sala di Chaillot, immensa, non era adatta ad un pubblico per il momento poco numeroso, a scene economiche e con attori emergenti e poco famosi che, di conseguenza, attiravano troppo poco. Le cose cambiarono un po' nel '59, quando Vilar poté disporre di un piccolo teatro, costituito dalla sala Récamier, dove programmò alcune opere che ottennero un apprezzabile successo.

Aveva poi attinto ai testi dei classici, francesi e stranieri, privilegiando ogni volta quello che poteva essere il meno conosciuto³³⁶. La cosa, tuttavia, più degna di nota della programmazione del Teatro Nazionale Popolare fu il ricorso alle *pièces* del grande repertorio che trattavano temi di carattere universale come il giusto e l'ingiusto, la guerra, il dolore e la felicità degli uomini, i diritti e i doveri della giustizia militare, le stravaganze del potere, la ragione di Stato, e così via. A suo avviso, infatti, era sufficiente servire onestamente l'opera, senza bisogno di deformarla in nome di una pseudo-modernità: la grande opera è in grado di parlare in modo chiaro allo spettatore di ogni tempo, sempre che essa si appoggi ad una messinscena particolare, capace di renderla toccante e comprensibile a tutti.

³³⁶ Ad esempio, il *Principe di Homburg* di Heinrich von Kleist, il *Trionfo dell'amore* di Pierre de Marivaux, *L'affarista* di Honoré de Balzac, il *Riccardo II* di William Shakespeare o *Il sindaco di Zalamea* di Calderon de la Barca.

Vilar avvertì come ulteriore urgenza quella di ‘democratizzare’ l’accesso al teatro e, con l’aiuto di Jean Rouvet, un amministratore di grande talento, tagliò i prezzi degli spettacoli, eliminando l’obbligo di indossare l’abito da sera, anticipando gli orari così che le persone avessero la possibilità di rientrare con i mezzi pubblici e sostituendo il programma di sala con il testo dell’opera rappresentata: come Copeau e Dullin, raccolse in una rete gli ‘amici del teatro’ per potenziare il rapporto con gli spettatori³³⁷; grazie a questo, le *premières* vennero sostituite da *avant-premières*, riservate a dipendenti della Renault o delle Poste. Il fatto era di enorme importanza perché tolse ai critici il potere di decretare il successo o l’insuccesso di un’opera.

Queste disposizioni furono pian piano adottate nel mondo dello spettacolo più o meno in tutta la Francia, in primo luogo entro l’area della decentralizzazione, ma anche in numerose compagnie e teatri privati.

Restava in Vilar, però, la preoccupazione su quale fosse la natura profonda del rapporto fra l’artista e il potere, preoccupazione ogni giorno crescente se confrontata con la situazione politica globale della Francia, che gli pareva degradarsi ed entrare in una contraddizione crescente.

La drammaturgia teatrale negli anni '40. L'esistenzialismo e l'assurdo a teatro

Quello che può essere definito il *teatro esistenzialista* si afferma tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, in un periodo segnato da profondi sconvolgimenti politici, morali e sociali. Nato dall’incontro tra la riflessione filosofica sull’esistenza e le esigenze rinnovatrici della drammaturgia moderna, esso traduce in forma scenica le inquietudini di un’epoca segnata dall’esperienza della guerra, dell’occupazione e della crisi dei valori tradizionali.

Il teatro esistenzialista rappresenta emblematicamente la riconciliazione tra parola e gesto, tra il rigore “classico” della dizione e la forza plastica di un’espressività corporea rinnovata, formandosi precisamente in questa intersezione: un teatro della parola pensata, certo, ma anche della presenza viva sulla scena.

La tradizione riconosce in Jean-Paul Sartre e Albert Camus i suoi protagonisti principali: le loro opere danno corpo ai concetti di libertà, responsabilità e malafede,

³³⁷ È l’Association des Amis du Théâtre National Populaire.

proponendo un teatro dell'impegno, *engagé*, che riflette sulla condizione umana ed esprime la coscienza tragica dell'insensatezza e assurdità della vita. Accanto a questi due autori, quasi del tutto dimenticato dalla critica, c'è Gabriel Marcel, il quale offre una variante, potremmo dire, maggiormente intimistica e spirituale del teatro esistenziale, in cui l'accento è posto sul mistero dell'essere, sul rapporto interpersonale e sulla fedeltà come categoria ontologica.

Attraverso la scena, il teatro esistenzialista diviene luogo di riflessione sulla condizione umana e veicolo privilegiato per esprimere una riflessione filosofica che si voleva incarnata nella concretezza dell'esistenza. Come osserva Jean Guicharnaud³³⁸, questo teatro nasceva dal bisogno di *mettere in atto* la filosofia, trasformando la parola filosofica in gesto.

La visione del teatro esistenzialista che emerge dalla quasi totalità di manuali e saggi (che sempre, a dire il vero, riservano uno spazio limitato a questa esperienza teatrale) è piuttosto unilaterale, ossia inchioda questo teatro ad essere niente più che una messa in scena di riflessioni filosofiche, in poche parole, un teatro a tesi.

Come emergerà nel corso del presente studio, però, è invece manifesta anche l'esistenza di un movimento contrario, che non va dalla filosofia al teatro, ma che porta dal teatro alla filosofia.

Numerosi, infatti, saranno gli esempi, tratti da manoscritti o dichiarazioni dirette di autori come Marcel, Sartre e Camus, attraverso i quali è possibile evincere che, in molti casi, il momento creativo drammaturgico, se non è contemporaneo, addirittura precede quello filosofico e che le esistenze dei personaggi teatrali, derivate spesso da esperienze biografiche degli autori e, quindi, non da idee astratte, aprono a riflessioni sulla condizione umana in generale.

Tale visione ha l'obiettivo di riportare centralità e valore al contributo del teatro esistenzialista, in quanto tale, e non nel suo esclusivo rapporto, o derivazione, dai grandi scritti filosofici degli stessi autori.

Sulle scene teatrali di Parigi, in questi stessi anni, coesistono, con le opere di Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Gabriel Marcel, quelle di Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Boris Vian, Jean Genet. Sono questi i nomi con cui ci si riferisce al

³³⁸ Cfr. J. Guicharnaud, *Le théâtre en France depuis 1939*, Armand Colin, Paris 1961.

cosiddetto *teatro dell'assurdo*³³⁹, sulla base dell'espressione coniata da Martin Esslin, nel 1961.

Il teatro esistenzialista e il teatro dell'assurdo si configurano come due correnti distinte ma intimamente connesse, accomunate dal medesimo contesto storico e dalla crisi culturale e spirituale seguita alla Seconda guerra mondiale. Entrambi i movimenti emergono in un momento in cui il crollo delle certezze metafisiche e morali tradizionali, insieme all'esperienza della violenza bellica e dell'occupazione, pone al centro della riflessione artistica la condizione dell'uomo in un mondo ormai privato di ogni certezza e fondamento.

Molti, infatti, sono i temi comuni – come l'alienazione, l'incomunicabilità, la responsabilità, l'intersoggettività, la libertà, l'assurdo – che attraversano questi due orientamenti, anche se vengono affrontati con strategie differenti: il teatro esistenzialista ricorre al genere drammaturgico come mezzo espressivo privilegiato per dare corpo e carne alle riflessioni filosofiche – o almeno così la tradizione ha sempre sostenuto, seppur con questo lavoro prendiamo le distanze da tale posizione – finendo, così, per promuovere un teatro dal linguaggio complesso, quasi più da leggere che da veder rappresentato; il teatro dell'assurdo, invece, giunge ad una destrutturazione del linguaggio e della logica narrativa e comunicativa, costruendo dialoghi frammentati, ripetitivi e spesso privi di coerenza apparente.

Per queste ragioni, Martin Esslin³⁴⁰ ha visto nel teatro dell'assurdo una traduzione scenica radicale delle premesse esistenzialiste, ed in particolare della nozione di “assurdo” elaborata da Camus ne *Le Mythe de Sisyphe*. Tuttavia, il rapporto fra teatro esistenzialista e teatro dell'assurdo non risulta essere quello di una semplice derivazione, ma piuttosto quello di una trasformazione, linguistica e formale, di un medesimo nucleo problematico: la consapevolezza che la condizione dell'uomo è quella di un essere *gettato* in un mondo senza senso.

Le esperienze di Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Boris Vian, Jean Genet sono accomunate da alcune caratteristiche, come il fatto che le loro opere fossero realizzate in quei teatri piccoli e precari che, dopo la fine del secondo conflitto mondiale,

³³⁹ Si parla di *nouveau théâtre* (Cfr. M. Corvine, *Le théâtre nouveau en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1963; G. Serrau, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Gallimard, Paris 1966) o anche di *théâtre de la dérision* (Cfr. E. Jacquart, *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris 1998).

³⁴⁰ Cfr. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Eyre & Spottiswoode, London 1961.

si erano moltiplicati sulla *rive-gauche*, ed erano frequentati da un pubblico piuttosto giovane; uno di questi, ancor oggi molto attivo e famoso, è il Théâtre de la Huchette, creato nel 1948 da George Vitaly: due piccole sale con circa 85 posti, in cui ancora oggi vengono messe in scena due delle opere più famose di Eugène Ionesco, *La Cantatrice calva* e *La lezione*.

Altro elemento fondante il teatro dell'assurdo è il fatto di aver compiuto sul linguaggio un lavoro di distruzione sistematica del senso, che ha rotto con la tradizione retorica della comunicazione sulla scena e, di conseguenza, con tutto il teatro che si appoggiava alla narrazione.

Quasi tutti, poi, – Adamov, Ionesco e Beckett – hanno scelto di dedicarsi al teatro solo negli anni della maturità e di scrivere in francese, nonostante non fosse la loro lingua materna, o proprio perché non lo era. Il francese si rivelava la lingua più adatta alla realizzazione di un certo senso di estraneità, che era uno dei tratti distintivi di questo teatro. Da questa posizione di estraneità risultava, infatti, più facile portare un attacco al clima «iperstrutturato»³⁴¹ del teatro ufficiale, teatro che in fondo non ebbero mai intenzione di riformare o rivoluzionare, ma soltanto di provocare o parodiare. Usare una lingua non loro, inoltre, li metteva al riparo dal rischio di farne un uso retorico.

Questi autori portarono in scena personaggi 'bizzarri', privi di identità, di memoria e finanche della certezza di avere un corpo.

Consacrato da Anouilh, che lo elogiò nella prima pagina de «Le Figaro» del 23 aprile 1956, Eugène Ionesco scrisse opere definibili *anti-pièce*, la prima delle quali, nel 1950, *La cantatrice calva*, fu seguita negli anni successivi da *La lezione* e *Le sedie*, dove un linguaggio già banale regrediva fino a trasformarsi in suono.

L'interno in cui i drammi si svolgono è ancora quello borghese, ma l'azione che vi si snoda è impossibile da ricondurre ad uno schema narrativo, tanto che Gautier, critico ufficiale de «Le Figaro», scrisse:

Famiglie in cui tutti i componenti (maschi e femmine) si chiamano Bobby Watson, cadaveri che crescono fino a non star più nell'appartamento, giovani che si "ribellano" rifiutando di mangiare patate al lardo e respingono fidanzate con due e poi tre nasi... il senso, qualsiasi senso, sembra definitivamente scomparso dal teatro.³⁴²

³⁴¹ M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, cit., p. 397.

³⁴² Citato in *Ivi*, p. 401.

Ionesco difese la propria libertà creativa sostenendo che le immagini che proponeva non rappresentavano altro che sue personali ossessioni che, però, erano «le stesse di tutti»³⁴³, difendendone un valore simbolico e universale. È, sì, dunque, un teatro astratto, che, ciononostante, finisce per ‘significare’ convenzioni sociali e luoghi comuni del linguaggio, un teatro che costituisce una riflessione amara sulla condizione umana, sull’angoscia, sulla solitudine di fronte alla morte³⁴⁴.

Il delirio verbale che caratterizza le prime opere di Ionesco pian piano viene abbandonato per dare corpo a Berenger³⁴⁵, un personaggio che invece mostra tratti stabili – una sorta di *alter ego* di Ionesco – che si scaglia contro l’uniformità sociale.

Quanto a Beckett, invece, le sue opere si oppongono al teatro e conservano imperituro il potere di farlo vacillare. Egli usò il francese per la scrittura perché l’inglese gli appariva come «un velo che occorre strappare per pervenire alle cose (o al Nulla) oltre di esso»³⁴⁶. Inoltre, anche per lui, il francese era d’aiuto a ridurre le tentazioni retoriche.

Scriva infatti:

Siccome non possiamo eliminare il linguaggio, dovremmo almeno, non tralasciare nulla che possa contribuire a farlo cadere in discredito. Farvi un foro dopo l’altro finché non incominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla; per uno scrittore non posso immaginare, oggi, una meta più alta.³⁴⁷

Il suo approdo al teatro, negli anni ’50, produsse un vero e proprio scossone. Più degli altri si mostrò intenzionato a non adeguare le proprie intenzioni alla forma teatrale. Il suo esordio drammaturgico avvenne con *Eleutheria*, del 1947³⁴⁸, un’esplicita e artificiosa caricatura di un dramma borghese, in cui i dialoghi si trasformavano in scambi di parole insensate, dentro un salotto che alla fine veniva fatto precipitare nell’orchestra. Cambia il clima con *En attendant Godot*, allestito per la prima volta il 3 gennaio del 1953 da Roger Blin. Questa volta, per riprendere le parole di Beckett, il linguaggio era davvero ‘pieno di fori’, avulso da ciò che accadeva; le azioni dei personaggi erano ripetitive perché si svolgevano in un tempo piatto, in cui ogni verosimiglianza saltava: di fatto non

³⁴³ E. Ionesco, *Note e contro-note*, Einaudi, Torino 1965, pp.123-124.

³⁴⁴ Cfr. M. Consolini, *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, cit., p. 401.

³⁴⁵ Cfr. E. Ionesco, *Tueur sans gages* (1958); Id., *Rhinocéros* (1959); Id., *Le Piéton de l’air* (1962) e Id., *Le Roi se meurt* (1962).

³⁴⁶ S. Beckett, *Disiecta*, Egea, Milano 1991, p. 68.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 69.

³⁴⁸ Il testo rimase inedito fino al 1995, forse perché Beckett stesso lo riconosce costruito sul *cliché* di un teatro convenzionale da deformare.

avveniva nulla, fuorché ‘aspettare Godot’ e le poche azioni compiute da Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky davanti agli occhi degli spettatori non erano logiche o consequenziali; era la musica ad organizzare i movimenti, i gesti, le parole, i silenzi.

Il senso di quanto accadeva, per usare il linguaggio di Theodor Adorno, era assorbito nella forma, il che costituiva, a suo parere, la principale originalità di Beckett; a proposito dell’opera *Fin de partie*, del 1957, Adorno scriveva che

non si può [...] inseguire la chimera di mediarne il senso per via filosofica: comprenderlo vuol dire né più né meno, comprenderne l’incomprensibilità, ricostruirne concretamente il nesso significante, che consiste nel rendersi conto che esso non ne ha.³⁴⁹

Con *Fin de partie*, Beckett rese ancora più estrema l’impossibilità di azione per i personaggi sulla scena: Hanem, immobilizzato al centro di una stanza, cieco ed infermo fin dall’inizio, veniva servito da Clov, che non può mai sedersi; Nell e Nagg, genitori di Hanem, sono invece segregati dentro bidoni della spazzatura.

Non solo il teatro di Beckett, dunque, non era finalizzato ad una critica sociale, ma non era neppure fruibile razionalmente: egli eliminò tutto quello che la regia o gli attori avrebbero potuto aggiungere con l’interpretazione o con una caratterizzazione emotiva; ricercò l’efficacia scenica sotto la forma di un assottigliamento sempre maggiore di personaggi, di movimenti, di durata, dando al tempo stesso esatte prescrizioni ad attori, registi, scenografi e addetti ai lavori. Questo processo di ‘contrazione’ andò avanti fino quasi al ‘foglio bianco’, come scrive Fruttero, traduttore italiano di Beckett: «Negli ultimi anni, quando il suo editore o il suo agente annunciavano l’arrivo di un nuovo testo di Beckett, era lecito aspettarsi una busta con un foglio bianco, se non vuota»³⁵⁰.

In *Krapp’s Last Tape*, l’ultima sua opera in inglese del 1958, la contrazione sarà ancora maggiore e il dialogo si farà monologo come risultato di un assurdo scambio fra il vecchio protagonista e la registrazione della sua voce da giovane.

In questo panorama complesso e profondamente segnato dalle ferite della storia, il teatro si configura, insomma, come il luogo privilegiato in cui l’uomo del Novecento interroga sé stesso di fronte al nulla, alla solitudine e alla perdita di senso. Le reazioni del teatro dell’assurdo a questa atmosfera storica e culturale si sono espresse in forme di radicale destrutturazione del linguaggio e della scena; tuttavia, l’attenzione del presente

³⁴⁹ T. Adorno, *Note per la letteratura (1943-1961)*, Einaudi, Torino 1979, p. 269.

³⁵⁰ C. Fruttero, *Nel silenzio di Beckett*, in S. Beckett, *Teatro completo*, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. XIV.

lavoro si rivolge all'altra faccia di questa stessa medaglia, ossia alle declinazioni e alle modalità con cui alcuni autori scelsero di rispondere a tale crisi dell'esistenza non attraverso il silenzio o la frantumazione, ma mediante un rinnovato tentativo di dialogo e di presenza. È proprio in questa prospettiva che si inserisce l'opera di Gabriel Marcel, soggetto dei prossimi capitoli di questo lavoro, insieme a Sartre e Camus, con i quali, pur se con molte differenze, condivide una certa *sensibilità esistenziale*.

Con Gabriel Marcel, la drammaturgia si distingue per lo spiccato carattere dialogico, incarnato e spirituale e il teatro torna a farsi spazio di comunione, di fedeltà e di apertura al mistero dell'essere, segnando un passaggio decisivo dall'angoscia dell'assurdo alla speranza nella possibilità di rapporti interpersonali autentici.

Capitolo 3. Un pensiero *itinerante* fra teatro e filosofia: il caso di Gabriel Marcel

3.1 Gabriel Marcel: un abbozzo bio-bibliografico³⁵¹

Musica, teatro e filosofia: questi sono i fili che intrecciandosi insistentemente danno corpo all'arazzo della biografia di Marcel.

Nato a Parigi il 7 dicembre 1889, fin da piccolissimo, Gabriel Honoré Marcel sente in lui una forte vocazione compositiva sia a livello musicale che drammaturgico e la sua mente è occupata da interrogativi dal carattere fortemente filosofico-esistenziale.

Tre discipline, tre domini d'espressione di una *Weltanschauung* che per Marcel resterà sempre impossibile da esprimere nella sua totalità. Tre generi espressivi, dicevamo, che pur così diversi fra loro, trovano nel nostro pensatore una sintesi che inficia su di essi un qualsiasi pensiero *analitico*, nel suo senso etimologico derivato dal verbo greco ἀναλύειν, che significa “sciogliere”, “scomporre”.

Nessuna possibilità, dunque, di procedere per compartimenti stagni; per tale ragione, obiettivo del lavoro sarà mostrare la complementarità della produzione drammaturgica e filosofica marceliana, con la consapevolezza che la musica rappresenterà in questo lavoro un nitido sottofondo.

Figlio di Henri Marcel, consigliere di Stato, nominato poi anche ministro di Francia a Stoccolma, direttore delle Belle Arti, della Biblioteca Nazionale e dei Musei Nazionali, vive fin da piccolo in un ambiente di alto livello culturale che gli permette di viaggiare molto e apprendere altre lingue (soprattutto l'inglese e il tedesco). È il padre a trasmettergli l'amore per la musica e il teatro.

All'età di quattro anni (1893) perde la madre, Laure Meyer, e il padre sposerà poco dopo la di lei sorella, Marguerite Meyer, con la quale Marcel intesserà un fortissimo legame, come è testimoniato anche dalla loro ricca corrispondenza³⁵². Indubbiamente, la vicenda della perdita della madre rappresenta un dato biografico che segnerà radicalmente il pensiero di Marcel. È in questi anni, infatti, che il giovane inizia a prendere consapevolezza dell'«aspetto fundamentalmente drammatico della vita umana»³⁵³.

³⁵¹ Per la stesura di questo abbozzo è stata fondamentale la lettura dell'opera di meditazione autobiografica che Marcel dettò per intero, pochi anni prima di morire, essendo impossibilitato a scriverla di suo pugno a causa di una visa ormai «molto difettosa» (p.12), *En chemin, vers quel éveil?* (Gallimard, Paris 1971; trad. it. di L. Alterocca, *In cammino verso quale risveglio?*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1979).

³⁵² Fonds Henry Marcel della BnF, boîte n. 30, 31, 32, 33.

³⁵³ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., p. 41.

Figlio unico e rimasto orfano di madre soffre molto di solitudine; una solitudine che cercherà costantemente di colmare, anche attraverso la creazione di esseri immaginari che costituiscono, in qualche modo, i suoi primi personaggi teatrali: «ero ridotto [afferma Marcel] ad inventarmi dei fratelli e delle sorelle che in realtà furono i miei primi personaggi. Questa è la primissima origine, dall'epoca dell'infanzia, della creazione drammatica»³⁵⁴.

Ancora bambino, infatti, Marcel è autore di alcune *pièces*³⁵⁵; come osserva Troisfontaines «per tutta la vita, il teatro lo attrarrà irresistibilmente per la possibilità che riserva [...] “di una presa sugli altri, di una presa che sarebbe allo stesso tempo una ricreazione”^[356]»³⁵⁷.

La paura, a cui Marcel si sente esposto fin da piccolo, è quella della solitudine, proprio come affermerà attraverso le parole di Rose, l'eroina del dramma *Le cœur des Autres*, «C'è una sola sofferenza, quella di essere soli»³⁵⁸.

Un'esigenza dialogica, quindi, sembra essere ciò che spinge il giovane Marcel a creare; lui stesso scrive di essere mosso da un

istinto [...] che risponde ad una esigenza scaturita dal fondo della solitudine almeno relativa alla quale mi aveva condannato la mia esistenza di figlio unico. [...] Potremmo dire che all'origine il teatro sia stato per me un modo di popolare un vuoto interiore.³⁵⁹

Tutto ciò sembrerebbe anche confermato non solo dalla forma espressiva drammaturgica, di per sé dialogica, ma dalla stessa scelta di pubblicare le sue prime riflessioni filosofiche sotto forma di diario³⁶⁰, ossia sotto forma di dialogo fra sé e sé.

³⁵⁴ G. Marcel, *Pourquoi j'ai écrit pour le théâtre*, conferenza inedita tenuta in Canada nel 1956, in Giappone e a Lovanio nel 1957 e a Basilea nel 1958.

³⁵⁵ Ne ricordiamo qui alcuni titoli: *Julius e Camuse* (intorno al 1897), *La Duchesse de Modène* (1902), *La lumière sur la montagne* (1904), *Le Dilemme* (1906). Sottolineiamo, inoltre, la presenza, in questi drammi, di una forte influenza dell'Ibsen di *Rosmersholm*, o ancora di Tchekhov, Strindberg, Shaw, Schnitzler, ma soprattutto di Henri Bataille, François de Curel (*La Nouvelle Idole – La Grace e La Comédie du génie – Les Cœur des autres*) e di George de Porto-Riche.

³⁵⁶ Queste sono parole di Marcel affermate in G. Marcel, *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, in «Orientations religieuses, intellectuelles et littéraires», Collège Philosophique de la Sarthe, Huy 1937, p. 786.

³⁵⁷ R. Troisfontaines, *De l'existence à l'être. La philosophie de Gabriel Marcel*, Secrétariat des publications Namur, È. Nauwelaerts Louvain et È. J. Virin Paris 1953, tome I, p. 18.

³⁵⁸ G. Marcel, *Le cœur des autres*, Grasset, Paris 1921, p. 111.

³⁵⁹ G. Marcel, *Théâtre de l'âme en exil*, in «Recherches et débats», giugno-luglio n. 10, 1950, p. 8.

³⁶⁰ Cfr. G. Marcel, *Journal métaphysique*, Gallimard, Paris 1927; trad. it. di F. Spirito, *Giornale metafisico*, Abete, Roma 1966.

Dopo aver studiato al liceo Carnot di Parigi e aver escluso una possibile carriera da drammaturgo o musicista, inizia a frequentare, presso la Sorbona i corsi di Léon Brunschvicg, rimanendo fortemente influenzato dal suo idealismo³⁶¹.

Ma fu attraverso le lezioni di Henri Bergson, seguite al Collège de France, che Marcel prenderà le distanze dalla precedente impostazione intellettualistica e astratta e approderà ad una drammaturgia e ad una filosofia più votati al concreto.

In questi anni, il giovane studioso conosce anche la filosofia americana di Royce, Hocking, Bradley, James e Dewey ed è chiamato a collaborare con la collana «La philosophie de l'Esprit», attraverso la quale entra in stretto contatto con pensatori a lui coevi come Lavelle, Le Senne, Wahl.

Nel 1909, consegue il diploma di studi superiori con una tesi dal titolo *L'influence de Schelling sur les idées métaphysiques de Coleridge*, tesi che già manifesta la sua vocazione interdisciplinare, dal momento che in essa trova un intreccio tra filosofia e poesia.

Nel 1910 ottiene l'*agrégation* in filosofia, presso la Scuola Normale Superiore di Parigi, e inizia ad insegnarla, a periodi intermittenti e in luoghi diversi: a Vendôme (1911-1912), al liceo Condorcet di Parigi (1915-1918), a Sens (1919-1922), poi al Liceo Louis-le-Grand di Parigi (1939-1940) e a Montpellier (1941).

Insegnare filosofia crea in lui una chiarissima distinzione fra questa e il teatro: mentre il teatro resta la sua passione, la filosofia inizia a prospettarsi anche come professione.

Non trovando particolari stimoli nell'attività di insegnamento, come per compensazione, la sua vocazione teatrale si infiamma, portandolo a scrivere e pubblicare numerose opere drammaturgiche ed anche a svolgere un'intensa attività di critico teatrale.

Non consegnerà mai il dottorato, non sopportando le forti pressioni accademiche, ma sappiamo che oggetto della sua ricerca erano le condizioni necessarie per l'intelligibilità del discorso religioso³⁶².

Durante la Prima guerra mondiale, per motivi di salute, non viene arruolato nell'esercito, ma entra nella Croce Rossa³⁶³ e si dedica alla ricerca dei dispersi. Questa

³⁶¹ L'influenza di Brunschvicg – come anche quella di Schelling, Hegel e dei neo-hegeliani anglosassoni, come Bradley e Royce – si rintraccia in alcune parti del *Journal Métaphysique* (1927), prima opera filosofica di Marcel, ma anche a livello drammaturgico – si pensi alla *Prefazione* della sua prima raccolta di *pièces* del 1914, *Le seuil invisible* (G. Marcel, *Le seuil invisible*, Grasset, Paris 1914), in cui teorizzerà insieme all'amico e compagno di studi Henri Franck, l'idea drammaturgica del *tragique de pensée*.

³⁶² Riflessione questa che confluirà nel suo *Journal métaphysique*.

³⁶³ Cfr. G. Marcel, *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Aubier, Paris 1964; trad. it. di E. Piscione, *La dignità*

esperienza avrà vasta eco nel suo pensiero. Da questo momento in poi, mai più «le semplificazioni arbitrarie o le superficiali sistemazioni di un facile intellettualismo gli saranno sufficienti [e], per cogliere la vita nel suo palpito, [rinuncerà] al cammino dell'astrazione»³⁶⁴.

In questo durissimo momento, Marcel sviluppa una riflessione che lo allontana ancor di più dall'idealismo giovanile e lo mette in rapporto con il *concreto* e la sua essenza tragica. Ed è sempre in questo periodo che inizia a scrivere un *journal*, un diario dove le esperienze di vita suscitano riflessioni profonde.

Tra il 1916 e il 1917 ha anche le sue prime esperienze metapsichiche³⁶⁵, per lo più praticate nel desiderio di incontrare la defunta madre; di ciò troviamo traccia in molte opere del filosofo, nelle quali dominano le tematiche della morte dell'amato, della presenza dell'assente e delle relazioni intersoggettive.

Il 23 aprile 1919 sposa Jacqueline Boegner, con la quale adotterà un figlio: Jean-Marie. Marcel racconta in questo modo il suo incontro con Jean-Marie:

Mi limiterò a ricordare il giorno dell'estate 1922 in cui ci recammo alla casa di Boulogne dove doveva esserci presentato. Aveva appena compiuto sei anni. Ci avevano avvertito che era un bambino timido, che forse non si sarebbe lasciato facilmente accattivare. Fummo perciò molto sorpresi vedendolo correrci incontro e gettarsi nelle nostre braccia, come veramente ci avesse atteso. Quello fu un attimo di grazia che palpita in me ancor oggi [racconta Marcel]. L'adozione prendeva qui il suo senso più pieno. Eravamo noi che sceglievamo? Non eravamo piuttosto noi a essere scelti? [...] Credo di poter dire che questa adozione è stata uno degli atti più significativi della mia vita, uno di quelli che non ho mai rimpianto. [...] L'esperienza vissuta mi ha permesso di dissociare radicalmente la paternità considerata nella sua essenza e la procreazione intesa biologicamente. [...] nostro figlio adottivo doveva sposare nel 1943 nostra nipote, la figlia di Henri Boegner, e così i figli che nacquero da quell'unione si trovarono per ciò stesso legati a noi, almeno a mia moglie per via di sangue. Tutta questa storia che non sto a dettagliare qui, e che comporta ai miei occhi la misteriosissima congiunzione tra natura, libertà e grazia, è forse rivelatrice di quella che noi chiamiamo la storia.³⁶⁶

Tale esperienza fu all'origine del testo degli anni '40 *Le Vœu créateur comme essence de la paternité*.

Sempre in questi anni, a Parigi, inizia a collaborare come lettore con gli editori Grasset e Plon; svolge l'attività di critico teatrale presso *L'Europe nouvelle* (diretta da Louise

umana e le sue radici esistenziali, Edizioni Studium, Roma 2012, p. 71-72.

³⁶⁴ R. Troisfontaines, *De l'existence à l'être*, cit., tome I, p. 23.

³⁶⁵ Per il racconto di queste esperienze vissute direttamente da Marcel si rimanda a G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., pp. 88-100; mentre, per una ricostruzione del controverso contesto francese in cui queste esperienze sono 'leggibili' si rimanda a C. S. Alvarado, *The Psychic Sciences in France: Historical Notes on the Annales des Sciences Psychiques*, in «Journal of Scientific Exploration», vol. 26/2012, n. 1, pp. 117-140 e a P. Catala, *Situation de la parapsychologie scientifique : bilan et perspectives*, in «La Gazette Fortéenne», 2002 (consultabile al seguente link: <https://www.metapsychique.org/situation-de-la-parapsychologie-scientifique-bilan-et-perspectives/>).

³⁶⁶ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio*, cit., pp. 108-110.

Weiss) e *La Nouvelle Revue Française* (diretta da Jacques Rivière, un tempo discepolo di Marcel alla Sorbona); scrive anche per *Temps présent* et *La vie intellectuelle*. È di questo periodo anche il tentativo di scrivere un romanzo, *L'Invocation à la nuit*; tuttavia, come scrive lo stesso Marcel «lungi dal perseverare, riconobbi che non ero romanziere e che la più elementare saggezza mi suggeriva di rinunciare ad esprimermi in un tono che non era il mio»³⁶⁷.

Sentiva sua, invece, l'espressività drammaturgica e, infatti, nonostante la carica psicologica dei suoi lavori sembrasse a molti sproporzionata rispetto alle esigenze della scena e Marcel fosse consapevole che il suo teatro fosse letto assai più di quanto fosse rappresentato, ciò non lo aveva mai fatto migrare dal genere drammaturgico a quello romanzesco. Scrive, infatti, a tal proposito:

Ho sempre avuto difficoltà a capire la natura delle resistenze oppostemi dai direttori di teatro. Può essere che si spieghino, in parte almeno, col fatto che ero conosciuto come filosofo e che, contrariamente al vero, il mio teatro era giudicato filosofico e perciò poco accessibile al pubblico. O meglio ancora, penso che le mie opere preoccupassero nella misura in cui si rivelavano inclassificabili. [...] Ero, e sono ancora, convinto che un'opera drammatica degna di questo nome deve vivere sulla scena, deve essere incarnata, benché, secondo me, essa debba, anche nella lettura, mantenere una parte della sua potenza e, oserei dire, del suo splendore³⁶⁸.

Nonostante il suo maggior interesse per il teatro, il mancato riconoscimento come drammaturgo e la pressione della zia Marguerite e della moglie, lo spingono a dedicarsi più assiduamente alla filosofia, al punto che nel 1927 i suoi sforzi si concretizzano nella pubblicazione del *Journal Métaphysique*; il successo dell'opera filosofica convince Marcel a mettere in secondo piano la scrittura drammatica e soprattutto la messa in scena. Tuttavia, non abbandona la sua attività di critico drammaturgico³⁶⁹ e mai negherà l'importanza che la scrittura drammaturgica ha avuto e nella sua esistenza e nello sviluppo del suo pensiero.

La decisione di pubblicare il *Journal* era

di estrema importanza. Per molti anni, [afferma Marcel] fino a una data che non saprei precisare, avevo considerato questo "*Journal*" come una semplice preparazione e speravo di comporre un giorno un'opera che avesse in qualche modo il carattere di un trattato. Accettando che il "*Journal*" fosse pubblicato, gli conferivo un carattere nuovo, ammettevo, in un certo senso, che egli bastava a se stesso e che forse il mio

³⁶⁷ *Ivi*, p. 111.

³⁶⁸ *Ivi*, pp. 112-113.

³⁶⁹ Cfr. G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, Plon, Paris 1959.

stile di pensiero escludeva la possibilità di quella specie di compimento dogmatico che avevo così a lungo considerato.³⁷⁰

Cresciuto in un ambiente agnostico, il 5 marzo 1929 giunge alla conversione al cattolicesimo accompagnato in questo cammino di fede da François Mauriac e da Charles du Bos, e, il 23 marzo dello stesso anno, riceve il battesimo³⁷¹.

Queste le poche parole che scrisse al riguardo nella nota del 5 marzo 1929 del suo *Journal*:

Io non dubito più. Miracolosa felicità, questa mattina. Per la prima volta ho fatto chiaramente l'esperienza della *grazia*. Queste parole sono spaventose, ma sono vere. Infine, sono stato investito dal cristianesimo; ne sono sommerso. Felice condizione. Ma non voglio scrivere oltre. [...] Tutto si presenta sotto una luce diversa. [...] Mi viene in mente un'altra metafora, cioè quella di un mondo che era già presente e che finalmente affiora.³⁷²

Negli anni Trenta il pensiero di Marcel raggiunge piena maturità: partecipa ai più celebri dibattiti filosofici e letterari, pubblica l'opera *Être et Avoir* (1935) e nel 1940 raccoglie in *Du refus à l'invocation* le diverse conferenze tenute in quel periodo. Nel 1945 pubblica i testi *Homo viator* e *La métaphysique de Royce*. Nel 1951 escono *Le Mystère de l'Être I et II* e *Les Hommes contre l'humain*. Altre opere di grande rilievo sono, poi, *L'Homme problématique* (1955), *Présence et immortalité* (1959) e *La Dignité humaine et ses assises existentielles* (1964).

Sempre in questi anni hanno inizio delle periodiche riunioni di studenti e filosofi presso la sua casa, che prendono il nome di «vendredis rue de Tournon». Siamo a conoscenza del fatto che questi incontri furono frequentati da nomi di grande spicco³⁷³, come Sartre³⁷⁴, Lévinas, ma anche Fondane e Besseloff³⁷⁵, insieme a molti altri³⁷⁶, e

³⁷⁰ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio*, cit., pp. 113-114.

³⁷¹ Per approfondire il percorso di conversione, si rimanda a G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio*, cit., pp. 119-127.

³⁷² G. Marcel, *Giornale metafisico*, cit., pp. 234-235.

³⁷³ Al riguardo, cfr. gli appunti presi durante gli incontri da Jacqueline Marcel, e disponibili nel "Fondo Gabriel Marcel" della BNF (NAF 28349, boîte n. 108); D. Bertholet, *Sartre*, Plon, Paris 2000; M. de Gandillac, *Le siècle traversé. Souvenirs de neuf décennies*, Albin Michel, Paris 1998; H. Politis, *Marcel lecteur de Sartre en 1946*, in «Trilhas Filosóficas», Caicó, ano 12, n. 3, Edição Especial, 2019, Dossiê em Comemoração aos 130 anos do Nascimento de Gabriel Marcel, ISSN 1984-5561, pp. 47-59.

³⁷⁴ Per una ricostruzione dei rapporti fra Marcel e Sartre ci permettiamo di rimandare a M. Ghelardini, *Storia di una «frequentazione»: il concetto di relazione in Gabriel Marcel e Jean-Paul Sartre*, in «Studi sartriani», anno XVII/2023, Roma Tre-Press, Roma 2023.

³⁷⁵ Per approfondire la relazione fra Besseloff e Marcel si rimanda a R. Besseloff, *Lettres à Gabriel Marcel*, in «Conférence», n. 18, Parigi 2004, pp. 547-612 e a Id., *Cheminements et Carrefours*, J. Virin, Paris 1938

³⁷⁶ Per approfondire 'amicizie' intellettuali di Gabriel Marcel si rimanda alle boîtes n. 16-22 e n. 52-55 ("Fondo Gabriel Marcel", NAF 28349), nelle quali sono contenute le corrispondenze di Gabriel Marcel.

rappresentarono un'importante occasione di riflessione e formazione per la nuova avanguardia esistenzialista.

Nonostante gli impegni filosofici, il nostro autore non rinuncia comunque alla composizione drammaturgica, anche se il fallimento della messa in scena della *pièce* *Chemin de crête* del 14 novembre 1953, presso il Vieux-Colombier, segna la fine di ogni speranza di una carriera teatrale³⁷⁷.

Nel periodo che va dal 1949 al 1971 ottiene molti riconoscimenti, fra gli altri, nel 1952 è eletto membro dell'Académie des Sciences morales et politiques (Institut de France).

Dagli anni '50 tiene conferenze in numerose grandi città europee, americane, sudamericane, canadesi, giapponesi. Di fondamentale importanza sono le «Gifford lectures»³⁷⁸, tenute all'università di Aberdeen (Regno Unito) nel 1949-1950 e le «William James lectures»³⁷⁹, tenute all'università di Harvard nel 1961-1962.

Gli vengono conferiti premi come il titolo di Ufficiale della Legion d'Onore (1948), il Gran Premio della Letteratura dell'Accademia Francese (1949), il Premio Goethe (1956), il Gran Premio nazionale delle Lettere (1958), il Premio della Pace (1964), il Premio Erasmo (1969) e viene anche elevato alla dignità di Grand Croix de l'Ordre National du Mérite. Otterrà anche il dottorato *honoris causa* delle università di Tokyo, Salamanca e Chicago.

Negli ultimi anni di vita pubblica opere in cui si fa sentire maggiormente la tematica sociale, ricordiamo *Paix sur la terre* (1965), *Pour une sagesse tragique et son au-delà* (1968), e un'autobiografia, *En chemin, vers quel éveil?* (1971).

Gabriel Marcel muore a Parigi l'8 ottobre 1973.

L'importanza del pensiero di Gabriel Marcel è, dunque, stata senza dubbio riconosciuta ma solo in parte; non dobbiamo sottovalutare il fatto che a suo tempo trovò molte difficoltà ad ottenere che le sue opere teatrali fossero messe in scena, poiché non era ritenuto un bravo drammaturgo (ottenne qualche rappresentazione in piccole sale, ma

³⁷⁷ Di questo periodo, sono le *pièces*: *Le chemin de crête* (1936), *L'Horizon* (1945), *Le Dard* (1950), *Rome n'est plus dans Roma* (1951), *Mon temps n'est pas le vôtre* (1955), *La dimension Florestan* (1958), *Le signe de la Croix* (1960), *Un Juste* (1965).

³⁷⁸ Le «Gifford Lectures» sono state raccolte in G. Marcel, *Le Mystère de l'Être*, Aubier, Paris 1951; trad. it. G. Bissaca, *Il mistero dell'essere*, 2 voll. (1. *Riflessione e mistero*, 2. *Fede e realtà*), Borla, Torino 1970.

³⁷⁹ Le «William James Lectures» sono state raccolte in G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit.

i suoi drammi non conosceranno mai il grande pubblico), e anche come filosofo non ebbe mai la notorietà che investì, al contrario, ad esempio un pensatore come Sartre.

Prima di indagare il fondamentale rapporto che sussiste fra le due forme di scrittura che maggiormente lo impegnarono, quella filosofica e quella drammaturgica, delineiamo in modo autonomo alcune caratteristiche dell'una e dell'altra. Una maggior familiarità con i principali temi che interessarono, a più livelli, Gabriel Marcel renderà, infatti, l'analisi dei casi d'intreccio fra queste due modalità espressive più comprensibile e immediata.

3.2 Gabriel Marcel: un'introduzione alla sua filosofia

L'antropologia di Gabriel Marcel

Traceremo solo qualche linea della filosofia marceliana, lasciando alcuni dei suoi temi fondamentali emergere nell'intreccio tra filosofia e teatro; seppur consapevoli dei limiti di questa breve introduzione, siamo certi che ricordare alcune coordinate del suo pensiero sia necessario per inquadrare la complessa personalità di Gabriel Marcel.

È forse necessario qui ricordare che la sua vita ha attraversato uno dei periodi più bui del Novecento, segnato da guerre mondiali e totalitarismi; un periodo tragico, in cui è difficile talvolta continuare a riconoscere negli uomini un volto umano, sia in chi è ferito, sia in chi le ferite le ha procurate. Per Marcel, infatti, è fondamentale indagare le condizioni di possibilità per restare uomini, anticipando il terribile interrogativo di Primo Levi "se questo è un uomo".

Scrive Marcel:

Essere uomini, continuare a restare uomini: queste sono le parole sulle quali non ho cessato di concentrare la mia attenzione da vent'anni [ma] è precisamente il mio amore invincibile per la vita che mi impedisce di sottoscrivere ciò che chiamerei il "mortalismo" di coloro per i quali l'uomo, in ultima analisi, si disfa o si spezza come una macchina.³⁸⁰

La preoccupazione per l'umano si impone a Marcel dopo la tragica esperienza della guerra, la Prima guerra mondiale³⁸¹, ed assume il carattere di critica contro lo spirito di

³⁸⁰ G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 224.

³⁸¹ Cfr. P. Ricoeur e Gabriel Marcel, *Per un'etica dell'alterità. Sei colloqui*, Edizioni Lavoro, Roma 1998, pp. 60 e ss.; a p. 61 del testo Marcel afferma: «anche la guerra del 1914, e le condizioni in cui ebbe inizio, hanno esercitato un'influenza profonda sul mio sviluppo, che credo impossibile esagerare».

astrazione³⁸² proprio delle filosofie idealistiche e contro la crescente disumanizzazione, prodotta sia dagli orrori della guerra sia dalla recente diffusione di un modello tecnologico sempre più dominante.

Quella che Marcel va costruendo è una filosofia che sente il peso della tragicità dell'esistenza e che rivendica uno spazio per la persona, esistente reale e singolare, senza nientificarne o edulcorarne gli aspetti negativi, ma, anzi, affermandone il primato in quanto esistenza incarnata che si sottrae ad una filosofia spettacolare³⁸³, dal momento che non possono esserci 'spettacolarità' o punti di vista esterni: per Marcel, «la nostra condizione è quella di creature che sono sempre coinvolte in una determinata situazione e costrette quindi a pensarsi da questo punto di vista»³⁸⁴. L'appartenenza al mondo, l'essere in situazione ed incarnato, la condizione creaturale impediscono all'uomo di ergersi a giudice assoluto, di possedere una visione totalizzante della realtà: «il nostro essere nel mondo esclude la possibilità di separarci dal mondo per occupare un punto ad esso esteriore»³⁸⁵, osserva Franco Riva.

Ciò che Gabriel Marcel cerca è una filosofia in cui sia valorizzato l'uomo in quanto *persona*, sia con la sua vita terrena che con la sua apertura all'oltre, alla trascendenza.

Questi pensieri, particolarmente fecondi anche per la società a noi contemporanea, sottolineano l'irriducibilità e l'insostituibilità dell'essere uomo, recuperandone il peso ontologico, di contro a visioni in cui, come scrive Fabio Bazzani,

l'umanità globalmente si "smembra" in singole funzioni equiparabili, prive di specificità, "livellate". La differenza singolare viene così meno, come viene conseguentemente meno una pluralità di differenze. L'essere-appendice è funzione interscambiabile che implica la sussistenza di un individuo solo nella sua unica realtà di "appendice".³⁸⁶

Nella società successiva alle due guerre, Marcel vede diffondersi una sorta di lebbra: democrazie popolari assoggettate dallo spirito di astrazione nella sua interpretazione marxista e nella realizzazione comunista, ma anche da una tecnocrazia dilagante, che il filosofo vede affacciarsi all'orizzonte come una minaccia che tende sempre più ad

³⁸² In numerose opere, Gabriel Marcel critica lo spirito di astrazione che rileva in numerosi filosofi, opponendogli lo spirito di concretezza.

³⁸³ Cfr. I. Poma, *Introduzione*, in G. Marcel, *Essere e avere*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1999, p. XXXI.

³⁸⁴ G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., p. 146.

³⁸⁵ Cfr. I. Poma, *Introduzione* a G. Marcel, *Essere e Avere*, cit., p. XXXII.

³⁸⁶ F. Bazzani, *Un globale mercato di immagini*, in K. Marx, *Per la critica dell'economia politica. Introduzione e Prefazione*, Clinamen, Firenze 2024, p. 32.

‘informare’ ed uniformare la vita e a considerare l’individuo come un semplice fattore di produzione, di rendimento.

Nel 1937 Gabriel Marcel osserva che la nostra realtà è

un mondo socializzato forse bisognerebbe dire urbanizzato, in cui il senso dell’originale è progressivamente dimenticato, in cui l’accento è posto, al contrario, sempre più fortemente sulla funzione da svolgere in una certa economia insieme astratta e tirannica.³⁸⁷

Di questa società che si va costituendo, il filosofo denuncia la costruzione impersonale «in cui degli individui sono chiamati non più ad essere alloggiati, nel senso ancora umano che ha questo termine, ma piuttosto accatastati, come degli oggetti»³⁸⁸, divenendo sempre più massa.

Dietro a prassi, quali il marxismo e una tecnocrazia posta sempre più al servizio del capitale, Marcel individua l’incapacità di trattare l’uomo in quanto tale, sostituendo ad esso un’idea, un’ideologia; ma come lui stesso fa dire ad uno dei suoi personaggi del dramma *Il dardo*, ciò che gli interessa sono gli uomini, mentre ciò di cui ha orrore è l’ideologia: «la causa non mi interessa», afferma Werner Schnee, «mi interessano gli uomini»³⁸⁹.

Per Marcel, insomma, l’uomo deve sfuggire al ‘lebbrosario’ dell’astrazione, venga questa dall’idealismo, dal marxismo o dall’ipertecnicismo, poiché la salvezza viene da una trascendenza che, per quanto possa presentarsi in modi diversi, è un dono concreto che ci supera.

Pur nella sua apertura alla trascendenza e alla speranza, caratteristica essenziale della filosofia marceliana è che essa non può essere ridotta ad un «ottimismo a buon mercato»³⁹⁰, come Marcel non smetterà mai di sottolineare; d’altra parte, egli presenta un mondo accerchiato dalla disperazione (*désespoir*), seppur infranto da spiragli di speranza. Una disperazione, quella di cui parla Marcel, che rappresenta una *situazione-limite*, che sovente sta all’origine stessa della speranza.

Il filosofo francese, insomma, sa cogliere con lucidità la disperazione e il male del mondo in cui l’uomo è immerso e vede vivere questi aspetti tragici nell’opera teatrale, la

³⁸⁷ G. Marcel, *Du refus a l’invocation*, Gallimard, Paris 1948, trad. it. di L. Paoletti, *Dal rifiuto all’invocazione*, Città Nuova Editrice, Roma 1976, pp. 126-127.

³⁸⁸ G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 170.

³⁸⁹ Cfr. G. Marcel, *Le Dard* (1936), in Id., *Le secret est dans les îles*, Plon, Parigi 1967, p. 150.

³⁹⁰ F. Riva, *Prefazione: drammatiche dell’incontro*, in L. Aloï, *Ontologia e dramma. Gabriel Marcel e Jean-Paul Sartre a confronto*, Edizioni AlboVersorio, Milano 2014, p. 13.

quale mette «in scena ciò che la filosofia fatica a dire fino in fondo, ossia il contesto relazionale e plurale che contraddistingue la situazione dell'uomo»³⁹¹. È, infatti, proprio per questa ragione che in questo lavoro a far da guida nel complesso pensiero marceliano sarà proprio l'intreccio fra la sua filosofia e il suo teatro, perché l'uno insieme all'altro si completano e arricchiscono profondamente.

La complessità che Marcel riconosce all'uomo, nel suo esser coinvolto in una *situazione* che lo 'provoca' ad una risposta, lo situa lontano da quel 'si' impersonale che domina sempre più le società contemporanee, in cui le opinioni personali divengono specchio, riproduzione, del 'si' prodotto dalla massa omologata. Un 'si', dunque, anonimo, senza volto e privo di responsabilità. Tutto questo si traduce, come scrive il filosofo francese, in semplici frasi quali "ciascuno sa che...", "non si può dubitare..."³⁹², che finiscono per costruire il mondo della facilità, della rinuncia o del rinnegamento di ciò che vi è nell'uomo di personale e creativo, gettandolo in balia e di ciò che possiede, e dell'ansia di vederlo svanire, di perderlo.

In opposizione a questo, Gabriel Marcel vede la *persona*, la cui peculiarità è quella «di affrontare»³⁹³, ossia di orientare se stessa in una direzione determinata, esaminando e valutando la situazione in cui, come direbbe Heidegger, è stata *gettata*, al fine di assumerla. Ed è a questo punto che la distinzione fra *individuo* e *persona* si fa chiara, dove il primo si caratterizza come il 'si', come elemento statistico, privo di volto; la seconda tende, invece, a porsi come «totalmente responsabile della storia. Intorno ad essa ed entro ad essa il 'si' svanisce nella perfetta specificazione dello sguardo»³⁹⁴.

Persona è per Marcel l'uomo che sente gioia, felicità, ma anche dolore, angoscia, solitudine, disperazione; elementi, questi ultimi, che Marcel non intende edulcorare, anestetizzare o, tanto meno, ridurre a meri vizi di funzionamento.

Al contrario nelle società contemporanee,

si afferma, per principio, che l'inquietudine esprime un vero vizio di funzionamento [...]. Questa condanna non è più formulata oggi, come presso gli antichi, in nome di un'aristocratica morale ma in una prospettiva bio-sociologica: quella dell'efficacia. Si parte dal fatto incontestabile che un essere in preda all'inquietudine non si trovi nelle condizioni che permettono al lavoratore di fornire un rendimento

³⁹¹ F. Riva, *Dall'autonomia alla disponibilità. Paul Ricoeur e Gabriel Marcel*, in P. Ricoeur e G. Marcel, *Per un'etica dell'alterità. Sei colloqui*, Edizioni Lavoro, Roma, 1998, p. 121.

³⁹² Cfr. G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 143.

³⁹³ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 144.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 147.

soddisfacente. Per assolvere bene un impegno, qualunque esso sia, occorre potersi dare con tutte le proprie forze. Ma è proprio questo che l'inquietudine non permette.³⁹⁵

Questo non accettare un uomo ridotto a funzioni è parte dell'attenzione che Marcel riserva all'esistenza concreta del singolo; attenzione, questa, che lo porta a sviluppare un'antropologia della concretezza, dove ogni dimensione umana trova spazio senza esser costretta in soluzioni consolatorie.

Se la società che si andava formando al tempo di Marcel, dunque, prendeva sempre più la connotazione di società di massa, in cui l'uomo rischiava di perdere il proprio carattere umano, come più volte lui stesso denuncia, oggi ancor più ed in modo subdolo, essa tende a fagocitare le peculiarità dell'uomo, a spersonalizzarlo e uniformarlo attorno ad un *diktat* imposto forse non più dalla politica ma dall'economia, dal consumismo.

Scrive Gabriel Marcel in *Dal rifiuto all'invocazione*: è un fatto innegabile

che la vita umana non è mai stata trattata più comunemente alla sorta di una derrata deteriorabile e di poco pregio come nell'epoca di massiccia empietà che è la nostra. Bisognerebbe riprendere da questo punto di vista il parallelismo che ho tentato di stabilire tra il mio corpo e la mia vita. Più si preciserà per me la riduzione del *vivere* al *sussistere*, meno sarò tentato di accordare, non dico addirittura una dignità, ma semplicemente un significato positivo all'espressione: la mia vita. Tutto accadrà come se una certa qualità anonima della vita sociale mi invadesse progressivamente, fino a sopprimere in me, in fin dei conti, ogni tentazione di riconoscere nel mio destino una linea, dei tratti, un viso. Al limite, non rimangono altro che il piacere e il dolore che possono resistere a questa spersonalizzazione di un'esistenza interiormente collettivizzata.³⁹⁶

Dolore che, però, sempre più viene trattato nella nostra società come un semplice disadattamento. Dicevamo, appunto,

come un vizio di funzionamento, di conseguenza soggetto alla giurisdizione di una tecnica che deve sopprimerlo, o di analgesici perfezionati che l'addormentino. In ogni modo, [afferma Marcel] non dovrei in questo caso accordare al mio corpo un'attenzione di un tipo diverso da quello che rivolgo agli utensili che la società mi mette a disposizione e che sono tenuto ad usare in modo tale da ricavarne il miglior rendimento possibile?³⁹⁷

Il recupero della concretezza e degli aspetti 'indigenti' dell'uomo fa sì che, nel pensiero di Marcel, niente di ciò che è umano vada perduto; inoltre, la sua riflessione costituisce un correttivo ad ogni estremo razionalismo che tenti di ingabbiare l'uomo entro sistemi o

³⁹⁵ G. Marcel, *L'homme problématique*, Aubier Montaigne, Collection «Philosophie de l'Esprit», Paris 1955; trad. it. di L. Verdi-Vighetti, *L'uomo problematico*, Borla, Roma 1992, pp. 145-147.

³⁹⁶ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 126.

³⁹⁷ *Ibidem*.

ideologie che vogliano darne qualsivoglia definizione e spiegazione chiara, distinta ed esaustiva.

Tutto ciò è indicato da Marcel nell'apertura al mistero, che non chiude l'uomo in sé stesso, ma, con una forza centrifuga, lo mette in relazione con gli altri uomini e con l'Altro. Mettendo al centro della dignità umana il concetto di *mistero*, il filosofo evita di rendere l'uomo un *problema* con soluzioni, come fosse una macchina da aggiustare qualora non esegua correttamente ciò per cui è stata impostata e introduce, invece, una sacralità, un'irripetibilità che andrà a costituire il valore ultimo dell'umano.

Nella speranza di poter ancora salvare questa unicità umana, valore che anche nella società a noi contemporanea sembra dimenticato, sarà nostra premura recuperare, con Marcel, un'antropologia dell'indigenza, bisognosa dell'altro e dell'oltre, non timorosa della complessità, consapevole che essa non indica complicazione, ma impossibilità a ridurre l'uomo ad una macchina organizzata sulla base di meccanismi 'procedurali'.

Nella singolarità incarnata, alla cui ricerca Marcel dedica ogni suo sforzo, dunque, si vede sorgere la *persona*, quale esistenza insostituibile, non "funzionale a", non prigioniera di se stessa, ma "aperta a". Un'apertura che nel nostro filosofo si dà come dimensione ontologica stessa e che, in lui, si traduce nella categoria del *coesse*; un *essere-con*, in cui l'io e il tu rappresentano i due fuochi in tensione di una ellisse, che sempre si richiamano e mai si riducono l'uno all'altro.

Da una tale visione dell'uomo come *persona*, emerge anche la concezione che Marcel ha dell'*esistenza*, da lui intesa etimologicamente come *ex-sistere*, ossia *stare fuori* – dal latino *ex-* ("fuori") e *sistere* ("stare", "prendere posizione"). Porre l'esistenza come punto di partenza di ogni riflessione significa prima di tutto affermare una distinzione irriducibile dell'essere umano, un'emersione di quest'ultimo da tutto ciò che omologa e massifica.

La filosofia itinerante di Gabriel Marcel

Nel cercare di rispondere alle grandi domande della filosofia, Marcel rifiuta una rielaborazione sistematica³⁹⁸ e si limita a dare soltanto l'indicazione di una direzione verso cui volgere la ricerca. Tale assenza di sistematicità, però, non deve far pensare ad

³⁹⁸ «Mi è parso che la mia forma di pensiero fosse incompatibile con l'assetto sistematico» (parole di Marcel presenti in P. Ricoeur e G. Marcel, *Per un'etica dell'alterità*, cit., p. 73).

un approccio ingenuo; lo stesso Marcel parla, infatti, di una ricerca che non ha l'accezione di inchiesta giudiziaria³⁹⁹, né di un'ipotesi che orienti alla raccolta di dati per la formulazione di una precisa domanda.

La sua esigenza di ricerca,

avvertita già prima della guerra del 1914, ma molto più distintamente durante quella guerra e in seguito, era un tipo di ricerca che, man mano che andava avanti e si chiariva, doveva restare pur sempre una ricerca, ben lontana dal tramutarsi in un insieme di proposizioni che possono essere definite una volta per tutte e riconosciute come vere, a prescindere dall'itinerario lungo il quale lo spirito s'era mobilitato per elaborarle.
400

Come abbiamo visto, infatti, il pensiero di Gabriel Marcel ha trovato primaria espressione nella forma diaristica, nella musica, nel romanzo e nell'opera teatrale, che, come lui stesso afferma, «ben lungi dal costituire un compartimento stagno della mia vita, completa indissolubilmente i miei scritti filosofici»⁴⁰¹.

La filosofia di Marcel si costituisce, insomma, come insaziabile ricerca. Pensando a tale termine, il filosofo analizza il vocabolo tedesco *Versuch*, che approfondisce nelle sue diverse accezioni, che vanno dal “ricercare qualcosa di perduto” all’“indagine”, come suggerisce il termine inglese *inquiry*, per cui è possibile pensare all'inchiesta giudiziaria, nella quale è necessario «formulare una certa ipotesi che orienti, per lo meno provvisoriamente, l'azione; quest'ipotesi, d'altra parte, non potrà prendere corpo che dopo una rassegna completa dei dati»⁴⁰². L'inchiesta giudiziaria, infatti, rimane chiusa nella sua ‘collezione’ di dati, così come accadrà anche alla ricerca tecnica in campo industriale: entrambe, fondamentalmente, cercano di rispondere ad un bisogno materiale.

Tuttavia, vi è una ricerca, osserva Gabriel Marcel, che, invece, perde ogni contorno preciso e si dà come esplorazione «su un territorio completamente sconosciuto»⁴⁰³, in cui si va alla ricerca, si erra, prima ancora di sapere ciò che si cerca: è questa quella propria della filosofia.

E se nei casi prima elencati ciò che interessava era rispondere ad un bisogno e trovare esclusivamente l'oggetto cercato, mentre il resto risultava irrilevante, nell'itinerario filosofico, invece, tutto ciò che si presenta durante il percorso appare come un dono

³⁹⁹ Cfr. G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 37.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 35.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ivi*, p. 37.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 38.

gratuito da accogliere; è, questa, l'esperienza che fa il *viandante estasiato*⁴⁰⁴, che si sente come attratto da tutto ciò che si presenta al suo sguardo e da questo è come tratto fuori di sé, *estasiato*, appunto.

Sta qui, per Marcel, il modo di ricercare del filosofo: in una attività libera e disinteressata, in cui «la scoperta è cercata per sé stessa, e ricompenserà lo sforzo, spesso penoso»⁴⁰⁵.

Si legge in *Dal rifiuto all'invocazione*:

Non esiste niente al mondo che sia meno brevettabile della filosofia, niente di cui sia meno possibile appropriarsi [...]. Ecco perché mi è accaduto così spesso di scrivere: “bisognerebbe esaminare, approfondire, estendere”; esattamente nel senso in cui un ricercatore indica la via da seguire, o un esploratore segnala delle piste nelle quali non ha potuto inoltrarsi.⁴⁰⁶

Questa è la sensazione che dovrebbe provare il filosofo: quella di un uomo dinanzi a terre vergini, inesplorate, che si trova ad imparare a camminare su un terreno diverso da quello su cui si è mosso fino a quel momento, sentendo e di essere a casa e, al contempo, di trovarsi in un paese sconosciuto, dove tutto è ancora da scoprire.

Tuttavia, Marcel rileva come anche la filosofia sia esposta al pericolo di divenire un metodo per esaminare la realtà nella sua brutta materialità, finendo per perdere quello stupore e quella meraviglia che prima la muoveva. In un mondo in cui «tutto sembra essere stato già detto»⁴⁰⁷ e tutto sembra riducibile ad un problema di cui trovare soluzioni, il filosofo deve avere il coraggio di rinunciare a spiegazioni soddisfacenti e di continuare a peregrinare fra spiegazioni parziali che lascino «sussistere lo stupore iniziale»⁴⁰⁸.

A questo stupore, Marcel aggiunge, poi, come proprietà essenziale dell'attività filosofica quella di essere strettamente legata alla vita; scrive, infatti, a tal proposito: «sono incline a considerare con qualche perplessità un pensiero filosofico che venga formulato a prescindere da un'esperienza autenticamente vissuta»⁴⁰⁹.

Con tali presupposti, una possibile risposta filosofica non può che esprimersi in balbettii ed è per questo che Marcel si fa aiutare dal linguaggio drammaturgico: egli sa che anche l'umiltà può diventare una pretesa, perciò prende in prestito le parole di

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 39

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 40.

⁴⁰⁶ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 92.

⁴⁰⁷ G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 41.

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 43. E qui Marcel non a caso cita uno dei maestri dell'esistenzialismo perenne, Blaise Pascal.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 45.

Antoine Sorgue, un personaggio della sua opera teatrale *l'Émissario*; parole, queste, che non cercano il vaglio della coerenza ma che, proprio in forza della loro ambiguità, esprimono ciò che il filosofo crede e pensa profondamente:

Sì e no [...]. È la sola risposta, là dove siamo noi stessi ad essere in causa; crediamo e non crediamo, amiamo e non amiamo, siamo e non siamo; ma se è così, è perché siamo in cammino verso una meta che nel suo insieme vediamo e non vediamo.⁴¹⁰

«Sì e no», dunque, è l'unica risposta che l'uomo può dare in merito a ciò che lo riguarda e questo significa che non è possibile possedere una risposta esaustiva ed esclusiva sul mistero che ogni uomo è. Ciò che resta possibile è solo rispettare l'antinomia che caratterizza la vita, la sua *opacità*.

La filosofia di Marcel non può, insomma, trovare espressione sotto forma di un trattato, ma può solo elaborarsi in un discorso 'itinerante' di cui sarà sempre possibile percepire il tremore:

il tremore di un uomo che sopra ogni altra cosa teme di abbandonarsi alla presunzione, alla quale il filosofo rischia fin troppo di soccombere e che ha coscienza di camminare sullo stretto sentiero fra abissi in direzione di una meta che non è di questo mondo, ma senza la quale il mondo sarebbe inghiottito nel puro non-senso.⁴¹¹

Questo tremore è l'orma di quell'inquietudine metafisica che ha accompagnato l'intera vita di Gabriel Marcel e che informa la sua «antropologia esistenziale»⁴¹².

Del resto, come afferma lo stesso filosofo francese, per un uomo inquieto, in cammino verso mete non di questo mondo, «l'unico interrogativo metafisico è quello di chiedersi: "Che cosa sono?"»⁴¹³.

A tale domanda non sono sufficienti risposte «spersonalizzate e [che] aspirano ad una validità intrinseca»⁴¹⁴ come quelle della scienza o della tecnica; il filosofo sembra non potersi muovere senza una certa trepidazione, sembra non poter trovare risposte definitivamente esaustive e questo perché la realtà indagata è misteriosa, irriducibile al linguaggio umano.

⁴¹⁰ G. Marcel, *L'Émissaire* (1949), in Id. *Le secret est dans les îles*, cit., p. 268.

⁴¹¹ G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 47.

⁴¹² *Ivi*, p. 49.

⁴¹³ G. Marcel, *Homo Viator*, Aubier, Paris 1945; trad. it. di L. Castiglione e M. Rettori, *Homo viator*, Borla, Roma 1980., p. 162.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 163.

La filosofia itinerante di Gabriel Marcel è, dunque, quanto di più lontano dalla *ὑβρις* di certi altri domini del sapere e si colloca nel solco di un'umiltà oggi non apprezzata, ma che invece mette in evidenza un valore quasi trascendente del filosofare, un valore quasi salvifico.

Colloquiando con Ricoeur, Marcel rileva come alcuni uomini di scienza, così come alcuni filosofi, abbiano una pretesa «del tutto incompatibile con il nostro statuto di creatura», ossia quella di acquisire «un punto di vista centrale, il quale sarebbe per così dire il punto di vista di Dio»; tuttavia, ciò non fa altro che allontanarci dalle domande essenziali di chi siamo e chi possiamo essere. Per questo motivo, Marcel ritiene necessario tornare a dare rilievo all'umiltà, «in opposizione all'orgoglio o all'hybrismo»⁴¹⁵.

In questa ricerca umile e inesauribile, il pensiero del nostro filosofo mostra tutta la sua vicinanza a quello socratico; un pensiero interrogativo che dava valore al processo di ricerca, potremmo dire di *seminazione*⁴¹⁶, ancor più che a quanto attraverso di esso si poteva ottenere.

Sempre la lezione socratica, del resto, farà rifiutare a Marcel la definizione, per sé, di *esistenzialista* e ogni altro tipo di etichetta o di *-ismo* che tenti di ingabbiarlo.

Opponendomi a quanti hanno cercato molto artificiosamente di includermi nel cosiddetto esistenzialismo – scrive Marcel – ho dichiarato che il termine di neo-socraticismo mi pareva convenire molto meglio alla ricerca talora brancolante che ho condotto dal tempo in cui ho cominciato a pensare da solo.⁴¹⁷

Per questo, appunto, egli privilegiò riconoscere la sua filosofia sotto l'appellativo di «socraticismo cristiano»⁴¹⁸, ponendo al centro del filosofare la domanda dell'uomo sull'uomo, anche se «neppure questa etichetta [sfuggì] ai sospetti di Marcel»⁴¹⁹, nonostante la trovasse «meno ingannevole»⁴²⁰ di tutte le altre.

⁴¹⁵ P. Ricoeur e Gabriel Marcel, *Per un'etica dell'alterità*, cit., p. 73.

⁴¹⁶ Cfr. G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 223.

⁴¹⁷ G. Marcel, *L'uomo problematico*, cit., p. 58.

⁴¹⁸ Cfr. J. Chenu, *Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, Aubier, Paris 1948. In risposta a Ricoeur che affermava che l'unità profonda della sua opera si trovava in un neo-socraticismo, che pareva accettata da Marcel nella prefazione di *Il mistero dell'essere*, egli replica: «non sono stato io ad avere l'idea di questa designazione: mi è stata suggerita da Joseph Chenu, che oggi è professore in Marocco, al tempo in cui partecipava regolarmente ai miei seminari» (P. Ricoeur e G. Marcel, *Per un'etica dell'alterità*, cit., p. 72).

⁴¹⁹ F. Riva, «Essere e avere» di Marcel e il dibattito su esistenza ed essere nell'esistenzialismo, Paravia, Torino 1990, 44.

⁴²⁰ P. Ricoeur e G. Marcel, *Per un'etica dell'alterità*, cit., p. 72.

Gabriel Marcel e il filosofo come veilleur⁴²¹

Come scrive Ricoeur, l'espressione che forse si confà maggiormente a Marcel è quella di *filosofo vigile*⁴²², di filosofo che veglia, di sentinella⁴²³, titolo dietro al quale «sta l'idea di una funzione euristica della filosofia, come se dovesse mettere in contatto delle zone comunicanti»⁴²⁴.

Il *filosofo sentinella* si pone sulla soglia, si colloca in un punto di passaggio, che, proprio per questo, non lo rende statico, ma itinerante, aperto, in attesa, disponibile ad accogliere. Lo stare sulla soglia del filosofo gli permette anche di essere *vigilante* (*veilleur*), ossia di vegliare in e su questo mondo 'dormiente'. Un mondo assorto in un sonno che può presentarsi sotto diverse forme:

C'è anzitutto l'indifferenza, il sentimento che non posso nulla ovvero il fatalismo che può manifestarsi sotto aspetti diversi, tra cui l'ottimismo comodo di coloro che pensano che tutto finirà per aggiustarsi [...]. C'è anche la distrazione volontaria di chi non legge i giornali e non ascolta la radio, col pretesto che tutti mentono. Tenersi svegli è reagire attivamente a tutto ciò che porta ad adottare queste abitudini molli e indolenti.⁴²⁵

Nel 1960, in un suo articolo dedicato all'itinerario filosofico di Marcel, Seymour Cain osservava che questi non è «uno spettatore che esplora un mondo di strutture capaci di essere chiaramente e distintamente viste, ma piuttosto uno che ascolta voci e richiami che formano la sinfonia dell'essere»⁴²⁶, la quale è posta al di là delle parole e dei concetti.

Compito primario della filosofia, dunque, per Marcel, è distruggere la torre d'avorio nella quale l'uomo si è chiuso, condannandosi con ciò a divenire mero 'individuo', dove con tale termine si intende indicare l'uomo chiuso in sé, che si condanna ad una solitudine orgogliosa e 'luciferina', precludendosi all'apertura spirituale. Un isolamento, accresciuto dai ritmi frenetici della società, che vanno sempre più rafforzandosi; Marcel, infatti, percepisce nella realtà a lui contemporanea una velocità che non è quella della crescita vitale, ma molto più frenetica, cosa che riduce gli uomini ad individui sempre più separati fra loro, e, in vario modo, ammassati; un ammassamento che non ha niente a che vedere con la condizione di *fraterna* vicinanza, così cara al filosofo.

⁴²¹ Marcel afferma «ritengo di essere sempre stato un *filosofo della soglia*» (P *Ivi*, p. 52).

⁴²² *Ivi*, p. 68.

⁴²³ L'espressione esatta è «sentinella della soglia» (*Ivi*, p. 57).

⁴²⁴ F. Riva, «*Essere e avere*» di Marcel e il dibattito su esistenza ed essere nell'esistenzialismo, cit., p. 45.

⁴²⁵ G. Marcel, *Paix sur la terre. Deux discours. Une tragédie*, Aubier, Paris 1965, pp. 49-50.

⁴²⁶ Queste sono parole che Seymour Cain espresse in un articolo dedicato all'itinerario filosofico di Gabriel Marcel, uscito nel 1960 sulla rivista «Commonwealth», la citazione è presa da G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 124.

Disilluse e duramente realistiche sono le parole di Marcel sulla condizione della società moderna, che egli vede sempre più uniformata e spersonalizzata: «la gente – scrive ne *L'uomo contro l'umano* – si nutre allo stesso modo, porta abiti simili, legge gli stessi giornali, ascolta alla radio gli stessi programmi»⁴²⁷; le medesime idee pervadono tutti, tutti recepiscono le influenze dei medesimi media e finiscono per avere un'esistenza standardizzata, fino a diventare intercambiabili.

Ma questa uniformità, questa identità è vera unità? è vera comunione fra gli esseri? o è una riduzione in cui si perdono tutte le differenze, in cui l'uomo perde il proprio volto?

Per Marcel questo tipo di unità che costituisce la massa è soffocante e conduce alla perdita del valore della *persona* e della sua irripetibile unicità⁴²⁸; un'unità che è lontana da quella fraternità cui aspira il filosofo, basata su relazioni non soffocanti, non massificanti, ma fondate sul reciproco rispetto e riconoscimento; rispetto che non esiste se non vi è tra gli uomini autentica intersoggettività, se non si stabilisce una relazione di autentico riconoscimento tra sé e l'altro:

l'intersoggettività è l'apertura all'altro, un'apertura che è perpetuamente minacciata perché, ad ogni istante, l'io rischia di riotturare questa specie di apertura nella misura in cui diviene prigioniero di se stesso, nella misura in cui non considera più l'altro se non in rapporto a sé – ma che l'apertura all'altro sia possibile, [...] è manifestamente una delle certezze cardinali a cui sono giunto.⁴²⁹

Per Marcel l'altro non deve mai essere ridotto ad oggetto, a problema analizzabile obiettivamente; l'altro deve essere accolto nel suo statuto di *essere*, di *presenza*, di *mistero* irriducibile.

Per il filosofo è fondamentale distinguere i tipi di legame che si possono instaurare con l'altro: si può considerare come un *lui*, come un insieme di risposte ad un questionario che a poco a poco, riunite insieme, mi rendono l'idea della sua biografia, dei suoi interessi. Un tale tipo di legame è definito da Marcel *rapporto* e non permette all'io di

⁴²⁷ G. Marcel, *Les hommes contre l'humain*, Éditions du Vieux Colombier, Paris 1951, trad. it. di C. D'Altavilla, *L'uomo contro l'umano*, Volpe editore, Roma 1963, p.135.

⁴²⁸ In *Dal rifiuto all'invocazione*, Marcel afferma che il concetto di persona si definisce in opposizione al *man*, all'impero personale del *si*. Innanzitutto perché esso è anonimo e senza viso, e dunque si nasconde, è in qualche modo incoercibile e, di conseguenza, è anche privo di responsabilità; d'altro canto il *si* rappresenta anche quell'opinione generale che diventa, nelle società marcelliane, una sorta di dittatura: «Nella misura in cui io rifletto le opinioni del mio giornale quasi senza sospettare che sono proprio le opinioni di quel giornale che io rifletto, partecipo al *si*, lo spezzetto, lo smercio (tutto questo si traduce con delle frasi semplici come «ciascuno sa», «non si può dubitare», etc.)» (G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 143).

⁴²⁹ P. Ricoeur e G. Marcel, *Per un'etica dell'alterità*, cit., pp. 75-76.

toccare realmente il *tu*, di accoglierlo, di riconoscerlo in quanto persona. L'altro resta un *lui* a me esterno e irraggiungibile.

Tuttavia, è possibile superare questa esteriorità del *rapporto*, instaurando un'autentica *relazione*:

può avvenire che tra l'altro e me si stringa un legame che tocca il nostro sentire [...]; in tal modo si crea un'unità nella quale l'altro ed io siamo *noi*, il che significa che egli cessa pertanto di essere *egli* per divenire *tu*.⁴³⁰

È importante marcare la distinzione tra *rapporto* e *relazione* poiché per Marcel nel rapporto l'altro è insignificante, una sorta di 'oggetto' a cui mi posso rivolgere oppure no, nulla di più che un mero 'dato'; nella relazione, invece, sorge un di più che solo due soggetti possono instaurare: è un incontro «dotato di un valore spirituale impossibile da sopravvalutare perché [...] possiede un indice ontologico»⁴³¹ che nessuna analisi oggettiva riuscirà a decifrare.

Dunque, pur nel rischio sempre presente che l'io si chiuda nella sua torre d'avorio e consideri l'altro solo in rapporto a sé, Marcel vede come ancora possibile che l'uomo riconosca l'altro nel suo *essere presente e appellante*; resta ancora possibile, insomma, una *relazione* fra gli uomini che sia in grado di creare un'autentica comunione fra loro.

In nome di questa lucida analisi delle criticità delle società contemporanee, che non si chiude, però, ad una mera *pars destruens*, ma si apre alla speranza di una possibile *pars construens*, comprendiamo l'importanza del ruolo di *veilleur* del filosofo e, con Paul Ricoeur, vediamo come nel pensiero di Marcel esista

una fenditura segreta [che] divide in due il suo pensiero: c'è da un lato una diagnostica allarmata dei segni dei tempi, e dall'altro una riflessa celebrazione dell'incarnazione, dell'essere concreto [...]; direi anche che nella sua opera si affrontano senza tregua una metafisica della luce e una sociologia delle tenebre.⁴³²

Gabriel Marcel e la sua instancabile ricerca della verità

Il periodo storico in cui Gabriel Marcel scrive ha pesato fortemente su di lui e anche sulla convinzione che non è più possibile per l'uomo possedere apodittiche verità e

⁴³⁰ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., pp. 61-62.

⁴³¹ G. Marcel, *L'uomo problematico*, cit., p. 57.

⁴³² P. Ricoeur e G. Marcel, *Per un'etica dell'alterità*, cit., pp. 74-75.

certezze: le due guerre mondiali ed il clima di Guerra Fredda che si era venuto a creare nel dopoguerra, fra l'Est e l'Ovest, certamente pregiudicarono non solo la possibilità ma anche la volontà di formulare teorie gnoseologiche certe ed esaustive. In un tale clima di incertezza, la verità non poteva percepirsi che come *provvisoria* e confinata nella storia umana, a quanto scriveva Sartre⁴³³, o, come diceva Marcel, come mistero inesauribile, come verità impossibile da cogliersi nella sua totalità, che costituisce solo una meta verso cui rivolgere un'instancabile ricerca, da declinarsi socraticamente come un continuo interrogarsi.

In Marcel questa ricerca della verità nasce anche da una fortissima presa di distanza sia dal pensiero sistematico, come abbiamo visto, che da una visione tecnocratica, poiché per lui essa non è un risultato calcolabile o conseguibile attraverso una chiara e ben fissata procedura, anzi, è tutt'altro: la verità è un *mistero* e, in quanto tale, è possibile solamente avvicinarvisi tramite una riflessione, che egli definisce *alla seconda potenza*, ossia una riflessione che sia in grado di tenere insieme l'esigenza di una verità incarnata e, allo stesso tempo, aperta alla trascendenza.

Questa *riflessione seconda* è lo «strumento per eccellenza del pensiero filosofico»⁴³⁴, perché permette di approcciarsi al mistero dell'essere, di partecipare ad esso senza la pretesa di 'scioglierlo' o eliminarlo. È una partecipazione in cui l'essere umano non è mai oggettificato, reificato e che conduce ad una 'presenza' che non può essere provata ma soltanto accolta, invocata; essa «mira a far rivivere nell'uomo quell'“*admiratio*” originale per l'esistenza che col passare del tempo egli ha perduto, a fargliene sperimentare di nuovo l'urto, il morso»⁴³⁵.

È in questa apertura alla verità nella sua dimensione di *mistero* che si gioca la sfida cristiana di Gabriel Marcel: la verità non è un possesso che l'uomo può detenere né qualcosa di cui possa disporre, ma è segnata dalla fragilità della conoscenza umana; essa, la verità, nella sua apertura al mistero dell'essere, si apre anche a Dio e quindi, in qualche

⁴³³ Per quanto riguarda Sartre, è importante la lettura del suo testo *Verità ed esistenza* (J-P. Sartre, *Vérité et existence*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. di F. Sircana, *Verità ed esistenza*, il Saggiatore, Milano 1991), in cui la questione della verità è affrontata in maniera peculiare nel suo forte legame con l'esistenza, qui Sartre affida anche ai posteri una verità *provvisoria*, segnata dal limite umano e storico, ma che, comunque, offre una prospettiva, un orientamento con cui procedere, seppur senza farci però troppo affidamento, perché non ha il carattere di *pienezza* che abbiamo invece riscontrato nella verità marceliana.

⁴³⁴ G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., vol. I, pp. 94-95.

⁴³⁵ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., pp. 88-89.

modo, approda ad una dimensione di pienezza raggiungibile, per Marcel, solo attraverso la fede.

Tuttavia, la questione della fede non sarà qui sviluppata proprio perché essa non rientra, per Marcel in un piano strettamente filosofico, ma si pone come una questione esistenziale fra ogni uomo e Dio. Il *mistero per il filosofo* e il *mistero per il credente*⁴³⁶ sono, insomma, due questioni distinte, anche se inestricabilmente connesse, dal momento che, per lui, esistono «zone peri-cristiane [*péri-chrétiennes*]»⁴³⁷: il cristianesimo può, infatti, fecondare la riflessione filosofica al di là di ogni rivelazione positiva e il nostro filosofo ne ha la prova «nel fatto che essa si è prodotta in [lui] vent'anni prima che avess[e] la più lontana idea di convertirs[er]si al cattolicesimo»⁴³⁸. Per Marcel, al di là di ogni adesione confessionale, sussiste una «conformità essenziale tra il cristianesimo e la natura umana» e – come afferma in *Posizione e approcci concreti al mistero ontologico* – «più penetreremo nella profondità della natura umana, più ci posizioneremo sull'asse delle verità cristiane»⁴³⁹; in questo senso, avendo la sua filosofia per oggetto l'uomo, essa non può che presentare una segreta e profonda consonanza con il cristianesimo⁴⁴⁰.

Quella che si delinea nella riflessione marceliana è una verità che si lascia intravedere come rischiarata dalla fede; e tuttavia, pur nella sua capacità di proiettare luce sull'opacità e sull'oscurità proprie dell'esistenza umana, essa non potrà mai dissolverle del tutto. Come la filosofia che la persegue, infatti, tale verità resta inesauribile e mai definitiva, aperta a un costante rinnovarsi della ricerca.

Ne *Il mistero dell'essere*⁴⁴¹, Marcel racconta di come un suo allievo gli abbia fatto notare che sono presenti molti più elementi per un'elaborazione di una dottrina della verità nelle sue opere teatrali che negli scritti teoretico-speculativi.

A questa osservazione, Marcel risponde che è vero e che non è un caso, perché

quando noi parliamo della verità, come quando noi parliamo di Dio, rischiamo di parlare di qualcosa che non è la verità, ma un suo simbolo, [... da ciò] dovremmo quindi dedurre che la verità non è altro che

⁴³⁶ Cfr. P. Ricoeur, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Éditions du Temps Présent, Paris 1947; trad. it. di F. Righetti, *Gabriel Marcel e Karl Jaspers. Filosofia del mistero e filosofia del paradosso*, tab edizioni, Torrazza Piemonte (TO) 2021, pp. 309-317.

⁴³⁷ Citazione presente in *Ivi*, p. 315.

⁴³⁸ Citazione presente in *Ibidem*.

⁴³⁹ G. Marcel, *Positions et approches concrètes du mystère ontologique*, Desclée de Brouwer, Parigi 1933; trad. it. e a cura di G. Vagniluca, *Posizione e approcci concreti al mistero ontologico*, in Id., *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, Minerva Italica, Milano 1972, p. 113.

⁴⁴⁰ A tal riguardo, cfr. G. Marcel, *Existentialisme et pensée chrétienne*, in «Témoignages», Saint-Léger-Vauban 1947, pp. 157-169.

⁴⁴¹ G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., vol. I, pp. 69-88.

un termine allusivo, e che il dramma, almeno ad un certo livello, avrebbe il compito di porci in una determinata situazione nella quale la verità si rivelerebbe a noi al di là di ogni possibile definizione.⁴⁴²

Da queste parole si comprende che la ricerca della verità non è, per Marcel, frutto esclusivo di un pensiero raziocinante ma essa si rivela a noi «al di là di ogni possibile definizione» ed è per questa ragione che il dramma teatrale appare un luogo, addirittura più consono, per esprimerla: in esso si rifugge dalle definizioni e si fa pulsare la verità nelle parole, nelle azioni, ma soprattutto nella vita dei personaggi in scena. È nel dramma che in fondo la verità trova spazio per la propria manifestazione, in esso si rende visibile e comunicabile non come un concetto da comprendere, ma come un evento da vivere e da cui essere trasformati.

Tutto questo è esemplificativo dell'impossibilità di una analitica sistematica, oggettiva della verità e del perché s'imponga come necessaria un'indagine preliminare del punto in cui esistenza e verità si relazionano. E dove esistenza e verità si embricano più che nella scrittura drammaturgica, dove la verità filosofica prende vita nelle esistenze dei personaggi? Per tale ragione il ruolo del teatro nell'opera di Marcel è, ancora una volta, fondamentale per comprendere il suo pensiero⁴⁴³.

Indagando questa relazione, la ricerca filosofica si mostra nuovamente *inesauribile*; essa, infatti, non è *visibile* o *coglibile* in modo definitivo, in quanto si situa nella «dimensione della profondità»⁴⁴⁴, che si dà come *paradossale* e che apparirà «molto più chiarificatrice di quanto non sia chiarificabile»⁴⁴⁵.

Ma come arriviamo a questa dimensione della profondità?

Questa dimensione rappresenterà l'approdo ad un pensiero *ulteriore*, ad un pensiero che non si esaurisce nel processo oggettivante della *problematizzazione* ma che si apre, invece, al mistero e alla trascendenza. È potente la critica di Marcel alla *riflessione prima* – come vedremo qui di seguito – e forte la rottura del suo pensiero rispetto a qualunque tentativo di sistematizzare ed esaurire la nozione di verità, tipico di dottrine tecnico-scientifiche che non fanno altro che «ridurre al minimo la funzione dell'esistenza [...] a vantaggio delle determinazioni razionali»⁴⁴⁶ e dei dati.

⁴⁴² *Ivi*, vol. I, p. 70.

⁴⁴³ A tal proposito, cfr. A. Verdure-Mary, *Drame et pensée. La place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel*, Champion, Paris 2015.

⁴⁴⁴ G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., vol. I, p. 190.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 193.

⁴⁴⁶ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 25.

Attraverso il manifesto metodologico *Esistenza ed oggettività*⁴⁴⁷, si comprende che Marcel pone come punto di partenza della sua ricerca conoscitiva un essere incarnato quale indice di *partecipazione al mondo*.

All'inizio del manifesto, Marcel denuncia l'idealismo di molti filosofi che hanno finito per dimenticare l'«indice esistenziale nell'economia generale della conoscenza»⁴⁴⁸ e, quindi, per perdere di vista l'esistenza, divenuta, ormai, mero ausilio del loro pensiero. Questa impostazione gnoseologica si sviluppa soprattutto in nome dell'intelligibilità e dell'autonomia che le scienze attribuiscono, sempre di più, agli oggetti che ormai appaiono completamente accessibili:

quanto più si metterà l'accento sull'*oggetto* come tale, sui caratteri che lo costituiscono in quanto oggetto, e sulla intelligibilità di cui bisogna che sia dotato per dare presa al soggetto che gli sta di fronte, tanto più si sarà portati a lasciare invece nell'ombra il suo aspetto [...] esistenziale.⁴⁴⁹

È in virtù di questa possibilità di conoscenza totale degli oggetti che lo scientismo, con la sua *riflessione prima*, si edifica, instaurando «un legame, una intesa rigorosamente stabile e soddisfacente, tra il pensiero e l'oggetto»⁴⁵⁰ e lasciando in ombra l'esistenza. Scrive a tal proposito Mc Nicholl che l'attività propria della *riflessione prima* è «l'oggettivazione. [...] Una attività che prescinde dal soggetto, ed è tutta concentrata su ciò che è oggettivo, come si vede nei processi delle scienze particolari»⁴⁵¹. L'atteggiamento di un tale scientismo nei confronti dell'oggetto è quello di considerarlo del tutto *separato da* e *ininfluente su* colui che lo sta considerando; tale atteggiamento, secondo Marcel, prenderebbe le mosse dalla stessa accezione etimologica di *ob-jectum*, ossia qualcosa che è posto “davanti a” e che, in quanto tale, è “separato da”. In questo senso, il filosofo definisce la *riflessione prima*, propria della scienza⁴⁵², come un procedimento astrattivo e problematizzante, poiché non coinvolge minimamente l'intimità del ricercatore che ad esso si dedica e non considera la *presenza*, sensibile e incarnata, dell'oggetto stesso.

⁴⁴⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 25-54.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 25.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 26.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ A. J. Mc Nicholl, *Il metodo della Filosofia secondo Gabriel Marcel*, in «*Angelicum*», vol. 34, no. 2, 1957, pp. 121-158. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44621624>, p. 128.

⁴⁵² È qui doveroso specificare che Marcel non critica la scienza in quanto tale, a cui, anzi, riconosce piena validità e legittimità nei suoi specifici ambiti d'indagine, ma un orientamento scienziata, fortemente affermato nella contemporaneità, che riduce tutto a puro formale.

Sempre in *Esistenza ed oggettività* il filosofo scrive:

il divario sempre crescente che si manifesta fra un simile modo di pensare [quello proprio dello scientismo dilagante] e l'intera esperienza umana intesa nella sua vita palpitante e tragica, basta ai nostri occhi per rivelare la sua insufficienza.⁴⁵³

Obiettivo di Marcel è, dunque, reintrodurre proprio la centralità di questa *presenza*, di questa vita palpitante e tragica, troppo spesso dimenticata in nome di una presunta oggettività.

L'esistenza, infatti – sostiene il nostro filosofo – non ha nulla di problematizzabile, non può essere in alcun modo messa in dubbio e questo perché il dubbio indica sempre «una separazione e può esercitarsi quindi soltanto quando il pensiero si trova in presenza di una dualità»⁴⁵⁴; tuttavia, proprio il darsi di una dualità è impossibile quando si parla di esistenza, dal momento che questa non può mai essere considerata predicato, non essendoci scissione tra esistenza ed esistente.

Nel contemporaneo sforzo di pensare il mondo con una ragione calcolante, l'uomo ha visto sparire l'esistenza, ha visto il mondo ridotto sotto il dominio oggettivante del *se... allora* e, proprio per questo, Marcel sente l'urgenza di ribadire che un tale modo di procedere può pure condurre ad un sistema della verità, ma non certo ad una filosofia concreta, come lo è la sua. Scrive, infatti, a tal proposito:

Penso di non esagerare molto dicendo che la sorta di repulsione sempre più chiaramente formulata che suscitava in me l'idea di sistema, ha avuto qui [nel *Journal Métaphysique*] un ruolo considerevole. Bisognerebbe precisare maggiormente. Quello di cui si tratta, è l'idea di *mio* sistema; è, per conseguenza, la relazione che è implicata in questa espressione fra il sistema e colui che se ne considera come l'inventore e il detentore brevettato. Mi è apparso sempre più chiaramente che c'era senza dubbio qualche cosa di assurdo in una certa pretesa di "incapsulare l'universo" in un insieme di formule più o meno rigorosamente concatenate.⁴⁵⁵

È qui importante ricordare quanto la ricerca della concretezza sia denominatore comune nell'esistenzialismo, basti ricordare fra tutti il testo di Wahl *Vers le concret*⁴⁵⁶. La ricerca filosofica, insomma, ha, per l'esistenzialismo, il compito di restituire all'esistenza la sua priorità, il suo statuto di *primum*, la sua 'tragicità', contrastando la riduzione che il pensiero 'oggettivante' ha prodotto. È in questo modo che si potrà cogliere quella verità

⁴⁵³ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 30.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 28.

⁴⁵⁵ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 91.

⁴⁵⁶ Cfr. J. Wahl, *Verso il concreto*, cit.

che solo la filosofia ha il compito e la pazienza di ricercare: una verità più profonda e drammatica, una verità che non può essere *incapsulata* nel sistema formale e disincarnato delle scienze logico-matematiche e tecniche, e che si impone, invece, come irriducibile in quanto radicata in un'esistenza che si dà come originaria.

Da quanto detto si comprende, ancora una volta, l'importanza del teatro in Marcel che, qui, rappresenta lo spazio in cui l'esistenza si fa *presenza* nella sua integrità e complessità, in cui l'esistenza parla attraverso il corpo, le parole, i pensieri, i gesti, le pause e i silenzi dei personaggi.

Ne deriva che la verità per lui, allontanandosi dalla «soglia del valido»⁴⁵⁷ in cui si mantiene, invece, la *riflessione prima*, si è spinta alla ricerca di un *riconoscimento* della priorità assoluta dell'esistenza.

La verità, dunque, non si dà come una *nozione*, ma piuttosto come una *questione*; è per questo che Marcel non potendosi accontentare della verità ottenuta dalla *riflessione prima*, sente l'esigenza di spingersi oltre, *altrove*, in un continuo interrogarsi che rappresenta l'inquietudine della verità stessa, che è uno dei tratti più essenziali non solo del suo pensiero filosofico, ma anche del *pathos* dei suoi personaggi teatrali.

La *riflessione prima* si accontenta di scindere la realtà in problemi da risolvere ma, nonostante Marcel le riconosca enorme valore nell'ambito di una comprensione precisa dei fatti e nello sviluppo di importanti settori di ricerca, tuttavia ritiene che la riflessione propria della filosofia non possa arrestarsi ad essa; per tale ragione, il concetto di *verità* non è riconducibile ad una dimostrazione o ad una deduzione logica, ma semmai ad uno *slancio*, dal momento che il suo itinerario filosofico è euristico, piuttosto che dimostrativo⁴⁵⁸:

Il mio compito non consisterà, dunque, lo ripeto, nell'espormi un sistema al quale si potrebbe dare il nome di "marcellismo" (che suono buffo ha questa espressione alle mie orecchie!), ma piuttosto di ripercorrere il mio pensiero stesso, da un punto di vista rinnovato, mettendone in luce i passaggi e sottolineandone soprattutto l'orientamento generale.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 36.

⁴⁵⁸ Questo tentativo marceliano di contrastare, superandola, una Verità, data per universale ed oggettivamente valida, ricorda molto lo sforzo di quegli *Spiriti liberi* di cui parlava F. Nietzsche nel suo saggio del 1886, *Al di là del bene e del male* (Adelphi, Milano 2017).

⁴⁵⁹ G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., vol. I, p. 2.

È così che, ne *Il mistero dell'essere*, egli presenta l'orientamento della sua filosofia: chi ad essa voglia dedicarsi, per usare una sua stessa immagine⁴⁶⁰, dovrà 'accontentarsi' di percorrere molte strade di un paese in gran parte inesplorato. Anche la ricerca della verità è, quindi, un cammino che il filosofo si sente chiamato a percorrere da dentro, un cammino lento, difficile e con destinazione ignota, che non si conclude con il raggiungimento di nozioni o definizioni determinate.

Il pensiero di Marcel, insomma, si pone quale superamento della cristallizzazione di una nozione di ragione calcolante e risolutiva e quale approdo ad un pensiero incarnato e *pensante*, come dirà lo stesso filosofo in *Dal rifiuto all'invocazione*⁴⁶¹. In questo modo, egli ribadisce la sua presa di distanza da pensieri, filosofie e verità, che tendono

verso un relativismo che rifiuta di riconoscere sé stesso, o meglio verso un monismo del valido che ignora il personale in tutte le sue forme, ignora il tragico, nega il trascendente e tenta di ridurlo a espressioni caricaturali, le quali ne disconoscono i caratteri essenziali.⁴⁶²

In questo passo, il nostro filosofo mette in evidenza ciò che è prioritario per lui, vale a dire ciò che è *personale* in qualsiasi forma esso si dia, il *tragico* come carattere proprio dell'esistere e la *trascendenza*, quale apertura all'Altro che permette ad ogni singolo di non ripiegarsi narcisisticamente in sé stesso. Tutto questo è stato dimenticato o ridotto a caricatura, denuncia Marcel:

Al contrario del tecnico che possiede una nozione in forma schematica, quasi una pre-nozione di quanto egli cerca, vi è questo di peculiare nella ricerca filosofica: che colui che la compie non possiede l'equivalente della pre-nozione del tecnico e non è esagerato affermare che il filosofo spesso va alla ventura.⁴⁶³

La ricerca filosofica rende *partecipi* della verità, che non si dà come qualcosa di esterno a noi, da ottenere e possedere, ma come qualcosa da ricercare senza sosta; è una ricerca, questa, che non si conduce lungo strade già tracciate; per tale ragione il filosofo va *alla ventura* e proprio questo suo non seguire percorsi segnati gli permette di avventurarsi verso nuove terre e di aprirsi a nuovi orizzonti. È la strada dell'*homo viator*.

⁴⁶⁰ È molto importante ne *Il mistero dell'essere* il ricorso che Marcel fa alle immagini. Questo rappresenterebbe, infatti, un ulteriore debito che il filosofo francese ha con Bergson, il quale, appunto, credeva molto nel valore di alcune immagini come strutturanti, performanti il pensiero stesso.

⁴⁶¹ Cfr. G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit.

⁴⁶² G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., vol. I, p. 78.

⁴⁶³ *Ivi*, pp. 19-20.

Grande distanza, dunque, si impone fra la cosiddetta verità *comune* e quella ricercata dalla filosofia: mentre la prima richiede solamente delle attitudini per poter essere *estratta*, la verità filosofica ha

delle esigenze non comuni che, nel mondo in cui siamo destinati a vivere, vengono sistematicamente misconosciute, se non addirittura screditate. Il mondo odierno si costituisce palesemente contro queste esigenze; le prende, se così si può dire, in contropiede e questo nella misura in cui i procedimenti tecnici si sono radicalmente emancipati dai valori essenziali, cui avrebbero dovuto normalmente restare subordinati, ed hanno rivendicato a sé un valore od una realtà autonoma.⁴⁶⁴

La volontà di Marcel che qui traspare è quella di contrastare, con la ricerca filosofica e la verità che da essa sorge, una deriva che concede valore solo a ciò che ha largo consenso, solo a ciò a cui si può rispondere con un ‘sì’ o con un ‘no’, è quella di aprirsi ad una *riflessione superiore, seconda*, a risposte non definitive, a questioni non comuni, magari prive di importanza per gli uomini dell’*omnitudine*, ma assolutamente essenziali per il filosofo, in quanto *inesauribili* e vitali.

La verità a cui il filosofo francese giunge non può, quindi, essere quella comune, a cui qualunque epistemologia e *riflessione prima* è in grado di accedere, ma piuttosto quella a cui giunge una conoscenza che accetta di restare *sospesa*.

In questo senso, la filosofia di Marcel diviene *invocazione, appello* a qualcosa che sta sempre *oltre*, a qualcosa che si potrà ‘riconoscere’, ma mai possedere. È lo stesso filosofo ad appellare la sua una *filosofia dell’invocazione*, esplicitando come il suo sia un metodo che «risale sempre [...] dalla vita al pensiero e [solo dopo] ridiscende dal pensiero alla vita»⁴⁶⁵.

In Gabriel Marcel, dunque, vita e pensiero, proprio come drammaturgia e filosofia, sono embricati fra loro, perché una vita senza pensiero è da ‘bruti’ e un pensiero senza vita è mero esercizio intellettuale.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 34.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 53.

3.3 Gabriel Marcel: un'introduzione al suo teatro

Dal tragico di pensiero al tragico esistenziale

Come abbiamo visto per la filosofia marceliana, anche a livello drammaturgico è assente una teoria vera e propria, almeno in una espressa forma sistematica. Tuttavia, attraverso alcuni scritti, ma soprattutto attraverso la sua considerevole opera di critico teatrale⁴⁶⁶, Gabriel Marcel delinea alcune caratteristiche e finalità della sua opera drammaturgica.

Considerando l'evoluzione del suo teatro, è possibile distinguere tre fasi: un primo periodo, ben rappresentato dai drammi raccolti ne *Le seuil invisible*, in cui l'influenza dell'idealismo conduce Marcel a parlare di un *tragico di pensiero*; un secondo momento, inaugurato dalla *pièce L'Iconoclaste*, in cui si concretizza una «transizione decisiva da un teatro molto vicino a un teatro d'idee verso un teatro esistenziale»⁴⁶⁷; e, infine, una terza fase in cui Marcel approda ad un teatro veramente esistenziale, di cui fanno parte gran parte delle sue opere.

Sulla base di questa divisione, è possibile anche ripartire i drammi marceliani in alcune macro-categorie: i primi drammi che tendono ad evocare delle idee e ad essere relativamente astratti, scritti sotto l'influenza del *tragico di pensiero* e non esenti dall'idealismo⁴⁶⁸; poi, quelli legati alle esperienze delle due guerre mondiali, che si spingono, invece, verso un *tragico esistenziale*⁴⁶⁹ e, infine, quelli legati alle tensioni coniugali⁴⁷⁰ e ai conflitti sociali⁴⁷¹.

L'ultima macrocategoria è quella del *teatro comico*, che conta quattro *pièces*⁴⁷²: *Colombyre* o *Le Braisier de la paix*, *La Double expertise*, *Le Points sur les i* e *Le Divertissement posthume*. In generale, possiamo dire, con la studiosa Davy, che la comicità «appare nel teatro di Gabriel Marcel per creare distensione, dare più verità ai personaggi o più profondità all'azione. Ma è anche per l'autore l'occasione di sfogarsi,

⁴⁶⁶ Cfr. G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit.

⁴⁶⁷ M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, Flammarion, Paris 1959, p. 84.

⁴⁶⁸ Rientrano fra questi *La Grace*, *Le Palais de sable*, *L'Iconoclaste*, *L'Horizon*.

⁴⁶⁹ Lo sono, ad esempio, *La Chapelle ardente*, *Le Mort de demain*, *Le Regard neuf*; ma anche *Le Dard*, *L'Émissaire*, *Le signe de la croix*, *Rome n'est plus dans Rome*.

⁴⁷⁰ Tra i quali *Le Cœur des autres*, *Le Quatuor en fa dièse*, *Un Homme de Dieu*, *Le Chemin de crête*, *Le Fanal*, *Le Monde cassé*, *Les Cœur des autres*.

⁴⁷¹ Come *Mont temps n'est pas le vôtre* e *Croissez et multipliez*.

⁴⁷² Tutte raccolte in G. Marcel, *Théâtre comique*, Albin Michel, Paris 1947.

di protestare contro certe mentalità o certi atteggiamenti che gli risultano insopportabili»⁴⁷³.

Prendiamo ora le mosse dalla prima fase del teatro marceliano, addentrandoci nella *Prefazione* scritta nel 1914 per introdurre la sua prima raccolta di *pièces*: *Le seuil invisible*⁴⁷⁴. Questa prefazione rappresenta, infatti, uno dei pochi scritti puramente teorici di Marcel sul teatro, nonostante il nostro autore affermi subito che il suo intento non è quello di imporre un'interpretazione al lettore, ma piuttosto quello di esprimere «lo spirito stesso con cui sono state scritte»⁴⁷⁵ le due opere presenti nella raccolta, ossia *La Grâce* e *Le palais de sable*⁴⁷⁶.

Questi drammi sono essenzialmente dei drammi d'idee, si muovono nella sfera del pensiero metafisico, e comunque non si tratta in alcun modo di dialoghi filosofici; essi riguardano le più profonde antinomie che lo spirito scopre riflettendo su se stesso, e comunque non vi si trovano né allegoria né simbolo.⁴⁷⁷

In un altro testo, Marcel afferma, sempre a tal riguardo:

Non sono certamente mai partito da un'idea teorica del teatro che avrei poi cercato di mettere in atto. Quello che è stato primario in me, è stato l'amore per il teatro, praticamente in ogni sua forma, anche in quelle che sono spesso ritenute meno rilevanti. È vero che i miei due primi drammi pubblicati, *La Grâce* e *Le palais de sable*, che uscirono qualche mese prima della guerra, sono i più evidentemente filosofici di tutti, perché affrontano direttamente da una parte il problema della libertà e della grazia e quello della fede dall'altra. [...] Ciò che è essenziale, anche ne *La Grâce* e *Le palais de sable*, è lo sforzo di comprendere immediatamente un certo rapporto tragico, una certa tensione tra esseri che vivono in mondi spirituali [...]. Posso affermare senza dubbio che già in questi drammi, come anche negli appunti precedenti che non sono stati pubblicati, ciò che mi attirava indomabilmente nell'espressione drammatica era la possibilità di una comprensione degli altri, una comprensione che era allo stesso tempo una ricreazione.⁴⁷⁸

Sono drammi d'idee, si muovono nella sfera del pensiero metafisico, ma, come ribadisce poche righe sotto lo stesso Marcel, «si svolgono in un contesto reale e del tutto vicino al nostro; i personaggi non sono affatto degli eroi o degli esseri eccezionali»⁴⁷⁹,

⁴⁷³ M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, cit., p. 219.

⁴⁷⁴ G. Marcel, *Le seuil invisible*, cit.

⁴⁷⁵ G. Marcel, *Préface*, in *Ivi*, p. 1.

⁴⁷⁶ Per la trama e il significato delle *pièces* si rimanda a quanto dichiara lo stesso Marcel in G. Marcel, *Ma première étape*, «Le semeur», 1 dicembre 1932, e a queste parole di Gaston Fessard «I primi due drammi di G. Marcel costituiscono precisamente un'analisi della religione, considerata in uno, la *Grâce*, nella sua forma soggettiva e interiore, nell'altro, *Le palais de sable*, nella sua forma oggettiva e sociale. Si tratta, sottolineiamolo, di un'esperienza religiosa non vissuta da G. Marcel, ma dell'esperienza religiosa come a quel tempo egli la percepiva vissuta dai credenti» (G. Fessard, *Théâtre et Mystère*, in G. Marcel, *La Soif*, Desclée de Brouwer, Paris 1938, p. 21).

⁴⁷⁷ G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 1.

⁴⁷⁸ G. Marcel, *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, cit., p. 786.

⁴⁷⁹ G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 3.

ma sono «personaggi in carne ed ossa, che vivono la nostra stessa vita e che partecipano alle stesse debolezze e alle stesse passioni»⁴⁸⁰.

Ad una prima lettura, tale posizione non può che sembrare contraddittoria: sono drammi d'idee, eppure non sono dialoghi filosofici e il suo non può dirsi un teatro a tesi⁴⁸¹, genere, questo, visto da Marcel come «contraddittorio e artificiale», niente di più che «un vero e proprio gioco di prestigio logico⁴⁸², in cui troppo spesso è messa in scena una immaginazione da sognatore»⁴⁸³. Inoltre, sono drammi che si muovono nella sfera del pensiero metafisico, pur parlando di uomini che vivono la nostra stessa vita.

Ancora una volta, il pensiero del nostro autore si mostra nel suo essere costantemente antinomico, *itinerante*, in un costante movimento che si muove fra piani ontologici e gnoseologici diversi, di diversa natura e profondità. È un pensiero, insomma, che difficilmente trova riposo o esauriente soddisfazione.

Come abbiamo visto, negli anni prima dell'esperienza della guerra, Marcel è influenzato dall'idealismo e ciò è testimoniato anche dalla *Prefazione* alla raccolta *Le seuil invisible*, in cui si fa ricorso a parole come "idee", "metafisico", "coscienza"; ma il testo è rilevante soprattutto perché qui il nostro autore presenta uno dei primi frutti teorici elaborati negli anni di frequentazione e della Sorbona e dell'amico Henri Frank: il *tragico di pensiero* (*tragique de pensée*).

L'obiettivo di Marcel e Frank era quello di prendere le distanze da un certo tipo di *tragico*, tipico degli autori a loro contemporanei, che si situava «nel gioco brutale delle volontà o più spesso di istinti che si scontrano»⁴⁸⁴; un tragico, questo, che raggiungeva lo spettatore solo al livello di una sensibilità immediata, istantanea e, forse, proprio per questo, destinato a non lasciarvi traccia.

Era, invece, necessaria un'*atmosfera affettiva* particolare perché potesse darsi il *tragico di pensiero*, un'*atmosfera* quasi religiosa.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Teatro che Marcel trova principalmente rappresentato da Bernstein, De Curel, De Porto-Riche.

⁴⁸² Quello a tesi, è, insomma, un teatro vuoto, troppo lontano dall'esigenza già presente nel nostro autore, seppur non ancora del tutto portata a consapevolezza, di restare ancorati all'esistenza, di affermare la priorità dell'esistenza sull'essenza, di parlare del e all'uomo concreto. Il teatro a tesi sarebbe più vicino al sentimentalismo (*sensiblerie*) che ad un vero e proprio tragico (M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, cit., p. 86)

⁴⁸³ G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 2.

⁴⁸⁴ *Ibidem*. Qualche anno più tardi definirà questa tipologia di scontro *patetico* e lo contrapporrà all'autentico *tragico* (Cfr. G. Marcel, *Notes sur l'évaluation tragique*, «Journal de psychologie», 15 janvier - 15 mars 1926).

Due sono, secondo Marie-Madeleine Davy, le condizioni necessarie affinché questo tragico possa darsi⁴⁸⁵: l'angoscia spirituale degli esseri e uno stato di intersoggettività, una comunione tra i personaggi, nella quale deve entrare anche lo spettatore, dal momento che la *comunione* rappresenta per Marcel l'essenza stessa del teatro.

Il suo obiettivo è, fin dalle prime composizioni, già chiarissimo: non si tratta di *comunicare qualcosa*, ma di *entrare in comunione con qualcuno*; di prendere consapevolezza che ognuno di noi prima di tutto è e, per questa ragione, condivide con ogni altro uomo la *partecipazione* ad una dimensione ontologica che si dà come mistero.

Questa *comunione* essenziale degli uomini è ciò che permette a Marcel, pur mettendo in scena angosce, amori, dubbi e fragilità di personaggi ben definiti, di far provare agli spettatori un senso di universalità: chiunque può trovarsi nelle situazioni in cui si affannano i personaggi dei suoi drammi. Singolare e universale sono, dunque, inestricabilmente uniti.

L'atto di *partecipazione* dello spettatore alla scena è, quindi, di fondamentale importanza per Marcel; il drammaturgo, infatti, afferma che anche lo stesso giudizio che si può dare ad una *pièce*, dopo averla vista rappresentata, deve basarsi sulla permanenza o meno, in chi la vede rappresentata, di un qualcosa. Queste le sue parole:

il giudizio si compie [...] in due fasi: in primo luogo, c'è l'epilogo che ci permette di decidere se un'opera regge, se raggiunge un minimo di esistenza drammatica; in secondo luogo, c'è una sopravvivenza misteriosa che è in realtà, nel senso metapsichico del termine, un tormento. L'opera e il personaggio che non continuano ad abitarci in alcun modo dopo la fine dello spettacolo si rivelano così privi di profonda realtà drammatica, e questo termine di tormento è ancora uno di quelli che fa emergere questo carattere esistenziale del dramma su cui ho cercato di porre attenzione.⁴⁸⁶

Il tragico ricercato da Marcel – e in questo già si distanzia dall'amico Frank, che rimarrà sempre più vicino ad una impostazione puramente idealista⁴⁸⁷, cercando di «rendere delle idee persone»⁴⁸⁸ – è più vicino a quanto è in grado di suscitare la musica, ossia a qualcosa che non è possibile tradurre discorsivamente o esplicitare come conoscenza oggettiva, potremmo dire *chiara e distinta*. Il suo è un tragico che ricorda piuttosto «l'intimo fervore di una meditazione religiosa»⁴⁸⁹, in cui lo spettatore si sente

⁴⁸⁵ M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, cit., p. 85.

⁴⁸⁶ G. Marcel, *Finalité essentielle de l'Œuvre dramatique*, in «La Revue théâtrale», n. 3, ott.-nov. 1946, p. 295.

⁴⁸⁷ Marcel stesso dichiara: «l'esigenza ontologica fu in me molto più imperiosa, molto più tirannica che in Henri Frank. [...] non ho mai avuto la tentazione di eliminare il sostrato personale oscuro e in qualche modo inassimilabile sul quale il pensiero si fonda» (G. Marcel, *Ma première étape*, cit., p. 93).

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 3.

come «liberato dalle catene che [lo] paralizzano»⁴⁹⁰ e in grado di «oltrepassare i limiti del ristretto campo di coscienza che normalmente gli è proprio»⁴⁹¹. L'arte drammatica agli occhi di Marcel è, dunque, liberatrice.

Il drammaturgo vuole «mostrare il tragico di pensiero nel suo realizzarsi direttamente nel solo ordine che merita di essere chiamato “vita” – ossia nella coscienza»⁴⁹², perché questo «non potrebbe vivere nell'etere dell'astrazione, nell'aria rarefatta del dialogo filosofico [ma] assume la sua piena intensità solo nella vita reale, tra esseri reali»⁴⁹³.

Ancora una volta, dunque, pur utilizzando la parola *coscienza*, egli la riempie di un contenuto estremamente concreto, acquisendo quasi il significato di «individuo»⁴⁹⁴, di un essere incarnato e singolare.

Scrive Marcel a tal proposito:

Il tragico è impossibile se non dove è preliminarmente presente una certa unità allo stesso tempo vigente e ideale e che può essere pensata sul modello di una coscienza [...], di una unità spirituale. Questa unità è il più delle volte quella di un individuo⁴⁹⁵.

La teoria del *tragico di pensiero* evolve, insomma, molto velocemente, verso un tragico a carattere *esistenziale*⁴⁹⁶. Come afferma lo stesso autore, infatti, già *Le Palais de sable*

ci fa assistere all'irruzione dell'esistenziale; e in questo senso io credo di poter dire che essa direttamente anticipa, non soltanto il mio stesso teatro, ma lo sviluppo dello stesso pensiero esistenziale. Siamo qui già molto lontani dal teatro detto filosofico, dove sono in realtà delle idee che si battono contro altre idee.⁴⁹⁷

Compito del teatro è mettere in scena non delle idee, ma degli individui impegnati nelle loro intime contraddizioni; Marcel, infatti, fa l'esempio di Edipo, un uomo che credendo di affermare la sua volontà, la nega, «vittima di una dualità che ignora»⁴⁹⁸; egli prepara la sua rovina nella misura stessa in cui progetta la realizzazione di se stesso.

⁴⁹⁰ G. Marcel, *Finalité essentielle de l'Œuvre dramatique*, cit., p. 285.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 1.

⁴⁹³ *Ivi*, p. 3.

⁴⁹⁴ G. Marcel, *Notes sur l'évaluation tragique*, cit., p.70.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ Ricordiamo, qui, che Marcel stesso, anche in ambito filosofico, si riconoscerà come «pensatore esistenziale» (G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., p. 97) pur avendo rifiutato l'etichetta di “esistenzialista” (Cfr. G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, vol. I, cit., p. 5; G. Marcel, *L'uomo problematico*, cit., p. 72; G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., p. 10; G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., pp. 228 e 230)

⁴⁹⁷ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., p. 75.

⁴⁹⁸ G. Marcel, *Notes sur l'évaluation tragique*, cit., p.74.

L'obiettivo che Marcel persegue attraverso la produzione drammaturgica – e in questo veramente il teatro rappresenta un fondamentale «laboratorio»⁴⁹⁹ anche per il pensiero filosofico – è quello di illuminare alcuni aspetti della vita di fronte ai quali «un osservatore ordinario potrebbe passare senza sospettare nulla»⁵⁰⁰ e non certo quello di rivolgersi solo ad animi che siano in grado di cogliere autonomamente tali sfumature della vita; il teatro, dunque, rappresenta per lui un luogo in cui ad ognuno si apre la possibilità di sviluppare una propria, personale, prospettiva sulla vita.

Compito della rappresentazione drammaturgica è, come scrive Arnaldez, «svegliare le coscienze [*éveiller des esprits*]]»⁵⁰¹. E se anche «l'abito della parola e dell'argomentazione deve senza dubbio coprire la vita palpitante del dramma, [deve farlo] in modo sufficientemente plastico da farne percepire l'intimo fremito»⁵⁰².

Scrivo, infatti, a tal proposito Gabriel Marcel:

E qui appare quella che considero la funzione più alta del teatro: non certo ricondurre il particolare al generale, alla legge, all'idea, ma al contrario risvegliare o svegliare in noi il sentimento dell'infinito che il singolare ricopre. Questo spiega ciò che può essere sconcertante nel fatto che alcuni miei drammi conducono lo spettatore dalla luce all'oscurità: si tratta di renderlo consapevole di un'oscurità che non era colta all'inizio ma che a sua volta diventa luce.⁵⁰³

È, questo, un pensiero che cerca, in ogni forma nella quale trova espressione, di condurre gli uomini al *mistero*, di far loro esercitare, faticosamente e pazientemente, la *riflessione*. Tuttavia, «non si trattava di far [...] partorire [agli spettatori] delle verità che già portavano in sé, quanto piuttosto di farli nascere alla vita del pensiero, una vita che non è tutta tracciata in anticipo, ma che è un'esplorazione, un'avventura»⁵⁰⁴. Come scrive Marcel, infatti, un'opera drammaturgica che possa realmente dirsi tale «è essenzialmente un'avventura e non un processo logico o dialettico della mente [*esprit*]]»⁵⁰⁵.

Sulla scena dei drammi marceliani, dunque, giunge un pensiero embricato alla vita, all'esistenza, che accorda un primato indiscutibile agli *esseri* e, proprio per questo, non

⁴⁹⁹ M. É. Kouassi, *Esthétique et métaphysique dans l'œuvre de Gabriel Marcel*, in *L'art de se créer soi-même*, «Journal de philosophie», vol. 1 n. 2/2023, p. 249.

⁵⁰⁰ G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 4.

⁵⁰¹ R. Arnaldez, *L'aventure philosophique avec Gabriel Marcel*, in *Gabriel Marcel. Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et l'association "Présence de Gabriel Marcel"*, testi riuniti da M. Sacquin, Bibliothèque Nationale, Paris 1989 (atti del convegno svoltosi a Parigi dal 28 al 30 settembre 1988), p. 55.

⁵⁰² G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 7.

⁵⁰³ G. Marcel, *Théâtre de l'âme en exil*, cit., p. 13.

⁵⁰⁴ R. Arnaldez, *L'aventure philosophique avec Gabriel Marcel*, cit., p. 55.

⁵⁰⁵ G. Marcel, *Finalité essentielle de l'Œuvre dramatique*, cit., p. 292.

perde mai il valore del singolo, anche quando giunge a parlare dell'universale; non appare mai sulla scena una «generalità astratta», vuota di contenuto, ma sempre un «universale concreto»⁵⁰⁶, pieno di vita.

Per questo Marcel chiama la sua drammaturgia «art dramatique vivant»⁵⁰⁷, poiché al centro del suo teatro stanno gli esseri viventi⁵⁰⁸, «o meglio le situazioni concrete in cui sono impegnati»⁵⁰⁹.

Anche i richiami all'idealismo, espressi nell'affermare che «non esiste vera realtà se non quella dello spirito», sono, insomma, condotti verso una drammaturgia esistenziale nel sostenere che «la religione [...] è fede nel valore assoluto della vita»⁵¹⁰. La fede nel valore assoluto della vita rappresenta, infatti, un elemento costante di tutta la produzione teatrale e, più in generale, di tutto il pensiero di Marcel.

Con l'esperienza della Prima Guerra mondiale, come è stato mostrato attraverso i cenni biografici, Marcel sarà come scaraventato nelle pieghe e nelle piaghe dell'esistenza. Proprio in questi anni, infatti, si concretizzerà quel distacco dall'idealismo, da Franck e dal *tragico di pensiero* che già si poteva presagire nella conclusione de *Le Palais de Sable*. Scrive così Gabriel Marcel:

Riflettendoci, quest'opera [Marcel si riferisce qui a *Le Palais de sable*] deve essermi apparsa come una confutazione in concreto di un idealismo al quale rischiavo di essere indotto ad aderire. Contro questa tentazione, il profondo di me stesso è stato mobilitato, ma prendendo in prestito la voce, non di un portavoce, come nel teatro ideologico, bensì di esseri in una situazione.⁵¹¹

È, dunque, un'esigenza esistenziale e interiore a far sì che, attraverso le voci dei personaggi, Marcel concretizzi un distacco da quell'idealismo a cui, comunque, doveva la sua formazione; così commenta lui stesso:

ciò che mi colpisce di più quando penso alle mie prime opere teatrali [...] è lo sforzo che compiono per liberarsi da un teatro ideologico che, tuttavia, cominciava a esercitare su di me un vero fascino. Da un lato,

⁵⁰⁶ M. Cozzoli, *L'uomo in cammino verso... L'attesa e la speranza in Gabriel Marcel*, Edizioni Abete, Roma 1979, pp. 39-40.

⁵⁰⁷ G. Marcel, *Finalité essentielle de l'Œuvre dramatique*, cit., p. 290.

⁵⁰⁸ Benjamin Crémieux afferma che Marcel è «un creatore di sentimenti, uno dei rari drammaturghi odierni capace di portare sulla scena esseri viventi e di confrontarsi con anime, ciascuna mossa da un dinamismo interiore, in cui nulla distorce [truque] la verità» (B. Crémieux, *Au "Théâtre des jeunes Auteurs" (Vieux-Colombier): "La Chapelle ardente" de Gabriel Marcel*, in «L'Europe nouvelle», 3-X-1925, p. 1322).

⁵⁰⁹ F. Jacques, *Langage et conflit dans le théâtre de Gabriel Marcel*, in *Gabriel Marcel. Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et l'association "Présence de Gabriel Marcel"*, testi riuniti da M. Sacquin, Bibliothèque Nationale, Paris 1989 (atti del convegno svoltosi a Parigi dal 28 al 30 settembre 1988), p. 231.

⁵¹⁰ G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 8.

⁵¹¹ G. Marcel, *Théâtre et Philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, in «Recherches et débats», sett. n. 2, 1952, p. 27.

consideravo il teatro troppo in alto per non chiedergli di esprimere pensieri elevati, ma dall'altro, credevo troppo nella sua realtà, nella sua indipendenza, per non rifiutarmi di metterlo al servizio di una concezione filosofica preliminare, il cui unico scopo sarebbe stato quello di illustrare e divulgare. Si trattava, in fondo, per me, a quel tempo, cioè alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, di raggiungere un livello di pensiero sufficientemente profondo da permettere alla tragedia di scaturire direttamente, senza l'interposizione di idee o opinioni filosofiche che avrebbero dovuto essere difese contro un avversario. [...] E, sul piano filosofico, stavo perseguendo uno sforzo della stessa natura. L'idealismo di quel tempo, con la sua enfasi sull'immanenza, con la sua impossibilità di condurre ad affermazioni religiose positive, mi appariva come una prigione dalla quale dovevo trovare una via di fuga. Ciò è tanto più singolare in quanto non aderivo personalmente a nessuna credenza religiosa positiva a quel tempo, essendo i membri della mia famiglia tutti più o meno agnostici. Ma mi sembrava che per raggiungere questa fede a cui, in fondo, il mio essere aspirava, dovessi prima abbattere quella specie di barriera che l'idealismo mi opponeva. Solo che la difficoltà consisteva nel fatto che era ancora solo l'idealismo che poteva fornirmi l'equipaggiamento dialettico di cui avevo bisogno per abbatterlo. [...] Da qui l'estrema difficoltà del mio primo *Journal métaphysique*, in cui vediamo un pensiero che lotta contro l'idealismo con mezzi presi in prestito da esso. In realtà era solo a poco a poco, e per lo più grazie allo shock della guerra, grazie all'incontro quotidiano con questa terribile realtà che è la sofferenza umana, che cominciai a orientarmi sulla via delle filosofie dell'esistenza.⁵¹²

Queste parole evidenziano alcuni elementi fondamentali: per prima cosa, mostrano come Marcel non abbia mai voluto mettere il teatro al servizio di una concezione filosofica preliminare, a mero scopo illustrativo e divulgativo; in secondo luogo, segnalano come tanto la sua filosofia quanto il suo teatro siano mutati dopo la tragica esperienza della guerra. Venuto a contatto con la tragicità dell'esistenza umana, il pensatore, a livello filosofico, abbandona l'idealismo e si proietta verso le filosofie dell'esistenza; parallelamente, a livello drammaturgico, compie il passaggio da un *tragico di pensiero* ad un *tragico esistenziale*.

Insomma, come sostiene il drammaturgo, in occasione di una conferenza che tenne presso il circolo letterario degli studenti del Foyer International, nel 1932:

in un certo senso, nel *Palais de Sable*, la risposta è già interamente inscritta, ma inscritta come con inchiostro invisibile; questa risposta non mi era ancora consentito di decifrarla in quel momento. Il punto su cui mi permetto solo di insistere è la funzione che è toccata al dramma nella formazione del mio pensiero: si è trovato a incarnare le resistenze che l'idealismo ha incontrato in me, o più precisamente, quelle con cui si è scontrato il mio pensiero [...] più profondo e in formulabile, ma radicato molto più profondamente nella mia esperienza più intima. E in seguito ho dovuto chiarire filosoficamente questa sorta di *contro-pensiero* [mio corsivo] che aveva iniziato esprimendosi nella forma ambigua e antinomica del dramma. Non posso fare a meno di pensare che questo valore anticipatore del teatro sul pensiero possa gettare una luce sul processo di creazione drammatica.⁵¹³

Il dramma ha, dunque, la funzione di incarnare le resistenze che Marcel nutriva, a livello filosofico, verso l'idealismo. In questo senso, egli parla di *contro-pensiero*: il

⁵¹² *Ivi*, pp. 21-23.

⁵¹³ G. Marcel, *Ma première étape*, cit., p. 105.

filosofo e drammaturgo approda ad un pensiero esistenziale attraverso un movimento di contrapposizione all'idealismo. Non bisogna, infatti, fraintendere questo concetto di *contro-pensiero*: Marcel non vuole indicare con questa espressione qualcosa che si contrappone al pensiero, sfociando nell'irrazionale, quanto piuttosto un movimento contrario a quello astratto dell'idealismo, un movimento che permane sul piano dell'esistenza, ma non per questo preclude una portata di senso.

L'allontanamento dalla teoria giovanile del *tragico di pensiero* non comporta però un disinteresse da parte del filosofo francese nei confronti del tema del *tragico*, che lui vede inscritto nel cuore stesso della condizione umana, nel seno della vita e della situazione di ogni uomo.

Fondamentale risulta comprendere, giunti a questo punto, quali siano le caratteristiche di un tragico⁵¹⁴ che per Marcel possa dirsi autentico.

Per prima cosa, egli delinea una netta distinzione fra *tragique* e *pathétique*: mentre il secondo mira a produrre «una certa scossa emotiva»⁵¹⁵, quanto più diretta e immediata possibile negli spettatori, ponendoli «in uno *stato* ben preciso»⁵¹⁶, ossia quello della *suggestion*; il primo, ricerca un superamento dell'esperienza immediata e si costituisce piuttosto come un «*retour sur soi*»⁵¹⁷, un ritorno su se stessi che suggerisce la presenza di un atto di riflessione. E, infatti, scrive Marcel: «il sentimento o l'esperienza del tragico non è possibile se non in un essere capace di spingere l'emozione fino al pensiero, di ritornare su se stesso»⁵¹⁸.

Il tragico, lungi dal suscitare un sobbalzo emotivo senza conseguenze, cosa prodotta, invece, dagli *effets pathétiques*, rappresenta «una sorta di risveglio dell'universale in noi»⁵¹⁹; tuttavia, questo universale non ha senso fuori dal singolare in cui è risvegliato; infatti, «il sentimento del tragico per come ho voluto definirlo [afferma Marcel], ha il suo fondamento nella struttura stessa del reale»⁵²⁰, «non esiste che per delle coscienze», ossia per degli esseri, degli uomini in carne ed ossa.

⁵¹⁴ Tre sono gli articoli che risultano fondamentali per ricostruire la posizione di Marcel in merito al *tragico*: G. Marcel, *Réflexions sur le tragique*, in «L'Essor», n. 13, décembre 1921; Id., *Tragique et personnalité*, in «La Nouvelle Revue française», 1^{er} juillet 1924, t. 23 e Id., *Notes sur l'évaluation tragique*, «Journal de psychologie», 15 janvier - 15 mars 1926.

⁵¹⁵ G. Marcel, *Réflexions sur le tragique*, cit., p. 1.

⁵¹⁶ G. Marcel, *Notes sur l'évaluation tragique*, cit., p. 69.

⁵¹⁷ G. Marcel, *Réflexions sur le tragique*, cit., p. 2.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 3.

⁵²⁰ *Ivi*, p. 5.

Ogni atto di riflessione, ogni universale a cui si può giungere è, dunque, connesso inscindibilmente all'esistenza dell'uomo che fa questa esperienza; niente, in Marcel, nega l'uomo e la sua vita, ma, anzi, tutto trae proprio da questo terreno concreto gli elementi su cui esercitarsi.

Il *tragico* trova il suo spazio nelle «contraddizioni, irrisolvibili sul piano del ragionamento puro, che la mente [*esprit*] scopre riflettendo su se stessa, o, il che è lo stesso, riflettendo sull'esperienza in quanto colta ad una certa profondità»⁵²¹; le contraddizioni esistenziali che appaiono oscure e irrisolvibili a livello del ragionamento puro si rischiarano, insomma, sulla scena teatrale. Nei drammi, infatti, autore, attori e spettatori vedono muovere dialetticamente queste antinomie che convivono e coesistono nei diversi personaggi, godendo però di una certa distanza che permette la formazione di uno spazio per l'esercizio della riflessione.

Tale esperienza di riflessione non rende comunque il teatro una scena in cui si scontrano semplici concetti, dal momento che ogni contraddizione, ogni dubbio, angoscia, passione è, al contrario, avvolta «dentro l'esperienza più personale, più intima, più ardente»⁵²².

Del resto, come abbiamo già sottolineato, per Marcel, anche il piano dei concetti, delle idee, dello spirito non è mai il luogo di affermazione di una certa tesi arbitrariamente adottata, ma sempre un luogo concreto di azione e reazione di esseri umani: «l'idea che non si è fatta carne, l'idea che non ha trovato l'espressione più individuale e più determinata possibile di se stessa non è che una finzione retorica indegna di impegnare anche solo per un istante la nostra attenzione»⁵²³. È, infatti, nell'essenza stessa dell'idea «volersi realizzare, rifiutarsi di restare semplicemente un'idea»⁵²⁴.

L'errore più grande in cui si può incorrere, nel teatro come nella filosofia di Marcel, è, allora, quello di opporre universale e singolare, dal momento che il primo non esiste al di fuori del secondo; l'universale ha, infatti, nel particolare la sua vita ed è in esso solo che si realizza. Per questo, quello raggiunto da Marcel è sempre un *universale concreto* e un *tragico esistenziale*, perché, come afferma Dubois-Dumée, «il tragico di pensiero

⁵²¹ *Ivi* p. 4.

⁵²² *Ivi*, p. 6.

⁵²³ *Ibidem*, p. 6.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 5.

diventerà presto un *tragico di vita* basato sul conflitto dell'uomo con il prossimo e con se stesso»⁵²⁵.

Il tragico, insomma, rappresenta la possibilità di unione fra universale e singolare, permettendo allo stesso tempo sia di far accedere ogni individuo alle grandi questioni esistenziali e ad una riflessione più profonda sulle contraddizioni che animano la sua esistenza sia di rendere tali interrogativi estremamente personali e concreti attraverso le vite dei personaggi sulla scena.

Il tragico che deve agire a teatro è quello che suscita la *disposizione* a partecipare, sentire e credere a tutte le forme in cui la vita si declina, senza mai «cristallizzarsi in nessuna di esse, ma conservando una fluidità che permetta all'anima di passare di forma in forma, di procedere per tappe successive, senza mai fermarsi; poiché fermarsi rappresenta la morte spirituale»⁵²⁶.

La questione della cristallizzazione dell'anima in una forma vitale come morte dello spirito rappresenta, in un modo ancora lessicalmente pregno di idealismo, una prima presa di posizione da parte di Marcel sulla questione personaggio-carattere. Per lui, infatti, il teatro deve mettere in scena degli *esseri*, nella loro mobile fluidità vitale, non dei *caratteri* ben definiti di cui fin dall'inizio possiamo dire tutto. I suoi personaggi sono, infatti, esseri che traboccano, che superano ogni confine o definizione che si possa attribuir loro⁵²⁷, mentre la cristallizzazione in un carattere eliminerebbe quell'ambiguità, antinomicità e complessità che è propria di ogni essere umano, vero protagonista delle scene marceliane.

Comprendiamo, a partire da questa prioritaria esigenza ontologica di Marcel, come l'uomo, ogni uomo, sia messo in scena, attraverso i personaggi, nelle sue innumerevoli e prospettive sfumature. Il filosofo e drammaturgo parlerà, infatti, di *opacità* come una delle più essenziali caratteristiche dell'uomo, e, con essa, intende proprio l'impossibilità di definire e analizzare l'uomo in elementi precisi.

Marcel auspica, insomma, un'assenza di cristallizzazione per i personaggi dei suoi drammi e, conseguentemente a ciò, diviene impossibile anche prevedere lo svolgimento delle trame delle sue *pièces*.

⁵²⁵ J-P. Dubois-Dumée, *Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel*, in *Existentialisme chrétien : Gabriel Marcel*, Plon, Paris 1947, p. 272.

⁵²⁶ G. Marcel, *Tragique et personnalité*, cit., pp. 39-40.

⁵²⁷ *Ivi*, p. 42.

Inoltre, i personaggi del teatro marceliano, così complessi e costantemente in evoluzione, non rendono possibile prendere posizione, schierarsi dalla parte di uno o di un altro; essi non sono o buoni o cattivi e questo non perché Marcel non si dedichi ad approfondire la loro psicologia – anzi lo studio psicologico ricopre un ruolo centrale nella sua composizione drammatica– ma perché, proprio strutturando una psicologia molto complessa dei suoi personaggi, questi emergono nell’esercizio della loro libertà, colti nelle *opache* pieghe della loro esistenza, pieni di grovigli interiori che complicano, fino a risultare quasi incomprensibili, le loro azioni e le loro scelte. Nel teatro di Marcel, insomma, ogni giudizio è sospeso. Scrive, infatti, il drammaturgo: «Dobbiamo imparare a non giudicare. C’è qui una convergenza fondamentale tra il dramma e la verità evangelica»⁵²⁸.

La libertà dei suoi personaggi è assoluta e, infatti, nemmeno il drammaturgo può imporre loro la sua visione; essi non sono suoi portavoce, ma sono dei veri e propri *io*:

I personaggi di teatro sono qualcuno che dice *io*, e che per questo non coincide con me [afferma Marcel]. [...] Se ho pienamente coscienza che un personaggio non è altro che un mio portavoce, egli cessa di interessarmi, egli perde il suo proprio valore, poiché questo risiede precisamente nel fatto che egli è un altro. [...] Non c’è creazione drammatica effettiva senza una certa alienazione di sé a cui il drammaturgo acconsente in nome degli esseri ai quali tenta di donare la vita.⁵²⁹

Il valore stesso di un personaggio risiede, dunque, nella sua radicale alterità rispetto al drammaturgo – e, lo vedremo, anche rispetto all’attore che lo interpreta – che deve accettare di alienarsi per lasciare spazio alle esistenze autonome dei suoi personaggi. È qui messa in crisi la stessa idea che sia l’autore a creare i personaggi; sembra, infatti, che essi si impongano a lui con le loro scelte e che egli non possa che obbedire a quanto loro vogliono e decidono.

Scrive, infatti, Marcel a tal proposito:

Qualcuno, tuttavia, sarà senza dubbio sorpreso nel sentirmi esprimere in termini così dubbiosi riguardo a un personaggio che io stesso ho creato. “Devi sapere cosa pensare”, mi verrà detto, “visto che è una tua creazione”. Risponderò che le cose non sono così semplici. Nel comporre la mia *pièce*, ho avuto molto meno la sensazione di creare o costruire che di riconoscere, e mi sono trovato al cospetto di una realtà così distinta da me, così resistente, che ho dovuto rinunciare a un esito previsto lungo il cammino, perché il mio personaggio lo rifiutava. Tutto è accaduto come se lui stesso avesse detto: “Non puoi farmi questo, non mi presterò, se insisti, scomparirò”. Ma proprio nella misura in cui questo personaggio ha resistito, sono giustificato nel dire che in lui si mantiene un elemento che rimane irriducibile a me. [...] Il drammaturgo

⁵²⁸ G. Marcel, *Théâtre de l’âme en exil*, cit., p. 13.

⁵²⁹ G. Marcel, *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, cit., pp. 786-787.

si mostrerebbe, mi sembra, infedele alla realtà se pretendesse di pronunciarsi su ciò che è al di là dei nostri mezzi di indagine umana; deve accontentarsi di renderci pienamente sensibile e persino intelligibile, nel suo essere mistero, questo insondabile che ognuno porta nel profondo di sé.⁵³⁰

Anche a teatro, insomma, l'uomo-personaggio non è più *ad una dimensione*; è *opaco*, porta nel profondo di sé qualcosa di insondabile e di irriducibile, che è impossibile da definire, perché estremamente concreto e singolare nella sua irripetibilità. Nel comporre le *pièces*, Marcel non ha la sensazione di creare un personaggio, ma piuttosto quella di riconoscerlo; in varie occasioni, egli racconta di essersi trovato al cospetto di una realtà, quella del personaggio, talmente distinta da lui e resistente da dover rinunciare a determinati esiti o svolgimenti della trama. Il personaggio, dunque, nella sua assoluta autonomia, accetta o rifiuta quanto proposto dal drammaturgo, ma, allo stesso modo, anche questi deve rispettare quanto il suo personaggio gli impone se non vuole rischiare che questo scompaia.

Tale dinamicità permette di mantenere vivi i personaggi sulla scena ed evita qualsiasi cristallizzazione, producendo anche un maggior coinvolgimento del pubblico. Gli spettatori, infatti, non potranno che restare magnetizzati dal fluire imprevedibile delle esistenze dei personaggi; un fluire, questo, che richiama direttamente l'andamento della vita reale e permette, quindi, una più facile esperienza di partecipazione a quanto accade sulla scena.

Gabriel Marcel afferma, infatti, che

la funzione del drammaturgo non è soltanto, o prima di tutto, quella di mostrare, ma di *far partecipare* [...]. Io sono commosso a teatro a partire dal momento in cui io provo direttamente che ciò che mi è proposto [sulla scena] mi riguarda, che sono io stesso ad essere chiamato in causa.⁵³¹

In un tale teatro non si cerca, insomma, di mostrare qualcosa, né tantomeno di dimostrare, ma si rivolge «un appello»⁵³² a *partecipare* a ciò che si vede messo in scena. Come osserva Annibale Pastore, «i *drammi* ontologici di Marcel [...] sono inviti a partecipare direttamente al grande mistero dell'esistenza»⁵³³.

Il teatro smette di essere *théatron* – dal verbo greco *theáomai* che significa «vedo, osservo» e dal sostantivo *théa* «vista», ma anche «ciò che è guardato» e quindi

⁵³⁰ G. Marcel, *Théâtre de l'âme en exil*, cit., p. 13.

⁵³¹ G. Marcel, *Finalité essentielle de l'œuvre dramatique*, cit., p. 289.

⁵³² G. Marcel, *Théâtre et Philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, cit., p. 41.

⁵³³ A. Pastore, *Dramma e mistero nel teatro ontologico di Gabriel Marcel*, dalla rivista «Il dramma», 15 dicembre 1947, ripubblicato in Id., *Dioniso. Saggi critici sul teatro tragico*, Cedam, Padova 1957, p. 31.

«spettacolo» – e si fa *drâma* – dal verbo greco *drao*, «agire». In scena non vi è più uno spettacolo da essere passivamente guardato, ma agito: quello di Marcel è, infatti, un teatro «dell’agire “non cicatrizzato”, ossia [costituito da] un’azione che precede la frattura fra guardante e guardato, vale a dire fra spettacolo e spettatore»⁵³⁴.

Una tale visione del teatro cambia radicalmente la funzione dello spettatore che, in quanto chiamato a svolgere un ruolo attivo, smette di essere ciò che per altro si intendeva per *spettatore* all’epoca, ossia un individuo in cui si è perduta ogni singolarità e a cui si deve dare passivamente in pasto uno show che allo stesso tempo lo diverta e distragga da se stesso, sempre garantendo la sua assoluta immunità.

Ricordiamo che, al contrario, la funzione del coro, nella tragedia antica, era proprio quella di esporre il pubblico a ciò che avveniva sulla scena e «di abolire quel diaframma dello spettacolo che lo istituisce [lo spettatore] e lo tiene prigioniero nel proprio isolamento»⁵³⁵.

Marcel vuole tornare ad un teatro che mette in scena «qualcosa che si vive» e non «qualcosa che si vede»⁵³⁶. Lo spettatore, infatti, attraverso l’immedesimazione con ciò che vede in scena, vive «una vera e propria conversione»⁵³⁷, agisce «cambiando centro»⁵³⁸, ossia lasciando che il dramma eserciti su di lui il suo potere purificatore e liberatorio *de-centrandolo*, distogliendolo da se stesso per acquisire uno sguardo rinnovato sulla sua stessa vita, oltre che su chi lo circonda. Il teatro marceliano lancia così un appello allo spettatore «non a conoscere, ma a *essere*»⁵³⁹.

Questo decentramento da sé, però, non va in alcun modo confuso con una *distrazione*; per Marcel, infatti, non si va a teatro per “passare una buona serata” e neppure per essere rinnovati moralmente; il teatro ha un valore *sacro* in quanto è in grado di svelarci il *mistero* che siamo e di creare uno spazio, dentro di noi, in cui è possibile *riconoscere* il mistero che ogni altro uomo è.

Come osserva Joseph Chenu, Marcel sta qui prendendo le distanze tanto dal melodramma, in cui «lo spettatore è strappato a se stesso dalla violenza dell’emozione esterna», quanto dal cinema, dove lo spettatore è ridotto a «coscienza passiva di fronte a

⁵³⁴ A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste. Filosofia e teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 41.

⁵³⁵ A. Tagliapietra, *Il lettore e lo spettatore. Filosofia di due metafore dell’esistenza*, Donzelli Editore, Roma 2024, p. 218.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 219.

⁵³⁷ G. Marcel, *Influence du Théâtre*, in «La Revues des jeunes», 15 marzo 1935, p. 356.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 353.

⁵³⁹ R. Troisfontaines, *De l’existence à l’être*, cit., tome I, p. 32.

uno svolgersi quasi onirico delle immagini». Il nostro drammaturgo, al contrario, «esige [...] dagli spettatori un certo tipo di libertà, una partecipazione al dramma, una comunione con i personaggi che non è alienazione forzata, ma al contrario un libero dono di sé»⁵⁴⁰.

A teatro è, infatti, possibile «accedere ad un piano in cui si può gettare sulla vita uno sguardo libero»⁵⁴¹ da tutti quei sistemi e da tutte quelle categorie che ci imprigionano di solito ed è proprio in nome di questa libertà che si afferma anche la volontà di Marcel di non imporre mai il suo punto di vista, di autore del dramma, attraverso le battute dei personaggi⁵⁴². Tutto è orientato a permettere agli spettatori di formarsi un loro proprio punto di vista, dal momento che Marcel mira, come abbiamo visto, a *risvegliare* le coscienze, non a plasmarle. Un risveglio, questo, che si esplica nell'esercizio della *riflessione*⁵⁴³, in uno sforzo talmente particolare e profondo, che ricorda quello «speciale [...] di divinazione»⁵⁴⁴.

Sottolinea, infatti, Marcel che niente più del suo teatro

assomiglia meno a una dimostrazione, a una tesi: si tratta di [...] risvegliare nello spettatore, con mezzi che non sono così diversi, come si potrebbe credere, da quelli a disposizione del musicista, la coscienza concreta, allo stesso tempo, di un disordine e di un ordine che non sono concettualizzabili, ma a cui è possibile per ciascuno di noi elevarsi attraverso la meditazione e la preghiera.⁵⁴⁵

L'esperienza teatrale permette insomma di elevarsi, di produrre una riflessione critica e profonda su aspetti di se stessi e della vita che troppo spesso passano inosservati. Tale esperienza, per la sua portata trasformativa, ricorda quasi quella possibile attraverso la meditazione, la preghiera.

In questo risveglio che lo spettatore può vivere a teatro si rende disponibile a far spazio in sé ai personaggi messi in scena nei drammi, proprio come il drammaturgo accetta di alienarsi in loro nome. Ecco perché Marcel concepisce il suo come un «teatro dell'anima in esilio»⁵⁴⁶; con questa immagine, lungi dalla platonica anima relegata al mondo sensibile, egli intende piuttosto esprimere l'esilio che tanto il drammaturgo quanto gli spettatori vivono dentro di loro, durante quell'esperienza di ritrazione e di partecipazione che esperiscono dinanzi al fluire delle esistenze dei personaggi sulla scena. Solo in questo

⁵⁴⁰ J. Chenu, *Le Théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, cit., p. 10.

⁵⁴¹ G. Marcel, *Influence du Théâtre*, cit., p. 361.

⁵⁴² Sottolineiamo qui che Gabriel Marcel si è sempre rifiutato di pubblicare il suo romanzo (ancora oggi inedito), *Invocation à la nuit*, poiché riteneva la presenza del narratore, di sé come narratore, troppo invadente.

⁵⁴³ Per questo, si rimanda al nostro precedente paragrafo «Gabriel Marcel e la sua instancabile ricerca della verità».

⁵⁴⁴ G. Marcel, *Préface*, in *Le seuil invisible*, cit., p. 3.

⁵⁴⁵ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, cit., p. 19.

⁵⁴⁶ Cfr. G. Marcel, *Théâtre de l'âme en exil*, cit.

esilio da sé stessi, in questo ‘distacco’, quasi mistico, in questo dono di sé ad ogni altro *tu* è, infatti, possibile ritrovarsi.

La realizzazione drammatica e il problema di un teatro filosofico

Nel cercare di ricostruire alcune caratteristiche della realizzazione dei drammi marceliani, anche in questo caso, come per la sua concezione teorica, non troveremo alcuna dichiarazione sistematica e, per tale ragione, sarà possibile evidenziarne soltanto alcune linee a partire dall’analisi dei procedimenti creativi delle sue stesse *pièces* o dai suoi commenti come critico teatrale.

Attraverso le sue recensioni teatrali, comprendiamo innanzitutto la sua avversione nei confronti di quegli autori che non costruiscono le loro opere. Ma cosa intende Marcel per costruzione drammatica?

Essa è, per lui, fondamentale per la realizzazione di una *pièce* ben fatta; sebbene sia il senso, il significato, al centro del suo interesse. Egli, infatti, non si sofferma quasi mai sulle dinamiche di realizzazione scenica e questo gli costerà il mancato riconoscimento da parte della critica di essere un vero e proprio drammaturgo. La sua posizione, quindi, appare ambivalente, ma, come in altri casi, questa apparente incoerenza nasconde una concezione ben precisa.

In realtà, per lui, una *pièce* si costruisce nella sua portata di senso e non nel seguire uno schema di costruzione prestabilito; di conseguenza, è il significato veicolato e non tutto quell’apparato di indicazioni relative alla composizione e realizzazione scenica dell’opera, fondamentale per un dramma che voglia essere anche rappresentato, oltre che letto.

Ricordiamo che la costruzione drammatica seguiva, almeno tradizionalmente, un certo numero di regole che permettevano di dare unità ad un insieme di azioni, ma che, tuttavia, ingabbiavano, in qualche modo, il fluire della storia in schemi regolamentati⁵⁴⁷. Sulla base di tali norme, la *pièce* doveva iniziare con una situazione stabile, che veniva

⁵⁴⁷ Ricordiamo che all’alba del XX secolo, il teatro europeo e francese si trovava nel pieno di una crisi delle regole classiche che avevano dominato dal XVII al XIX secolo: le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, la *bienséance* (decoro) e la *vraisemblance* (verosimiglianza) – pilastri del teatro “regolare” dal classicismo fino al dramma borghese – erano ormai percepite come gabbie formali inadatte alla sensibilità moderna. Autori e teorici cominciavano, infatti, a contestarle in nome di un teatro più libero, simbolico, spirituale, corporeo, capace di rappresentare le forze interiori e inconscie dell’essere umano, sancendo, così, un passaggio da una concezione normativa (il teatro come imitazione regolata del reale) a una concezione espressiva o rivelatrice (il teatro come manifestazione dell’invisibile, dell’interiorità, del mistero).

sconvolta da un disequilibrio, per terminare, poi, di nuovo in una situazione di stabilità. Fra inizio e fine si instaurava, così, una sorta di circolo, in cui l'uomo e le sfaccettature della sua esistenza rischiavano di andar perdute in una realizzazione svolta in nome di un rigore normativo astratto, di una coerenza tale da soffocare il fluire della vita.

Abbiamo già evidenziato come, per Marcel, i personaggi fossero *esseri* reali che si imponevano a lui fino a decidere autonomamente, attraverso le loro scelte, come far evolvere il dramma. Dunque, non è difficile comprendere perché, pur non muovendo alcuna critica all'impianto di regole di tradizione aristotelica e non suggerendo altre modalità compositive, Marcel non abbia dato di queste una prova magistrale nelle sue *pièces*.

A complicare una costruzione ben definita dei drammi sta il fatto che il pensatore francese non progettasse mai per intero una *pièce*, ma tracciasse piuttosto un abbozzo della trama in note per lo più composte giornalmente, via via che prendeva corpo dentro di lui l'ispirazione; questo elemento suggella, a livello compositivo, l'intreccio fra scrittura drammaturgica e filosofica, dal momento che anche i testi filosofici mostrano un approccio molto simile, si ricorda, ad esempio, il *Journal*.

A partire dalla consultazione dei manoscritti di teatro e delle bozze contenute nel "Fondo Gabriel Marcel"⁵⁴⁸ – e si specifica che di grande rilevanza è proprio la grafia in cui questi appaiono scritti⁵⁴⁹ – si comprende come le sue intenzioni mutassero continuamente e quanto sia articolato e protratto nel tempo il processo di elaborazione del suo pensiero.

Quella di Marcel può, insomma, essere definita a tutti gli effetti una *scrittura a processo*⁵⁵⁰, per distinguerla da quella che potremmo chiamare una *scrittura a programma*.

L'autore, infatti, non sa pressoché nulla di come si svolgerà la sua opera quando inizia a scriverla e, anche se utilizza degli appunti iniziali come bozza, questi non si impongono mai come un piano, un programma da rispettare ad ogni costo, tanto che, come abbiamo

⁵⁴⁸ Fonds Gabriel Marcel (D. 87-08), boîtes 30-35, manoscritti autografi, 55 quaderni.

⁵⁴⁹ Quando la bozza è spontanea, scritta di getto, la scrittura è difficilmente leggibile e l'autore spesso scrive solo l'inizio delle parole. La calligrafia è piccola, stretta, appiccicata, i soli spazi bianchi sono i margini della pagina. A volte si rilevano interventi della moglie Jacqueline per riscrivere alcune parole scritte male. Marcel procede per copie successive: 'ripulisce' le bozze iniziali e riparte da queste per le nuove versioni. Nelle revisioni la scrittura appare in genere più leggibile. Chi scrive suggerisce che la stessa calligrafia marceliana possa rivelare una maggiore o minore chiarezza del progetto della *pièce* stessa.

⁵⁵⁰ A. Verdure-Mary, *Drame et pensée. La place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel*, cit., pp. 141-144.

già sottolineato, lo stesso drammaturgo si stupisce delle pieghe che i suoi drammi prendono sotto la conduzione 'autonoma' dei personaggi.

Marcel sembra, dunque, scrivere dell'azione drammatica nella misura in cui la vive e, nella maggior parte dei casi, non ne scopre il significato che a posteriori. L'evoluzione creativa, segnalata da numerose correzioni e commenti, si lascia condurre dalla complessità psicologica ed interiore, dalle relazioni interpersonali dei personaggi, tanto che il filosofo-drammaturgo definisce, questa, un'esperienza di «recettività creatrice»⁵⁵¹.

Scrivo, a tal proposito, Gabriel Marcel:

se c'è un rapporto esistenziale, è proprio quello che tende ad instaurarsi tra l'autore e i suoi personaggi [...]. Per rapporto esistenziale fra il creatore ed i suoi personaggi, mi riferisco al fatto, inspiegabile per una certa filosofia, che questi ultimi non sono per lui [il drammaturgo] delle idee da cui si tratta di trarre le conseguenze, ma delle presenze esigenti, a volte tiranniche, con le quali deve fare i conti. In realtà, so di trovarmi di fronte ad un personaggio autentico dal momento in cui questo smette di lasciarsi forgiare e di essere per me come una materia plastica. Quando ho scritto *Le Chemin de crête*, avevo una certa idea sull'epilogo, ma arrivato al termine del III atto, ho dovuto constatare che il mio personaggio principale si rifiutava categoricamente di lasciarsi portare dove volevo e che all'esito inizialmente previsto avrei potuto portare solo un cadavere. Provai in quel momento una sorta di angoscia e mi rassegnai ad aspettare, senza sapere se, peraltro, questa sorta di chiamata lanciata verso l'ignoto avrebbe effettivamente ricevuto risposta. Ricordo esattamente il luogo in cui, durante una passeggiata nei pressi di Saint-Wolfgang, in Austria, ebbi improvvisamente la visione precisa dell'unico esito possibile; il mio personaggio aveva ripreso l'iniziativa che avevo arbitrariamente cercato di togliergli; e, il giorno dopo, fui in grado di scrivere il mio ultimo atto d'un fiato e senza un attimo di esitazione. Sono convinto che un'esperienza di questo tipo, che partecipa alle profondità dell'illuminazione, sia una di quelle su cui sarebbe più utile riflettere se si volesse davvero stabilire una fenomenologia della creazione drammatica.⁵⁵²

Questa autonomia dei personaggi dal drammaturgo, come abbiamo visto, è uno degli elementi fondamentali della produzione teatrale marceliana: la libertà dei personaggi, le loro esistenze, piene di antinomie irriducibili, che scorrono in scena, come quelle proprie degli spettatori che le stanno guardando nella realtà, rendono le *pièces* estremamente ricche di vita e autenticità. La vita, infatti, deve fluire a teatro e nessuna tesi preesistente, nessun ordine razionale o formale deve permettersi di 'correggerla'. Per Marcel, insomma, non ci sono personaggi *in cerca d'autore*, come in Pirandello, ma piuttosto «personaggi in rivolta contro l'autore»⁵⁵³.

È da sottolineare che per il nostro drammaturgo i personaggi presentano anche un'autonomia rispetto agli attori che li interpretano. Fondamentale è, infatti, la distinzione fra l'*incarnazione* dell'ispirazione teatrale che si dà nei personaggi e la *materializzazione*

⁵⁵¹ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., p. 142.

⁵⁵² G. Marcel, *Finalité essentielle de l'œuvre dramatique*, cit., pp. 292-293.

⁵⁵³ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., p. 141.

che ne viene fatta dagli attori⁵⁵⁴. L'autonomia che il drammaturgo riconosce ai personaggi, dunque, sembra addirittura assumere una natura corporea.

In tal senso, ogni personaggio ha la sua voce e, per questo, merita di essere ascoltato; nessuno è ridotto a mera eco di un pensiero preesistente e, in ciò, il teatro mostra la sua essenza *polifonica*. Una polifonia che si manifesta indubbiamente attraverso i profondi dialoghi, ma anche nei silenzi e nelle pause che svelano le dinamiche psicologiche che prendono vita nell'interiorità più profonda dei personaggi: una mancata risposta, nel teatro marceliano, spesso muove la scena più di quanto non lo faccia un'azione eroica.

A muovere l'azione, oltre all'interiorità dei personaggi, ci sono, poi, le dinamiche intersoggettive. I drammi mettono in scena delle anime estranee e incomprensibili a loro stesse, prima ancora che agli altri, perciò il fallimento della comunicazione fra i protagonisti, che rispecchia l'aridità della loro relazione, è centrale. Venuta meno una reale *comunione* fra *esseri*, infatti, non può che regnare l'incomunicabilità: i personaggi smettono di riconoscersi come esseri, come dei *tu*, e si riducono, l'uno l'altro, ad oggetti.

La centralità delle dinamiche intersoggettive come elemento fondante delle trame dei drammi marceliani è dimostrata anche dal fatto che i personaggi non si battono per il denaro, l'onore o una donna; non entrano in contrasto per interessi esteriori, ma piuttosto per cercare di essere *riconosciuti* in quanto *persone*; essi soffrono perché mal si comprendono e non comunicano fra loro; nella costante ricerca di armonia e unità interiore appaiono sulla scena *in frantumi*, nel loro essere interiormente spezzati e nel loro desiderio di ricostruirsi attraverso l'altro.

Il teatro di Marcel, come osserva Annibale Pastore, non si limita però ad essere «un morto specchio riflettente, ma [si pone come] il vero dolorante compartecipe di quel cupo tormento della vita interiore, stritolato dal funzionario sociale, che è il vero dramma dell'uomo consapevole dei giorni nostri»⁵⁵⁵.

È la crisi dell'uomo sociale e delle miserie che egli [Marcel] vuole dipingere; è la presa di coscienza nuda e cruda del fallimento della famiglia borghese che egli vuole comunicare, la sua volgarità senza limiti, il suo vuoto desolante. La civiltà moderna oramai non fa che opprimere l'uomo sotto un cumulo di funzioni sociali, sicché l'uomo nell'intimità della sua famiglia non è ormai più che un aggregato di funzioni, un povero funzionario. Bisogna non solo descrivere ma far vivere direttamente questa capitale carenza di vera

⁵⁵⁴ A tal riguardo ci permettiamo di rimandare a M. Ghelardini, *Marcel interprete di Pirandello: la corporeità fra incarnazione e materializzazione*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», n.1/2024, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni; J. Chenu, *Le Théâtre de Gabriel Marcel*, cit., pp. 169-178 (Capitolo VII, *Théâtre et Présence*) e a G. Fessard, *Théâtre et Mystère*, cit, pp. 54-70.

⁵⁵⁵ A. Pastore, *Dramma e mistero nel teatro ontologico di Gabriel Marcel*, cit., p. 33.

vita, affinché una buona volta si senta la nausea di questo stoltissimo destino e si tenti la liberazione con tutte le forze.⁵⁵⁶

I drammi marceliani, insomma, si incentrano su problemi di comunicazione e di *comunione* fra gli uomini, per questo il teatro rappresenta il luogo per eccellenza dell'intersoggettività; qui, essa è accolta in ogni sua sfaccettatura, dalla più quotidiana, come si dà in un rapporto coniugale a quella più degradata o a quella possibile fra vivi e morti.

Anche da un punto di vista filosofico, intersoggettività e morte appaiono come inestricabilmente legate: per Marcel, infatti, si ha percezione della morte solo attraverso la morte dell'altro; tuttavia, questa non costituisce un limite alla possibilità di relazione, anzi, spesso, quella che si instaura fra vivi e morti risulta più autentica delle relazioni vissute con coloro che ci stanno a fianco. In questo senso, la morte acquisisce, nei drammi, un valore costruttivo ed evolutivo, al punto che, a volte, sono proprio gli assenti, i morti, coloro che fanno procedere l'azione. La morte, insieme al ricordo che si ha di chi non c'è più, agisce sui personaggi, modificandoli; è lei a generare quella riflessione interiore attraverso la quale cadono tutte le certezze e per la quale i personaggi si disperano e, allo stesso tempo, generano in loro la possibilità di ritrovarsi e ricostruirsi.

Proprio per questa ragione, molto spesso non è il compimento di azioni vere e proprie a muovere le *pièces*, ma piuttosto le riflessioni che ogni personaggio fa su se stesso. Dunque, più che un cambiamento esteriore della situazione, nei drammi marceliani si assiste ad una trasfigurazione interiore dei personaggi in scena.

Come osserva Troisfontaines, per il nostro drammaturgo

il dramma nasce quando menzogne, durezza, orgoglio, banalità quotidiana, tradimento o falsa fedeltà ostacolano la comunione interpersonale e la trasparenza interiore. Da qui la terribile – ma così accurata! – rappresentazione delle mille forme di egoismo, di fallimenti in amore, di dolorose incomprensioni che sono appena illuminate, in alcuni drammi, da un barlume di resurrezione. In queste opere, tuttavia, il sentimento più disperato della nostra solitudine funge da trampolino di lancio per la più alta affermazione della nostra speranza: “è attraverso le brecce, che la disperazione genera in noi, che uno spirito di umiltà e anche uno spirito di carità riescono a penetrare per rinnovarci nel più profondo di noi stessi”^[557].⁵⁵⁸

Per Marcel, insomma, il dramma nasce negli ostacoli, nella solitudine, nei fallimenti, nella disperazione, perché è in queste situazioni che si crea quel varco in cui risiede la

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ G. Marcel, *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, cit., p. 795.

⁵⁵⁸ R. Troisfontaines, *De l'existence à l'être*, cit., tome I, p. 35.

possibilità di sperare, di approdare «ad una certa presa di coscienza, ad una certa illuminazione»⁵⁵⁹, di tornare a «comunicare nel segno di una luce che [...] è donata e che è illuminante, trasformatrice»⁵⁶⁰.

La preponderanza di azioni interiori, il fatto che la forza motrice delle *pièces* sia l'interiorità dei personaggi e la loro disponibilità a trovare spazio per l'altro e a scoprirsi nel loro essere *soggetti-in-relazione*, piuttosto che nelle azioni, nell'intrigo della narrazione, ha delle conseguenze sia sulla trama, che, spesso, è spinta quasi all'incomprensione o, meglio, all'impossibilità di una spiegazione, sia sulla realizzabilità sulla scena.

Come scrive Marcel:

Quando l'opera – il drammaturgo si riferisce in questo caso alla *pièce* l'*Émissaire* – fu rappresentata in Germania, nessun regista in Francia aveva ancora osato portarla in scena: c'erano critici d'oltre Reno che sostenevano che lì non ci fosse azione, ma solo discussioni. Questo, mi sembra, significava attenersi a una concezione completamente esterna e superficiale di ciò che è... l'azione a teatro. Dal momento in cui i personaggi stessi cambiano, quando il loro rapporto si trasforma, c'è azione.⁵⁶¹

Concepire l'azione come semplice agire esteriore, come compimento di attività, è per Marcel riduttivo; egli, infatti, ne amplifica il campo semantico e vede in ogni movimento, cambiamento, anche interiore e di disposizione caratteriale, un'*azione* che ha risonanza sull'intero svolgimento del dramma.

Tale concezione dell'azione è ben esemplificata, a livello di costruzione delle *pièces*, nell'inizio dei drammi che, infatti, si aprono generalmente in piena crisi, con un atto destabilizzante che ha già avuto luogo e che appartiene al ricordo dei protagonisti. La trama narra, infatti, almeno nella maggior parte dei casi, le conseguenze che un'azione precedente, avvenuta nel passato, sta ora avendo sul presente⁵⁶². Di quanto avvenuto non è rappresentato nulla sulla scena, eppure tale evento la pervade, attraverso il racconto, i dialoghi e i ricordi dei personaggi che si aggirano sul palcoscenico. Lettori e spettatori possono, per questo, sentirsi inizialmente spaesati, essi, infatti, accedono alla *pièce* solo *in medias res*, in un momento in cui tutto appare già accaduto e solo a poco a poco sarà

⁵⁵⁹ G. Marcel, *Théâtre de l'âme en exil*, cit., p. 9.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, cit., p. 20.

⁵⁶² È qui evidente l'influenza di Ibsen, autore che Marcel riconosce di aver amato fin dall'infanzia.

loro possibile cogliere quegli elementi che gli permetteranno di comprendere meglio l'intrigo messo in scena.

Tutto, dunque, è già avvenuto, ma gli effetti e le conseguenze di ciò divengono comunque tangibili nelle reazioni interiori e nelle relazioni esteriori che i personaggi inscenano.

Anche l'epilogo dei drammi risulta spesso di difficile accesso, sospeso e indecifrabile. Questa parte finale della *pièce* è quella che senza dubbio più interessava a Marcel, poiché è qui che si situa il luogo del senso, del significato.

Per il drammaturgo, infatti, è proprio a partire dal finale che una *pièce* si comprende e giustifica, scrive a tal proposito ne *Le secret est dans les îles*:

è ovvio che in questa *pièce* [si riferisce a *l'Émissaire*], come in quasi tutte le altre, è l'ultimo atto ad essere essenziale, è in esso e attraverso di esso che la *pièce* assume il suo significato. Questo, del resto, corrisponde alla concezione architettonica che ho sempre avuto dell'opera drammatica. Quante volte nelle mie critiche ho denunciato l'errore che ha portato tanti autori a sacrificare l'atto finale, a pensare che sia lì semplicemente perché deve finire. Ma penso che l'ultimo atto sia come il giudizio che l'opera dà su se stessa, che sia quello che decide se l'opera ha un'esistenza o meno.⁵⁶³

L'ultimo atto, insomma, decide se l'opera ha un'esistenza o meno, ossia se ha quella capacità di permanere nello spettatore anche una volta che è calato il sipario.

È da sottolineare, però, che l'importanza dell'epilogo non si dimostra nel dare una conclusione al dramma; l'epilogo non viene scritto semplicemente perché il dramma deve finire o, per meglio dire, perché abbia una risoluzione finale: per il nostro autore, infatti, il finale non deve essere «esplicativo, ma illuminante»⁵⁶⁴. Il valore dell'epilogo non risiede, dunque, in una risoluzione del dramma soddisfacente perché definitiva, ma nella sua capacità di illuminare gli spettatori attraverso la luce che colpisce i personaggi.

Lo stesso Marcel, infatti, scorderà un significato profondo proprio nell'incompiutezza stessa di un dramma, come vedremo nel caso de *L'Insondable* in cui il finale rimane aperto.

Il fatto stesso che questa ambiguità non possa essere dissipata del tutto è forse addirittura il segno del vero successo del drammaturgo, la prova che egli è riuscito a creare quella *presenza* inconfutabile senza la quale il teatro si riduce a un gioco derisorio di prospettive e di artifici.⁵⁶⁵

⁵⁶³ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, cit., pp. 20-21

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 21.

⁵⁶⁵ G. Marcel, *Théâtre de l'âme en exil*, cit., p. 13.

Una presenza che, per Marcel, si dà in modo pienamente autentico anche nell'assenza, nell'incompiutezza. Sarebbe irrispettoso, lo abbiamo visto, da parte del drammaturgo forzare i propri personaggi a rendere chiaro qualcosa a cui anch'essi possono solo *partecipare* senza riuscire a darne una spiegazione chiara e distinta. L'incertezza che aleggia sul finale delle opere sembra essere, allora, la stessa *conditio sine qua non* per qualificare una *pièce* come autenticamente tragica⁵⁶⁶.

Come dare spiegazione, infatti, della luce misteriosa che illumina certi personaggi al termine di alcune *pièces*? Una luce che si dà come speranza, come amore, come fede e grazia? Come dare spiegazione della disperazione, del pensiero del suicidio, della consapevolezza della fine di un matrimonio, dell'impossibilità di cancellare le proprie colpe?

In questa alternanza fra luce e tenebra, fra speranza (*espérance*) e disperazione (*désespoir*) si dà tutto il teatro di Gabriel Marcel. Un teatro in cui, dialetticamente, la disperazione rimane sempre disponibile ad accogliere la luce della speranza e l'illuminazione della grazia-speranza non costituisce mai una garanzia di assolvimento definitivo. Un teatro, insomma, che si gioca in questa «sorta di alternanza fra dei drammi che sembrano chiudersi sulla notte e altri in cui sgorga ad un certo punto una specie di lampo, di folgorazione»⁵⁶⁷.

Come suggerisce lo stesso drammaturgo ne *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, è proprio a partire da questi due differenti epiloghi che è possibile distinguere i drammi in due categorie⁵⁶⁸: le *pièces illuminées*, in cui l'epilogo resta sospeso perché in esso interviene un elemento inspiegabile a modificare la disposizione dei personaggi, un elemento che li illumina e li consegna al mistero e alla speranza⁵⁶⁹; e le *pièces nocturnes*, in cui nel finale domina un sentimento di rassegnazione, uno stato di angoscia, in cui prevale l'oscurità insieme alla disperazione⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Anche Paul Ricoeur sottolinea il forte legame fra tragico e irrisoluzione del dramma, affermando che «il tragico consiste in ciò che c'è di irrisolto fra gli esseri» (*Entretiens Paul Ricoeur-Gabriel Marcel*, Association Présence de Gabriel Marcel, Paris 1998, p. 57).

⁵⁶⁷ G. Marcel, *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, cit., p. 790.

⁵⁶⁸ È lo stesso Marcel a suggerire questa distinzione e denominazione in G. Marcel, *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, cit., p. 790.

⁵⁶⁹ Rientrano in questo genere *Le Monde cassé*, *Le Quatuor en fa dièse* e *L'Iconoclaste*.

⁵⁷⁰ Di questo tipo sono, ad esempio, *Le Cœur des autres*, *Le Regard neuf*, *Le Chemin de crête*.

Da quanto detto, si evince che la stessa struttura, come la mancata risoluzione finale e la complessità della trama rendono la scrittura drammaturgica di Marcel non solo difficile da realizzare sulla scena, ma anche da inserire in una tradizione teatrale.

La critica, infatti, quando, raramente, ne ha dato dovuta considerazione, lo ha spesso annoverato all'interno di quella produzione teatrale definita "a tesi" o "filosofica", giustificando questa scelta in nome della densità e complessità contenutistica delle sue opere.

Tuttavia, questa classificazione dimostra di non tenere in considerazione quanto Marcel ha in numerose occasioni dichiarato. Egli scrive, infatti, in un saggio di importanza capitale, *Théâtre et Philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre* :

L'interpretazione corrente [del teatro filosofico] deve essere respinta senza ombra di dubbio. Intendo dire con ciò che non si può in alcun modo ammettere che possa essere legittimo, dal punto di vista di un'estetica drammatica degna di questo nome, utilizzare il teatro come una sorta di piattaforma dalla quale l'autore, tramite i suoi personaggi, si presti a comunicare agli spettatori un'idea (ad esempio, in ambito sociale o religioso) che ritenga necessario divulgare. [...] Se un teatro filosofico è possibile, è possibile solo a condizione di stabilire la priorità degli esseri rispetto alle idee. Come ha ammirevolmente visto Gerhart Hauptmann, l'arte drammatica è una questione di pensiero pensante [*pensée pensante*] e non di pensiero pensato [*pensée pensée*]. Si potrebbe anche dire che le idee a teatro possono essere messe solo tra virgolette; ciò significa che sono attribuibili solo a colui che le esprime [il personaggio] e di cui esse stesse traducono la personalità a un certo livello. In nessun caso possono essere staccate dal loro contesto, in nessun caso devono apparire come l'espressione di ciò che l'autore pensa. In un'opera drammatica, quest'ultimo può possedere solo quella che chiamerei una presenza nell'assenza [*présence d'absence*], come il Dio trascendente nel mondo che ha creato: egli si è in qualche modo ritirato da esso e tuttavia continua ad animarlo. Continuo a pensare che questa analogia teologica debba essere sempre tenuta presente se vogliamo comprendere il rapporto unico che unisce il drammaturgo ai suoi personaggi.⁵⁷¹

Gabriel Marcel è molto chiaro: l'interpretazione corrente del *teatro filosofico*, che riduce il dramma a strumento attraverso il quale l'autore comunica agli spettatori un'idea, deve essere respinta. Dal punto di vista di un'estetica drammatica il teatro non può essere ridotto ad uno strumento tramite cui divulgare delle teorie.

Come scrive il pensatore francese, «le idee a teatro possono essere messe solo tra virgolette», esse hanno valore nel loro legame con il personaggio che, vivendo, gli dà voce. La priorità deve essere data agli *esseri*, ai personaggi che vivono nel dramma.

Ad essere sulla scena è un *pensiero pensante*, ossia in esercizio, un pensiero che si esplica in corpo, gesti e parole, un pensiero agito e non solo *pensato*, nel senso di ormai costituito come prodotto oggettivato del pensiero.

Aggiunge, poi, Marcel:

⁵⁷¹ G. Marcel, *Théâtre et Philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, cit., pp. 17-19.

Dobbiamo [...] pensare che quanto più il teatro si conforma alla sua missione o alla sua vocazione profonda, tanto più involontariamente diventa filosofico. Ma cosa si intende esattamente? Ho spesso osservato che ognuno di noi soffre, più o meno oscuramente, più o meno confusamente, di essere condannato dalle implacabili leggi della vita a considerare gli altri e se stesso solo da un particolare punto di vista, quello dei suoi interessi, dei suoi pregiudizi, che corrisponde in ogni caso alla sua appartenenza sociale, religiosa, ecc. Questa sofferenza, il più delle volte indistinta, ha una sorta di controparte, il bisogno di elevarsi a un piano di sopra-coscienza [*sur-conscience*] dove cessa di essere prigioniero del suo modo di stare nel mondo. È a questo bisogno, a questa esigenza che il teatro, come il romanzo, ma in modo più rigoroso e perfetto, giunge a dare soddisfazione. Il drammaturgo degno di questo nome è allo stesso tempo ogni suo diverso personaggio, per quanto opposti possano essere tra loro. Non diciamo che è imparziale, perché l'imparzialità è legata a una certa astrazione: è piuttosto universalmente parziale, un po' come una madre che preferisce tutti i suoi figli contemporaneamente. E lo scopo del drammaturgo è naturalmente quello di elevare lo spettatore a questo livello, di costringerlo in qualche modo a superare le proprie tendenze partigiane e di intravedere così, non in astratto ma concretamente, cosa può essere una giustizia superiore. Direi che il teatro è filosofico nella misura in cui è al tempo stesso illuminante e liberatorio. In questo senso, si pone in opposizione radicale al teatro ideologico, che, al contrario, è sempre dominato dallo spirito di astrazione e rischia quindi di esercitare un'azione fanatizzante sulle menti – mentre la preoccupazione primaria del drammaturgo filosofo è, al contrario, quella di defanatizzare.⁵⁷²

Come abbiamo visto, Marcel respinge l'interpretazione corrente del teatro filosofico, che riduce il dramma a strumento ideologico; tuttavia, egli non nega che il teatro sia, per sua stessa natura e vocazione profonda, *filosofico*. È da rifiutare, infatti, un teatro che sia specchio di filosofie astratte e ideologiche, non uno che parli dell'uomo all'uomo, come fanno le filosofie dell'esistenza.

Afferma, a tal proposito, Gabriel Marcel:

[è] importante riconoscere che ai nostri giorni il pensiero esistenzialista – e certamente non esclusivamente in coloro che hanno preteso di svilupparlo tecnicamente – ha reso possibile un'intesa molto più profonda e intima tra teatro e filosofia di quella che si era raggiunta in precedenza. Perché, dopotutto, il pensiero esistenzialista pretende di partire proprio da situazioni concrete fondamentali, e non da essenze troppo spesso indebitamente oggettivate e di cui si tratterebbe di estrarre analiticamente le implicazioni.⁵⁷³

Essendo nella natura più intima e non-mediata del teatro essere vicino all'esistenzialismo, possiamo comprendere perché tale natura vada perduta nel momento in cui si vuole renderla un fine esteriore, come fosse un obiettivo astratto, imposto dall'esterno. Il teatro, insomma, per Marcel, è *filosofico* per la sua capacità di essere «al tempo stesso illuminante e liberatorio» e non perché strumento di diffusione di idee *fanatizzanti*: obiettivo del drammaturgo non è indottrinare gli spettatori, ma illuminarli sulla possibilità di nuovi e diversi punti di vista, liberarli dalla prigionia di contemplare

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ *Ivi*, p. 20.

un unico modo di stare nel mondo. Non «in astratto ma concretamente», il teatro ci eleva ad una consapevolezza superiore su chi siamo, ma soprattutto sul fatto che siamo sempre *esseri-in-relazione-ad-altri-esseri*.

Attraverso i personaggi teatrali, ancor più che attraverso le riflessioni filosofiche, è possibile, infatti, *essere un altro* e, perciò, rendersi *disponibili* ad accogliere questo altro. Come osserva Andrea Tagliapietra, il teatro, attraverso la *presenza* sulla scena di *esseri*, realizza «il *thigheîn* originario, il *contatto* con la propria stessa vita»⁵⁷⁴. Per questo, per Marcel, il teatro è il luogo per eccellenza in cui scoprire l'intersoggettività e la sua portata costitutiva nella *ri-scoperta* di chi siamo.

Teatro e filosofia rappresentano, insomma, due modi diversi ma congiunti di partire dal concreto per volgersi all'altro, per staccarsi da una visione egocentrica, per accedere ad una *universalità parziale*, per arricchirsi interiormente, ritrovandosi ad un livello più profondo. Che sia per mezzo di un *teatro filosofico* o di una *filosofia drammatica*, l'obiettivo che Marcel persegue è quello di rivolgersi direttamente alle esistenze concrete dei suoi lettori o spettatori e mantenere come centro delle sue attenzioni quella vita con cui ognuno di noi è chiamato a fare i conti.

⁵⁷⁴ A. Tagliapietra, *Il lettore e lo spettatore. Filosofia di due metafore dell'esistenza*, cit., p. 98.

Capitolo 4. *Le Secret est dans les îles*: alcuni casi di intreccio fra teatro e filosofia nell'opera di Gabriel Marcel

In *Être et Avoir*⁵⁷⁵, Gabriel Marcel afferma: «sarò stato un filosofo-drammaturgo, insisto sul trattino»⁵⁷⁶ e, infatti, né il teatro né la filosofia contengono da soli l'interezza del suo pensiero. Solo tenendoli insieme e facendo emergere i loro punti di contatto è possibile accedere alla profonda e segreta unità della sua opera.

L'intreccio fra queste due modalità espressive suggerisce alcune domande: qual è il legame fra l'attività creativa teatrale e quella filosofica? Quale momento creativo viene prima? Quale momento influenza l'altro? Si può realmente parlare di un'influenza di una modalità espressiva sull'altra?

Rispondiamo a tali quesiti con le parole dello stesso Marcel:

Che tipo di connessione si è stabilita nel mio lavoro tra l'attività propriamente drammatica e la riflessione speculativa? Questa connessione mi è diventata chiara solo relativamente tardi; c'è stato un intero periodo della mia vita in cui mi è rimasta quasi indistinta. Ammetto, d'altronde, che un tentativo come quello che sto provando a mettere in atto ha qualcosa di azzardato: cercare, in un momento già avanzato della vita, di dare un ordine retrospettivo a ciò che inizialmente si è presentato alla coscienza in forma caotica [...]. Quando mi interrogo sulle origini della mia attività drammatica da un lato, e di quella filosofica dall'altro, sono portato a fare la seguente osservazione: fin da giovanissimo ho avuto un gusto smodato, non tanto per lo spettacolo teatrale in quanto tale, quanto per il dialogo, per la forma dialogica [*forme dialoguée*]: era quasi sufficiente che una pagina fosse occupata da dialoghi ben visibili, con i nomi dei personaggi che apparivano tra le righe, perché questa pagina esercitasse su di me una sorta di fascino.⁵⁷⁷

Comprendiamo da queste parole che le due modalità espressive del teatro e della filosofia si sono da sempre animate in Marcel in modo indistinto. Un'indistinzione dettata dal fatto che entrambe si trovavano congiunte nell'espressività dialogica, che, come osserva la studiosa Davy, era come «la forma naturale d'espressione del suo pensiero»⁵⁷⁸. Come abbiamo visto, infatti, fin da piccolo Marcel si inventa personaggi con cui dialogare e le sue prime riflessioni filosofiche si concretizzano nel genere diaristico del *Journal*.

Il dialogo rappresenta, per il filosofo-drammaturgo, non soltanto una via di fuga dalla sua solitudine esistenziale, ma anche un'autentica possibilità di comunione con l'altro. Del resto, il dialogo non può darsi in isolamento: esso presuppone almeno due interlocutori, due *esseri* che si riconoscono, instaurando così una relazione che trascende

⁵⁷⁵ G. Marcel, *Être et avoir*, Aubier Montaigne, Paris 1935; trad. it. di I. Poma, *Essere e avere*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 35.

⁵⁷⁷ G. Marcel, *Théâtre et Philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, cit., pp. 20-21.

⁵⁷⁸ M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, cit., p. 77.

la chiusura dell'individualità e restituisce all'uomo la sua vocazione originaria alla relazione. In esso, si manifesta, insomma, la dimensione costitutivamente relazionale dell'esistenza, quella in cui l'io si scopre aperto al *tu*, e in cui la parola non è mero strumento di comunicazione, bensì possibilità di presenza reciproca. La forma dialogica e la sua implicazione intersoggettiva stabiliscono, dunque, un ulteriore *trait d'union* fra le forme espressive del teatro e della filosofia. Queste le parole di Marcel:

Mi sembra oggi che il teatro mi si sia presentato fin da giovanissimo come la ricerca di una via d'uscita, come il modo di uscire da una certa solitudine essenziale. [...] Va da sé, del resto, che di questa appassionata aspirazione alla comunicazione con gli altri esseri, allo scambio, a un *con*, non sono fin dal principio stato consapevole.⁵⁷⁹

Nonostante, nel corso della sua vita, produzione drammaturgica e filosofica abbiano mantenuto una loro autonomia, è comunque impossibile considerarle in modo assolutamente distinto. Come a più riprese ribadisce lo stesso filosofo-drammaturgo, infatti, fra questi due domini vige una profonda complementarità.

Per tale ragione, è molto difficile stabilire se l'uno influenzi l'altro o viceversa e quale delle due modalità creative si eserciti prima; tuttavia, dall'analisi delle opere, ma soprattutto dei manoscritti, emerge un dato di fatto: nelle opere filosofiche sono presenti moltissimi termini che richiamano il lessico drammaturgico (presenza, incarnazione, corpo, rappresentazione...) e anche un gran numero di esempi, esplicativi di quanto sta dicendo a livello teoretico, provenienti dalle sue *pièces*. Il caso contrario non vale⁵⁸⁰; non ci sono, infatti, riferimenti nelle opere o nelle note dei manoscritti di teatro che testimonino la volontà di sviluppare la situazione descritta nel dramma anche ad un livello teorico-filosofico. Sembra, dunque, che Marcel non sia, al momento dell'ispirazione drammatica, consapevole di voler teorizzare alcuni aspetti delle situazioni che sta mettendo in scena.

Testimonianza di quanto appena affermato, è quanto scrive il filosofo-drammaturgo, nel suo *Journal*, relativamente al concetto di *mistero*: «Ora comprendo chiaramente il significato dell'*Iconoclasta*: vi è infatti un valore tutto particolare del mistero»⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ G. Marcel, *Théâtre et Philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, cit., pp. 21-22.

⁵⁸⁰ Si rileva, a partire dalla consultazione dei materiali presenti nel "Fondo Gabriel Marcel" della BnF (numero D. 87-08; segnatura NAF 28349), che costituiscono rare eccezioni solo alcuni quaderni giovanili in cui la stesura delle prime *pièces* appare accompagnata da spunti filosofici. Chi scrive nutre, però, il dubbio che Marcel abbia semplicemente riutilizzato, a distanza di tempo, quaderni che avevano ancora pagine bianche, da momento che nessuno di questi spunti arriva alla versione stampata delle *pièces*.

⁵⁸¹ G. Marcel, *Giornale metafisico*, cit., p. 48.

Approfondiremo in seguito lo specifico caso di intreccio fra teatro e filosofia che si anima relativamente al concetto di *mistero*, ma ciò che vogliamo rilevare ora è che questa affermazione figura nella pagina del *Journal* relativa al 18 gennaio 1919, mentre l'opera teatrale *Iconoclasta* era stata scritta intorno al 1916.

Pare, dunque, possibile affermare che, in Marcel, la creazione drammaturgica, e l'esistenza da cui essa trae le sue mosse, venga prima di ogni elaborazione concettuale.

A supporto di ciò, possiamo vedere quanto il filosofo-drammaturgo afferma relativamente ad un altro tema che sarà centrale nella sua opera filosofica, quello dell'intersoggettività:

questa realtà dell'intersoggettività si è imposta su di me sul piano teatrale, in un contesto singolare molto specifico, e solo in seguito sono stato portato a trattare filosoficamente l'intersoggettività. [...] Vorrei che ricordaste che, in generale, il teatro ha avuto per me un valore anticipatorio [*prospective*].⁵⁸²

Dunque, lo stesso Marcel ha lasciato traccia del suo processo creativo: prima il teatro e solo dopo la filosofia; la forma drammatica sembra dar vita al pensiero speculativo che, solamente in un secondo momento, viene concettualizzato e sviluppato.

Il teatro, infatti, ancor più che il romanzo, è in grado di dar voce a quell'esistenza da cui, per Marcel, deve partire ogni riflessione, anche quella filosofica. Scrive il nostro pensatore a tal riguardo:

Rimango convinto che è nel dramma e attraverso il dramma che il pensiero metafisico si coglie e si definisce in concreto. Credo [...] che l'inclinazione naturale della filosofia la indirizzi verso regioni dove sembra che la tragedia sia puramente e semplicemente scomparsa, svanita a contatto con il pensiero astratto. E questo è ciò che vediamo in molti idealisti contemporanei. Poiché ignorano la persona e la sacrificano a qualche verità ideale, a qualche anonimo principio di pura interiorità, si dimostrano incapaci di abbracciare questi fatti tragici della vita umana ai quali ho alluso [...].⁵⁸³

Il teatro, insomma, è un elemento anticipatore e motore della filosofia e non una sua semplice illustrazione.

Tuttavia, anche se il dramma rappresenta il punto di partenza della riflessione filosofica, queste due modalità espressive percorrono sentieri distinti, seppur intrecciati. Chiediamoci, con Marcel, perché ciò avvenga.

⁵⁸² AA.VV., *Entretiens autour de Gabriel Marcel*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976, p. 113.

⁵⁸³ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., pp. 216-217.

Perché i miei due modi di espressione si sono sviluppati in modo così autonomo e come se fossero separati? Questa è una domanda a cui per me è piuttosto difficile rispondere. Immagino, tuttavia, che se si fosse stabilita una connessione prematura fra loro, ciò sarebbe avvenuto a discapito di ciò che ciascuno di loro aveva in sé di vivo e autentico.⁵⁸⁴

Da queste parole si evincono almeno due punti essenziali: il primo è che Marcel riconosce ad entrambe le modalità espressive assoluta autenticità e valore; la seconda è che l'intreccio fra questi due domini era talmente forte da esporre il pensatore al rischio di una sovrapposizione.

Ora, è da chiedersi anche se sussista realmente una dissociazione così netta fra questi due tipi di creazione. I casi di intreccio, che fra poco verranno presentati, permettono quantomeno di dubitarne. Come rileva anche Marie-Madeleine Davy, infatti, nonostante il nostro pensatore ribadisca sempre l'autonomia della sua produzione drammaturgica rispetto a quella filosofica, esse si manifestano sempre come essenzialmente «complementari»⁵⁸⁵.

Nell'introduzione alla sua raccolta di drammi *Le secret est dans les îles*, Marcel tenta di chiarire come lui stesso concepisca la sua opera: ibrida e complessa da decifrare.

Questa riflessione risulta di fondamentale importanza dal momento che costituisce un bilancio di quella che è stata la sua esperienza di *filosofo-drammaturgo*; un bilancio che giunge quasi alla fine della sua vita; solo sei anni dopo l'uscita di questa raccolta, infatti, Marcel morirà.

Scrive il nostro:

vorrei in queste poche pagine cercare di chiarire il modo in cui, giunto al termine della mia esistenza, tendo da parte mia a concepire quest'opera che è il meno possibile paragonabile a un blocco compatto. Direi senza problemi che mi sembra paragonabile a un paese come la Grecia, ad esempio, che comprende una parte continentale e una parte insulare. La parte continentale è costituita da scritti filosofici. Con questo intendo dire che questi formano un insieme che si può dire adiacente rispetto ad altri corpi di pensiero contemporanei, ad esempio quelli costruiti da Martin Buber, Jaspers, Heidegger, ma anche da pensatori americani come Royce o Hocking. La relazione veicolata dalla parola *limitrofo* [*limitrophe*] è qui riscontrabile. La parte insulare è l'opera drammatica. Con ciò intendo dire che ci si può avvicinare solo a condizione di essersi staccati o liberati dal mondo del pensiero a cui diamo il nome di filosofia. Posso affermare che ogni volta che i personaggi si imponevano a me non solo nel loro rapporto reciproco, ma anche, e più profondamente, in una certa situazione concreta, avevo la sensazione di lasciarmi alle spalle tutto ciò che avrebbe potuto essere considerato, un po' impropriamente, come il mio sistema. Ciò che stava avvenendo era un vero e proprio decentramento, e aggiungerei che questa mutazione era sempre accompagnata per me da una sensazione liberatoria. Era come se fossi evaso di prigione. Questo è sufficiente per dire quanto sarebbe sbagliato credere, come è stato a lungo il caso, che le mie opere teatrali

⁵⁸⁴ G. Marcel, citato in M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, cit., pp. 77-78.

⁵⁸⁵ M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, cit., p. 74.

non fossero, tutto sommato, che illustrazioni di idee preesistenti che avrei cercato di incarnare nei personaggi in modo tale da renderli più accessibili⁵⁸⁶.

Da queste parole è possibile comprendere la dialettica che lo stesso Marcel riconosce fra la sua filosofia e il suo teatro: queste sono due modalità espressive autonome, come un continente è separato e autonomo dalle isole che gli si stagliano di fronte. Inoltre, comprendiamo che è possibile accedere alla parte insulare solo a condizione di lasciare la costa continentale, ossia, fuor di metafora, che è possibile declinare il pensiero in modo drammatico e vedere in esso una modalità complementare a quella filosofica, solo liberandosi da un certo modo tradizionale di *fare filosofia*.

La filosofia rappresenta la parte continentale del pensiero marceliano, appare compatta, come se la filosofia, anche nella sua declinazione più esistenziale, esigesse una forma unitaria per essere espressa; il teatro, invece, arcipelago di isole, è frammentato, come se sulla scena non ci fosse bisogno di nessuna mediazione e l'esistenza potesse trovarvi uno spazio per darsi liberamente nella sua costitutiva frammentazione.

In questo senso, allora, il teatro ha, per Marcel, una funzione liberatoria: esso ha costituito in lui la possibilità di 'decentrarsi', di staccarsi da una forma di pensiero 'continentale', ossia compatta e unitaria; ma non solo, esso gli ha anche permesso di guardare al continente con una prospettiva nuova, esterna al modo di vedere di chi non ha mai lasciato la costa. È, forse, grazie a questo sguardo rinnovato – sempre rivolto verso la costa, ma a partire da una posizione insulare – che, agli occhi del nostro filosofo-drammaturgo, teatro e filosofia sono apparse come modalità espressive complementari, non escludenti, ma anzi appellanti l'una l'altra.

Gabriel Marcel, insomma, sembra guardare all'attività filosofica con gli occhi del drammaturgo e, in questo senso, la sua è davvero una filosofia esistenziale e concreta. Influenzato dallo sguardo che del continente-filosofia si ha dalle isole-teatro, egli riesce a porre come autentico centro di ogni sua riflessione l'esistenza, nella sua contraddittorietà, nella sua opacità e nella sua frammentarietà.

L'opera marceliana si ispira così direttamente all'esistenza, in qualsiasi forma trovi espressione: che sia quella della drammaturgia, più immediata e diretta, o che sia quella della filosofia, mediata e secondaria ma comunque memore dello sguardo insulare.

⁵⁸⁶ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, cit., p. 8.

Risiede precisamente in questa visione della filosofia e del teatro e del loro vitale legame l'avversione di Marcel per un teatro filosofico, ossia per un teatro in cui è attuato quell'esercizio di astrazione che dimentica, snatura e infine nega «l'esistenza a cui intende riferirsi»⁵⁸⁷. Il teatro filosofico, infatti, attua un movimento radicalmente opposto a quello del teatro di Gabriel Marcel, dal momento che il primo guarda le isole dal continente, va dalla filosofia al teatro, mentre il secondo guarda il continente dalle isole, andando dal teatro verso la filosofia.

Mentre negli scritti filosofici il mistero degli esseri e l'esistenza rischiano di essere solamente «evocati in modo allusivo»⁵⁸⁸, per lo più mostrando ciò che non sono, nei drammi è diverso

e questo grazie all'atto di trascendenza o rinuncia, come si preferisce, compiuto da quella che di solito viene chiamata immaginazione creatrice, [o meglio] presentificazione. Forse bisogna avere esperienza diretta della creazione drammatica o romanzesca per comprendere appieno quale processo essenzialmente misterioso sia in gioco. Mi riferisco al modo in cui un personaggio si impone a me, mi prende, diventa un centro attorno al quale si organizzano, non immagini in senso stretto, ma piuttosto schemi dinamici che tendono a diventare linguaggio. Il segno della presenza – segno negativo ma rivelatore – è il fatto che, laddove si realizza, diventa impossibile racchiudere il personaggio in formule, egli le rifiuta, le respinge. Ricordo che un regista teatrale impaziente mi disse di Ariane, in *Chemin de Crète*: “Questa donna è un angelo o un demone? Lo devi sapere bene”. Implicito: “poiché sei tu che l'hai creata”. Ma l'errore consiste proprio nel credere che si tratti di una fabbricazione, perché questo esclude tutto ciò che assomiglia alla presenza.⁵⁸⁹

Seppur Marcel affermi che è solo nella musica^[590] che il mistero degli esseri gli sembra rivelarsi, egli trova nel teatro un'altra possibile via di approccio ad esso, meno perfetta, ma più accessibile.

A teatro, infatti, è possibile mantenere «l'ordine *io-tu*»⁵⁹¹: i personaggi sono trattati come degli esseri a tutti gli effetti, gli viene lasciata la libertà di espressione e di scelta, il loro esser mistero è rispettato e accettato, senza pretese di risoluzione. Tutto questo è possibile perché lo stesso drammaturgo si ritira e lascia che siano i personaggi a condurlo nelle trame delle loro esistenze. In questo senso, Marcel rifiuta l'idea di una *fabbricazione* dei personaggi teatrali e afferma di essere stato assai spesso come colto di sorpresa dagli sviluppi e dagli esiti che le sue *pièces* hanno preso, condotte dai suoi personaggi.

Scrivo a tal proposito:

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 9.

⁵⁸⁸ *Ivi*, pp. 10-12.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ In futuri studi, sarebbe interessante analizzare il ruolo che, accanto a teatro e filosofia, ricopre la musica.

⁵⁹¹ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, cit., pp. 9-10.

Ma è proprio qui che l'espressione drammatica manifesta il suo valore eminente: dal momento in cui concepisco di dover trattare l'altro come soggetto, sono portato a comprendere che devo farlo apparire o manifestarlo come me, cioè, se si vuole, dargli la parola. Ma questo è possibile solo se prima procedo a una sorta di ritiro, se mi cancello per lasciarlo emergere. In questa prospettiva, credo di poter affermare con ragione che, attraverso la mia opera drammatica, sarei stato forse il più esistenzialista tra i filosofi di quel tempo, vale a dire che in essa e attraverso di essa avrei spinto al limite la logica stessa dell'esistenza. Ecco come si può comprendere come sia potuto accadere che i miei personaggi mi abbiano così spesso colto di sorpresa.⁵⁹²

Ecco il valore eminente del teatro: in esso è possibile sfuggire al rischio che si corre nell'analisi filosofica di rendere l'uomo un oggetto di indagine e, facendo ciò, di negargli la sua stessa essenza di *tu* e di renderlo un *egli*. A teatro sono in scena degli *esseri*, degli *io* che parlano e agiscono autonomamente: né il drammaturgo, né gli attori, né il pubblico sono nella condizione di poter agire o parlare per loro; anzi, a questi è chiesto di ritrarsi affinché ogni personaggio abbia spazio per vivere.

In questo senso Marcel sente di essere «il più esistenzialista tra i filosofi» del suo tempo: nel suo aprirsi alla riflessione filosofica a partire dall'esperienza teatrale, egli giunge ad indagare l'esistenza non attraverso categorie astratte, ma a partire da quella carica vitale e libera di cui le esistenze godono sulla scena.

È qui che nasce l'esigenza di Marcel di ricorrere alla scrittura drammaturgica: nella volontà di dare la parola agli esseri, alle esistenze che vuole porre al centro delle sue riflessioni.

Per il nostro filosofo-drammaturgo, insomma, l'opera drammatica rappresenta quello spazio insulare, sufficientemente distaccato e autonomo, in cui l'esistenza non subisce riduzioni, ma fluisce libera. È qui, nel dramma, che risiede il segreto più profondo dell'opera marceliana; per questo, egli afferma: «le secret est dans les îles», il segreto è nelle isole.

Ci si chiederà senza dubbio, tuttavia, in che modo abbia potuto parlare di un *segreto* che risiede in queste opere. Qual è questo segreto? È possibile, si continuerà, esprimerlo in un linguaggio non teatrale? Oppure, il che sarebbe molto strano, dovremmo intendere che questo segreto esiste anche per te, l'autore? È senza dubbio questa seconda interpretazione che va mantenuta [...].⁵⁹³

Il segreto proprio del teatro, ciò che distingue questo da tanta filosofia, è esattamente l'atto stesso di preservare un *segreto*, un interrogativo aperto e, con esso, di mantenere

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ *Ivi*, pp. 10-12.

presente la carica vitale che appartiene solo a ciò che è vissuto direttamente, che è impossibile spiegare in modo esaustivo, o riassumere o commentare per renderlo maggiormente intelligibile.

Scrive, infatti, Marcel:

Ho notato da alcuni anni che i miei scritti filosofici, senza negarli in alcun modo naturalmente, non emanano più per me, bisogna dirlo, il tipo di irradiazione [*radioactivité*] che emana da una creazione per chi vi si dedica, mi appaiono in un certo senso devitalizzati. Ciò può essere dovuto in parte al fatto che sono stati così spesso riassunti in molti paesi da commentatori coscienziosi. È un po' come un terreno troppo calpestato per che nulla di nuovo o di imprevisto possa nascervi. Le mie opere teatrali, in varia misura, mi danno una sensazione esattamente opposta, e per di più variabile. È come se fossero dotate di una certa carica che non mi sembra esaurita, tutt'altro. Dovrei dire che ciò è dovuto alla loro complessità? Sì, si potrebbe, ma il significato della parola complessità richiederebbe una spiegazione. La carica che ho menzionato è forse il punto interrogativo che ciascuna di esse, o quasi ciascuna, contiene. L'interrogativo non riguarda la materialità degli eventi, ma piuttosto il loro significato, il modo in cui è opportuno interpretarli, o più precisamente valutarli.⁵⁹⁴

La carica vitale che Marcel vede presente nel suo teatro, e in parte *devitalizzata* nella sua filosofia, risiede, dunque, precisamente negli interrogativi posti e non risolti che restano appellanti e aperti e che rispettano il fatto che i personaggi possano non avere un'*ultima parola* per il drammaturgo e gli spettatori.

Alessandro Costazza osserva che

L'ambiguità o addirittura la contraddittorietà del messaggio teatrale, che potrebbero sembrare a prima vista un aspetto negativo, si rivelano invece a ben guardare [...] una ricchezza e una chance importante, in quanto rappresentano una possibilità di 'uscire dal sistema' e di vedere criticare dunque anche gli 'angoli ciechi' della filosofia, quelle contraddizioni cioè che dall'interno del sistema non è possibile riconoscere.⁵⁹⁵

È per questa ragione che Marcel non cercherà mai, nemmeno attraverso la filosofia, di giungere a risposte o giudizi definitivi; essa si esprimerà sempre come instancabile ricerca, come anelito di partecipazione ad un mistero a cui si può avvicinarsi, ma di cui non si può ottenere definizione. Nonostante il filosofo-drammaturgo rilevi lo scarto fra la capacità espressiva drammaturgica e filosofica, anche il suo pensiero speculativo è essenzialmente *interrogativo* e fondamentalmente antidogmatico. Più che una distanza fra la sua filosofia e il suo teatro, si rintraccia, piuttosto, una distanza fra il suo modo di fare filosofia e un modo diffuso e, potremmo dire, tradizionale di farla. Oltre che un'esigenza espressiva personale, insomma, il ricorso al dramma non solo completa, fino

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ A. Costazza (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Cesano Boscone (MI) 2010, p. 31.

addirittura a meglio esprimere, la sua visione del *fare filosofia*, ma si pone anche come protesta contro una modalità del filosofare che imprigiona la vita in formule o sistemi. Queste le parole di Gabriel Marcel:

è da qui che si può intravedere cosa intendo quando parlo di questo segreto che è nelle isole, un segreto che, si può dire, in una certa misura, resta segreto anche per me. Ho spesso detto che la maggior parte delle mie opere teatrali sono state scritte sotto il segno del *Si-Ma...* Intendevo dire che segnano una protesta contro tutte le formule in cui si cerca di imprigionare la vita.⁵⁹⁶

Come osserva la Davy, «il “ma” è il teatro; è il correttivo allo spirito di schematizzazione dal quale un filosofo deve difendersi [...]»⁵⁹⁷. I drammi si presentano come una sorta di protesta in nome della vita, contro un atteggiamento sistematico e definitorio. A teatro, non esistono formule o etichette, non esistono *caratteri*, non esistono giudizi o soluzioni ma solo esistenze chiamate ad esercitare la loro libertà di fronte agli interrogativi che la vita gli pone.

Il teatro costituisce per Marcel una falda d'acqua sotterranea che silenziosamente giunge ad irrigare di vita il suo pensiero speculativo; in esso l'esistenza si impone ed esige di essere lasciata fluire nella sua libertà e solo in un secondo momento tale ricchezza giunge ad esprimersi nella riflessione filosofica. Queste le sue parole:

È indiscutibile che la mia opera drammatica, lungi dal costituire una sorta di compartimento stagno della mia vita, completa indissolubilmente i miei scritti filosofici [...]. In realtà, questo lavoro drammatico è una parte vitale della ricerca che, posso dire, è stata la mia unica vocazione fin dal lontano momento in cui ho cominciato a prendere coscienza di me stesso. [...] I miei pezzi [...] potrebbero essere paragonati alla falda d'acqua sotterranea i cui canali di sfioro, spesso difficili da percepire, giungono ad irrigare i miei pensieri speculativi.⁵⁹⁸

Dal momento che il teatro è la falda segreta che irriga la filosofia di Marcel, si è ritenuto opportuno mostrare come queste due modalità espressive generino un viluppo inestricabile nel pensiero marceliano.

In questo capitolo, infatti, verranno analizzati cinque casi di intreccio fra l'opera filosofica e teatrale di Gabriel Marcel: quattro di questi testimoniano un intreccio comprovato dalla scelta editoriale, compiuta dallo stesso autore, di porre opera filosofica

⁵⁹⁶ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, cit., p. 13.

⁵⁹⁷ M-M. Davy, *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, cit., p. 78.

⁵⁹⁸ G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, cit., pp. 17-18.

e teatrale nel medesimo testo; mentre l'ultimo caso è stato posto ad esemplificazione del fatto che tale embricazione è rintracciabile, per lo più ovunque, nell'opera marceliana.

4.1 *Le Monde cassé* e *Positions et approches concrètes du mystère ontologique*: approcci ad un mondo in frantumi

L'immagine di un *mondo in frantumi* ricorre molte volte nelle opere filosofiche e drammaturgiche di Gabriel Marcel: nel 1933, pubblica la *pièce Le Monde cassé*⁵⁹⁹ e, visti i forti rimandi tematici interni, in appendice ad essa, pone uno dei più importanti manifesti filosofico-metodologici del suo pensiero, *Positions et approches concrètes du mystère ontologique*⁶⁰⁰; nel 1951 dà alle stampe *L'uomo contro l'umano*⁶⁰¹, un saggio denso di riflessioni che ruotano attorno ad alcune cause responsabili della frantumazione del mondo e, sempre nello stesso anno, colloca all'interno del primo volume de *Il mistero dell'essere*⁶⁰² un capitolo intitolato *Il mondo in frantumi*. Ne deriva che questa immagine non costituisce solo un elemento di coerenza interna al pensiero del filosofo francese, ma rappresenta anche un *trait d'union* fra due domini diversi del suo pensiero: il teatro e la filosofia.

Consideriamo la scelta dello stesso Marcel di pubblicare l'importante manifesto *Positions et approches concrètes du mystère ontologique*, in appendice alla sua opera teatrale *Le Monde cassé*. Quali ragioni possono aver motivato questa scelta? Si tratta di una scelta solo editoriale o costituisce una presa di posizione teorica?

Obiettivo di questo paragrafo sarà mostrare come tale scelta non sia affatto solo editoriale, ma manifesti la consapevolezza, nel nostro stesso autore, del forte intreccio fra teatro e filosofia; intreccio, questo, sintomo di un'esigenza espressiva diversificata che non si accontenta di essere formulata solo teoreticamente, ma richiede il corpo e la voce dei personaggi teatrali.

⁵⁹⁹ G. Marcel, *Le Monde cassé*, Desclée de Brouwer, Parigi 1933; trad. it. di G. Zanobetti e a cura di V. Passeri Pignoni, *Il mondo in frantumi*, in Id., *Teatro*, Edizioni Abete, Roma 1975, pp. 121-227.

⁶⁰⁰ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., pp. 67-114.

⁶⁰¹ G. Marcel, *Les hommes contre l'humain*, Éditions du Vieux Colombier, Paris 1951, trad. it. di C. D'Altavilla, *L'uomo contro l'umano*, cit.

⁶⁰² G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit.

Il manifesto *Positions et approches* indaga il mistero dell'essere; una questione centrale in tutte le filosofie dell'esistenza, come si evince da quanto scrive anche Luigi Pareyson:

il significato dell'esistenzialismo consiste appunto nella ricerca delle relazioni strettissime, quanto più strette possibile, fra il singolo da una parte e l'essere e la situazione dall'altra. [...] La relazione con l'essere è la stessa costituzione dell'esistenza.⁶⁰³

Riuscire a tenere insieme l'attenzione al singolo e l'apertura all'orizzonte in cui esso è implicato fu, infatti, una delle più importanti conquiste dell'esistenzialismo; e poiché l'uomo primariamente è, risultò imperativo uno sguardo all'*essere*.

Nella «logica marceliana la domanda sull'esserci di qualcosa è insieme quesito sull'essere, essendo le due questioni propriamente indissociabili l'una dall'altra»⁶⁰⁴ e proprio questa *implicazione (engagement)* dell'esistente nell'essere accorda all'esistenza un respiro ontologico e di trascendenza, pur lasciandola concreta e *incarnata*. L'esistenza, infatti, è la bussola su cui, afferma Marcel,

deve fondarsi ogni nostra affermazione. Essa [...] è ciò di cui si deve assolutamente tener conto, quando ci si impegna, non dico a conoscere l'essere, perché [vedremo] che l'essere non è un oggetto da conoscere, ma a penetrare, ad avvicinarsi concretamente all'essere⁶⁰⁵.

Queste riflessioni aiutano a comprendere il valore dell'opera drammatica, in cui è l'esistenza stessa ad essere messa in scena. E, infatti, se in *Posizione e approcci* il filosofo teorizza un approccio concreto al mistero ontologico, ne *Le monde cassé*, questo stesso lo vediamo in azione sulla scena.

La scelta di parlare di *mistero* dell'essere è oggetto di ampie trattazioni in Marcel e forse è qui importante fare una digressione e ricordare la sua distinzione tra *mistero* e *problema*: il *problema* riguarda qualcosa che si staglia esteriormente *davanti a me*, il *mistero* riguarda, invece, qualcosa che è *in me*.

Dal momento che noi, prima di tutto, *siamo*, la nostra condizione di *esseri* ci rende *implicati* nell'essere e, dunque, impossibilitati ad analizzarlo o indagarlo oggettivamente da una posizione di esteriorità, in questo senso l'essere resta *mistero* e, quindi, non può

⁶⁰³ L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, cit., pp. 16-17.

⁶⁰⁴ F. Riva, *L'analogia occultata: a proposito del discorso ontologico di Gabriel Marcel*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Vita e Pensiero, Milano, vol. 75, n. 3 (luglio-settembre 1983), p. 467.

⁶⁰⁵ G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, vol. II, cit., pp. 51-52.

da noi uomini essere colto, posseduto o conosciuto nella sua interezza, ma solo avvicinato.

Al contrario, il *problema* è qualcosa «*che mi sta dinanzi*»⁶⁰⁶ e, infatti, ogni volta che ci apprestiamo a trovargli delle soluzioni dobbiamo mantenercene *al di fuori*, salvaguardando una certa distanza da esso, in modo tale da garantire l'oggettività e l'efficacia della nostra analisi. Proprio l'esteriorità del problema rispetto a noi, il fatto stesso che ognuno di noi sia «al di fuori» di esso, traccia una linea di confine che, in quanto tale, pone l'esistenza di una dimensione che sta *oltre* quel confine e ciò che esso racchiude. Marcel chiama questa dimensione *meta-problematica*, rifacendosi all'etimologia greca della preposizione *μετα-*, che indica lo stare *oltre* qualcosa. Il *meta-problematico* coincide con il mistero, dal momento che quest'ultimo «è un problema che ribalta sui propri dati, che li invade, superandosi così anche come semplice problema»⁶⁰⁷ e, pur essendo Gabriel Marcel consapevole che il termine *mistero* possa creare una qualche ambivalenza⁶⁰⁸ in campo filosofico, da *Essere e avere*⁶⁰⁹ in poi lo userà per riferirsi a «ciò che non può essere problematizzato, [a] ciò che rifiuta ogni problematizzazione»⁶¹⁰ e ogni riduzione a quelle 'idee chiare e distinte' di cartesiana memoria che tanto sono state e sono ancor oggi ricercate.

L'uomo, partecipando all'essere, appartiene anch'egli alla sfera del mistero, anzi è egli stesso mistero; eppure, tale dimensione, come Marcel stesso sottolinea, nonostante rappresenti una condizione ontologica fondamentale dell'uomo, è spesso dimenticata⁶¹¹, dal momento che «questo mondo [non solo] è colmo di problemi, ma [...] è anche animato dalla volontà di non fare alcun posto al mistero»⁶¹².

Nella società a lui contemporanea, Marcel vede mettere all'angolo ogni tentativo di approccio al mistero e dilagare un atteggiamento *problematizzante* che dà valore di verità solo a ciò che è oggettivo, coglibile nella sua totalità, e soprattutto 'risolubile'. Ma da dove sorge questo atteggiamento? E cosa lo alimenta?

⁶⁰⁶ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., p. 74.

⁶⁰⁷ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 81.

⁶⁰⁸ Possiamo, anche se solo superficialmente, riassumere così le accezioni che il concetto di *mistero* ha assunto: a livello generale sta ad indicare dei fatti che restano nascosti; nel pensiero greco indicava un rito sacro, una cerimonia religiosa a cui erano ammessi solo pochi iniziati; in teologia, invece, rappresenta una dottrina rivelata dall'alto e relativa alla salvezza dell'uomo; mentre, in filosofia è ciò che la ragione umana non può comprendere, un problema insolubile.

⁶⁰⁹ G. Marcel, *Essere e avere*, cit.

⁶¹⁰ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 124.

⁶¹¹ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 69.

⁶¹² *Ivi*, p. 74.

Per il filosofo francese una parte considerevole di responsabilità risiede nell'inarrestabile dilagare della tecnica che inizia a dominare il suo tempo.

Tuttavia, è doveroso chiedersi quale sia il punto di contatto che Marcel trova fra l'atteggiamento problematizzante e la tecnica, e come mai proprio tale atteggiamento sia responsabile della messa al bando del mistero e del costituirsi di quei presupposti di un *mondo in frantumi*, che vedremo anche sulla scena.

Per il filosofo francese⁶¹³, «ogni tecnica si riferisce all'uomo in quanto essere mosso dal desiderio e dalla paura [... e] il mondo del desiderio e della paura è quello della problematicità»⁶¹⁴, dal momento che «ogni desiderio od ogni timore tende ad inventare tecniche che gli siano adeguate»⁶¹⁵. Desiderio e paura, infatti, appartengono alla dimensione del problematico, poiché implicano dei movimenti proiettivi, che portano ad uscire da se stessi per trovare soluzioni adeguate a esaudire i desideri o a trovare rimedio ai timori. E, dal momento che nel corso del tempo gli *standard* di benessere si sono alzati sempre di più, di conseguenza si sono cercati più assiduamente i rimedi a malesseri e timori. Marcel evidenzia pertanto come la tecnica, principale strumento di ricerca di soluzioni, abbia preso il sopravvento, permettendo, a discapito dell'esercizio critico della *riflessione*, una diffusione capillare di *benefits* a cui nessuno è più disposto a rinunciare.

Come nota il filosofo, infatti,

quanto più la tecnica progredisce, tanto più la riflessione regredisce. [Egli] sembra certo che il progresso e soprattutto l'enorme diffusione della tecnica tendono a creare un clima [...] antipsirituale quanto mai sfavorevole all'esercizio della riflessione.⁶¹⁶

Marcel, insomma, pur ritenendo che condannare *tout court* la tecnica sia un'assurdità, crede fondamentale non fermarsi ad una definizione astratta di questa e muove un'indagine sulle «relazioni concrete che tendono a stabilirsi fra la tecnica e l'essere umano»⁶¹⁷; relazioni che contribuiranno a realizzare quel mondo in frantumi in cui si spendono le esistenze dei protagonisti de *Le monde cassé*.

⁶¹³ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., pp. 65-83 (capitolo *Tecnica e peccato*). Lo stesso Marcel segnala una connessione fra gli scritti teorici qui contenuti e un altro suo dramma, *Le Dard*: «Qui ancora una volta il teatro appare come strumento di indagine [*instrument de prospection*]; e posso dire che i miei recenti scritti teorici, in particolare *Technique et Péché*, non sono che lo sviluppo di quello che si dà come pura intuizione nell'ultima scena del *Dard*» (G. Marcel, *Théâtre et philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, cit., pp. 40-41).

⁶¹⁴ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., p. 74.

⁶¹⁵ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 96.

⁶¹⁶ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., p. 14.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 70.

Cerchiamo ora di trarre spunti di riflessione da quanto afferma lo stesso Marcel riguardo al problema della tecnica, anzi, alla tecnica come problema.

«I procedimenti tecnici si sono radicalmente emancipati dai valori essenziali, cui avrebbero dovuto restare subordinati, ed hanno rivendicato a sé un valore o una realtà autonoma»⁶¹⁸. Da tutto questo consegue che l'uomo non è più riuscito a considerare i progressi ottenuti per mezzo della tecnica solo come conquiste utili ad un maggior benessere di vita, ma non essenziali alla pienezza di questa. In poco tempo, così, gli uomini, avendo investito moltissime energie, denaro e tempo per ottenere certi vantaggi, ne sono diventati dipendenti, si sono resi prigionieri di queste acquisizioni e hanno interpretato quest'ultima come garanzia di un potere che ha alimentato in loro sentimenti di potenza e ὕβρις.

È questo che Gabriel Marcel esemplifica come il passaggio *patologico* «dalla tecnica propriamente detta ad una idolatria di cui la tecnica diviene l'oggetto o, più esattamente, l'occasione»⁶¹⁹.

Il rischio di questa deriva della tecnica è che, dando valore di verità soltanto a ciò che può essere *risolvibile* e *coglibile* nella sua oggettività, e in quanto tale *controllabile*, si estrometta il mistero dall'esistenza, dalla vita, dalla verità.

È bene qui ribadire che il termine *mistero* non implica affatto, per Marcel, un abdicare al pensiero⁶²⁰, tutt'altro; scriverà, infatti, in *Essere e avere*: «i misteri non sono delle verità che ci oltrepassano, ma delle verità che ci comprendono»⁶²¹; mistero è, dunque, l'orizzonte, la condizione stessa in cui ogni conoscenza e pensiero si dà; esso non stipula la fine dell'esercizio della ragione *tout court*, ma solo la fine di una ragione calcolante e 'raziocinante'.

Il tentativo marceliano di appropinquare la dimensione del mistero, data la sua complessità, rende ragione del perché il filosofo abbia sentito l'esigenza di appropriarsi di più generi letterari e di più stili. La diversificazione dei linguaggi gli ha permesso, infatti, di cogliere sfaccettature diverse della complessità dell'esistente e di sfuggire a trattazioni e linguaggi capaci di trattare l'argomento solo in modo riduttivo.

⁶¹⁸ G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., p. 34.

⁶¹⁹ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., p. 71.

⁶²⁰ Alcuni critici, quali I. Mancini e N. Petruzzellis, hanno al contrario visto nella filosofia di Marcel una sorta di misticismo, caratterizzato da riflessioni morali o psicologiche, quasi un'abdicazione al pensiero, che qui invece noi non accogliamo (Cfr. I. Poma, *Introduzione* a G. Marcel, *Essere e avere*, cit., nota 11, p. XV).

⁶²¹ G. Marcel, *Essere e avere*, cit., p.118.

Nella società a lui contemporanea, dicevamo, Marcel vede il rischio che la tecnica, e la ὄψρις che da essa scaturisce, inaridisca ogni riflessione, ogni percezione del mistero che ci circonda e che ognuno di noi è. È per questa ragione, afferma il filosofo, che sono ormai pochissime le persone che riescono a percepire ancora «oggi con tanta forza l'esistenza di una [...] frattura»⁶²², di un mondo in frantumi; soltanto coloro che si impegnano a resistere alla degenerazione della tecnica ed esercitano, faticosamente, la riflessione mantengono questa capacità visiva.

In merito a questa frattura, Marcel osserva che essa

non può essere considerata come un fenomeno verificatosi negli ultimi anni, o negli ultimi secoli, in un mondo originariamente unitario, [...] il mondo doveva già contenere in sé le condizioni di una frattura. Possiamo quindi concludere, senza contraddire i dati della storia [...], che questa frattura del mondo è semplicemente diventata più appariscente.⁶²³

Il progressivo dilagare della tecnica ha promosso un'«atomizzazione»⁶²⁴ che ha escluso non solo ogni «reale comunità»⁶²⁵, ma ha anche compromesso le relazioni personali, cosicché molte persone collaborano solo per scopi utilitaristici, solo per assicurarsi certi *benefits* che da soli non potrebbero ottenere e a cui non sono più disposti a rinunciare. Ecco in che modo la frattura è diventata più appariscente.

In questo «processo di svitalizzazione»⁶²⁶, scrive Marcel, «la parola “con” sembra aver perso sempre più significato»⁶²⁷: la globalizzazione e il fatto che il mondo contemporaneo sembri sempre più connesso e unificato nasconde la cattiva qualità di tale unificazione, che è, ormai, del tutto degenerata in una «uguaglianza [...] incompatibile con qualsiasi fratellanza»⁶²⁸.

La frantumazione del mondo di cui parla Marcel e vissuta da Christiane, protagonista de *Le monde cassé*, è da ricondurre a questa sistematica decostruzione del *con*: gli uomini sono reificati e, essendo considerati solo sulla base del loro *funzionamento*⁶²⁹, vengono sottomessi «come un orologio a verifiche periodiche»⁶³⁰; «l'individuo tende ad apparire

⁶²² G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, vol. 1, cit., p. 35.

⁶²³ *Ivi*, p. 45.

⁶²⁴ *Ivi*, p. 39.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ *Ivi*, p. 40.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 42.

⁶²⁹ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 69.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 72.

non solo a se stesso ma anche agli altri come un semplice fascio di funzioni»⁶³¹, è divenuto come «il cartellino che contraddistingue»⁶³² la sua identità sul luogo di lavoro.

La stessa morte, estremità che mette in luce la fallibilità della tecnica⁶³³, viene resa sopportabile e comprensibile, riducendola ad una «caduta nell'inutilizzabile»⁶³⁴: essa è «la messa fra i rifiuti di un essere [...] che non è più nulla dato che non *serve* più a nulla»⁶³⁵. Sono queste, scrive Marcel, «le conseguenze disumane di un materialismo sistematico»⁶³⁶, ossia di un mondo in cui anche l'uomo è ridotto a materia e mero rendimento.

«La vita in un mondo regolato sull'idea di funzione è esposta alla disperazione, sbocca nella disperazione, perché in realtà questo mondo è vuoto, perché suona a vuoto»⁶³⁷, proprio come l'orologio di Christiane, la quale afferma:

Non hai l'impressione [...] che noi viviamo... se questo può chiamarsi vivere... in un mondo rotto? Sì, rotto, come un orologio rotto. [...] Apparentemente non c'è niente di cambiato. Tutto è perfettamente a posto. Ma se si porta l'orologio all'orecchio... non si sente più niente.⁶³⁸

La battuta della protagonista de *Le monde cassé* è esemplificativa del valore che la società attribuisce alla forma e nega al contenuto: viviamo di apparenze, l'importante è che tutto sia perfettamente a posto, che nulla sia cambiato, non importa a quale costo umano e relazionale. L'importante è garantirsi uno *standard* di vita che possa apparire agli altri come invidiabile, non importa se non ci sentiamo rappresentati da questo *standard*, non importa se eccediamo rispetto a questo. Il marito di Christiane, Laurent, per tutto il dramma, cerca di far rientrare la sua relazione matrimoniale proprio all'interno di una normalità, in uno schema funzionale, in cui lui è il marito e Christiane, semplicemente, la moglie; egli desidera una moglie in *funzione* di sé e non un essere indipendente, una persona viva, piena di interessi o ammirata, come invece è Christiane.

Ecco, che, nella vita dei personaggi teatrali, si vede in atto quella riduzione dell'altro a 'essere in funzione di...', denunciata da Marcel nei suoi testi filosofici.

⁶³¹ *Ivi*, p. 69.

⁶³² G. Marcel, *Il mistero dell'essere*, cit., p. 40.

⁶³³ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., p. 78.

⁶³⁴ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 72.

⁶³⁵ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., p. 78, ma anche Id., *Théâtre et philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, cit., p. 35.

⁶³⁶ G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, cit., p. 79.

⁶³⁷ G. Marcel, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 73.

⁶³⁸ G. Marcel, *Le Monde cassé*, cit., in Id., *Teatro*, cit., p. 134.

Laurent è frustrato dal fatto che la moglie sia costantemente lusingata da amici e corteggiatori che gravitano nella sua casa; eppure, egli non ne fa parola con lei, poiché tale fatto sarebbe una ferita troppo grande per il suo ‘amor proprio’⁶³⁹, sarebbe come ammettere il suo sentirsi inferiore. Ma il silenzio di Laurent non impedisce a Christiane di percepire l’astio e il disagio del marito nei suoi confronti.

Il ‘non detto’, qui, diviene un muro di incomunicabilità – altro indice fondamentale delle società occidentali che si andavano costituendo – che è impossibile abbattere e così Christiane mette il marito alla prova, attraverso un inganno: mentendo, ella dice al marito di essersi innamorata di un altro uomo, un musicista di successo, che, però, la ignora e la disprezza. Laurent è contento nel sapere la moglie umiliata e disprezzata, è come se la sua anima ricominciasse a respirare; scrive Marcel in un suo riassunto dell’opera per la rivista «Recherches et débats»⁶⁴⁰: la reazione del marito all’inganno della moglie chiarifica esattamente la natura del suo sentimento⁶⁴¹ di ostilità, di rivalsa.

Il pensiero della moglie rifiutata lo ravviva, il fallimento di lei allevia il suo proprio. In Laurent, ritroviamo alcuni sentimenti che il filosofo francese analizza filosoficamente come derive del mondo tecnocratico: l’orgoglio e la ὑβρις, che inficiano la possibilità di ogni relazione e comunicazione e decretano tanto il fallimento di ogni possibilità di un *con*, di una reale relazione, quanto il conseguente ripiegamento sclerotico su se stessi. In questo Marcel vede l’atteggiamento proprio «del tecnico rinchiuso nella sua tecnica»⁶⁴² di contro a quel movimento, proprio del mistero e della riflessione, di «riprendersi interno»⁶⁴³ che è, invece, il *raccoglimento*⁶⁴⁴.

Il silenzio, l’orgoglio, il ripiegamento su di sé di Laurent condurranno Christiane al reale tradimento: ella tradirà il marito ma «non per amore, [... quanto] per nostalgia dell’amore»⁶⁴⁵; il disgusto per il marito e il sentimento di colpa per il tradimento distruggono Christiane che, disperata e persa, è sull’orlo di scappare con il giovane amante, quando riceve una visita inaspettata: Geneviève.

⁶³⁹ Lo stesso Marcel specifica come Laurent soffra «più per il suo amor proprio che per il suo amore» e come sia facile confondere la «gelosia e quella che è piuttosto l’invidia» (G. Marcel, *Théâtre de l’âme en exil*, cit., p. 8)

⁶⁴⁰ G. Marcel, *Théâtre et philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, cit., pp. 17-42.

⁶⁴¹ Si sottolinea qui la straordinaria capacità di Gabriel Marcel di caratterizzare i suoi personaggi attraverso le loro azioni, le loro scelte, la loro psicologia.

⁶⁴² G. Marcel, *L’uomo contro l’umano*, cit., p. 83.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 76.

⁶⁴⁴ Per approfondire da un punto di vista filosofico il concetto di *raccoglimento* si rimanda a: G. Marcel, *L’uomo contro l’umano*, cit., p. 76; Id., *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 88; Id., *Homo Viator*, cit., p. 288; Id., *Il mistero dell’essere*, vol. I, cit., pp. 146, 147.

⁶⁴⁵ G. Marcel, *Le Monde cassé*, cit., in Id., *Teatro*, cit., p. 226.

Attraverso di lei la luce del mistero giunge ad illuminare il mondo in frantumi di Christiane.

Geneviève è la sorella di Jacques, un uomo che appartiene al passato di Christiane, l'unico uomo che lei abbia mai amato e che ora, nonostante sia morto, acquisisce un ruolo chiave nel dramma. Come abbiamo visto nella trattazione sulle caratteristiche della drammaturgia marceliana, infatti, spesso è ciò che è assente dalla scena, ancor più di ciò che vi è presente, ad avere una funzione fondamentale nello svolgimento della *pièce*.

Jacques era diventato monaco benedettino al tempo in cui Christiane lo amava e proprio questo evento aveva spinto la donna fra le braccia di Laurent, più per disperazione che per amore. Dopo la morte del fratello, Geneviève era entrata in possesso di alcuni suoi oggetti personali, fra cui c'erano dei fogli di diario in cui Jacques affermava di aver compreso troppo tardi l'amore di Christiane nei suoi confronti e la sofferenza che le aveva inflitto a causa della sua scelta di farsi monaco. Inoltre, il benedettino aveva scritto di aver pregato molto affinché anche Christiane potesse trovare la pace che lui aveva trovato in Dio. Saputo ciò, Christiane si sente colta da un sentimento inspiegabile di pace o, forse, di amore: ella ora sa che qualcuno l'aveva amata davvero, al punto da pregare per il suo bene, per la sua felicità. Questo rende speranza a Christiane e getta nuova luce anche sulla sua relazione matrimoniale, facendole comprendere che esistono molte sfaccettature dell'amore e che non esiste un tempo di scadenza per esso.

Nell'ultima scena del dramma, la donna è ormai trasfigurata: sente di essere libera, di poter essere finalmente moglie di Laurent.

Christiane «si sveglia alla coscienza di un ordine, di una comunione che non è soltanto quella dei santi, ma anche quella dei peccatori, e da allora le è possibile instaurare un nuovo rapporto»⁶⁴⁶ con il marito. Scrive Marcel:

certo, non si può essere sicuri che questa luce duri, e che essi non ricadranno entrambi in questo "mondo in pezzi" al quale la grazia li ha sottratti. Ma ciò non importa, conta solo che tutti e due hanno visto chiaro almeno un istante.⁶⁴⁷

Così si conclude il dramma *Le monde cassé*, con Geneviève che consegna un ricordo di Jacques a Christiane, nessuna soluzione o ulteriore spiegazione da parte del

⁶⁴⁶ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., p. 135.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

drammaturgo. Anche in questo caso, Marcel accetta di ritrarsi e di lasciare che sia l'assenza di parole e la presenza della luce a concludere il dramma.

È, questo, un caso esemplare in cui l'azione drammatica procede nell'interiorità dei personaggi; nelle loro battute si trovano, infatti, solo gli esiti dei profondi e sinuosi percorsi avvenuti nella loro psiche, percorsi che non sono esclusivamente il frutto di riflessioni, di pensieri, ma anche di sensazioni, di emozioni e di un sentire a tutto tondo che esprime l'interezza dell'essere umano.

Quelle di questi personaggi sono esistenze di donne e uomini che vivono nel mondo frantumato dall'assenza di riflessione, dalla riduzione delle relazioni umane a dinamiche problematiche; sono donne e uomini ridotti a *esseri in funzione di...*, privi di un reale *con* nelle loro vite, rinchiusi in un rapporto matrimoniale minato dall'incapacità di comunicare, dall'orgoglio, dal tradimento.

Tutte queste grandi questioni, nell'opera di Gabriel Marcel, non restano esiliate nell'astratto dominio del pensiero, ma diventano fili che tessono e muovono le vite dei personaggi teatrali e, attraverso di loro, di ogni uomo.

Teatro e filosofia mostrano, quindi, di narrare lo stesso mondo, rotto, in frantumi (*cassé*), in cui c'è spazio solo per *conoscere* oggettivamente e non per *riconoscere* il mistero che tutti noi siamo.

4.2 La Dimension Florestan e il crepuscolo del senso comune

«Non è senza motivo che ho posto in appendice di questa *pièce* [*La Dimension Florestan*⁶⁴⁸] la conferenza che ho dedicato, nel 1954, al *Crépuscule du Sens commun*»⁶⁴⁹; con queste parole Gabriel Marcel, ancora una volta, mostra la sua intenzionalità nella scelta editoriale di pubblicare un'opera *ibrida*, che vede al suo interno, l'uno accanto all'altra, un dramma e una riflessione filosofica.

Come ammette lo stesso filosofo-drammaturgo, *La Dimension Florestan* non rappresenta una delle sue migliori *pièces*; la stessa intricata trama⁶⁵⁰ appare quasi superflua rispetto al significato che essa sottende.

⁶⁴⁸ G. Marcel, *La dimension Florestan*, Plon, Paris 1958.

⁶⁴⁹ G. Marcel, *Postface*, in *Ivi*, p. 159.

⁶⁵⁰ La commedia si articola intorno alla figura del pedante e, per certi aspetti, ridicolo filosofo, Hanz Walter Dolch; costui parla in modo incomprensibile e, paradossalmente, proprio per questo è da tutti adorato; era stato nominato presidente di un'Associazione preposta alla salvaguardia dell'opera del poeta Florestan, tuttavia, lo svolgimento di

Si tratta di una commedia satirica ambientata in una piccola cittadina del sud della Germania, nella casa del professore di filosofia Hans Walter Dolch.

Il suo personaggio ricorda alcuni filosofi del XIX secolo, i quali, sempre più spesso, si riducono ad essere dotti professori di filosofia, quasi del tutto disancorati dal mondo in cui essi e noi viviamo e dal quale, invece, non hanno nè «abbiamo il diritto di distogliere lo sguardo»⁶⁵¹. Per il linguaggio altisonante, astratto e sostanzialmente privo di contenuto di Dolch, Marcel pare aver tratto la sua ispirazione da quel ‘gergo’ filosofico divenuto ipertecnico, sganciato dal reale e, per tali ragioni, inautentico, che caratterizzava il filosofare di molti seguaci di Heidegger⁶⁵².

Emblematica è la battuta con la quale il professor viene osannato da alcuni ammiratori:

Quando avete parlato della pera [...] poi della mela, sono stata scossa da un brivido. “La pera pera”, avete detto; “la mela mela” avete aggiunto con un’ autorità ancora più imperiosa.⁶⁵³

Tutto questo rimanda satiricamente⁶⁵⁴ ad alcune affermazioni di Heidegger come, «*Das Ding dinget*, che significa letteralmente la *Cosa cosa*, come se esistesse un verbo “cosare”, che significa approssimativamente: “svolgere la funzione di cosa”»⁶⁵⁵.

Alcuni anni prima di scrivere la *pièce*, Marcel aveva incontrato Heidegger a Friburgo e, durante le loro conversazioni, il filosofo francese non aveva minimamente avuto «l’impressione di trovar[si] in presenza di un personaggio ridicolo, piuttosto il contrario», per questo motivo Marcel afferma che «il personaggio, del tutto grottesco, [...] presentato ne *La Dimension Florestan* non somiglia in nulla al pensatore reale [il cui] linguaggio [però...] ha comunque donato [a lui] l’occasione di scrivere questa commedia»⁶⁵⁶. La critica, insomma, più che al filosofo tedesco è rivolta ai suoi seguaci e

questo ruolo e il mantenimento stesso delle attività dell’associazione è complicato, quasi reso impossibile, da tutte le numerose e sconvolgenti rivelazioni sulla vita privata del poeta che nel corso della *pièce* affiorano. Durante una riunione dell’Associazione, che si stava tenendo proprio a casa di Dolch, sopraggiungono, infatti, la vedova del poeta, alcune sue amanti, con dei presunti inediti di Florestan, e anche una certa Verena, che si dichiara figlia del poeta. A questo punto, vista la complessità della situazione, nessuno sa più cosa fare, cosicché la memoria stessa del grande poeta rischia di essere compromessa.

⁶⁵¹ G. Marcel, *Le philosophe devant le monde d’aujourd’hui*, in Id., *Les Hommes contre l’Humain*, La Colombe-Éditions du Vieux Colombier, Paris 1951; trad. it. di G. Scarafile, *Il filosofo di fronte al mondo d’oggi*, Morcelliana, Brescia 2024, p. 26.

⁶⁵² Si sottolinea, qui, che Marcel, nella *Postfazione*, ribadisce che la sua critica non è affatto rivolta direttamente al filosofo tedesco, per il quale nutre stima, quanto piuttosto all’uso che del suo linguaggio viene fatto dai suoi allievi e da molti tedeschi.

⁶⁵³ G. Marcel, *La dimension Florestan*, cit., p. 32.

⁶⁵⁴ *La dimension Florestan* può, infatti, in qualche modo, essere considerata parte del *teatro comico* di Marcel.

⁶⁵⁵ G. Marcel, *Postface*, in Id., *La dimension Florestan*, cit., p. 160.

⁶⁵⁶ G. Marcel, *Postface*, in Id., *La dimension Florestan*, cit., p. 162.

al linguaggio filosofico in generale, che, sempre più spesso, si allontana da quello realmente in grado di parlare e *del* mondo e *a* coloro che vi vivono.

D'altro canto, Marcel rileva come molti altri grandi filosofi «si sono sentiti come massimamente obbligati ad inventare dei linguaggi filosofici in parte nuovi»⁶⁵⁷, finendo così per disancorarsi dalla realtà.

Marcel, qui molto vicino a Bergson, nutre perplessità rispetto a questo uso eccessivo di astrattismi e neologismi, ritenendo fondamentale che il linguaggio resti quanto più vicino possibile all'esperienza vissuta per riuscire a coglierne complessità e dinamicità.

Ormai troppo spesso, invece, la filosofia a lui contemporanea – osserva Marcel – cede alla tentazione «di prendere posizioni teoriche piuttosto che concrete, basandosi talvolta sulle adesioni a manifesti più che su una conoscenza approfondita dei fatti, una pratica che si traduce in realtà in un'ignoranza mascherata»⁶⁵⁸. La filosofia, dunque, rischia, in questo modo, di perdere la sua vocazione critico-riflessiva, divenendo ideologia o, addirittura, fanatismo intellettuale.

Per questa ragione, come afferma lo stesso Marcel, se anche il professor Dolch rappresenta una caricatura, tuttavia, la *pièce* finisce per «denunciare una deplorable tendenza di molti filosofi contemporanei a sguazzare nell'oscuro, e allo stesso tempo, a proteggersi in qualche modo dietro un'impenetrabile recinzione terminologica»⁶⁵⁹, mentre un filosofo degno di tale nome non può che partire da un'analisi fenomenologica della condizione umana; condizione, questa, rappresentata fundamentalmente dall'*essere in situazione*.

La filosofia ha, infatti, il compito di *riflettere* su tale condizione, «esplorandola nei limiti del possibile, senza tuttavia pretendere di raggiungere una comprensione totale, come quella attribuibile a un oggetto di studio scientifico»⁶⁶⁰.

Ed è proprio rivendicando questo contatto con l'esistenza e la realtà umana della *situazione* che Marcel reclama l'esigenza di tornare a riconoscere un certo valore del *senso comune*, del *linguaggio comune*, nel suo senso di *universale, accessibile, comprensibile*:

⁶⁵⁷ *Ivi*, p. 163.

⁶⁵⁸ G. Marcel, *Il filosofo di fronte al mondo d'oggi*, cit., p. 36.

⁶⁵⁹ G. Marcel, *Postface*, in *Id.*, *La dimension Florestan*, cit., p. 163.

⁶⁶⁰ G. Marcel, *Il filosofo di fronte al mondo d'oggi*, cit., pp. 56-57.

Sono oggi abbastanza convinto che i diritti del senso comune debbano in qualche modo essere salvaguardati, cosa che non esclude affatto la necessità di superarli per accedere a regioni alle quali non sarebbe possibile avere accesso. [...] Ma superare il senso comune, non vuol dire negarlo: negandolo, si rischia fortemente di regredire verso l'informe, verso il subumano.⁶⁶¹

Ancora una volta, Marcel rivendica la necessità di una filosofia, e di un linguaggio filosofico, capace di mettere in luce «l'irriducibilità dell'esistenza»⁶⁶² e di parlare agli uomini.

Pur di raggiungere questo *concreto*, vale anche la pena sperimentare nuovi generi espressivi, come Marcel ha più volte fatto ricorrendo alla drammaturgia, la quale infatti, non è affatto per lui «una distrazione annessa o una semplice illustrazione di temi intellettuali preconosciuti»⁶⁶³, ma, al contrario, rappresenta la via d'accesso per eccellenza a quella ricchezza e complessità dell'esistenza, che gli scritti filosofici riescono solo in parte a 'dire'.

Attraverso tutte le ambigue e comiche vicende legate alle sorti della *Florestan Forschung Gemeinschaft*, associazione dedita alla memoria del poeta Florestan e di cui Dolch è presidente, Marcel denuncia i rischi che risiedono nella ricezione di un pensiero; nel caso specifico della *pièce*, comprendiamo come il poeta Florestan sia oggetto di una «idolatria malsana»⁶⁶⁴ gelosamente coltivata da studiosi e aspiranti muse ispiratrici.

La ricchezza e il valore di un grande pensiero, invece spesso, risiedono nella sua impossibilità di divenire oggetto d'altri, di possesso, di interpretazione e venerazione, dal momento che «al cuore di ogni vanità c'è il vuoto»⁶⁶⁵.

La *dimensione* in cui il pensiero del poeta Florestan è posto dai membri dell'Associazione, primo fra tutti il professor Dolch, non è altro che

uno spazio fittizio in cui si sviluppa un pensiero inebriato di sé stesso e di trionfi troppo spesso illusori, che tratta con sufficienza l'umile dominio in cui ciascuno di noi si fa faticosamente strada verso la salvezza o la perdizione. L'impostura consiste proprio nel dare un senso superiore o nel dotare di un valore trascendente ciò che in realtà è un di-qua [*en-deçà*].⁶⁶⁶

Marcel vuole staccarsi da una certa tradizione filosofica, che trova il proprio valore solamente nel suo essere elitaria, astratta, lontana da quel *di-qua* in cui ci troviamo a

⁶⁶¹ G. Marcel, *Postface*, in Id., *La dimension Florestan*, cit., p. 165.

⁶⁶² *Ivi*, p. 168.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 166.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 163.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 169.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

vivere, affinché la filosofia torni a toccare l'esistenza e a farsi carico delle sue infinite dimensioni, uscendo dalle aule universitarie o dai circoli intellettuali. Essa deve avere, insomma, un «carattere esistenziale»⁶⁶⁷, ossia deve porsi non come una riflessione astratta su concetti inintelligibili, ma come «una specie di protesta della vita o *in nome della* vita considerata in tutta la sua complessità, contro le sistematizzazioni sempre fallaci a cui generalmente procede il filosofo»⁶⁶⁸.

È in nome di questa esigenza esistenziale che Marcel, prendendo anche le distanze da alcune sue convinzioni giovanili, denuncia la necessità di un riavvicinamento al *senso comune* che, come vedremo, costituisce una base per la comunicazione e la comunione fra gli uomini. Nell'appendice della *pièce* *La Dimension Florestan, Le crépuscule du sens commun*, il filosofo esplicita, infatti, come il senso comune faccia riferimento al rispecchiamento, o meno, di «un certo ordine che emerge per noi dall'esperienza comune»⁶⁶⁹ e che questo costituisca una sorta di *saggezza*⁶⁷⁰, una sorta di 'bagaglio umano' paragonabile a ciò che avviene in meteorologia; afferma a tal proposito Marcel:

sarei incline a proporre qui il termine di meteorologia mentale per definire un cambiamento che è forse troppo profondo per essere facilmente riconosciuto. Non solo troppo profondo, ma anche troppo generale – tanto generale da prodursi senza alcun dubbio anche dentro ciascuno di noi.⁶⁷¹

Un certo *senso comune* può esserci solo in presenza di una vita vissuta in comune, di valori condivisi, può esserci solo finché esistono «dei raggruppamenti organici come la famiglia, il villaggio, etc...»⁶⁷², mentre trova difficilmente spazio nelle nuove città moderne, industriali in cui gli uomini pur essendo ammassati non sentono alcuna vicinanza l'uno con l'altro.

E, infatti, Marcel denuncia come sia sempre più raro trovare una reale *comunione* fra gli uomini; una comunione, che senza dubbio si alimenta anche a partire da una condivisione di un *senso comune*.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 168.

⁶⁶⁸ *Ivi*, p. 166.

⁶⁶⁹ G. Marcel, *Le crépuscule du sens commun*, in Id., *La dimension Florestan*, cit., p. 174.

⁶⁷⁰ Sottolineiamo che saranno numerosi i riferimenti ad un testo che Marcel dedica proprio al concetto di saggezza, *Le déclin de la sagesse* (Plon, Paris 1954). Tale testo, infatti, non è legato solo tematicamente all'appendice *Le crépuscule du sens commun*, ma presenta anche un nesso cronologico difficile da reputare casuale: tutti e due i testi escono nel 1954.

⁶⁷¹ G. Marcel, *L'éclatement de la notion de sagesse*, in Id., *Le déclin de la sagesse*, cit., p. 96.

⁶⁷² *Ivi*, p. 97.

La causa principale di tale perdita Marcel la individua nel fatto che lo sviluppo della scienza ha portato con sé una moltiplicazione e un perfezionamento esasperati delle tecniche, al punto che coloro che se ne occupano, i tecnici, sono completamente chiusi ciascuno nel proprio minuscolo settore di specializzazione e non comunicano se non con coloro con cui condividono le competenze del loro stesso settore. Questo estremo frazionamento ha determinato una grave perdita sul fronte delle relazioni umane: «lo scienziato sembra perdere oggi il contatto con la realtà umana concreta»⁶⁷³, come d'altra parte accadeva al linguaggio filosofico del professor Dolch.

In questo contesto, così,

il senso comune appare sempre più caduco, tanto più attaccato a nozioni marce che la scienza ne prende le distanze e ci propone un'interpretazione del mondo che non ha assolutamente più nulla di comune [... e, infatti,] il senso comune [...] è legato ad una fiducia nei confronti della realtà, della solidità delle cose; ma è proprio questa realtà o questa solidità che oggi viene non solo messa in discussione, ma anche in qualche modo dissolta dalla conoscenza scientifica.⁶⁷⁴

La denuncia marceliana della scomparsa di un senso comune di fronte alle azioni parcellizzanti, e conseguentemente atomizzanti, dell'ipertecnicismo – sia esso dello scienziato o del professore di filosofia – non ha l'obiettivo di difendere o instaurare un ristretto conservatorismo né tantomeno di condannare *in toto* l'attività della scienza⁶⁷⁵ e della tecnica quanto piuttosto quello di evidenziare l'importanza di un sostrato comune che eserciti un «ruolo *cementificatore* [*cimentateur*]»⁶⁷⁶, senza il quale una società umana è profondamente mutilata e rischia di andare alla deriva fino a diventare, come insegna la storia, «un'orda [o] un campo di concentramento»⁶⁷⁷, o nella migliore delle ipotesi un luogo in cui gli uomini sono ridotti a numeri o a funzioni da svolgere.

Il senso comune è dunque «uno spirito, un'umile e sorridente saggezza»⁶⁷⁸ per cui ogni uomo che voglia restare tale deve lottare per conservarlo.

È qui tracciato dallo stesso Marcel un legame diretto fra il senso comune e la saggezza. Per il filosofo, infatti, la saggezza più che poter essere associata ad un sistematico esercizio della ragione, rappresenta piuttosto «un'arte di vivere» che mantiene in sé tutto

⁶⁷³ G. Marcel, *Le crépuscule du sens commun*, in Id., *La dimension Florestan*, cit., p. 187.

⁶⁷⁴ *Ivi*, pp. 188-189.

⁶⁷⁵ Cfr. G. Marcel, *Les limites de la civilisation industrielle*, in Id., *Le déclin de la sagesse*, cit.

⁶⁷⁶ G. Marcel, *Le crépuscule du sens commun*, in Id., *La dimension Florestan*, cit., p. 201.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ *Ivi*, p. 211.

ciò che appartiene all'esistenza concreta dell'uomo e, quindi, anche a quel senso comune che rappresenta per gli uomini un vero e proprio «tessuto connettivo»⁶⁷⁹.

Il perfezionamento delle tecniche tende di per sé a creare un mondo del tutto arido [trad. letterale: il meno possibile nutrito] e, di conseguenza, incapace di favorire l'esercizio di poteri di secondo grado; [poteri] questi che corrispondono esattamente a quel che altrove, [è stato] chiamato saggezza.⁶⁸⁰

Un mondo arido, insomma, in cui a trionfare è l'astrazione burocratico-amministrativa o il linguaggio accademico del professor Dolch o la *pragmatisation* generale dell'uomo e delle relazioni umane, un mondo arido in cui dilaga una riduzione del valore stesso di uomo e delle sue relazioni a funzione e utilità.

Ne deriva un sistema che ha «potere di auto-consolidazione»⁶⁸¹, per cui gli uomini, pur essendo utili, non sono indispensabili. L'uomo è ridotto a funzione bio-sociale e le condizioni psico-chimiche sono osservate e prese in considerazione solo al fine di mantenere uno *standard* minimo di rendimento e ottenimento degli obiettivi generali⁶⁸².

È questa, sostiene Marcel, un'«immensa impresa di disumanizzazione»⁶⁸³, un «peccato contro la vita»⁶⁸⁴ ed è compito non solo del filosofo, ma di ogni uomo, fare resistenza al dilagare di questa visione del mondo e degli uomini: «si devono mobilitare delle forze suscettibili di opporsi effettivamente a questa immensa deriva. Che queste forze siano spirituali, nessuno può contestarlo»⁶⁸⁵.

Per questo il filosofo-drammaturgo scrive che si deve ripartire «dal piano più umile e più intimo dell'esistenza umana, là dove ogni uomo di buona volontà si incontra per fare un'opera comune [...]. Qui, come del resto ovunque, è il senso del prossimo che va risvegliato»⁶⁸⁶.

La prima risorsa a cui dobbiamo fare appello in questa ricerca di salvezza dello stesso esser-uomo, in questa ricerca di riavvicinamento alla vita è la saggezza, la riflessione, nel suo intimo legame con l'umiltà, la pazienza e l'amore e nella sua essenziale avversione verso ogni *hybris* e orgoglio.

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 212.

⁶⁸⁰ G. Marcel, *Les limites de la civilisation industrielle*, in Id., *Le déclin de la sagesse*, cit. p. 25.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 37.

⁶⁸² Cfr. G. Marcel, *La notion d'héritage spirituel*, in Id., *Le déclin de la sagesse*, cit. La questione dell'eredità spirituale e del valore del passato è, infatti, inscindibilmente intrecciata, nel pensiero di Marcel, con la questione della tecnica e della messa al bando di ogni riflessione nel mondo contemporaneo.

⁶⁸³ G. Marcel, *Les limites de la civilisation industrielle*, in Id., *Le déclin de la sagesse*, cit. p. 38.

⁶⁸⁴ *Ivi*, p. 36.

⁶⁸⁵ *Ivi*, p. 40.

⁶⁸⁶ G. Marcel, *L'éclatement de la notion de sagesse*, in Id., *Le déclin de la sagesse*, cit., p. 116.

Fra il mondo della tecnica e quello delle forze spirituali si erige, dunque, il filosofo come mediatore. In un mondo sempre più fondato sul rifiuto della riflessione, infatti, il filosofo deve assumersi la responsabilità della propria missione: «con umiltà e senza illudersi»⁶⁸⁷ è chiamato ad esercitare una riflessione profonda che tenti di curare «il grande male del nostro tempo»⁶⁸⁸, l'aridità delle relazioni umane e la perdita di un sostrato comune, di un *sensu comune* che ci ricordi di essere tutti, e prima di tutto, esseri umani.

4.3 Un falso incompiuto: *L'Insondable* e il suo intreccio con *Presenza e immortalità*

L'Insondable è una *pièce* marceliana incompiuta – come scrive l'autore – si tratta di un «frammento teatrale scritto nel 1919 e rimasto [...] inedito»⁶⁸⁹ fino al 1959, anno in cui uscì in appendice a *Presenza e immortalità*⁶⁹⁰, un diario che Marcel aveva scritto durante la Seconda guerra mondiale.

Nella *Prefazione* a questo diario, il nostro filosofo sente il bisogno di giustificare la scelta editoriale:

Sorprenderà invece, e a ragione, che in questo volume io abbia voluto collocare un frammento teatrale scritto nel 1919 e rimasto finora inedito. Innanzitutto, non si sottolineerà mai a sufficienza l'intimo legame che nella mia opera unisce la filosofia e il teatro. Inoltre, il primo atto di quest'opera teatrale mai conclusa assume per me un'importanza particolare. Rileggendola alla fine di dicembre del 1958 mi sono reso conto che poteva arricchire e in qualche modo ampliare le pagine del Diario che avevo deciso di pubblicare. Come si potrà vedere, questo atto si svolge subito dopo la fine della Prima guerra mondiale, proprio nel momento in cui è stato scritto. Se da una parte costituisce una testimonianza sulla mentalità dei francesi in quel periodo, dall'altra sottolinea anche e in modo più profondo le fortissime ripercussioni della guerra sulla mia sensibilità e sul mio pensiero. Ripercussioni indefinite, e che si sono sicuramente fatte sentire fino a oggi negli strati profondi del mio essere.⁶⁹¹

L'elemento che Marcel pone a giustificazione della sua scelta editoriale è, ancora una volta, dettato dall'intimo legame tra la filosofia e il teatro; un legame, questo, rinsaldato da una comunione di tematiche: le ferite lasciate dall'esperienza della guerra, la comunicazione con l'al di là⁶⁹² e la possibilità di avvertire la presenza di una persona

⁶⁸⁷ G. Marcel, *Il filosofo di fronte al mondo d'oggi*, cit., p. 72.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ G. Marcel, *L'Insondable*, in Id., *Présence et immortalité*, Flammarion, Parigi 1959; trad. it. di M. Pastrello, *Presenza e immortalità*, Bompiani, Milano 2011.

⁶⁹⁰ *Presenza e immortalità* rappresenta la continuazione dei diari pubblicati nel 1927 (*Journal métaphysique*, cit.) e nel 1934 (*Être et avoir*, cit.).

⁶⁹¹ G. Marcel, *Avant-propos*, in Id., *Présence et immortalité*, cit., pp. 8-9.

⁶⁹² Marcel specifica, però, che «ne *L'Insondable* non si parla di messaggi attraverso la scrittura automatica, ma la

anche dopo la sua morte; la questione, potremmo dire in sintesi, della presenza e dell'immortalità.

Come dichiarò lo stesso filosofo in una conferenza risalente al 1951⁶⁹³, la questione della presenza nell'assenza e della sopravvivenza alla morte attraverso il legame di amore con chi ci sopravvive rappresentavano per lui un centro di interesse vitale soprattutto perché richiamavano direttamente alcune sue esperienze personali. Afferma, infatti, Marcel:

È possibile che [tali questioni] abbiano per me un vero e proprio valore disperante perché nel mio caso trovano una persona traumatizzata fin dall'infanzia dalla morte dell'altro: dalla scomparsa di mia madre avvenuta quando non avevo ancora quattro anni. Non ho esitazione nell'affermare che la mia vita, semplicemente, così come anche la vita intellettuale, si è svolta sotto il segno della morte dell'altro.⁶⁹⁴

Quando la scena de *L'Insondable* si apre comprendiamo che due fratelli, Maurice e Robert, erano stati chiamati alle armi nel conflitto della Prima guerra mondiale e che, ora, mentre il primo risulta disperso, il secondo è da poco ritornato a casa dalla moglie Edith e dai figli.

Robert, ancora sconvolto per l'esperienza vissuta al fronte, scopre che suo fratello, durante le licenze, era sempre tornato a casa, prendendosi cura dei nipoti, e, allo stesso tempo, instaurando un forte legame con sua moglie Edith. I due, infatti, si erano profondamente aperti l'uno all'altra, confidandosi le loro angosce.

Una volta a casa, Robert non può che constatare che sua moglie è molto cambiata, e, forse, proprio a causa di questa relazione instaurata con suo fratello Maurice.

Fin da subito è chiaro che la questione esistenziale in gioco è la reazione dei personaggi in scena di fronte all'assenza di Maurice.

Edith era rimasta molto vicina al cognato durante la guerra ed ora che di lui non si sapeva più nulla, ella affermava di sentirlo vicino, presente anche nell'assenza. Una vicinanza d'altro canto che ella non avvertiva con il marito Robert, il quale invece era materialmente lì con lei.

«Lui non è con me [esclama Edith], noi non siamo insieme; noi siamo ... non so come spiegarti [...] come degli oggetti posti vicini l'uno all'altro, per sempre esterni l'uno

questione della comunicazione tra la vita e l'al di là della vita è posta comunque nella sua essenza» (*Ibidem*). Si ricorda che la scrittura automatica, o psicografia, è una pratica che implica la scrittura senza controllo cosciente, spesso associata a fenomeni paranormali e alla comunicazione con l'aldilà.

⁶⁹³ Si tratta di una conferenza che Marcel propose in varie occasioni: a Rabat, a San Paolo e in altre città sudamericane.

⁶⁹⁴ G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 471.

all'altro»⁶⁹⁵ e, ancora, «questo senso di assenza che un morto amato non saprebbe risvegliare in noi, io lo provo per mio marito con una terribile intensità... è sempre lontano – e questo non è dire abbastanza, poiché lo spazio stesso non separa quelli che si amano»⁶⁹⁶.

Le parole di Edith introducono una questione fondamentale per Marcel; una questione che viene affrontata teoricamente in *Presenza e immortalità*; per il filosofo, infatti, non esiste autentica relazione, «scambio, [...] comunicazione vivente»⁶⁹⁷ se non fra due esseri che si riconoscono come tali e accettano di «trascendere le categorie che caratterizzano l'oggettività»⁶⁹⁸, ossia quando due persone smettono di approcciarsi l'un l'altro dall'esterno, considerandosi in qualche modo oggetto di un possesso piuttosto che di una *comunione*, e si considerano vicendevolmente un *tu*, per poi arrivare a costituire un *noi*.

Per il filosofo-drammaturgo, infatti, la *presenza* non è mai un dato, non è mai data, ma sempre rivelata; in questo senso non può essere contemplata dall'esterno, oggettivata, problematizzata. La presenza instaura una *reciprocità* che è estranea ad ogni rapporto soggetto-oggetto; essa, quindi, non può essere assimilata a quella di uno spettacolo a cui assisto passivamente dall'esterno, perché implica, al contrario, un impegno attivo da parte del soggetto, un impegno che consiste nell'aprirsi all'altro per accoglierlo. La presenza rappresenta la «risposta all'atto con il quale il soggetto si apre per accogliere. In questo senso è dono di sé»⁶⁹⁹. Donarsi all'altro significa rendersi disponibili ad accogliere l'altro, la sua *rivelazione*, significa *riconoscerne* la presenza *in e con me*.

La chiusura della relazione, della comunicazione tra Edith e Robert fa sì che manchi questo *riconoscersi* e che, di conseguenza, le due esistenze divengano come due monoliti, incomunicabili tra loro, non più presenza viva l'uno per l'altro, ma distanti, lontani, assenti, seppur vicini fisicamente.

Per Marcel la relazione fra gli uomini deve superare tipologie di rapporti funzionali e oggettivanti, legati all'idea di *possesso*, e giungere a legami fondati sulla *partecipazione* all'altro, su un *amore* di tipo *oblativo*, eterocentrico e non autocentrico, in grado di

⁶⁹⁵ G. Marcel, *L'Insondabile*, cit., p. 226.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

⁶⁹⁷ G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 177.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 489.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 323.

rendere gli esseri «ciascuno [...] centro per l'altro»⁷⁰⁰. È qui racchiusa la concezione marceliana secondo la quale ogni «esistere è co-esistere»⁷⁰¹, ogni *esse* è un *coesse*.

Sulla capacità del soggetto di vivere questa relazione di apertura e partecipazione, questa relazione di “coesistenza”, si fonda, dunque, la possibilità del *coesse*, in cui

l'altro ed io siamo *noi*, il che significa che egli cessa pertanto di essere egli per divenire tu [...]. Vediamo qui aprirsi la strada che conduce alla dialettica dell'amore. “L'essere che amo è nella minore misura possibile un terzo da me; e nello stesso tempo egli mi rivela a me stesso”.⁷⁰²

Ecco, allora, perché Maurice, il cognato, disperso in guerra, e forse morto, è ancora una presenza per Edith: è la loro relazione, il loro *co-essere* che abbatte ogni barriera, anche quella della morte.

In un testo del 1954, *Note sull'amore*⁷⁰³ (*Notes pour une philosophie de l'amour*), Marcel analizza proprio l'amore come una potente forza di coesione e partecipazione:

i due che sono presenti nell'amore – scrive Franco Riva – non sono soggetto e oggetto rispettivamente l'uno per l'altro. La categoria stessa di oggetto è inadeguata: bisognerà piuttosto sostituirvi quella di una “presenza” che continua, di una “potenza di irradiazione”.⁷⁰⁴

Nell'amore, infatti, si superano i rapporti di reificazione dell'altro; l'amore non è possesso, non rende il ‘tu’ un oggetto da possedere, manipolare o conoscere, perché, se così fosse, ci sarebbe il rischio dell'io di non uscire da sé stesso, rimanendo lì imprigionato.

L'amore conduce l'uomo verso il mistero, e se «l'atteggiamento conoscitivo porta [...] a centrarsi su se stessi, l'amore sembra implicare una specie di “conversione”, da intendersi come una “disarticolazione preliminare di me stesso”»⁷⁰⁵, come scrive Marcel. L'amore si presenta in tutta la sua paradossalità, smentendo la centralità epistemologica

⁷⁰⁰ *Ivi*, p. 481.

⁷⁰¹ *Ivi*, p. 425.

⁷⁰² G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 62.

⁷⁰³ Testo (pp. 374-379), questo, che, insieme a *L'io e la totalità* (*Le Moi et la Totalité*, pp. 353-373) di E. Lévinas e a *Simpatia e rispetto* (*Sympathie et Respect. Phénoménologie et éthique de la seconde personne*, pp. 380-397) di P. Ricoeur, appare nel numero di ottobre-dicembre 1954 della «Revue de Métaphysique et de Morale», tutti e tre dedicati alla questione dell'altro, alla difficoltà del riconoscimento e allo sviluppo della relazione interpersonale.

⁷⁰⁴ F. Riva, *Una possibilità per l'altro. Lévinas, Marcel, Ricoeur*, in F. Riva (a cura di), *Il pensiero dell'altro*, Edizioni Lavoro, Roma 2023, p. XXXIV e cfr. G. Marcel, *Per una filosofia dell'amore*, in F. Riva (a cura di), *Il pensiero dell'altro*, pp. 4-5.

⁷⁰⁵ F. Riva, *Una possibilità per l'altro*, cit., p. XXXVI.

dell'io, dal momento che se l'io si ponesse al centro, sarebbe per lui impossibile 'conoscere' l'amore, che «è la vita che si decentra, che cambia centro»⁷⁰⁶.

Nell'amore, dunque, l'altro è colto nella sua unicità, nessuna *reductio ad unum*, nessuna omologazione, anzi l'altro «mi rivela a me stesso»⁷⁰⁷; «non comunico effettivamente con me stesso se non nella misura in cui comunico con l'altro, cioè a dire in quanto costui diventa un tu per me»⁷⁰⁸. Questo accade quando l'uomo cessa di ripiegarsi in se stesso e, in un atto di distensione interiore, entra in una relazione profonda ed autentica con gli altri, siano essi ancora in vita o meno: «quando io sono in presenza del tu, si opera in me una unificazione interiore, in virtù della quale una diade diventa possibile»⁷⁰⁹.

Edgar Sottiaux, infatti, nel suo studio su Marcel, scrive queste parole: «Bisogna donarsi per ritrovarsi e bisogna sapersi riconoscere pienamente come essere per donarsi, per amare»⁷¹⁰. Tutto Gabriel Marcel sta qui.

Il nostro filosofo-drammaturgo contrappone questo incontro autentico, in cui l'altro è accolto come *mistero*, alla reificazione dell'altro, che riduce invece la sua alterità a un semplice oggetto, cosa che accade tra Edith e suo marito.

La dimensione interpersonale, infatti, può superare la barriera della realtà materiale e aprirsi al mistero, ostacolando ogni possibile delirio di onnipotenza dell'io e nascendo, invece, «come invocazione, come richiamo dell'io all'io»⁷¹¹. La scoperta dell'io, dunque, non può che partire dall'altro, dal suo riconoscimento come un *tu* e dall'affermazione intersoggettiva di sé come un *noi*. La presenza dell'altro è in questo senso *rivelatrice*: è l'atto che mi fa essere più pienamente di come sarei se non l'avessi vissuta, dal momento che non sono sufficienti, per Marcel, le «sole risorse dell'ego»⁷¹². Comprendiamo, allora, perché egli affermi che «la presenza è intersoggettività»⁷¹³.

Come si è visto, questo tipo di riflessione vale anche per le relazioni fra vivi e morti: possiamo ascoltare, vedere e toccare qualcuno che è vicino a noi, qualcuno che si trova nella stanza accanto alla nostra – osserva Marcel in *Presenza e immortalità* – e al tempo

⁷⁰⁶ G. Marcel, *Giornale Metafisico*, cit., p. 110 (2 dicembre 1919).

⁷⁰⁷ *Ivi*, p. 34.

⁷⁰⁸ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 62.

⁷⁰⁹ *Ivi*, p. 65.

⁷¹⁰ E. Sottiaux, *Gabriel Marcel. Philosophe et dramaturge*, Nauwelaerts, Louvain 1956, p. 15.

⁷¹¹ G. Marcel, *Giornale Metafisico*, cit., p. 110.

⁷¹² G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 97.

⁷¹³ *Ivi*, p. 323.

stesso essergli lontano, «infinitamente più lontano [...] di un certo essere amato a migliaia di chilometri, o che addirittura non fa più parte di questo mondo»⁷¹⁴: Edith e Robert possono parlarsi, toccarsi eppure non si raggiungono, non *partecipano* l'uno dell'altra; tra di loro è

garantita una certa comunicazione a livello materiale, ma nient'altro che materiale, e assimilabile in tutto e per tutto a quella che si può stabilire, tra due postazioni distinte, una emittente, l'altra ricevente. Manca l'essenziale però. Si tratta di una comunicazione senza comunione, e quindi di una comunicazione irrealistica. [...] Per un fenomeno inverso, però, può succedere al contrario che l'altro, se lo sento presente, mi rinnovi in un certo qual modo interiormente: la sua presenza è allora rivelatrice, cioè mi fa essere me stesso più pienamente di quanto lo sarei senza di essa. Questa esperienza [...] è una delle più misteriose, e mi sembra [...] esistenziale nel senso più elevato».⁷¹⁵

La comunicazione fra Edith e Robert è assimilabile a quella che può instaurarsi fra delle cose, fra degli oggetti, come due postazioni radio, e per questo la loro vicinanza non è sentita come tale, ma anzi rappresenta un vuoto incolmabile. Questo modo di stare vicini, senza realmente raggiungersi, non è, però, l'unica possibilità di relazione: Marcel ci suggerisce che la presenza dell'altro può anche essere indubitabile, forte al punto da trasformarci interiormente, da rivelarci chi siamo più profondamente di quanto potremmo fare da soli. E, questo tipo di presenza, di *comunione*, può realizzarsi anche su di un piano non materiale, ossia anche quando l'altro è fisicamente assente o lontano o, finanche, morto.

È *presenza nell'assenza* e non può essere affermata su un piano oggettivo; eppure, «insistere sul carattere non oggettivo della presenza non significa affatto affermarne il carattere soggettivo. In realtà in questo caso bisogna parlare di intersoggettività»⁷¹⁶ e con essa si intende «essenzialmente apertura»⁷¹⁷, perché «l'intersoggettività: è [...] essere insieme nella luce»⁷¹⁸.

Ed è proprio *insieme nella luce* che Edith sente di essere al cospetto dell'assenza così a lei presente del cognato Maurice; ciò lo possiamo evincere dal dialogo fra questa e padre Séveilhac, durante il quale la giovane donna, pur confessando di sapere con certezza che il cognato era morto – aveva, infatti, conosciuto il rimpatriato davanti a cui occhi il

⁷¹⁴ *Ivi*, p. 483.

⁷¹⁵ *Ivi*, pp. 483-485.

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 487.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ *Ivi*, p. 489.

cognato era spirato – non può negare ciò che sente; le sue sensazioni e i suoi sentimenti sono reali, sono vivi.

Edith ‘sa’ che lui continua a ‘vivere’, lo sente presente nell’amore, nella luce, e si rifiuta di limitarsi a pregare per lui, come, invece, le suggerisce padre Séveilhac, sostenendo che è l’unica cosa che si possa fare con i morti. Edith, invece, ribadisce che si può pregare solo per quelli che sono realmente assenti, mentre, Maurice, seppur morto, per lei non lo è affatto; anzi, «ci sono delle volte in cui lui [le] è più immediatamente presente [...] di quanto non lo fosse in vita»⁷¹⁹.

Marcel sostiene, dunque, che «il contrappeso ontologico della morte [sia] la presenza in me di coloro che sono parte di me, che mi hanno fatto diventare ciò che sono, e non smettono di farlo»⁷²⁰, anche quando non ci sono più. La presenza nell’assenza costituisce così una risorsa essenziale della drammaturgia marceliana; paradossalmente, infatti, è proprio la ‘presenza’ dei morti che dona un impulso ai personaggi vivi sulla scena, influenzando sulle loro azioni e le loro scelte.

Questa dinamica messa in scena dalla presenza o assenza dei personaggi a teatro ricorre, ad un altro livello d’indagine, anche in *Presenza e immortalità*: il fulcro del diario è, infatti, proprio la «morte dell’essere amato»⁷²¹ e le sue implicazioni, ossia in che modo «la morte dell’essere amato possa abbattersi metafisicamente su colui che viene devastato da questa morte»⁷²². È una costante e centrale preoccupazione metafisica⁷²³ di Marcel scoprire come un soggetto sia collegato ad una realtà che non può essere considerata come oggettiva e che tuttavia è persistentemente riconosciuta come reale⁷²⁴.

Pensando alla *pièce*, infatti, essa procede proprio attraverso le personali reazioni che i personaggi in scena hanno di fronte alla scomparsa di Maurice: per due vicine di casa il fatto è solo fonte di curiosità e occasione di chiacchiera; per il fratello, Robert, invece, ancora sconvolto per quanto ha visto e vissuto in guerra, Maurice è un caduto come molti altri e l’accaduto va solo accettato; Georgette, invece, moglie di Maurice, non vuol credere che il marito sia morto e spera che sia solo disperso e che un giorno tornerà:

⁷¹⁹ G. Marcel, *L’Insondable*, cit., p. 225.

⁷²⁰ G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 261.

⁷²¹ *Ivi*, p. 167.

⁷²² *Ivi*, p. 165.

⁷²³ Cfr. G. Marcel, *The Philosophy of existence*, Cluny, Providence (Rhode Island) 2018.

⁷²⁴ Sottolineiamo che Marcel arriva a prendere in seria considerazione anche la telepatia (G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 489) e i fenomeni metapsichici (*Ivi*, p. 491).

se il mio povero Maurice ritornasse...Che dice Robert? Crede che si possa ancora sperare? [...] Al Servizio Dispersi, sono persuasi che ci siano ancora migliaia di prigionieri nelle fortezze [...]. Avrei un così grande bisogno che mi si facesse coraggio.⁷²⁵

Fra tutti loro, solo Edith sembra non soffrire l'assenza di Maurice; per lei il cognato, forse l'amato, è presente, non materialmente, come dicevamo poco sopra, ma nella luce emanata dal legame che li unisce e che permette di esercitare una sorta di resistenza, di resilienza alla morte.

Scriva Gabriel Marcel:

l'unico problema essenziale è costituito dal conflitto tra l'amore e la morte. Se ho una certezza incrollabile è che un mondo disertato dall'amore non può che essere inghiottito dalla morte, ma nello stesso tempo che là dove l'amore resiste, là dove trionfa su tutto ciò che tende a degradarlo, la morte in definitiva non può non essere vinta.⁷²⁶

Come non ricordare le parole di Edith: «Non è con me, noi non siamo insieme. [...] Ma per me ... i veri morti, i soli morti sono quelli che non amiamo più»⁷²⁷. Per la donna i morti non sono coloro che «non sono più viventi», come sostiene padre Seveilhac, ma coloro che non sono più amati.

L'amore, che Edith vive come certezza della presenza vivente di Maurice, dura e resiste anche dopo la morte, poiché attraverso di esso «si costituisce una realtà superiore»⁷²⁸.

È così che Marcel apre le porte alla possibilità dell'*immortalità*, nonostante non ricorra quasi mai all'utilizzo di questo termine e impieghi al suo posto quello di *sopravvivenza*⁷²⁹, dal momento che l'idea di *immortalità* porta inevitabilmente sul piano della teologia, territorio questo che va «molto al di là di una filosofia della presenza propriamente detta»⁷³⁰.

Quando penso a lui [afferma Edith] in un certo modo – con tenerezza, con raccoglimento – allora sorge in me qualcosa come una vita più ricca, più profonda a cui so che lui partecipa. Questa vita non è me né lui: è noi due [...] in [una] conversazione senza parole.⁷³¹

⁷²⁵ G. Marcel, *L'Insondabile*, cit., p. 199.

⁷²⁶ G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 471.

⁷²⁷ G. Marcel, *L'Insondabile*, cit., p. 228.

⁷²⁸ G. Marcel, *Ma première étape*, cit., p. 91.

⁷²⁹ Marcel afferma di essere consapevole che l'idea di immortalità vada infinitamente oltre quella di sopravvivenza, tuttavia, preferisce il termine sopravvivenza per non incorrere nella critica che il suo pensiero filosofico sconfini nell'ambito della Rivelazione.

⁷³⁰ G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 497.

⁷³¹ G. Marcel, *L'Insondabile*, cit., p. 231.

Una vita più ricca, più profonda a cui entrambi partecipano, pur nella loro irriducibile materiale distanza; è questa la relazione profonda che si può instaurare, per Marcel, fra due *esseri*, fra due esseri che si amano e si riconoscono l'un l'altro come *tu*. È questa la relazione fra vivi e morti che supera ogni riduzione ad oggetto, a simulacro, immagine o ricordo e che si afferma come apertura e disponibilità verso l'altro e tutto ciò che è. È una comunicazione senza parole, che va oltre il linguaggio, per questo forse i silenzi, i gesti, gli sguardi, i sorrisi e le lacrime presenti nelle opere teatrali dicono qualcosa dell'uomo che uno scritto filosofico, per quanto profondo e intenso possa essere, non può rivelare. È per questo che in quella «conversazione senza parole» di Edith si dà una presenza che va oltre la morte.

Al contrario, fissare la presenza di chi non c'è più in elementi materiali, cristallizzati significherebbe *cadaverizzare* la vita.

Lasciandomi ossessionare dall'ultimo stato o dall'ultima immagine [del defunto o dell'assente] trasformo l'essere da me amato in una cosa che in effetti si rivela perduta. Con una tale cosa io non [posso] formare un vero noi, e se esiste dell'indistruttibile posso pensarlo soltanto a partire dal *noi*.⁷³²

In questo senso, per Marcel, è fondamentale continuare a considerare l'altro, pur nella sua assenza, come un *essere* e non ridurlo a nulla che sia una cosa; solo così la sua scomparsa potrà continuare a rappresentare una presenza e non una perdita.

È veramente per amore per l'altro che devo liberarmi da questa ossessione [del possesso riduttivo a oggetto], ho il dovere, proprio nei suoi confronti, di non immobilizzarlo, di non negarlo come essere e come vita.⁷³³

Ma tutto è falsato se si confonde l'*essere* con ricordi, immagini, ritratti, fotografie o con qualsiasi altra cristallizzazione del fluire della sua vita; bisogna, invece, guardarsi dall'oggettivare, perché «come sempre, anche in questo caso c'è una trascendenza da salvaguardare»⁷³⁴.

È proprio questa trascendenza negata e l'immagine cristallizzata di Edith agli occhi e al cuore di Robert che sanciscono l'impossibilità di una reale *comunione* e *presenza* dell'uno all'altro. Esempolari sono le loro battute:

⁷³² G. Marcel, *Presenza e immortalità*, cit., p. 193.

⁷³³ *Ivi*, p. 195.

⁷³⁴ *Ibidem*.

Robert: «La guerra può aver cambiato molte cose, però non ha certamente alterato la mia memoria, e io ho mantenuto un'immagine molto chiara di ciò che eri prima dell'incubo»

Edith: «L'immagine... della mia persona fisica, forse. Ma ... c'è il resto, Robert. Io non penso che ci possa essere alcuna immagine di questo».⁷³⁵

La gravidanza delle ultime battute dell'unico atto de *L'Insondable* conduce «letteralmente sul bordo di un precipizio»⁷³⁶; la *pièce* rimane aperta su una situazione irrisolta di incomunicabilità fra Edith e Robert. Entrambi non si *riconoscono* e per questo non riescono a superare la distanza che l'autenticità e profondità della relazione fra Maurice e Edith ha interposto fra loro.

Proprio da questa non-conclusione della *pièce* emerge tutta la sua importanza e carica esistenziale: le esistenze dei personaggi restano tragicamente sospese fra la presenza, l'assenza, l'immortalità, la speranza e la consapevolezza del fallimento di una relazione. Per questo motivo si può considerare questo dramma un *falso incompiuto*, perché, come afferma lo stesso Marcel: «se avessi continuato la *pièce*, come pensavo di fare inizialmente, avrei rischiato di indebolire il sentimento di abisso che, mi sembra, si sprigion[i] dalla scena, in particolare dalle due scene finali»⁷³⁷ e che, solo, è in grado di rendere pienamente quell'esperienza misteriosa e profonda della *presenza nell'assenza* verso la quale negli scritti filosofici si riesce solo ad approssimarci.

4.4 La pace sia fatta dagli uomini di buona volontà

Il carattere apparentemente ibrido di questo piccolo testo richiede indubbiamente alcune spiegazioni. A dire il vero, non è la prima volta che riunisco sotto un'unica copertina una meditazione e un dramma. [...] I due testi devono del resto, in seguito, essere distinti. Ma penso ancora oggi che sia interessante presentarli insieme e invitare il lettore a confrontarli.⁷³⁸

Sono queste le parole con cui Marcel apre l'opera *Paix sur la Terre*; un testo, questo, che riunisce il discorso pronunciato dal nostro filosofo il 20 settembre 1964 alla Pauluskirche di Francoforte, quando gli fu conferito dall'Union des Libraires Allemands il Prix de la Paix, e una tragedia scritta all'inizio del 1918: *Un juste*.

⁷³⁵ G. Marcel, *L'Insondable*, cit., p. 233.

⁷³⁶ G. Marcel, *Avant-propos*, in Id., *Présence et immortalité*, cit., p. 9.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ G. Marcel, *Paix sur la Terre. Deux discours, une Tragédie*, cit., p. 7.

Ancora una volta Gabriel Marcel sceglie di legare la sua riflessione filosofica e la sua produzione teatrale⁷³⁹ sia per sottolineare «l'unità indissolubile della [sua] opera»⁷⁴⁰ sia per evidenziarne la continuità tematica, di modo che attraverso i due generi si colgano più sfaccettature del reale. Inoltre, Marcel in «questo distico [...] mette in luce il fatto che la preoccupazione per la pace e per le condizioni a sua salvaguardia sono divenute per [lui] una costante dopo i terribili avvenimenti del 1914-1918»⁷⁴¹.

È, infatti, proprio un'esperienza personale ad ispirare il drammaturgo nella composizione di *Un Juste*.

La *pièce* narra di un giovane, Raymonde Lecuyer, che, pur ritenuto non idoneo al servizio militare, proprio come era accaduto a Marcel, si sente angosciato dalla situazione e cerca, da civile, di rendersi utile in ogni modo.

Per il nostro pensatore la situazione morale del civile, del non combattente risultava, infatti, insopportabile⁷⁴² e pur non ritenendosi adatto al combattimento, poiché il solo pensiero di uccidere un altro uomo lo faceva inorridire, avvertiva in questa inazione qualcosa di colpevole.

Forse, Raymonde-Marcel si sente colpevole di non condividere, di non 'dividere' le sofferenze del fronte con tutti gli amici, che, diversamente da lui, rischiavano la vita ogni giorno; forse, si sente colpevole di sembrare disinteressato o addirittura connivente con uno stato di cose che, in fondo, non lo chiamava in prima linea.

D'altro canto, Marcel aveva vissuto da vicino, durante la sua frequentazione della Sorbona, un'esperienza che lo aveva fortemente segnato: un'esperienza di incomprensione, di fraintendimento che non gli permetteva più di essere sollevato da certi dubbi o angosce.

Proprio un suo compagno di stanza, Michel Alexandre, anche lui escluso per motivi di salute dal servizio militare, aveva partecipato, nel 1917, all'invio di alcuni volantini pacifisti al fronte; senza poter stabilire quanto tale gesto abbia realmente influito, è però storicamente noto che il 16 aprile di quello stesso anno ci fu un ammutinamento, in

⁷³⁹ Sul tema della pace si rimanda anche all'intreccio riscontrabile fra la *pièce* *Colombyre ou le brasier de la paix* (G. Marcel, *Colombyre ou le brasier de la paix*, in Id., *Théâtre comique*, Éditions Albin Michel, Paris 1947) e i saggi filosofici *Situazione pericolosa dei valori etici* (raccolto in G. Marcel, *Homo Viator*, cit., pp. 179-190) e *De la recherche philosophique* (in AA.VV., *Entretiens autour de Gabriel Marcel*, cit., pp. 9-19).

⁷⁴⁰ G. Marcel, *Paix sur la Terre*, cit., p. 8.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² Per approfondire le riflessioni dello stesso Marcel su questa condizione si rimanda a G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., pp. 79-86.

seguito al quale venne compiuta una durissima azione repressiva in cui furono giustiziati moltissimi soldati.

Marcel rimase profondamente turbato dalla vicenda e fu tormentato dall'idea che il suo compagno, attraverso un gesto, perfino banale, come l'invio di volantini, abbia potuto contribuire ad un tale massacro; ma ancor di più, il filosofo francese manifesta un'inconsolabile disperazione di fronte al fatto che un'iniziativa giusta, come lo è sempre un appello alla pace, abbia potuto generare degli esiti così avversi.

Tornando alla storia di Raymond Lecuyer, lo vediamo in scena intento a festeggiare, insieme ad amici e parenti, il momentaneo ritorno dal fronte di suo fratello minore François. L'umore è buono, l'atmosfera che trapela è densa di speranza.

Poi, entra in scena Bernard Groult.

Anche Bernard, amico di Raymond, è di ritorno dal fronte per un breve permesso di quarantotto ore; egli è schierato in guerra in uno dei luoghi più pericolosi del fronte, nella trincea di Colmar. Differentemente da François, che sembra essere fiducioso verso gli esiti della guerra, lui è, invece, del tutto disilluso, è convinto che quella sia la sua ultima volta a casa e che, una volta ritornato al fronte, non farà mai più ritorno. Queste le sue parole:

Vedi, sono fin troppo sicuro che questa sia l'ultima volta che parleremo. Sì, ci torno; è un brutto posto, e il calcolo più elementare delle probabilità mi mostra che non ho alcuna possibilità di tornare [a casa]. Oh, non mi lamento. Ci ho fatto i conti. Te lo assicuro, con tutta sincerità. Ho capito che non ha importanza e che... gli uomini possono fare a meno di me⁷⁴³.

Inoltre, egli è convinto che la guerra «non ha veramente alcun senso»⁷⁴⁴ e che deve essere fermamente «detestata e rifiutata»⁷⁴⁵.

In un dialogo serrato fra François e Bernard – a cui Raymond assiste in silenzio, come sentendo di non aver diritto a prendere parola – emergono prospettive opposte sulla guerra: il primo la vede come un'opportunità di pace futura, di realizzazione nazionale, di affermazione di valore; il secondo ne percepisce, invece, solo l'irrimediabile devastazione e morte e, di conseguenza, non può che vederla come la negazione assoluta di ogni possibilità e futuro.

⁷⁴³ G. Marcel, *Un juste*, in Id., *Paix sur la terre*, cit., p. 159.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 136.

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. 155.

Anche se la Francia vincessero quella guerra, per Bernard, non conterebbe nulla, per lui è necessario «non voler più essere vincitori in questo modo»⁷⁴⁶, perché è proprio «da queste vittorie che sorgeranno le guerre future»⁷⁴⁷. Afferma, infatti, a tal proposito: «Se è veramente la pace che vogliamo, è necessario rifiutare proprio queste vittorie»⁷⁴⁸.

La vittoria, il successo sono segnati dall'oscuro versante dei vinti e, per Bernard, non possono che condurre ad altri conflitti; la vittoria è in sé generatrice di nuove guerre. Ed allora, solo rinunciando alla supremazia, alla logica del vincitore è possibile fondare relazioni capaci di costruire la pace.

Bernard ha visto molti compagni morire, è stato toccato da quell'angelo della morte di cui parlava Šestov nel testo scritto in occasione del centenario della nascita di Dostoevskij⁷⁴⁹, e ora non vede più soltanto con i suoi occhi di carne.

Šestov descriveva l'angelo della morte come ricoperto di infiniti occhi: talvolta, scrive il filosofo, esso appare troppo presto, sfiora un uomo e poi se ne va via, lasciandogli, però, in questo sfiorare, uno dei suoi infiniti occhi grazie ai quali

l'uomo comincia a vedere, all'improvviso, oltre ciò che vedono gli altri uomini e vede egli stesso con i suoi vecchi occhi, cose del tutto nuove. [...] Mentre la prima vista, gli occhi "naturali" compaiono nell'uomo insieme con tutte le altre sue facoltà, per cui sono in perfetto accordo e armonia con esse, la seconda vista nasce assai più tardi e da mani che non si curano affatto di salvaguardare l'accordo e l'armonia. Infatti, la morte è la più grande disarmonia e la più brutale frattura, evidentemente rimeditata, di ogni accordo.⁷⁵⁰

Alcuni uomini, come Bernard, sfiorati dall'angelo della morte, acquistano una *nuova vista*, in grado di percepire la realtà in tutta la sua portata, carica di disarmonie, di conti che non tornano, di fratture. Innanzi a ciò, la reazione di questi uomini non è voler far quadrare i conti, come invece vuole fare François, né pretendere di rendere armonico ciò che non lo è, ma andare incontro alla realtà senza la pretesa di inquadrarla o giustificarla, con la sola disposizione ad accoglierla nelle sue innumerevoli e paradossali sfaccettature.

Questo *nuovo occhio*, insomma, impone a Bernard uno sguardo disincantato e un soffocante senso di responsabilità. Non c'è più posto per la retorica o le giustificazioni;

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. 161.

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 160.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ Cfr. L. Šestov, *La lotta contro le evidenze*, contenuto in Id., *Sulla bilancia di Giobbe*, Adelphi editori, Milano 1991. Per approfondimenti sull'immagine dell'angelo della morte si rimanda a E. Natali, *Il capriccio di Dio. Una ragione in bilico tra Atene e Gerusalemme*, cit., p. 26 (nota 33).

⁷⁵⁰ L. Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe*, cit., pp. 39-40 e 44-45.

«tutti siamo responsabili, l'Europa intera è responsabile». Non conta chi ha preparato le cariche esplosive o chi ha acceso la miccia. Sostiene Bernard:

Ma come potete non vedere che una pace di violenza non può essere una vera pace? Dal momento che viene imposta, dal momento che viene subita? Come può esistere giustizia dove non c'è accordo, né riflessione reciproca?⁷⁵¹

La tragica lucidità di Bernard, raggiungibile solo in seguito «ad un sacrificio totale»⁷⁵², è insopportabile per François che, infatti, ad un certo punto deve andarsene, perché troppo pessimismo gli mette mal di testa.

François: «Ma non trovi tutto questo demoralizzante? Non potrei, non voglio pensare tutto questo. E poi, sono sicuro che siano tutti sofismi».

[...]

François: «Vi lascio. Tutto questo mi fa girare la testa. Faccio due passi prima di cena».

[...]

Esce di scena⁷⁵³.

Il dialogo continua, più intimo, fra i due cari amici, Bernard e Raymond.

Ad emergere qui è tutta la distanza sul piano delle esperienze vissute: Raymond si sente inutile, privo di un cammino da percorrere, di un posto in cui dover essere, di un ruolo da ricoprire; Bernard, invece, come soldato, denuncia quanto sia pesante dover obbedire, dover compiere azioni di cui non si conoscono le ragioni o, ancor peggio, che non hanno ragione di esser compiute: «quando obbedire è uccidere...»⁷⁵⁴, afferma amaramente.

Bernard si scusa per aver parlato duramente, ma ha bisogno di essere se stesso, di essere sincero, almeno con un vecchio amico e forse per un'ultima volta: «Mi resta troppo poco tempo da vivere perché le menzogne mi siano ancora respirabili, accettabili»⁷⁵⁵. La sua è una sete di verità molto diversa da quella di cui si nutrono i soldati: «un estratto facilmente digeribile e condensato, venduto in piccole scatole. (Ride amaramente) Una verità portatile che non dà fastidio allo stomaco. Barrette di storia»⁷⁵⁶ – la sua è sete di verità senza ipocrisia o compromessi, e, in questo, dal suo punto di vista, non c'è niente

⁷⁵¹ G. Marcel, *Un juste*, cit., p. 162.

⁷⁵² *Ivi*, p. 170.

⁷⁵³ *Ivi*, pp. 155 e 157.

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. 166.

⁷⁵⁵ *Ivi*, p. 165.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

di pessimistico o demoralizzante, anzi, se mai, è l'unica via che rimane per vivere ancora, per vivere autenticamente e non sopravvivere, trascinando la vita in modo inconsapevole. Certo, sopravvivere è vivere con leggerezza e senza angoscia, ma questo significa ancora vivere pienamente? Si può prendersi gioco di noi stessi dinnanzi alla morte, rimuovendola? Per Bernard, no. È giunta l'ora della verità di se stessi, dell'autenticità.

Altri ospiti giungono a casa Lécuyer. È ora di cena, presto arriverà il momento di ripartire per il fronte.

Il dialogo termina con un'ultima riflessione di Bernard sulla pace e sull'importanza di affermarla al di sopra di ogni altra cosa; nello specifico, egli contesta che l'augurio di pace cristiano «*Pax hominibus bonae voluntatis*» sia troppo spesso mal tradotto con la frase «Pace agli uomini di buona volontà», quando, invece, dovrebbe essere reso con «la pace sia fatta dagli uomini di buona volontà»⁷⁵⁷, in modo da sottolineare tutta l'importanza dell'azione di ogni singolo uomo nella costruzione di una pace sulla terra. Bernard ha compreso lì, nella trincea, il valore di un solo giorno umano, ha compreso che la pace non esce dal cilindro di un qualche abile prestigiatore, ma va costruita, momento per momento, perché essa è opera di un lavoro continuo, è frutto dell'agire degli uomini di buona volontà.

Nessuna illusione, dunque, in Marcel: la pace non scende dal cielo, ma è il risultato delle azioni umane. Vi è qui sotteso un forte richiamo alla responsabilità degli uomini, la sola capace di costruire un mondo di pace o di guerra.

Raymond coglie immediatamente l'importanza dell'osservazione dell'amico e si domanda, infatti, se non debba essere proprio questo il *dovere* di ogni uomo.

La vicenda dei due amici «mostra e non dimostra»⁷⁵⁸ – come afferma Marcel, volendo rivendicare ancora una volta la sua assoluta distanza dalle *pièces* a tesi – l'importanza, potremmo dire, la necessità di arrestare ogni guerra, la necessità della pace.

Il filosofo-drammaturgo, infatti, sottolinea il carattere non solo attuale, ma anche universale della sua tragedia; per questo ha scelto di inserire questo dramma del 1918 accanto ad un discorso tenuto nel 1964: per mettere in evidenza come il problema che aveva ispirato la *pièce*, quello della guerra, si era ripresentato per la guerra di Algeria «e

⁷⁵⁷ *Ivi*, p. 171.

⁷⁵⁸ G. Marcel, *Paix sur la Terre*, cit., p. 12.

niente, sicuramente, [...] permette di affermare che non si ripresenterà in futuro, anche se con sembianze appena differenti»⁷⁵⁹.

Per questa ragione Marcel ribadisce di aver messo in scena «una delle opzioni tragiche davanti alle quali ci pone il pensiero interrogativo, che è a mio avviso la fonte di ogni tragedia degna di questo nome»⁷⁶⁰: quale comportamento avere di fronte alla guerra? Come agire in nome della pace?

Le condizioni per una pace sulla terra, agli occhi del nostro autore, non sono quelle di una uguaglianza dimentica della singolarità e unicità di ogni uomo, ma piuttosto quelle che ammettono la differenza e, nel farlo, riconoscono ad essa valore e rispetto. Come afferma nel discorso *Le philosophe et la paix*, un mondo animato dalla ferma volontà di pace è un «mondo fraterno»⁷⁶¹ in cui vige un'identità e un riconoscimento di diritti fondamentali, per tutti e in ogni luogo.

Per Marcel, è, infatti, proprio il filosofo a dover svolgere un'attività di «sentinella [*veilleur*]»⁷⁶²: «essere svegli [*veiller*] significa innanzitutto rimanere svegli, ma più precisamente ancora, lottare contro il sonno»⁷⁶³ che tutto concilia e che porta tragiche disumanità ad essere plausibili. Ecco l'intreccio con la *pièce*: l'atteggiamento di Bernard è esattamente questo, quello di un *veilleur*. Indifferenza, «distrazione volontaria»⁷⁶⁴, come quella di François, sono tutti atteggiamenti che, nella loro passività o attività, rendono conniventi con lo *status quo* e con le ingiustizie che in esso possono generarsi.

Per questo motivo, il filosofo *in primis*, ma in realtà ciascuno di noi, deve *tenersi sveglio*, ossia «reagire contro tutto ciò che ci porta ad adottare questi atteggiamenti codardi e pigri. Esiste quindi una virtù di vigilanza che il filosofo deve praticare il più possibile»⁷⁶⁵.

Non sembra essere necessario ribadire quanto, ancora oggi, in un mondo frantumato dalle guerre com'è il nostro, queste domande debbano appellare ciascuno di noi. Come afferma Gabriel Marcel, infatti, «non è sufficiente dire che la pace è un bene, si deve senza dubbio dichiarare che essa è la condizione necessaria di ogni autentico bene»⁷⁶⁶.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 13.

⁷⁶¹ G. Marcel, *Le philosophe et la paix*, in *Id.*, *Paix sur la Terre*, cit., p. 44.

⁷⁶² G. Marcel, *Le philosophe et la paix*, cit., p. 49.

⁷⁶³ *Ivi*, p. 50.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 41.

4.5 *L'Iconoclaste*: per un'autentica comunione fra vivi e morti

Mentre i drammi precedentemente analizzati risultano legati alle riflessioni filosofiche da una scelta editoriale dello stesso Marcel, che pone nella medesima pubblicazione opera drammaturgica e testo filosofico, *L'Iconoclaste* è un'opera a sé. La sua stesura si protrasse per molti anni, forse già dal 1910 fino all'anno di pubblicazione, il 1923⁷⁶⁷.

La scelta di analizzare quest'opera è dovuta al fatto che essa è il risultato di una lunga gestazione, il che ci permette di trovarvi l'origine e lo sviluppo di alcuni importanti concetti filosofici, come quello di *mistero*.

L'opera si sviluppa attorno al tema della misteriosa relazione tra vivi e morti; soggetto, questo, presente anche ne *L'Horizon*, *Le Quatuor in fa dièse* e nello stesso *L'Insondable*. La presenza ricorrente di tale questione ci dice quanto fosse urgente per Gabriel Marcel. Non bisogna, qui, dimenticare due importanti dati biografici: la precoce morte della madre e il suo 'naturale' desiderio di ritrovarla, di vederla, di entrare in contatto con lei; e l'esperienza del filosofo francese presso la Croce Rossa, nell'ufficio persone disperse in guerra, esperienza, questa, che alimentò in lui il desiderio di avere un contatto con il mondo dei morti. Entrambe queste vicende rendono più facile comprendere perché Marcel si avvicinò ad esperienze legate allo spiritismo; tuttavia, come afferma lo stesso filosofo-drammaturgo, *L'Iconoclaste* non è un'opera che ha che fare con lo spiritismo o che ne vuole dare una giustificazione. Queste le sue parole:

L'Iconoclaste non è né un'opera spiritista né, a rigor di termini, un'opera sullo spiritismo. [...] Sarebbe un errore completo vedere nell'*Iconoclaste* l'illustrazione particolare di un tema precedentemente posto in termini astratti; in realtà, all'origine di questo dramma c'è una certa situazione meno immaginata che sentita, che vissuta in tutti i suoi aspetti.⁷⁶⁸

Non è infatti in ambito paranormale che è possibile leggere la *pièce* in questione, perché il

⁷⁶⁷ Possiamo enucleare almeno quattro tappe nella scrittura di questo dramma: un primo appunto, probabilmente subito successivo all'incontro con il maggiore Piercy (scritto fra il 1910 e il 1916), in cui appare già il trio Viviane-Jacques-Abel e il nodo della trama è già presente; poi abbiamo dei quaderni, in cui troviamo una prima redazione del dramma e che risalgono al 1916; la *pièce* ha qui il titolo prima *Viviane*, poi *Le Porte-Glaive*; la seconda versione del dramma mantiene come titolo *Le Porte-Glaive* ed è datata 4-10 gennaio 1920. Infine, in un altro quaderno è presente la terza versione dell'opera, redatta fra il 1920 e il 1923, anno, quest'ultimo, in cui l'opera va in stampa. Si tratta ancora di un quaderno di lavoro ma le varianti rispetto alla versione stampata sono pochissime. Tutte queste versioni sono state consultate presso la BnF di Parigi, boîte n. 32 del fondo "Gabriel Marcel".

⁷⁶⁸ G. Marcel, *Remarques sur "L'Iconoclaste"*, in «La Revue Hebdomadaire», n. 4, 27 Janvier 1923, pp. 492-493.

problema reale che è racchiuso nell'*Iconoclasta* [è] come può una fede attiva e in qualche modo militante nei confronti di un defunto amato conciliarsi con le leggi stesse della vita? O, ancora più profondamente, come può stabilirsi un rapporto stabile e vero tra i morti e i vivi? Mi spiego meglio: qualunque opinione possiamo avere su ciò che chiamiamo in modo confuso e vago la sopravvivenza, è certo che il defunto che abbiamo conosciuto e amato rimane per noi un *essere*, non si riduce a una semplice idea o in noi; rimane legato alla nostra realtà personale; continua almeno a *vivere in noi*, cioè in fondo *con* noi, anche se ci è impossibile, nello stato rudimentale della nostra psicologia e della nostra metafisica, definire chiaramente cosa possa essere questa "simbiosi". Quale atteggiamento possiamo e dobbiamo adottare nei confronti di questo essere che è allo stesso tempo presente e per sempre scomparso? Siamo irresistibilmente portati a desiderare che si possano stabilire comunicazioni tra noi e questo defunto presente; che sia per noi un interlocutore velato con cui possiamo ancora dialogare. Ora, è certo che questo desiderio può apparentemente essere esaudito in alcuni casi; ed è possibile che sia più di un'apparenza. Ma quale può essere il valore spirituale di una simile relazione.⁷⁶⁹

Dunque, la questione centrale de *L'Iconoclasta* è la relazione con la persona amata che ora non c'è più, ma con cui continuiamo ad avere una relazione, con la quale, in qualche modo, continuiamo a vivere.

Si può intravedere in questa comunione tra vivi e morti quell'*essere con*, quel *coesse* di cui Marcel spesso parlerà nei suoi testi filosofici e che in fondo esprime il legame tra i tre protagonisti de *L'Iconoclasta*, Jacques, Abel e Viviane.

Se in Marcel non è possibile trovare una trattazione sistematica del suo pensiero, tuttavia attraverso i suoi testi è possibile individuare alcune costellazioni terminologiche che ci permettono di comprendere quali fossero i nuclei filosofici fondamentali della sua opera e tra questi vi è indubbiamente il *coesse* che rivela la sua concezione etica dell'esistenza, spesa nell'impegno⁷⁷⁰, nella fraternità e nella responsabilità e che rimanda all'altro, visto nella sua unicità, ed a l'io, nel suo essere indissolubilmente 'in relazione a'.

La categoria del *coesse*, cioè dell'*essere insieme*, dell'*essere con*, determina l'uomo impedendo un primato dell'io o del 'tu' singolarmente presi e pone l'altro come una presenza interpellante e provocante la nostra disponibilità o indisponibilità. Il linguaggio rivela, senza dubbio, l'esser cristiano di Gabriel Marcel⁷⁷¹, nella cui ottica il 'riconoscimento' dell'altro risulta un aspetto costitutivo della persona stessa.

⁷⁶⁹ *Ivi*, p. 493.

⁷⁷⁰ «L'esser disponibile s'oppono a quello che è tutto preso di sé o troppo pieno di sé» (G. Marcel, *Homo viator*, cit., p. 33). La disponibilità è una qualità fondamentale di ogni spirito vivente, scriverà Marcel nel suo *Testament philosophique*, in «Revue de Métaphysique et de morale», 3, 1969, pp. 257-258.

⁷⁷¹ Il filosofo, avvicinosi al cristianesimo nel 1927, fa risalire la sua conversione al 5 marzo del 1929. Si legge nel *Giornale metafisico*: «Io non dubito più. Miracolosa felicità, questa mattina. Per la prima volta ho fatto chiaramente l'esperienza della *grazia*. Queste parole sono spaventose ma sono vere. Infine, sono stato investito dal cristianesimo; ne sono sommerso. Felice condizione. Ma non voglio scriverne oltre. E tuttavia ne sento come un bisogno. Impressione di balbettio... è proprio come qualcosa che nasce. Tutto si presenta sotto una luce diversa. Ora vedo chiaramente, anche nelle mie improvvisazioni. Mi viene in mente un'altra metafora, cioè quella di un mondo che era già presente e che finalmente affiora» (G. Marcel, *Giornale metafisico*, cit., pp. 234-235).

Possiamo dire che egli, addirittura, «non si pone un problema dell'altro, dal momento che la relazione ad altri struttura la costituzione stessa dell'io»⁷⁷². È fondamentale che l'altro non sia né ricondotto né ridotto a sé o ad un oggetto, ma sia un *tu*, persona, e non un *lui*, oggetto; questo essere personale rimane anche dopo la morte, come abbiamo visto già ne *L'Insondabile*, ed è per questa ragione che è possibile stabilire una relazione, una comunione con i morti.

Dunque, la relazione tra persone fugge ogni reificazione; il conosciuto, l'amato rimane sempre una realtà personale.

Vediamo ora da quale occasione scaturisce la *pièce* e quale ne è la trama.

In una lettera alla zia Marguerite, datata approssimativamente gennaio 1910, Marcel riporta una conversazione con il maggiore Piercy che andrà a costituire il nucleo centrale de *L'Iconoclasta*:

Arrivo alla seconda parte di ciò che ho da raccontarvi, ovvero una conversazione con il maggiore Piercy. [...] Quest'uomo è una delle persone più affascinanti che abbia mai incontrato. Mi ha raccontato la seguente storia: quando ha perso la sua prima moglie, si è detto: a tutti i costi devo sapere che fine ha fatto, se è ancora viva. [...] Grazie a dei medium riesce a evocare il suo spirito. [...] Da allora è rimasto in contatto con sua moglie [...]; conversa con lei; lei gli ha detto cose che lui non sapeva. [...] Non so se vi ho fatto capire quanto sia psicologicamente straordinaria la situazione di quest'uomo che, a due passi dalla sua seconda moglie, parla delle sue comunicazioni con la prima. Quest'ultima sembra (per quanto posso capire, lui non me l'ha detto) averlo incoraggiato a non occuparsi di lei, a non cercare di comunicare con l'aldilà, a vivere la sua vita normalmente, umanamente, forse anche a risposarsi.⁷⁷³

È il 1910 quando Gabriel Marcel incontra il maggiore Piercy e riceve l'ispirazione per la sua *pièce*, eppure *L'Iconoclaste* esce solo nel 1923.

Durante questi tredici anni, come si è sviluppata la trama, che ne è stato del dato iniziale? Cosa aggiunge e cosa toglie Gabriel Marcel? In che modo se ne appropria? Si tratta semplicemente di dare vita e senso a una storia ascoltata e già fortemente strutturata?

Questo dramma, che potrebbe sembrare il meno personale dell'autore, considerando la trama quasi identica alla storia raccontata dal maggiore Piercy, in realtà segna una svolta nel pensiero del filosofo francese, sorge qui, infatti, per la prima volta, l'esperienza di un *mistero*, da cui anche la sua filosofia trarrà un nuovo fondamentale impulso, come lui stesso dichiara nella nota relativa al 18 gennaio 1919 del suo *Journal*: «Ora comprendo

⁷⁷² F. Riva, *Dall'autonomia alla disponibilità. Paul Ricoeur e Gabriel Marcel*, in P. Ricoeur e G. Marcel, *Entretiens*, Aubier Montaigne Paris 1968, trad. it. di F. Riva, *Per un'etica dell'alterità*, Ed. Lavoro, Roma, 1998, p. 11.

⁷⁷³ BnF, Mss, Fondo "Henry Marcel", boîte n. 30, lettera a Marguerite Marcel, datata "domenica sera" [gennaio 1910].

chiaramente il significato dell'*Iconoclasta*: vi è infatti un valore tutto particolare del mistero»⁷⁷⁴.

Indubbiamente i personaggi della *pièce* risentono della storia del maggiore Piercy, ma in questa lunga gestazione si sostanziano e prendono vita propria.

Abel ama Viviane, la quale però sposa il miglior amico di Abel, Jacques. A quel punto Abel si fa da parte e rinuncia con grande sofferenza alla donna amata. Viviane muore prematuramente lasciando dietro di sé un grande vuoto. Il marito, dopo un po' di tempo, si risposa con Madeleine e la cosa ferisce Abel, che «non può concepire l'idea che Jacques si rifaccia una vita»⁷⁷⁵.

Abel, allora, si prepara a consumare la sua vendetta facendo penetrare nell'amico dei sospetti sulla fedeltà della moglie defunta, insinuando di esserne stato l'amante.

Come afferma lo stesso Marcel,

Da ciò si capisce il significato del titolo dell'opera. Abel è un iconoclasta, un distruttore di immagini, non tanto perché strappa a Viviane, alla Viviane di Jacques, l'aureola che circondava il suo viso, quanto perché, senza rendersene conto, distrugge la figura velata con cui Jacques credeva di parlare [...]; è lui che fa progredire l'opera verso quella sorta di rivelazione con cui si conclude.⁷⁷⁶

Il dramma, infatti, dopo questo atto iconoclasta di Abel, si infittisce perché l'uomo viene a sapere da Madeleine, la seconda moglie di Jacques, che questi l'ha sposata ubbidendo ad un desiderio della defunta moglie, con cui lui era entrato in contatto; inoltre, Abel scopre di essere stato amato da Viviane, entrando così in una profonda crisi. Egli capisce che ha mal giudicato e ferito ingiustamente l'amico.

L'errore di Abel è quello di essersi attribuito il diritto di giudicare; in fondo al suo ardore vendicativo, forse, c'è solo la più meschina amarezza. [...] d'altronde come potrebbe essere giudicata la fedeltà di un altro, cioè la sua fede, il suo stesso essere, potrebbe essere giudicato? Non siamo forse al di fuori dello stretto ambito in cui il giudizio morale può legittimamente esercitarsi?⁷⁷⁷

L'amore di Abel fino a quel momento era centripeto, come nota l'abate Marcel Belay, e non centrifugo, «lo concentrava su se stesso, non lo consegnava alla persona amata»⁷⁷⁸,

⁷⁷⁴ G. Marcel, *Giornale metafisico*, cit., p. 48.

⁷⁷⁵ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 184. Abbiamo trascritto i nomi che erano stati tradotti in italiano in francese per coerenza con la nostra narrazione.

⁷⁷⁶ G. Marcel, *Remarques sur "L'Iconoclaste"*, cit., pp. 494-495.

⁷⁷⁷ *Ivi*, p. 496.

⁷⁷⁸ G. Marcel, *Percées vers un ailleurs. Théâtre: L'Iconoclaste, L'Horizon*, Fayard, Paris 1973, p.172.

a differenza di quello di Jacques che, invece, era vero amore, perché dinanzi ai dubbi insinuati dall'amico non si sente ferito nell'autostima, ma solo nel suo amore e si abbandona al dolore.

Chi, dunque, tra i due è stato davvero fedele a Viviane? E che cosa significa poi esser fedele? La questione della *fedeltà* rappresenta un ulteriore punto di contatto fra teatro e filosofia.

Essa, scrive Marcel in *Dal rifiuto all'invocazione*⁷⁷⁹, sfida l'assenza, trionfa perfino sulla morte, diviene presenza per l'altro; «naturalmente per presenza non intendo, afferma il filosofo, in questo caso il fatto di mostrarsi esteriormente, ma quello molto meno definibile oggettivamente di farmi sentire che egli è con me»⁷⁸⁰.

La presenza non è da pensarsi, dunque, come quella di un oggetto fisico: essere *accanto*, infatti, non significa essere *in comunione*, *in relazione* con l'altro; possiamo vedere e toccare qualcuno che è vicino a noi, come ci mostrano Edith e Robert ne *L'Insondabile*, e al tempo stesso essergli lontanissimo, assai di più di qualcuno che è fisicamente lontano o che addirittura non è più in questo mondo⁷⁸¹.

La comunicazione fra Jacques e Viviane è possibile, perché non è la comunicazione materiale a creare la presenza intersoggettiva, ma quella che nasce da un'apertura e da uno scambio spirituale d'amore che crea *comunione*. La comunicazione con Viviane non nasce nel marito per desiderio, altrimenti perdere qualcuno sarebbe come perdere un oggetto, dal momento che il desiderio ruota attorno alla sfera dell'*avere*, né d'altro canto nasce dal bisogno di ricordare, perché così l'amata le sarebbe restituita com'era, fissata nel passato, come qualcosa che era e non è più; la relazione con la moglie si dà nella *fede*, nella *speranza* che alimenta il fuoco proprio di una relazione vivente, in una comunicazione attiva che diviene *comunione*, anche dopo la morte. Solo così l'amato rimane presente nel tempo e nell'immortalità.

Quella di Jacques è dunque una sorta di *fedeltà creatrice*, l'impegno da lui preso non è messo in discussione neppure dalla morte della moglie, vi è, qui, tutto il *mistero* dell'impegno, ma «questo mistero, non lo si eliminerà tentando di ridurre la fedeltà all'abitudine o ad una contropartita meccanica della costrizione sociale né ad una forma

⁷⁷⁹ Cfr. G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 188.

⁷⁸⁰ *Ivi*, p. 190.

⁷⁸¹ Cfr. G. Marcel, *Presenza ed immortalità*, cit., p. 483.

di attaccamento a se stessi»⁷⁸², poiché la fedeltà è credere in un *tu* al di là di tutto, un ‘tu’ che è con me, che non è davanti o dentro di me, espressioni, queste, che sottintendono un orizzonte dualistico, mentre tra Viviane e Jacques vi è una relazione che non è di inerenza o immanenza, ma è reale e al tempo stesso misteriosa.

La *fedeltà creatrice* è un tema ricorrente nell’opera filosofica marceliana, essa sorge nella fedeltà a se stessi, che quasi sempre si dà come fedeltà alla famiglia, alla persona amata e che implica il venir a conoscenza di chi si è veramente, il riconoscere e decidere liberamente cosa si vuole amare e per cosa si vuole vivere. Questa scoperta è la precondizione per una fedeltà creatrice e si dà nella luminosità della verità che si sperimenta come *presenza* personale, come quella, appunto, di Viviane per Jacques o della madre per il figlio Raymond nell’opera *Le Fanal*⁷⁸³.

La fedeltà, però, per Marcel, corre il costante rischio di diventare un inganno, poiché l’*essere* a cui si rivolge e l’*immagine* che suscita in noi questo movimento sono profondamente diversi; in questo senso, nell’atto di fedeltà bisogna sempre evitare di confondere l’*essere* e l’*immagine* che se ne ha, per non dimenticare che quell’essere non ci sarà mai del tutto accessibile.

Come osserva il nostro filosofo-drammaturgo sarà proprio questo l’errore di Abel: restare

prigioniero dell’immagine stessa che si è fatto di Jacques e Viviane, [e, infatti,] quando scoprirà che lei lo ha amato, questa rivelazione, lungi dal portargli sollievo, non potrà che immergerlo in un profondo turbamento: è infatti a una certa Viviane che è stato fedele, è di un’immagine determinata che ha vissuto. Come non provare allora una sorta di sconcerto nel riconoscere che questa immagine era ingannevole? È stato fedele solo a un idolo che lui stesso si era costruito? Ed ecco che la vera Viviane, colei che lo ha amato, ma che lui non ha capito, si allontana in una sorta di lontano deserto dove lui non può sperare di seguirla. Ognuno è solo; i cuori non si compenetrano; la fedeltà è un inganno, poiché l’essere a cui la dedichiamo e l’immagine che ce la detta sono profondamente dissimili, e quell’essere ci è di conseguenza inaccessibile.⁷⁸⁴

È questo anche il dramma della ricerca di *autenticità*. Marcel comprende che solo distruggendo le immagini costruite da ciascuno e a cui si giura fedeltà è possibile raggiungere il volto autentico dell’altro. Dunque, il primo passo per riuscire a *vedere nella luce* è comprendere di essere vissuti nella non-verità, in una situazione non autentica,

⁷⁸² G. Marcel, *Dal rifiuto all’invocazione*, cit., pp. 200-201.

⁷⁸³ *Le Fanal* è un’opera teatrale del 1935 di Marcel, il cui tema centrale è la fedeltà creativa. Cfr. G. Marcel, *Le Fanal*, Stock, Paris 1936.

⁷⁸⁴ G. Marcel, *Remarques sur “L’Iconoclaste”*, cit., p. 497.

ingannando sé stessi e gli altri. I ruoli, le griglie mentali con cui è interpretata la vita altrui sono dei tradimenti che compromettono il raggiungimento reale dell'altro e ci condannano alla solitudine.

Abel e Jacques sono i primi a cadere in una solitudine inconsolabile; Jacques «sente confusamente che in sua presenza le persone non sono veramente se stesse»⁷⁸⁵; sente di essere stato ingannato, non sa più chi è e non crede più che sia reale il suo incontro con la moglie defunta.

D'altro canto, anche Abel è solo, non può più vivere né l'amore verso Viviane né l'amicizia con Jacques. Egli, in più, prende coscienza della sua colpa e della sofferenza inflitta all'amico che ora vive «l'incertezza del peggio che è peggiore che la certezza del peggio»⁷⁸⁶.

Dinanzi alla sofferenza e alla presenza interpellante di Jacques, che sveglia in Abel «un'esigenza irresistibile di sincerità»⁷⁸⁷, quest'ultimo è chiamato all'autenticità di se stesso; è chiamato a disfarsi dei 'ruoli' interpretati, dei pregiudizi e dell'orpello del proprio io ipertrofico. Ecco che la luce del mistero giunge ad illuminare la scena e i personaggi che su di essa si affannano, è la luce di Viviane.

Al termine della *pièce*, infatti, Abel sente la presenza della defunta non come fosse un'immagine o un semplice ricordo ideale, ma come una presenza misteriosa.

Scriva Marcel a tal proposito,

Che cos'è dunque questa rivelazione? Da dove viene la luce che illumina i personaggi nell'ultima scena e nella quale sembra che essi intravedano finalmente i loro veri volti? Non è un'illuminazione sulla vita eterna, non è un'indicazione sull'aldilà; l'idea stessa di una simile conoscenza è forse utopistica e sicuramente sacrilega. Non si può dire che questa luce sia davvero un'idea; è piuttosto il sentimento del valore del mistero.⁷⁸⁸

È il mistero che permette una *comunione* non solo tra mondo dei morti e dei vivi, ma anche fra due esseri che avevano smesso di *riconoscersi*, come Abel e Jacques; un mistero che non è da considerarsi come una zona interdotta alla conoscenza, ma come campo aperto ad ogni comunione ed indispensabile alla nostra esistenza, «senza il mistero – afferma Abel – la vita sarebbe irrespirabile»⁷⁸⁹. Per amarsi e ritrovarsi si deve, insomma,

⁷⁸⁵ G. Marcel, *Percées vers un ailleurs*, cit., p. 179.

⁷⁸⁶ *Ivi*, p. 181.

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 186.

⁷⁸⁸ G. Marcel, *Remarques sur "L'Iconoclaste"*, cit., pp. 494-495.

⁷⁸⁹ G. Marcel, *L'Iconoclaste*, in *Id.*, *Percées vers un ailleurs*, cit., p. 168.

accettare di non comprendere e di farsi illuminare da una luce che ci rende memori della nostra *partecipazione* al mistero dell'essere.

La luce del *mistero* che giunge, attraverso il legame di Jacques e Abel con la defunta Viviane, sulla scena, è anche oggetto di riflessione filosofica per il nostro filosofo-drammaturgo. Tale concetto, infatti, troverà una vasta eco nel pensiero marceliano e, pertanto, merita fare, qui, una breve digressione che mostri, nuovamente, quanto l'intreccio tra opera drammaturgica e filosofica sia forte.

Come abbiamo visto, nelle ultime battute de *L'Iconoclasta* il *mistero* emerge per la prima volta, attraverso la luce che illumina e trasforma i protagonisti.

Abel: Noi abbiamo camminato nelle tenebre, ma ecco che per qualche secondo questo passato di errori e di sofferenza mi appare in una luce che non può ingannare. Da tutta questa confusione si direbbe che un ordine si delinei... Oh non una lezione è una armonia⁷⁹⁰.

Jacques: Non ci può essere pace per me se non so che lei [Viviane] mi ascolta.

Abel: No Jacques, anche se è vero, anche se lei ti ha parlato, non è in questo colloquio precario, in questo dialogo casuale che tu potrai attingere le rassicurazioni di cui il tuo cuore è avido.

Jacques: Vedere, udire toccare!⁷⁹¹

Jacques sembra caduto nella trappola di un sapere che si nutre solo di prove tangibili, per questo l'amico l'ammonisce, lo comprende sì, ma sa anche che non in dimostrazioni, non in dati oggettivi potrà ritrovare Viviane, non con una conoscenza sensibile potrà raggiungerla e per questo gli dice:

Abel: Lascia andare. Non rimarresti soddisfatto a lungo di un mondo che fosse disertato dal mistero. L'uomo è fatto così.

Jacques: Che cosa sai tu dell'uomo?

Abel: Credimi: la conoscenza allontana all'infinito ciò che essa crede di comprendere. Forse è il mistero solo che riunisce. Senza il mistero la vita sarebbe irrespirabile...⁷⁹²

Anche se nella *pièce* il concetto di *mistero* è solo accennato, se ne comprende tutta l'importanza in quella frase che ci dice che senza di esso la vita diventa mortifera, irrespirabile; esso avvolge l'intero epilogo, ne costituisce lo sfondo e l'orizzonte.

Tali intuizioni drammatiche hanno sicuramente spinto Marcel a cercare ragioni, spiegazioni che col passare del tempo troveranno ampio spazio nella sua riflessione

⁷⁹⁰ «Ecco la conclusione difficile da formulare a cui giungono i miei eroi alla fine di *L'Iconoclaste*. "Un ordine, un'armonia": queste parole molto vaghe con cui si chiude l'opera traducono imperfettamente quell'accordo più ricco e più consonante con la più alta realtà in cui la coscienza infelice può, in certi momenti privilegiati, trovare pace» (G. Marcel, *Remarques sur "L'Iconoclaste"*, cit., p. 495).

⁷⁹¹ G. Marcel, *L'Iconoclaste*, in Id., *Percées vers un ailleurs*, cit., pp. 166-167.

⁷⁹² *Ivi*, pp. 167-168.

filosofica; è sufficiente qui ricordare la sua famosa distinzione tra *mistero* e *problema*⁷⁹³, intuita dal filosofo francese nel 1932⁷⁹⁴, ma «latente nelle sue opere precedenti»⁷⁹⁵, in gestazione, come abbiamo visto, già in questa opera teatrale. Il nostro filosofo porrà tale distinzione al centro della sua riflessione metafisica: il *problema* in Marcel, come scrive Mc Nicholl,

è una cosa oggettiva, posta davanti a me, dalla quale io resto distinto [...], riguarda l'essenza piuttosto che l'esistenza; è l'oggetto delle scienze speciali, in quanto distinte dalla filosofia, ed è sempre qualche cosa astratta e impersonale che non impegna lo stesso scienziato.⁷⁹⁶

Con *mistero*, invece, Marcel intende qualcosa in cui lo stesso soggetto è coinvolto e che perennemente sfugge, poiché in esso colui che indaga è incluso nell'oggetto dell'indagine stessa⁷⁹⁷;

il mistero è qualche cosa in cui mi trovo implicato, la cui essenza è per conseguenza di non essere tutto intero davanti a me, è come se la distinzione tra l'*in me* e il *davanti a me* perdesse ogni significato.⁷⁹⁸

Gli esempi che il filosofo francese ci fornisce per approssicare la dimensione del mistero riguardano le grandi questioni del male, della libertà, dell'unione tra anima e corpo, l'esperienza dell'essere, la relazione con il mondo dei morti; tutti interrogativi, questi, in cui il soggetto interrogante è implicato nella questione.

L'essere, dunque, non può divenire un problema di cui cercare soluzioni, non può essere oggetto di una ricerca esteriore, ma può solo essere *ri-conoscibile*, «conoscibile, cioè diversamente rispetto ad un pensiero problematico e

⁷⁹³ Il primo accenno ad una distinzione tra 'mistero' e 'problema' risale al 1923, nell'opera teatrale *L'Iconoclasta*. Il mistero, «rovesciando le prescrizioni logiche di un sapere definitorio, determina l'andamento di una ricerca che si pone come umile e cauta sequela di mai esaustive piste» (R. Celada Ballanti, *Introduzione*, in G. Marcel, *Gabriel Marcel interrogé par Pierre Boutang*, J.M. Place, Paris 1977; trad. it. di G. Botta, *Il mistero della filosofia*, Editrice Morcelliana, Brescia 2012, p. 12).

⁷⁹⁴ Cfr. G. Marcel, *Essere e avere*, cit., p. 145 e G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., pp. 100 e ss.

⁷⁹⁵ Mc Nicholl, nel suo *Il metodo della Filosofia secondo Gabriel Marcel*, scrive che la dottrina non è nuova: «si può scoprire un'affinità fra questa distinzione ed altre fatte da autori anteriori, come quella del Cardinale Newman fra conoscenza reale e nozionale, ovvero del Blondel fra conoscenza pneumatica e noetica. Di fatto, Marcel adotta anche la terminologia di Blondel nel distinguere fra *pensée pensée* e *pensée pensante* piuttosto che di seguire Bergson che contrapponeva l'intuizione all'intelligenza. Ma affinità non vuol dire dipendenza, e la dottrina di Marcel su questo punto è tipicamente sua» (A. J. Mc Nicholl, *Il metodo della Filosofia secondo Gabriel Marcel*, cit., p.126).

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 126, dove riprende le parole di Gabriel Marcel: «il problema è qualche cosa che si incontra e che sbarra la strada, esso è tutto intero davanti a me» (G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 100).

⁷⁹⁷ «Tale unità non è un oggetto che può essere pensato; ma non è per niente inconoscibile, perché l'inconoscibile non è che il limite al quale tende il problematico. È colto da un atto positivo dello spirito, che può essere chiamato intuizione» (A. J. Mc Nicholl, *Il metodo della Filosofia secondo Gabriel Marcel*, cit., p. 126).

⁷⁹⁸ G. Marcel, *Dal rifiuto all'invocazione*, cit., p. 100.

obiectivizzante»⁷⁹⁹; laddove nel *ri-conoscere* è presente un rimando ad una conoscenza originaria, ancestrale, come se l'essere costituisse la fonte, la sorgente prima dell'esistenza; un *ri-conoscere* che orienta e costituisce l'esistente stesso.

L'esperienza di approccio al *mistero* elimina la dicotomia tra piano gnoseologico ed esistenziale, ma anche tra mondo dei vivi e dei morti, tra mondo terreno ed ultraterreno, tanto che la filosofia per Marcel diviene uno spazio in cui l'uomo prende coscienza e del suo esser mistero e del suo esservi immerso; un mistero che egli riconosce, ma che non ha in suo potere e di cui non dispone⁸⁰⁰.

La riflessione, il pensare non rinunciano, nel loro lasciarsi illuminare dal mistero, al proprio esercizio, ma semplicemente rifiutano di schiacciarsi sullo schema gnoseologico di soggetto-oggetto. Caratteristica importante della lezione marceliana è, infatti, non cadere nel tranello delle distinzioni, ma cercare sempre di conservarle in tensione, senza optare per l'uno o l'altro termine; elemento, quest'ultimo, che – come abbiamo più volte sottolineato – trova perfetta espressione negli epiloghi sospesi di molte opere teatrali.

Per il filosofo-drammaturgo, insomma, è solo nell'intrecciarsi delle vite che si dà quella realtà misteriosa che sfugge ad ogni decodificazione.

⁷⁹⁹ F. Riva, "Essere e avere" di Marcel e il dibattito su esistenza ed essere nell'esistenzialismo, cit., p. 36.

⁸⁰⁰ Cfr. G. Marcel, *Essere e avere*, cit., p. 122.

Capitolo 5. Ulteriori intrecci tra teatro e filosofia nell'esistenzialismo francese: i casi di Jean-Paul Sartre e Albert Camus

5.1 Jean-Paul Sartre: un teatro e una filosofia *in situazione*

L'immaginario legato all'esistenzialismo francese, ricostruito nel primo capitolo del presente lavoro, è stato senz'altro dominato dalla figura di Jean-Paul Sartre, al punto che Gabriel Marcel parlò di un vero e proprio *fenomeno Sartre*.

L'autore de *L'essere e il nulla* appariva, infatti, come l'unico fondatore e «chef de file de l'«école» existentialiste»⁸⁰¹, condannando, di conseguenza, – anche ingiustamente – ad un quasi totale oblio altri filosofi come Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, e lo stesso Marcel, che avevano, invece, enormemente contribuito alla genesi di questo *milieu* culturale.

La presenza di Sartre in questo lavoro è giustificata dal fatto che, con il suo pensiero, rappresenta un altro caso emblematico di intreccio fra riflessione filosofica e pratica teatrale. La sua produzione, infatti, si distingue per una continua tensione tra concettualizzazione teorica e incarnazione drammaturgica. Lungi dal concepire il teatro come mera applicazione illustrativa di tesi filosofiche astratte, Sartre ne fa uno strumento originario di esplorazione della *situazione*, dell'esistenza, luogo privilegiato in cui si rivelano le strutture profonde dell'essere, dell'intersoggettività, della libertà, della responsabilità, della scelta, della colpa.

A differenza di quanto sostenuto da altri pensatori che afferiscono alle filosofie dell'esistenza, infatti, da una prospettiva sartriana non è possibile indagare le strutture dell'essere se non a partire dalla situazione storica in cui queste si declinano. L'essere è «*fenomeno dell'essere* [...] e l'ontologia sarà la descrizione del fenomeno dell'essere quale si manifesta»⁸⁰².

Per questa ragione, è fondamentale chiarire quale significato assuma, in Sartre, il concetto di *situazione*.

Per prima cosa, sottolineiamo che, nel 1943, il filosofo francese, pur non ignorando le riflessioni di Heidegger e di Jaspers, dichiara che è precisamente dalla lettura di Marcel che egli scopre e comprende l'essere dell'uomo come *essere in situazione*:

⁸⁰¹ Al riguardo, cfr. D. Huisman, *Gabriel Marcel lecteur et juge de Jean-Paul Sartre*, in G. Marcel, *L'existence et la liberté humaine chez Jean-Paul Sartre*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1981.

⁸⁰² J-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Edition Gallimard, Paris 1943; trad. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 14.

Direi in particolare che quello che mi ha dato non è tanto questa o quella prospettiva sul corpo o sull'averne, quanto piuttosto l'idea stessa di "situazione". L'espressione si ritrova anche in Heidegger, ma designa quella che definirei una situazione molto particolare (quella dell'essere che si getta verso la morte riconosciuta in un progetto autentico). Si trova anche in Jaspers, ma [...] è leggendovi nelle *Recherches philosophiques*, IV, 1937] che ho capito per la prima volta che essere, per l'uomo, è essere in una situazione ed è questo che mi ha permesso di intuire finalmente cosa fosse la libertà. Vorrei farle credere, caro signore, che non ignoro l'importanza di questo mio debito verso di lei.⁸⁰³

Da queste parole, si coglie come il concetto di situazione sia legato a quello di libertà; come scrive Sartre, infatti, «non c'è libertà che in una *situazione* e non c'è situazione che mediante la libertà»⁸⁰⁴, ma afferma anche che «non ci può essere per-sé libero se non impegnato in un mondo resistente»⁸⁰⁵ e che «la realtà-umana incontra dappertutto resistenze e ostacoli che non ha creato»⁸⁰⁶ e che costituiscono ciò che egli chiama *fatticità*.

A causa di queste avversità, ha trionfato un certo determinismo per cui «molto più di quanto non sembri "farsi", l'uomo sembra "esser fatto"»⁸⁰⁷. Tuttavia, come osserva Sartre,

il coefficiente di avversità delle cose non può essere un argomento contro la nostra libertà, perché è per mezzo nostro, cioè mediante la posizione preliminare di un fine, che nasce questo concetto di avversità. Una roccia che manifesti una resistenza enorme se voglio spostarla sarà invece un aiuto prezioso se vorrò scalarla per contemplare il paesaggio.⁸⁰⁸

Così, la *situazione* emerge dalla dialettica fra libertà e fatticità: «senza la fatticità la libertà non esisterebbe – come potere di nullificazione e di scelta – e, senza la libertà, la fatticità non potrebbe essere scoperta e non avrebbe neppure senso alcuno»⁸⁰⁹. Per spiegare questa dialettica il pensatore francese ricorre, ne *L'essere e il nulla*, ad alcuni esempi concreti. Ogni uomo, ad esempio, ha un passato, elemento di fatticità, ma il suo significato

è strettamente dipendente dal mio progetto presente [elemento di libertà]. Ciò non significa affatto che io possa far variare secondo i miei capricci il senso dei miei atti anteriori; ma, al contrario, che il progetto

⁸⁰³ J-P. Sartre, *Lettre de Jean-Paul Sartre à Gabriel Marcel*, in «Les archives de la parole» («Revue de la BNF»), 2014/3 (n° 48), pp. 62-63, Éditions Bibliothèque nationale de France.

⁸⁰⁴ J-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 560.

⁸⁰⁵ *Ivi*, p. 554.

⁸⁰⁶ *Ivi*, p. 560.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 552.

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. 553.

⁸⁰⁹ *Ivi*, p. 567.

fondamentale che io sono decide assolutamente del significato che può avere per me e per gli altri il passato che devo essere⁸¹⁰;

L'uomo, per Sartre, è progetto e libertà di metterlo in atto; in questo senso, «il progetto attuale decide [...] se un periodo definito del passato è in continuità con il presente oppure se è un frammento discontinuo da cui si emerge e che si allontana»⁸¹¹.

Allo stesso modo, la nascita ci assegna un posto, che riceviamo e non scegliamo (elemento di fatticità), ma è la libertà e i fini che ci poniamo che rendono questo posto «un *esilio* o un luogo naturale, rassicurante e favorito»⁸¹²; «solamente nell'atto mediante il quale la libertà ha scoperto la fatticità e l'ha colta come *posto*, questo posto così definito si manifesta»⁸¹³ come ostacolo, come impedimento o come opportunità e occasione di realizzare il proprio progetto.

Inoltre, se è un dato di fatto «la presenza d'altri nel mondo», ulteriore elemento di fatticità, è sempre la nostra libertà che determina la modalità con cui ci relazioniamo con loro: «è, infatti, per mezzo di una scelta che [l'io] coglierà l'altro come altro-soggetto o come altro-oggetto»⁸¹⁴ e, sempre per mezzo di una scelta, l'uomo finirà per essere necessariamente colto come oggetto dall'altro, e in questo alienato dal suo statuto di soggetto, perché «venire al mondo come libertà di fronte agli altri significa venire al mondo come alienabile»⁸¹⁵. In questo senso,

la libertà non può essere limitata che dalla libertà e il suo limite viene, come finitezza interna, dal fatto che non può non essere libera, cioè che si condanna ad essere libera, e come finitezza esterna, dal *fatto* che, essendo libertà, è per altre libertà, che la sperimentano liberamente alla luce dei loro fini.⁸¹⁶

L'esercizio della libertà come condizione dello stesso *essere in situazione* dell'uomo implica una immediata ricaduta etico-politica del pensiero di Sartre. Questo *essere in situazione*, nella sua costitutiva dialettica fra libertà e fatticità, rende l'uomo responsabile delle sue scelte e delle sue azioni. È per questo motivo che filosofia, letteratura, teatro e cinema rappresentano, per Sartre, modalità diverse per richiamare l'uomo alla sua situazione e alle responsabilità che da essa derivano. Il fatto che il pensiero di Sartre si

⁸¹⁰ *Ivi*, p. 570.

⁸¹¹ *Ivi*, p. 573.

⁸¹² *Ivi*, p. 564.

⁸¹³ *Ivi*, p. 566.

⁸¹⁴ *Ivi*, p. 593.

⁸¹⁵ *Ivi*, p. 599.

⁸¹⁶ *Ivi*, p. 598.

preoccupi primariamente dell'effetto che la sua opera produce nel mondo finisce per sacrificarne alcuni aspetti puramente estetici, soprattutto a livello teatrale. L'arte per lui non ha, infatti, senso in se stessa; ciò che Sartre ricerca non è il bello o l'intrattenimento del pubblico, ma un *engagement*.

Tuttavia, tale impegno non deve essere confuso con un intento pedagogico o moralistico: egli non vuole dare delle direttive da seguire, ma richiamare l'uomo all'importanza del suo posto nel mondo, al suo essere sempre coinvolto e non semplice testimone passivo di quanto accade.

Se questo tipo di *impegno* risulta del tutto connaturato a un'opera filosofica, appare, invece, ai più, principio di snaturamento dell'arte teatrale in quanto tale. Per questa ragione, infatti, egli dovette difendere, più volte, il suo teatro dall'accusa di essere *a tesi*⁸¹⁷. I suoi drammi non nascono per illustrare una teoria preesistente, bensì come espressione autonoma di un'urgenza espressiva: per Sartre è impossibile non rendere la sua opera eco degli avvenimenti che lo circondano e si impongono a lui come un appello a cui è doveroso rispondere. Ciò che più di tutto lo interessa è, infatti, mostrare degli uomini colti nell'atto di agire, scegliere, vivere e soffrire. Scrive Maria Russo: «Ecco che cosa cerca Sartre [...]: la restituzione di un mondo, di un'epoca, di una società attraverso l'incarnazione particolare, la curvatura situata»⁸¹⁸.

Per Sartre, attraverso tutte le modalità espressive a cui ricorre, è, insomma, fondamentale porre al centro l'esperienza vissuta, la vita dell'uomo. In questo senso, il teatro, come anche il romanzo, costituiscono un laboratorio in cui esercitare il pensiero filosofico a diventare «*tutt'uno* con la stessa esperienza»: cessando di essere una «*spiegazione a distanza*, la filosofia [...] non contenta di gettare una luce sull'uomo e la sua vita, essa aspira a diventare questa vita giunta alla perfetta coscienza di sé»⁸¹⁹.

Questo elemento di concretezza del pensiero sartriano è stato spesso messo in secondo piano, ponendo tutta l'attenzione sulla portata teorica in esso racchiusa; di riflesso, nella ricezione dei suoi drammi, domina l'idea che essi costituiscano un teatro più da leggere che da vedere in scena.

⁸¹⁷ J-P. Sartre, *Forger des mythes*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 61; J-P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, «La Rue», n. 12, novembre 1947, in *Un théâtre de situations*, cit., pp. 19-20; J-P. Sartre, *Le style dramatique*, in *Un théâtre de situations*, cit., pp. 44-45; J-P. Sartre, *Mythe et réalité du théâtre*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 182, 192.

⁸¹⁸ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, Carocci Editore, Roma 2024, p. 338.

⁸¹⁹ J-P. Sarte, *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici 1965-1973*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2020, p. 144.

Il fatto che Sartre abbia sviluppato un teatro con una notevole densità e complessità di contenuti – elemento dovuto al fatto che spesso la sua riflessione filosofica e la sua produzione drammaturgica procedono cronologicamente di pari passo⁸²⁰ – lo rende indubbiamente più difficile da essere messo in scena. Ad esempio, le didascalie danno sporadicamente indicazioni registiche precise; tuttavia, tale argomento non risulta sufficiente a supportare l'idea diffusa che quello di Sartre (e identificando con lui tutto quello che si può definire il *teatro esistenzialista*) sia un teatro a tesi.

A sostegno di ciò emergono almeno altre due motivazioni.

La prima è che, nonostante coloro che possono essere definiti i filosofi e drammaturghi esistenzialisti – come Marcel, lo stesso Sartre e Camus – non abbiano mai scritto un trattato sistematico sul teatro, tuttavia da critiche, articoli e interviste è possibile evincere la loro visione (che cosa apprezzano, cosa criticano, cosa li colpisce positivamente o negativamente). Questi autori, infatti, erano estremamente attivi nel panorama culturale e artistico del proprio tempo, andavano a teatro e commentavano, in dettaglio, gli spettacoli a cui assistevano.

Da tutto questo apparato di opere secondarie e poliedriche, un elemento teorico certo che emerge è che tutti, compreso Sartre, rifiutavano categoricamente il fatto che il teatro avesse una portata pedagogica. Il teatro che volevano fare non era, dunque, un teatro che si poneva l'obiettivo di insegnare qualcosa, di far sì che lo spettatore, dopo lo spettacolo, avesse acquisito una certa opinione teorica sull'uno o l'altro argomento. Compito del drammaturgo, insomma, non era, per loro, dimostrare una tesi, ma far sì che chi era a teatro partecipasse a quanto accadeva sulla scena, comprendendo che chiunque, il giorno seguente, si sarebbe potuto ritrovare in quella *situazione*. Come scrive lo stesso Sartre:

ciò che importa è di situare dei conflitti umani in delle situazioni storiche e di mostrare che essi ne dipendono. I nostri argomenti devono essere sociali: le tematiche più importanti del mondo in cui noi viviamo.⁸²¹

Il centro di un'autentica opera teatrale sta, dunque, nell'azione; proprio come afferma Marcel: «l'opera drammatica è azione, lo è essenzialmente, non può cessare di

⁸²⁰ Cfr. A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Gallimard, Paris 1999.

⁸²¹ J-P. Sartre, *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 72.

esserlo»⁸²², perché quando «si immobilizza, essa muore» e diviene mero spettacolo. Le stesse parole, a teatro, sono azione, sono «un modo di agire»⁸²³.

La seconda motivazione a supporto dell'idea che quello esistenzialista non sia un teatro a tesi emerge da ricerche specificatamente bibliografiche. A partire da un'analisi dei manoscritti, si è potuto osservare che il momento creativo drammaturgico coincide, almeno nella maggior parte dei casi, con quello filosofico. La solidità di questo intreccio è già stata ampiamente mostrata nel caso di Marcel, ma resta valida anche per quel che riguarda Sartre, e poi, lo vedremo, Camus.

I casi di intreccio 'sartriani' che verranno analizzati in questo paragrafo sono stati scelti non solo sulla base di una continuità contenutistica, ma anche e soprattutto in nome di una esplicita contemporaneità del momento creativo, filosofico e drammaturgico: *Le mosche*, *Porta chiusa* e *L'essere e il nulla* risalgono, tutte, al 1943; mentre, *I sequestrati di Altona* e *Critica della ragione dialettica* al 1959-1960. È impossibile affermare con certezza se il pensiero di Sartre abbia preso corpo prima nei personaggi delle sue *pièces* o nelle riflessioni filosofiche; sarebbe stato necessario leggere delle sue dichiarazioni esplicite a tal riguardo che, però, contrariamente a quanto fatto da Marcel, Sartre non ha pronunciato.

Tuttavia, ciò che resta indubbio è che i testi stessi permettono di rilevare come fra queste due modalità espressive sussista un intreccio inscindibile tanto a livello cronologico che tematico; personaggi e testi filosofici sono il frutto di una compresente urgenza.

Abbiamo visto come Marcel affermi in molti casi il valore anticipatorio e illuminante del teatro sulla riflessione filosofica; le dichiarazioni di Sartre in merito non sono altrettanto esplicite. Tuttavia, è noto che anche Sartre abbia trovato come sua modalità espressiva primaria, quasi naturale, quella dialogica.

L'impossibilità di stabilire con certezza una priorità dell'ispirazione teatrale su quella filosofica o di questa sulla prima, unita alla forte connessione nelle tematiche che caratterizzano alcune opere di Sartre, ha determinato la scelta di non condurre un'analisi separata dei prodotti di queste due modalità espressive, prediligendo, invece, un'analisi che ne mette in evidenza l'assiduo intreccio.

⁸²² G. Marcel, *Influence du Théâtre*, cit., p. 352. Il saggio riporta una conferenza tenuta da Marcel al Congresso dell'École des Parents il 3 marzo 1935.

⁸²³ J-P. Sartre, *Le style dramatique*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 33.

Inoltre, questa analisi protegge anche dal rischio di cadere nell'errore, compiuto da molti, di interpretare il teatro sartriano come mero *escamotage*, ossia come un'esplicitazione semplificata per diffondere qualcosa che a livello teorico-filosofico sarebbe stato troppo complesso da comprendere. Come osserva Marcel, l'enorme fama di filosofo e pensatore di cui Sartre poté godere potrebbe aver spinto la critica a credere che i suoi lavori teatrali, salvo poche eccezioni, illustrassero «un'opera filosofica che basta a se stessa e alla quale, sul piano del pensiero, non si può dire che essi arrechino un complemento suscettibile di modificarne l'interpretazione»⁸²⁴. Tuttavia, ciò che qui resta di primaria importanza è che Sartre abbia sentito l'esigenza di ricorrere alla modalità espressiva drammaturgica, al di là di quali possano essere le più profonde e autentiche motivazioni di questa scelta.

Il tipo di arte *engagée, impegnata*, che il teatro di Sartre incarna, manifesta senza dubbio un'esplicita rinuncia alla creazione di un universo estetico perfetto e *assoluto*, nel senso etimologico di "sciolto da ogni legame", mostrando un rapporto inscindibile col dato storico. Il teatro è, infatti, per lui, un luogo in cui parlare del mondo e al mondo che lo circonda, finendo per acquisire una dimensione marcatamente etico-politica.

Entrando nella biografia di Sartre, vediamo come fin da bambino, abbia interpretato e inventato numerosi personaggi, aspetto, quest'ultimo, che, lo ricordiamo, appartiene anche alla vita di Marcel. Sartre, però, diversamente da Marcel – che ci dice di ricorrere alla fantasia perché soffriva di solitudine – non esplicita, nemmeno in questo caso, la profonda motivazione che alimentava in lui questo tipo di pensieri; tuttavia, sembra possibile vedere in tutto ciò l'affiorare naturale di una precisa modalità di espressione e, ancor prima, di pensiero: quella dialogica⁸²⁵.

Sartre, fin da piccolissimo, cresce frequentando la biblioteca del nonno, Charles Schweitzer, («ho cominciato la mia vita come senza dubbio la terminerò: tra i libri»⁸²⁶) e conosce il mondo attraverso i libri («nei libri ho incontrato l'universo»⁸²⁷). Inoltre, nei giorni di pioggia, accompagnato dalla madre, Anne-Marie, frequenta assiduamente il cinema e il Teatro municipale di Parigi.

⁸²⁴ G. Marcel, *In cammino verso quale risveglio?*, cit., pp. 209-210.

⁸²⁵ Cohen-Solal ricorda le bozze di due romanzi – genere anche questo in cui la forma dialogica domina – che Sartre scrive negli anni trascorsi a La Rochelle, la *Storia del coraggioso soldato Perrin e Goetz von Berlichingen*.

⁸²⁶ J-P. Sartre, *Les mots*, Gallimard, Paris 1964, trad. it. e a cura di L. de Nardis, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 29.

⁸²⁷ *Ivi*, p. 36.

L'immaginario di Sartre è fervido e, forse, non a caso sarà proprio questo il suo primo vero tema di studio anche a livello filosofico: nel 1927, sotto la guida di Henri Delacroix, intitola la sua tesi per il diploma di studi superiori all'École Normale Supérieure *L'image dans la vie psychologique: rôle et nature*.

Questi dati biografici suggeriscono, tracciando peraltro un'ulteriore connessione diretta con l'esperienza esistenziale di Gabriel Marcel, una fortissima attitudine di pensiero, per così dire, interdisciplinare, che non deriva da un atto volontario di apertura della riflessione filosofica ad altri domini di senso, quanto piuttosto da un'esigenza espressiva naturale.

Del resto, le prime opere di Sartre sono prevalentemente in forma di diario o di romanzo, pensiamo ai *Taccuini*, ma anche a *La nausea*. L'unica urgenza che il giovane intellettuale sente è quella di tener traccia della sua esistenza, al punto da arrivare a trasfigurarsi nell'oggetto 'libro', quando immagina la sua 'vita' dopo la morte: «Io, venticinque tomi, diciottomila pagine di testo, trecento incisioni, tra cui il ritratto dell'autore. Le mie ossa sono di cuoio e di cartone, la mia pelle incartapecorita sa di colla e muffa»⁸²⁸.

All'inizio legge Baudelaire, Corneille, ma anche le novelle di Jean de La Hire; poi Dostoevskij, Bergson, Nietzsche, Flaubert, Cocteau, Husserl, Heidegger, Lévinas e Jaspers. La gioventù di Sartre è un periodo di grande sperimentazione, egli stesso si definirà nei *Taccuini* come «mille Socrati»⁸²⁹: filosofia, letteratura, psicologia, «fin dall'inizio, vengono studiate senza barriere disciplinari»⁸³⁰. Il nome «mille Socrati» non è, forse, del tutto casuale: probabilmente l'assenza di sistematicità del pensiero di Socrate, che, lo ricordiamo, si è espresso solo a livello orale e non scritto, permette al filosofo francese di rendere l'idea di un pensiero che non riesce a definirsi in una categoria chiusa, ma che, proprio come la voce, risuona vitalmente in molte modalità possibili (e principalmente nel caso di Socrate, nel dialogo).

A dare un'ulteriore impronta interdisciplinare allo sviluppo del pensiero di Sartre si impone anche il teatro: la sua attitudine drammaturgica, come abbiamo visto, risale

⁸²⁸ *Ibidem*.

⁸²⁹ J-P. Sartre, *Les carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris 1983; trad. it. e a cura di P-A. Claudel, *Taccuini della strana guerra*, Acquaviva, Bari 2002, vol.1, p. 315.

⁸³⁰ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 31.

all'infanzia, agli anni 1917-1920, e viene descritta dall'autore stesso come indissociabile dalla sua vocazione di scrittore in generale.

Un suo compagno di liceo, Paul-Yves Nizan, racconta che, insieme, si divertivano a scrivere pseudocommedie parodiche ispirate a Jarry⁸³¹, a Labiche e ai *vaudevilles*, e che, più o meno a diciassette anni, Sartre compose un'opera teatrale vera e propria su un personaggio tirannico e farsesco, modellato appunto su Padre Ubu⁸³²; inoltre, ci è noto che, presso l'École Normale Supérieure, Sartre si distinse anche per le sue doti canore e recitative. Dopo l'*agrégation* del 1927, compose due opere teatrali: *Épiméthée*⁸³³ e *J'aurai un bel enterrement*. La prima raffigurava allegoricamente il mito platonico di Prometeo, l'artista, l'uomo solitario, contrapponendovi Epimeteo, l'uomo medio, l'ingegnere. La seconda si ispirava, invece, a Pirandello e metteva in scena un uomo impegnato a preparare minuziosamente il proprio funerale.

Nel 1932, Sartre, grazie al suo tormentato amore con l'attrice Simone Jollivet, incontra Charles Dullin, il quale ebbe un ruolo fondamentale nell'evoluzione della sua vocazione teatrale e delle sue idee drammaturgiche.

Dopo un'assidua frequentazione, nel 1942-1943 Dullin gli affidò perfino il corso di Storia del Teatro presso la sua Scuola di arte drammatica e, proprio in preparazione a questo corso, Sartre si concentrò sullo studio della drammaturgia greca e dell'*Estetica* di Hegel, giungendo a formulare la sua idea del teatro come rappresentazione di un conflitto di diritti e, non più, di *caratteri*. Un conflitto «di diritti attuali, radicati nella vita reale»⁸³⁴. Da ciò, si evince, ancora una volta, come teatro e filosofia, pur nella loro rispettiva autonomia, siano costantemente intrecciati: Sartre non riesce a fare teatro prescindendo da un testo di estetica, come, allo stesso tempo, non riesce fino in fondo ad esprimere la concretezza della sua riflessione ricorrendo esclusivamente alla modalità del trattato filosofico.

Il teatro sartriano mette in scena veri e propri drammi, nel senso dell'etimologia greca del termine δράω (“agire”); è un *teatro dell'azione*, in cui sulla scena ci sono uomini e

⁸³¹ Riferimenti a ciò ricorrono in S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, Paris 1958; in A. Cohen-Solal, *Sartre. 1905-1980*, cit. e nelle note alle *Œuvres de jeunesse*, in M. Contat e M. Rybalka (a cura di), *Œuvres complètes*, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), Paris 1986.

⁸³² A. Jarry, *Ubu roi, précédé de Ubu enchaîné et suivi de Ubu cocu*, (Édition critique établie par Maurice Saillet), Gallimard, Paris 1972.

⁸³³ Si sottolinea che già quest'opera teatrale presenta una comunione di temi con un'opera filosofica dello stesso periodo, *La leggenda della verità*, a testimonianza dell'ancestralità della connessione di questi due metodi espressivi.

⁸³⁴ J-P. Sartre, *Le style dramatique*, cit., p. 31.

donne chiamati ad affermare ognuno il proprio diritto d'agire, il proprio diritto di esercitare la libertà e scegliere.

Sartre non ha mai esibito la volontà di rinnovare le forme del teatro contemporaneo, ma piuttosto quella di ritornare al tragico antico. Questo ritorno al tragico – altro elemento di connessione con Marcel, seppur nelle sue differenze di declinazione – si manifesta, ad esempio, in un allontanamento dalla tendenza all'introspezione psicologica, ossia da quel teatro che cerca, attraverso una parola adeguata, di esprimere tutti gli sviluppi di una passione. Scrive Sartre a tal proposito: «Noi non rigettiamo la psicologia, questo sarebbe assurdo: noi la integriamo con la vita»⁸³⁵; come insegna anche Hegel, insomma, «la passione non è mai soltanto una tempesta affettiva, ma sempre, fondamentale, l'affermazione di un diritto»⁸³⁶. I sentimenti, sostiene l'intellettuale francese, hanno origine nella nostra profondità e nelle interazioni che su questa esercitano sistemi di valori e di diritti, come quelli della politica, della famiglia, della morale individuale e collettiva.

In questo senso, il teatro sartriano si mostra come «un grande fenomeno collettivo e religioso»⁸³⁷, mostrando ancora una volta come riferimento essenziale il tragico antico: il teatro rappresenta un fenomeno *collettivo* in quanto deve porsi l'obiettivo di mettere in scena situazioni tanto generali da poter parlare a tutti, a tutta quella varietà di spettatori che caratterizzava il pubblico del suo tempo; nello stesso momento, però, esso deve essere *religioso* nel senso che

deve restare un rito; anche se parla agli spettatori di loro stessi, lo deve fare con un tono e in uno stile che, lungi dal generare familiarità, contribuiscano ad aumentare la distanza fra l'opera e il pubblico.⁸³⁸

Sartre ribadisce più volte l'importanza di mantenere una certa distanza con gli spettatori; una distanza, questa, che rappresenta, peraltro, una peculiarità del teatro che lo distingue dal cinema⁸³⁹ e dal romanzo: «l'origine stessa, il senso stesso del teatro mi pare essere quello di presentare il mondo umano con una distanza assoluta, una distanza incolmabile»⁸⁴⁰. Come osserva, Francesco Caddeo

⁸³⁵ J-P. Sartre, *Forger des mythes*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 60.

⁸³⁶ *Ivi*, p. 59.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 62.

⁸³⁸ *Ivi*, p. 64.

⁸³⁹ Per una distinzione fra cinema e teatro si rimanda a J-P. Sartre, *Théâtre et cinéma* (1958), in Id., *Un théâtre de situations*, cit., pp. 93-98; J-P. Sartre, *Mythe et réalité du théâtre*, cit., pp. 20-22 e J-P. Sartre, *L'art cinématographique* (1931), in M. Contat e M. Rybalka (a cura di), *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970; trad. it. di F. Caddeo, *L'arte cinematografica*, in «Materiali di Estetica», n. 1/2014, pp. 41-47.

⁸⁴⁰ J-P. Sartre, *Le style dramatique*, cit., p. 28.

a teatro [...] si realizza la rappresentazione dell'*essere-in-situazione*, lo spettatore può cioè aderire al fatto sociale ed esprimere la sua libertà di giudizio, libertà che al cinema è offuscata dall'immersione dello spettatore medesimo nello schermo. Secondo Sartre, contrariamente a quanto realizzato dal cinema, la costruzione scenica teatrale è equivalente all'evento sociale concreto, all'essere inserito in una serie di relazioni che impediscono ogni adesione acritica. Nel pensiero sartriano, l'immersione dello spettatore nella pellicola diviene così il segno di un rapporto di dominazione e di imposizione stabilito dal cinema: lo spettatore è catturato dal piano imposto dalla camera, che nel teatro è assente, per cui in quest'ultimo caso lo sguardo può cogliere in ogni istante la totalità scenica. Per questo, secondo Sartre, la parzialità dell'inquadratura cinematografica rende il cinema inadeguato a rappresentare l'effettivo *essere-in-situazione*, [...] la rappresentazione teatrale, di fronte all'immersione acritica dello spettatore del cinema sonoro, può porre una distanza che sollecita nello spettatore stesso uno sguardo critico.⁸⁴¹

Anche all'interno dell'impianto filosofico di Sartre, seppur declinata in modo diverso, la *distanza* ha un ruolo centrale ed è la condizione che permette all'uomo di essere davvero libero: il filosofo ribadisce più volte, all'interno de *L'essere e il nulla*, come la coscienza, il *per-sé*, non coincida esattamente con se stesso: un «niente ci separa da noi stessi, e quel niente è l'impossibilità di essere identici a sé [...]. È questo nulla che introduce il possibile, che interrompe le catene del necessario»⁸⁴².

Tornando al teatro, vediamo come la distanza sia alimentata anche dal tono dei drammi sartriani che è, infatti, austero, potremmo parlare di una vera e propria «economia di parole»⁸⁴³, e dallo stile che, pur utilizzando parole comuni, giunge, con la sua concisione – emergente tanto dalla brevità delle opere e degli archi temporali in cui si svolgono le azioni messe in scena⁸⁴⁴, quanto dalla presenza di pochissimi attori e strumentazioni sceniche – ad assumere un ritmo appropriato alla dignità che deve «avere il linguaggio a teatro»⁸⁴⁵. Si tratta di un ritmo dettato dalle *azioni* e non da *parole* ricercate. Per Sartre, insomma, sulla scena la parola non vale più «in quanto idea, ma in quanto atto, in quanto plastica»⁸⁴⁶: «una parola è un atto, un modo di agire»⁸⁴⁷ e per questo il linguaggio «deve essere ellittico, [...] il linguaggio in quanto atto non può separarsi dal gesto: il gesto porta alla parola come la parola conduce al gesto»⁸⁴⁸.

⁸⁴¹ F. Caddeo, *Il segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di Sartre*, Arduino Sacco Editore, Roma 2020, pp. 79-80.

⁸⁴² M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 139.

⁸⁴³ J-P. Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 65.

⁸⁴⁴ Spesso i drammi sono ridotti ad un unico lungo atto e sono incentrati su un solo avvenimento.

⁸⁴⁵ J-P. Sartre, *Le style dramatique*, cit., p. 33.

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 45.

⁸⁴⁷ *Ivi*, p. 33.

⁸⁴⁸ *Ivi*, p. 34.

Oltre a ciò, il ritorno al tragico si manifesta come ritorno ad un *teatro mitico*, ad un «teatro di miti»⁸⁴⁹, invece che *di caratteri*, o *psicologico* – teatro, quest’ultimo, in cui la preoccupazione principale era quella di generare, a partire da studi psicologici⁸⁵⁰, dei ‘prototipi’, dei *personaggi-caratteri*, appunto, con connotati estremamente precisi e stabili. Quello che Sartre e alcuni drammaturghi francesi a lui contemporanei, come Marcel o Camus, vogliono fare è mettere in scena delle *situazioni* universali in cui ogni spettatore, ogni uomo in carne ed ossa, potrebbe trovarsi. È doveroso sottolineare, qui, che l’universalità raggiunta con il teatro resta sempre *singolare*, concreta: l’universale di cui parla Sartre è esso stesso nella Storia e di esso non si può parlare che attraverso le manifestazioni singolari che se ne hanno negli individui storici, e nelle loro azioni. Esplicative sono le parole che lo stesso Sartre pronunciò durante il convegno internazionale dedicato a Kierkegaard, nel 1964: «forse per primo, Kierkegaard ha mostrato che l’universale entra nella storia come singolare»⁸⁵¹; per il filosofo francese, insomma, esistono delle condizioni, delle *situazioni* comuni ad ogni uomo, ma è sempre e solamente nella declinazione *singolare* e *situata* che è possibile accedervi.

Anche il teatro di Sartre, infatti, affronta, a partire dalle esistenze e dalle situazioni dei suoi personaggi, «la condizione [umana] nella sua totalità e presenta all’uomo contemporaneo un ritratto di lui stesso, dei suoi problemi, delle sue speranze, delle sue lotte»⁸⁵². Esso deve parlare agli spettatori «delle loro preoccupazioni più generali, esprimere le loro inquietudini sotto forma di un mito», di un universale «che chiunque [però] possa comprendere e sentire profondamente»⁸⁵³ a livello singolare. L’obiettivo è, dunque, mettere in scena alcune situazioni che gettino luce sulla condizione umana e che facciano «partecipare lo spettatore alla libera scelta che l’uomo compie nella sua situazione»⁸⁵⁴; «l’uomo libero nei limiti della sua propria situazione, l’uomo che sceglie, che vuole o non vuole, anche per tutti gli altri quando sceglie per se stesso»⁸⁵⁵, questo è il soggetto del teatro di Sartre, del suo «*théâtre de situations*»⁸⁵⁶.

⁸⁴⁹ J-P. Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 62.

⁸⁵⁰ Sartre nomina alcuni fra coloro che ritiene esponenti di questo teatro. Possiamo leggere i nomi di Euripide, Voltaire, Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, Racine.

⁸⁵¹ J-P. Sartre, *L’universale singolare*, cit., p. 157.

⁸⁵² J-P. Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 61.

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ *Ivi*, p. 57.

⁸⁵⁵ *Ivi*, p. 58.

⁸⁵⁶ Cfr. J-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, cit..

Come scrive il nostro autore, esso rappresenta un elemento di contatto diretto con la grande tragedia, di Eschilo e Sofocle, ma anche di Corneille: avere come sorgente originaria d'ispirazione la libertà umana, porre come «alimento centrale di un dramma»⁸⁵⁷ la *situazione*; a teatro, infatti, si deve mostrare

delle situazioni semplici e umane e delle libertà che si scelgono nelle loro situazioni. Il carattere viene dopo, quando cala il sipario. Questo non è che l'indurimento della scelta, la sua sclerosi [...]. Quello che il teatro può mostrare di più commovente è un carattere nel suo farsi, il momento della scelta, della libera decisione che impegna una morale e tutta una vita.⁸⁵⁸

Per Jean-Paul Sartre il concetto di *situazione* è, come abbiamo visto, molto complicato e si stratifica su più livelli, da quello più concreto, incarnato appunto nelle esistenze singolari dei personaggi teatrali, a quello più astratto teorizzato nei *Taccuini* o ne *L'essere e il nulla*.

La situazione è la resistenza inerte delle cose, ordinata in una gerarchia di motivi e in una gerarchia di strumenti. In fin dei conti, la situazione è il mondo ordinato nella sua totalità secondo i possibili di una coscienza. [...] Sono un essere finito, totalmente e profondamente responsabile di me stesso. [...] Cambiare uno dei miei possibili significa cambiare contemporaneamente tutti i miei possibili, cambiare la mia situazione, voler essere qualcun altro. Accade molto spesso. Ma ogni cambiamento, anche il più frequente, è sempre un fenomeno esistenziale e totale.⁸⁵⁹

A partire dalle connessioni appena mostrate fra la vita, i romanzi, il teatro e la filosofia di Sartre, procederemo, ora, ad analizzare alcuni specifici casi che dimostrano quanto sia tenace tale intreccio e come anche sia erroneo, ci teniamo a ribadirlo, stabilire una priorità della riflessione teorico-filosofica, relegando in essa la sorgente originaria del pensiero di questo autore e rinnegando la dignità e il valore primario del suo teatro. Come vedremo, infatti, i casi sono stati scelti sulla base di una contemporaneità dell'ideazione e della composizione delle opere filosofiche e teatrali che rende impossibile stabilire un'antiorità dell'uno o dell'altro momento creativo.

Ciò che emergerà dallo studio di questi casi di intreccio è che gli interessi del nostro autore si declinano contemporaneamente in forme espressive diversificate e non per ragioni teorico-dimostrative, quanto piuttosto per esigenze personali di espressione di un *sensu* troppo complesso per chiudersi ad una sola possibilità di narrazione.

⁸⁵⁷ J-P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, cit., p. 20.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ J-P. Sartre, *Taccuini della strana guerra*, cit., vol. 1, pp. 267-268.

Le Mosche e la scoperta della libertà

È il 1940, Sartre ha vissuto l'esperienza di soldato, nel reggimento della LXX divisione d'artiglieria, settore 108, e anche quella di prigioniero nei campi di concentramento, prima a Baccarat e poi a Treviri.

L'esperienza del campo di prigionia nello Stalag anima in Sartre una fortissima ispirazione, sia a livello filosofico che drammaturgico: qui scrive quasi tutto *L'essere e il nulla* e, non solo produce, ma anche mette in scena il dramma *Bariona, il figlio del tuono*.

Bariona costituisce un momento fondativo: la scoperta del teatro come mezzo collettivo di comunicazione. L'esperienza della rappresentazione davanti a migliaia di prigionieri mostra a Sartre il potere del teatro come rito comunitario e come “fenomeno religioso” inteso etimologicamente, ossia *capace di creare legami e unità*⁸⁶⁰. Questo segna la sua concezione dell'arte come *pratica situata*. Da quel momento, il teatro rimarrà per lui uno strumento privilegiato di azione intellettuale e politica, capace di integrare la cultura scritta all'interno delle virtù dell'oralità (presenza, immediatezza, collettività).

Come si evince dalle parole che lui stesso scrive a Simone de Beauvoir: «In seguito, farò teatro»⁸⁶¹, questa, ora, la sua consapevolezza, il suo desiderio.

Nel mese di marzo del 1941, Sartre ottiene un certificato medico falso grazie al quale riesce a tornare a Parigi. «Come lui stesso aveva sospettato nei *Taccuini*, non era tornato per vivere la sua vita di prima, bensì per agire e per resistere»⁸⁶².

Comincia la Resistenza, nasce un nuovo collettivo, “Socialismo e libertà”, che avrebbe usato come armi le parole. L'obiettivo è sabotare il regime collaborazionista di Vichy di Philippe Pétain.

In questi mesi di resistenza Sartre fa la sua prima esperienza di una libertà *impegnata*: non c'è più tempo per un *homme seul*⁸⁶³, per il singolo che si afferma nella sua assoluta libertà; niente e nessuno è *assoluto*, nel senso etimologico latino di “sciolto da ogni

⁸⁶⁰ Cfr. J. Ireland, *Theater, War, and Memory in Crisis. Vichy, Algeria, the Aftermath*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2025, pp. 99-146.

⁸⁶¹ J-P. Sartre, *Lettere al Castoro e ad altre amiche. 1926-1963*, trad. it. e a cura di O. del Buono, Garzanti, Milano 1985.

⁸⁶² M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 113.

⁸⁶³ J-P. Sartre, *Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre e Autoportrait à soixante-dix ans*, in *Situations X: politique et autobiographie*, Gallimard, Parigi, 1976; trad. it. e a cura di M. Cantoni e M. Gallerani, *Autoritratto a settant'anni e Simone de Beauvoir interroga Sartre sul femminismo*, Il Saggiatore, Milano 2005, p. 51.

legame”, al contrario, si è chiamati a fare gruppo, a scendere in campo non solo per sé, ma per tutti.

Mentre conduce questa vita *impegnata*, Sartre insegna nel prestigioso liceo Condorcet e compone il dramma teatrale *Le Mosche*⁸⁶⁴.

L’obiettivo personale di aiutare un’amica, Olga Kosakiewicz, a far carriera come attrice – scrivendo per lei, appunto, una parte da protagonista – funge da pretesto per affrontare alcune tematiche più profonde che occupano la mente e il cuore di Sartre in questo periodo.

Sartre dichiara di aver scritto *Le Mosche*, perché dopo la sconfitta della Francia nel 1940,

troppi francesi [avevano ceduto] allo scoraggiamento o [avevano lasciato] che il rimorso prendesse il sopravvento. Scrissi “Le mosche” e cercai di dimostrare che il rimorso non era l’atteggiamento che i francesi avrebbero dovuto scegliere dopo il collasso militare del nostro paese.⁸⁶⁵

Si tratta di ribadire come la nostra esistenza, in tutte le sue sfaccettature, risieda nelle nostre mani, nella nostra libertà di scegliere e agire. Per questo Sartre afferma con forza la possibilità di un futuro diverso, scrive che sono «liberi di farne un futuro di vinti o, al contrario, di uomini liberi che si rifiutano di credere che una sconfitta segni la fine di tutto ciò che fa desiderare di vivere una vita umana»⁸⁶⁶.

Di contro all’azione di Pétain, che aveva ricordato alla Francia di Vichy la necessità di soffrire per espiare le colpe; Sartre denuncia la sterilità del sentimento del rimorso, dal momento che «non è altro che un ritorno indietro, [...] un incatenamento al passato»⁸⁶⁷; tuttavia, il nostro autore non sta sostenendo che il ricordo delle colpe passate debba essere cancellato, anzi il passato è frutto delle sole nostre scelte e siamo chiamati a risponderne; qui, infatti, non si tratta di cercare una salvezza deresponsabilizzandosi, ma di salvarsi attraverso «un impegno totale e sincero per un futuro di libertà e lavoro, una ferma volontà di costruire questo futuro»⁸⁶⁸.

Insomma, attraverso le storie dei personaggi della sua *pièce*, i compatrioti francesi di Sartre avrebbero potuto riprendere coraggio, facendosi carico delle loro responsabilità,

⁸⁶⁴ Per un commento di Gabriel Marcel all’opera di Sartre, si rimanda a G. Marcel, *L’heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit., pp. 179-189.

⁸⁶⁵ J-P. Sartre, *Les Mouches*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 228.

⁸⁶⁶ *Ivi*, p. 229.

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 224.

⁸⁶⁸ *Ivi*, p. 229.

ma senza considerarle un peso inchiodante, quanto piuttosto uno stimolo per dare nuovi *possibili* al futuro.

Il sentimento del rimorso, del resto, nel suo esser costantemente rivolto verso un passato che non può più esser cambiato, è del tutto passivo. Mentre, al contrario, la responsabilità può condurre «a qualcosa di diverso, a qualche cosa di positivo, ossia al rinnovamento necessario, all'azione in vista di un futuro fecondo»⁸⁶⁹.

L'obiettivo dei nazisti, di Pétain e della sua stampa era stato quello di gettare i francesi in uno stato di pentimento, di vergogna, rendendoli così incapaci di sostenere qualsiasi resistenza.

Scrivendo la mia opera [osserva Sartre], volevo, con i miei soli, limitatissimi mezzi, contribuire a radicare in qualche modo questa malattia del pentimento, questa compiacenza nel pentimento e nella vergogna. [...] L'opera fu ammirevolmente compresa da coloro che si erano sollevati contro il governo di Vichy, [...] da tutti coloro che, in Francia, volevano ribellarsi a qualsiasi dominazione nazista.⁸⁷⁰

Le Mosche si inserisce, dunque, perfettamente all'interno di questo periodo sartriano di Resistenza: essa rappresenta un'*altra via* per sabotare il regime collaborazionista e la sua modalità di governo basata sulla creazione di un senso di colpa diffuso e soffocante; modalità, questa, impiegata anche dal personaggio teatrale di Egisto.

Inoltre, questo dramma rappresenta alla perfezione quella caratteristica di *teatro storico*, di *teatro di situazioni*, non solo per gli evidenti rimandi fra l'azione delle mosche e lo stato di Vichy, ma anche per la più sottesa denuncia di un altro fatto storico di quegli anni: il terrorismo.

Sartre stesso, infatti, dichiara di aver voluto denunciare l'azione dei terroristi che «aggreddendo i tedeschi per strada, provoca[no] l'esecuzione di cinquanta ostaggi»⁸⁷¹. La questione appariva agli occhi del nostro filosofo assolutamente urgente: non si trattava solo di far politica, la questione era anche e soprattutto di natura morale; osserva a tal riguardo:

La Wehrmacht aveva già iniziato le esecuzioni. Ogni tre tedeschi, venivano fucilati sei o dieci ostaggi, e questo era un fatto molto importante dal punto di vista morale. Non solo questi ostaggi erano innocenti, ma, va detto ancora una volta, non avevano fatto nulla contro la Wehrmacht, e nella maggior parte dei casi non appartenevano nemmeno alla Resistenza.⁸⁷²

⁸⁶⁹ *Ivi*, p. 233.

⁸⁷⁰ *Ivi*, p. 231.

⁸⁷¹ *Ivi*, p. 225.

⁸⁷² *Ivi*, p. 231.

Come osserva Maria Russo, è

facile vedere nella ribellione di Oreste [protagonista de *Le Mosche*] un incoraggiamento a resistere ad una forma di potere ingiusta e inaccettabile; tuttavia, questo dramma teatrale dice molto di più, riprendendo temi cari alla filosofia di Nietzsche e anticipandone alcuni di Foucault. Al centro del dramma vi sono infatti il senso di colpa, figlio della cattiva coscienza, e il modo in cui il rimorso può essere usato in modo disciplinare per controllare la popolazione.⁸⁷³

Dramma in tre atti, *Le Mosche* rappresenta un singolare rifacimento delle *Coefore*⁸⁷⁴ di Eschilo. L'opera viene dedicata a Dullin che curerà anche la regia della messa in scena del 3 giugno 1943 al Théâtre de la Cité e interpreterà, in qualità di attore, il ruolo di Giove.

Il sipario si apre con Oreste, figlio di Agamennone e Clitennestra, che, allontanato da Argo all'età di tre anni per mano di Egisto, assassino del padre e amante della madre, dopo 17 anni, torna nella sua città natale sotto mentite spoglie e la trova infestata di mosche; racconta Giove: «Fu quindici anni or sono che un forte odore di carogna le attirò sulla città. Da allora ingrassano»⁸⁷⁵.

Oreste giunge ad Argo in un giorno molto particolare per la città: il giorno della festa dei morti. Egisto, infatti, per mantenere il trono usurpato ad Agamennone, ogni anno imbastisce il rituale di questa festa.

È Elettra, sorella di Oreste, a spiegare al fratello cosa lo attende quel giorno se sceglie di rimanere lì.

C'è sopra la città, una caverna di cui i giovani di qui non hanno mai trovato il fondo [racconta Elettra]; si dice che comunichi con l'inferno, il Gran Sacerdote l'ha fatta chiudere con un macigno. Ebbene, ci credi? in ogni anniversario il popolo si raduna davanti a quella caverna, dei soldati mettono da parte il macigno che ne chiude l'entrata, e i nostri morti, a quanto si dice, risalgono dall'inferno e si spargono per la città.⁸⁷⁶

In un bellissimo dialogo fra Giove ed Egisto, emerge come questo rito sia un dispositivo di potere architettato alla perfezione affinché, avvolti dal pentimento e dal rimorso, i cittadini di Argo non abbiano le forze di assumersi il peso della loro libertà. Ne riportiamo qui alcune battute:

⁸⁷³ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 118.

⁸⁷⁴ Le *Coefore* fanno parte della trilogia dell'*Oresteia*, insieme alle tragedie *Agamennone* e *Eumenidi*, con cui Eschilo vinse nel 458 a. C. le Grandi Dionisie.

⁸⁷⁵ J-P. Sartre, *Les Mouches*, Gallimard, Paris 1943; trad. it. di M. Bontempelli, *Le Mosche*, Bompiani, Milano 2017, p. 33.

⁸⁷⁶ *Ivi*, p. 100.

Giove: «Il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi. Sono liberi, Egisto. Tu lo sai, e loro non lo sanno».

Egisto: «Perbacco, se lo sapessero, darebbero fuoco ai quattro canti del mio palazzo. Sono quindici anni ch'io recito la commedia per nascondere a essi il loro potere»⁸⁷⁷.

Attraverso questo rito, dunque, l'usurpatore narra al popolo di Argo di richiamare sulla terra le anime dei morti. Queste, tornando sulla terra e convivendo, ognuna, con i propri cari, hanno il compito di ricordare a tutti le proprie colpe e le proprie responsabilità. Attraverso questo rituale annuale e la presenza costante delle mosche, il sentimento del rimorso e quello del pentimento sono diventati l'unica modalità d'esistenza possibile per i cittadini di Argo⁸⁷⁸ – affermano in coro di fronte alla caverna ormai dischiusa: «Perdonateci se viviamo mentre voi siete morti»⁸⁷⁹. Perfino chi non ha avuto il tempo di essere colpevole, come i bambini, ha imparato a pentirsi.

In questa *situazione*, Oreste giunge come un estraneo che non sa e non può capire. «Voi non potreste capire il loro pentimento, perché non avete partecipato al loro delitto, e la vostra impertinente innocenza vi separa da loro come fosse un fossato profondo»⁸⁸⁰, queste le parole di Giove per Oreste.

Il «giovane, ricco e bello, avveduto come un vecchio, liberato da tutte le servitù e da tutte le credenze, senza famiglia, senza patria, senza religione, senza mestiere, libero per tutti gli impegni e sapendo che non bisogna mai impegnarsi, un uomo superiore insomma»⁸⁸¹, non sembra aver nulla a che fare con i suoi concittadini, ma soprattutto non sembra poter più far nulla. Eppure, Oreste prova un legame verso la sua città, sente nel suo intimo di esserne il legittimo sovrano e di avere delle responsabilità nei confronti dei suoi sudditi, pur non avendo condiviso nulla con loro per tutta la sua vita.

Elettra provocatoriamente tenta, ribellandosi ad Egisto e alla madre, di invocare i morti a dimostrazione che il rito è finzione, mero dispositivo di potere che il patrigno esercita sugli abitanti per mantenerli mesti e sottomessi⁸⁸².

⁸⁷⁷ *Ivi*, p. 213.

⁸⁷⁸ Per quanto riguarda la confessione come tecnica disciplinare si rimanda alle riflessioni di Michel Foucault, e in particolare a M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 1978; Id., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976; Id., *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)* e in Id., *Le confessioni della carne. Storia della sessualità*, vol. 4 (1976). Inoltre, per l'articolazione della relazione fra veridicità e identità si rimanda a Id., *Il coraggio della verità, Il governo di sé e degli altri II*, Feltrinelli, Milano 2011.

⁸⁷⁹ J-P. Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 131.

⁸⁸⁰ *Ivi*, p. 51.

⁸⁸¹ *Ivi*, pp. 59-61.

⁸⁸² Afferma la giovane Atride: «se mi approvate, o miei cari, allora tacete, ve ne prego; non si muova una foglia, un

Tuttavia, a causa dell'intervento sovrumano di Giove, che approva il *modus operandi* di Egisto («È perché tu lo espia che mi serve; io amo i delitti che espiano [afferma Giove]. Ho amato il tuo perché era un assassinio cieco e sordo, ignaro di se stesso, antico, simile più a un cataclisma che a una impresa umana. [...] Però che profitto ne ho cavato! Per un uomo morto, ventimila altri uomini immersi nel pentimento, ecco il bilancio. Non ho fatto un cattivo affare»⁸⁸³), il macigno che ostruisce la caverna rotola con fracasso, rompendo il silenzio e spalancando la grotta.

Il tentativo di Elettra è, dunque, fallimentare, come comprendiamo da queste sue drammatiche battute:

Ho voluto credere di poter guarire la gente di qui con le parole. Hai visto cos'è accaduto: amano il loro male, hanno bisogno di una piaga familiare e la custodiscono accuratamente grattandola con le unghie sporche. È con la violenza che bisogna guarirli, perché non si può vincere il male che con un altro male.⁸⁸⁴

Le parole non bastano, serve la violenza; è così che Oreste, dopo aver rivendicato la sua identità, finora nascosta sotto il nome di Filebo di Corinto, comprende cosa può ancora esser fatto per la sua città. Sua sorella ha ragione: è da compiere la vendetta del padre defunto, uccidendo Egisto e Clitennestra.

Spinto dalla sorella, Oreste raggiunge il palazzo e, in modo estremamente tragico, uccide Egisto e sua madre, Clitennestra.

Di fronte all'omicidio e matricidio, Oreste sente di aver colmato il vuoto del suo cuore e di aver affermato, in quello stesso atto, la sua libertà («la mia libertà è lui»⁸⁸⁵), ora sa di essere libero: «Io sono libero Elettra; la libertà è piombata su di me come un fulmine»⁸⁸⁶; la reazione di Elettra è, invece, opposta: ella cade sotto il peso di questa libertà che nel suo stesso esercitarsi si è a loro negata: «ogni scelta è libera nel momento in cui la si fa, ma poi si mineralizza in un atto irrimediabile, che torna a minacciare la libertà *dal suo interno*»⁸⁸⁷. E, ancora, Elettra, disperata di fronte al fratello Oreste, esclama: «È accaduto

filo d'erba, nessun rumore turbi la mia danza sacra: perché io danzo per voi per la gioia, danzo per la pace degli uomini, danzo per la felicità e per la vita. O miei morti, io invoco il vostro silenzio, affinché gli uomini che mi circondano sappiano che il vostro cuore è con me» (J-P. Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 143).

⁸⁸³ *Ivi*, p. 211.

⁸⁸⁴ *Ivi*, pp. 153-155.

⁸⁸⁵ *Ivi*, p. 233.

⁸⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁸⁷ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 120.

qualche cosa che noi non siamo più liberi di disfare. Puoi impedire che noi si sia per sempre gli assassini di nostra madre?»⁸⁸⁸.

La giovane ha contratto la malattia di Argo e, infettata dal pentimento e dal rimorso, riesce a pronunciare solo queste parole di condanna:

Aiuto! Giove, re degli Dei e degli uomini, mio re, prendimi fra le tue braccia, portami via, proteggimi. Io seguirò la tua legge, sarò tua schiava e cosa tua, bacerò i tuoi piedi e i tuoi ginocchi. Difendimi dalle mosche, da mio fratello, da me stessa, non lasciarmi sola, io dedicherò la mia vita intera all'espiazione. Mi pento, Giove, mi pento.⁸⁸⁹

Nonostante l'atto sia stato compiuto da Oreste, la sola consapevolezza di Elettra di averlo desiderato e voluto inchioda la sua esistenza nel pentimento e nella ricerca di espiazione. Come osserva Pierre Verstraeten, Elettra è una delle figure più tragiche del teatro sartriano

perché condannata a sperimentare le impossibili complementarità dell'amore e dell'odio, dell'amore ottenuto attraverso l'odio, del Bene attraverso il Male, e dell'essere attraverso il Nulla, frutto del rifiuto, che le fa odiare la madre e al tempo stesso conferma la nostalgia di essere amata da lei. Il più distaccato Oreste [invece] cerca solo il riconoscimento da parte del tribunale universale della sua coscienza; il suo crimine [è altro che un] silenzioso lampo di restaurazione del diritto e dei valori della giustizia.⁸⁹⁰

Lo stesso atto, mentre *mineralizza* l'esistenza dell'una, dischiude quella dell'altro: Oreste, compiendo quell'azione, ha finalmente qualcosa di *suo*, ha realizzato il suo *progetto* e, in questo, ha affermato la sua libertà:

Sino a ieri camminavo a caso sulla terra e migliaia di strade fuggivano sotto i miei passi perché appartenevano ad altri. Le ho prese tutte a prestito [...]; ma nessuna era mia. Oggi ce n'è una soltanto, e Dio sa dove conduce; ma è la *mia* strada.⁸⁹¹

Per Elettra, l'atto compiuto da Oreste lo ha inchiodato ad una *situazione*, lo ha reso per sempre un assassino; tuttavia, il fatto stesso di aver compiuto quell'atto lo ha reso allo stesso tempo libero. Scrive Sartre: «Oreste alla fine sceglie la libertà, egli vuole liberare se stesso liberando il suo popolo, e attraverso questa liberazione egli vuole ritrovare la sua appartenenza al suo popolo»⁸⁹².

⁸⁸⁸ J-P. Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 233.

⁸⁸⁹ *Ivi*, p. 293.

⁸⁹⁰ P. Verstraeten, *Violence et éthique. Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*, Gallimard, Paris 1972, p. 22.

⁸⁹¹ J-P. Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 233.

⁸⁹² J-P. Sartre, *Les Mouches*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 234.

È come un paradosso: nel momento in cui Oreste, con il delitto e la vendetta, si lega inscindibilmente ad Argo e ai suoi abitanti («Di', quel giorno, quando sarò invaso da rimorsi più numerosi che le mosche di Argo, da tutti i rimorsi della città, forse non avrò acquistato il diritto di cittadinanza fra voi? Non sarò in casa mia, fra le vostre mura insanguinate, come il macellaio in grembiule rosso è a casa sua nella sua bottega, tra i buoi sanguinanti che ha scuoiati?»⁸⁹³), afferma la sua libertà: «Io non sono né il padrone né lo schiavo, Giove. Io *sono* la mia libertà! Appena mi hai creato io ho cessato di appartenerti»⁸⁹⁴ e, ancora, «non tornerò sotto la tua legge: io sono condannato a non avere altra legge che la mia. [...] Perché sono un uomo, Giove, e ogni uomo deve inventare la propria strada»⁸⁹⁵.

Il popolo di Argo, però, condanna Oreste, ma non per il suo atto sacrilego, lo condanna perché non ne ha paura. La condizione di sottomissione dettata da rimorso e pentimento crea nei cittadini una tranquillità rassegnata a cui è difficile rinunciare. Oreste, invece, li ha sottratti a questa condizione, li ha liberati:

Voi mi guardate, uomini di Argo: avete capito che il mio delitto è proprio mio; io lo rivendico in faccia al sole, è la mia ragione di vivere e il mio orgoglio, voi non potete né castigarmi né compiangermi, ed è per questo che vi faccio paura. [...] Ora sono dei vostri, o miei sudditi, siamo legati dal sangue, e io merito di essere vostro re. Le vostre colpe e i vostri rimorsi, le vostre angosce notturne, il delitto di Egisto, tutto è mio, io prendo tutto su di me. Non temete più i vostri morti, sono i *miei* morti. E vedete: le vostre fedeli mosche vi hanno lasciato per me.⁸⁹⁶

Emerge, qui, tutta l'ambivalenza racchiusa nel concetto di *libertà*; per Sartre, infatti essa è da un lato ciò che più ci definisce – «Io sono la mia libertà»⁸⁹⁷ – ma anche ciò a cui non possiamo sfuggire – «sono condannato a essere libero»⁸⁹⁸: essa ci condanna alla scelta e alle responsabilità che da essa derivano. In questo senso, come scrive Sartre, la libertà «non è un potere astratto di sorvolare la condizione umana: è il più assurdo e inesorabile degli impegni»⁸⁹⁹.

Oreste ha finalmente vendicato il padre, ha ritrovato sua sorella Elettra e restaurato il legame con la sua terra e il suo popolo, eppure egli rinuncia al trono, rinuncia a quella

⁸⁹³ J-P. Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 117.

⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 281.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 285.

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 303.

⁸⁹⁷ *Ivi*, p. 281.

⁸⁹⁸ J-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 506.

⁸⁹⁹ J-P. Sartre, *Les Mouches*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 223.

che ora può chiamare la *sua* terra e il *suo* popolo, per continuare ad affermarsi come uomo libero. Oreste si fa carico di tutto il peso di questa libertà nella sua solitudine, come Sartre ben rappresenta, a livello drammaturgico, facendo seguire Oreste da tutte le mosche che infestavano Argo, mentre, solo, lascia la città.

Afferma Sartre:

Ho voluto prendere il caso di un uomo libero in situazione, che non si accontenta di immaginarsi libero, ma che si affranca al prezzo di un atto eccezionale, per quanto sia mostruoso, perché, solo, gli può apportare questa definitiva liberazione da se stesso.⁹⁰⁰

Dalla storia di Oreste, emergono con forza temi quali la libertà, la decisione individuale, il peso morale dell'agire e la responsabilità; tutti temi, questi, che trovano ampia trattazione all'interno de *L'essere e il nulla*. E, infatti, anche cronologicamente, l'attività produttiva, ma soprattutto il cantiere del pensiero delle due opere, *Le mosche* e *L'essere e il nulla*, sono pressoché coincidenti.

Così, è possibile, attraverso l'azione di Oreste, mettere a fuoco alcuni passaggi di quell'estesissima sezione de *L'essere e il nulla* in cui Sartre ci descrive che cosa intende con "libertà" a livello teorico-filosofico, intitolata *Essere e fare: la libertà*⁹⁰¹.

Per prima cosa Sartre asserisce che la libertà è la condizione primaria dell'azione, ossia «l'atto è l'espressione della libertà»⁹⁰², ricordiamo il caso di Oreste: è compiendo l'assassinio che si scopre libero. Scrive il filosofo:

Io sono, infatti, un esistente che *impara* la sua libertà mediante i suoi atti; ma sono pure un esistente la cui esistenza individuale e unica si temporalizza come libertà. [...] Così la mia libertà [...] non è una qualità aggiunta o una proprietà della mia natura; è, esattamente, la stoffa del mio essere.⁹⁰³

Come si vede bene nelle pagine de *Le mosche*, la libertà rappresenta in Sartre una forma di condanna: io, attraverso l'esercizio della *mia* libertà, posso scegliere chi essere – quello che il filosofo chiama l'atto di *nullificare*, ossia di negare l'essere per aprirsi al non-essere e, quindi, alle infinite possibilità dell'essere che ancora non sono e che, quando saranno, nullificheranno ciò che prima era – ma non posso scegliere di essere libero.

⁹⁰⁰ *Ivi*, p. 224.

⁹⁰¹ J-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 499-632.

⁹⁰² *Ivi*, p. 504.

⁹⁰³ *Ivi*, p. 505.

La libertà è precisamente il nulla che è *stato* nell'intimo dell'uomo e che costringe la realtà-umana a *farsi* invece che *a essere*. Come abbiamo visto, per la realtà-umana, essere vuol dire *scegliersi*: niente le viene dal di fuori, né tantomeno dal di dentro, che essa possa *ricevere e accettare*.⁹⁰⁴

Per questo, come accade per gli uomini di Argo, la libertà è spesso sentita come una condanna; perché da essa scaturiscono angoscia e responsabilità.

Sapere di avere la propria esistenza nelle proprie mani, sapere che chi siamo o saremo dipende dalle scelte di oggi e domani ci carica di un'angosciante responsabilità. Scrive Sartre a tal riguardo: «La conseguenza essenziale delle nostre precedenti osservazioni è che l'uomo, essendo condannato a essere libero, porta il peso del mondo tutto intero sulle spalle: egli è responsabile del mondo e di se-stesso in quanto modo d'essere»⁹⁰⁵.

Insomma, come scrive lo stesso filosofo: «non ci sono accidenti in una vita»⁹⁰⁶, la situazione in cui mi trovo è sempre *mia* e *mie* sono le scelte che l'hanno costituita.

«Si tratta, in sostanza, della *mia* libertà»⁹⁰⁷, scrive Sartre, e ciò lo abbiamo potuto evincere sia da come questo concetto prende corpo nelle scelte e nelle azioni dei personaggi de *Le mosche*, sia da come è delineata nelle pagine de *L'essere e il nulla*.

Anche per questo denso sostrato, per questa dinamica fra libertà, responsabilità, colpa e pentimento, assai difficile da rendere sul palco di un teatro, la messa in scena de *Le Mosche*, al Théâtre de la Cité, fu accolta in modi molto diversi⁹⁰⁸: critici come Alain Laubreaux⁹⁰⁹ e Louis Chauvet⁹¹⁰ sottolinearono come la portata dello scritto sartriano non fosse arrivata al pubblico e come la costruzione filosofica non avesse retto sul piano del dramma vivo; Merleau-Ponty, invece, sottolineò l'importanza dell'opera sartriana, che era riuscita a formulare un messaggio di libertà e responsabilità attraverso la riscrittura del mito di Oreste, senza enunciati politici diretti, ma con forza simbolica; egli ne riconosceva, insomma, la portata politica concreta e “drammatica”: «*Le Mosche* non erano solo una tragedia filosofica; nel 1943 erano anche un modo di agire»⁹¹¹. Anche

⁹⁰⁴ *Ivi*, p. 507.

⁹⁰⁵ *Ivi*, p. 628.

⁹⁰⁶ *Ivi*, p. 629.

⁹⁰⁷ *Ivi*, p. 505.

⁹⁰⁸ Cfr. I. Galster, *Sartre devant la presse d'Occupation*, Presses universitaires de Rennes, 2005; J. Bardy, *Les Mouches : tragédie de la liberté*, in «Raison présente», n°117, 1er trimestre 1996, pp. 5-25; https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1996_num_117_1_3319 e anche la sezione del sito della BnF dedicata alle “Expositions” reperibile a questo link <https://expositions.bnf.fr/sartre/reperes/Ceuvres/mouch.htm>.

⁹⁰⁹ A. Laubreaux, *L'épate de Mouches*, in «*Je suis partout*», 11 giugno 1943.

⁹¹⁰ L. Chauvet, *Critique des Mouches et défense de Zeus*, in «*Demain*», Lyon, 27 giugno 1943.

⁹¹¹ M. Merleau-Ponty, *Théâtre et politique*, in «*Les Temps modernes*», n. 1, ottobre 1945 (poi raccolto in Id., *Sens et non-sens*, 1948, p. 244).

Michel Leiris accolse con favore *Le Mosche* di Sartre, vedendo in essa un gesto di resistenza, seppur velata⁹¹².

Nonostante la controversa ricezione della critica, l'esperienza teatrale de *Le Mosche* rappresentò comunque un momento cardine nella vita di Sartre. Il giorno della prova generale, infatti, incontrò per la prima volta Albert Camus. Entrambi si erano letti: Camus era rimasto colpito da *La Nausea* e da *Il muro*; Sartre aveva addirittura dedicato un lungo articolo per «Le Cahiers du Sud» all'opera *Lo straniero*.

Ragioni teoriche e personali intesseranno in modo indissolubile le loro esistenze: la collaborazione per la Resistenza, la rivista «Combat», la relazione intrecciata con Wanda Kosakiewicz.

1943: fra Porta Chiusa e L'essere e il Nulla

Siamo tra l'estate e l'autunno del 1943, in pochissime settimane Sartre scrive⁹¹³ il dramma *Porta chiusa*⁹¹⁴ e quello che si può definire il suo più importante testo di filosofia, *L'essere e il nulla*, viene pubblicato per Gallimard.

A partire dalle esistenze dei personaggi della *pièce* *Porta chiusa*, delineeremo alcuni temi che trovano una trattazione filosofica ne *L'essere e il nulla*. La vicinanza tematica dei due scritti risalta innanzitutto nella biografia di Sartre, come abbiamo visto, infatti, la presenza di una così stretta contemporaneità dei momenti creativi di queste due opere suggerisce la possibilità di trovare in esse un ulteriore caso di intreccio fra il teatro e la filosofia di Sartre.

La portata della biografia del nostro autore, come abbiamo già evidenziato per i casi di *Bariona* e *Le Mosche*, è confermata anche per *Porta Chiusa*. E, infatti, è lo stesso Sartre a dichiarare, in una prefazione registrata alla radio, che «quando si scrive una *pièce* ci sono sempre delle cause occasionali e delle preoccupazioni profonde»⁹¹⁵. Nel caso specifico, scrive:

quando ho scritto *Huis clos*, verso il 1943 e l'inizio del '44, avevo tre amici e volevo che mettessero in scena una mia *pièce*, senza favorire nessuno di loro. Cioè, volevo che rimanessero tutti insieme per tutto il

⁹¹² Cfr. M. Leiris, *Correspondance 1923–1989*, Gallimard, 2015 (molto importanti a tal riguardo sono le lettere di Leiris a Georges Bataille e ad André Masson).

⁹¹³ La prima rappresentazione è al Vieux Colombier nel 1944 e per la prima pubblicazione si deve attendere il 1945.

⁹¹⁴ Per un commento di Gabriel Marcel all'opera di Sartre, si rimanda a G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit., pp. 190-199.

⁹¹⁵ J-P. Sartre, *Huis clos*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 237 (préface enregistré nel 1965 per la Deutsche Gramophon Gesellschaft, D. G. G. 43902/03).

tempo sulla scena. [...] E mi sono detto, come posso far stare insieme tre persone senza farle mai uscire e tenerle sulla scena fino alla fine come per l'eternità? È così che mi è venuta l'idea di metterli all'inferno e di fare di ciascuno il carnefice degli altri.⁹¹⁶

È, nuovamente, sulle scene del teatro che ritroviamo l'ormai amico Albert Camus. Egli, infatti, interpreterà il ruolo di Garcin, uno dei tre personaggi del dramma. Ma torna in scena di nuovo una Kosakiewicz, questa volta la sorella di Olga, Wanda, che interpreta Estella. L'ultimo personaggio, Ines Serrano, è interpretato da Olga Barbezat; anche lei, come Olga Kosakiewicz, allieva di recitazione di Charles Dullin.

La *pièce* è costituita da un unico atto e cinque scene, i personaggi sono tre, oltre a un cameriere di contorno. L'intero dramma si svolge all'interno di un'unica stanza, arredata in stile secondo impero e nella quale i tre personaggi si trovano rinchiusi. La semplicità claustrofobica della *pièce* sembra evidenziare la volontà di Sartre di porre al centro del dramma il rapporto io-altri: «una stanza chiusa dove il rimbalzo di sguardi e parole è il solo motore»⁹¹⁷. Ciò fa riflettere anche sul fatto che, come primo titolo del dramma, Sartre aveva scelto quello di *Les autres*, come a sottolineare che tutto si gioca nella dinamica relazionale fra i protagonisti.

Tuttavia, il drammaturgo decise di cambiare il titolo dell'opera e, anche in questa scelta, è forse possibile vedere una volontà di fondo dell'autore: passare da un titolo essenzialmente filosofico, *Les autres*, a uno più concreto, *Huis Clos*; tale scelta costituirebbe, insomma, come lo sforzo di passare da un concetto a un'immagine, a una situazione. La volontà di riferirsi nello specifico a quella situazione chiusa, o, almeno, chiusa a un pubblico non selezionato, che in francese si esprime appunto con l'espressione *huis clos* – ad esempio *conference à huis clos* – permetterebbe anche di giustificare la traduzione italiana dell'opera in *Porta chiusa*, traduzione, questa, che non rispetterebbe il plurale del titolo originale⁹¹⁸, ma sulla base del fatto che in italiano la situazione concreta sopra riportata, ad esempio di un convegno chiuso ad un pubblico specifico, si esprime idiomaticamente con la locuzione *a porta chiusa*.

⁹¹⁶ *Ivi*, pp. 237-238.

⁹¹⁷ C. Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». *Porta chiusa e il teatro dell'altro*, in *Sartre e l'arte contemporanea. Immagini e immaginari*, «Studi sartriani», anno XV 2021, Roma Tre Press, p. 106.

⁹¹⁸ Sottolineiamo che esistono traduzioni italiane dell'opera sartriana che rispecchiano il titolo francese; segnaliamo ad esempio quelle effettuate per la realizzazione scenica da G. V. Sampieri (copione consultabile al seguente link https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/SARTRE%20Jean%20Paul_A%20porte%20chiuse_null_null_Commedia_Ia.pdf?utm_source=chatgpt.com) e da P. Di Marca (suo adattamento e regia per “La compagnia del Meta-Teatro”, Roma 1987).

Ma torniamo sulla scena. Il primo ad entrare nella stanza è Garcin, accolto dal cameriere; la situazione suggerisce che il personaggio si trovi all'interno di una specie di albergo: c'è ad esempio un campanello per chiamare al bisogno il cameriere, un corridoio e altre stanze; soltanto alcuni dettagli che emergono dal testo suggeriscono che Garcin possa esser morto e che si trovi nell'aldilà. Il personaggio parla di se stesso al passato, dice «Lo sai chi ero?»⁹¹⁹, «ho sempre vissuto»⁹²⁰, e allude alla vita terrena con un «laggiù»⁹²¹. E, ancora, «Laggiù c'erano le notti, dormivo, avevo il sonno dolce. Qui, fa giorno?»⁹²². Il cameriere conferma che a quel piano dell'edificio la luce non si spegne mai e Garcin, facendo già emergere tutta la drammaticità della sua situazione afferma: «A occhi aperti. Per sempre»⁹²³.

Se per lettori e spettatori il contesto non è ancora del tutto chiaro, per Garcin lo è e, infatti, afferma: «conosco perfettamente la mia situazione»⁹²⁴; egli sa di essere all'inferno e non gli resta che attendere pali, graticole e tutti gli strumenti di tortura.

La porta si apre di nuovo, entra il secondo personaggio, Ines, la quale si rivolge immediatamente a Garcin pensando che sia il suo boia – afferma: «Lei? È il boia»⁹²⁵. Garcin risponde negativamente e controbatte dicendo: «lei e io siamo alloggiati allo stesso albergo»⁹²⁶.

Fin da subito emerge l'insofferenza dell'uno nei confronti della presenza dell'altro, e infatti Garcin dice ad Ines «Capisco che la mia presenza le dà noia. E, per conto mio, anch'io preferirei rimanere solo»⁹²⁷.

Con Peter Szondi, possiamo notare, qui, come, per Sartre, in qualche modo, l'alterità sia qualcosa a cui siamo condannati; quelli in scena sono personaggi che preferirebbero il monologo, che preferirebbero la solitudine e che sono presentati anche come inadatti all'intersoggettività, sia come modalità drammaturgica che esistenziale⁹²⁸.

⁹¹⁹ J-P. Sartre, *Huis Clos*, Gallimard, Paris 1945; trad. it. di M. Bontempelli, *Porta chiusa*, Bompiani, Milano 2017, p. 313.

⁹²⁰ *Ibidem*.

⁹²¹ *Ibidem*.

⁹²² *Ivi*, p. 321.

⁹²³ *Ivi*, p. 325.

⁹²⁴ *Ivi*, p. 317.

⁹²⁵ *Ivi*, p. 331.

⁹²⁶ *Ivi*, p. 333.

⁹²⁷ *Ivi*, p. 335.

⁹²⁸ Cfr. P. Szondi, *Theorie des modernem Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965, trad. it. di G. L., *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1962.

Nella stanza infernale entra di nuovo il cameriere, con un altro personaggio; è l'ultimo, ribadisce subito questo, affermando: «Non ci verrà nessun altro»⁹²⁹.

Dentro la stanza saranno per sempre loro tre: Giuseppe Garcin, Ines Serrano ed Estella Rigault.

Estella afferma subito: «Visto che dobbiamo vivere insieme, facciamo conoscenza»⁹³⁰. I tre si presentano e raccontano della propria morte.

Ines è morta da una settimana a causa del gas, Estella è morta da un giorno a causa di una polmonite, Garcin, invece, è venuto a mancare sulla Terra da circa un mese, fucilato dopo lo scoppio della guerra in quanto direttore di un giornale pacifista.

Ciascuno di loro è ancora in grado di sentire l'eco di ciò che sta accadendo sulla Terra, nella *situazione* a cui appartenevano, che sia l'ufficio di Garcin o la casa di Ines. Seppur in modo sempre più sfumato, ancora, possono sentire le voci di coloro che li hanno accompagnati nel corso della vita e che, inevitabilmente, hanno costruito un ricordo di loro; un ricordo che si impone, in qualche modo, anche come rumoroso giudizio. Questo rumore che rimane sulla Terra e che riguarda coloro che non ci sono più è come l'eco di quello che hanno fatto, di quello che hanno lasciato agli altri di loro e che perdura un poco anche dopo la loro dipartita.

A questo punto Estella pone la domanda fondamentale: «Ma perché, perché ci hanno messo insieme?»⁹³¹; ai personaggi non resta che mettersi a nudo, o presumibilmente cercare di farlo, per scoprire che cosa li legghi. Condannati a stare lì, e non potendo esser «niente [lasciato] al caso»⁹³², è giunto il momento di confessare, di confessarsi l'uno all'altro.

Ciò è inevitabile poiché sotto i reciproci sguardi, divenendo l'uno specchio dell'altro, nessuna maschera può resistere e anche chi, come Estella, tenterà di nascondersi fino all'ultimo, al termine del dramma crollerà e confesserà se stesso.

Dalle dinamiche dei personaggi sulla scena emerge l'importanza dello *sguardo* degli altri, come strumento di giudizio, e della *malafede*. Tali dinamiche intersoggettive, vengono anche affrontate teoricamente all'interno de *L'essere e il nulla*; e ciò supporta, ancora una volta, la tesi di un solido intreccio fra il teatro e la filosofia di Sartre.

⁹²⁹ J-P. Sartre, *Porta Chiusa*, cit., p. 341.

⁹³⁰ *Ivi*, p. 343.

⁹³¹ *Ivi*, p. 353.

⁹³² *Ivi*, p. 355.

Iniziamo dal rilevare che nella stanza dove si svolge il dramma dei tre personaggi non ci sono specchi, questo dato non è – come a prima vista può sembrare – solo scenico, ma promuove, come anticipavamo, anche una riflessione teorica fondamentale: è impossibile, data l'assenza di specchi, avere una propria visione di se stessi, vedere, autonomamente, il proprio riflesso; l'unico riflesso che si può avere di se stessi è attraverso lo sguardo degli altri: gli altri, dunque, rappresentano l'unica via di accesso a noi stessi, l'unico strumento che abbiamo per provare ad avere un'immagine di noi stessi. Come osserva Caterina Piccione,

la grammatica simbolica dell'incrocio di sguardi che segna la genesi della soggettività [ha] una natura fondamentale teatrale. Il dispositivo del teatro sorge in relazione al fenomeno dello sguardo: il termine greco θέατρον, infatti, rinvia al verbo vedere, θεάομαι. Il teatro è innanzitutto un luogo orientato dalle direzioni dello sguardo. [...] Lo spazio teatrale esiste a partire da una figura che si rende visibile, nel corpo disponibile alla contemplazione altrui. L'attestazione e la localizzazione della presenza sono le fondamenta a partire da cui si costruisce la scena. In questo senso, l'esperienza del teatro è lo specchio dell'esperienza del mondo come spazio dell'incontro. Le soggettività si costituiscono attraverso la dinamica guardato-guardante, riflesso-riflettente: tale è la struttura dell'esistenza messa in luce da Sartre: "Ho bisogno che qualcuno mi guardi": quest'affermazione tratta da *Porta chiusa* descrive la situazione della coscienza preriflessiva nel suo rapporto concreto e quotidiano con gli altri, in cui l'"esser-visto-da-altri" è la verità del "vedere-altri".⁹³³

Lo sguardo dell'altro diventa, così, uno strumento di giudizio e, infine, anche di condanna: «Guardare significa scoprire che l'Altro non è l'opposto di me, bensì l'espressione concreta della mia contraddizione»⁹³⁴. Ogni conoscenza o giudizio che si può formulare su di sé si genera, inevitabilmente, per *rifrazione* dal momento che «L'altro è la sola chiave attraverso cui ciascuno ha accesso a se stesso»⁹³⁵.

Estella, ad esempio, nel corso del dramma manifesta il desiderio di specchiarsi e truccarsi, ma, appunto, nella stanza non c'è niente in grado di generare un suo riflesso; allora, Ines si propone di fare lei da specchio a Estella, pronunciando queste emblematiche parole: «Io ti vedo, io. Tutta tutta. Domandami quello che vuoi, nessuno specchio ti risponderà più fedelmente»⁹³⁶.

Sartre, attraverso le parole di Ines, afferma come nessuno possa conoscere se stesso tanto bene quanto può farlo un altro, anticipando, in qualche modo, il perché un tale tipo di relazione di dipendenza non possa che risultare infernale.

⁹³³ C. Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». *Porta chiusa e il teatro dell'altro*, cit., p. 104.

⁹³⁴ G. Farina, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, Bulzoni Editore, Roma 1998, p. 47.

⁹³⁵ C. Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». *Porta chiusa e il teatro dell'altro*, cit., p. 106.

⁹³⁶ J-P. Sartre, *Porta Chiusa*, cit., p. 377.

Come scrive Caterina Piccione, l'inferno messo in scena in *Porta chiusa* è ancora più tagliente e sincero rispetto a quello vissuto dagli abitanti di Argo ne *Le Mosche*, dove «nessuno accetta davvero di mettere in discussione la propria identità, nessuno è ex-posto, nudo davanti agli occhi degli altri»⁹³⁷.

Ne *L'essere e il nulla*, il filosofo descrive dettagliatamente questa dinamica di sguardi e rileva l'esistenza di due scacchi per il soggetto.

Il primo è dovuto al fatto che sotto lo sguardo del soggetto l'altro inizia ad avere relazioni con le cose indipendentemente da lui; il soggetto percepisce un altro (oggetto-soggetto) che modifica il suo universo senza contemplare la sua volontà, un altro che agisce e che lo condanna a subire le sue azioni.

Scrivi Sartre che l'*altro* appare nell'universo del soggetto e inizia a raggruppare tutti gli oggetti che lo popolano secondo la sua volontà, sfuggendo in questo modo al controllo del soggetto a cui appare e che ormai non può che limitarsi ad assistere, come uno spettatore, alle modificazioni che l'*altro* apporta sulla scena di un universo, il suo, in cui aveva sempre interpretato il ruolo di attore protagonista⁹³⁸; insomma, «improvvisamente è apparso un oggetto che [lo] ha derubato del mondo»⁹³⁹, cioè lo ha derubato di quello che il soggetto gestiva e che invece ora vede gestire da un altro – a sua volta oggetto per il suo sguardo ma, d'altronde, soggetto a tutti gli effetti – a suo modo.

Il fatto che, sotto lo sguardo del soggetto, l'altro inizi ad avere relazioni con le cose che non dipendono da lui, relazioni, appunto, che modificano il suo universo, 'disintegrandolo', è ciò che Sartre definisce l'apparizione di un «uomo»⁹⁴⁰ nel mio universo, un essere attorno a cui tutto lo spazio, il *mio spazio*, si riorganizza.

Il secondo scacco è che questo oggetto-soggetto, che io vedo derubarmi del mio mondo, mi guarda a sua volta e allora non solo io vedo un altro che mi deruba del mio mondo e che fa le cose indipendentemente da ciò che voglio o no, ma, pure, io divento oggetto, divento oggetto per lui.

L'altro, volgendo il suo sguardo su di me, mi rende suo oggetto e, inoltre, il suo sguardo non si limita ad oggettivarmi, a derubarmi del mio statuto di soggetto, ma anzi sembra conoscermi meglio di me, di quanto io conosca me stesso e, allora, percepisco di

⁹³⁷ C. Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». *Porta chiusa e il teatro dell'altro*, cit., p. 112.

⁹³⁸ J-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 308.

⁹³⁹ *Ibidem*.

⁹⁴⁰ *Ivi*, pp. 306-307.

essere svelato, conosciuto nella mia spietata verità e non mi sento più di essere una *trascendenza*, cioè di essere soggetto in senso pieno, non sento più di essere libero.

«Con lo sguardo d'altri, la "situazione" mi sfugge, o, per usare un'espressione banale, ma che rende bene il concetto: *io non sono più padrone della situazione*»⁹⁴¹; è così che il soggetto comprende di essere *oggetto-per-lui* e finisce per sentirsi schiavo e per identificarsi con l'essere guardato dall'altro, cogliendo nell'altro soltanto la verità di sé. Ecco, allora, che comprendiamo ancor meglio le parole di Ines – «nessuno specchio ti risponderà più fedelmente»⁹⁴²: dentro la riflessione sartriana è centrale, quindi, la tematica dello sguardo dell'altro come strumento di oggettivazione del soggetto e, di conseguenza, anche come metro di giudizio e determinazione di chi il soggetto stesso sia. Come osserva Caterina Piccione, è doveroso sottolineare

che la presenza d'altri non è un rapporto di exteriorità, ma, al contrario, essa viene colta in legame d'interiorità. Sartre sfugge così alle trappole dell'idealismo hegeliano (che considera l'altro sempre come oggetto di pensiero, in vista di una sintesi all'interno di una totalità) e della fenomenologia husserliana (per cui l'esistenza dell'alterità è funzionale al rapporto inter-soggettivo, ma non all'esistenza della soggettività stessa).⁹⁴³

Proprio ne *L'essere e il nulla*, infatti, Sartre sviluppa una vera e propria fenomenologia della *relazione con altri*, del nostro essere, appunto, anche ed essenzialmente, un *per-altri*, analizzandola nelle sfaccettature del timore, della vergogna e dell'orgoglio, che altro non sono, scrive l'autore, che i sentimenti «di essere *un* oggetto, cioè di *riconoscermi* in quell'essere degradato, dipendente e cristallizzato che io sono per altri»⁹⁴⁴.

Il timore è la «scoperta del mio essere-oggetto in occasione dell'apparizione di un altro oggetto nel mio campo percettivo»⁹⁴⁵; esso «implica che io appaia a me stesso come minacciato in quanto presenza in mezzo al mondo [...]. Quello che è in pericolo nel mondo è l'oggetto che *io* sono»⁹⁴⁶.

Anche la vergogna si dà essenzialmente di fronte a qualcuno; agisco senza giudicare i miei gesti finché, alzando gli occhi, non vedo che qualcuno mi ha visto; solo allora, percepisco i miei gesti come maldestri e ne provo vergogna, ma in questa esperienza

⁹⁴¹ *Ivi*, pp. 318-319.

⁹⁴² J-P. Sartre, *Porta Chiusa*, cit., p. 377.

⁹⁴³ C. Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». *Porta chiusa e il teatro dell'altro*, cit., p. 114.

⁹⁴⁴ J-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 344.

⁹⁴⁵ *Ivi*, p. 343.

⁹⁴⁶ *Ibidem*.

scopro anche che l'altro è fondamentale, perché fa da mediatore fra me e la mia coscienza: io ho vergogna di *me* di fronte ad *altri*. Mi vergogno di me, ed è la mia coscienza che pronuncia il giudizio, ma nel farlo si rivolge a me non come ad un soggetto, bensì come ad un oggetto, come a quell'oggetto sul quale l'altro ha poggiato il proprio sguardo.

In questo senso, per Sartre, «il per-sé rimanda al per-altri»⁹⁴⁷: sotto lo sguardo d'altri il soggetto prende consapevolezza di essere *caduto* nel mondo, in mezzo alle cose, e di aver bisogno della *mediazione* d'altri per essere ciò che è⁹⁴⁸:

Non *avevo* dunque un corpo, non *ero* questo corpo: lo *esistevo*. Ma ecco che vengo a sapere che *ero* anche questo corpo, perché è l'essere del mio corpo nel mondo che ha permesso all'Altro di vedermi.⁹⁴⁹

L'orgoglio, infine, non è che la risposta alla rassegnazione ad essere l'oggetto che altri ha fatto di me: «per essere orgoglioso di *essere qualcosa*, bisogna che io mi sia prima di tutto rassegnato a non essere *che quello*»⁹⁵⁰.

Timore, vergogna e orgoglio, dunque, mostrano la loro natura essenzialmente e strutturalmente intersoggettiva: non esisterebbero senza lo sguardo dell'altro. A partire da questa analisi fenomenologica di questi sentimenti, evinciamo, però, anche la costitutiva intersoggettività del soggetto, del *per-sé* che, come abbiamo visto rimanda inevitabilmente al *per-altri*.

Il secondo elemento che emerge dalla relazione fra i tre personaggi della *pièce*, come sopra abbiamo preannunciato, è la *malafede*; dinamica, anche questa, che trova trattazione all'interno dell'*ontologia fenomenologica* sartriana.

Ines, Estella e Garcin iniziano a raccontare ognuno la propria storia, con la speranza di persuadere gli altri che non ci sono ragioni reali che gli hanno fatto meritare quel posto, l'inferno.

Estella racconta di aver avuto un amante, ma solo perché era stata costretta a sposare un uomo molto più vecchio di lei e non più in grado di farla sentire amata come desiderava, così racconta che dalla relazione extraconiugale era nato un figlio, che però lei non voleva.

Garcin si narra come un eroe, pronto alla morte in nome della pace.

⁹⁴⁷ *Ivi*, p. 273.

⁹⁴⁸ Cfr. *Ivi*, p. 344.

⁹⁴⁹ C. Audry, *Sartre*, Accademia Sansoni editore, Milano 1970, p. 75.

⁹⁵⁰ J-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 346.

Ines, però, non crede che quanto detto dai due sia tutto: si trovano all'inferno e «non si manda all'inferno la gente per niente»⁹⁵¹, ella afferma.

Quello che Estella, Ines e Garcin hanno detto è, infatti, solo una parte della verità, non è tutto, e l'atteggiamento che li ha spinti a tale parzialità è proprio quello della *malafede*; concetto, anche questo, ampiamente analizzato ne *L'essere e il nulla* e che vediamo concretamente in atto nelle esistenze dei personaggi, come Estella e Garcin, e nella *situazione* teatrale.

La *malafede* è il tacere inconsapevolmente a se stessi alcuni fatti che appartengono alla propria *situazione*, ma che sono, invece, rilevanti, o meglio, che sarebbero rilevanti per una corretta e completa comprensione della reale *situazione*.

Spesso assimilata alla menzogna, in cui il mentitore è «completamente cosciente della verità che maschera»⁹⁵², oggi utilizziamo il termine *malafede* in un modo molto diverso da Sartre: la malafede è per noi un atto volontario, un atto consapevolmente malevolo, appunto; mentre, per il filosofo, abbiamo visto che è un atto inconsapevole.

Il tipo di rappresentazione, manchevole, che emerge dalla dinamica della malafede è, quindi, piuttosto paragonabile a quella erronea prodotta dalla buona fede, in cui il soggetto è il primo a non comprendere bene la situazione in cui si trova e se ne fa lui stesso un'immagine sbagliata.

In Sartre, la malafede è, infatti, un atto *precoscienziale*, è un atto *irriflesso* che, quindi, non chiama in causa la nostra volontà: Estella e Garcin sono davvero convinti di essere lì senza motivo; Garcin è davvero convinto di essere morto come un eroe, non lo asserisce per imbrogliare gli altri; egli si sta focalizzando soltanto su alcuni aspetti che non rendono il quadro completo, la totalità della sua situazione; dunque, la malafede è come un *focus* irriflesso che illumina certi aspetti e non altri. Essa, scrive Sartre, «è propriamente menzogna *a sé*»⁹⁵³, in essa è a me stesso che maschero la verità.

Ciò che accomuna i tre protagonisti è, insomma, una colpa che, al contrario di quanto accadeva agli abitanti di Argo ne *Le mosche*, non viene confessata per trovarne l'espiazione, ma disperatamente nascosta.

Una delle più celebri descrizioni fenomenologiche della condotta della *malafede*, presente ne *L'essere e il nulla*, è quella relativa alla *jeune coquette* al suo primo

⁹⁵¹ J-P. Sartre, *Porta Chiusa*, cit., p. 365.

⁹⁵² J-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 84.

⁹⁵³ *Ivi*, p. 85.

appuntamento⁹⁵⁴: una giovane donna, civettuola, conversa con un uomo, che la tratta in maniera rispettosa, concentrando la conversazione su temi elevati, spirituali; ella focalizza la sua attenzione su ciò e la ‘distrae’ dal desiderio erotico del suo interlocutore. La donna sa benissimo le intenzioni che l’uomo che le parla nutre a suo riguardo. Sa anche che le occorrerà prendere, presto o tardi, una decisione. Ma non vuol sentirne l’urgenza; si attacca solo a ciò che di rispettoso e discreto offre l’atteggiamento del compagno.

L’unica reazione possibile e cosciente, all’atteggiamento irriflesso della malafede consiste nella costante ricerca dell’*autenticità*⁹⁵⁵, in uno scavo senza sosta nella propria interiorità per riconoscere cosa si vuole davvero, chi siamo e che cosa sentiamo. Sartre stesso farà di questa ricerca dell’autenticità una propria ragione di vita, come emerge dal rapporto di totale trasparenza con la De Beauvoir, ma anche dalla sua ossessione di scavare nella profondità delle vite degli altri, pensiamo ad esempio al caso di Gustave Flaubert⁹⁵⁶.

Tornando alla *pièce*, vediamo i tre personaggi sempre più provati dalla necessità di interagire; ognuno desidererebbe essere solo, ma non può sopportare di lasciare gli altri due con un giudizio su di sé che non può controllare. Ancora una volta Sartre, attraverso la voce di Ines, concretizza in una battuta tutto il dramma di un’intersoggettività messa in crisi dalla malafede e dal giudicante sguardo degli altri: «Il vostro silenzio dentro le mie orecchie urla. Potete inchiodarvi la bocca, potete tagliarvi la lingua, e con questo vi impedirete di esistere? [...] M’avete rubato perfino il mio volto; voi lo conoscete e io no»⁹⁵⁷.

La sola esistenza, dunque, la sola presenza di ognuno dei tre costituisce per l’altro la tortura più insopportabile: «Il boia è ciascuno di noi per gli altri due»⁹⁵⁸. Ad alimentare questa dinamica infernale, si attiva fra loro anche un gioco di seduzione: Ines desidera Estella, mentre questa desidera Garcin; in questa dialettica Garcin, attratto da Estella, è, però, dipendente da Ines poiché, fra le due, è lei quella che lo giudica e quella alla quale desidera far sviluppare un giudizio positivo su di sé. Estella, al contrario, pur di essere

⁹⁵⁴ Cfr. *Ivi*, p. 92.

⁹⁵⁵ Per approfondire la questione dell’autenticità, cfr. M. Russo, *Per un esistenzialismo critico. Il rapporto tra etica e storia nella morale dell’autenticità di Jean-Paul Sartre*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2018.

⁹⁵⁶ Cfr. J-P. Sartre, *L’Idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. e a cura di C. Pavolini, *L’idiota della famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 a 1857*, Il Saggiatore, Milano 2019.

⁹⁵⁷ J-P. Sartre, *Porta Chiusa*, cit., p. 387.

⁹⁵⁸ *Ivi*, p. 369.

guardata e amata da Garcin, avrebbe accettato tutto di lui ed è per questo che a Garcin lei non basta: vuole essere amato per il suo valore, mentre Estella desidera, masochisticamente, solo essere oggetto di qualcuno. Ines, invece, vuole, sadicamente, Estella, come suo oggetto. Comprendiamo come tutti si relazionano su piani diversi, opposti: l'uomo vorrebbe Estella per una relazione seria di riconoscimento, ma questa vuole solo essere suo oggetto, a qualunque condizione; Ines vorrebbe Estella come oggetto, possedendola, ma, questa non vuole essere oggetto del desiderio di una donna. «Siamo infinitamente rimbalzati dall'altro-oggetto all'altro-soggetto, la corsa non si arresta mai»⁹⁵⁹. Tenuti ancor più l'uno sotto 'sequestro' dell'altra, ciascuno comprende di non poter sfuggire agli altri due e, allora, tutti confessano le proprie colpe. Emerge, qui, come «il tre [sia] il numero del teatro: io vedo te e tu vedi me, ma, lateralmente, c'è sempre un terzo che vede lo sguardo di noi due e lo cattura»⁹⁶⁰.

Garcin è il primo; racconta di essere, in fondo, consapevole del perché è finito all'inferno: egli ha fatto soffrire sua moglie, tornando molte volte a casa completamente ubriaco, l'ha perfino ripetutamente tradita. Sua moglie lo aspettava ogni notte, piangendo, e appena lui rientrava a casa non gli diceva nulla, lo guardava soltanto e, qui, di nuovo emerge il peso dello sguardo come strumento silente di giudizio: «Solo i suoi occhi. I suoi grandi occhi»⁹⁶¹.

È poi il momento di Ines che racconta di come si fosse invaghita della compagna del cugino, Fiorenza, con cui aveva instaurato una relazione. Un giorno il cugino finì sotto la tramvia e nessuno ebbe mai la certezza che si fosse trattato di uno sfortunato incidente e non, piuttosto, di un suicidio. Fiorenza, non sopportando questo dubbio, e, ossessionata dalla colpa, una sera mentre giaceva a letto con Ines, andò in cucina e, accendendo il gas, si suicidò, condannando alla morte anche Ines.

Infine, Estella racconta, come è stato già detto, di essersi innamorata di un uomo e di aver intrattenuto con lui una relazione extraconiugale dalla quale nacque una bimba. Trasferitasi in Svizzera, lontano dalla casa parigina, in modo da nascondere ai conoscenti la gravidanza, uccise la bimba appena nata, annegandola in un lago. Questo gesto è legato essenzialmente alla sua impossibilità di sostenere il giudizio altrui sulla sua situazione personale, evidentemente segnata dallo scandalo. Qui, emerge la critica di Sartre alla

⁹⁵⁹ C. Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». *Porta chiusa e il teatro dell'altro*, cit., p. 116.

⁹⁶⁰ *Ivi*, p. 109.

⁹⁶¹ J-P. Sartre, *Porta Chiusa*, cit., p. 393.

morale borghese che schiaccia con il peso delle convenzioni e intrappola a tal punto ogni persona in un ruolo da rendere ogni eccedenza rispetto a questo del tutto insopportabile: Estella è una moglie, non è ammissibile che abbia una relazione extraconiugale, figuriamoci una figlia illegittima. Estella non sarebbe mai più potuta tornare a Parigi, sceglie quindi la tragedia.

La dinamica intersoggettiva che emerge fra i personaggi di *Huis clos*, in questo gioco di confessioni e giudizi, è costitutivamente infernale. Tale evidenza ha costretto Sartre a spiegare, più volte, che il suo obiettivo non era condannare *in toto* l'intersoggettività ad un pessimismo che non ne riconosce alcuna possibilità positiva. La famosissima affermazione di Garcin «l'inferno sono gli Altri»⁹⁶² è stata, infatti, per lo più incompresa, perché la maggior parte, fra lettori e spettatori, ha pensato che l'autore volesse sostenere che i rapporti con gli altri sono sempre infernali, che non possono che essere infernali; invece, Sartre afferma:

io voglio dire che se i rapporti con gli altri sono complicati, 'viziati', allora gli altri non possono che essere l'inferno. Perché? Perché gli altri sono in fondo ciò che di più importante abbiamo in noi per conoscere noi stessi [...], quando tentiamo di conoscerci, in fondo ci serviamo delle conoscenze che gli altri hanno già sviluppato su di noi [...]. Quello che io dico su di me, ha sempre dentro il giudizio degli altri [...]. Esiste una gran quantità di gente nel mondo che è all'inferno perché dipende troppo dal giudizio degli altri. Ma questo non vuol dire che non possiamo avere un'altra tipologia di rapporti con gli altri. Questo evidenzia semplicemente l'importanza capitale di tutti gli altri per ciascuno di noi.⁹⁶³

Dunque, l'autore non vuole affermare che tutti i rapporti intersoggettivi sono necessariamente infernali, ma che, nel momento in cui gli altri sono il nostro mezzo di giudizio su noi stessi, ciò che di più importante abbiamo per conoscerci, può accadere che si instauri una dipendenza infelice nei loro confronti; allora, inevitabilmente gli altri rappresentano una condanna, diventano uno strumento di tortura, un inferno.

Proprio come ne *Le Mosche*, dove non erano presenti particolari imposizioni o strumenti di controllo e sottomissione del popolo di Argo all'in fuori del dispositivo della confessione (di per sé volontaria), anche qui, all'inferno, non ci sono strumenti di tortura. Possiamo suggerire che si tratti di una scelta consapevole di Sartre: far emergere le dinamiche di pentimento, rimorso, dipendenza, sottomissione non tanto da meccanismi

⁹⁶² *Ivi*, p. 471.

⁹⁶³ J-P. Sartre, *Huis clos*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 238.

esterni, ma piuttosto dall'interiorità dei personaggi, o, potremmo dire, dall'interiorizzazione dello sguardo che gli altri pongono su di noi.

Sartre aggiunge a tal riguardo:

molte persone sono incrostate in una serie di abitudini e di costumi, che generano dei giudizi su di loro che li fanno soffrire, ma [...] comunque non cercano di cambiare [...]. È per questo che essi sono morti, è un modo di dire che esiste una morte vivente, ossia quella di essere incrostate nella preoccupazione costante del giudizio e in azioni che non lo vogliono cambiare [...]. Ho voluto mostrare, attraverso l'assurdo, l'importanza che in noi ha la libertà, ovvero l'importanza di cambiare le azioni attraverso altre azioni. Qualunque sia il girone infernale nel quale siamo, penso che noi siamo liberi di romperlo. E se la gente non lo rompe, è ancora liberamente che ci resta.⁹⁶⁴

L'assurdo a cui allude Sartre è che la porta della stanza in cui si è svolto tutto il dramma è sempre stata aperta, nonostante tutti dessero per scontato che fosse chiusa. La *pièce* stessa si intitola *Porta chiusa* e, invece, la porta è aperta, da sempre. Di nuovo torna il paradosso come elemento drammaturgico che introduce una riflessione più profonda, proprio come avveniva ne *Le Mosche*, in cui gli abitanti di Argo, pur essendo sfiniti dalla loro situazione, quando sono liberati da Oreste, non hanno il coraggio di cogliere questa libertà, ma scelgono di rimanere sottomessi alle leggi di pentimento e rimorso.

Attraverso questo paradosso, il filosofo e drammaturgo «mostra e non dimostra»⁹⁶⁵, come scriveva Gabriel Marcel, che il suo teatro è davvero un *teatro di situazioni*, è davvero un teatro che si gioca nell'azione e nella libertà del soggetto. Qualunque sia il girone infernale, in qualunque girone tutti noi viviamo la nostra vita, siamo liberi di uscirne, e se ci rimaniamo è perché si è scelto di rimanerci.

Per Sartre, già nel 1943, come poi affermerà con ancor più forza dopo gli anni '50, non esiste una determinazione tanto forte da renderci esseri non liberi.

Ognuno, dunque, può cambiare la propria vita e può farlo solo attraverso azioni concrete; per questo motivo è emblematico il fatto che, pur avendo scoperto che la porta è aperta, nessuno dei tre personaggi esca dalla stanza. Fino a quel momento tutti sembravano desiderosi di andare via, di sottrarsi allo sguardo e alla presenza degli altri due, alla fine però nessuno è davvero pronto ad andarsene. Nessuno esce perché i personaggi sono vincolati dal giudizio che gli altri hanno gettato su di loro; per esempio, Garcin afferma che non se ne andrà mai, che non lascerà mai che Ines rimanga con un

⁹⁶⁴ *Ivi*, p. 239.

⁹⁶⁵ G. Marcel, *Paix sur la Terre*, cit., p. 12.

giudizio negativo su di lui, mostrando la sua ossessione e il suo terrore al pensiero di essere ritenuto un vile.

Nessuno, insomma, accetta di andarsene lasciando che gli altri possano pensare qualcosa di sé che non si riesce a sopportare e, soprattutto, a controllare. Quella messa in scena da Sartre è proprio una spirale dialettica, una spirale infernale: «La via è libera [afferma Ines], chi ci trattiene? C'è da morir dal ridere. Siamo inseparabili»⁹⁶⁶, cioè si è creata una dinamica talmente forte di dipendenza dallo sguardo altrui che, pur acquisendo la consapevolezza di poter andar via, nessuno è pronto a farlo; ecco perché è l'inferno: non perché le relazioni con gli altri siano costitutivamente infernali, ma perché relazioni di questo tipo sono invischiate di una dipendenza che è negazione di dignità, libertà e autodeterminazione.

Ecco, allora, che Garcin non può che affermare

io mi rendo conto che sono nell'inferno. Vi dico che era tutto previsto. Avevano previsto che mi sarei fermato davanti a questo caminetto, a premere con la mano su questo bronzo, con tutti questi sguardi fissi su di me. Tutti questi sguardi che mi divorano... Oh siete soltanto due? Vi credevo molti di più. È questo l'inferno? Non l'avrei mai creduto. Vi ricordate? Il solfo, il rogo, la graticola... buffonate! Nessun bisogno di graticole; l'inferno sono gli Altri.⁹⁶⁷

La conclusione del dramma rappresenta i tre personaggi che si rincorrono come cavalli su una giostra senza raggiungersi mai⁹⁶⁸; è un vero e proprio *carrousel*, un rilancio continuo del gioco dell'identità perché se è l'altro a determinarmi non posso svincolarmi da lui, ne ho bisogno e, quindi, non posso uscire dalla porta e restare solo. È la relazione, insomma, il punto in cui si gioca l'identità e la verità di ciascuno. Per queste ragioni, nel finale riecheggia anaforicamente la tragica consapevolezza dei tre che la loro relazione infernale durerà per sempre.

Ines: «E noi siamo insieme, noi tre, per sempre»⁹⁶⁹.

Estella: «Per sempre. Dio, com'è buffo. Per sempre!»⁹⁷⁰.

Garcin: «Per sempre!»⁹⁷¹.

E, così, cala il sipario.

⁹⁶⁶ J-P. Sartre, *Porta Chiusa*, cit., p. 459.

⁹⁶⁷ *Ivi*, p. 471.

⁹⁶⁸ Cfr. *Ivi*, p. 147.

⁹⁶⁹ *Ivi*, p. 473.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

⁹⁷¹ *Ivi*, p. 475.

La fine degli anni '50 e la questione della responsabilità: intrecci fra Critica della ragione dialettica e I sequestrati di Altona

La moda dell'esistenzialismo è scoppiata, Sartre è ormai uno scrittore riconosciuto. Come osserva Maria Russo, «non è più la biblioteca il suo luogo naturale, bensì lo spazio pubblico. Si tratta, adesso, di uscire dall'immaginario e di provare a trasformare il mondo»⁹⁷².

Il secondo dopoguerra è un momento di enorme gratificazione per Sartre: tra il 1946 e il 1949 è uno degli autori più prolifici del suo tempo, porta agli estremi la sua vivacità intellettuale in molti campi della produzione culturale. Sono anche anni di viaggi e conferenze in Europa e negli Stati Uniti.

Sartre è consapevole che occorre andare nella direzione di un cambiamento radicale del mondo; come già si vede in *Materialismo e rivoluzione*, ma ancor di più nei *Quaderni per una morale*, ciò che impegna ora Sartre è la libertà, ma non quella dell'uomo solo; ad investire l'interesse del nostro autore c'è ora una libertà impegnata ad esercitarsi nelle difficili pieghe della storia.

Storia e morale, per lui, non possono più darsi in modo disgiunto: se, infatti, è chiaro che la morale si dia necessariamente nella storia, è altrettanto impellente cogliere quale spazio lasci la storia all'esercizio della libertà.

Anche quanto compiuto da Sartre nelle psicobiografie non è altro che «lo sforzo di intravedere la libertà dietro un destino, di comprendere l'irriducibile unicità della risposta che il soggetto dà a tutti i suoi condizionamenti»⁹⁷³.

Costantemente controcorrente, come ricorda Cohen-Solal,

non fu né comunista né marxista, all'epoca in cui la maggior parte degli intellettuali del 1945 lo erano: primo appuntamento mancato. Si riavvicinò al PCF nel 1952, proprio nel momento in cui tutta quella generazione iniziava le sue manovre di allontanamento.⁹⁷⁴

⁹⁷² M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 192.

⁹⁷³ *Ivi*, pp. 235-236.

⁹⁷⁴ A. Cohen-Solal, *Sartre (1985)*, Gallimard, Paris 1999; trad. it. e a cura di O. del Buono, *Sartre*, Il Saggiatore, Milano 1986, p. 402.

È un periodo di rotture, pensiamo a quella con Camus⁹⁷⁵, ma anche di impegno costante: Sartre si mette al servizio delle varie cause che si impongono al suo ordine del giorno. Nuove lotte, nuove responsabilità e tutta la fatica di un'esistenza davvero impegnata.

È così che Sartre scrive la *Critica della ragione dialettica*, ribattendo «all'ontologia de *L'essere e il nulla* con un'antropologia»⁹⁷⁶.

*Critica della ragione dialettica*⁹⁷⁷ è praticamente l'ultimo grande scritto filosofico di Sartre, come *I Sequestrati di Altona*⁹⁷⁸, se si esclude l'adattamento del 1965 de *Le Troyennes* di Euripide, è la sua ultima opera teatrale.

Siamo alla fine degli anni '50 e già da tempo è chiaro l'orientamento 'impegnato' che il pensiero sartriano ha assunto: dalla pubblicazione di *Questioni di metodo*, nel 1957, infatti, l'esistenzialismo di Sartre manifesta la sua apertura critica al marxismo, nonché a molte questioni sociali e politiche a lui contemporanee.

Il filosofo francese tenta di rielaborare in maniera problematica il pensiero di Marx, partendo, da un lato, dalle coordinate sviluppate all'interno del *milieu* culturale dell'esistenzialismo e, dall'altro, da alcuni principi della psicanalisi, grazie ai quali poteva riportare l'attenzione su quei condizionamenti esterni, quelle *sovrastrutture* che in parte determinano l'essere umano. In questo senso, per Sartre risulterà

necessario rivedere alcuni presupposti teorici del marxismo, al fine di formulare un sapere dell'umano che sia umano, che non tratti l'uomo come semplice cosa, ossia mero prodotto di alcuni fattori storici e, in un'ultima analisi, economici.⁹⁷⁹

La critica più serrata di Sartre al marxismo riguarda soprattutto la deriva di questo pensiero: l'aver «riassorbito l'uomo nell'idea»⁹⁸⁰. A tale posizione contrappone il movimento verso il *concreto* dell'esistenzialismo, che cerca l'uomo «*dovunque esso si*

⁹⁷⁵ La rottura, avvenuta nel 1952, segue alla pubblicazione del saggio di Camus, *L'Homme révolté*, che segna la differente visione dei due in merito alla realizzazione storica dell'ideologia marxista. Mentre Camus, nella sua visione disincantata, rifiuta ogni violenza o compromesso; Sartre vede, attraverso l'ideologia marxista, la possibilità di realizzare storicamente una società più giusta. Sulla rivista sartriana, *Les Temps modernes*, seppur non sotto la sua firma, uscì, infatti, una recensione fortemente critica verso *L'Homme révolté*. Certo è che da allora in poi, come si comprende anche dalla lunga replica, per lettera aperta, che Camus inviò a Sartre, i loro rapporti si incrinarono.

⁹⁷⁶ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 272.

⁹⁷⁷ J-P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris 1973; trad. it. di P. Caruso, *Critica della ragione dialettica I. Teoria degli insiemi pratici* (libro primo e secondo), Il Saggiatore, Milano 1990.

⁹⁷⁸ La prima fu messa in scena il 23 settembre 1959 al Theatre della Renaissance di Parigi.

⁹⁷⁹ M. Russo, *Dalla penuria al Terrore. Relazioni e pratiche disumane nella Teoria degli insiemi pratici*, in *L'umana disumanità*, «Studi Sartriani», Anno XIII/2019, RomaTrePress, Roma 2019, p. 33.

⁹⁸⁰ J-P. Sartre, *Questioni di metodo*, in Id. *Critica della ragione dialettica. Teoria degli insiemi pratici*, vol. 1, cit., p. 32.

trovi, al lavoro, a casa, per strada»⁹⁸¹, sottolineando, così, come il marxismo necessiti di discipline ausiliarie per spingersi ad un livello più profondo nell'indagine sull'essere umano.

Vicino al Marx delle *Tesi su Feuerbach*, ma lontano dal marxismo della Seconda Internazionale, «Sartre vuole catturare la ragione dialettica in movimento, mentre si muove»⁹⁸², vuole dedicarsi ad una filosofia che sia attività trasformativa, ossia capace di plasmare un'intera epoca.

Il marxismo, come abbiamo detto, aveva finito per dissolvere gli uomini «in un bagno d'acido solforico»⁹⁸³, aveva perduto il reale a forza di insistere sulla Totalità e, approdando ad un'interpretazione meccanicistica della storia, era giunto a negare senso a ciò che vi è di più umano, secondo Sartre: il potere di creazione e la capacità di progettare. Dunque, la revisione critica sartriana del marxismo avrebbe dovuto riportare l'attenzione sui fini che muovono l'esistenza dell'uomo, dando priorità all'azione come esercizio della volontà e della libertà. In altre parole, l'uomo sicuramente è fatto dalla storia, ma indubbiamente, anche, la fa.

Scriva Sartre a tal proposito:

Noi rifiutiamo di confondere l'uomo alienato con una cosa, e l'alienazione con le leggi fisiche che reggono i condizionamenti esterni. Affermiamo invece la specificità dell'atto umano, che attraversa l'ambito sociale pur conservando le determinazioni e che trasforma il mondo sulla base di condizioni date. Per noi, l'uomo si caratterizza anzitutto per il superamento di una situazione data, per ciò che riesce a fare di ciò che lo si è reso, anche se non si riconosce mai nella sua oggettivazione. Tale superamento lo troviamo alla radice dell'umano.⁹⁸⁴

La *praxis* individuale, insomma, non trova spiegazione solamente nelle cause efficienti, nei fattori che l'hanno condizionata, ma per Sartre bisogna tornare a considerare anche tutti i tentativi, le finalità che l'uomo compie e si pone per attuare questo superamento.

Sartre oppone, dunque, alla dialettica dei marxisti, gabbia che imprigiona il vissuto individuale e storico, una dialettica in movimento «che vuole filmare in presa diretta»⁹⁸⁵ l'esistenza.

⁹⁸¹ *Ibidem*.

⁹⁸² M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 274.

⁹⁸³ J-P. Sartre, *Questioni di metodo*, cit., p. 44.

⁹⁸⁴ J-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, cit., p. 77.

⁹⁸⁵ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 275.

Con l'uscita del primo volume della *Critica della ragione dialettica, Teoria degli insiemi pratici*, nel 1960, prendono ancora più corpo le ricerche sartriane sulla *praxis* e il suo approccio critico alla dialettica, molto lontano sia da quello di Hegel, che produce una totalità assoluta in cui la fine era già all'inizio, sia da quello di Engels, che ha fatto del materialismo storico una legge di cui si può dire solo: *è così* e non altrimenti.

Alle Totalità delineate dalla tradizione filosofica precedente, Sartre oppone un *processo di totalizzazione*, sempre in corso e mai concluso; un processo che è comprensibile solo dall'interno, come esperienza: è «attraverso la propria vita, che è *praxis* e riflessione, che si può cogliere il momento di totalizzazione storica a cui si sta partecipando»⁹⁸⁶. La dialettica non può, dunque, essere uno schema prestabilito una volta per tutte, delineandosi invece in termini di «logica vivente dell'azione»⁹⁸⁷ che si genera e si subisce, che si vive.

In altri termini, [sostiene Sartre] noi rimproveriamo al marxismo contemporaneo di spingere nella sfera del casuale tutte le determinazioni concrete della vita umana e di non conservare della totalizzazione storica nient'altro che la sua astratta ossatura d'universalità.⁹⁸⁸

Il nostro autore approda, insomma, ad una filosofia ancora più concreta, ad una filosofia che si preoccupa e si fa carico delle situazioni del suo tempo, andando oltre il concetto e verso la *praxis*; e questo perché «una filosofia è viva quando la *praxis* che l'ha prodotta è ancora attivamente agente nella storia»⁹⁸⁹.

In questo momento, per Sartre, non è più possibile l'atto puro, assoluto, compiuto da Oreste ne *Le Mosche*; la scelta individuale fallisce e necessita di aprirsi ad una dialettica storica: il *progetto* non può più essere quello di un'esistenza singola, ma deve continuamente attraversare le inerzie storiche, sociali e naturali.

Scriva il filosofo:

Prima della guerra mi consideravo semplicemente un individuo e non scorgevo assolutamente il legame che c'era fra la mia esistenza individuale e la società nella quale vivevo. Uscito dalla Scuola normale, avevo elaborato tutta una teoria in proposito: ero l'"uomo solo", vale a dire l'individuo che si oppone alla società con l'indipendenza del suo pensiero, ma che non deve nulla alla società e nei confronti del quale quest'ultima è impotente perché è libero. Questa è l'evidenza su cui ho fondato tutto quello che pensavo, che scrivevo e che vivevo prima del 1939.⁹⁹⁰

⁹⁸⁶ *Ivi*, p. 279.

⁹⁸⁷ J-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, vol.1, cit., p. 164.

⁹⁸⁸ J-P. Sartre, *Questioni di metodo*, p. 68.

⁹⁸⁹ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 273.

⁹⁹⁰ J-P. Sartre, *Autoritratto a settant'anni e Simone de Beauvoir interroga Sartre sul femminismo*, cit., p. 51.

Insomma, se dagli anni Trenta il centro della filosofia di Sartre era il rapporto fra essenza ed esistenza e l'affermazione del singolo nella sua assoluta libertà; ora, negli anni Cinquanta e Sessanta, ad interessarlo è quello *vischioso* fra prodotto passivo e agente storico; egli vuole focalizzare le sue attenzioni sugli incessanti movimenti che conducono dall'uno all'altro. In questo passaggio, comunque, ogni persona, ogni singolo uomo non diventa intercambiabile con un altro sul palcoscenico della storia; anzi, l'esser posto dell'uomo in *situazione*, ormai, lo appella alla responsabilità non soltanto verso se stesso, ma anche verso gli altri di ora e di domani, lo appella, insomma, alla responsabilità verso la Storia.

Sarà proprio la centralità della *situazione*, con la sua chiamata alla libertà e alla responsabilità, il *trait d'union* che legherà le riflessioni filosofiche sviluppate da Sartre contro il determinismo marxista, nella *Critica della ragione dialettica*, alla storia dei personaggi della sua *pièce I sequestrati di Altona*.

Produzione drammaturgica e riflessione critico-filosofica, così, mostrano, ancora una volta, di essere modalità espressive diverse, ma che mirano a rappresentare «l'uomo per come è cambiato dal mondo e il mondo per come è cambiato dall'uomo»⁹⁹¹; per Sartre, infatti, niente della storia è necessario, anche dietro al processo più disumano, dietro alle guerre, dietro alle distruzioni dei campi di concentramento, ci sta sempre la *praxis* umana e la responsabilità che da essa deriva.

Come nota giustamente Maria Russo, «la violenza non prevede osservatori esterni, alla violenza si partecipa attivamente, anche quando non si agisce: il presunto non-violento in realtà sta dalla parte dell'oppressore, in quanto accetta la sua violenza istituzionalizzata»⁹⁹².

E, infatti, come Sartre afferma a più riprese, dalla trama de *I sequestrati di Altona* emerge come ogni atto individuale concorra a tessere le trame della storia e come, per esempio, sia da condannare la posizione del popolo francese relativamente alla guerra di Algeria: cerca assoluzione, giustificandosi, cercando di deresponsabilizzarsi, asserendo di aver agito in modo violento a causa di una situazione che rendeva tale processo necessario. Questo mostra che il teatro di Sartre, come sostiene Jean-François Louette, è

⁹⁹¹ J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 312 (intervista svolta da Bernard Dort nel gennaio 1960 per la rivista *Théâtre populaire*; n. 36, 4e trimestre 1959).

⁹⁹² M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 295.

«un teatro [...] delle difficoltà dell'azione, campo di riflessione sulle aporie della *praxis*»⁹⁹³.

Quanto detto trova compiuta incarnazione nei personaggi del dramma *I sequestrati*: come non pensare al grande industriale von Gerlach, padre del protagonista Frantz, che vende alcuni suoi terreni ai nazisti, pur consapevole che lì vi saranno costruiti dei campi di concentramento? Come commenta lo stesso Sartre, infatti, il personaggio potrebbe, per sfuggire alla responsabilità, giustificarsi dicendo: «Non posso sopportare le esazioni hitleriane, ma non sono certo io a costruire i campi, io vendo solamente i terreni sui quali vengono costruiti»⁹⁹⁴.

Dietro queste parole, si nasconde, ancora una volta, la *malafede*, nel focalizzarsi del discorso solo su alcuni aspetti della situazione, trascurandone altri fondamentali alla comprensione della stessa nella sua integrità. La questione in gioco, qui, è che von Gerlach, come i francesi in relazione alla guerra di Algeria, costruisce una narrazione deresponsabilizzante riguardo a una situazione che invece li chiama direttamente in causa.

Pur avendo scelto di ambientare *I sequestrati di Altona* in Germania – per lasciare una certa distanza fra gli spettatori e l'oggetto evocato e, soprattutto, per evitare di rendere il teatro un luogo politico – Sartre si rivolge principalmente ai suoi contemporanei francesi con l'intento di risvegliare le coscienze dei suoi compatrioti, rendendoli consapevoli del fatto che si è sempre *complici* della storia, si ha sempre una qualche responsabilità di cui farsi carico⁹⁹⁵. Emerge, allora, il crescente interesse di Sartre per un *teatro storico*, che egli definisce come «teatro in cui tutti i sentimenti: amore, odio, paura... e tutte le azioni: omicidio, matrimonio... devono essere trasmessi attraverso la situazione storica [...]»⁹⁹⁶.

Il filosofo e drammaturgo, dunque, sia attraverso la *Critica della ragione dialettica* sia con *I sequestrati di Altona*, denuncia la pericolosità di questo atteggiamento di deresponsabilizzazione che vede sempre più diffuso nella società a lui contemporanea, fra i molti giovani francesi che prendono parte alle guerre e compiono azioni deprecabili,

⁹⁹³ J-F. Louette, *Sartre: un théâtre d'idées sans idées de théâtre*, in «Les Temps Modernes», 2005/4 n° 632-633-63; <https://shs.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2005-4-page-208?lang=fr>, pp. 211-212.

⁹⁹⁴ J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 315 (estratto dall'intervista del 17 settembre 1959 per la rivista *France nouvelle*).

⁹⁹⁵ Come dichiara lo stesso Sartre in un'intervista svolta dal critico Bernard Dort il 4 gennaio 1960 per la rivista *Théâtre populaire* (n. 36, 4e trimestre 1959).

⁹⁹⁶ J-P. Sartre, *Entretien avec Bernard Dort* (1979), ripreso in *Un théâtre de situations*, cit., coll. «Folio essais», 1992, p. 251.

pur non comprendendone né il senso né il peso. Scrive a tal proposito: «noi viviamo in un secolo di violenza e di sangue, e in qualche modo [...] abbiamo interiorizzato questa violenza e questa ingiustizia»⁹⁹⁷.

Questa situazione genera una profonda frattura nell'uomo; una frattura con la quale è difficile convivere e da cui si cerca di scappare, anche attraverso la follia, come quella di Franz von Gerlach, che si sente unico testimone di fronte ad un tribunale di crostacei e che si immagina di dover rispondere, solo, al giudizio della Storia e delle generazioni future per le azioni sue e di tutto il popolo tedesco.

Frantz si fa carico, senza alcun intermediario e sulle sue sole spalle, della responsabilità di un popolo, potremmo dire di un'epoca. In un'intervista Sartre tratteggia questo personaggio come protestante, muovendo una critica al cattolicesimo⁹⁹⁸: i cattolici, infatti, hanno, a suo avviso, troppo bisogno di trovare degli intermediari fra sé e le proprie colpe, a differenza dei protestanti che, senza alcun intermediario, ne rendono conto direttamente, in prima persona. Nel profondo senso di responsabilità dei protestanti nei confronti di Dio, Sartre vede anche la possibilità di una responsabilità sociale e dello sviluppo di una coscienza storica.

Una coscienza che ci rende consapevoli del fatto che siamo colpevoli e che saremo giudicati; saremo giudicati dalle generazioni future, ossia da persone che non conosciamo e non ci conoscono e che, molto probabilmente, saranno mosse da principi lontani dai nostri e, quindi, non potranno comprenderci – un po' come accade a Frantz che viene giudicato da dei crostacei⁹⁹⁹, metafora, questa, che si impone quasi a sottolineare l'assoluta diversità rispetto a lui di chi è chiamato a giudicarlo.

Dunque, sia di fronte a Dio che di fronte a questo *tribunale della storia* non c'è «alcuna intercessione [...], nessun tipo di ricorso possibile»¹⁰⁰⁰.

Emerge, poi, un'ulteriore elemento: la visione critica di Sartre in merito al ruolo che la famiglia o la classe sociale giocano nella vita di una persona, un ruolo che può diventare

⁹⁹⁷ J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 334 (intervista svolta da Alain Koehler nel marzo 1960 per la rivista «Présence du théâtre»; n. 3, mars 1960 e n. 4, avril 1960).

⁹⁹⁸ *Ivi*, p. 323. Per quanto concerne la critica al cattolicesimo e l'approvazione della morale protestante, si ricorda un dato biografico a nostro avviso rilevante: Jean-Paul Sartre cresce fra le cure e gli insegnamenti del nonno, Charles Schweitzer, protestante e assai critico nei confronti del cattolicesimo.

⁹⁹⁹ È impossibile non pensare, nella scelta sartriana di questi animali, i crostacei, all'allucinazione che Sartre visse in prima persona nel 1935 (e che raccontò nella sua autobiografia), dopo essersi iniettato della mescalina al fine di condurre uno studio fenomenologico degli stati di allucinazione e del tipo di immagini che li accompagnano, in vista di una pubblicazione su tali argomenti (cfr. J-P. Sartre, *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Christian Marinotti, Milano 2004).

¹⁰⁰⁰ J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 324.

vincolante, addirittura un sequestro; come si può vedere dalle azioni del patriarca von Gerlach che, affinché la sua famiglia mantenga il potere economico e politico conquistato, strappa suo figlio minore, Werner, e la sua consorte, Johanna, alle loro vite, a quanto essi avevano scelto o desiderato per loro: lui era un giovane avvocato e lei un'attrice. Il patriarca, insomma, seppur sul punto di morire per un cancro alla gola, ha le forze per compiere un ultimo atto di potere: esige che Werner e la moglie si trasferiscano ad Altona per mandare avanti l'impresa familiare.

Questa situazione risulta una forma di sequestro, poiché il padre, condannato a morire in breve tempo e non potendo contare sul primogenito, Frantz – da tutti creduto morto mentre era di ritorno dalla guerra, ma in realtà recluso nella casa paterna dentro la sua camera da tredici anni – fa ricadere la responsabilità del futuro dell'impresa sul secondogenito.

La dinamica drammatica della *pièce* mostra il suo intreccio con un ulteriore elemento appartenente alla riflessione filosofica sartriana: l'esercizio della libertà.

Come osserva Maria Russo,

Il muro, la porta chiusa, la villa ad Altona, il giardino di Bouville: quelli di Sartre sono sempre spazi chiusi, dove le libertà si agitano come pesci che sono stati appena catturati e ancora si dibattono nella rete. La libertà assoluta di Sartre sarà sempre incatenata, sequestrata, oppressa da contingenze che costringono a una scelta di fronte a ciò che non si è scelto.¹⁰⁰¹

In scena, infatti, tutti e cinque i personaggi subiscono lo scacco della loro libertà individuale e finiscono l'uno sotto sequestro dell'altro: il padre sequestra sia Frantz, diffondendo la falsa notizia della sua morte, sia, come abbiamo detto, Werner e Johanna; Frantz, in qualche modo, mette sotto sequestro tutti con la sua reclusione, poiché costringe il padre a cercare l'aiuto di Werner e necessita della sorella minore Leni per essere accudito e sopravvivere; Leni sequestra Frantz alimentando la sua follia, raccontandogli che la Germania è ancora distrutta dalla guerra, affinché lui continui a dipendere esclusivamente da lei, essendone lei incestuosamente innamorata.

Queste dinamiche di sequestro si sciogliono solamente quando Johanna, spinta dalle richieste del suocero di vedere per un'ultima volta il figlio prima di morire, tenta di far uscire Frantz dalla sua camera. Johanna, infatti, riesce a farsi aprire la porta da Frantz, avendo imparato il 'codice' segreto che c'era fra lui e la sorella Leni, ossia un'alternanza

¹⁰⁰¹ M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 82.

di colpi sulla porta; una volta entrata, Johanna ascolta i deliri di Frantz e comprende che questi non sono mai stati smentiti da Leni, ma anzi alimentati, allora capisce che l'unica possibilità per liberarlo dalla sua follia – e liberare al contempo se stessa e suo marito – è raccontargli la verità sulle condizioni attuali della Germania, dicendogli, quindi, che il suo paese sta vivendo una fase di piena rinascita, peraltro, in gran parte guidata dall'impresa della sua famiglia. Dandogli un orologio e un'agenda, in qualche modo, gli restituisce la storia e lo restituisce alla storia, ricollocandolo in un tempo reale, in una *situazione* reale.

La verità, però, travolge Frantz che si rende conto di essere stato sotto sequestro delle bugie del padre e di Leni e che, da tredici anni, si punisce con la sua follia e la sua ossessione dell'impunità, credendo di essere costantemente sotto processo di fronte ad un tribunale di crostacei. Crollato il suo castello di carte, affermerà: «Che cosa divento io senza tribunale?»¹⁰⁰². Frantz si sente l'imputato di una colpa non perdonabile.

La Germania è rinata, il popolo tedesco è rinato nonostante le colpe di cui è responsabile e solo lui sembra essersi fermato alla guerra, agli omicidi, ai campi di concentramento; solo lui sembra assumersi la responsabilità di ciò che è stato compiuto. Nonostante la responsabilità del popolo tedesco sia di tutti, qui solo un uomo se l'assume; afferma Frantz: «Io sono l'Uomo, Johanna; io sono ogni uomo e tutto l'Uomo, io sono il Secolo, come chiunque altro»¹⁰⁰³. Il singolo sembra annientato nel genere umano, nella Storia, ma nell'epilogo della frase, in quel «come chiunque altro», Sartre sposta l'attenzione sulla responsabilità personale di ciascuno nello sviluppo della Storia: tutti concorrono a formare il Secolo, nessuno può sfuggirvi anche se ognuno cerca, decolpevolizzandosi, di sopravvivere.

Eppure, l'assumersi questa responsabilità da parte di Frantz non è sufficiente, perché egli è solo nel farlo e ovunque domina l'impunità e l'impossibilità di cambiare le cose. Lo stesso Sartre sottolinea, infatti, che Frantz è devastato non «perché egli ha ucciso o torturato, ma perché non può fare altro. È la sua impotenza che lo uccide»¹⁰⁰⁴; e questo perché il filosofo non crede al valore del pentimento, per lui conta solo l'azione, conta solo ciò che ognuno ha fatto della sua vita¹⁰⁰⁵. Per questa ragione, di fronte ad una

¹⁰⁰² J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 1960; trad. it. di G. Monicelli, *I sequestrati di Altona*, Oscar Mondadori, Verona 1973; p. 210

¹⁰⁰³ *Ivi*, p. 209.

¹⁰⁰⁴ J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 352.

¹⁰⁰⁵ Cfr. J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., pp. 357-358 (intervista svolta da Oreste

condanna che sopravvive all'assunzione di colpa, Frantz preferisce la morte, finendo per suicidarsi insieme al padre.

Sapere da Johanna che la Germania si è ripresa significa capire che il debito non è stato pagato e che quindi la colpa non è stata cancellata, che nulla è stato fatto o può più essere fatto per cancellarla. Per questo Frantz afferma drammaticamente: «Le rovine mi giustificavano: amavo le nostre case saccheggiate, i nostri bimbi mutilati. [...] Ho desiderato la morte del mio paese e mi sono sequestrato per non essere testimone della sua resurrezione»¹⁰⁰⁶.

Nelle ultime scene, Franz saluta tutti, dicendo che suo padre sta per portarlo ad imbarcarsi ad Amburgo; nessuno lo vedrà più. Due fari d'automobile illuminano il palcoscenico: è il segnale, il padre lo attende in macchina e per Franz è ora di andare. Un rumore d'auto si dilata per poi decrescere e la luce dei fari scompare.

Leni chiede «Che ora è?» e afferma tragicamente: fra sette minuti «la mia Porsche sarà finita in acqua. Addio!»¹⁰⁰⁷. Johanna capisce, solo allora, le vere intenzioni di Frantz e di suo padre: avevano deciso di morire insieme. Per il secondo si trattava di anticipare il cancro alla gola, per il primo di arrivare in ritardo su una morte desiderata dal giorno in cui era partito per il fronte.

Frantz incarna l'impossibilità di ogni uomo di «vivere senza un'idea che dia senso alla vita [...]». In termini sartriani senza bisogno di dar senso alla storia. A una tale abdicazione, l'eroe di Sartre preferisce la follia solitaria, l'ossessione di una colpa inespriabile e, finalmente la morte»¹⁰⁰⁸.

L'ultima scena della *pièce* rappresenta un palco vuoto in cui risuona la voce di Franz registrata al magnetofono:

O tribunale della notte, tu che fosti, che sarai, che sei, io sono stato! Io, Franz von Gerlach, qui, in questa camera, mi sono preso il secolo sulle spalle e ho detto: ne risponderò. In questo giorno e per sempre.¹⁰⁰⁹

L'appello finale di Frantz «rispondete dunque!»¹⁰¹⁰ mostra tutta la tragicità di questa esistenza, dal momento che, come nota Chiaromonte, «il dramma di Frantz è il nostro

F. Pucciani nel marzo 1961 per la rivista *Tulane Drama Review* n. 3, mars 1960 e n. 4, avril 1960).

¹⁰⁰⁶ J-P. Sartre, *I sequestrati di Altona*, cit., p. 254.

¹⁰⁰⁷ *Ivi*, p. 270.

¹⁰⁰⁸ N. Chiaromonte, *Sartre il solitario*, in «Il Mondo. Settimanale di politica e letteratura», anno XII/n.7, 16 febbraio 1960, p. 14.

¹⁰⁰⁹ J-P. Sartre, *I sequestrati di Altona*, cit., pp. 271-272.

¹⁰¹⁰ *Ivi*, p. 272.

dramma, la sua questione quella che gli uomini del nostro tempo sembrano voler ignorare, più ancora che rifiutare di rispondervi»¹⁰¹¹.

Proprio come le esistenze dei personaggi de *I sequestrati di Altona* si intrecciano ad alcune riflessioni filosofiche di Sartre, sviluppate in *Critica della ragione dialettica*, anche degli oggetti scenici, degli strumenti tecnici impiegati in essa, come il magnetofono o la radio, a mo' di correlativi-oggettivi, acquisiscono una portata teorico-filosofica.

Scriva Jean Francois Louette a tal proposito:

Frantz parodizza le trasmissioni radiofoniche nelle sue registrazioni su nastro [...]. [...] Ma il modello della trasmissione radiofonica denota anche un'alienazione per mano della tecnica, nella duplice forma della metallizzazione della voce umana e della passività e atomizzazione degli ascoltatori.¹⁰¹²

Quest'ultimo punto è, infatti, analizzato nella *Critica della ragione dialettica*: «il fatto stesso di ascoltare la radio [...] stabilisce un rapporto seriale di *assenza* fra gli uditori»¹⁰¹³, io ascolto senza reciprocità – perché non posso realmente rispondere a chi parla – una *Voce-Altra*, e non posso agire sugli altri uditori, non sono nulla di più che «il membro inerte di una serie»¹⁰¹⁴, ogni *praxis* comunitaria è impossibile. E proprio tale situazione di non-reciprocità e di passività, secondo Sartre, è un carattere peculiare dell'esperienza moderna del collettivo.

Nella macchina, [la] voce è imprigionata: alienazione dell'umano nella tecnica e raddoppio del sequestro [...]. Il magnetofono funziona anche come altoparlante, arrivando a dar voce perfino alla Storia. [...] La voce del magnetofono è anche la voce *macchinica* del morto vivente, poiché Frantz ha compiuto il suo suicidio nel momento in cui la si sente.¹⁰¹⁵

Dunque, anche la questione della tecnica e dei suoi strumenti diventa un luogo d'incontro fra la denuncia filosofica dell'alienazione e della passività proprie della società contemporanea e l'impotenza dei sequestrati della *pièce*. Ancora una volta, il teatro e la filosofia mostrano di essere linguaggi complementari che percorrono vie diverse per descrivere lo stesso mondo. Attraverso la materialità degli oggetti e la presenza corporea dei personaggi il pensiero si genera e, allo stesso tempo, si incarna.

¹⁰¹¹ N. Chiaromonte, *Sartre il solitario*, cit., p. 14.

¹⁰¹² J-F. Louette, *Sartre: un théâtre d'idées sans idées de théâtre*, cit., pp. 248-249.

¹⁰¹³ J-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, cit., p. 320.

¹⁰¹⁴ *Ivi*, p. 323.

¹⁰¹⁵ J-F. Louette, *Sartre: un théâtre d'idées sans idées de théâtre*, cit., p. 251.

Se *I sequestrati di Altona* può essere ritenuta una vera e propria tragedia che pone gli interrogativi essenziali della coscienza contemporanea, tuttavia, non possiamo evitare di sottolineare la presenza di una differenza fondamentale: «come uno sforzo per laicizzare la tragedia»¹⁰¹⁶; il giudizio, infatti, non è più in mano agli dèi, ma ad una storia *anonima e muta*, per citare Henri Gouhier, che seppur è trascendente non è «a tal punto trascendente, dal momento che i crostacei sono nei palchi... del teatro»¹⁰¹⁷.

Al posto di Dio, muto spettatore, gli uomini dei secoli futuri, quei “crostacei” dinanzi ai quali Franz si vuole giudicato e condannato a morte, rappresentano l’invisibile tribunale della Storia da cui ognuno di noi teme e desidera di essere smascherato, come conclusione della commedia che tutti recitiamo a noi stessi sotto lo sguardo altrui.

La condizione di Franz, che emerge da *I sequestrati*, rappresenta, dunque, una situazione che molti degli spettatori della *pièce* possono vivere o aver vissuto; sempre più spesso, infatti, proprio come la famiglia von Gerlach, gli uomini o agiscono per interessi, per lo più economici, contro i loro valori morali, oppure cercano di fuggire ogni responsabilità attraverso l’inazione e il disinteresse.

Sartre afferma di aver «gonfiato questo argomento fino al mito»¹⁰¹⁸, ma attraverso le personali vicende di Franz egli ha voluto parlare ad ogni francese della questione della violenza e del pericolo del diffuso eroismo militare, come anche delle responsabilità che tutti noi abbiamo, poiché non esiste alcun determinismo storico. La storia la facciamo noi con le scelte, le *praxeis* che compiamo o che decidiamo di non compiere ogni giorno. In questo senso il teatro di Sartre è un teatro *mitico*, ma allo stesso tempo *storico*, perché fa di esperienze singolari un appello alla coscienza di tutti, fa del singolare un pretesto per parlare dell’universale. Un universale che, come abbiamo visto, resta sempre singolare, dal momento che è solo a partire da ciò che è vissuto e sentito come particolare che si può giungere a cogliere, in esso, una portata universale¹⁰¹⁹.

Scrive Sartre a tal proposito:

siccome non si può far teatro senza coinvolgere tutti gli spettatori, bisogna trovare situazioni tanto generali da poter essere comuni a tutti. [...] A me sembra che il compito del drammaturgo stia nello scegliere, fra queste situazioni-limite, quella che meglio esprime i problemi [del contemporaneo] e di presentarla al pubblico come una domanda che viene posta a degli esseri liberi. Solamente così il teatro

¹⁰¹⁶ *Ivi*, p. 237.

¹⁰¹⁷ *Ibidem*.

¹⁰¹⁸ J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 307.

¹⁰¹⁹ Cfr. J-P. Sarte, *L'universale singolare*, cit.

ritroverà la risonanza che ha perduto, solamente così potrà unificare il pubblico vario che lo frequenta oggi¹⁰²⁰

e, ancora, «quello che chiamo il mito filosofico [...] è un modo per riunire, in un dramma, un momento della realtà sociale e individuale»¹⁰²¹. L'obiettivo del drammaturgo è, dunque, trovare

un personaggio che contiene, in forma più o meno condensata, i problemi che dobbiamo affrontare in un determinato momento. E naturalmente non si tratta di problemi particolari o molto particolari, ma di problemi che riguardano una società in un determinato momento.¹⁰²²

Ancora una volta, Sartre ribadisce che, comunque, i problemi universali, quelli propri di un determinato periodo storico, siano esprimibili solo a partire dalla loro manifestazione, *condensazione*, storica e singolare, dall'incarnazione che si può cogliere di essi in un'esistenza concreta.

Si comprende come, allora, la contemporaneità dei momenti creativi drammaturgico e filosofico de *I sequestrati di Altona* e della *Critica della ragione dialettica* non sia casuale, ma come racchiuda la possibilità di raccontare lo stesso dramma esistenziale attraverso due modalità espressive diverse. Sartre, infatti, sosterrà che la stessa metafisica «non è affatto una discussione sterile su delle nozioni astratte che sfuggono all'esperienza, [ma] è uno sforzo vivo per abbracciare dall'interno l'intera condizione umana»¹⁰²³.

Ciò che impegna le riflessioni del filosofo e drammaturgo è la responsabilità dell'uomo, di ogni uomo, di fronte al tribunale della Storia, è l'insopportabile consapevolezza che si è tutti complici e che nulla di quanto accaduto può essere ricondotto a un destino subito. Scrive Sartre a tal riguardo nella *Critica della ragione dialettica*:

non si capirà niente della storia umana se non ci si rende conto che [tutte le] trasformazioni hanno luogo in un campo pratico e abitato da una molteplicità d'agenti, in quanto vengono prodotte da libere azioni individuali. [...] Quindi *solo la praxis* [...] è, *nella sua libertà dialettica*, il fondamento reale e permanente (nella storia umana e sino ad oggi) di tutte le sentenze disumane che gli uomini pronunciano sugli uomini.¹⁰²⁴

¹⁰²⁰ J-P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, cit., p. 20.

¹⁰²¹ J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 327.

¹⁰²² *Ivi*, pp. 328-329.

¹⁰²³ J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), Gallimard, Paris 1973, p. 151.

¹⁰²⁴ J-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, vol.1, cit., p. 451.

A questa libertà di scelta che implica inevitabilmente complicità e responsabilità, Sartre dedica anche la prima parte del secondo tomo incompiuto della *Critica* (verrà pubblicato dopo la sua morte, nel 1985, con il titolo *L'intelligibilità della Storia*), la cui stesura procederà dalla fine degli anni '50 al 1962.

La storia, per come viene qui descritta, è come un romanzo incompiuto: essa probabilmente ha un senso, ma comunque non è prevedibile, non possiamo conoscere tutte le possibilità della *praxis* umana e, infatti, «la Storia come movimento dialettico [...] non conosce nient'altro che l'avventura umana»¹⁰²⁵, nessuna totalità, ma solo totalizzazioni che si detotalizzano e ritotalizzano dialetticamente. La totalizzazione, come abbiamo visto, è, infatti, vivente e per questo è sempre in corso e mai compiuta.

Come osserva Maria Russo,

Sartre riconosce un movimento che è nella Storia ma non è della Storia, in aperta polemica con Hegel e con il marxismo: la ragione dialettica, di cui bisogna comprendere validità e limiti [...] è nella *praxis* individuale e nel rapporto tra le varie *praxeis*, e non laggiù, nella storia. La dialettica tratteggiata da Sartre non potrà infatti mai raggiungere una totalità totalizzata.¹⁰²⁶

Di fronte a questo *farsi* della storia attraverso la sola avventura umana nessuno può dirsi escluso, innocente o semplice spettatore passivo.

Il processo storico, insomma, «si determina attraverso la prassi, ossia attraverso correzioni, raddrizzamenti e ritocchi; attraverso deviazioni concesse e talvolta anche regressioni calcolate [...]»¹⁰²⁷; lungi dal sottomettere la Storia alla contingenza e all'accidente, possiamo sottolineare come questo processo non sia, dunque, lineare e progressivo, ma piuttosto una spirale per cui, se anche è possibile riconoscere delle costanti storiche su cui si torna, lo si fa sempre in modo diverso.

Si potrebbe allora sostenere che ciò che emerge dalle vite dei personaggi de *I sequestrati di Altona* e dalle riflessioni sviluppate nella *Critica della ragione dialettica* è una medesima visione dell'uomo che non si arrende e non si adegua a ciò che è accaduto

¹⁰²⁵ G. Farina, *Sartre e la storia*, Prefazione a J-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica. L'intelligibilità della storia*, tomo II, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006, p 17.

¹⁰²⁶ M. Russo, *Dalla penuria al Terrore. Relazioni e pratiche disumane nella Teoria degli insiemi pratici*, cit., p. 32.

¹⁰²⁷ J-P. Sartre, *Critique de la Raison dialectique (Tome II – L'intelligibilité de l'Histoire)*, Gallimard, Paris 1985; trad. it. di F. Cambria, *Critica della ragione dialettica. L'intelligibilità della storia*, tomo II, Christian Marinotti Editori, Milano 2006, pp. 294-295.

nella Storia¹⁰²⁸, ma che riconosce come cifra più propria la libertà e tutto ciò che, all'esercizio di essa, consegue.

5.2 Albert Camus: sfaccettature di esistenza fra teatro e filosofia

La passione per il teatro nasce in Albert Camus fin dagli anni della giovinezza trascorsi ad Algeri.

Attraverso il testo *Il primo uomo*, pubblicato dalla figlia Catherine dopo la morte del padre, avvenuta nel 1960 in un incidente stradale, è possibile ripercorrere diverse esperienze importanti di Camus, al fine di comprendere meglio le varie questioni che lo interessarono a livello filosofico e drammaturgico.

Il protagonista del romanzo, Jacques Cormery, è infatti una sorta di *alter ego* dell'autore.

Chi sia questo primo uomo ce lo spiega Agnès Spiquel:

Scegliendo questo titolo, Camus sottolinea anche la dimensione simbolica del romanzo. Certamente, il "primo uomo", è l'orfano che deve crescere senza padre e crearsi i suoi punti di riferimento; è anche l'esule che deve inventare una nuova vita; ed è ogni uomo che deve imparare a vivere, a mettersi al mondo nel corso di tutta la vita, sapendo che rimarrà sempre oscuro a se stesso. *Il Primo uomo*, infine, testimonia la maestria di uno scrittore che ormai sa servirsi di tutti i registri e di tutti gli stili; doveva essere ed è la grande opera della maturità di Camus.¹⁰²⁹

Il primo uomo è, quindi, Camus, rimasto orfano all'età di nove mesi, esule da Algeri, suo luogo natio, e a Parigi straniero; un uomo, egli, sempre oscuro a sé stesso, *opaco*, perché, come scriveva Marcel, l'essere umano non è un dato decodificabile di cui possiamo avere conoscenza certa; tema, quest'ultimo, sicuramente caro e trasversale all'esistenzialismo.

Sarà forse proprio questa consapevolezza della complessità dell'essere umano a portare Camus a ricercare generi e stili diversi, tra cui quello drammaturgico, per poterne osservare più sfaccettature possibili.

¹⁰²⁸ Cfr. M. Russo, *Dalla penuria al Terrore. Relazioni e pratiche disumane nella Teoria degli insiemi pratici*, cit., p. 60.

¹⁰²⁹ A. Spiquel, *Le Premier homme* (1994), in SEC, «Société des études camusiennes», cit. in M. Geat, *Albert Camus e la memoria del Primo Uomo*, pp. 32-33, in *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, a cura di M. Geat e M. Giosi, Roma tre press, Roma 2024.

Il romanzo *Il primo uomo* racconta di un viaggio intrapreso da Jacques Cormery, famoso scrittore, nella zona povera di Algeri, nel quartiere di Belcourt¹⁰³⁰, dove aveva trascorso l'infanzia con la sola madre, perché il padre era morto. Il viaggio è l'occasione per rivivere alcune esperienze e cercare, attraverso i racconti delle persone incontrate, di conoscere il padre, che Cormery (con Camus) ha perduto all'età di nove mesi¹⁰³¹; quel padre, morto a ventinove anni, sul fronte della Marna, per una guerra di cui, fondamentalmente, non sapeva niente.

Se da un lato le ricerche di Jacques non portano nuova luce sulla vita del padre, dall'altro rendono il protagonista consapevole della sua morte assurda:

Nulla di più assurdo della morte di un ragazzo di 29 anni, e della situazione – che infrange la linea naturale del tempo – per cui lui, un uomo di quarant'anni, si possa trovare di fronte alla tomba di un padre più giovane di lui.¹⁰³²

È dinanzi alla tomba, con su scritte quelle date, 1885-1914, che il protagonista esperisce l'assurdo¹⁰³³, l'assurdo di una vita troncata nel fiore degli anni, della morte violenta, l'assurdo delle guerre. Il tempo gli appare un breve lampaneggiare: «il giorno splende un istante, e poi è di nuovo notte» per dirla con Samuel Beckett¹⁰³⁴.

Cormery chiede alla madre di ricordare il marito morto, di dirgli qualcosa di lui, ma i ricordi di lei sono flebili e incomunicabili, non solo a causa dell'ignoranza della donna, ma soprattutto a causa della sua povertà. Sì, Camus comprende che per coloro che vivono nella povertà non c'è tempo per la memoria, ma solo per il presente, fatto di urgenze, di necessità che lasciano ben poco spazio e ben poche energie al ricordo, bello o terribile che sia:

la memoria dei poveri è sempre più denutrita di quella dei ricchi, hanno meno punti di riferimento sia nello spazio, poiché lasciano di rado il luogo in cui vivono, sia nel tempo di una vita grigia ed uniforme. Il tempo perduto è recuperabile solo dai ricchi.¹⁰³⁵

¹⁰³⁰ L'odierna città di Belouizdad era chiamata Belcourt durante il periodo coloniale.

¹⁰³¹ È interessante notare come rimanere orfani in giovane età sia stata una esperienza comune anche a Gabriel Marcel, che perse la madre, e a Jean-Paul Sartre, anche lui orfano di padre.

¹⁰³² M. Geat, *Albert Camus e la memoria del Primo Uomo*, cit., p. 34.

¹⁰³³ Per quanto riguarda il tema dell'assurdo, secondo diversi interpreti Albert Camus è stato influenzato dal teatro di Pirandello che in quegli anni in Francia ebbe molto successo. Per i rapporti tra Pirandello e Camus si rimanda a W. E. Leparulo, *Ipotesi per la risoluzione del rapporto Pirandello-Camus*, in «Italice», vol. 57, n.1, 1980, pp. 34-42 e per alcuni riferimenti sull'influenza del teatro pirandelliano nei primi anni del '900 a Parigi ci permettiamo di rimandare a M. Ghelardini, *Marcel interprete di Pirandello: la corporeità fra incarnazione e materializzazione*, cit.

¹⁰³⁴ S. Beckett, *Aspettando Godot*, in Id., *Teatro*, Einaudi, Torino 2014, p. 91.

¹⁰³⁵ A. Camus, *Le Premier Homme*, Gallimard, Paris 1994; trad. it. di E. Capriolo, *Il primo uomo*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2020, p. 76.

Camus-Cormery non raccoglie, dunque, molte notizie sulla sua famiglia ma, attraverso i racconti degli uomini e delle donne di Algeri, raccoglie la testimonianza di tante sofferenze e malattie, del significato dell'essere stranieri¹⁰³⁶ ed esuli in un paese che spesso li tratta con ostilità. In tutti questi migranti egli «vedeva quel padre che non aveva mai visto»¹⁰³⁷, che non aveva mai conosciuto e di cui non conservava alcuna memoria.

La storia di suo padre, allora, diviene la storia di molti uomini, una storia destinata a svanire:

no, non avrebbe mai conosciuto suo padre, che avrebbe continuato a dormire laggiù, col viso per sempre nella cenere. [...] Ma alla fin fine, era soltanto il mistero della povertà che crea le persone senza nome e senza passato, che le fa rientrare nella folla immensa di quei morti anonimi che hanno fatto il mondo disfacendo per sempre se stessi.¹⁰³⁸

Ma dall'oblio emergono due ricordi sul padre, che gli fanno percepire di essere suo figlio. Il primo glielo narra il direttore di una scuola che era stato con suo padre nel corpo di guardia degli zuavi: una notte i due dovevano dare il cambio a delle sentinelle, che però trovarono orrendamente uccise. Dinanzi a quell'orrore, il padre gridò il suo sdegno, esclamando: «Un uomo si trattiene. [...] Io sono povero, vengo dall'orfanotrofio, mi mettono questa divisa, mi trascinano a far la guerra, ma io mi trattengo»¹⁰³⁹.

È questa una grande eredità che Cormery, *alias* Albert Camus, sente di aver ricevuta dal padre: trattenersi dalla ferocia, dalla violenza e rimanere umani nonostante tutto.

Il secondo ricordo è da leggere sulla stessa linea: il padre di Cormery aveva provato nausea e orrore dinanzi ad una esecuzione capitale, quello stesso orrore che ora prova anche Camus, il quale ha sempre apertamente condannato la pena di morte, peraltro praticata in Francia fino al 1981.

Quello che emerge dalla narrazione è, dunque, la visione di un'umanità *poliedrica*, dalle mille sfaccettature, non sempre narrata direttamente, ma che si staglia anche come dal negativo di una fotografia; infatti, dai pochi ricordi sul padre che il protagonista raccoglie si comprende chi uomo non possa dirsi:

¹⁰³⁶ Durante la Seconda guerra mondiale, dopo l'armistizio di Compiègne del 22 giugno 1940, Algeri fu affidata al governo di Vichy e nel 1943 divenne sede del governo francese in esilio guidato da Charles de Gaulle. L'Algeria divenne indipendente solamente il 5 luglio del 1962, con Algeri come capitale.

¹⁰³⁷ A. Camus, *Il primo uomo*, cit., p.167.

¹⁰³⁸ *Ivi*, p. 173.

¹⁰³⁹ *Ivi*, p. 64.

non è uomo chi uccide un ragazzo in una guerra; non è uomo chi ne condanna un altro alla morte; non è uomo chi, pure per un preteso senso di giustizia superiore, provoca sofferenza, sfregio o distruzione di un'altra vita umana. Non è uomo chi 'tocca suo fratello'. Qualunque siano le sue motivazioni derivanti dalla durezza dell'esistenza, un uomo sa porsi dei limiti.¹⁰⁴⁰

Porsi limiti, "trattenersi", come diceva il padre di Cormery-Camus: ecco ciò che argina la violenza, ciò che permette di costruire un'umanità generosa, che sa prendersi cura dell'altro, un'umanità che condivide con gli altri esseri la sorte, in una solidarietà che sa affrontare le durezze dell'esistenza e, infine, anche la morte.

Della prima infanzia ad Algeri emerge anche un altro aspetto che permea l'intera opera di Camus: la presenza del sole e del mare; una presenza che si mescola alla povertà.

Questa natura forte e violenta, avvolgente e passionale, nutre il suo sentire e pensare, dando vita ad una scrittura densa, carica di immagini, di parole tese tra corpo, mente e spirito.

Lo smerigliare del sole non acceca Camus, ma al contrario sembra render lucido il suo sguardo, capace di cogliere la realtà nel suo darsi puro e semplice, senza filtri.

Queste, sopra delineate, sono tracce biografiche¹⁰⁴¹ che hanno lasciato profondi segni nella poetica di Camus e che ne hanno orientato il pensiero sia nell'opera drammaturgica, sia in quella filosofica.

Vita e produzione intellettuale sono, anche nel suo caso, inestricabili; afferma, infatti, nel discorso pronunciato a Stoccolma in occasione del conferimento del Premio Nobel:

Personalmente non potrei vivere senza la mia arte. Ma non ho mai posto quest'arte al di sopra di tutto. Al contrario ho bisogno che essa non si separi da nulla e mi conceda di vivere, quale sono, in mezzo a tutti. L'arte, ai miei occhi, non è un gaudium in solitudine. È un mezzo per commuovere il maggior numero di uomini, offrendo loro un'immagine privilegiata delle sofferenze e delle gioie comuni. [L'artista] sospende il giudizio particolare su fatti particolari, per cogliere in ogni particolarità un comune palpito umano di sofferenza e di bellezza, trasfigurandolo ed universalizzandolo con le proprie immagini poetiche. Per definizione non si mette, oggi, al servizio di coloro che hanno fatto la storia: è al servizio di quelli che la subiscono. [...] Ma il silenzio di un prigioniero sconosciuto, abbandonato, in un altro capo del mondo, alle umiliazioni, è sufficiente a far uscire lo scrittore dal suo esilio, almeno ogni volta che gli riesce, pur in mezzo ai privilegi della libertà, così da non dimenticare questo silenzio e da riempirlo con i mezzi dell'arte.¹⁰⁴²

¹⁰⁴⁰ M. Geat, *Albert Camus e la memoria del Primo Uomo*, cit., p. 40; ne *Lo stato d'assedio* il coro reciterà: «Non c'è giustizia, ma ci sono i limiti» (A. Camus, *L'État de siège*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. di C. V. Lodovici, *Lo stato d'assedio*, Bompiani, Milano 2018, p. 495).

¹⁰⁴¹ Cfr. J. Cruickshank, *Albert Camus*, in «Encyclopedia Britannica», January 1 (2026), <https://www.britannica.com/biography/Albert-Camus>

¹⁰⁴² A. Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, Paris 1958, pp. 12-15.

Camus non può tacere, non può venire a patti con il potente, è una sorta di testimone del dolore, della sofferenza, delle fragili gioie umane, di quella ferialità che tante volte passa inosservata e a cui l'artista, invece, dà voce.

«Il teatro è il mio convento». Le prime esperienze teatrali

Il 25 gennaio 1936 veniva inaugurato il Théâtre du Travail, esperienza ispirata ai valori dell'antifascismo, nato all'interno delle attività politiche del PCA (Partito Comunista Algerino¹⁰⁴³), a cui Albert Camus aderì per breve tempo, fino al 1937, momento in cui maturò un distacco dal partito, che ormai sentiva lontano dai reali problemi locali.

Nel '37 era anche uscito il testo di André Gide, *Ritorno dall'URSS*, che suscitò molto scalpore in Francia, incrinando l'ideale utopico con cui molti leggevano l'esperienza comunista russa. Camus aveva organizzato un incontro, presso la Casa della Cultura, per promuovere la lettura del libro di Gide; un incontro, questo, che fu però scoraggiato a più riprese dal partito, cosa che provocò nel giovane intellettuale l'idea che la storia,

spesso, si presentasse come 'un dibattito truccato'. Idea che probabilmente si fece convinzione quando nel 1939 la sua inchiesta sulla condizione di vita in Cabilia, che divenne una denuncia della politica coloniale, lo trasformò in un cittadino scomodo e lo costrinse, un anno dopo, a lasciare l'Algeria.¹⁰⁴⁴

L'esperienza del Théâtre du Travail voleva rendere partecipe lo spettatore di quanto accadeva sulla scena e coinvolgerlo 'politicamente', ma Camus cercava di fare di più: uscire da questa prospettiva politico-sociale propagandistica, cercando di aprire il suo teatro a tutti, puntando a rendere gli spettatori coscienti di sé, della storia e della società in cui vivevano. Ciò a cui mirava, insomma, era la ricerca di uno spazio di riflessione politica senza cercare di indirizzare il pubblico ideologicamente verso il marxismo¹⁰⁴⁵.

L'obiettivo fondamentale del Travail era quello «di far prender coscienza del valore artistico di tutta la letteratura di massa e dimostrare che l'arte può uscire a volte dalla sua torre di avorio. Dato che il senso della bellezza è inseparabile da un certo senso dell'umanità»¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴³ Occorre precisare, però, che il PCA, nato il 4 luglio del 1936 sotto il coordinamento di Omar Ouzega e Jean Chaintron non aveva uno statuto autonomo, ma era una sorte di sezione locale oltralpe del PCF, che dipendeva sostanzialmente dalle sedi parigine.

¹⁰⁴⁴ M. Marchetti, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Bulzoni editore, Roma 2007, p. 40.

¹⁰⁴⁵ Cfr. *Ivi*, p. 46.

¹⁰⁴⁶ J. Négroni, *Albert Camus et le théâtre de l'Équipe*, in «Revue d'histoire du théâtre», IV, 1962, p. 343.

La prima opera ad essere rappresentata fu *Il tempo del disprezzo* di Malraux. L'adattamento scenico del testo è da ritenersi uno dei primi lavori letterari di Camus. A qualche mese dopo risale l'opera *Rivolta nelle Asturie*, che narra di una rivolta operaia nella capitale Oviedo. L'opera non andò mai in scena a causa della censura imposta dal sindaco di Algeri, ma alcuni passi furono recitati e rimasero vivi nella mente degli ascoltatori, a causa del loro carattere premonitore, ad esempio, della guerra spagnola che iniziò pochi mesi dopo. Nel novembre del '36 fu presentato *I bassifondi* di Gor'kij, seguiti da *Il segreto* di Sender, il *Prometeo incatenato* di Eschilo e, infine, il *Don Giovanni* di Puškin.

Le opere messe in scena al Travail furono riletture, traduzioni; nessuna nuova creazione. Tuttavia, queste prime 'messe in scena' ebbero il merito di essere una vera e propria palestra per il futuro drammaturgo Camus.

Nel 1937 il gruppo sancì lo scioglimento del Travail e Camus propose la nascita di un nuovo teatro, libero dalla morsa ideologica del partito, con l'obiettivo, di nuovo, di parlare a tutti, operai e intellettuali, uomini e donne.

Nasceva così il Théâtre de l'Équipe, sul modello del Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi e nel solco di Jacques Copeau¹⁰⁴⁷, il quale, come abbiamo visto, mirava a porre argine a certe derive del mestiere di attore, come il *cabotinage*, e a creare un repertorio di qualità¹⁰⁴⁸. Al Théâtre de l'Équipe, Camus lavorò sia come regista che come attore, ed ai compagni di questa esperienza dedicò la sua prima opera, *Le Malentendu*.

Era, questo, un teatro che si fondava profondamente sui valori della collaborazione e dell'amicizia: «il teatro pensato dall'Équipe mirava ad essere prima di tutto spazio relazionale, identitario e storico, così da annullare la meccanica dicotomia tra spazio reale dello spettatore e spazio finto dell'attore»¹⁰⁴⁹.

Con esso si tentava di liberare la rappresentazione scenica dalle ideologie partitiche e si ricercavano nuove soluzioni sceniche attraverso la collaborazione con pittori, scultori e architetti.

¹⁰⁴⁷ È nota la grande ammirazione di Camus nei confronti di Copeau, sintetizzata nella frase: «Nella storia del teatro francese ci sono due periodi: prima di Copeau e dopo Copeau» (A. Camus, *Copeau, seul maître*, in Id., *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Paris 1962, pp. 1699-1700).

¹⁰⁴⁸ Per approfondire l'esperienza teatrale di Copeau si rimanda al nostro paragrafo, presente nel secondo capitolo, *Jacques Copeau e la scommessa del Vieux Colombier*.

¹⁰⁴⁹ M. Marchetti, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 75.

Il gruppo in tre anni e mezzo realizzò sei messinscene: *Le Célestine* di Fernando de Rojas, *Le Retour de l'enfant prodigue* di André Gide, su adattamento dello stesso Camus, *Le paquebot Tenacity* di Charles Vildrac, *Les frères Karamazov* di Dostoevskij e infine *Le baladine du monde occidental* di John W. Synge.

Attraverso tali realizzazioni Camus si mise alla prova come attore e regista, ma soprattutto iniziò ad esperire un tipo di vita comunitaria che, per lui, divenne necessaria per riossigenarsi, per essere felice e per iniziare a creare.

Molti anni più tardi, in un'intervista del 12 maggio del 1959 dichiarerà, infatti:

faccio teatro molto semplicemente perché la scena è uno dei luoghi al mondo in cui sono felice. [...] La mia prima ragione, e anche la meno brillante, lo riconosco, è che sfuggo attraverso il teatro ciò che mi annoia nel mio mestiere di scrittore [...], dal momento in cui il vostro nome è sui giornali comincia il sovraccarico. La posta vi invade, gli inviti piovono e bisogna rispondere: una gran parte del vostro tempo è occupata a rifiutare di perderlo. La metà di un'energia umana è così impegnata a dire no in tutti i modi. [...] Ho notato tuttavia che tutti quanti rispettano il lavoro del teatro, nonostante sia un lavoro di vanità; e basta essere in prova perché un delizioso deserto si installi intorno a voi. Quando poi si ha l'astuzia, come faccio io, di provare tutta la giornata e una parte della notte, in quel caso è un Paradiso. Da questo punto di vista il teatro è il mio convento.¹⁰⁵⁰

Dunque, per Camus il teatro rappresenta un luogo salvifico dove potersi raccogliere in sé, dove non sentire le richieste pressanti del mondo; è in questo senso che parla di vita monacale, perché lì, a teatro, è per lui possibile una condivisione che non soffoca, ma che lascia spazio alla solitudine, a quella solitudine che diviene possibilità di incontro con la parte più profonda di se stessi e degli altri.

Quello drammaturgico, insomma, si prospetta fin da subito come uno dei possibili linguaggi camusiani, una delle sue modalità espressive naturali, insieme al saggio filosofico e al racconto.

Sempre nell'intervista del 1959, dirà: «per quanto mi riguarda non ho voglia di scrivere un romanzo piuttosto che una *pièce* nel senso stretto del termine o scrivere dei saggi, ma ho voglia di dire due o tre cose, spesso le stesse»¹⁰⁵¹; la forma in cui l'autore parla gli si impone; per questo talvolta è il ragionamento cogente del saggio, talaltra lo stile dialogico romanzesco o drammaturgico. Comunque, nessuna di esse è privilegiata.

In nome di questo intreccio, quattro sue creazioni teatrali saranno qui prese come casi di studio: *Il Malinteso*, *Caligola*, *Lo stato d'assedio* e *I giusti*¹⁰⁵². Attraverso le pagine di

¹⁰⁵⁰ *Ivi*, pp. 221-223.

¹⁰⁵¹ *Ivi*, p. 211.

¹⁰⁵² Le citazioni tratte da queste quattro opere sono prese da A. Camus, *Tutto il teatro*, Giunti-Bompiani, Firenze-

queste opere emergerà la presenza di un indissolubile legame tra rappresentazione drammatica e riflessione filosofica, tra vita e pensiero, tra gesto e concetto.

Anche nel caso di Camus, la presenza di tale intreccio non permette di asserire che il suo sia un *teatro filosofico*, ‘a tesi’; egli, infatti, parla di *teatro dell'impossibile*¹⁰⁵³, a sottolineare quello scarto tra consapevolezza e limite ontologico, quella tensione tra interrogativo e assenza di risposta, tra condizione umana e mondo. Teatro dell'impossibile o dell'assurdo, come spesso è chiamato, quello che

nacque con l'intento di dar voce al senso di angoscia, alienazione e incomunicabilità dell'individuo contemporaneo dinnanzi a quell'assurdità dell'esistenza denunciata da Camus, [seppur il nostro autore] si distanziò sostanzialmente dalla fonte ispiratrice sia in virtù dei contributi contenutistici che delle modalità stilistico-espressive.¹⁰⁵⁴

Tra monocromatismo dell'esistenza e follia: Il malinteso

Nonostante non sia la prima opera originale scritta da Camus – già dai primi anni '30 aveva, infatti, abbozzato il *Caligola*, che, però, vedrà la luce solo nel 1945 – *Il Malinteso*¹⁰⁵⁵ è il suo primo testo ad andare in scena, il 24 giugno del 1944, al Théâtre du Mathurins di Parigi, con la regia di Marcel Héraud.

L'opera si presenta così strutturata: pochi personaggi, un'unica scena che si svolge pressoché nell'arco temporale di una giornata all'interno di un albergo.

La gestazione dell'opera ha inizio durante un soggiorno nell'Alta Loira, presso la Maison Forte Panielier, luogo a cui lo scrittore rimarrà legato per tutta la vita.

Il soggiorno era dettato dall'urgenza di alleviare i sintomi della tubercolosi, di cui Camus era affetto fin dall'adolescenza. Di ciò abbiamo testimonianza da parte del suo professore di filosofia del liceo, Jean Grenier¹⁰⁵⁶, il quale dopo una lunga assenza del ragazzo da scuola, decise di andarlo a trovare a casa e quando vi arrivò si trovò dinanzi

Milano 2018.

¹⁰⁵³ Cfr. A. Montano, *Camus un mistico senza Dio*, Messaggero di Sant'Antonio, Padova 2003, p. 49.

¹⁰⁵⁴ S. Lupini, *Il sipario dell'assurdo. Albert Camus e il teatro*, in «Dialeghesthai. Rivista telematica di filosofia [in linea]», anno 12 (2010) [pubblicato: 20/12/2010]; <https://mondodomani.org/dialeghesthai/articoli/silvia-lupini-01>, p. 4.

¹⁰⁵⁵ Per un commento di Gabriel Marcel all'opera di Camus, si rimanda a G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit., pp. 161-163.

¹⁰⁵⁶ Jean Grenier, raffinato intellettuale, insegnò filosofia al liceo di Algeri, dove Albert Camus fu suo allievo. Tra i due nacque un rapporto di profonda amicizia, personale ed intellettuale. Camus riconobbe sempre il debito nei confronti del suo maestro e Grenier, nel 1968, a quasi un decennio dalla morte del suo allievo, tracciò, attraverso i ricordi, il profilo dell'allievo di un tempo e dell'amico di una vita nell'opera *Albert Camus. Ricordi* (trad. it. e a cura di C. Pastura, Mesogea, Messina 2005). Proprio in questo testo Grenier afferma: «Queste pagine [...] non pretendono né di ricostruire la sua vita né di commentare la sua opera. [...] Esse portano semplicemente una breve [...] testimonianza che nasce dalla vita quotidiana, quando non ci s'interroga e non si viene interrogati, e si cammina insieme».

un giovane «malato e povero, orfano di padre, che viveva in un ambiente in cui le sue aspirazioni non potevano essere capite né incoraggiate [e che eppure aveva] una fierezza che poteva renderlo ombroso»¹⁰⁵⁷. Questa malattia tormentò il nostro autore per tutta la vita facendogli vivere momenti veramente duri e difficili.

Nonostante la sua condizione di salute sempre precaria, gli anni di gestazione de *Il Malinteso* furono molto fertili; videro, infatti, la luce in questo periodo altre importanti opere quali *Il mito di Sisifo* e *Lo straniero* e sarà proprio da quest'ultima che Camus riprenderà l'argomento centrale dell'opera teatrale in questione¹⁰⁵⁸.

Se il nostro obiettivo è rilevare l'intreccio tra teatro e filosofia, può apparire stravagante questo ricorso a *Lo straniero*, che è un romanzo, ma in esso si aprono interrogazioni su questioni che riguardano l'essenza stessa del suo pensiero filosofico. D'altra parte, è ancora una volta la contemporaneità dei momenti creativi dei testi ad autorizzarci a pensare che alcuni nuclei tematici fossero, in quel momento, trasversalmente pregnanti per Camus e che l'autore abbia usato una pluralità dei generi per meglio esprimerli.

In scena nel *Malentendu* vediamo il protagonista leggere su un vecchio pezzo di giornale un fatto di cronaca, dove si narra dell'omicidio, perpetrato da due donne, proprietarie di un albergo, di un uomo che, si scopre, infine, essere loro figlio e fratello.

Camus commenta così la trama: «devo aver letto quella storia un migliaio di volte. Da una parte mi pareva inverosimile, dall'altra era naturale. In ogni modo, trovo che il viaggiatore se l'era un po' meritato, e che non si deve mai giocare»¹⁰⁵⁹; quasi a sottolineare che non ci si può prendere gioco della vita.

La protagonista del dramma è Marta, una giovane donna che gestisce un albergo insieme alla madre¹⁰⁶⁰, in un'anonima, triste e buia città della Boemia; Marta sogna di

¹⁰⁵⁷ A. Spiquel, *Quand le jeune Camus ouvre les yeux sur le quotidienne, Albert Camus au quotidienne*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2005, pp. 18-21.

¹⁰⁵⁸ «Fra il mio pagliericcio e la tavola del letto avevo trovato infatti un vecchio pezzo di giornale quasi incollato alla stoffa, ingiallito e trasparente. Riportava un fatto di cronaca di cui mancava il principio ma che doveva essere avvenuto in Cecoslovacchia. Un uomo era partito da un villaggio ceco per fare fortuna. Dopo venticinque anni, diventato ricco, era ritornato con la moglie e un bambino. Sua madre e sua sorella avevano un albergo nel suo villaggio natale. Per far loro una sorpresa, egli aveva lasciato in un altro albergo la moglie e il bambino, poi era andato da sua madre che non l'aveva riconosciuto. Per scherzo, aveva preso una camera. Aveva mostrato il denaro. La notte sua madre e sua sorella l'avevano assassinato a colpi di martello per derubarlo e avevano gettato il suo corpo nel fiume. Il mattino era venuta la moglie e senza saperlo aveva rivelato l'identità del viaggiatore. La madre si era impiccata, la sorella si era gettata in un pozzo» (A. Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Paris 1942; trad. it. di A. Zevi, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2004, p. 98).

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁰ La madre è priva di nome, quasi a rappresentare un archetipo. La sua identità coincide con la sua funzione di madre.

uscire da questo luogo «senza orizzonte»¹⁰⁶¹ per trasferirsi in un posto di mare e di sole, in un «paese dove il sole soffoca qualsiasi interrogativo»¹⁰⁶².

L'illusione di un luogo di sole e di mare, dove ogni domanda svanisce, dove una quiete che intorpidisce ogni sentire anestetizza l'esistenza, incarna quell'*eludere* che Camus teorizza ne *Il mito di Sisifo*, quell'*eludere* che «è la speranza [...] di un'altra vita»¹⁰⁶³.

Al fine di realizzare il proprio sogno, Marta, insieme alla madre, uccide i clienti dell'albergo per derubarli: ai clienti, che sembrano soli e benestanti, le due donne offrono un tè con un sonnifero; una volta addormentate, le vittime vengono trasportate e gettate in una chiusa, dove generalmente vengono ritrovate senza vita soltanto dopo molto tempo.

Tutto questo avviene senza che le due donne provino alcun sentimento né emozione. Tutto appare anestetizzato.

Questo sentire ovattato caratterizzerà molti dei personaggi di Camus; è emblematico Mersault, il protagonista de *Lo straniero*, che appare privo di un mondo interiore: posto dinanzi a eventi forti, quali la morte della madre o l'assassinio di un uomo, tutto gli è indifferente e ciò che gli rimane sono solo sensazioni fisiche: il caldo afoso, il cuore che combatte la sua battaglia nelle tempie, il sudore che cola, il sole battente. Anch'egli, come Marta e la madre, non avverte né colpa, né rimorso per quanto accaduto, quasi che agire o non agire si equivalessero.

Nel loro mondo, apparentemente privo di riferimenti valoriali, le azioni, o meglio le conseguenze delle azioni, si equivalgono, divengono indifferenti: Mersault non si difenderà durante il processo per omicidio e non chiederà perdono a Dio dinanzi al sacerdote. La sua, come scrive Scaratti, è un'etica della quantità «che consuma ogni esperienza e si sostituisce all'etica qualitativa che fonda il vivere su attribuzione di valore e gerarchie di significati»¹⁰⁶⁴.

Il mondo di Mersault è tutto interamente terreno, non vi è alcuna apertura ad un altrove, per questo il senso di estraneità in relazione al mondo e agli altri in lui si fa ancor più intenso rispetto a quanto non accade in Marta, a cui ancora è rimasto il sogno utopico di

¹⁰⁶¹ A. Camus, *Le malentendu*, Gallimard, Paris 1944; trad. it. di V. Pandolfi, *Il Malinteso*, Bompiani, Milano 2018, p. 22.

¹⁰⁶² *Ivi*, p. 25.

¹⁰⁶³ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942; trad. it. di A. Borelli, *Il Mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 2020, p. 9.

¹⁰⁶⁴ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, Editrice Clinamen, Firenze 2017, p. 32.

un paese di sole e di felicità, di contro alla grigia e triste quotidianità. Mersault è lo *straniero* per eccellenza, ma non perché si muove in terre straniere; in lui non vi è alcuna partenza, «ma una estraneità che tocca la quotidianità, le proprie relazioni personali, il rapporto con il proprio passato e la stessa condizione del riconoscimento»¹⁰⁶⁵. Anche lui, come Marta, pare essere in esilio, ma non in quanto condannato a vivere in un luogo che sente estraneo, ma piuttosto in una condizione che lo fa sentire ‘esiliato’ rispetto a tutto e a tutti.

Mersault

è condannato perché è *straniero* nella sua società, perché si sottrae ad ogni gioco, alle significazioni che fondano le singole esistenze, perché rifiuta di mentire; egli vive, erra, emarginato, nei suburbi di una vita privata, isolata, sessuale, in cui si immerge senza pretese e senza pianificazioni future poiché egli *sa* l’equivalenza di tutte le cose e vive in accordo con la verità che ha acquisito.¹⁰⁶⁶

Eppure, proprio questo senso di estraneità sarà condannato da Camus al termine del racconto: una condanna della sua insensibilità, della sua indifferenza dinanzi agli eventi. Ma se qui la condanna viene da fuori, in Marta, invece, la condanna della sua apatia dinanzi allo schema omicida tante volte messo in atto viene da dentro e si trasforma in suicidio; entrambi i personaggi, però, sono allo stesso modo *estranei*, esiliati dalla vita, entrambi soffrono il disincanto e il crollo di ogni fondamento.

Nelle due protagoniste de *Il Malinteso*, una sorta di afasia del sentire è consolidata dalla routine del quotidiano ed anche qui, come nel protagonista del romanzo, *Lo straniero*, l’unico elemento di emotività è legato alla fisicità; infatti, nella folle pratica omicida, a disturbare l’anziana madre è soltanto la stanchezza di dover trasportare i corpi alla chiusa: «uccidere è terribilmente faticoso»¹⁰⁶⁷, asserisce.

L’abitudine svuota il vissuto e le relazioni di affettività, divenendo onnipervasiva: «noi prendiamo l’abitudine di vivere prima di acquistare quella di pensare»¹⁰⁶⁸, così che la vita appare scorrere normale, le conversazioni sembrano quelle consuete, ma poi scopriamo che la situazione è paradossale, senza senso.

Viene in mente, qui, *Giorni felici* di Beckett, dove Winnie, interrata fino al collo, perciò in una situazione di non-senso, continua a parlare, intenta a vivere la sua vita. Quale

¹⁰⁶⁵ M. Giosi, *Albert Camus e il pensiero inquieto. Tra natura e storia*, in *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, cit., p. 21.

¹⁰⁶⁶ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 32.

¹⁰⁶⁷ A. Camus, *Il Malinteso*, cit., p. 24.

¹⁰⁶⁸ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, cit., p. 11.

immagine più calzante potremmo trovare per descrivere la paralisi dell'individuo in uno *status* da cui è impossibile uscire, in una trappola senza via di scampo? Eppure, l'essere umano vive alzandosi la mattina, mangiando dei pasti ad orari ben definiti, come se tutto ciò fosse normale. Apparentemente sono giorni felici quelli che vive, ma in realtà la sua condizione esistenziale è quella dell'impotenza e dell'immobilità, di impantanamento in una situazione da cui non può fuggire e che finisce inconsapevolmente o distrattamente per apparirgli pure felice.

Nella routine, ogni gesto sembra dunque perdere di significatività, la scala dei colori si perde e il monocromatismo invade ogni pertugio; attraverso essa tutto diventa uguale; afferma il protagonista de *Lo Straniero*:

quando era a casa, la mamma passava il suo tempo a seguirmi con lo sguardo in silenzio, i primi giorni, all'ospizio, piangeva spesso. Ma era per via dell'abitudine. Dopo qualche mese, avrebbe pianto se l'avessero portata via di lì. Sempre per l'abitudine.¹⁰⁶⁹

Tutto, dunque, si equivale, è solo questione di abitudine.

Come una consuetudine era diventato uccidere per le protagoniste de *Il Malinteso*: l'abitudine «comincia al secondo delitto»¹⁰⁷⁰, afferma la madre, non vi è dramma interiore, ma solo stanchezza fisica. Nella *pièce*, addirittura la madre finiva paradossalmente per vedere nell'omicidio una fonte di liberazione della vittima, come se, uccidendola, in realtà, la stessero salvando dal fardello della libertà e da un'esistenza che è ben peggiore della morte. Afferma, infatti, la madre:

Intanto lui non sospetta di nulla. Dorme. Non conosce più quella che è l'angoscia del decidere, la rigidità, il peso del lavoro da compiere. Non porta più su di sé la croce di questa pena quotidiana che ci proibisce ogni riposo, ogni distrazione, ogni debolezza. A quest'ora, ormai, non ha più bisogno di chiedere nulla a se stesso, e io, vecchia e stanca, sono tentata di credere che infine la felicità sia questa.¹⁰⁷¹

Tutto ciò che è emozione e sentire sembra sospeso; un senso di estraneità verso sé stessi si fa innanzi, facendo sì che i personaggi vivano la vita come se non appartenesse loro, senza alcuna partecipazione emotiva agli eventi e alle azioni, senza alcun coinvolgimento; una grigia apatia sembra dominare le scene, ciò che rimane vivo è solo il corpo: anche Mersault non prova niente, ma sente il calore sulla propria pelle, avverte

¹⁰⁶⁹ A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 9.

¹⁰⁷⁰ A. Camus, *Il Malinteso*, cit., p. 23.

¹⁰⁷¹ *Ivi*, pp. 75-76.

suoni, odori, proprio come la madre di Marta pare avvertire solo una stanchezza fisica. Eppure, questa fatica, questa stanchezza non è in Camus solo una dimensione organica, bensì assume una connotazione esistenziale; essa provoca la coscienza:

la stanchezza sta al termine degli atti di una vita automatica, ma inaugura al tempo stesso il movimento della coscienza, lo desta e provoca il seguito, che consiste nel ritorno incosciente alla catena o nel risveglio definitivo¹⁰⁷²;

Marta, infatti, dopo aver ucciso il viaggiatore, che si rivelerà essere suo fratello, vorrebbe piombare nuovamente nella sua vita da automa, ma la madre no; ella si desta dal torpore e allora sceglie la morte volontaria, perché, come scrive Camus ne *Il mito di Sisifo*

avviene, così, che la scena si sfasci. La levata, il tram, le quattro ore di ufficio o di officina, la colazione, il tram, le quattro ore di lavoro, la cena, il sonno e lo svolgersi del lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì e sabato sullo stesso ritmo. Soltanto un giorno sorge il 'perché' e tutto comincia in una stanchezza colorata da stupore.¹⁰⁷³

La domanda, il *perché*, spezza l'equilibrio dato dall'abitudine, infrange il torpore mentale, strappa dal *divertissement*.

Questo 'perché' ne *Il Malinteso* è suscitato dall'arrivo di un nuovo cliente, Jan, che la madre non guarderà negli occhi ma solo di traverso: ella sa «per esperienza che è meglio non guardarli» perché «è più facile uccidere chi non si conosce»¹⁰⁷⁴. Ma ecco l'evento destabilizzante: Jan si era registrato con un falso nome, quando, però, il maggiordomo consegna alle due donne il passaporto da lui trovato per caso in terra, esse scoprono che l'uomo ucciso e di fronte a loro era quel figlio e fratello andato via di casa venti anni prima. Questi, giunto al suo paese nativo con la moglie, aveva deciso di tornare in

¹⁰⁷² A. Camus, *Il mito di Sisifo*, cit., p. 14. È qui possibile ricordare la prima *pièce* teatrale di Eugène Ionesco, *La cantatrice calva*, realizzata nel 1950 alle Théâtre des Noctambules, i cui personaggi somigliano a fantocci privi di identità, volti a mostrare l'incomunicabilità, come egli stesso scriverà in una lettera a Gabriel Marcel: «il mio è un teatro di immagini, di sensazioni, di reazioni quasi istintive che cerco di rendere nella loro purezza iniziale, primitiva, senza un'elaborazione cerebrale. [...] *La cantatrice calva* è un tentativo di esprimere – partendo dalla realtà "realista" più quotidiana, più banale – l'insolito, l'assurdo, forse che (secondo il mio sentire spontaneo) si nasconde dietro la realtà quotidiana e la insidia, la smonta: ahimè, lei mi accuserà di nuovo (a ragione, certo) di voler riportare il logico all'illogico [...] penso di riuscire a decifrare, qualche volta, il senso del mio non-senso e a ordinare [...] l'emergere di una passione o l'evidenza dell'assurdo» (E. Ionesco, *Lettera a Gabriel Marcel*, in Id., *Teatro completo*, Einaudi, Biblioteca della Pléiade 1993, pp. 659 e 661).

¹⁰⁷³ A. Camus, *Il Malinteso*, cit., p. 14.

¹⁰⁷⁴ *Ivi*, p. 22.

incognito, per vedere le cose dall'esterno e «capire meglio cosa [poteva] rendere [la madre e la sorella] felici»¹⁰⁷⁵.

Era tornato per offrire loro la sua ricchezza, perché, come Jan afferma, «non si può essere felici nell'esilio e nell'oblio. Non si può restare sempre stranieri»¹⁰⁷⁶.

Questo era il suo desiderio profondo: sentirsi a casa e non più straniero. Anelito che, però, rimane insoddisfatto: è impossibile per l'uomo non essere straniero, sembra dirci Camus.

Nelle conversazioni con la sorella, Jan aveva cercato di aprirsi, ma ciò non aveva fatto che irritare Marta, che non voleva in alcun modo conoscere la sua vittima: «che diventerebbe – esclama – il mondo se i condannati cominciassero a confidare al boia il loro cuore?»¹⁰⁷⁷. La sensazione di disagio, allora, diveniva in Jan sempre più forte: la speranza di ritrovare casa era delusa, tanto che egli non riconosceva più niente intorno a sé:

tutto è stato rimesso a nuovo [pensa]. Ora sembra una di quelle camere d'albergo di città straniere dove ogni notte giungono uomini soli [...] ed ecco di nuovo la mia vecchia angoscia qui, nel cavo del mio corpo, come una cattiva ferita che ogni movimento irrita. Conosco il suo nome. È la paura della solitudine eterna, il timore che la risposta non venga. E chi risponderebbe in una camera di albergo?¹⁰⁷⁸

Su queste considerazioni, che ricordano tanto l'*atmosfera* esistenzialista, su questa angoscia, paura e solitudine si chiude la scena per Jan: anche per lui è in arrivo il tè fatale.

Così si consuma il *malinteso*; si rompe la routine, qualcosa di inatteso si introduce nella ferialità delle due donne: la madre soffre. Dopo aver ucciso il figlio, afferma: «adesso sono stanca, e il mio vecchio cuore che si credeva staccato da tutto sta imparando di nuovo a conoscere il dolore»¹⁰⁷⁹. Non è più abbastanza forte per sopportare una tale sofferenza, così decide di suicidarsi, perché quando «una madre non è più capace di riconoscere il proprio figlio, vuol dire che ha terminato di recitare la sua parte sulla terra»¹⁰⁸⁰.

Pare, come ben commenta Chiara Pasanisi, che la funzione esistenziale e drammaturgica della madre «si esaurisca in toto nel ruolo materno»¹⁰⁸¹ e ciò sembra

¹⁰⁷⁵ *Ivi*, p. 29.

¹⁰⁷⁶ *Ivi*, p. 34.

¹⁰⁷⁷ *Ivi*, p. 52.

¹⁰⁷⁸ *Ivi*, p. 66.

¹⁰⁷⁹ *Ivi*, p. 83.

¹⁰⁸⁰ *Ivi*, p. 84.

¹⁰⁸¹ C. Pasanisi, *Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà: il Malinteso di Albert Camus nella regia di Vito*

confermato anche dalla mancanza di un nome proprio; la donna è qui solo madre e se nel mondo tutto può essere negato e se non c'è niente di certo, esiste però qualcosa di indiscusso, e questo è «l'amore di una madre per il figlio»¹⁰⁸².

È da questo malinteso che il dramma inizia a sciogliersi e i personaggi iniziano ad uscire da quel torpore in cui vivevano. È a questo punto che la madre avrà contezza del male compiuto e si sentirà vuota e senza avvenire¹⁰⁸³; ella dice «è bastato il dolore a trasformare tutto. Ed è mio figlio che ha operato questo cambiamento»¹⁰⁸⁴. Attraverso la sofferenza è dunque possibile rinascere, essere trasfigurati all'amore. Ma, una volta suicidatasi la madre, la figlia si sente sola e tradita: «A me – esclama – non resta per patria che questo luogo chiuso e soffocato, dove il cielo è senza orizzonte [...]. E allora che ella muoia, se io non sono amata»¹⁰⁸⁵.

Marta pensava che il delitto l'avesse legata per sempre alla madre, pensava che quello fosse il loro focolare, mentre invece si rivela soltanto spazio di solitudine¹⁰⁸⁶; così ella rimane chiusa in un orizzonte totalmente mondano: «non alzerò gli occhi ad implorare il cielo»¹⁰⁸⁷ e più avanti dirà «io non mi inginocchierò»¹⁰⁸⁸. Nel suo mondo privo di aperture ad una qualsiasi trascendenza, dopo aver perduta la madre, decide anche lei di uccidersi. Ma prima di compiere l'atto estremo, giunge la moglie del fratello, Maria, la quale viene a sapere da Marta dell'uccisione del marito.

La comunicazione si rivela scarna, lucida e spietata; è una comunicazione anaffettiva che stordisce e sconcerta Maria. Ella non voleva che il marito omettesse la sua identità, non lo voleva lasciare e, quasi a presentire l'accaduto, gli aveva detto, infatti: «sono tanto sicura del tuo amore, eppure so che mi allontanerai da te. Per questo l'amore degli uomini è torturante. Non possono trattenermi da lasciare ciò che amano»¹⁰⁸⁹.

È questa, per noi, una nuova traccia dell'assurdo, o forse dell'angosciante consapevolezza umana che tutto passa, tutto perisce, ma nonostante questo rimane il miracolo di amare ciò che è transeunte, ciò che muore, come il canto di un poeta che eterna la rosa che domani sfiorirà. È questa la condanna umana: amare ciò che non è

Pandolfi, in «SIGMA», vol. 3/2019, pp. 375-395, pp. 377-378.

¹⁰⁸² A. Camus, *Il Malinteso*, cit., p. 84.

¹⁰⁸³ Cfr. *Ivi*, p. 85.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁵ *Ivi*, pp. 89-90.

¹⁰⁸⁶ Cfr. *Ivi*, p. 97.

¹⁰⁸⁷ *Ivi*, p. 90.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁹ *Ivi*, p. 35.

possibile trattenere. E proprio con questa terribile verità si scontrerà Maria, proprio questo ella verrà a sapere attraverso le parole di Marta. Al termine della loro conversazione, quest'ultima si congeda da Maria dandole un consiglio:

preghi Dio che la renda simile alla pietra. È la felicità che riserva a se stesso, l'unica vera felicità. Faccia come lui, si renda sorda a ogni grido, raggiunga la pietra finché ne è in tempo. Ma se si sente troppo vile per entrare in quella pace cieca, ci venga a raggiungere nella nostra casa comune [...]. Non ha che da scegliere tra la stupida felicità delle pietre e il letto melmoso dove noi la attendiamo.¹⁰⁹⁰

L'unica felicità possibile sembra essere quella della pietra, per Camus, pietra che è indifferente alle vicende umane come lo è Dio stesso, che non si cura affatto delle vicende umane. Divenire pietra, per Camus, vuol dire farsi distanti, indifferenti, estranei; come scrive ne *Il Mito di Sisifo*, la pietra è simbolo di estraneità e di irriducibilità al soggetto; essa è «estranea e per noi irriducibile»¹⁰⁹¹, ma per Marta solo in questa estraneità o nella morte è possibile la felicità.

Forse Camus personifica il dio-pietra nel vecchio domestico, che assiste agli omicidi senza alcun turbamento, che entra in scena silenzioso portando a Marta il passaporto che ha raccolto a terra, sciogliendo così il 'dramma' e introducendo l'elemento del tragico, ma senza mostrare alcun sentimento, senza sentire alcunché, come un dio apatico dinanzi alle colpe e sofferenze umane; un dio, il domestico, indifferente, che pronuncia solo una parola dinanzi alle richieste di aiuto: «No».

L'epilogo de *Il Malinteso* è tragico, non solo per la morte di Jan ma anche per il suicidio delle due donne. Ci si uccide per molte cause, afferma Camus ne *Il mito di Sisifo*, ma raramente per riflessione: «uccidersi [...] è confessare che si è superati dalla vita o che non la si è compresa»¹⁰⁹²; è forse così che si sente la madre dopo aver ucciso il figlio: si è svegliata da un torpore ed ora percepisce l'assurdo che altro non è se non «un universo [...] spogliato di illusioni e di luci [in cui] l'uomo si sente un estraneo e tale esilio è senza rimedio»¹⁰⁹³. Tema, questo, focale in Camus¹⁰⁹⁴.

Prima del malinteso, le due donne conducevano più o meno una vita costellata di scopi, seppur ingabbiata in una routine e in un sentire anestetizzato; soprattutto Marta era

¹⁰⁹⁰ *Ivi*, p. 100.

¹⁰⁹¹ A. Camus, *Il Mito di Sisifo*, cit., p. 15.

¹⁰⁹² *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁹³ *Ivi*, pp. 7-8.

¹⁰⁹⁴ Come Beckett, anch'egli pone l'attenzione sulla tragicità dell'esistenza, che vede l'uomo «inchiodato alle leggi insensate di una esistenza miserevole, che tuttavia non sa, né vuole abbandonare» (N. Fusini, *Beckett & Bacon*, cit., p. 27).

proiettata verso l'avvenire, verso un luogo ameno, verso il sole. Comunque, entrambe facevano assegnamento sul 'poi', sul domani, credendo che nella loro vita vi fosse una direzione. Poi, il malinteso, l'uccisione del figlio e fratello introduce una crepa e quella fragile costruzione viene minata nel fondamento, crollando pian piano sotto il suo stesso peso. Come scrive Camus ne *Il mito di Sisifo*, «l'uomo incosciente [...] continua ad affannarsi verso non si sa quale speranza. L'uomo assurdo comincia dove questo finisce»¹⁰⁹⁵.

È nell'esser coscienti che inizia la tragedia, è a questo punto che si fa avanti, nella madre e nella figlia, il desiderio di suicidarsi.

Ma possiamo dire che il suicidio per Camus sia una soluzione dell'assurdo? Perché uccidersi, quando il corpo stesso naturalmente indietreggia davanti all'annientamento? Questo insulto all'esistenza deriva forse dal fatto che essa non ha alcun senso? La sua assurdità esige dunque che si sfugga con la speranza o con il suicidio? O forse occorre accettare il limite della ragione umana, accettare che «posso comprendere soltanto in termini umani»¹⁰⁹⁶?

Morire volontariamente – osserva Camus – presuppone che si sia riconosciuto, anche istintivamente, il carattere inconsistente di tale abitudine, la mancanza di ogni profonda ragione di vivere, l'indole insensata di questa quotidiana agitazione e l'inutilità della sofferenza.¹⁰⁹⁷

Nonostante ciò, il nostro autore pare non accettare il suicidio come soluzione all'assurdo, proponendo, invece, di vivere la vita comunque essa si dia, poiché per lui, vi sono due vie di uscita, una volta che la coscienza umana si è destata dinanzi al non senso, all'assurdo dell'esistenza: o ritornare ad una ferialità inconsapevole o svegliarsi alla consapevolezza in modo definitivo.

Considerando che l'assurdo camusiano scatta solo dalla tensione di due poli inconciliabili, quale la realtà con il suo non-senso e l'essere umano con la sua consapevolezza, ricorrere al suicidio sarebbe eliminare uno dei due poli, mentre all'uomo è imposto di permanere su «questa cresta vertiginosa»¹⁰⁹⁸, accettandone la sfida costante, accettando, come Sisifo, l'immane ed inutile fatica dell'esistere.

¹⁰⁹⁵ A. Camus, *Il Mito di Sisifo*, cit., p. 73.

¹⁰⁹⁶ *Ivi*, p. 48.

¹⁰⁹⁷ *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁹⁸ *Ivi*, p. 47.

Sisifo insegna la fedeltà superiore, che nega gli dèi e solleva i macigni. Anch'egli giudica che tutto sia bene. Questo universo senza padrone, non gli appare sterile né futile. Ogni granello di quella pietra, ogni bagliore minerale di quella montagna, ammantata di notte, formano, da soli, un mondo. Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di un uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice.¹⁰⁹⁹

Questa è la suprema accoglienza dell'ineluttabilità del destino.

Occorre qui ribadire che i temi filosofici, nel nostro autore, emergono fortemente anche dall'opera narrativa, per tale motivo *Lo straniero* ha costituito un interlocutore fondamentale per instaurare un dialogo con il dramma *Il malinteso*.

D'altro canto, appare riduttivo leggere questo romanzo come esclusivo intreccio narrativo, dal momento che vi appaiono nuclei tematici, quali l'abitudine e il senso di estraneità, la coscienza dell'assurdo e l'accoglienza piena dell'esistenza; temi, questi, che costituiscono fulcri della filosofia di Camus. Ed è dunque possibile pensare un intreccio fra teatro, narrazione e filosofia.

«Ho bisogno di qualcosa che non sia di questo mondo»: Il Caligola e il tema dell'assurdo

Il tema dell'assurdo già emerso ne *Il malinteso* si fa ancora più intenso nel *Caligola*¹¹⁰⁰, dove Camus mette in scena un imperatore colpito da delirio di onnipotenza e follia.

Secondo una consuetudine, l'opera fa parte di una trilogia detta *dell'assurdo*, assieme al romanzo *Lo straniero* e al saggio *Il mito di Sisifo*, entrambi del 1942. Sarà quindi naturale richiamare tali testi non solo per commentare quest'opera teatrale che seppur già ideata negli anni '30 andrà in scena al Théâtre Hébertot di Parigi solo il 5 settembre 1945, ma anche per rilevare l'intreccio tra loro, dimostrando come per Camus siano necessari più registri stilistici, più generi per esprimere la complessità della vita, perché, come abbiamo visto, non vi è la priorità di uno sull'altro, ma generi e stili si fanno avanti in base alle esigenze espressive dell'autore.

E se obiettivo è individuare l'intreccio fra teatro e filosofia, ribadiamo che nell'analizzare Camus è impossibile non far riferimento anche ad opere di carattere narrativo, come ad esempio *Lo straniero* o *La peste*, dal momento che esse sono dense di riflessioni e 'situazioni' filosofiche. D'altra parte, né in Camus, né in Marcel o in Sartre,

¹⁰⁹⁹ *Ivi*, p. 121.

¹¹⁰⁰ Per un commento di Gabriel Marcel all'opera di Camus, si rimanda a G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit., pp. 164-166.

c'è traccia di un timore di tradire il cosiddetto genere filosofico, dato che l'alternanza dei registri espressivi si impone loro per meglio cogliere le plurime sfaccettature dell'umano e del reale.

Quello drammaturgico, tra tutti i generi, sicuramente offre una fisicità che coinvolge l'interesse dell'uomo, i gesti, le azioni, le scene, ma anche quelle pause, quei silenzi che mancano nel romanzo e nel saggio filosofico, e che delincono uno spazio di ascolto e di riflessione; si tratta di assenza di suoni, parole, rumori, che sono 'attesa' di nuovi gesti e nuove parole.

Si avverte – scrive Gilberto Scaramuzza – l'intenzione di Camus di penetrare, grazie alla pausa, in profondità nell'animo di chi ascolta: cosicché quello che devono suscitare le parole possa prendere il suo spazio, e lo spettatore possa prendere coscienza in sé di qualcosa che giunge, anch'esso, da un luogo profondo e misterioso dell'animo umano, da una consapevolezza amara.¹¹⁰¹

Dopo la morte della sorella Drusilla, l'imperatore Caligola vaga per la campagna e quando ritorna a palazzo appare in preda alla follia, nonostante lui affermi:

io non sono pazzo. Anzi non sono mai stato tanto ragionevole. Semplicemente all'improvviso ho sentito un bisogno dell'impossibile^[1102].

(pausa)

Le cose così come sono non mi sono soddisfacenti [...] per questo ho bisogno della luna o della felicità, o dell'immortalità, di qualcosa di dissennato, forse, ma che non sia di questo mondo.¹¹⁰³

La morte della sorella attiva un particolare stato di coscienza e ciò che fino a quel momento pareva accettabile diventa insopportabile: «Vorrei guarire – afferma l'imperatore – ma non posso. Prima di sapere che c'era la morte tutto mi sembrava credibile. Perfino i loro dèi, le loro speranze, i loro discorsi. Ora non più»¹¹⁰⁴.

Ora, attraverso la morte, Caligola scopre che la realtà è priva di fondamento, di senso; la morte «apre alla consapevolezza dell'assurdo, scopercchia il baratro dell'insensatezza di fronte alle progettualità e al senso che ogni essere umano assegna indebitamente alla vita»¹¹⁰⁵.

¹¹⁰¹ G. Scaramuzza, *I silenzi e le pause nel Malinteso di Albert Camus*, in *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, cit., p. 71.

¹¹⁰² Quando creava la figura di Caligola, con il suo smodato desiderio di potere e di impossibile, Camus pensava sicuramente a Svetonio, il quale aveva dedicato a Caligola una delle biografie più celebri e sconcertanti del suo *De vita Caesarum*, precisamente il libro IV, intitolato *Divus Gaius*.

¹¹⁰³ A. Camus, *Caligula*, Gallimard, Paris 1958; trad. it. di C. Diez, *Caligola*, Bompiani, Milano 2018, pp. 117-118.

¹¹⁰⁴ *Ivi*, p. 93.

¹¹⁰⁵ F. Castelli, *Da Caligola a I Giusti: l'assurdo e la rivolta nel teatro di Camus*, in «Ariel. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi Pirandelliani e sul teatro contemporaneo», n. 2 (luglio-dicembre) 2011, p. 34.

È qui che inizia a generarsi quella tensione tra l'uomo e la realtà che darà vita alla dimensione dell'assurdo. L'assurdo ha una dimensione dal duplice volto, come notava Jean-Paul Sartre, dal momento che questo si dà come dato di fatto e come coscienza di tale fatto¹¹⁰⁶. Tale consapevolezza si manifesta come lucidità senza speranza, perché le aspirazioni, la ricerca di senso, di significatività rimangono inevase dinanzi ad una realtà che non offre alcuna risposta.

L'assurdo nasce da un divorzio tra «lo spirito che desidera e il mondo che delude»¹¹⁰⁷, dopo di che si tratta di accettare o rifiutare, ma «non certo di mascherare l'evidenza, di sopprimere l'assurdo, negando uno dei termini della sua equazione»¹¹⁰⁸.

Anche se la maggior parte degli uomini vive nell'inconsapevolezza, essi «muoiono e non sono felici»¹¹⁰⁹, ma non lo sanno o fanno finta di non saperlo. Gli esseri umani si generano sensi fittizi, orizzonti di valori, fanno costruzioni ideali perché solo così la vita appare loro vivibile. Ma la morte di Drusilla, sorella di Caligola, introduce in lui una nuova consapevolezza: ora egli sa, appare lucido nella sua follia e comprende l'essenza del suo potere: offrire all'impossibile un'opportunità¹¹¹⁰, una possibilità.

Non si deve esorcizzare l'assurdo dell'esistenza, cercando di edulcorarlo, per Camus, ma al contrario occorre accoglierne lucidamente il limite e il paradosso, peculiarità ontologiche dell'esistere. Cosa che, però, non fa Caligola che si domanda: «a cosa mi serve questo potere tanto straordinario se non posso cambiare l'ordine delle cose, se non posso far sì che il sole tramonti ad est»¹¹¹¹? Il suo desiderio è quello di un potere illimitato, con diritto di vita e di morte.

È questo quello *iubere* che temevano già i greci, perché in esso vedevano il germe della libertà illimitata che si spinge fino al capriccio; per questo essi amavano il *parere*, ossia «un sapere che mette un limite alla libertà sfrenata»¹¹¹²; se quello *iubere* non è possibile, se non è possibile l'impossibile, allora «si arrogherà il compito di spazzare via dalla terra chi non vive in conformità a questa evidenza che gli uomini si adoperano tutta la vita a nascondere»¹¹¹³. È, quella di Caligola, una libertà da ogni ordine valoriale o di

¹¹⁰⁶ Cfr. J-P. Sartre, *Situation I*, Paris 1957, *Explication de «L'Étrangère»*, pp. 99-121.

¹¹⁰⁷ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, cit., p. 46.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹¹⁰⁹ A. Camus, *Caligola*, cit., p. 118.

¹¹¹⁰ *Ivi*, p. 128.

¹¹¹¹ *Ivi*, p. 132.

¹¹¹² L. Šestov, *Atene e Gerusalemme. Saggio di filosofia religiosa*, cit., p. 773.

¹¹¹³ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 43.

significazione; non si tratta di una libertà onnipotente, «che può incidere sul corso degli eventi e della storia. Se il domani non esiste, se tutto è affidato all'insensatezza e all'impossibilità di padroneggiare il proprio destino, allora il domani non esiste. Dunque, vi è solo la mia libertà attuale, qui e ora»¹¹¹⁴. Così, per l'imperatore non esiste altra libertà che quella del condannato a morte, «poiché tutto gli è indifferente al di fuori del colpo che farà scorrere il suo sangue»¹¹¹⁵.

Caligola si erge a destino cieco, dove l'altro, ogni suo suddito diventa colpevole, perché tutti sono tali ai suoi occhi ed è per questo che li condanna a morte senza una loro reale colpa, senza alcun motivo. Il vecchio patrizio, infatti, domanda ad Elicone: «Ma, insomma, che gli abbiamo fatto?» ed Elicone risponde «Niente. È proprio questo il problema: è inaudito essere insignificanti a tal punto. Alla lunga diventa insopportabile»¹¹¹⁶.

Dinanzi alla statuaria figura dell'imperatore ogni uomo appare insignificante e il suo operato è irrilevante, perché non può cambiare la realtà delle cose; l'uomo ordinario camuffa la realtà, la riveste di significati illusori, perché non riesce ad accettarla come invece fa Sisifo, che, pur consapevole dell'insensatezza di trascinare il masso, ogni giorno, faticosamente fino alla vetta del monte, per poi vederlo rotolare in basso, tuttavia accoglie questa vita assurda riuscendo a guardarla con il sorriso.

Commenta Marta Scaratti:

Sisifo scopre cioè che felicità e assurdo sono figli della stessa madre, della stessa terra, e, una volta accettato questo, il suo destino gli appartiene, il macigno è cosa sua. Sisifo, che nega gli dèi e solleva macigni, si fa emblema dell'uomo che porta su di sé il peso della propria esistenza, figura dell'uomo assurdo che è sempre in cammino e sempre torna alla sua vita.¹¹¹⁷

È la stessa cosa per Caligola, il solo ad esser consapevole dell'assurdo: «se avessi avuto la luna, se l'amore bastasse, tutto sarebbe stato altrimenti»¹¹¹⁸; anche lui, come Sisifo, accoglie il proprio destino: «Ah – esclama – io sono il solo a sapere che non esiste potenza senza incontrollata sottomissione al proprio destino profondo»¹¹¹⁹.

¹¹¹⁴ F. Castelli, *Da Caligola a I giusti*, cit., p. 35.

¹¹¹⁵ A. Camus, *Caligola*, cit., p. 61.

¹¹¹⁶ *Ivi*, p. 147.

¹¹¹⁷ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 34

¹¹¹⁸ A. Camus, *Caligola*, cit., p. 153.

¹¹¹⁹ *Ivi*, p. 93.

Qui si crea una frattura insanabile tra l'imperatore, consapevole dell'assurdo, e il resto degli uomini, che continua a vivere costruendo senso, morali e religioni.

L'agire ed il pensiero di Caligola, però, non possono essere accettati dal suo *entourage*, perché, come afferma Cherea, filosofo materialista antagonista dell'imperatore,

perdere la vita è poca cosa, e quando dovrò farlo non mi mancherà il coraggio. Ma vedere dissiparsi il senso stesso della vita, vedere scomparire la nostra ragion d'essere, è insopportabile. Non si può vivere senza ragione.¹¹²⁰

Ed è questo ciò che fa Camus: distruggere le ragioni, il senso, i valori di riferimento, non per vocazione nichilista, ma per spogliare il mondo da ogni sovrastruttura e cogliere il reale così come si dà.

In questo modo, l'imperatore diviene incarnazione del 'tutto è lecito'¹¹²¹ di dostoevskijana memoria, che si rivela come potere di vita e di morte, potere incontrollabile, che tenta quasi di cancellare la storia, di rendere innocente il colpevole: «Com'è bello l'innocente – esclama Caligola – com'è bello! Ammira la mia potenza. Gli stessi dèi non possono restituire l'innocenza senza prima punire»¹¹²², ma lui, l'imperatore, dinanzi alla lista di nomi dei congiurati che gli viene consegnata, esercita il potere di cancellare la colpa, bruciando e distruggendo la tavoletta su cui i nomi erano scritti, cancellando così la prova della congiura contro di lui e rendendo innocenti i rei.

Caligola, dunque, scimmiotta gli dèi, anzi, cerca addirittura di esserne superiore, ma questo *iubere* apparentemente senza limiti colpisce profondamente il quieto vivere; per questo, gli uomini a lui vicini decidono di ucciderlo.

Gli dice Cherea:

Ti reputo nocivo. A me piace la sicurezza e ne ho bisogno. La maggior parte degli uomini è come me. Sono incapaci di vivere in un mondo dove il pensiero più stravagante può, in un attimo, entrare nella realtà, e dove il più delle volte vi entra come un coltello nel cuore. Neanch'io voglio vivere in un mondo simile. Preferisco essere padrone di me stesso.¹¹²³

¹¹²⁰ *Ivi*, p. 143.

¹¹²¹ Federica Castelli fa notare che «l'indifferenza dell'assurdo si riferisce non agli atti ma all'equivalenza delle conseguenze. L'essere umano, in questo modo, non è totalmente calato nella liceità e nell'irresponsabilità, ma, anzi, è radicalmente rimandato alla dimensione della propria responsabilità individuale, non delegabile né giustificabile sotto le apparenze di morali, dèi, istituzioni. Chi scopre l'assurdo è sempre responsabile, ma mai colpevole» (F. Castelli, *Da Caligola a I Giusti: l'assurdo e la rivolta nel teatro di Camus*, cit., p. 35).

¹¹²² A. Camus, *Caligola*, cit., p. 201.

¹¹²³ *Ivi*, p. 197.

Contro questi uomini che cercano sicurezza e certezze, si staglia la figura di Caligola, il solo, conscio che né l'amore né il dolore durano, e che tutto è segnato dalla morte, tutto è votato alla fine: «crediamo di conoscere il dolore quando perdiamo chi amiamo. Ma c'è una sofferenza molto più terribile: quando ci accorgiamo che anche i dolori non durano a lungo. Anche il dolore non ha senso»¹¹²⁴.

Tutto pare perdersi nell'equivalenza «dove tutto è uguale e niente ha più importanza»¹¹²⁵, come a decretare non solo insensatezza e assurdità, ma anche la fine di ogni morale.

Lui, solo, lotta contro le false rassicurazioni umane, e, nel distruggere illusioni, consolazioni, costruzioni di senso, trovando la felicità nell'annientare, egli perde sempre più le sembianze umane:

è questo, essere felice. È questa la felicità¹¹²⁶, questa insopportabile liberazione, questo disprezzo universale, il sangue, l'odio intorno a me, l'incomparabile isolamento dell'uomo che abbraccia con lo sguardo tutta la sua vita, la gioia smisurata dell'assassino impunito, questa logica implacabile che annienta vite umane (*ride*), che ti annienta, Cesonia, per coronare finalmente l'eterna solitudine che desidero.¹¹²⁷

Nonostante queste parole, in realtà, anche il Caligola di Camus rimane umano, anch'egli ha paura e cerca invano «quel grande vuoto in cui il cuore si acquieta»¹¹²⁸, dovendosi arrendere di fronte allo scacco perché non è nelle corde umane ottenere l'impossibile. Anche nell'epilogo riecheggia tutta la fragilità umana dell'imperatore, in quella lunga notte «pesante come il dolore umano»¹¹²⁹, in quella notte della congiura in cui Caligola, sotto i colpi dei congiurati, continua ad affermare la vita, gridando «Sono ancora vivo!», perché

questa vita che provoca in noi una carnale ribellione contro ciò che la nega, contro ciò che ci sfugge, che non comprendiamo, non controlliamo, che ci rende caduchi, è pur sempre la nostra vita, tutto ciò che siamo e sappiamo, e per questo non possiamo fare altro che accettarla pur nella sua assurdità lacerante; e di questa accettazione, di questo vivere, dobbiamo fare la nostra felicità.¹¹³⁰

¹¹²⁴ *Ivi*, p. 111-112.

¹¹²⁵ P. Castoro, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, Besa Edizioni, Lecce 2001, p. 20.

¹¹²⁶ Pare doveroso interrogarsi, qui, se davvero sia felicità, questa sete insaziabile di sangue, questo capriccio che si erge a destino umano.

¹¹²⁷ A. Camus, *Caligola*, cit., p. 235.

¹¹²⁸ *Ivi*, p. 236.

¹¹²⁹ *Ibidem*.

¹¹³⁰ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 35.

Caligola grida che è ancora vivo, perché la morte lo trova tale, perché solo chi è cosciente di vivere è vivo, mentre gran parte delle persone non si rende conto di vivere, ma si accontenta di sopravvivere e, come scriveva Seneca nel *De brevitae vitae: esiste a lungo, ma poco vive*.

Lo stato d'assedio: la questione del male e la risposta dell'uomo

Alla seconda metà degli anni Quaranta risalgono due opere teatrali *Lo stato d'assedio*¹¹³¹ e *I Giusti*, che potremmo qualificare come teatro della 'rivolta'.

La prima opera andò in scena nell'ottobre del 1948 e l'altra nel dicembre del 1949; il periodo è molto produttivo per Camus: nel 1947 termina il suo capolavoro *La peste*, il cui tema costituirà l'intreccio de *Lo stato d'assedio*; nel 1951 ultima e pubblica *L'uomo in rivolta*, saggio filosofico molto controverso che costerà a Camus l'isolamento dal mondo culturale parigino, dominato dalla figura di Jean-Paul Sartre.

Lo stato d'assedio è ambientato a Cadice, città spagnola, senza tempo ed esempio simbolico di regime dittatoriale¹¹³².

Nella città si muovono pochi personaggi: il Governatore, che incarna un potere complice e passivo dinanzi alle sofferenze inflitte dalla Peste, la quale qui è una personificazione della Tirannia stessa; gli abitanti della città, che invece di ribellarsi si sottomettono, un po' per comodità ed un po' per viltà; Vittoria e Diego che rappresentano l'amore umano che si spinge fino all'abnegazione.

L'opera teatrale si apre con l'arrivo della Peste e della Morte, che mettono 'sotto assedio' Cadice. Durante il regime da esse instaurato, ogni libertà viene abolita ed ogni emozione guardata con sospetto, così che nella città si diffondono paura e diffidenza. Su questo sfondo si stagliano Diego e Vittoria, i quali fondamentalmente incarnano una 'resistenza' a questo clima di terrore: Diego, emblema dell'*homme révolté*, viene infatti arrestato e condannato a morte, perché oppostosi alla tirannia. Muore ma non prima di proclamare un discorso sulla libertà e sulla dignità dell'uomo, capace di risvegliare le coscienze del popolo. Morto l'amato, è la stessa Vittoria ad incitare i suoi concittadini a smettere di obbedire e a ribellarsi, liberandosi finalmente dal torpore e dalla paura.

¹¹³¹ Per un commento di Gabriel Marcel all'opera di Camus, si rimanda a G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit., pp. 167-172.

¹¹³² A. Camus, *Pourquoi l'Espagne ?* in Id. *Actuelles I : Écrits politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950, ora in *Essais*, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1965, pp. 241-250.

Il potere della Peste e della Morte, fondato sul consenso, adesso che questo è incrinato, inizia a vacillare, e lo stato di assedio ha fine; la Peste è finalmente cacciata.

Cacciata, ma può sempre tornare – sembra avvertirci Camus – e per tale ragione è sottinteso un appello a difendere la libertà sempre e comunque, ad alzare la guardia contro il male, che non scompare mai del tutto, ma trova sempre nuove strade per farsi avanti, nonostante, di volta in volta, possa e debba essere combattuto e sconfitto. Il monito di Camus pare di grande attualità.

Il legame de *Lo stato d'assedio* con il romanzo *La peste* è fin troppo evidente, anche se l'opera teatrale perde di profondità rispetto al romanzo e si dà piuttosto come un'analisi sociopolitica. In ogni caso, lo sfondo è la peste. La malattia si diffonde, invade la città (di Orano, ne *La peste*, come di Cadice), che appare assopita, monocromatica, mossa per inerzia; è una città «senza verde e senza anima»¹¹³³ – si legge ne *La peste* – che appare riposante ma che finisce per addormentare, per far cadere i suoi abitanti in una sorta di letargo: «Resti dunque stabilito per gli abitanti di Cadice: nulla è accaduto oggi che valga la pena di allarmarsi o turbarsi»¹¹³⁴ perché qui «non succede nulla, non succederà nulla»¹¹³⁵.

Vi è, da parte del Governatore, il bisogno di occultare il più possibile l'arrivo della peste per non infrangere le proprie abitudini: «tutto si accomoderà. Ma che rabbia! Proprio oggi che dovevo andare a caccia»¹¹³⁶, esclama dal proprio palazzo.

È questo il volto dell'Algeri di Mersault o della grigia città morava de *Il malinteso*, città governate dall'abitudine che permettono di mascherare e nascondere il non senso dell'esistenza.

Su questa routine assopita si abbatte la peste; ecco l'elemento incontrollato, che incrina il quieto vivere: tutto cambia, come è stato per la madre ne *Il malinteso* quando ha scoperto di aver partecipato all'uccisione del figlio; anche qui il fragile castello di carte costruito cade e ovunque sorge la domanda: perché?

Come commenta Armando Rigobello,

¹¹³³ A. Camus, *La peste*, Gallimard, Paris 1947; trad. it. di B. Dal Fabbro, *La peste*, Bompiani, Milano 1996, p. 16.

¹¹³⁴ A. Camus, *Lo stato d'assedio*, cit., p. 371.

¹¹³⁵ *Ivi*, p. 374.

¹¹³⁶ *Ivi*, p. 387.

l'abbattersi della peste su Orano ed il cordone sanitario steso attorno alla città, dà modo a Camus di tracciare un'acuta fenomenologia del risvegliarsi dell'uomo dal sonno dell'abitudine dinanzi alla sofferenza e di costringerlo alla verifica di se stesso e dei suoi rapporti con gli altri.¹¹³⁷

Ma quale risposta è possibile dinanzi alla sofferenza?

Ne *La peste*, dinanzi alla morte del piccolo Othon, il padre Peneloux afferma «ciò è rivoltante perché passa la nostra misura. Ma può darsi che possiamo amare ciò che non possiamo comprendere»? A queste parole il medico si ribella ed esclama: «no, padre, io ho un'altra idea dell'amore. E rifiuterei fino alla morte d'amare questa creazione ove i bambini vengono torturati»¹¹³⁸.

In queste parole risuona l'influenza di Dostoevskij su Camus¹¹³⁹, ma se nel primo vi è sempre un afflato trascendente, nel secondo ogni risposta è accolta per lo più all'interno di un orizzonte mondano, per cui il male va combattuto senza speranze ultraterrene finanche arrivando al sacrificio personale, come quello compiuto da Diego ne *Lo stato d'assedio*; ne *La peste* il dottor Rieux afferma: «la salvezza dell'uomo è una parola troppo grande per me. Non voglio andare così lontano»¹¹⁴⁰.

La peste, dunque, provoca l'uomo ad una risposta, seppur non efficace, certamente ineludibile. Se nel romanzo questa si presenta come malattia che sfugge ad ogni controllo e scardina il quieto vivere, nell'opera teatrale si dà come male politico, tirannia: con la scusa di "salvare" la popolazione, la Peste – qui, appunto, personificata in un personaggio concreto e autoritario – instaura uno stato di assedio, una dittatura, in cui tutto è regolato e controllato. «Io regno [afferma]: è un fatto, quindi è un diritto. Ma un diritto che non si discute»¹¹⁴¹.

In entrambe le opere, l'uomo è interpellato a resistere: Rieux e Tarrou, nonostante la consapevolezza della loro impotenza, combattono per arginare la sofferenza, testimonianza della resistenza umana dinanzi al non senso che scaturisce di fronte al dolore e alla morte; Diego resiste, dando la propria vita, perché per lui «la vita non è nulla. Quelle che contano sono le ragioni della mia vita»¹¹⁴².

Quella di Diego, come quella di Rieux e Tarrou, è una sorta di 'santità' senza Dio che si spende in un orizzonte totalmente mondano e che potrebbe sfociare anche

¹¹³⁷ A. Rigobello, *Albert Camus*, Istituto editoriale del Mezzogiorno, Napoli 1963., p. 38.

¹¹³⁸ A. Camus, *La peste*, cit., p. 238.

¹¹³⁹ Cfr. M. Marchetti, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit.

¹¹⁴⁰ A. Camus, *La peste*, cit., p. 238.

¹¹⁴¹ A. Camus, *Lo stato d'assedio*, cit., p. 408.

¹¹⁴² *Ivi*, p. 481.

nell'orgoglio: «è nell'assurdo e nella contraddizione che matura quella santità bruciata ed inquieta che si alimenta di un coraggio superiore ad ogni motivo di ampia speranza»¹¹⁴³.

Ma in Camus vi è anche altro: compassione, cura, tenerezza; così, quando Rieux scorge Grand piangere dinanzi ad una vetrina natalizia sa che quelle lacrime dell'anziano sono per un mondo morto, perché privo di amore e che per tutti «viene sempre un'ora in cui il cuore si stanca delle barriere, del lavoro, del coraggio, e reclama un volto umano ed un cuore meravigliato dalla tenerezza»¹¹⁴⁴.

In questa tensione tra rivolta e compassione, tra consapevolezza del male e potenza della vita, vi è tutta l'opera di Albert Camus; in una conversazione del 1948, tenuta presso il convento dei Domenicani di Latour-Maubourg dice:

Ho in comune con voi lo stesso orrore per il male. Ma io non partecipo alla vostra speranza e continuo a lottare contro questo universo ove i bambini soffrono e muoiono.¹¹⁴⁵

Orrore, speranza, lotta, sofferenza, non vi è niente di astratto o teorico nelle parole di Camus; egli sa che non si parla del male a tavolino, ma che tutto si gioca sul piano esistenziale, per questo dinanzi a visioni ottimistiche o pessimistiche affermerà:

io so, assieme a qualche altro, ciò che occorre fare, se non proprio per diminuire il male, almeno per impedire che cresca. Può darsi che non possiamo affatto impedire che questa creazione sia la creazione ove dei fanciulli vengono torturati. Ma possiamo diminuire il numero dei fanciulli torturati.¹¹⁴⁶

È qui che sorge la rivolta, quella rivolta politica che anima la *pièce* e che vede in Diego la sua personificazione.

A differenza de *I Giusti*, dove, lo vedremo, la rivolta si dà anche come rivoluzione, qui, invece, si consuma fino alla testimonianza, fino al sacrificio personale; qui è la vita stessa, attraverso le parole di Diego, che si rivolta:

Avete creduto che tutto si potesse mettere in cifre e in formule! Ma nella vostra bella nomenclatura avete dimenticato la rosa canina, i segni del cielo, i volti dell'estate, l'alta voce del mare, i volti dello strazio e l'ira degli uomini! [...] Con tutte le vostre famose vittorie, eccovi già vinti, perché c'è nell'uomo, sentitemi bene, c'è una forza che voi non potete ridurre, una lucida pazzia, mista di paura e di coraggio, ignorante e vittoriosa in eterno. Questa forza vi sollevierà e vi accorgerete, allora, che la vostra gloria era fumo.¹¹⁴⁷

¹¹⁴³ A. Rigobello, *Albert Camus*, cit., p. 42.

¹¹⁴⁴ A. Camus, *La peste*, cit., p. 282.

¹¹⁴⁵ A. Camus, *Actuelles. Chronique 1944-1948*, Gallimard, Parigi 1950, p. 213.

¹¹⁴⁶ *Ivi*, p. 217.

¹¹⁴⁷ A. Camus, *Lo stato d'assedio*, cit., p. 460.

La paura non domina più l'uomo, è l'ora del coraggio contro un potere che, come sempre, promette sazieta in cambio di liberta: «Ho orrore di questo paese – esclama la Peste *alias* il potere – dove si pretende di essere liberi senza essere ricchi»¹¹⁴⁸; è l'ora della rivolta contro l'uniforme che ci pretende tutti uguali, è il momento della donna, il momento di Vittoria, l'unica che ancora può insegnare a vivere e ad amare¹¹⁴⁹.

I Giusti e l'uomo in rivolta

Con *I Giusti*¹¹⁵⁰, che andò in scena nel dicembre del 1949, si consuma, in modo definitivo, il passaggio dall'assurdo alla *rivolta*, tema fondamentale sia di questa *pièce* che del testo filosofico del 1951 *L'uomo in rivolta*¹¹⁵¹.

Occorre qui ricordare che gli anni '50 sono densi di avvenimenti¹¹⁵² e in un tale contesto le parole de *L'uomo in rivolta* acquistano il tono della sfida, tanto che la sua uscita divenne un vero e proprio avvenimento politico; non bisogna dimenticare, infatti, che dalle discussioni che si accesero intorno a questo testo nacquero delle vere e proprie rotture, come quella con l'amico di un tempo Jean-Paul Sartre.

L'uomo dell'assurdo comprendeva che la sua condizione era quella propria di ciascuno e che la vita era un 'valore' condiviso; che l'uomo, quindi, non era un essere isolato, in balia del caso, ma condivideva l'umanità con gli altri; egli avvertiva l'assurdo e si sentiva in qualche modo vittima innocente di un'ingiustizia metafisica. L'uomo 'in rivolta', invece, è l'uomo che si ribella contro la sua condizione 'ontologica', potremmo dire, e poi contro tutto ciò che nega la vita.

¹¹⁴⁸ *Ivi*, p. 477.

¹¹⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p. 493.

¹¹⁵⁰ Per un commento di Gabriel Marcel all'opera di Camus, si rimanda a G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit., pp. 173-176.

¹¹⁵¹ Il tema della rivolta è presente anche in *Lettres à un ami allemand*, opera formata da quattro lettere e pubblicata da Gallimard nel 1948. Queste furono scritte tra il 1943 e il 1944, ossia nel pieno della lotta di resistenza antifascista. Come si evince dal titolo, Camus appella amico il suo 'nemico', elemento fondamentale, questo, perché egli gli riconosce piena umanità, nonostante sia diverso, animato da principi che lui rifiuta. Camus comprende, cosa oggi spesso dimenticata, che solo riconoscendo al diverso, al nemico, umanità non si incorre nella stessa azione contro cui si combatte. Ma ecco la rivolta; scrive Camus rivolgendosi al tedesco: «Il fatto è che lei ammetteva l'ingiustizia della condizione umana tanto da risolversi ad aggravarla, mentre a me sembrava che l'uomo dovesse rendere più forte la giustizia per lottare contro l'ingiustizia eterna, creare felicità per protestare contro un universo di infelicità» e ancora «Con un sorriso sprezzante lei mi dirà: cosa significa salvare l'uomo? Glielo grido con tutto me stesso: significa non mutilarlo, dare alla giustizia tutte le possibilità che l'uomo sa concepire. Ecco perché lottiamo» (A. Camus, *Lettres à un ami allemand*, Gallimard, Parigi 1948, p. 79).

¹¹⁵² Ricordiamo ad esempio la guerra in Corea e le tensioni in Algeria.

Una volta esclusa la morte, ossia il suicidio, come via di uscita dalla condizione dell'assurdo, Camus opta per l'azione di rivolta, che «è reazione ad uno stato di ingiustizia, è azione e trasformazione»¹¹⁵³; ma essa è anche rivolta metafisica che – come spiega Rigobello – «contesta i fini dell'uomo e della creazione»¹¹⁵⁴ e si esplicita nella sfida a Dio e nel rifiuto dei valori morali; afferma Scaratti a tal proposito: «rifiutati Dio e la morale, bisogna [...] assumerne su di sé le conseguenze: il mondo non è più giudicato in nome di niente, e allora si ritorna al “tutto è lecito” che aveva condotto Ivan alla follia»¹¹⁵⁵.

Oltre a questa rivolta metafisica, Camus considera anche la ribellione storica contro l'ingiustizia, contro «gli ordini umani che sacrificano la vita di altri uomini per l'affermazione di se stessi o di un ideale da realizzare»¹¹⁵⁶, perché l'uomo non può accettare la realtà così come è, perché significherebbe accettarne il dolore ingiustificato, l'ingiustizia.

È questa rivolta, che si consuma all'interno di un orizzonte tutto terreno e costruita con le sole forze umane, che ne *I Giusti* diviene tentativo di ripristinare la giustizia nel mondo. Anche se spesso la giustizia terrena si dà come idolatria di idee e di ideologie.

Il dramma fu ispirato da un avvenimento storico che di fatto ricalca, l'attentato del 1905 contro il granduca Sergej Aleksandrovič Romanov, zio dello zar Nicola II, da parte di rivoluzionari socialisti russi.

I personaggi principali del dramma sono Kaliayev, un giovane poeta, rivoluzionario, profondamente idealista; Dora, sua compagna di vita e di idee; Stepan Fedorov, un estremista rivoluzionario, violento, appena tornato dal carcere; Annenkov, capo di questo gruppo di rivoluzionari.

Il dramma si consuma nel conflitto fra giustizia e violenza. Si può commettere un omicidio per instaurare la giustizia? – sembra chiederci Camus. I protagonisti vogliono liberare il popolo dalla tirannia dello zar e, per farlo, ricorrono alla violenza e all'assassinio. L'elemento dilemmatico è incarnato da Kaliayev, che lotta per la giustizia ma riconosce il male compiuto, e per questo rifiuta ogni via di salvezza. È come se

¹¹⁵³ F. Castelli, *Da Caligola a I giusti*, cit., p. 37.

¹¹⁵⁴ A. Rigobello, *Albert Camus*, cit., p. 73.

¹¹⁵⁵ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 54.

¹¹⁵⁶ *Ivi*, p. 47.

proponesse una rivolta con misura, in cui l'uomo possa non oltrepassare il limite umano evitando di ridursi egli stesso simile al carnefice.

La rivolta, dunque, «pone un limite, oltre il quale c'è una parte dell'uomo che afferma “quella parte calorosa che serve ad essere”, c'è la vita che difende e in nome di cui si propone di combattere tutto ciò che la nega»¹¹⁵⁷.

Questo 'limite' è fondamentale nel pensiero di Camus perché esso rappresenta quel 'trattenersi' di suo padre o di Kaliayev, nell'esercizio della violenza, che implica una presa di coscienza che argina la *ύβρις* umana.

Camus traccia una netta separazione tra *rivolta* e *rivoluzione*; mentre quest'ultima incarna un'idea nella storia e si batte contro un ordine ritenuto ingiusto, la *rivolta* non aspira a dare potere ad un gruppo sociale, ma solo a promuovere la vita contro tutto ciò che la nega, motivo per cui essa non avrà mai fine in un ordine sociale.

La rivoluzione, inoltre, non ama l'uomo concreto, ma l'uomo dell'avvenire; si è detto che è incarnata nella storia, prendendo origine da una idea che si tenta di attuare nella realtà. La rivolta parte invece dalla storia, dal dato esperienziale e, solo dopo, diviene ideale. Scrive Castelli che

mentre la rivolta delinea un percorso dall'esperienza individuale all'idea (deificando l'essere umano), la rivoluzione va dall'idea all'esperienza storica, uccidendo nel suo incedere uomini e principi (deificando dunque la specie sull'individuo).¹¹⁵⁸

Come osserva Paolo Quintili, insomma, se la rivolta è «l'atto etico del dire-di-no a un mondo *assurdo*» in modo non violento, la rivoluzione, al contrario,

che pure nasce o può nascere da una genuina istanza di rivolta [...] degenera spesso – anzi quasi sempre – in una nuova oppressione, in nuovi privilegi, nuove ingiustizie, nuove gerarchie ecc. per creare infine un nuovo assurdo.¹¹⁵⁹

Le parole di Camus, dunque, assumono il tono della denuncia; non bisogna, infatti, dimenticare che

siamo, chiaramente, nella fase più tragica del comunismo novecentesco. Siamo, altrettanto chiaramente, nel nucleo più significativo de *L'uomo in rivolta*, dove Camus, uomo della sinistra libertaria, sottopone a critica serrata il culto e la mitologia della violenza rivoluzionaria, la cui parabola è stata dal Prometeo

¹¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹¹⁵⁸ F. Castelli, *Da Caligola a I Giusti*, cit., pp. 37-38.

¹¹⁵⁹ P. Quintili, *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee*, Biblion edizioni, Milano 2021, p. 150.

liberatore al Cesare oppressore. Come è noto, il suo attacco al leninismo e allo stalinismo suscitò scandalo.¹¹⁶⁰

I numerosi attacchi da parte dei suoi contemporanei, fra cui *in primis* Jean-Paul Sartre, fecero soffrire molto Camus; secondo quanto riporta il biografo Olivier Todd, nel 1952, durante un'intervista, quando gli fu chiesto se si ritenesse un uomo di sinistra, la sua risposta fu emblematica: «Sì sono ancora di sinistra, nonostante la sinistra e nonostante me stesso»¹¹⁶¹.

Una risposta assai lontana dal pensiero di molti militanti di sinistra, «tutti cultori – egli diceva – di quel pensiero ‘binario’ (doppia morale, doppia verità) che ha occultato la verità tragica del comunismo novecentesco, là dove esso aveva conquistato lo scranno del potere»¹¹⁶².

Nell'opera *I giusti* è incarnato il ‘terrorismo individuale’, praticato da quelli che Camus definiva «gli uccisori delicati»¹¹⁶³: questi pare

abbiano vissuto il destino della rivolta nella sua contraddizione estrema. Si può credere che anch'essi, pur riconoscendo il carattere inevitabile della violenza, tuttavia confessassero che essa è ingiustificata. Necessario e non scusabile, tale appariva loro l'omicidio.¹¹⁶⁴

Dunque, non potendo individuare alcuna giustificazione alla violenza che però si trovavano nella necessità di commettere, trovano come unico rimedio il sacrificio personale. «Una vita si paga con un'altra vita»¹¹⁶⁵, si legge ne *L'uomo in rivolta*.

Facendo una minima digressione sul contesto russo di fine Ottocento, nel momento in cui nasce il terrorismo, occorre osservare che i rivoluzionari socialisti si ribellavano contro gli oppressori, contro lo zar, con l'obiettivo/speranza di poter realizzare una società migliore, più giusta. Per fondarla, questa nuova società, essi erano disposti anche ad uccidere, ma l'omicidio non era mai fine a se stesso, bensì ben calcolato e, soprattutto, mirato a colpire colui che incarnava l'idea del potere oppressivo.

Commentando con *L'uomo in rivolta*, si può dire che «questo gruppetto d'uomini e donne, sperduti nella folla russa, stretti l'un l'altro, scelgono il mestiere di carnefici al

¹¹⁶⁰ L. Fenizi, *Albert Camus tra assurdo e rivolta*, in *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, cit., p. 47.

¹¹⁶¹ O. Todd, *Albert Camus. Una vita*, Bompiani, Milano 1997, p. 458.

¹¹⁶² L. Fenizi, *Albert Camus tra assurdo e rivolta*, cit., p. 48.

¹¹⁶³ Cfr. A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 183-192.

¹¹⁶⁴ *Ivi*, p. 188.

¹¹⁶⁵ *Ivi*, p. 189.

quale nulla li destinava»¹¹⁶⁶. È emblematico a tal proposito quanto accade, appunto, nella parte centrale dell'opera teatrale *I Giusti*: vi è un'azione terroristica che mira ad uccidere il Granduca, simbolo del potere oppressivo; quando però questi arriva in carrozza non è solo, con lui ci sono la moglie e due bambini, suoi nipoti; a quel punto Kaliayev¹¹⁶⁷, che avrebbe dovuto buttare la bomba contro il Granduca, non lo fa.

Il gesto provoca una discussione tra lui e Stepan da cui emergono due visioni contrapposte sia dell'azione omicida che della lotta rivoluzionaria.

Stepan incarna il 'terrore di Stato razionale', che finisce per tradire la rivolta dal momento che nega la vita dell'umanità vivente qui e ora o «sacrificandola a favore di un'altra parte di umanità o in nome di un'umanità a venire»¹¹⁶⁸. Stepan è, infatti, disposto a sacrificare la propria vita, quella dei bambini e dell'umanità tutta se questo è necessario per realizzare una società più giusta; dice, infatti: «Io non amo la vita, ma la giustizia che è al di sopra della vita»¹¹⁶⁹; Kaliayev e gli altri compagni, invece, amano la vita più della giustizia e non accettano la morte di bambini innocenti.

Il personaggio di Kaliayev si ispira ad un rivoluzionario realmente esistito, egli è l'*uccisore delicato* – come dicevamo poco sopra – per eccellenza: ama la vita ed è per essa che lotta, ama gli uomini in carne ed ossa e non l'uomo dell'avvenire; scrive Albert Camus ne *Il mito di Sisifo*: «il cammino della lotta mi fa incontrare la *carne*; anche umiliata, questa è la mia sola certezza e non posso vivere che di essa. La creatura è la mia patria»¹¹⁷⁰.

Certo, alla fine Kaliayev ucciderà il Granduca, ma dentro di sé egli è convinto che ciò che ha colpito non è l'uomo in se stesso, ma ciò che il Granduca incarna, e per non essere un assassino ammette la sua colpa, accettandone l'estrema pena, la morte. L'omicidio commesso viene pagato con la propria vita, perché, se anche ha voluto uccidere il dispotismo che il Granduca incarnava, sta di fatto che, comunque, ha ucciso un essere umano e questo non può esser legittimato in alcun modo, come lui stesso riconosce.

¹¹⁶⁶ *Ivi*, p. 187.

¹¹⁶⁷ Kaliayev è un personaggio realmente esistito, come fu scritto anche nel programma di sala della rappresentazione teatrale, fatto testimoniato dallo stesso Gabriel Marcel, presente allo spettacolo, che ne fece la recensione (Cfr. G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, cit.). Di Kaliayev troviamo precise indicazioni anche ne *L'uomo in rivolta*, dove si legge: «Quando Kaliayev, per esempio, decide nel 1903 di prendere parte con Savinkov all'azione terroristica, ha ventisei anni. Due anni dopo, il "Poeta", com'era soprannominato, viene impiccato. [...] Kaliayev, nel suo passaggio vertiginoso, offre il volto più significativo del terrorismo» (*Ivi*, p. 186).

¹¹⁶⁸ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 58.

¹¹⁶⁹ A. Camus, *Les justes*, Gallimard, Paris 1950; trad. it. di F. Ousset, *I giusti*, Bompiani, Milano 2018, p. 134.

¹¹⁷⁰ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, cit., p. 82.

Così si legge ne *L'uomo in rivolta*: «Chi uccide è colpevole soltanto se acconsente a vivere o se, per vivere, tradisce i suoi fratelli. Morire invece annulla la colpevolezza e lo stesso delitto»¹¹⁷¹.

Kaliayev muore due volte: prima rinunciando a vivere la propria vita, l'amore; poi quando sale sul patibolo,

pagando il proprio atto con l'accettazione della morte, prova del fatto che l'omicidio commesso non afferma né esalta l'uomo che lancia la bomba, ma il fatto che questi uccide per far sorgere un mondo dove nessuno ucciderà più accettando di farsi criminale affinché la terra si copra finalmente di innocenti.¹¹⁷²

Camus sembra sostenere che, una volta incarnata nella storia, la rivolta subisce uno scacco definitivo, dal momento che, se rimane fedele all'idea che vuole affermare nella realtà, diviene funzionale a quella («Si comincia con il voler la giustizia e si finisce con organizzare una polizia»¹¹⁷³) e, se insorge contro la concrezione storica stessa, si contraddice.

In Kaliayev, Camus prova che

la rivoluzione, mezzo necessario, non è un fine sufficiente. Con questo, eleva l'uomo invece di abbassarlo. [...] Chi accetta di morire, di pagare vita contro vita, quali che siano le sue negazioni, afferma con ciò un valore che lo trascende in quanto individuo storico. Kaliayev si consacra alla storia fino alla morte e, al momento di morire, si pone al di sopra della storia. In certo modo, è vero che si preferisce ad essa.¹¹⁷⁴

Egli si scopre libero rispetto alla propria morte e, nell'accettare il patibolo, mostra ai suoi compagni «il limite esatto ove ha inizio e termine l'onore degli uomini»¹¹⁷⁵.

Per il nostro autore, la rivolta testimonia la resistenza dell'essere umano a non essere ridotto a mera cosa, ad ingranaggio insensato della storia. Ne *I giusti*, egli fa sentire tutto il dramma sotteso alla rivoluzione, che, mirando ad una umanità futura, dimentica l'umanità presente, e il singolo. Il singolo, infatti, per Stepan, può tranquillamente essere eliminato per il bene della collettività; per lui, in fondo, il mondo si presenta in una forma semplificata: o si è oppressi o si è oppressori.

¹¹⁷¹ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 190.

¹¹⁷² M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 70.

¹¹⁷³ A. Camus, *I giusti*, cit., p. 151.

¹¹⁷⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 192.

¹¹⁷⁵ *Ivi*, p. 312.

Ma per Camus la questione è più complessa: egli non dimentica il dolore e l'amore provati da ogni singolo uomo, non dimentica la sofferenza della Granduchessa per la perdita del marito o l'inquietudine del rivoluzionario Voinov, il quale sente che quel tipo di 'vita' gli porta via quella ferialità e serenità a cui ora non riesce più a rinunciare; Camus non dimentica Dora, che soffre la perdita dell'uomo amato, o Kaliayev che rinuncia a vivere il proprio amore per Dora in nome di un astratto amore di giustizia per tutti gli uomini.

Kaliayev è l'uomo fedele ai valori della giustizia ed in questo sta la sua grandezza:

L'uomo giganteggia nella ribellione morale ed è appunto questa consapevole protesta, spinta fino al sacrificio, che dà la misura della verità. [...] Il senso della fraternità nella lotta, la solidarietà nel comune destino di protesta, di sofferenza, di vittoria o di morte. È qualcosa di più di uno schietto cameratismo o di un'unione sollecitata dal comune pericolo fisico; è la convergenza di scelte morali che allarga il respiro umano della protesta contro la condizione ingiusta e non lascia che il giusto resti solo.¹¹⁷⁶

Qui si dà l'intreccio, indissolubile, tra bene e male, giustizia e ingiustizia, necessità e contingenza, qui si dà una visione complessa, lontana da ogni semplicistica dicotomia che divide il mondo in innocenti e colpevoli, giusti ed ingiusti.

La rivolta, ci dice Camus, «oscilla ovunque tra sacrificio e omicidio. La sua giustizia, che sperava distributiva, è divenuta sommaria»¹¹⁷⁷, perché l'uomo in rivolta, pur conoscendo il bene, fa il male.

In tutti questi personaggi si fa avanti l'esistenza, con le sue peculiarità concrete, e Camus si domanda se queste possano essere trascurate o dimenticate in nome di un ideale o di un'umanità futura, come prospetta Stepan. Così il nostro autore scrive ne *L'uomo in rivolta*:

Di fronte a una futura realizzazione dell'idea, la vita umana può essere tutto o niente. Maggiore è la fede che il calcolatore pone in questa realizzazione, meno vale la vita umana. Al limite non vale più nulla.¹¹⁷⁸

Sono questi i grandi temi che il nostro autore dibatte ne *L'uomo in rivolta* e ne *I Giusti*. Alla fine «nessun valore restituirà alla vedova il marito perduto, a Dora il suo amante, ai compagni di lotta l'amico e il fratello»¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁶ A. Rigobello, *Albert Camus*, cit., p. 32 e 34.

¹¹⁷⁷ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 306.

¹¹⁷⁸ *Ivi*, p. 189.

¹¹⁷⁹ M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p. 72.

Riportiamo un dialogo tra Dora – anche lei terrorista – e il capo dell’organizzazione, Annenkov:

Dora: Se l’unica soluzione è la morte allora non siamo sulla strada buona. La strada buona è quella che conduce alla vita, al sole. Non si può aver sempre freddo.

Annenkov: Anche l’altra conduce alla vita. Alla vita degli altri. La Russia vivrà, i nostri nipoti vivranno. Ricordati di quel che diceva Yanek [Kaliayev]: “La Russia sarà bella”.

Dora: Gli altri, i nostri nipoti... Certo. Ma Yanek è in prigione e la corda è fredda. Morrà. Forse è già morto perché gli altri vivano. Ah, Boria! E se gli altri non vivessero? E se morisse inutilmente?¹¹⁸⁰

In nome dell’uomo del futuro si trascura l’uomo presente, il singolo in carne ed ossa: questa sembra essere la denuncia rivolta da Camus all’ideologia marxista, ma in generale a tutte quelle rivoluzioni che in nome di un’idea sono pronte a sacrificare l’uomo e la donna presenti, che vivono qui ed ora; quelle rivoluzioni che sono pronte a rinunciare alla vita, al sole – simbolo forte nella scrittura di Camus, legato com’è alla possibilità di vita; ricordiamo che anche Marta, la protagonista de *Il Malinteso*, voleva andare in un paese di sole¹¹⁸¹.

Qui, invece, si inneggia ad un’idea, ben lontana dalla vita, che porta ad un luogo freddo, al *rigor mortis*, perché ciò che conta è un’umanità astratta, futura.

Scriva Camus a tal proposito: «sono falsi umanisti [riferendosi ai comunisti, ma anche ai cultori delle ideologie in generale], perché rifiutano l’uomo che è in nome dell’uomo che sarà»¹¹⁸², mentre lui, invece, ama l’uomo così come è, l’uomo concreto del presente.

Così egli diviene un uomo della ‘soglia’, rimproverato dai cattolici e da chi non lo era, perché per i primi era poco metafisico e per gli altri lo era troppo; così replica:

Voi cattolici credete nel paradiso in cielo, e io sono felice per voi, per questa consolatrice speranza ultramondana; voi comunisti credete nel paradiso in terra, ma vi faccio notare che anche in una società perfetta ci saranno pur sempre bambini che muoiono ingiustamente. [...] Io, preciso, non credo né nel paradiso celeste né nel paradiso terreno, non posso essere ottimista sul futuro. Lo sono però sul presente, perché su di esso è possibile intervenire in modo efficace se ci convinciamo che la vera generosità nei confronti dell’avvenire consiste nel dare tutto al presente; e se, al di là delle bestemmie e delle preghiere, ci ritroviamo uniti nella lotta contro il male.¹¹⁸³

¹¹⁸⁰ A. Camus, *I giusti*, cit., p. 218.

¹¹⁸¹ Possiamo fare menzione del ‘pensiero del mezzogiorno’ ad indicare la sensibilità dei popoli mediterranei: «l’assolutismo storicista, nonostante i suoi trionfi, non ha mai cessato di cozzare contro un’esigenza invincibile della natura umana di cui il Mediterraneo, dove l’intelligenza è sorella della luce cruda, serba il segreto» (A. Camus, *L’uomo in rivolta*, cit., p. 327). Il *pensiero meridiano* è ancorato alla terra, vive del proprio tempo, ha compassione degli uomini.

¹¹⁸² A. Camus, *Taccuini*, Milano, Bompiani 2004, p. 173.

¹¹⁸³ Si veda «L’Express», n. 48, ottobre 1955, p. 36; citato in *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, cit., p. 48.

E proprio in nome di quanto affermato, Camus opta per la ricerca del dialogo pacifico per cambiare le cose, come si legge in *Actuelles III*¹¹⁸⁴, in cui prende in esame le cronache algerine e

nella difesa della lotta per l'indipendenza della propria terra [...] prende posizione per una soluzione pacifica della guerra e una possibilità di coesistenza di chi la abita, proprio in nome di una salvezza garantita all'uomo presente, non al futuro abitante di una terra finalmente libera dal colonizzatore.¹¹⁸⁵

La ricerca della pace non è esente da complesse problematiche di cui il nostro autore ha coscienza. Anche in riferimento all'uso della violenza la questione è complessa; «la non-violenza assoluta – scrive Camus – fonda negativamente la servitù e le sue violenze: la violenza sistematica distrugge positivamente la società vivente e l'essere che ne riceviamo»¹¹⁸⁶.

Peraltro, nel nostro attuale tempo storico, in cui la guerra sembra essere di nuovo una valida risposta alle gravi questioni che attanagliano molti Stati, forse è ancora possibile ascoltare l'appello che Albert Camus rivolge ad un militante algerino, Aziz Kessous, riguardo i rapporti tra Francia e Algeria:

ed eccoci gli uni ritti contro gli altri, impegnati solennemente ed in modo inesplicabile a farci il maggior male possibile. Non posso sopportare questa idea che oggi avvelena tutte le mie giornate. [...] Voglio credere, con tutta la forza di cui sono capace, che la pace scenderà sui nostri campi, sulle nostre montagne, sulle nostre spiagge, ed allora, infine, Arabi e Francesi, riconciliati nella libertà e nella giustizia, faranno lo sforzo di dimenticare il sangue che oggi li separa. In quel giorno, noi compagni di esilio, nell'odio e nella disperazione, in quel giorno ritroveremo una patria.¹¹⁸⁷

Nonostante la sua lucida consapevolezza della drammatica situazione, Albert Camus ci lascia con queste parole di speranza. E si parla di speranza e non di un blando ottimismo, perché egli aveva piena contezza della storia e dei suoi 'inferni'.

¹¹⁸⁴ *Actuelles* è una raccolta di scritti, articoli e appunti in relazione agli avvenimenti dell'epoca; in *Actuelles III* si tratta dell'arresto dell'amico Jean Maisonsseul e delle violenze perpetrate dall'esercito francese, ma soprattutto della difesa appassionata della propria terra, mai separata dal rispetto verso l'uomo «che vive ora, che abita ora la terra di cui si chiede la libertà» (M. Scaratti, *Albert Camus. Una introduzione*, cit., p.74).

¹¹⁸⁵ *Ivi*, p. 73.

¹¹⁸⁶ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 318.

¹¹⁸⁷ A. Camus, *Actuelles III. Chroniques algériennes 1939-1958: Écrits politiques*, Gallimard, Parigi 1958, pp. 125 e 130.

Conclusione

La ricerca che giunge ora alla sua conclusione è nata dall'esigenza di interrogare in modo radicale il rapporto fra filosofia e teatro nel pensiero esistenzialista francese della prima metà del Novecento. Essa ha preso forma a partire dalla convinzione che la filosofia non sia un sistema autosufficiente chiuso nell'autoreferenzialità della sua argomentazione, ma un esercizio del pensiero che, per essere fedele all'esistenza che intende comprendere, deve essere capace di esprimersi in una pluralità di forme espressive. Già nelle pagine introduttive è emerso come la riflessione filosofica si dia storicamente attraverso una varietà di generi: dialoghi, trattati, confessioni, diari, appunti, frammenti, persino narrazioni autobiografiche o poetiche. In questo panorama, il teatro non rappresenta un territorio estraneo o marginale, ma uno dei luoghi in cui il pensiero si misura con la densità del vissuto, con ciò che non può essere semplicemente dimostrato, ma che deve essere mostrato.

Il cuore del lavoro è consistito, infatti, nel mettere in discussione l'idea, ancora dominante nello stato dell'arte, secondo cui il teatro esistenzialista costituirebbe una mera illustrazione del pensiero teorico dei suoi autori, uno strumento scelto per la maggiore accessibilità della scena rispetto al trattato filosofico, ma con il solo fine di diffondere le proprie teorie. Al contrario, quanto è emerso in queste pagine è una dinamica più profonda e più radicale: una filosofia che, lungi dall'essere un monologo argomentativo, si apre al dialogo con altri linguaggi e forme espressive, riconoscendo in essi un luogo privilegiato di manifestazione dell'esistenza concreta.

Uno dei risultati principali della ricerca consiste, infatti, nell'aver mostrato che la filosofia, almeno nel contesto esistenzialista qui considerato, non si struttura come narrazione monolitica né come sistema chiuso orientato pedagogicamente. Essa non persegue il possesso della verità, ma si dispiega come un cammino che trae significato non dalla meta – sempre sfuggente e mobile – bensì dall'atto stesso del procedere, dal percorso che continuamente si rinnova. L'esistenza, nella sua irriducibile mutevolezza, non può, infatti, essere rinchiusa entro un'architettura rigorosamente deduttiva; essa reclama uno spazio di espressione capace di lasciarsi trasformare dall'incontro con ciò che interroga.

Da qui l'esigenza, che la presente tesi ha voluto portare al centro dell'attenzione, di una filosofia che trova nel dialogo il proprio movimento costitutivo. Non un dialogo solo

interno al discorso filosofico, ma fra linguaggi, fra forme espressive, fra territori disciplinari. La filosofia si fa domanda più che risposta; si fa ricerca del senso nel suo stesso farsi, senza pretendere di anticiparne gli esiti. In tale prospettiva, essa può uscire dal recinto della propria forma tradizionale per incontrare forme altre che, più direttamente, intercettano la densità dell'esperienza vissuta; la centralità dell'esistenza, del singolo nella sua irripetibilità; il riconoscimento dell'angoscia e della finitudine come condizioni costitutive dell'umano; la nuova attenzione al corpo, al vissuto, all'*essere in situazione*; l'esigenza di mettere in atto un movimento teso verso la concretezza e la presenza.

Il teatro, nel *milieu* esistenzialista, si rivela nel suo essere laboratorio della riflessione filosofica e non sua mera appendice, nella convinzione che sia il luogo in cui l'esistenza parla all'uomo, direttamente, attraverso parole, ma anche gesti, silenzi, pause.

Come si evince dai casi di studio presentati, infatti, l'espressione drammaturgica rappresenta il luogo in cui il pensiero filosofico si espone all'ascolto di esseri che parlano, alla realtà di volti che si guardano, al cospetto di gesti che vengono compiuti; il luogo in cui l'esistenza non viene definita, e con ciò confinata, ma in cui essa si manifesta nel suo libero fluire; il luogo in cui l'essere non viene concettualizzato, ma esperito nella sua irriducibile misteriosità.

Ne deriva che la relazione tra filosofia e teatro non procede in una sola direzione. La storiografia più diffusa ha spesso interpretato il teatro esistenzialista come "teatro a tesi", ossia come messa in scena più o meno efficace delle dottrine filosofiche elaborate altrove. Secondo questa lettura, la filosofia sarebbe il pensiero originario, mentre il teatro costituirebbe una sua illustrazione semplificata, destinata a un pubblico più ampio ma, in ultimo, priva di valore autonomo.

Il lavoro condotto nei vari capitoli ha dimostrato, al contrario, che il rapporto fra queste due modalità espressive e i loro momenti creativi è molto più complesso, dinamico e soprattutto reciproco: il movimento fra filosofia e teatro non procede, infatti, in una sola direzione – dalla filosofia verso il teatro – ma anche, se non addirittura più spesso in senso contrario, ossia dal teatro alla filosofia. In numerosi casi, infatti, molte delle categorie concettuali che diventeranno centrali nella riflessione teorica degli autori esistenzialisti germinano proprio nell'atto creativo drammaturgico: non sono elaborate prima e

rappresentate poi, ma si formano nella trama delle relazioni fra personaggi, nei conflitti di intenzioni, nei silenzi e negli sguardi.

La relazione fra teatro e filosofia lascia così intravedere una zona intermedia, un terreno comune in cui queste due modalità espressive si intrecciano, precisamente in quello spazio che abbiamo chiamato, sin nel titolo, la “scena dell’esistenza”.

Esse, infatti, non sono che vie plurali orientate verso la stessa costellazione di questioni esistenziali: la libertà, la colpa, la presenza, la relazione, la morte, la responsabilità, la speranza, il ruolo del filosofo di fronte al mondo, l’*engagement*. Una sola forma espressiva non sarebbe sufficiente a ‘dire’ la complessità di tali questioni. Solo una pluralità di linguaggi permette di rendere giustizia alla ricchezza dell’esistenza.

Tutto questo è particolarmente evidente in Gabriel Marcel, per il quale il dramma rappresenta un vero e proprio luogo originario, la *falda d’acqua sotterranea* che giunge ad irrigare la riflessione speculativa. L’approfondimento delle opere ibride di Marcel è stato sviluppato nel pieno rispetto della rivendicazione da parte dello stesso autore della sua identità di *filosofo-drammaturgo*; egli, infatti, insistendo sull’importanza del trattino che lega i due appellativi, descrive il suo pensiero come un arcipelago composto da isole, il teatro, che si stagliano di fronte ad un continente, la filosofia.

Gli intrecci emersi dall’analisi di queste opere hanno così mostrato come quello drammaturgico e quello filosofico, lungi dal costituire due registri paralleli, rappresentano per Marcel due vie complementari di accesso al mistero dell’essere e dell’esistenza; due vie per narrare la dialettica *vitale* fra speranza e disperazione, problema e mistero, relazione e rapporto, disponibilità e indisponibilità, ripiegamento e raccoglimento. Solo nel loro intrecciarsi, insomma, dramma e filosofia riescono a cogliere la ricchezza e la complessità del reale e dell’essere umano.

Anche nel caso di Jean-Paul Sartre e Albert Camus, il teatro non si offre come spazio subordinato alla riflessione teorica, né come terreno sul quale un concetto precedentemente acquisito troverebbe la sua “realizzazione” scenica. La loro scrittura drammaturgica non si costruisce, infatti, come applicazione, trasposizione o traduzione delle loro opere filosofiche; al contrario, essa sviluppa un proprio registro, una propria modalità di interrogazione dell’esistenza che reclama il suo posto accanto a quella formalizzata nella riflessione speculativa.

Per Sartre, le *pièces* non sono esperimenti concettuali, bensì esperienze drammatiche in cui si dispiega una costellazione di tensioni – storiche, morali, relazionali – che non chiedono di essere ricondotte all’ordine del concetto, ma di essere ascoltate nella loro irriducibile densità. Così, anche in Sartre, questi due registri espressivi del dramma e della filosofia avanzano in parallelo, ma sfiorandosi costantemente per arricchirsi l’uno l’altro, dimostrando ancora una volta come la filosofia non generi il dramma e il dramma non illustri la filosofia.

Lo stesso vale per Albert Camus. Nelle sue *pièces*, infatti, non avviene una drammatizzazione di un’idea; il teatro, al contrario, resta un mondo altro, irriducibile, in cui le esistenze non si sentono confinate, ma riescono a prendere direttamente la parola, superando i confini spaziali che ad esse riserva il saggio filosofico.

In tutti questi autori, dunque, il dramma non è il luogo in cui un concetto filosofico prende corpo e la complementarità fra questi due domini espressivi non consiste nella trasposizione concettuale, ma nella concordanza di un gesto interrogativo: dramma e riflessione filosofica, infatti, condividono il medesimo desiderio di interrogare l’esistenza. Tuttavia, ciò che nel trattato si risolve in concetto, nella *pièce* rimane gesto, silenzio, sguardo, parola e azione. In questo senso, la forza che l’opera teatrale ha espresso nei filosofi esistenzialisti non consiste nel “realizzare” la loro filosofia, ma nel procedere insieme a essa, affermandosi come spazio insostituibile del loro interrogarsi, come prova, non esemplificabile, che la vita eccede sempre la teoria.

Come ogni studio, anche questo porta con sé dei limiti che è importante riconoscere, nella speranza che ciò che qui rappresenta una mancanza possa altrove manifestarsi nella sua capacità di aprire nuove piste di ricerca.

Un primo limite riguarda lo studio del contesto francese nel quale le diverse *Renaissances* e ricezioni filosofiche si sono sviluppate. In questo lavoro, si è scelto consapevolmente di focalizzarsi sulle influenze esterne – Kierkegaard, Hegel, Marx, Nietzsche, Husserl, Heidegger – privilegiando l’impatto che tali pensieri hanno avuto sul *milieu* esistenzialista. Ne deriva, tuttavia, una minor attenzione alla matrice propriamente francese che ha reso possibili tali peculiari ricezioni: lo spiritualismo, il bergsonismo, la riflessione fenomenologica autoctona. Una maggiore integrazione fra i due versanti – interno ed esterno – porterebbe con sé una ricostruzione più completa e giustificata del terreno culturale che si venne a creare e su cui si svilupparono le riflessioni di Gabriel

Marcel, e poi di Jean-Paul Sartre e Albert Camus. In uno studio futuro, quindi, si potrebbe percorrere questa chiave ermeneutica, da combinare con le ricerche sin qui compiute.

Un secondo limite riguarda, poi, la scelta dei casi di studio. Per Marcel si è dato spazio soprattutto alle opere ibride, in cui lo stesso autore ha voluto affiancare una *pièce* a un testo filosofico, rendendo più immediato l'intreccio fra i due piani. Nel caso di Sartre e Camus, invece, la selezione si è basata sulla contemporaneità dei momenti creativi, adottando un criterio cronologico oltre che tematico. Ciò ha senza dubbio garantito una coerenza interna allo sviluppo del discorso, ma ha lasciato da parte possibili connessioni trasversali, che potrebbero far emergere ulteriori trame concettuali le quali, parimenti, potrebbero dare avvio a ricerche future stimolanti, sulla falsariga di quanto sin qui raggiunto.

Un terzo limite riguarda l'approccio scelto per l'analisi drammaturgica. Il lavoro si è, infatti, concentrato prevalentemente sul testo scritto, evitando di estendere l'indagine al piano scenico e performativo. Questa scelta, pur metodologicamente coerente rispetto all'obiettivo del lavoro, solleva una questione rilevante a cui qui non si è dato risposta: fino a che punto un'opera teatrale può essere compresa indipendentemente dalla sua rappresentazione? Del resto, è innegabile che la scena trasformi il testo, che lo apra ad una dimensione materiale che in qualche modo lo rinnova, anche laddove finisca per tradirlo. In questo senso, un'analisi che integrasse le diverse regie delle *pièces* esistenzialiste potrebbe ampliare e forse modificare alcune delle conclusioni qui avanzate.

Come si può intuire, dunque, le piste di ricerca che possono proseguire quanto qui avviato sono molteplici. Si potrebbero esplorare, inoltre, i legami fra il teatro esistenzialista e le correnti teatrali successive – sino alle forme post-drammatiche – per indagare in che misura la lezione di Marcel, Sartre e Camus sia stata raccolta, trasformata o rifiutata. Si potrebbero effettuare studi comparativi fra la loro produzione drammatica e quella degli autori dell'Assurdo, per comprendere come l'esistenzialismo abbia preparato, sfiorato o negato quell'orizzonte. Oppure si potrebbe approfondire l'intreccio fra filosofia e scena a partire dagli adattamenti e dalle ricezioni critiche delle opere citate.

Quali che siano le linee di sviluppo che si potranno e vorranno percorrere, ciò che preme sottolineare, nelle finalissime battute di questa conclusione, è un presupposto metodologico: ciò che emerge da questo studio è che la filosofia, quando accetta di dialogare con il teatro, non rinuncia alla propria vocazione, ma la rinnova. Essa riscopre

il proprio nucleo interrogativo, la propria natura dialogica, la propria capacità di lasciarsi provocare direttamente da ciò che accade sulla scena dell'esistenza. L'apertura della filosofia al teatro, lungi dall'essere una scelta motivata da ragioni esteriori, atta a rendere le riflessioni teoriche accessibili ad un pubblico più vasto, rappresenta invece una vera e propria esigenza espressiva che i pensatori esistenzialisti provarono nelle pieghe della loro stessa biografia intellettuale, nella loro ricerca di una filosofia che restasse fedele alla concretezza dell'essere umano.

Questi autori, così, ci ricordano che nessuna teoria basta se non incontra un essere umano disposto a incarnarla; ed è forse qui che filosofia e teatro si toccano, nel punto in cui il pensiero, per essere vero, deve diventare vita. In questo senso, il dialogo tra teatro e filosofia restituisce a quest'ultima il suo volto originario: quello di un pensiero che nasce nella vita ed in cui l'esistenza si rivela per ciò che è attraverso un gesto sempre incompiuto, ma irriducibilmente umano. E, in definitiva, ciò che l'esistenzialismo consegna al nostro tempo è la certezza che il pensiero non vive altrove: esso nasce quando accetta di farsi presenza viva nel mondo.

Appendice. Traduction en français de l'*Introduction* et de la *Conclusion*¹¹⁸⁸

Introduction

La relation entre littérature et philosophie est complexe et les frontières sont ténues ; s'il existe une frontière où elles se rencontrent, celle-ci est en perpétuel mouvement. Nombreux, en effet, sont leurs entrelacements¹¹⁸⁹.

Que le style, la 'grammaire' philosophique, ne soit pas un accessoire par rapport à l'argumentation¹¹⁹⁰, il nous semble qu'il faille le réaffirmer avec force, sous peine de vider la philosophie de son spécifique, de la faire « en manches de chemise »¹¹⁹¹, comme dirait Hegel ; surgit alors une question : le style philosophique se décline-t-il uniquement dans le traité, dans l'essai scientifique ou, tout au plus, comme cela est très à la mode aujourd'hui surtout dans le domaine analytique (mais désormais aussi dans le domaine continental), dans le *paper* ?

Ainsi Arthur Danto nous met en garde :

Pendant une période à peu près coïncidente avec celle au cours de laquelle la philosophie accéda à la professionnalisation, le format littéraire canonique fut l'article philosophique professionnel. Notre pratique en tant que philosophes consiste à lire et à écrire ce type de textes, à enseigner à nos étudiants à les écrire et à les lire, à inviter d'autres à venir nous proposer un de leurs essais auquel nous réagissons en posant des questions qui, en réalité, sont des remarques de commentateur, généralement incorporées dans la première ou la dernière note de bas de page de l'essai, où nous sommes exemptés d'éventuelles erreurs ou inexactitudes et remerciés pour nos suggestions utiles. Les revues dans lesquelles ces essais sont ensuite publiés, quels que soient les aspects utiles à la profession qu'elles peuvent en général présenter, ne sont en réalité pas très différentes les unes des autres, pas plus que ne le sont effectivement les essais eux-mêmes. En effet, si, en raison d'une recension anonyme, nous devons effacer notre nom et notre affiliation institutionnelle, il ne resterait aucune preuve intrinsèque de la présence de l'auteur.¹¹⁹²

¹¹⁸⁸ Les citations tirées d'œuvres italiennes ont été traduites en français par l'auteur.

¹¹⁸⁹ À ce propos, cfr. F. Campana et M. Farina (éd.), *Philosophy and literature*, dans « Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy », 6 (2018), 1 ; C. Barbero et M. Latini (éd.), *Philosophy and literature*, dans « Rivista di Estetica », 59 (2019), vol. 70, 1. À titre d'exemple, nous rapportons ici deux positions différentes : celle de Richard Rorty, pour qui la philosophie doit être considérée comme un genre d'écriture au même titre que tout autre genre littéraire (R. Rorty, *La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida*, dans *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milan 1986, pp. 107-123, et Id., *Filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Rome-Bari, 2008, pp. 117-145), ou celle de Jürgen Habermas, qui critique toute interpénétration entre genres, sous peine de perte de spécificité (J. Habermas, *Filosofia e scienza come letteratura?*, dans *Il pensiero post-metafisico*, Laterza, Rome-Bari, 1991, pp. 237-258).

¹¹⁹⁰ En ce qui concerne l'aspect stylistique formel en philosophie, on pourra consulter M. Frank, *Lo stile in filosofia*, Il Saggiatore, Milan 1994, et M. Bozzetti, *Pensare con stile. La narratività della filosofia*, La Scuola, Brescia 2011.

¹¹⁹¹ W. F. Hegel, *Prefazione a Fenomenologia dello spirito* (vol. 1), trad. it. di E. De Negri, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1973, p. 58.

¹¹⁹² A. C. Danto, *Filosofia come /e/ della letteratura*, in *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 151-173.

Les paroles de Danto sont très dures et péremptoires, et son appel dénonce en quelque sorte une tendance dominante de notre époque qui risque de réduire drastiquement le discours philosophique. D'un côté, la recherche constante de critères les plus objectifs possible, afin de rendre un travail scientifique, rend celui-ci totalement impersonnel, dépersonnalisé : toute affirmation de l'auteur, en effet, doit être appuyée par une abondante bibliographie qui accrédite ce qui est exprimé, si bien que les articles ressemblent un peu à ces *écrits utiles* dont parle Lukács, « qui sans aucun droit sont appelés essais, lesquels [cependant] ne peuvent nous donner autre chose qu'érudition et données et 'références' »¹¹⁹³ ; de l'autre, derrière cette sorte de dépersonnalisation se dissimule aussi une certaine idée de la philosophie, qui semble n'acquérir de valeur que si elle est assimilée à la science, à une science comme *ratio* démonstrative ou *logos* calculant, bien éloignée de cette *épistémè* qui, depuis toujours, a caractérisé la réflexion philosophique opposée à la *doxa*, à l'opinion répandue, au sens commun, au *connu* par opposition au *su*.

Cette tendance semble oublier que la philosophie s'est toujours exprimée dans une pluralité de genres, allant du dialogue à la conférence, du fragment au traité, de l'aphorisme à la *summa*, des prolégomènes ou *parerga* aux confessions, de la forme diaristique à l'encyclopédie, pour n'en citer que quelques-uns¹¹⁹⁴.

Or, cette variété de genres, aujourd'hui souvent négligée, représente une richesse à ne pas ignorer et offre à la philosophie la possibilité de s'ouvrir à des logiques différentes, à une déclinaison plurielle, et de la rationalité et « des modes [...] de concevoir et de faire de la philosophie »¹¹⁹⁵. Cette problématisation de la raison n'indique pas, en effet, son refus, mais plutôt une appropriation de ses nombreuses possibilités et ressources.

Il convient alors de se demander : si la forme d'écriture conditionne d'une certaine manière le contenu, utiliser une seule forme ne risque-t-il pas de l'appauvrir ou, pour le moins, d'en affaiblir les potentialités ? Et, de plus, quelles possibilités possède l'écriture

¹¹⁹³ G. Lukács, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, SE, Milano 2002, p. 16.

¹¹⁹⁴ Cfr. C. Gentili, *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003; M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati- Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Milano-Napoli, 2003; P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012, pp. 9-13.

¹¹⁹⁵ F. Campana, *La filosofia, i generi letterari e le possibilità della scrittura*, in *Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia*, a cura di G. Ampadessa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2023, pp. 223-249, p. 228.

philosophique ? L'habitation d'autres genres n'est-elle qu'une expérience périphérique, dépourvue de valeur ?

Si, pour nous, la philosophie se donne dans l'exercice de la pensée critique, dans le fait d'inquiéter et d'être inquiétée, dans son être aiguillon du *status quo*, alors cet exercice ne peut que tirer profit de formes expressives diverses, à travers une multiplicité de genres.

C'est à partir de ces questions que s'ouvre notre recherche, laquelle se focalisera sur le rapport entre théâtre et philosophie dans la première moitié du XX^e siècle français, période caractérisée par cette atmosphère culturelle que l'histoire de la pensée a désignée sous le nom d'*existentialisme*.

Parler d'*existentialisme*¹¹⁹⁶, toutefois, n'est pas chose aisée, tout d'abord parce que tout *-isme* indique une catégorie générique, une sorte de boîte dans laquelle il est impossible d'enfermer de manière exhaustive une pensée ; il se révèle, en outre, incapable de saisir les facettes et les particularités de chaque penseur. Il serait peut-être préférable de parler de *philosophies de l'existence*, puisque l'expression au pluriel, d'une certaine manière, rend justice aux différences et oblige à ne pas se contenter d'un dénominateur commun.

Dans cette étude, toutefois, nous utiliserons de manière synonymique les diverses locutions : « existentialisme », « philosophies de l'existence » et « philosophies existentielles », en tenant compte du fait que toutes ont pour référence l'*existence*, et que ce terme est en lui-même polysémique.

Sans vouloir en fournir une définition qui, en tant que telle, se révélerait partielle et incapable de saisir les nuances avec lesquelles les différents penseurs l'emploient, il est

¹¹⁹⁶ La reconstitution du premier usage de ce terme est douteuse ; Simone de Beauvoir, par exemple, dans *La force des choses*, l'attribue à Gabriel Marcel, qui aurait qualifié les écrits de Sartre d'« existentialistes » lors d'un débat organisé en 1943 par les Éditions du Cerf (S. de Beauvoir, *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963 ; trad. it. de B. Garufi, *La forza delle cose*, Einaudi, Turin 1995, p. 43 ; P. Baert, *The Existentialist Moment. The Rise of Sartre as a Public Intellectual*, Polity Press, Cambridge 2015, p. 151). Toutefois, certaines réflexions de mécontentement exprimées à plusieurs reprises par Marcel, tant à propos de tout *-isme* en général que spécifiquement de l'appellation de sa philosophie comme existentialiste, permettent de douter que l'introduction de ce terme lui soit réellement due (G. Marcel, *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Aubier, Paris 1964 ; trad. it. d'E. Piscione, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, Edizioni Studium, Rome 2012, pp. 40-41 ; P. Ricoeur et G. Marcel, *Entretiens*, Aubier Montaigne, Paris 1968, trad. it. di F. Riva, *Per un'etica dell'alterità*, Ed. Lavoro, Rome 1998, p. 73 ; G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, Plon, Paris 1967, p. 8 ; G. Marcel, *Le Mystère de l'Être*, Aubier, Paris 1951 ; trad. it. G. Bissaca, *Il mistero dell'essere*, Borla, Turin 1970, vol. I, p. 2 ; G. Marcel, *Du refus à l'invocation*, Gallimard, Paris 1948, trad. it. de L. Paoletti, *Dal rifiuto all'invocazione*, Città Nuova Editrice, Rome 1976, p. 91). Ce qui demeure indubitable, c'est que la diffusion de cet appellatif pour indiquer non seulement le mouvement philosophique, mais, « au sens plus large [...] une vaste gamme de phénomènes culturels, qui allaient du style de vie bohème de la Rive Gauche à un sentiment indéfini d'anxiété et de malaise » (P. Baert, *The Existentialist Moment*, cit., p. 151), se répandit après la conférence de Sartre intitulée *L'Existentialisme est un humanisme*.

certain que le terme « existentialisme », tant en Allemagne, à travers les réflexions de Heidegger¹¹⁹⁷ et de Jaspers¹¹⁹⁸, qu'en France, à partir de Šestov¹¹⁹⁹ pour parvenir à la conférence de 1945 de Sartre *L'existentialisme est un humanisme*, catalyse l'attention de la majeure partie des penseurs de l'époque qui sentent le besoin de construire leur philosophie autour de ce noyau, autour de l'*existence*.

Dans la période comprise entre les deux guerres mondiales, l'existentialisme en vint à se constituer comme un véritable *climat culturel*, voire comme une sorte de « mode ». Dans ce milieu, la recherche de la valeur de l'homme en tant que personne, dans son unicité, était centrale. Cette recherche s'est constituée comme un mouvement à contre-courant par rapport à une société qui se structurait comme une société de masse.

Luigi Pareyson relève que cette exigence personnaliste concentre son attention sur l'individu *hic et nunc* déterminé, à qui l'on donne précisément le nom d'« existence » ; le terme en est venu à désigner l'individu dans son caractère unique, qui ne peut être ramené ni réduit à autre chose. Irrépétibilité que ces philosophies récupèrent « contre la noyade de l'individu dans le processus dialectique »¹²⁰⁰.

Avec l'existentialisme, le terme *existence* acquiert en outre une valeur anthropologique : il vient indiquer la manière d'être de l'homme dans le monde. Bien entendu, l'existence ne représente pas, pour tous les philosophes, un foyer d'intérêt exclusif ; qu'il suffise ici de rappeler que, pour Heidegger et Jaspers, le problème fondamental de la philosophie ne fut pas seulement l'existence, mais aussi l'être, et que Gabriel Marcel lui-même a consacré de nombreuses pages au *mystère de l'être*.

¹¹⁹⁷ Avec *Être et Temps* (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927 ; trad. it. de P. Chiodi et F. Volpi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milan 2019), Martin Heidegger décline le terme *Existenz* dans une dimension ontologique comme l'essence même de l'homme (§ 9). Son analytique existentielle est fondamentalement une ontologie (§ 10).

¹¹⁹⁸ Il convient ici de rappeler, chez Karl Jaspers, le texte *Chiarificazione dell'esistenza* de 1932 (K. Jaspers, *Filosofia. 2. Chiarificazione dell'esistenza*, Mursia, Milan 2023) et *Raison et existence* de 1935 (K. Jaspers, *Ragione ed esistenza*, Il Saggiatore, Milan 1978). Au-delà des contenus spécifiques de ces deux textes, le terme existence n'a, ici, rien à voir avec l'ontologie, mais désigne quelque chose d'insaisissable ; elle n'est pas un donné expérientiel, mais une tâche, elle est liberté qui se révèle surtout dans les situations-limites de la souffrance, de la faute, de la mort, dans lesquelles l'être humain fait l'expérience de sa propre finitude. Encore, dans *Raison et existence*, Jaspers souligne la valeur de la liberté, non pas comme arbitre, mais comme prise en charge responsable de sa propre finitude, si bien que la forme la plus élevée d'existence se trouve dans la communication, non comme simple échange d'idées, mais comme dialogue dans lequel « l'homme parle à l'homme comme homme » (p. 25) et dans lequel se donne la vérité. On comprend donc comment ces réflexions ont contribué à créer ce nouveau climat culturel qu'est l'existentialisme.

¹¹⁹⁹ En ce qui concerne le milieu français, la figure de cet intellectuel s'avère d'une importance fondamentale, car dès 1936 il écrit *Kierkegaard et la philosophie existentielle* (L. Šestov, *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, Bompiani, Milan 2009). Ici sont jetées les bases d'une philosophie existentielle, dans laquelle la Bible, Pascal, Luther, Dostoïevski, Nietzsche, Kierkegaard représentent des points de référence d'une manière de faire de la philosophie qui s'oppose à celle que Šestov rangera ensuite sous l'égide d'Athènes et qui est représentée par des philosophes tels que Socrate, Aristote, Spinoza, Kant, Hegel. Une opposition rigide, celle que l'auteur ukrainien établit, mais qui constitue l'indice d'une nouvelle sensibilité qui, peu après, portera de nombreux fruits.

¹²⁰⁰ L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, Mursia Editore S.p.A., Milano 2001, p. 15.

Ainsi, si l'existence, dans ce climat philosophique, est certainement centrale, elle ne constitue pas l'unique centre ; peut-être la figure de l'ellipse, avec ses deux foyers en tension réciproque et renvoi, représente-t-elle cette relation entre existence et être qui caractérisait l'existentialisme.

Dans son propre sens étymologique, le terme renvoie à *ex-sistere*, à l'émergence de l'individu, une émergence hors de la multiplicité des individus mais aussi hors de l'être. Dans ce *ex* de *ex-sistere*, suggère Pareyson, il y a

l'être hors des nombreux et de l'Un, rompre tout système logique et briser tout monisme métaphysique, proclamer l'apothéose de l'unique, c'est-à-dire de l'individu irrépétible et irremplaçable, irréductible et incontournable.¹²⁰¹

Nous pouvons aller plus loin et affirmer que, dans la préposition *ex-*, est également présent le sens de « dériver de », et cela permet de lire l'existant non seulement comme celui qui émerge, mais aussi comme celui qui ne se suffit pas à lui-même, mais « dérive de... » et, donc, est « en relation avec... », raison pour laquelle est possible son ouverture à l'autre, que celui-ci soit Dieu ou un autre homme. Une relation qui peut aussi être conflictuelle, voire, comme nous le verrons, une véritable « torture » – il suffit de rappeler l'expression « l'enfer, c'est les autres » de Sartre qui, aussi terrible soit-elle, indique néanmoins une relation constitutive avec l'altérité.

Malgré la reconnaissance de cette richesse de nuances et de particularités de pensées, les *philosophies existentielles*, dans l'histoire des idées, partagent un certain sentir et une série de thématiques qui entrent, à partir de ce moment historique, à plein titre dans le langage philosophique : par exemple, la recherche du *visage* de la personne, la revendication du *concret*, l'*humanisme*, la naissance d'une *pensée interrogative* qui ne s'apaise ni ne s'épuise dans des réponses au timbre définitif et exhaustif ; et encore l'affirmation d'une philosophie qui se pose comme moment de *crise du système*, une nouvelle attention au *corps*, le sens de *précarité* et d'*angoisse* qui colore le langage, la tension entre *existence* et *être*, la découverte de l'*individu* et l'*exigence personnaliste*, la

¹²⁰¹ *Ivi*, p. 14. Écrivait G. Marcel : « Mais quand je dis : "j'existe", j'entends incontestablement quelque chose de plus : j'entrevois obscurément que je ne suis pas seulement pour moi, mais que je me manifeste – on pourrait dire mieux que je suis manifesté ; le préfixe *ex*, dans *ex-sistere* en tant qu'il traduit un élan vers l'extérieur, une sorte de tendance centrifuge, est ici d'une importance capitale. J'existe, cela veut dire que j'ai en moi de quoi me faire connaître ou reconnaître soit par les autres, soit par moi-même en tant que j'assume pour moi-même une altérité empruntée ; et tout cela est indissociable du fait qu'"il y a mon corps" » (G. Marcel, *Du refus à l'invocation. Essai de philosophie concrète*, Città Nuova Editrice, Rome 1976, p. 43).

réflexion sur la *dimension tragique* de l'existence et le besoin de ne pas se fermer à l'*espérance* et à la *transcendance*.

Pour comprendre adéquatement le complexe *milieu* philosophique de l'existentialisme, il ne suffit pas de se fier uniquement aux lectures récentes et à la littérature secondaire, qui offrent pourtant des analyses lucides et bien articulées. Il est au contraire indispensable de faire référence aux sources primaires, en puisant largement dans les œuvres des auteurs qui ont vécu cette période et contribué à façonner ce climat culturel. Ce choix repose sur la volonté de comprendre quelle perception et quelle conscience ils avaient de ce qui était en train de se produire, en ôtant d'une certaine manière les filtres imposés par le temps et par l'histoire, afin d'en saisir, au contraire, une spécificité originaire qui ne peut émerger que de la voix directe de ceux qui ont vécu cette époque.

Pour cette raison, dans le premier chapitre de cette étude, après une reconstruction des soi-disant *Renaissances* de la pensée de Hegel, Kierkegaard, Marx et des réceptions de Nietzsche, Husserl et Heidegger, qui constituèrent des 'puits' autour desquels les intellectuels français des cinquante premières années du XX^e siècle sentirent qu'ils devaient s'arrêter, nous avons laissé la parole à des auteurs comme Jean Wahl, Nikolaj Berdjajev, Gabriel Marcel et Jean-Paul Sartre, mais aussi Karl Jaspers, Albert Camus et Emmanuel Mounier, en laissant que ce soient leurs propres mots à nous conduire vers certaines des catégories fondamentales de l'existentialisme, transversales à une grande partie des philosophes de l'époque.

La présentation de ces lignes de développement ne veut pas avoir pour objectif de 'confiner' cette atmosphère culturelle ; bien au contraire, dans la pleine conscience de l'impossibilité de la définir, ce que l'on tentera de faire sera seulement de tracer des pistes pour comprendre certaines facettes qui suggèrent la complexité de l'ensemble, sans pour autant en tenter une reconstruction précise et complète.

Dans le même esprit, on cherchera également à tracer les traits du panorama du théâtre français de la première moitié du XX^e siècle, en en mettant en lumière la complexité. Il s'agit d'une période traversée par de profondes transformations artistiques ; le rôle et la figure de l'acteur, la relation entre le texte et la scène, le sens même de l'expérience théâtrale ont été repensés, dans le but de les soustraire à la logique commerciale qui

caractérisait les spectacles des boulevards, en essayant de redonner au théâtre une valeur plus élevée et une authentique densité culturelle.

Pour délimiter les principales directions de cette évolution, nous nous fierons aux expérimentations naturalistes et symbolistes, au rôle décisif de Copeau et de ses élèves du *Cartel*, nous citerons la portée révolutionnaire des écrits d'Artaud. Le second après-guerre marquera ensuite un moment de particulière intensité : dans un continent blessé par les conflits, on s'interrogera sur le sens du théâtre et sur son rôle dans la reconstruction culturelle et morale. Au centre de la scène émergeront des thèmes tels que l'absurdité de l'existence, la désagrégation des liens humains et la difficulté de communication, thèmes qui nourriront tant le théâtre de l'absurde que le théâtre d'inspiration existentialiste.

Ces indications sur le contexte philosophique et théâtral seront développées dans le but de mieux comprendre le cadre dans lequel s'inscrivirent les principaux représentants de l'existentialisme français autour desquels tourneront les chapitres suivants de cette recherche : Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre et Albert Camus.

Ces auteurs, en effet, constituent les pointes de diamant de ce *milieu* philosophique ; ils sont, en plus d'être philosophes, également auteurs de romans, critiques littéraires, compositeurs de musique (Marcel), scénaristes de cinéma (Sartre), acteurs (Camus) et (tous) dramaturges. Ils recourent ainsi à des formes expressives diversifiées afin de saisir la complexité et la nature prospective de l'existence ; leur attention à l'individu et leur volonté de parler à l'homme, de l'homme, sont le substrat qui demeure constant sous la variation des genres.

Ces auteurs, connus de tous comme philosophes, peuvent nous enseigner qu'il n'existe pas une seule philosophie, mais aussi et surtout qu'il n'existe pas une seule manière d'en faire. Le recours à des modalités expressives différentes ouvre le langage philosophique à de nouvelles possibilités et abat des frontières expressives qui n'ont pas la valeur de définir une discipline, mais seulement la limite de l'affaiblir.

Notre intention sera d'enquêter sur l'entrelacement qui se donne entre la réflexion philosophique et la production dramaturgique dans l'œuvre de Gabriel Marcel, puis, de manière comparative et dialectique, dans celles de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, étant donné que trop souvent leur production théâtrale est passée au second plan et réduite à une simple mise en scène d'idées philosophiques, au point que les références à celle-ci sont rares tant dans les manuels de philosophie que dans ceux d'histoire du théâtre,

lesquels la liquidant souvent en classant leurs œuvres comme un simple « théâtre à thèse ». En somme, l'écriture théâtrale de ces auteurs, si elle n'est pas passée sous silence, est indubitablement très peu étudiée et encore moins l'est le lien entre celle-ci et la philosophie.

C'est précisément ce lien entre ces deux domaines différents qui sera ici examiné ; pour ce faire, nous partirons d'une lecture autonome des pièces et des textes philosophiques, en cherchant à en faire une exégèse critique ; ensuite, nous conduirons une analyse comparée, interdisciplinaire pourrions-nous dire, capable de faire dialoguer les différents genres expressifs, puisque l'on a toujours « besoin d'une pensée qui relie [...] soit parce que les problèmes sont de plus en plus interdépendants, de plus en plus globaux ; soit parce que nous souffrons de plus en plus de l'excès de parcellisation et de compartimentation des savoirs »¹²⁰².

La présente recherche tente donc de se mouvoir entre ces deux foyers expressifs (philosophique et dramaturgique), en se maintenant en tension entre eux afin d'offrir non seulement une connaissance plus profonde de nos auteurs, mais aussi de conserver ces deux déclinaisons expressives autonomes et complémentaires. Elles ne sont pas placées l'une à côté de l'autre dans une relation accidentelle et extrinsèque, mais comme deux modalités inextricablement imbriquées pour dire l'homme, l'histoire, la réalité.

Ainsi, ce seront les textes eux-mêmes, avec leurs mots et leurs processus créatifs, qui suggéreront des renvois directs entre les deux modalités expressives. Et si une analyse de l'aspect de la représentation scénique ne sera pas développée, c'est parce que notre objectif se limite à une enquête sur les modalités expressives possibles pour la philosophie : l'analyse restera donc à l'intérieur des textes, sans jamais parvenir aux implications qui peuvent découler d'une mise en scène.

La constatation du fort entrelacement entre ces deux modalités soulève de nombreuses questions : pourquoi ces penseurs recourent-ils au théâtre ? Celui-ci est-il capable d'exprimer quelque chose de plus ou de différent par rapport à l'essai philosophique ? Une pièce ou un roman peuvent-ils être dits philosophiques ? Sur la base de quelles caractéristiques un texte peut-il être considéré à bon droit comme *philosophique* ? S'agit-il d'une question exclusivement de forme, ou faut-il réévaluer la portée du contenu, indépendamment des modalités par lesquelles celui-ci est exprimé ?

¹²⁰² E. Morin, *La sfida della complessità*, Le Lettere, Firenze 2017, p. 74.

À travers l'analyse des œuvres dramaturgiques et philosophiques de Marcel, Sartre et Camus, nous chercherons à trouver une réponse possible à ces questions qui ont donné naissance et animé notre recherche.

Principal sera l'étude de cette relation chez Gabriel Marcel, étant donné que celui-ci explicite à plusieurs reprises la complémentarité entre les deux genres ; le travail de comparaison dramaturgique-philosophique sera facilité par le fait que le philosophe français lui-même a souvent proposé des textes hybrides, dans lesquels étaient présentés une *pièce* et un texte philosophique dans une même publication. Penser que cela n'ait été qu'un choix éditorial ou de *marketing* apparaît réducteur, surtout si l'on connaît la valeur que Marcel attribue à ses œuvres dramaturgiques.

Pourquoi donc ce choix ?

Dans *Être et Avoir*¹²⁰³, Gabriel Marcel affirme : « j'aurai été un philosophe-dramaturge, j'insiste sur le tiret »¹²⁰⁴ ; en effet, ni le théâtre ni la philosophie ne contiennent à eux seuls l'intégralité de sa pensée, et ce n'est qu'en les tenant ensemble qu'il est possible d'y accéder.

Indubitablement, ces deux modalités expressives sont et demeurent toujours autonomes, à la manière de la relation qui subsiste entre le continent et l'archipel¹²⁰⁵ ; pour Marcel, en effet, la philosophie constitue la partie continentale, tandis que l'œuvre dramaturgique constitue la partie insulaire, qui permet à l'auteur de *se décentrer*, de se libérer des exigences pressantes d'une pensée totalisante et omnicompréhensive, en lui offrant une alternative, une possibilité expressive autre par rapport à tout cela.

Le théâtre, en somme, permet à Marcel de mettre en scène l'existence de manière directe, presque immédiate, tandis que la philosophie représente pour lui une forme médiatisée, *de retour* : un produit de la pensée.

Voilà donc la raison de son besoin de recourir au genre dramaturgique : il veut donner la parole directement à ces existences qui occupent le centre de ses réflexions. Le théâtre représente pour lui une « nappe d'eau souterraine »¹²⁰⁶ qui, silencieusement,

¹²⁰³ G. Marcel, *Être et avoir*, Aubier Montaigne, Paris 1935; trad. it. di I. Poma, *Essere e avere*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999.

¹²⁰⁴ *Ivi*, p. 35.

¹²⁰⁵ G. Marcel, *Le secret est dans les îles*, Plon, Paris 1967, p. 8.

¹²⁰⁶ G. Marcel, *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Aubier, Paris 1964; trad. it. di E. Piscione, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, Edizioni Studium, Roma 2012, p. 18.

vient irriguer sa pensée spéculative ; en lui, l'existence s'impose et exige d'être laissée couler dans sa liberté et, souvent, ce n'est que dans un second moment que la richesse vitale mise en scène vient à être réélaboree dans une réflexion de caractère philosophique.

Ainsi, que ce soit par la modalité plus directe du théâtre ou par celle, « médiatisée », de la philosophie, le but que Marcel poursuit est toujours le même : placer au centre l'homme et son existence.

À juste titre, la présente recherche entend montrer comment, dans l'expression de la pensée marcelienne, le théâtre et la philosophie sont imbriqués de manière profonde.

Ainsi, seront analysés cinq cas d'entrelacement : quatre d'entre eux présenteront un lien attesté par le choix éditorial, accompli par Marcel lui-même, de placer l'œuvre philosophique et l'œuvre théâtrale dans un même volume, tandis que le dernier cas sera posé comme exemple du fait que cette trame peut être repérée de manière transversale dans la quasi-totalité de ses œuvres.

À tisser cette trame seront de grandes questions existentielles telles que la participation de l'existant à l'être (*L'Iconoclaste*), le monde brisé par l'absence de réflexion et de mystère, le problème de l'hypertechnicisme et la réduction des relations humaines à des rapports fonctionnels (*Le monde cassé* et *Positions et approches concrètes au mystère ontologique*) ; la critique d'un langage philosophique abstrait, qui ferme la philosophie à l'existence, et la revendication de la nécessité que la philosophie se fasse, au contraire, protestation au nom de la vie, considérée dans toute sa complexité (*La dimension Florestan* et *le Crépuscule du sens commun*) ; les blessures laissées par l'expérience de la guerre, la communication avec l'au-delà, la question de la présence dans l'absence et de la survie à la mort à travers le lien d'amour avec ceux qui nous survivent ; la possibilité d'une relation authentique entre les hommes qui aille au-delà des rapports fonctionnels et objectivants, liés à l'idée de possession, pour se rendre disponible à entrer en *communion* avec les autres ; l'importance de reconnaître l'autre comme un « tu » pour parvenir à la construction d'un « nous », du *coesse* (*L'Iconoclaste*, *L'Insondable* et *Présence et immortalité*) ; le thème éthico-social lié à la paix mais aussi à la justice ; le dilemme d'obéir à des ordres dont on ignore les raisons ou, pire encore, qui n'ont pas raison d'être ; l'importance de la paix au-dessus de toute chose et de la responsabilité de chaque individu dans la construction d'une paix sur la terre – une construction qui ne veut pas une égalité oublieuse de la singularité et de l'unicité de chaque homme, mais qui en

contemple au contraire la différence et, ce faisant, en reconnaît la valeur et le respect (*Un juste et Paix sur la terre*).

Ce que nous verrons chez Gabriel Marcel ne fut cependant pas un *unicum* ; comme nous l'avons déjà anticipé, en effet, Jean-Paul Sartre et Albert Camus eux aussi produisent simultanément des élaborations philosophiques, littéraires et théâtrales, et c'est pour cette raison que nous les aborderons à travers quelques cas d'étude venant confirmer que cet entrelacement n'est pas hasardeux, mais qu'il s'avère au contraire fondamental pour comprendre pleinement ces penseurs et leurs profondes exigences expressives.

Comme nous le verrons en effet, chez ces deux auteurs également résonnent, tant dans les existences des personnages théâtraux que dans les réflexions philosophiques, des questions existentielles : la liberté comme écart entre destin et projet (*Les Mouches* et *L'Être et le Néant*) ; la responsabilité qui répond de soi-même et de l'histoire comme chiffre du fardeau d'être libres (*Les Séquestrés d'Altona* et *Critique de la raison dialectique*) ; mais aussi le thème de la *mauvaise foi* et du *regard* qui fissurent et, en même temps, constituent la possibilité de l'identité et de l'intersubjectivité (*Huis Clos* et *L'Être et le Néant*) ; le 'décisif' rapport entre l'individu et l'Histoire (*Les Séquestrés d'Altona*) ; l'être dans sa relation constitutive au néant ; la thématique de l'*absurde* (*Caligula*, *L'Homme révolté*, *Le Mythe de Sisyphe*), du mal social et « métaphysique » ; la question de la justice et de son rapport possible avec la violence, qui en constitue la limite extrême (*Les Justes*, *Le Malentendu*) ; la *révolte* humaine contre un désordre qui désoriente et la *révolution* contre un ordre qui se donne comme status quo (*L'État de siège*, *L'Homme révolté*).

Une fatigue d'exister, une réalité complexe, voilà ce qui émerge de ces auteurs ; c'est l'histoire de l'homme écrasé sous le poids d'un rocher, mais qui pourtant résiste et, bien qu'en vain, parvient au sommet pour ensuite reprendre depuis le bas son chemin, dans l'acceptation heureuse et silencieuse de sa propre existence telle qu'elle se donne, et qui ne peut être narrée qu'en tenant ensemble le double mouvement qui va du théâtre à la philosophie et vice versa, car, comme le dit Sartre, « le geste conduit à la parole comme la parole conduit au geste »¹²⁰⁷.

¹²⁰⁷ J.-P. Sartre, *Le style dramatique*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973, p. 34.

Conclusion

La recherche qui arrive maintenant à sa conclusion est née de la nécessité d'interroger de manière radicale le rapport entre philosophie et théâtre dans la pensée existentialiste française de la première moitié du XX^e siècle. Elle a pris forme à partir de la conviction que la philosophie n'est pas un système autosuffisant, enfermé dans l'autoréférentialité de son argumentation, mais un exercice de pensée qui, pour rester fidèle à l'existence qu'elle entend comprendre, doit être capable de s'exprimer à travers une pluralité de formes discursives. Dès les pages introductives, il est apparu que la réflexion philosophique se déploie historiquement selon une diversité de genres : dialogues, traités, confessions, journaux, notes, fragments, voire récits autobiographiques ou poétiques. Dans ce panorama, le théâtre ne constitue pas un territoire étranger ou marginal, mais l'un des lieux où la pensée se confronte à la densité du vécu, à ce qui ne peut être simplement démontré, mais doit être montré.

Le cœur de ce travail a en effet consisté à remettre en question l'idée – encore dominante dans l'état de la recherche – selon laquelle le théâtre existentialiste ne serait qu'une illustration de la pensée théorique de ses auteurs, un instrument choisi pour la plus grande accessibilité de la scène par rapport au traité, mais uniquement en vue de diffuser leurs thèses. Au contraire, ce qui est apparu au fil des pages, c'est une dynamique plus profonde et plus radicale : une philosophie qui, loin d'être un monologue argumentatif, s'ouvre au dialogue avec d'autres langages et d'autres formes d'expression, reconnaissant en eux un lieu privilégié de manifestation de l'existence concrète.

L'un des résultats principaux de la recherche consiste précisément à avoir montré que la philosophie, du moins dans le contexte existentialiste ici considéré, ne se structure ni comme un récit monolithique, ni comme un système clos orienté pédagogiquement. Elle ne poursuit pas la possession de la vérité, mais se déploie comme un chemin dont la signification ne réside pas dans une fin – toujours fuyante et mobile – mais dans l'acte même de progresser, dans un parcours en perpétuel renouvellement. L'existence, dans son irréductible mouvance, ne peut en effet être enfermée dans une architecture strictement déductive ; elle réclame un espace d'expression capable de se laisser transformer par la rencontre de ce qui l'interroge.

D'où l'exigence – placée au centre de cette thèse – d'une philosophie qui trouve dans le dialogue son mouvement constitutif. Il ne s'agit pas seulement d'un dialogue interne

au discours philosophique, mais d'un dialogue entre langages, entre formes expressives, entre territoires disciplinaires. La philosophie devient question plutôt que réponse ; elle devient recherche de sens dans son propre devenir, sans prétendre en anticiper les résultats. Dans cette perspective, elle peut sortir de l'enceinte de sa forme traditionnelle pour rencontrer des formes autres qui interceptent plus directement la densité de l'expérience vécue : la centralité de l'existence, l'unicité irrépétible de l'individu, la reconnaissance de l'angoisse et de la finitude comme conditions constitutives de l'humain, la nouvelle attention portée au corps, au vécu, à l'*être-en-situation*, l'exigence d'un mouvement orienté vers la concrétude et la présence.

Dans le milieu existentialiste, le théâtre se révèle ainsi comme un véritable laboratoire de la réflexion philosophique et non comme sa simple annexe, dans la conviction qu'il s'agit du lieu où l'existence parle directement à l'homme, par la parole certes, mais aussi par les gestes, les silences, les suspensions.

Comme l'ont montré les cas d'étude, l'expression dramaturgique constitue en effet l'espace où la pensée philosophique s'expose à l'écoute d'êtres qui parlent, à la réalité de visages qui se dévisagent, à l'évidence de gestes accomplis ; l'espace où l'existence n'est pas définie, et par là confinée, mais se manifeste dans son libre écoulement ; l'espace où l'être ne se laisse pas conceptualiser, mais se donne dans son irréductible mystère.

Il en découle que la relation entre philosophie et théâtre ne procède pas dans une seule direction. L'historiographie la plus courante a souvent interprété le théâtre existentialiste comme un « théâtre à thèse », c'est-à-dire comme la mise en scène, plus ou moins efficace, de doctrines élaborées ailleurs. Selon cette lecture, la philosophie serait la pensée originaire, tandis que le théâtre ne constituerait qu'une illustration simplifiée, destinée à un public plus large mais dépourvue d'autonomie.

Le travail mené dans les différents chapitres montre au contraire que le rapport entre ces deux modalités expressives et leurs moments créatifs est beaucoup plus complexe, dynamique et surtout réciproque : le mouvement entre philosophie et théâtre ne va pas seulement de la philosophie vers le théâtre, mais aussi – sinon plus souvent – du théâtre vers la philosophie. Dans de nombreux cas, en effet, plusieurs catégories conceptuelles qui deviendront centrales dans la réflexion théorique des existentialistes germent précisément dans l'acte créateur dramatique : elles ne sont pas élaborées d'abord pour

être ensuite représentées, mais se forment au sein du réseau des relations entre personnages, dans les conflits d'intention, dans les silences et les regards.

La relation entre théâtre et philosophie laisse ainsi apparaître une zone intermédiaire, un terrain commun où ces deux formes expressives s'entrelacent, précisément dans cet espace que nous avons appelé, dès le titre, la « scène de l'existence ».

Elles ne sont, en effet, que des voies plurielles orientées vers une même constellation de questions existentielles : la liberté, la faute, la présence, la relation, la mort, la responsabilité, l'espérance, le rôle du philosophe face au monde, l'engagement. Une seule forme expressive ne suffirait pas à « dire » la complexité de telles questions. Seule une pluralité de langages permet de rendre justice à la richesse de l'existence.

Cela apparaît de manière particulièrement évidente chez Gabriel Marcel, pour qui le drame constitue un véritable lieu originaire, la *nappe phréatique souterraine* qui vient irriguer la réflexion spéculative. L'analyse de ses œuvres hybrides a été menée dans le plein respect de la revendication de l'auteur quant à son identité de *philosophe-dramaturge* : insistant sur l'importance du trait d'union qui relie les deux termes, il décrit sa pensée comme un archipel composé d'îles (le théâtre) se détachant devant un continent (la philosophie).

Les croisements mis en lumière par l'analyse ont ainsi montré que théâtre et philosophie, loin de constituer deux registres parallèles, représentent pour Marcel deux voies complémentaires d'accès au mystère de l'être et de l'existence ; deux voies pour raconter la dialectique *vitale* entre espérance et désespoir, problème et mystère, relation et rapport, disponibilité et indisponibilité, repli et recueillement. Ce n'est que dans leur enchevêtrement que drame et philosophie parviennent à saisir la richesse et la complexité du réel.

Il en va de même pour Jean-Paul Sartre et Albert Camus : le théâtre ne se présente ni comme un espace subordonné à la réflexion théorique, ni comme le lieu où un concept préalablement acquis trouverait sa « réalisation » scénique. Leur écriture dramaturgique ne se construit pas, en effet, comme application, transposition ou traduction de leurs œuvres philosophiques ; au contraire, elle développe un registre propre, une modalité spécifique d'interrogation de l'existence, qui revendique sa place aux côtés de celle que formalise la réflexion spéculative.

Chez Sartre, les pièces ne sont pas des expériences conceptuelles, mais des expériences dramatiques où se déploie une constellation de tensions – historiques, morales, relationnelles – qui ne demandent pas à être réduites à l’ordre du concept, mais à être entendues dans leur densité irréductible. Là encore, théâtre et philosophie avancent en parallèle, mais en se frôlant continuellement, s’enrichissant mutuellement, montrant une fois de plus que la philosophie ne génère pas le drame et que le drame n’illustre pas la philosophie.

Il en va de même chez Albert Camus. Dans ses pièces, il n’y a pas de dramatisation d’une idée : le théâtre demeure un monde autre, irréductible, où les existences ne se sentent pas confinées, mais parviennent à prendre directement la parole, dépassant les espaces restreints que leur laisse l’essai philosophique.

Chez tous ces auteurs, le théâtre n’est donc pas le lieu où un concept philosophique « prend corps », et la complémentarité entre ces deux domaines expressifs ne consiste pas dans une transposition conceptuelle, mais dans la concordance d’un même geste interrogatif. Drame et réflexion philosophique partagent en effet le même désir d’interroger l’existence. Toutefois, ce qui, dans le traité, se résout en concept, demeure dans la pièce geste, silence, regard, parole et action. En ce sens, la force de l’œuvre théâtrale chez les existentialistes ne consiste pas à « réaliser » leur philosophie, mais à cheminer avec elle, en s’affirmant comme un espace irremplaçable de leur interrogation, attestant, sans pouvoir l’exemplifier, que la vie excède toujours la théorie.

Comme toute recherche, celle-ci comporte des limites qu’il est important de reconnaître, dans l’espoir que ce qui apparaît ici comme un manque puisse ailleurs devenir une piste nouvelle.

Une première limite concerne l’étude du contexte français dans lequel se sont développées les différentes *Renaissances* et réceptions philosophiques. La thèse a choisi de se focaliser sur les influences extérieures – Kierkegaard, Hegel, Marx, Nietzsche, Husserl, Heidegger – en privilégiant l’impact que ces pensées ont eu sur le milieu existentialiste. Il en découle cependant une moindre attention portée à la matrice proprement française qui a rendu possibles ces réceptions spécifiques : le spiritualisme, le bergsonisme, la réflexion phénoménologique autochtone. Une intégration plus étroite entre ces deux versants, interne et externe, permettrait une reconstruction plus complète

et plus justifiée du terrain culturel qui a vu naître les réflexions de Marcel, puis de Sartre et de Camus.

Une deuxième limite concerne le choix des cas d'étude. Pour Marcel, l'accent a été mis principalement sur les œuvres hybrides, où l'auteur lui-même a juxtaposé une pièce à un texte philosophique, rendant l'entrelacement entre les deux plans plus immédiat. Pour Sartre et Camus, la sélection s'est fondée sur la contemporanéité des moments créatifs, suivant un critère chronologique, autant que thématique. Ce choix a certes assuré une cohérence interne à l'exposé, mais il a laissé de côté des connexions transversales possibles, susceptibles de faire émerger de nouvelles trames conceptuelles qui pourraient, elles aussi, ouvrir à de futures recherches stimulantes.

Une troisième limite concerne l'approche dramaturgique adoptée. Le travail s'est concentré sur le texte écrit, sans étendre l'enquête au plan scénique et performatif. Ce choix, méthodologiquement cohérent avec les objectifs fixés, laisse toutefois ouverte une question importante : jusqu'à quel point une œuvre théâtrale peut-elle être comprise indépendamment de sa mise en scène ? Il est en effet indéniable que la scène transforme le texte et lui ouvre une dimension matérielle qui, d'une certaine manière, le renouvelle, fût-ce au prix d'une trahison. En ce sens, une analyse intégrant les différentes mises en scène des pièces existentialistes pourrait enrichir ou même modifier certaines des conclusions avancées ici.

Comme on peut l'imaginer, les pistes de recherche qui prolongeraient ce travail sont nombreuses. On pourrait explorer les liens entre théâtre existentialiste et courants théâtraux ultérieurs – jusqu'aux formes post-dramatiques – afin d'examiner comment la leçon de Marcel, Sartre et Camus a été reprise, transformée ou rejetée. On pourrait mener des études comparatives entre leur production dramatique et celle des auteurs de l'Absurde, pour comprendre comment l'existentialisme a préparé, frôlé ou nié cet horizon. On pourrait également approfondir l'entrelacement entre philosophie et scène à partir des adaptations et des réceptions critiques de leurs œuvres.

Quelles que soient les directions que l'on souhaitera emprunter, il importe de souligner, dans les toutes dernières lignes de cette conclusion, un présupposé méthodologique : ce qui se dégage de cette étude, c'est que la philosophie, lorsqu'elle accepte de dialoguer avec le théâtre, ne renonce pas à sa vocation, mais la renouvelle. Elle redécouvre son noyau interrogatif, sa nature dialogique, sa capacité à se laisser provoquer directement

par ce qui advient sur la scène de l'existence. L'ouverture de la philosophie au théâtre, loin d'être un choix dicté par des raisons extérieures visant à rendre la théorie plus accessible à un public plus large, représente une véritable exigence expressive que les existentialistes ont éprouvée dans les plis de leur biographie intellectuelle, dans leur quête d'une philosophie fidèle à la concrétude de l'être humain.

Ces auteurs nous rappellent ainsi qu'aucune théorie ne suffit si elle ne rencontre pas un être humain disposé à l'incarner ; et c'est peut-être là que philosophie et théâtre se touchent, au point où la pensée, pour être vraie, doit devenir vie. En ce sens, le dialogue entre théâtre et philosophie restitue à cette dernière son visage originnaire : celui d'une pensée qui naît dans la vie et où l'existence se révèle pour ce qu'elle est, à travers un geste toujours inachevé mais irréductiblement humain. Et, en définitive, ce que l'existentialisme lègue à notre époque, c'est la certitude que la pensée ne vit pas ailleurs : elle naît lorsqu'elle accepte de se faire présence vivante dans le monde.

Bibliografia

Bibliografia generale:

Filosofia:

AA.VV., *Kierkegaard vivant*, Gallimard, Paris 1966.

Abbagnano N., *Storia della filosofia*, UTET, Torino 1950.

Alquié F., *Existentialisme et philosophie chez Heidegger*, in «La Revue Internationale», 10, 2-3, 1946.

Alvarado C. S., *The Psychic Sciences in France: Historical Notes on the Annales des Sciences Psychiques*, in «Journal of Scientific Exploration», vol. 26/2012, n. 1.

Baert P., *The Existentialist Moment. The Rise of Sartre as a Public Intellectual*, Polity Press, Cambridge 2015.

Baranoff-Šestov N., *Vie de Léon Šestov*, Édition de la Différence, Paris 1991.

Barbero C., Latini M. (a cura di), *Philosophy and literature*, in «Rivista di Estetica», 59 (2019), vol. 70, 1.

Bataille G., *Nietzsche e i fascisti*, in «Acéphale», II, 21 gennaio 1937, in Id. *La congiura*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

Bazzani F., *Un globale mercato di immagini*, in K. Marx, *Per la critica dell'economia politica. Introduzione e Prefazione*, Clinamen, Firenze 2024.

Becker-Lindenthal, Hjørdis, and Andrew Sackin-Poll, *Kierkegaard in France: A History of Reception and Influence*, Leiden, The Netherlands: Brill, 2025.
<https://doi.org/10.1163/9789004732933>.

Bellantone A., *Hegel in Francia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2006.

Bellantone A., *Le choix en phénoménologie: entre Hegel et Kierkegaard*, in J. Hernandez-Dispaux e al. (a cura di), *Kierkegaard et la philosophie française*,

Presses universitaires de Louvain, 2014, §69,
<https://books.openedition.org/pucl/2390> .

Benda J., *La trahison des clercs*, Grasset, Paris 1927.

Berdjaev N. A., *Lev Šestov e Kierkegaard*, in L. Šestov, *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, Bompiani, Firenze 2009.

Berdjaev N., *Discussion*, in J. Wahl, *Breve storia dell'esistenzialismo*,

Berdjaev N., *L'io e il mondo (Cinque meditazioni sull'esistenza)*, trad. it. di D. Banfi Malaguzzi, Bompiani, Milano 1942.

Bespaloff R., *Cheminements et Carrefours*, J. Vrin, Paris 1938.

Bianquis G., *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Librairie Felix Alcan, 1929.

Boyer A., Comte-Sponville A., Descombes V. et al. (a cura di), *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, Grasset, Paris 1991.

Bozzetti M., *Pensare con stile. La narratività della filosofia*, La Scuola, Brescia 2011.

Campana F., Farina M. (a cura di), *Philosophy and literature*, in «Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy», 6 (2018), 1.

Campana F., *La filosofia, i generi letterari e le possibilità della scrittura*, in *Penombre e anamorfofi tra letteratura e filosofia*, a cura di G. Ampadessa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2023.

Casucci M., *Dall'“umanismo” all'“umanesimo”. Alcune note filosofiche su bisogni e desideri dell'uomo*, in E. Mirri e F. Valori (a cura di), *Libertà e destino*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, <https://www.orthotes.com/wp-content/uploads/2020/02/0040.Casucci.pdf?srsItd=AfmBOorSAQg0qGAWk4iNfMCqPav6UfqHZAbgGaU4INR949zR9nPwoB-d>.

Catala P., *Situation de la parapsychologie scientifique : bilan et perspectives*, in « La Gazette Fortéenne », 2002 (consultabile al seguente link: <https://www.metapsychique.org/situation-de-la-parapsychologie-scientifique-bilan-et-perspectives/>).

Chiodi P., *L'esistenzialismo*, Loescher, Torino, 1979.

Corbin H., *Avant-propos a M. Heidegger*, in M. Heidegger, *Qu'est-ce que Métaphysique?*, Revue Philosophique de Louvain, 1938.

Costa V., Franzini E., Spinicci P., *La fenomenologia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2002

Costazza A. (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Cesano Boscone (MI) 2010.

Croce B., *Discorsi di varia filosofia*, Laterza, Bari 1945.

D'Angelo P. (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012.

Danto A. C., *Filosofia come /e/ della letteratura*, in *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008.

De Beauvoir S., *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, trad. it. di B. Fonzi, *L'età forte*, Einaudi, Torino 1961.

De Beauvoir S., *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963; trad. it. di B. Garufi, *La forza delle cose*, Einaudi, Torino 1995.

De Gandillac M., *Le siècle traversé. Souvenirs de neuf décennies*, Albin Michel, Paris 1998.

De Rougemont, *Necessità di Kierkegaard*, «Foi et vie», maggio 1934.

De Towarnicki F., *À la rencontre de Heidegger*, Gallimard, Paris 1993.

De Towarnicki F., *Visite à Heidegger*, in «Les temps modernes», 1, 1945-46, 4.

De Waelhens A., *Heidegger et J-P. Sartre*, « Deucalion », 1, 1946 ; in Id, *La philosophie de Martin Heidegger*, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Louvain 1942.

Deleuze G., *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.

Delfgaauw B., *Notes sur Heidegger et Sartre*, in «Études philosophiques», 4, 1949.

Descombes V., *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Les Éditions de minuit, Paris 2021.

Dilthey W., *Jugendgeschichte Hegels*, Reiner, Berlin 1905; trad. it. di G. Cacciatore e G. Cantillo, *Storia della giovinezza di Hegel*, Guida, Napoli 1986.

Dufrenne M., *Heidegger et Kant*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 54, 1949, 1.

F. Riva, *Una possibilità per l'altro. Lévinas, Marcel, Ricoeur*, in F. Riva (a cura di), *Il pensiero dell'altro*, Edizioni Lavoro, Roma 2023.

Fernani F. e Rovatti P. A. (a cura di), *Materialismo e rivoluzione*, il Saggiatore, Milano 1977.

Fondane B., *La conscience malheureuse* (1936); trad. it. e a cura di L. Orlandini, *La coscienza infelice*, Nino Aragno Editore, Torino 2016.

Fondane B., *Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, in AA.VV., *L'existence*, Paris, Gallimard, 1945.

Fotiade R., *Conceptions of the Absurd. From Surrealism to the Existential Thought of Šestov and Fondane*, Oxford, Legenda 2001.

Foucault M., *Il coraggio della verità, Il governo di sé e degli altri II*, Feltrinelli, Milano 2011.

Foucault M., *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 1978.

- Foucault M., *Le confessioni della carne. Storia della sessualità*, vol. 4 (1976).
- Foucault M., *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)*
- Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.
- Frank M., *Lo stile in filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- Gentili C., *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003.
- Gide A., *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Mercure de France, Paris 1903.
- Gouhier H., *Bergson Dans L'Histoire De La Pensée Occidentale*, J. Vrin, Paris 1989.
- Gutting G., *French Philosophy in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Habermas J., *Filosofia e scienza come letteratura?*, in *Il pensiero post-metafisico*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- Hegel G.W.F., *Prefazione a Fenomenologia dello spirito* (vol. 1), trad. it. di E. De Negri, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1973.
- Heidegger M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, Friedrich Cohen, Bonn 1929.
- Heidegger M., *Lettre sur l'humanisme*, in «Cahiers du Sud», 319, 1953.
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, Halle 1927; trad. it. di P. Chiodi e F. Volpi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2019.
- Heidegger M., *Über den Humanismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1949, trad. it. di F. Volpi, *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano 1995.
- Heidegger M., *Vom Wesen des Grundes*, Halle 1929.
- Heidegger M., *Was ist Metaphysik?*, Friedrich Cohen, Bonn 1929.

- Hollier D. (a cura di), *George Bataille – après tout*, Éditions Berlin, Paris 1995.
- Husserl E., *Méditations cartésiennes: introduction à la phénoménologie*, trad. fr. di G. Pfeiffer et E. Lévinas, Colin, Paris 1931.
- Hyppolite J., *Du bergsonisme à l'existentialisme*, in «Mercure de France», 1031 (luglio 1949), <https://www.filosofia.org/aut/003/m49a0442.htm>.
- Hyppolite J., Kojève A., Koyré A., Wahl J., *Interpretazioni hegeliane*, trad. it. e a cura di R. Salvadori, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1980.
- Janicaud D., *Heidegger en France*, Éditions Albin Michel, Paris 2001.
- Janicaud D., *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Éditions de l'éclat, Paris 1991.
- Jankélévitch V., *Henri Bergson (1959)*, Morcelliana, Brescia 2025.
- Jaspers K., *Existenzphilosophie (1940)*, trad. it. di O. Abate, *La filosofia dell'esistenza*, Bompiani, Milano 1964.
- Jaspers K., *Filosofia. 2. Chiarificazione dell'esistenza*, Mursia, Milano 2023.
- Jaspers K., *Ragione ed esistenza*, Il Saggiatore, Milano 1978.
- Koyré A., *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, in «Revue philosophique», 7-8, 1930.
- Koyré A., *Rapport sur l'état des études hégéliennes en France [1930]*, in Id. *Études d'histoire de la pensée philosophique [1961]*, Gallimard, Paris 1971.
- Lafarge J., *La diffusion éditoriale d'une Œuvre. L'Œuvre de S. Kierkegaard au Danemark, en Allemagne et en France. 1834-1984*, Bordeaux 1985 (tesi dattiloscritta).
- Lévinas E., *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, Cortina, Milano 2000.
- Lukàcs G., *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima*

e le forme, SE, Milano 2002.

Macchetti E., *Introduzione. L'incantesimo di Socrate e il malleus Dei*, in L. Šestov, *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, Bompiani, Milano 2009.

Maglione E., *L'agitatore, l'imperialista e il filosofo*, Mimesis Edizioni, Milano 2023.

Marion J-L., *Un moment Français de la phénoménologie*, in «Rue Descartes», n. 35, march 2002.

Maritain J., *Court Traité de l'existence et de l'existant*, Paul Hartmann Éditeur, Paris 1947 ; trad. it. di L. Vigone, *Breve trattato dell'esistenza e dell'esistente*, Editrice Morcelliana, Brescia 2014.

Merleau-Ponty M., *Il filosofo e la sua ombra*, in Id., *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967.

Merleau-Ponty M., *L'existentialisme chez Hegel*, in «Les Temps Modernes», vol. 1, n. 7, Gallimard, Paris 1946.

Merleau-Ponty M., *Sens et Non-sens* ; trad. it. e a cura di E. Paci, *Senso e non Senso*, Garzanti, Milano 1962

Morani R., «*Il più difficile tra i libri di Hegel*». *Croce e la Fenomenologia dello Spirito*, in *Annuario filosofico*, 33, Mursia, Milano 2017.

Morani R., *Hegel e l'hegelismo francese negli anni Trenta del Novecento*, in «Annuario filosofico», 26, Mursia, Milano 2010.

Morin E., *La sfida della complessità*, Le Lettere, Firenze 2017.

Mounier E., *Introduction aux existentialismes* (1947), in *Œuvres*, vol. III, Éditions du Seuil, Paris 1962; trad.it. di A. Lamacchia, *Gli esistenzialismi*, Ecumenica Editrice, Bari 1981.

Mounier E., *Manifeste au service du personnalisme*, Aubier, Paris 1936.

- Mounier E., *Œuvres*, Éd. J. Lacroix, Paris 1961.
- Mounier E., *Révolution personaliste et communautaire*, Éditions Montaigne, Paris 1934.
- Natali E., *Il capriccio di Dio. Una ragione in bilico tra Atene e Gerusalemme*, Cittadella Editrice, Assisi 2017.
- Nietzsche F., *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 2017.
- Pareyson L., *Studi sull'esistenzialismo*, Mursia Editore S.p.A., Milano 2001.
- Peters H. F., *Le culte de Nietzsche et la Première Guerre mondiale*, in Id., *Nietzsche et sa sœur Elisabeth*, Mercure de France, Paris 1978.
- Piazza M., *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Milano-Napoli, 2003.
- Pinto L., *Le neveux di Zarathoustra: la réception de Nietzsche en France*, Edition Seuil, Paris 1995.
- Pompeo Faracovi O., *Il marxismo francese contemporaneo fra dialettica e struttura*, Feltrinelli Editore, Milano 1972.
- Prášek P., *A Theological Turn in Phenomenology? Janicaud and Contemporary French Phenomenology*, in «Studia Phaenomenologica», vol. 23/2023, <https://doi.org/10.5840/studphaen20232316>
- Prini P., *Storia dell'esistenzialismo. Da Kierkegaard ad oggi*, Edizioni Studium, Roma 1991.
- Quintili P., *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee*, Biblion edizioni, Milano 202.
- Ramella L., *Il soggetto e la differenza. La ricezione del pensiero di Heidegger nella filosofia francese*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

- Riva F. (a cura di), *Il pensiero dell'altro*, Edizioni Lavoro, Roma 2023.
- Rizzacasa A., *Per un'antropologia della finitezza. Riflessioni sull'esistenza nelle filosofie esistenziali*, Universitas Studiorum Editrice, Mantova 2018.
- Rorty R., *La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida*, in *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Rorty R., *Filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- Rovatti P. A. (a cura di), *Sfumature. Materiali per rileggere Henri Bergson*, in «Aut-Aut», n. 204, novembre-dicembre 1984.
- Salazar-Ferrer O., *Prefazione a B. Fondane, La coscienza infelice*, Nino Aragno Editore, Torino 2016.
- Salvadori R., *Hegel in Francia. Filosofia e politica nella cultura francese del Novecento*, De Donato, Bari 1974.
- Šestov L., *Atene e Gerusalemme. Saggio di filosofia religiosa*, Bompiani, Milano, 2005.
- Šestov L., *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, Bompiani, Firenze 2009.
- Šestov L., *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, Nino Aragno Editore, Torino 2017.
- Šestov L., *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, Adelphi Milano 1991.
- Surya M., *L'arbitraire, après tout. De la philosophie de Léon Šestov à la "philosophie" de George Bataille*, in D. Hollier (a cura di), *George Bataille – après tout*, Éditions Berlin, Paris 1995.
- Tagliapietra A., *I cani del tempo. Filosofia e icone della pazienza*, Donzelli Editore, Roma 2022.

Tagliapietra A., *Il lettore e lo spettatore. Filosofia di due metafore dell'esistenza*, Donzelli Editore, Roma 2024.

Tagliapietra A., *Il velo di Alceste. Filosofia e teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997.

Teboul M., *La réception de Kierkegaard en France. 1930-1960*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», n.2/2005, Tome 89. <https://shs.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2005-2-page-315?lang=fr> .

Tengelyi L., *New phenomenology in France*, in «Southern Journal of Philosophy», vol. 50 (2), june 2012.

Venzago L., *Maurice Merleau-Ponty*, in AA.VV, *Storia della fenomenologia*, a cura di A. Cimino e V. Costa, Carocci editore, Roma 2019.

Verbaraere L., *L'histoire de la réception de Nietzsche en France. Bilan critique*, in «Revue de littérature comparée» n. 306, II/2003.

Verbaraere L., *La réception française de Nietzsche (1890-1910)*, tesi dottorale all'università di Nantes, 1999.

Wahl J., *Existence humaine et transcendance*, Éditions de la Baconnière (coll. «Être et penser»), n. 6, Neuchâtel 1944.

Wahl J., *Hegel et Kierkegaard*, in «Revue philosophique», n.11-12, 1931.

Wahl J., *Il pensiero moderno in Francia*, Castelvecchi, Roma 2024.

Wahl J., Jankélévitch W., *Les philosophes et l'angoisse*, in «Revue de Synthèse Historique», 25, 1949.

Wahl J., *Kierkegaard. L'un devant l'Autre*, Hachette Littératures, Paris 1998.

Wahl J., *La pensée de l'existence*, Flammarion, Paris 1951.

Wahl J., *Petite histoire de l'existentialisme*, Aubier, Paris 1947; trad. it., Id, *Breve storia dell'«esistenzialismo»*, a cura di A. Di Miele, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017.

Wahl J., *Tableau de la philosophie française*, Paris, Fontaine, 1946; trad. it. di P. Biral, *Il pensiero moderno in Francia*, La Nuova Italia, Firenze 1965.

Wahl J., *Vers la fin de l'ontologie*, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, Paris, 1956; tra. it. di e a cura di G. Masi, *Verso la fine dell'ontologia*, Fabbri Editori, Milano 1971.

Wahl J., *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine. (William James, Whitehead, Gabriel Marcel)*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2004; trad.it. di Giulio Piatti, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

Worms F., Barbaras R., De Belloy C., Bouaniche A., *Annales bergsoniennes I. Bergson dans le siècle*, PUF, Paris 2002.

Zanardo A., *Forme e problemi del marxismo contemporaneo*, in «Studi storici», 4, Roma, 1962.

Zanfi C., *Bergson e la filosofia tedesca. 1907-1932*, Quodlibet Studio, Macerata 2013.

Teatro:

Abirached R., *La décentralisation théâtrale*, in AA.VV., *Le Théâtre français du XX siècle - histoire, textes choisis, mises en scène*, Éditions L'avant-scène théâtre, Paris 2011.

Adorno T., *Note per la letteratura (1943-1961)*, Einaudi, Torino 1979.

Altamura G., *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)*, Accademia University Press, Torino 2020.

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972.

Artaud A., *Il teatro e la cultura*, in Id. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972.

Artaud A., *Il teatro e la peste*, in Id. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972.

Artaud A., *Il teatro Jarry. Primo anno- Stagione 1926-27*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972.

Artaud A., *La messa in scena e la metafisica (1926)*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1972.

Artioli U., *Il teatro dei ruoli in Europa*, Esedra, Padova 2000.

Artioli U., *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci Editore, Roma, 2020.

Barthes R., *Théâtre Populaire*, in «Éditorial», n. 5, janvier-février 1954, in Id., *Écrits sur le théâtre, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivièrre*, Paris, Seuil 2002.

Baty G., *Le metteur en scène*, (1944), in Id., *Le Cartel. Jovet, Dullin, Baty, Pitoëff*, Bibliothèque national, Paris 1987.

Beckett S., *Aspettando Godot*, in Id., *Teatro*, Einaudi, Torino 2014.

- Beckett S., *Disiecta*, Egea, Milano 1991.
- Blin R., *Artaud, Beckett, Genet e gli altri*, Dino Audino Editore, Roma 2010.
- Carandini S., *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi Editore, Roma 1988.
- Carlotti E. G., *Gli scritti teatrali di Stéphane Mallarmé*, Bonanno, Acireale-Roma 2010.
- Christout M. F., Guibert N., Pauly D., *Théâtre du Vieux Colombier. 1913-1993*, Institut français d'architecture Norma, Paris 1993.
- Consolini M., *Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del Teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, III, Einaudi 2001.
- Copeau J., *Il luogo del teatro*, a cura di M. Ines Aliverti, La casa Usher, Firenze 1988.
- Copeau J., *Journal 1901-1948*, Seghers, Paris 1991.
- Copeau J., *L'école du Vieux Colombier*, in «Cahiers du Vieux Colombier», n. 2 NRF, novembre 1921 ; trad. it. in S. Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi Editore, Roma 1988.
- Copeau J., *L'educazione dell'attore* (1920), in Id. *Il luogo del teatro*, a cura di M. Ines Aliverti, La casa Usher, Firenze 1988.
- Copeau J., *Le Registres du Vieux Colombier*, a cura di M. H. Dasté e S. Maistre Saint-Denis, Gallimard, Paris 1979.
- Copeau J., *Le Théâtre populaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1941.

Copeau J., *Un tentativo di rinnovamento drammatico. Il Théâtre du Vieux Colombier*, in S. Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi Editore, Roma 1988.

Corvine M., *Le théâtre nouveau en France*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.

Craig E. G., *L'arte del teatro*, in Id. *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1970.

Craig E. G., *The Theatre-Advancing*, Constable, London 1921.

De Jomaron J., *Le Théâtre en France*, vol. 2: *De la Révolution à nous jours*, Colin, Paris 1989.

De Matteis S., *Un attore al limite del teatro*, in J. Juvet, *Elogio del disordine*, a cura di S. De Matteis, Cue Press, Bologna, 2016.

Dikka Reque A., *Trois auteurs dramatiques scandinaves, Ibsen, Björnson, Strindberg, devant la critique française. 1889-1901*, Honoré Champion, Paris 1930.

Dullin C., *La ricerca degli dèi. Pedagogia di attore e professione di teatro*, la casa Usher, Firenze, 1986.

Esslin M., *The Theatre of the Absurd*, Eyre & Spottiswoode, London 1961.

Ferguson F., *Idea di un teatro*, Feltrinelli, Milano 1962.

Fruttero C., *Nel silenzio di Beckett*, in S. Beckett, *Teatro completo*, Einaudi-Gallimard, Torino 1994.

Fusini N., *Beckett & Bacon*, Garzanti, Milano 1994.

Gerould D., *The Symbolist Legacy*, in «A Journal of Performance and Art», 1, January 2009.

Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

Guicharnaud J., *Le théâtre en France depuis 1939*, Armand Colin, Paris 1961.

- Ines Aliverti M., *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1997.
- Ionesco E., *Lettera a Gabriel Marcel*, in Id., *Teatro completo*, Einaudi, Biblioteca della Pléiade 1993
- Ionesco E., *Note e contro-note*, Einaudi, Torino 1965.
- Jacquart E., *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris 1998.
- Jarry A., *Tutto il teatro*, Newton Compton, Roma 1974.
- Jarry A., *Ubu roi, précédé de Ubu enchaîné et suivi de Ubu cocu*, (Édition critique établie par Maurice Saillet), Gallimard, Paris 1972.
- Jouvet J., *Introduzione. Il mestiere del comédien, ovvero l'arte del comédien* (1935), in Id., *Elogio del disordine*, a cura di S. De Matteis, Cue Press, Bologna, 2016.
- Lugné-Poe A., *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre 1894-1902*, Gallimard, Paris 1931
- Mango L., *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci editore, Roma, 2022.
- Marchi G., *Teatro francese dal "vaudeville" all'avanguardia*, Bulzoni editore, Roma 1975.
- Mazzocchi Doglio M., *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Abete, Roma 1978.
- Perrelli F., *L'eclittismo di Antoine*, in «Il Castello di Elsinore», n. 32/1998.
- Perrelli F., *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Edizioni Laterza, Bari-Roma 2016.
- Pitoëff G., *"Il nostro teatro"*, Bulzoni Roma 2009.

Porcelli M. G., *Il Teatro francese. 1815-1930*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009.

Serrau G., *Histoire du «nouveau théâtre»*, Gallimard, Paris 1966.

Starace C., *Il teatro francese dal 1938 ad oggi*, Giovanni Bardi Editore, Roma 1954.

Szondi P., *Theorie des modernem Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965; trad. it. di G. L., *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1962.

Thalasso A., *Le Théâtre Libre*, Mercure de France, Paris 1909.

Veinstein A., *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet: les Théâtres d'art à travers leurs périodiques (1887-1934)*, Billaudot, Paris 1955.

Vilar J., *Le Théâtre, service public*, Gallimard, Paris 1975.

Zola E., *Le Naturalisme au Théâtre*, Charpentier, Paris, 1881.

Bibliografia di Gabriel Marcel:

Marcel G., *Autour de Heidegger*, in «Dieut», 2, agosto 1945.

Marcel G., *Colombyre ou le brasier de la paix*, in Id., *Théâtre comique*, Éditions Albin Michel, Paris 1947.

Marcel G., *Du refus a l'invocation*, Gallimard, Paris 1948, trad. it. di L. Paoletti, *Dal rifiuto all'invocazione*, Città Nuova Editrice, Roma 1976.

Marcel G., *En chemin, vers quel Éveil?*, Gallimard, Paris 1971.

Ricoeur P. e Marcel G., *Entretiens*, Aubier Montaigne Paris 1968, trad. it. di F. Riva, *Per un'etica dell'alterità*, Edizioni Lavoro, Roma, 1998.

Marcel G., *Être et avoir*, Aubier Montaigne, Paris 1935; trad. it. di I. Poma, *Essere e avere*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999.

Marcel G., *Existentialisme et pensée chrétienne*, in «Témoignages», Saint-Léger-Vauban 1947.

Marcel G., *Finalité essentielle de l'Œuvre dramatique*, in «La Revue théâtrale», n. 3, ott.-nov. 1946.

Marcel G., *Gabriel Marcel interrogé par Pierre Boutang*, J.M. Place, Paris 1977; trad. it. di G. Botta, *Il mistero della filosofia*, Editrice Morcelliana, Brescia 2012.

Marcel G., *Homo Viator*, Aubier, Paris 1945; trad. it. di L. Castiglione e M. Rettori, *Homo viator*, Borla, Roma 1980.

Marcel G., *Influence du Théâtre*, in «La Revues des jeunes», 15 marzo 1935.

Marcel G., *Journal métaphysique*, Gallimard, Paris 1927; trad. it. di F. Spirito, *Giornale metafisico*, Abete, Roma 1966.

Marcel G., *L'éclatement de la notion de sagesse*, in *Le déclin de la sagesse*, Plon, Paris 1954.

Marcel G., *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques*, Plon, Paris 1959.

Marcel G., *L'Émissaire* (1949), in *Le secret est dans les îles*, Plon, Paris 1967.

Marcel G., *L'homme problématique*, Aubier Montaigne, Collection «Philosophie de l'Esprit», Paris 1955; trad. it. di L. Verdi-Vighetti, *L'uomo problematico*, Borla, Roma 1992.

Marcel G., *L'Insondable*, in *Présence et immortalité*, Flammarion, Paris 1959; trad. it. di M. Pastrello, *Presenza e immortalità*, Bompiani, Milano 2011.

Marcel G., *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Aubier, Paris 1964; trad. it. di E. Piscione, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, Edizioni Studium, Roma 2012.

Marcel G., *La dimension Florestan*, Plon, Paris 1958.

Marcel G., *La notion d'héritage spirituel*, in *Le déclin de la sagesse*, Plon, Paris 1954.

Marcel G., *Le Cœur des autres*, Grasset, Paris 1921.

Marcel G., *Le crépuscule du sens commun*, in *La dimension Florestan*, Plon, Paris 1958.

Marcel G., *Le déclin de la sagesse*, Plon, Paris 1954.

Marcel G., *Le Fanal*, Stock, Paris 1936.

Marcel G., *Le Monde cassé*, Desclée de Brouwer, Paris 1933; trad. it. di G. Zanobetti e a cura di V. Passeri Pignoni, *Il mondo in frantumi*, in G. Marcel, *Teatro*, Edizioni Abete, Roma 1975.

Marcel G., *Le Mystère de l'Être*, Aubier, Paris 1951; trad. it. G. Bissaca, *Il mistero dell'essere*, Borla, Torino 1970.

Marcel G., *Le philosophe devant le monde d'aujourd'hui*, in *Les Hommes contre l'Humain*, La Colombe-Éditions du Vieux Colombier, Paris 1951; trad. it. di G. Scarafile, *Il filosofo di fronte al mondo d'oggi*, Morcelliana, Brescia 2024.

Marcel G., *Le philosophe et la paix*, in Id., *Paix sur la Terre. Deux discours, une Tragédie*, Aubier, Paris 1965.

Marcel G., *Le secret est dans les îles*, Plon, Paris 1967.

Marcel G., *Le seuil invisible*, Grasset, Paris 1914.

Marcel G., *Les hommes contre l'humain*, Éditions du Vieux Colombier, Paris 1951 ; trad. it. di C. D'Altavilla, *L'uomo contro l'umano*, Volpe editore, Roma 1963.

Marcel G., *Les limites de la civilisation industrielle*, in *Le déclin de la sagesse*, Plon, Paris 1954.

Marcel G., *Les valeurs spirituelles dans le théâtre français contemporain*, in «Orientations religieuses, intellectuelles et littéraires», Collège Philosophique de la Sarte, Huy 1937.

Marcel G., *Ma première étape*, «Le semeur», 1^o décembre 1932.

Marcel G., *Notes pour une philosophie de l'amour*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», octobre-décembre 1954.

Marcel G., *Notes sur l'évaluation tragique*, «Journal de psychologie», 15 janvier - 15 mars 1926.

Marcel G., *Paix sur la Terre. Deux discours, une Tragédie*, Aubier, Paris 1965.

Marcel G., *Percées vers un ailleurs. Théâtre: L'Iconoclaste, L'Horizon*, Fayard, Paris 1973.

Marcel G., *Positions et approches concrètes du mystère ontologique*, Desclée de Brouwer, Paris 1933; trad. it. e a cura di G. Vagniluca, *Posizione e approcci concreti*

al mistero ontologico, in Marcel G., *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, Minerva Italica, Milano 1972.

Marcel G., *Présence et immortalité*, Flammarion, Paris 1959; trad. it. di M. Pastrello, *Presenza e immortalità*, Bompiani, Milano 2011.

Marcel G., *Réflexions sur le tragique*, in «L'Essor», n. 13, décembre 1921.

Marcel G., *Remarques sur "L'Iconoclaste"*, in «La Revue Hebdomadaire», n. 4, 27 Janvier 1923.

Marcel G., *Testament philosophique*, in «Revue de Métaphysique et de morale», 3, 1969.

Marcel G., *The Philosophy of existence*, Cluny, Providence (Rhode Island) 2018.

Marcel G., *Théâtre comique*, Albin Michel, Paris 1947.

Marcel G., *Théâtre de l'âme en exil*, in «Recherches et débats», giugno-luglio n. 10, 1950.

Marcel G., *Théâtre et Philosophie. Leurs rapports dans mon Œuvre*, in «Recherches et débats », sett. n. 2, 1952.

Marcel G., *Tragique et personnalité*, in «La Nouvelle Revue française», 1^{er} juillet 1924.

Marcel G., *Un juste*, in Id., *Paix sur la terre. Deux discours, une Tragédie*, Aubier, Paris 1965.

Fonti manoscritte di Gabriel Marcel:

Fonds Gabriel Marcel (D. 87-08 ; NAF 28349) della Biblioteca Nazionale di Francia (BnF), Dipartimento Manoscritti:

- Boîtes n. 30-35: teatro
- Boîtes n. 41-44: filosofia
- Boîtes n. 59-76: articoli
- Boîtes n. 77-89: conferenze
- Boîtes n. 16-22 e n. 52-55: corrispondenza ricevuta da Gabriel Marcel che testimonia le sue amicizie intellettuali

Fonds Henri Marcel della Biblioteca Nazionale di Francia (BnF), Dipartimento Manoscritti:

- Boîtes n. 30-33: corrispondenza familiare di Gabriel Marcel

Bibliografia su Gabriel Marcel:

AA.VV., *Entretiens autour de Gabriel Marcel*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976.

AA.VV., *Entretiens Paul Ricoeur-Gabriel Marcel*, Association Présence de Gabriel Marcel, Paris 1998.

Arnaldez R., *L'aventure philosophique avec Gabriel Marcel*, in *Gabriel Marcel. Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et l'association "Présence de Gabriel Marcel"*, testi riuniti da M. Sacquin, Bibliothèque Nationale, Paris 1989 (atti del convegno svoltosi a Parigi dal 28 al 30 settembre 1988).

Bespaloff R., *Lettres à Gabriel Marcel*, in «Conférence», n. 18, Parigi 2004.

Chenu J., *Le Théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, Aubier, Paris, 1948.

Cozzoli M., *L'uomo in cammino verso... L'attesa e la speranza in Gabriel Marcel*, Edizioni Abete, Roma 1979.

Crémieux B., *Au "Théâtre des jeunes Auteurs" (Vieux-Colombier): "La Chapelle ardente" de Gabriel Marcel*, in «L'Europe nouvelle», 3-X-1925.

Davy M-M., *Un philosophe itinérant. Gabriel Marcel*, Flammarion, Paris 1959.

Dubois-Dumée J-P., *Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel*, in *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel*, Plon, Paris 1947.

Fessard G., *Théâtre et Mystère*, in G. Marcel, *La Soif*, Desclée de Brouwer, Paris 1938.

Ghelardini M., *Marcel interprete di Pirandello: la corporeità fra incarnazione e materializzazione*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», n.1/2024, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni.

Jacques F., *Langage et conflit dans le théâtre de Gabriel Marcel*, in *Gabriel Marcel. Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et l'association "Présence de*

Gabriel Marcel”, testi riuniti da M. Sacquin, Bibliothèque Nationale, Paris 1989 (atti del convegno svoltosi a Parigi dal 28 al 30 settembre 1988).

Kouassi M. É., *Esthétique et métaphysique dans l'œuvre de Gabriel Marcel*, in *L'art de se créer soi-même*, «Journal de philosophie», vol. 1 n. 2/2023.

Mc Nicholl A. J., *Il metodo della Filosofia secondo Gabriel Marcel*, in «*Angelicum*», vol. 34, n. 2, 1957.

Pastore A., *Dramma e mistero nel teatro ontologico di Gabriel Marcel*, dalla rivista «*Il dramma*», 15 dicembre 1947, ripubblicato in Id., *Dioniso. Saggi critici sul teatro tragico*, Cedam, Padova 1957.

Politis H., *Marcel lecteur de Sartre en 1946*, in «*Trilhas Filosóficas*», Caicó, ano 12, n. 3, Edição Especial, 2019, Dossiê em Comemoração aos 130 anos do Nascimento de Gabriel Marcel, ISSN 1984-5561.

Poma I., *Introduzione*, in G. Marcel, *Essere e avere*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1999.

Ricoeur P., *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Éditions du Temps Présent, Paris 1947; trad. it. di F. Righetti, *Gabriel Marcel e Karl Jaspers. Filosofia del mistero e filosofia del paradosso*, tab edizioni, Torrazza Piemonte (TO) 2021.

Riva F., “*Essere e avere*” di Marcel e il dibattito su esistenza ed essere nell'esistenzialismo, Paravia, Torino 1990.

Riva F., *Dall'autonomia alla disponibilità. Paul Ricoeur e Gabriel Marcel*, in P. Ricoeur e G. Marcel, *Per un'etica dell'alterità. Sei colloqui*, Edizioni Lavoro, Roma, 1998.

Riva F., *L'analogia occultata: a proposito del discorso ontologico di Gabriel Marcel*, in «*Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*», Vita e Pensiero, Milano, vol. 75, n. 3 luglio-settembre 1983.

Riva F., *Prefazione: drammatiche dell'incontro*, in L. Aloï, *Ontologia e dramma. Gabriel Marcel e Jean-Paul Sartre a confronto*, Edizioni AlboVersorio, Milano 2014.

Sottiaux E., *Gabriel Marcel. Philosophe et dramaturge*, Nauwelaerts, Louvain 1956.

Troisfontaines R., *De l'existence à l'être. La philosophie de Gabriel Marcel*, Secrétariat des publications Namur, È. Nauwelaerts Louvain et È. J. Virin Paris 1953.

Verdure-Mary A., *Drame et pensée. La place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel*, Honoré Champion, Paris 2015.

Bibliografia di Jean-Paul Sartre:

Contat M. e Rybalka M. (a cura di), *Œuvres complètes*, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), Paris 1986.

Sarte J-P., *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici 1965-1973*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2020.

Sartre J-P., *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris 1973; trad. it. di P. Caruso, *Critica della ragione dialettica I. Teoria degli insiemi pratici* (libro primo e secondo), Il Saggiatore, Milano 1990.

Sartre J-P., *Critique de la Raison dialectique (Tome II – L'intelligibilité de l'Histoire)*, Gallimard, Paris 1985; trad. it. di F. Cambria, *Critica della ragione dialettica. L'intelligibilità della storia*, tomo II, Christian Marinotti Editori, Milano 2006.

Sartre J-P., *Entretien avec Bernard Dort* (1979), ripreso in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973, coll. « Folio essais », 1992.

Sartre J-P., *Explication de L'étranger*, in « Cahiers du Sud », n° 253, Février 1943, p. 189-206; successivamente ripreso in Id., *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947, pp. 99-121.

Sartre J-P., *Forger des mythes*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973.

Sartre J-P., *Huis Clos*, Gallimard, Paris 1945; trad. it. di M. Bontempelli, *Porta chiusa*, Bompiani, Milano 2017.

Sartre J-P., *Huis clos*, in *Un théâtre de situations*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973.

Sartre J-P., *L'art cinématographique* (1931), in M. Contat e M. Rybalka (a cura di), *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970; trad. it. di F. Caddeo, *L'arte cinematografica*, in « Materiali di Estetica », n. 1/2014.

Sartre J-P., *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Edition Gallimard, Paris 1943; trad. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014.

Sartre J-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris 1945; trad.it. di G. Mursia Re, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Ugo Mursia Editore, Milano 2019.

Sartre J-P., *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. e a cura di C. Pavolini, *L'idiota della famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 a 1857*, Il Saggiatore, Milano 2019.

Sartre J-P., *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Christian Marinotti, Milano 2004.

Sartre J-P., *Le style dramatique*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973.

Sartre J-P., *Les carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris 1983; trad. it. e a cura di P-A. Claudel, *Taccuini della strana guerra*, Acquaviva, Bari 2002.

Sartre J-P., *Les mots*, Gallimard, Paris 1964, trad. it. e a cura di L. de Nardis, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 2011.

Sartre J-P., *Les Mouches*, Gallimard, Paris 1943; trad. it. di M. Bontempelli, *Le Mosche*, Bompiani, Milano 2017.

Sartre J-P., *Les Mouches*, in *Un théâtre de situations*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973.

Sartre J-P., *Les Séquestrés d'Altona*, Gallimard, Paris 1960; trad. it. di G. Monicelli, *I sequestrati di Altona*, Oscar Mondadori, Verona 1973.

Sartre J-P., *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un théâtre de situations*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973.

Sartre J-P., *Lettere al Castoro e ad altre amiche. 1926-1963*, trad. it. e a cura di O. del Buono, Garzanti, Milano 1985.

Sartre J-P., *Lettre de Jean-Paul Sartre à Gabriel Marcel*, in «Revue de la BNF», 2014/3 (n° 48), pp. 62-63, Éditions Bibliothèque nationale de France.

Sartre J-P., *Mythe et réalité du théâtre*, in « Le Point », n. 7, 1967.

Sartre J-P., *Pour un théâtre de situations*, «La Rue», n. 12, novembre 1947, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1973.

Sartre J-P., *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), Gallimard, Paris 1973

Sartre J-P., *Questioni di metodo*, in Id. *Critica della ragione dialettica. Teoria degli insiemi pratici*, vol. 1, Il Saggiatore, Milano 1990.

Sartre J-P., *Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre e Autoportrait à soixante-dix ans*, in *Situations X: politique et autobiographie*, Gallimard, Parigi, 1976; trad. it. e a cura di M. Cantoni, M. Gallerani, *Autoritratto a settant'anni e Simone de Beauvoir interroga Sartre sul femminismo*, Il Saggiatore, Milano 2005.

Sartre J-P., *Théâtre et cinéma* (1958), in Id., *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1992.

Sartre J-P., *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, in *Un théâtre de situations*, M. Contat e M. Rybalka (a cura di), Gallimard, Paris 1992.

Sartre J-P., *Vérité et existence*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. di F. Sircana, *Verità ed esistenza*, il Saggiatore, Milano 1991.

Bibliografia su Jean-Paul Sartre:

Audry C., *Sartre*, Accademia Sansoni editore, Milano 1970.

Bardy J., *Les Mouches : tragédie de la liberté*, in «Raison présente», n°117, 1er trimestre 1996; https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1996_num_117_1_3319

Bertholet D., *Sartre*, Plon, Paris 2000.

Caddeo F., *Il sogno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di Sartre*, Arduino Sacco Editore, Roma 2020.

Chauvet L., *Critique des Mouches et défense de Zeus*, in «Demain», Lyon, 27 giugno 1943.

Chiaromonte N., *Sartre il solitario*, in «Il Mondo. Settimanale di politica e letteratura», anno XII/n.7, 16 febbraio 1960.

Cohen-Solal A., *Sartre 1905-1980*, Gallimard, Paris 1999.

De Beauvoir S., *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, Paris 1958.

Farina G., *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, Bulzoni Editore, Roma 1998.

Farina G., *Sartre e la storia, Prefazione a L'intelligibilità della storia. Critica della ragione dialettica*, tomo II, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006.

Galster I., *Sartre devant la presse d'Occupation*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Ghelardini M., *Storia di una «frequentazione»: il concetto di relazione in Gabriel Marcel e Jean-Paul Sartre*, in «Studi sartriani», anno XVII/2023, Roma Tre-Press, Roma 2023.

Huisman D., *Gabriel Marcel lecteur et juge de Jean-Paul Sartre*, in Marcel G., *L'existence et la liberté humaine chez Jean-Paul Sartre*, Librairie philosophique J.

Vrin, Paris 1981.

Ireland J., *Theater, War, and Memory in Crisis. Vichy, Algeria, the Aftermath*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2025.

Laubreaux A., *L'épate de Mouches*, in «*Je suis partout*», 11 giugno 1943.

Leiris M., *Correspondance 1923–1989*, Gallimard, 2015.

Louette J-F., *Sartre: un théâtre d'idées sans idées de théâtre*, in «Les Temps Modernes», 2005/4 n° 632-633-63; <https://shs.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2005-4-page-208?lang=fr>.

Merleau-Ponty M., *Théâtre et politique*, in «Les Temps modernes», n. 1, ottobre 1945 (poi raccolto in Id., *Sens et non-sens*, 1948, p. 244).

Piccione C., «*Sarà giorno fatto dentro i miei occhi*». *Porta chiusa e il teatro dell'altro*, in *Sartre e l'arte contemporanea. Immagini e immaginari*, «Studi sartriani», anno XV 2021, Roma Tre Press.

Russo M., *Dalla penuria al Terrore. Relazioni e pratiche disumane nella Teoria degli insiemi pratici*, in *L'umana disumanità*, «Studi Sartriani», Anno XIII/2019, RomaTrePress, Roma 2019.

Russo M., *Per un esistenzialismo critico. Il rapporto tra etica e storia nella morale dell'autenticità di Jean-Paul Sartre*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2018.

Russo M., *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, Carocci Editore, Roma 2024.

Verstraeten P., *Violence et éthique. Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*, Gallimard, Paris 1972.

Bibliografia di Albert Camus:

A. Camus, *Copeau, seul maître*, in Id., *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Paris 1962.

Camus A., *Actuelles III. Chroniques algériennes 1939-1958: Écrits politiques*, Gallimard, Paris 1958.

Camus A., *Actuelles. Chronique 1944-1948*, Gallimard, Paris 1950.

Camus A., articoli in «*L'Express*», n. 48, ottobre 1955.

Camus A., *Caligula*, Gallimard, Paris 1958; trad. it. di C. Diez, *Caligola*, Bompiani, Milano 2018

Camus A., *Discours de Suède*, Gallimard, Paris 1958.

Camus A., *L'État de siège*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. di C. V. Lodovici, *Lo stato d'assedio*, Bompiani, Milano 2018

Camus A., *L'Étranger*, Gallimard, Paris 1942; trad. it. di A. Zevi, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2004.

Camus A., *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1951; trad. it. di L. Magrini, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1998.

Camus A., *La peste*, Gallimard, Paris 1947; trad. it. di B. Dal Fabbro, *La peste*, Bompiani, Milano 1996.

Camus A., *Le malentendu*, Gallimard, Paris 1944; trad. it. di V. Pandolfi, *Il Malinteso*, Bompiani, Milano 2018.

Camus A., *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942; trad. it. di A. Borelli; *Il Mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 2020.

Camus A., *Le Premier Homme*, Gallimard, Paris 1994; trad. it. di E. Capriolo, *Il primo uomo*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2020.

Camus A., *Les justes*, Gallimard, Paris 1950; trad. it. di F. Ousset, *I giusti*,

Bompiani, Milano 2018.

Camus A., *Lettres à un ami allemand*, Gallimard, Paris 1948.

Camus A., *Pourquoi l'Espagne?*, in Id. *Actuelles I: Écrits politiques*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1950, ora in *Essais*, NRF Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1965.

Camus A., *Taccuini*, Milano, Bompiani 2004.

Camus A., *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Paris 1962.

Camus A., *Tutto il teatro*, Giunti-Bompiani, Firenze- Milano 2018.

Bibliografia su Albert Camus:

Castelli F., *Da Caligola a I Giusti: l'assurdo e la rivolta nel teatro di Camus*, in «Ariel. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi Pirandelliani e sul teatro contemporaneo», n. 2 (luglio-dicembre) 2011.

Castoro P., *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, Besa Edizioni, Lecce 2001.

Fenizi L., *Albert Camus tra assurdo e rivolta*, in Geat M. e Giosi M. (a cura di), *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, Roma tre press, 2024.

Geat M. e Giosi M. (a cura di), *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, Roma tre press, 2024.

Grenier J., *Albert Camus. Ricordi*, trad. it. e a cura di C. Pastura, Mesogea, Messina 2005.

Leparulo W. E., *Ipotesi per la risoluzione del rapporto Pirandello-Camus*, in «Italice», vol. 57, n.1, 1980.

Lupini S., *Il sipario dell'assurdo. Albert Camus e il teatro*, in «Dialeghesthai. Rivista telematica di filosofia [in linea]», anno 12 (2010) [pubblicato: 20/12/2010], disponibile su World Wide Web: <https://purl.org/mdd/silvia-lupini-01>, ISSN 1128-5478.

M. Giosi, *Albert Camus e il pensiero inquieto. Tra natura e storia*, in Geat M. e Giosi M. (a cura di), *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, Roma tre press, 2024.

Marchetti M., *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Bulzoni editore, Roma 2007.

Montano A., *Camus un mistico senza Dio*, Messaggero di Sant'Antonio, Padova 2003.

Négroni J., *Albert Camus et le théâtre de l'Équipe*, in «Revue d'histoire du théâtre», IV, 1962.

Pasanisi C., *Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà: il Malinteso di Albert Camus nella regia di Vito Pandolfi*, in «SIGMA», vol. 3 (2019), pp. 375-395, ISSN: 2611-3309.

Rava E. C., *Albert Camus e la rivolta antropologica esistenziale*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», 3, Milano 1978.

Rigobello A., *Albert Camus*, Istituto editoriale del Mezzogiorno, Napoli 1963.

Scaramuzza G., *I silenzi e le pause nel Malinteso di Albert Camus*, in *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, Roma tre press, 2024.

Scaratti M., *Albert Camus. Una introduzione*, Editrice Clinamen, Firenze 2017.

Scaricamazza A., *La rivolta secondo Camus*, in «Dialegethai», www.mondodomani.org.

Spielque A., *Le Premier homme* (1994), in SEC, «Société des études camusiennes», cit. in M. Geat, *Albert Camus e la memoria del Primo Uomo*, in *Albert Camus. Alla ricerca di un nuovo umanesimo*, a cura di M. Geat e M. Giosi, Roma tre press, Roma 2024.

Spielque A., *Quand le jeune Camus ouvre les yeux sur le quotidienne, Albert Camus au quotidienne*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asque 2005.

Todd O., *Albert Camus. Una vita*, Bompiani, Milano 1997.

Matilde Felandini