

CATERINA PICCIONE

«Come una promessa d'uragano». Identità, desiderio e politica nelle “Mosche” di Jean-Paul Sartre

ABSTRACT

Negli anni neri dell'Occupazione nazista di Parigi, Jean-Paul Sartre scrive *Le Mosche*, rielaborando la saga degli Atridi per farne il luogo di una riflessione radicale sul rapporto tra libertà e identità. Il presente saggio ricostruisce il contesto storico-politico della scrittura e della messa in scena dell'opera, per poi soffermarsi sulla sua ricezione critica e sulle dichiarazioni, implicite ed esplicite, dell'autore. Su questa base, si propone un'interpretazione filosofica della pièce: al centro emerge la figura di Oreste come soggetto *en quête*, mosso da un desiderio di identità e appartenenza che si intreccia con pulsioni perturbanti e la cui traiettoria conduce a una solitudine radicale, essenza tragica e rischiosa al cuore di ogni vera libertà.

During the dark years of the Nazi Occupation of Paris, Jean-Paul Sartre wrote *The Flies*, reworking the saga of the Atreidae into a site for a radical reflection on the relationship between freedom and identity. This article reconstructs the historical and political context of the play's writing and staging, before turning to its critical reception and to Sartre's implicit and explicit statements. On this basis, it proposes a philosophical interpretation of the play: at its core emerges the figure of Orestes as a subject *en quête*, driven by a desire for identity and belonging that intertwines with disturbing impulses and whose trajectory leads to a radical solitude, the tragic and risky essence at the heart of all true freedom.

30 giugno 2026, pp. 57-95

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-5624/25709>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: ilcastellodielsinore@unibo.it

URL: <https://ilcastellodielsinore.unibo.it>

Caterina Piccione*

**«Come una promessa d'uragano».
*Identità, desiderio e politica nelle “Mosche” di Jean-Paul Sartre***

Negli anni neri dell'Occupazione nazista di Parigi, Jean-Paul Sartre scrive *Le Mosche*, rielaborando la saga degli Atridi per farne il luogo di una riflessione radicale sulla relazione tra libertà e identità. La *pièce* segue il ritorno di Oreste ad Argo, accompagnato dal pedagogo, suo maestro, dopo una lunghissima assenza. Giunto in città sotto mentite spoglie, egli si trova di fronte a una comunità dominata dal rimorso, simbolicamente incarnato dalla presenza onnipervasiva di mosche che infestano lo spazio urbano. Esse rinviano alla colpa collettiva radicata originariamente nell'assassinio di Agamennone, atto di cui sono diretti colpevoli Egisto e Clitennestra, ma che ha visto anche la silente complicità di tutti i cittadini argivi. Ogni anno la città celebra una festa dei morti, durante la quale i defunti sono richiamati tra i vivi, rinnovando il ricordo della colpa e il rituale del pentimento. In questo scenario si staglia la figura ribelle di Elettra, ridotta a una condizione servile, che è ostile al potere, animata dal desiderio di vendicare il padre e di ritrovare il fratello perduto. L'intreccio giunge al suo culmine quando Oreste, convinto da Elettra, uccide Egisto e Clitennestra. Dopo il delitto, tuttavia, la giovane cede al rimorso e si ritrae, mentre Oreste rifiuta il pentimento, assumendosi la piena e libera responsabilità dell'atto, e lascia la città, portando con sé le mosche che la infestavano.

Il presente saggio si propone di ricostruire dapprima il contesto storico-politico della scrittura e della messa in scena dell'opera, per poi soffermarsi sulla sua ricezione critica e sulle dichiarazioni implicite ed esplicite di Sartre. Su questa base, si avanza un'interpretazione filosofica della *pièce*: sebbene *Le Mosche* sia stata a lungo considerata un'opera resistente per antonomasia*, essa non si esaurisce in una presa di posizione politica univoca. Un'analisi incrociata delle intenzioni dell'autore, delle recensioni e degli studi successivi mette in luce una costellazione di significati più stratificata. Al centro dell'opera si staglia Oreste come figura essenzialmente *en quête*, mossa da una fondamentale ricerca di identità, da un bisogno estremo di appartenere a un luogo e a

* Università di Bologna.

¹ Per esempio, Serge Added analizza *Le Mosche* e *Jeanne avec nous*, *pièces* passate alla storia come esempi di “teatro resistente”, problematizzando questa etichetta, ovvero mettendo in discussione alcuni pregiudizi storiografici sedimentati intorno a queste opere dopo la Liberazione. Cfr. Serge Added, *Le théâtre dans les années Vichy 1940-1944*, Ramsay, Paris 1992, pp. 254-272.

una rete di relazioni. Il suo desiderio si configura anche in termini perturbanti, con un'evidente tensione incestuosa verso la sorella. Oreste, come Elettra, diviene recalcitrante alle maglie della biopolitica del governo argivo, espressione metaforica dell'ideologia di Vichy, fatta di meaculpismo, paternalismo e pedagogia del rimorso. Egli arriva infine a conquistarsi, tramite un gesto estremo come l'omicidio dei regnanti, una forma di identità libera ed *engagée*; cionondimeno, tale identità resta aperta e proiettata verso un futuro senza garanzie. In questo senso, la traiettoria di Oreste non conduce a una riconciliazione, ma a una solitudine radicale, essenza tragica e rischiosa al cuore di ogni vera libertà.

Il contesto storico-politico

L'Occupazione nazista è un'epoca nera per la Francia, segnata indelebilmente dalla presenza incombente della guerra e della morte². Eppure, la vita continua a Parigi e, paradossalmente, il teatro conosce una prosperità inaudita³. Tale fenomeno si spiega in parte con il fatto che il teatro diventa un surrogato delle distrazioni che la penuria ha soppresso. La mancanza di approvvigionamenti compromette la possibilità di organizzare cene e feste; la scarsità di carburante rende impossibili le gite fuori porta; anche la concorrenza del cinema diminuisce, dato che non si proiettano più film

² Nelle pagine di *Pour un théâtre de situations* Jean-Paul Sartre delinea una drammaturgia fondata su personaggi posti in situazioni-limite, chiamati a scegliere tra alternative che implicano la morte (cfr. Jean-Paul Sartre, *Pour un théâtre de situations*, in Id., *Un théâtre de situations*, Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, Paris 1973, pp. 19-21). La presenza drammaturgica della morte, talvolta come presenza incombente, talaltra come necessità di compimento, costituisce, al di là di Sartre, un elemento centrale nelle opere composte a Parigi durante l'Occupazione tedesca.

³ Alcuni dati quantitativi danno la misura della fortuna della vita teatrale nella Parigi occupata: gli incassi del 1943 ammontano a 318 milioni di franchi, più del triplo di quelli del 1938 (101 milioni, come scrive Hervé Le Boterf, *La vie parisienne sous l'Occupation. 1940-1944*, France-Empire, Paris 1974, t. I, p. 222); nel 1943 si registra il 25% di spettatori in più rispetto a prima della guerra (*Annuaire statistique de la ville de Paris*, riunione della quarta commissione del Conseil municipal, 16 aprile 1943, citato in Alfred Sauvy, *La vie économique des Français de 1939 à 1945*, Flammarion, Paris 1978, p. 182, e in Michel Henri, *Paris Allemand*, Albin Michel, Paris 1981, p. 339); chi andava a teatro due volte all'anno prima del 1939, sotto l'Occupazione ci andava in media quattro volte al mese (Armand Salacrou, *Un auteur français et son public*, in «La revue internationale de Théâtre», vol. I, 1947, pp. 48-50: p. 50). Si citano i seguenti titoli, essenziali per ricostruire la vita culturale parigina sotto l'Occupazione: Annette Fuchs-Betteridge, *Le Théâtre dramatique en France pendant l'occupation allemande 1940-1944*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 1969; Merrill A. Rosenberg, *Vichy's Theatrical Venture*, in «Theatre Survey», vol. XI, n. 2, November 1970, pp. 124-150; Robert Owen Paxton, *Vichy France. Old Guard and New Order*, Columbia University Press, New York 1972 (traduzione francese *La France de Vichy 1940-1944*, Seuil, Paris 1974); Patrick Marsh, *The theatre in Paris during the German occupation, 1940-1944, with special reference to the Comédie-Française*, PhD thesis, University of Warwick, 1973; André Halimi, *Chantons sous l'Occupation*, L'Harmattan, Paris 1976; Pascal Ory, *Les Collaborateurs*, Seuil, Paris 1980; Jean-Pierre Rioux (sous la direction de), *La vie culturelle sous Vichy*, Complexe, Bruxelles 1987; Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy (1944-198...)*, Seuil, Paris 1987; *La littérature française sous l'Occupation. Actes du colloque de Reims, 30 septembre, 1^{er} et 2 octobre 1981*, Éditions et Presses Universitaires de Reims, Reims 1989; Serge Added, *La vie littéraire, intellectuelle et artistique en France de 1940 à 1944. Orientation bibliographique*, in «Bulletins de l'Institut d'Histoire du Temps Présent», n. 35, 1989, pp. 37-58; Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande*, Seuil, Paris 1997; Gisèle Shapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Fayard, Paris 1999; Edward Boothroyd, *The parisian stage during the occupation, 1940-1944: a theatre of resistance?*, PhD Thesis, University of Birmingham, 2009; Bruno Curatolo – François Marcot (sous la direction de), *Écrire sous l'Occupation*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011; Jean Guéhenno, *Journal des années noires 1940-1944*, Galimard, Paris 2014; Jeanyves Guérin (sous la direction de), *Le théâtre français des années noires 1940-1944*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2015.

americani e buona parte dei cittadini francesi non ama il cinema tedesco. Tuttavia, già all'epoca, la ragione principale del successo dei teatri viene individuata nel bisogno di evasione che i parigini sentono diffusamente, nella volontà di dimenticare una quotidianità fatta di allarmi, bombardamenti, coprifuoco, controlli di polizia, difficoltà di spostamento e di comunicazione. Si parla di una vera e propria «età dell'oro [del teatro], una prosperità senza precedenti, dovuta alla sete ardente di dimenticare gli incubi, purificare lo spirito, dare aria al pensiero»⁴.

Non ci si può non domandare quale sia il ruolo svolto dalle autorità tedesche in questo sviluppo della vita teatrale. Otto Abetz, ambasciatore tedesco a Parigi, parla di un liberalismo culturale tattico, ossia di un'attitudine deliberatamente generosa cui era sottesa una strategia sottile e cinica, volta a sottomettere la nazione vinta con maggiore efficacia, alimentando l'illusione di un'alleanza tra Francia e Germania anziché di una brutale sottomissione. Una vita culturale intensa può servire a distrarre dalla politica e a mantenere l'ordine pubblico, essendo certamente preferibile confinare l'opposizione nell'immaginario piuttosto che affrontarla sul piano politico e sociale⁵.

A questa apparente liberalità si affianca, tuttavia, una censura reale, rigorosa e strutturata. Il controllo della vita culturale è affidato ai servizi della Propagandastaffel, subordinata alla Propaganda-Abteilung di Francia, a sua volta legata all'Administration Militaire de France, che riceve direttive da Berlino. La censura riguarda la stampa, la letteratura, la radio, il cinema. Esiste un gruppo "culture" e, al suo interno, un sottogruppo "théâtre", che si occupa sia delle opere teatrali sia delle recensioni. Prima di essere messa in scena, una *pièce* ha bisogno del visto. Più in generale, i teatri possono funzionare a condizione di dichiarare l'arianità del direttore e del personale, di depositare il programma previsto per la stagione, di fornire due copie per ogni *pièce*, oltre ad *affiches* e programmi, il tutto sottoposto a previa approvazione da parte dei censori⁶. Una volta ottenuto il visto, l'opera può essere messa in scena, ma un rappresentante della Propaganda deve assistere a una delle prime repliche per assicurarsi della conformità dello spettacolo con la copia del testo drammaturgico depositato e approvato, nonché per verificare le reazioni del pubblico.

Dopo la Liberazione si è diffusa l'opinione secondo cui la censura durante l'Occupazione tedesca sarebbe stata cieca o limitata. Questa interpretazione, tuttavia,

⁴ Jean Laurent, *L'hymne au soleil*, in «La Gerbe», 27 juillet 1944, p. 5. In questa occorrenza, come in tutte le successive citazioni letterali in cui si indicherà un'edizione francese, la traduzione è a cura di chi scrive.

⁵ Cfr. Élisabeth Dunan, *La Propaganda-Abteilung de France. Tâches et organisation*, in «Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale», n. 4 (*Sur l'Allemagne en guerre*), 1951, pp. 19-32.

⁶ Esiste un dibattito relativo all'esistenza di una duplice censura, tedesca e francese (riconducibile al regime di Vichy): una parte della critica ha a lungo privilegiato l'idea di un controllo prevalentemente esercitato dall'occupante tedesco; altri studi hanno invece messo in evidenza la presenza di un apparato censorio francese autonomo, attivo parallelamente a quello tedesco e talora persino più capillare nella regolamentazione delle attività culturali. Cfr., oltre ai titoli citati nella nota 3, Patrick Marsh, *Le théâtre à Paris sous l'Occupation allemande*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 131, t. III, 1981, pp. 197-369.

non deve indurre a sottostimare la capacità dei funzionari. Il capo del gruppo “culture”, il *Sonderführer* Lucht, pare fosse effettivamente privo di cultura e di educazione, ma i suoi subordinati, che ne orientavano di fatto le decisioni, si sono dimostrati spesso in grado di cogliere ambiguità e possibili letture allegoriche⁷. Occorre allora capire come sia stato possibile, per esempio, che ottenessero il visto tre *pièces* che si è abituati a considerare resistenti, ovvero *Le Mosche*, *Jeanne avec Nous* e *Antigone*. Certamente, il ricorso al mito ha potuto mascherare il messaggio politico⁸, ma non basta: bisogna tenere conto di una situazione di scrittura e di ricezione segnata da sfumature e implicazioni più complesse e stratificate.

La relazione con la censura delle *Mosche* è particolarmente significativa. Figura chiave è quella di Gerhard Heller, censore tedesco a Parigi dal 1940, grande appassionato di letteratura francese⁹. Heller tende a mantenere un atteggiamento prudente nei confronti di autori resistenti, potenzialmente pericolosi per la sua sicurezza, perciò rimane distante a livello personale da Sartre e de Beauvoir¹⁰. Nonostante questa cautela, si impegna per il destino delle *Mosche* all'insaputa dell'autore, facilitandone l'accettazione presso le autorità tedesche: quando un membro della propaganda gli chiede di assistere alle prove insieme, poiché circola la voce che si tratti di un'opera resistente, Heller non esita ad accompagnarlo e a favorire lo spettacolo, di cui conosce, peraltro, il testo, uscito in libreria nell'aprile del 1943. Dopo aver assistito alle prove, i due redigono un resoconto in cui si afferma che l'opera non ha nulla a che vedere con la Resistenza, trattandosi di un soggetto tratto dall'antichità classica e riconducibile alla letteratura universale. Heller afferma poi nella sua autobiografia di averne ben compreso sin da subito la visione politica sovversiva, non poco legata all'attualità, e di aver appoggiato l'opera proprio per questo¹¹. Va tuttavia precisato che non esistono documenti che garantiscano l'autenticità di questo racconto di Heller. Resta il fatto che il testo va in stampa nell'aprile del 1943, e che due copie vengono depositate presso la Propaganda prima dell'inizio delle prove: ne risulta che la *pièce* è approvata dalla censura senza difficoltà. Circola, in proposito, un aneddoto

⁷ Prova ne è, per esempio, l'approfondita analisi di *dossiers* rinvenuti presso le Archives Nationales condotta da Ingrid Galster e riportata in Ingrid Galster, *Le Théâtre De Jean-Paul Sartre Devant Ses Premiers Critiques*, “*Les Mouches*” et “*Huis clos*”, Jean-Michel Place, Paris 1986, p. 79, nota 211.

⁸ Dullin scrive esplicitamente che l'autorizzazione alla rappresentazione fu concessa poiché la censura non vi scorse altro che l'adattamento di un mito greco. Cfr. Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, Paris 1969, p. 259.

⁹ Durante l'Occupazione, Heller guida il gruppo “littérature” della Propagandastaffel, favorendo una straordinaria vitalità editoriale. Privilegia la qualità letteraria al di là di barriere ideologiche, consentendo la pubblicazione e la rappresentazione di opere anche di Sartre e Camus, aggirando spesso le direttive naziste. Figura ambigua di “protettore”, intrattiene stretti legami con gli scrittori francesi e persino con diversi intellettuali dell'opposizione, tra cui Paulhan, Debu-Bridel e Malraux. Non si oppone apertamente al regime, ma tollera e talvolta protegge attività rischiose, arrivando persino ad avvertire Paulhan di un arresto imminente. Le sue memorie, pur parziali e inevitabilmente soggettive, pubblicate a distanza di oltre trent'anni dagli eventi dell'Occupazione, costituiscono una testimonianza di rilievo per la ricostruzione del clima culturale del periodo. Cfr. Gerhard Heller, *Un Allemand à Paris*, Seuil, Paris 1981.

¹⁰ Avrebbe potuto facilmente incontrarli, anche tramite Paulhan, come ricorda nelle sue memorie. Cfr. *ivi*, p. 155.

¹¹ Heller scrive: «Avevo ben compreso che, attraverso le parole e le azioni di Elettra e di Oreste, non erano soltanto Egisto e Clitennestra a esser messi sotto accusa» (*ivi*, p. 159).

secondo cui il visto sarebbe stato ottenuto non per la cecità della Propaganda, bensì perché un funzionario antinazista conosceva un'attrice della compagnia ed era riuscito a far passare l'opera inosservata¹². In ogni caso, la buona reputazione del regista Charles Dullin, unita all'argomento mitologico, ha certamente contribuito al *nulla osta*. Da parte sua, pare che Sartre fosse convinto di aver composto un intrigo sufficientemente prudente da passare il vaglio censorio, pur restando comprensibile, nella sua portata sovversiva, per il pubblico¹³; va detto che questa convinzione viene necessariamente sfumata da uno sguardo alla ricezione effettiva dell'opera, a partire dalle recensioni della stampa parigina autorizzata. Prima di affrontare questo nodo, occorre però soffermarsi sulle circostanze della messa in scena.

La scrittura e la mise en scène

La stesura del testo delle *Mosche* comincia nell'agosto del 1941 e si conclude nel maggio del 1942¹⁴. Il volume viene stampato a dicembre ed è messo in vendita nell'aprile del 1943, circa due mesi prima della messa in scena; la *première* ha luogo il 3 giugno. Il processo di scrittura dell'opera prende avvio dopo la prima esperienza teatrale di Jean-Paul Sartre, maturata durante la prigionia, quando scrive e mette in scena *Bariona* insieme ai compagni di campo. Si tratta di un momento artistico e umano che segna profondamente la sua sensibilità intellettuale, poiché lì Sartre scopre la potenza rituale e collettiva dell'evento teatrale¹⁵. È in questo contesto che formula una decisione esplicita di svolta, scrivendo in una lettera a Simone de Beauvoir: «Di qui in poi, farò del teatro»¹⁶.

Al rientro dalla prigionia (avvenuto grazie a un certificato di malattia falso, redatto dall'abbé Marius Perrin), Sartre riprende il suo posto al Lycée Pasteur a Parigi. Qui comincia a scrivere *Le Mosche*. Sartre conosce bene l'ambiente teatrale, frequenta molte figure centrali della scena parigina. Un ruolo non secondario nella stesura della drammaturgia è giocato proprio dai legami personali, ossia dalla volontà di aiutare due attrici, Olga Kosakiewicz e Olga Barbezat, inserite nella rete di relazioni amorose e di mutuo aiuto che gravita intorno a Sartre e Simone de Beauvoir¹⁷. In una certa misura, si tratta di una *pièce* di circostanza: Kosakiewicz e Barbezat, dopo aver recitato il 5 e il 6

¹² Paul-Louis Mignon, *Jean-Paul Sartre*, in «Avant-scène», nn. 402-403 (*Spécial Sartre*), 1968, p. 34.

¹³ Simone de Beauvoir lo definisce «un intreccio al contempo prudente e trasparente» (Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, p. 499).

¹⁴ In quegli stessi mesi Sartre sta scrivendo *L'essere e il nulla*, la cui stesura ha inizio nell'autunno 1941. In quest'opera filosofica si ritrovano, infatti, pur articolati in linguaggio differente, i medesimi nuclei teorici delle *Mosche*, ossia la libertà, l'identità, il desiderio, l'*engagement*.

¹⁵ Particolarmente rilevante è la traduzione italiana della drammaturgia (che Sartre non ha mai pubblicato in vita): Jean-Paul Sartre, *Bariona o il gioco del dolore e della speranza. Racconto di Natale per cristiani e non credenti*, Marinotti, Milano 2019.

¹⁶ Questa frase si ritrova nella lettera scritta da Sartre a Simone de Beauvoir nel dicembre 1940 dal campo di prigionia, lettera attualmente raccolta in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., p. 220.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, cit., p. 499.

luglio 1941 nelle *Supplici* di Eschilo per la regia di Jean-Louis Barrault allo stadio Roland Garros, chiedono al regista come avere successo o, almeno, come arrivare a interpretare una parte da protagonista a teatro, e viene loro consigliato di farsi scrivere una drammaturgia *ad hoc* da un autore di loro conoscenza. È quanto fa Sartre, rivolgendosi in primo luogo a Barrault per la *mise en scène* delle *Mosche*, inizialmente prevista al Théâtre de l'Athénée. Tuttavia, il progetto non va in porto (secondo de Beauvoir, il regista ha timore di affidarsi a due debuttanti¹⁸) e sopraggiungono complicazioni economiche: un primo progetto di finanziamento, affidato a un mecenate noto come “Néron”, fallisce quando questi si rivela un truffatore¹⁹. Ciononostante, Charles Dullin, cui Sartre si rivolge dopo il rifiuto di Barrault, accetta di mettere in scena *Le Mosche* al Théâtre de la Cité.

Sartre conosce Dullin intorno alla metà degli anni Trenta²⁰ tramite Simone Jolivet, con la quale il filosofo aveva avuto in giovinezza una tormentata relazione sentimentale²¹; il legame di stima reciproca tra il regista e il filosofo è subito tale che Dullin raccomanda *La Nausea* a Gaston Gallimard, determinandone il successo letterario²². Quando Sartre gli propone *Le Mosche*, Dullin si trova in un momento particolarmente delicato della propria traiettoria artistica: da sempre portavoce di una poetica caratterizzata dal rifiuto del naturalismo bruto e dalla critica alla commercializzazione della scena, in linea con le posizioni condivise da altri membri del Cartel, egli resta negli anni dell'Occupazione una figura centrale del teatro parigino, tanto che nel 1941 gli viene proposta la direzione dell'imponente Théâtre Sarah Bernhardt (oggi Théâtre de la Ville), situato sull'Île de la Cité, in Place du Châtelet, il cui nome, in conformità alle politiche dell'Occupazione tedesca, viene “arianizzato” e mutato in Théâtre de la Cité. Dullin, che nel frattempo lascia la storica sede al Théâtre de l'Atelier, accetta il nuovo incarico e affronta, nel corso del 1941, una complessa riorganizzazione del Théâtre de la Cité, reinaugurato nel gennaio 1942. Con i suoi milleduecentotrentaquattro posti – una capienza paragonabile a quella della Comédie-Française – la sala si rivela difficile da riempire, fredda (a causa delle note restrizioni in periodo di guerra) e poco adatta a un repertorio non esplicitamente spettacolare come quello cui è abituato il regista dell'Atelier. Garantirne la sostenibilità economica non è un'impresa scontata.

Va detto che il Théâtre de la Cité non è un luogo neutro: teatro municipale, è sostenuto dalla Ville de Paris, ma anche dall'Administration des Beaux-Arts, ossia da un

¹⁸ *Ivi*, p. 529.

¹⁹ La vicenda è ricostruita in margine al capitolo dedicato alle *Mosche* in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., p. 235, nota 3.

²⁰ Dullin ricorda di aver conosciuto Sartre intorno al 1935. Cfr. Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, cit., p. 259.

²¹ Maria Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, Carocci, Roma 2024, p. 30.

²² Sartre lo ricorda durante un'intervista raccolta in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., p. 226.

apparato istituzionale direttamente legato al regime di Vichy²³. In questo senso, la posizione di Dullin risulta inevitabilmente compromessa con le autorità filotedesche²⁴. Come anche Sartre sottolinea con forza, Dullin non può essere considerato un collaborazionista, sicché la direzione del teatro gli viene affidata in virtù del suo prestigio artistico, e nessuno lo ritiene politicamente vicino alle autorità tedesche²⁵. I suoi rapporti con le istituzioni – richieste di permessi, mediazioni, contatti necessari alla sopravvivenza della compagnia – rientrano piuttosto in una zona grigia condivisa da gran parte del mondo teatrale francese dell'epoca, costretto a fare i conti con le condizioni imposte dall'Occupazione per poter continuare a lavorare²⁶. In questo contesto, la priorità di Dullin resta il teatro, inteso come pratica artistica assolutamente distinta dal dominio politico²⁷. Suona quasi programmatica la dichiarazione di Dullin in testa al programma di sala delle *Mosche*:

Il teatro non è un commercio, ma un'arte. Ha un compito da assolvere nella società: elevare gli spiriti verso ciò che è bello e durevole, verso ciò che dà valore alla vita. Ma, per adempiere degnamente a tale compito, deve ricordare, in tutte le sue manifestazioni, che il pubblico gli chiede di esser distolto dalle preoccupazioni quotidiane. Che un'opera susciti passioni o scuota le idee, che persegua un insegnamento o esalti l'eroismo, essa deve conservare una qualità di attrazione che appartiene ai veri capolavori: deve essere «teatrale». È questa la prospettiva che ha guidato le mie ricerche all'Atelier ed è ciò che ispirerà i miei sforzi al Théâtre de la Cité²⁸.

²³ Merrill A. Rosenberg, *Vichy's Theatrical Venture*, cit., p. 144.

²⁴ Di seguito si riportano alcuni fatti oggettivi che indicano un certo grado di condiscendenza di Dullin verso l'autorità occupante: Sacha Guitry dice ironicamente che Dullin è stato “costretto” a prendere la direzione del Théâtre de la Cité (Sacha Guitry, *Quatre ans d'occupations*, L'Élan, Paris 1947, p. 290); Rocher, allora presidente del Comité d'Organisation des Entreprises des Spectacles di Vichy, organo preposto al controllo della vita teatrale francese, dice che Dullin era *persona grata* alle autorità occupanti (cfr. René Rocher, *Les Théâtres sous l'occupation*, in *La Vie de la France sous l'occupation (1940-1944)*, Plon, Paris 1957, vol. II, pp. 965-968); vi è un rapporto lodevole sul suo conto pubblicato in «Signal», arma di propaganda del Terzo Reich, proprio nel giugno 1943; viene giudicato “deutschfreundlich” a più riprese nei *dossiers* della Propaganda consultati da Galster e conservati nelle Archives Nationales (Ingrid Galster, *Le Théâtre De Jean-Paul Sartre Devant Ses Premiers Critiques*, cit., p. 71, nota 172); Dullin è uno dei presidenti dell'Association des Directeurs de Théâtres che assicura il contatto tra teatri e autorità tedesche; infine, pubblica vari interventi sul settimanale collaborazionista «La Gerbe» (su cui, peraltro, uscivano sistematicamente caricature antisemite).

²⁵ *Au théâtre, l'imaginaire doit être pur dans sa manière même de se donner au réel*, intervista di Jean-Paul Sartre con Bernard Dort, in «Travail théâtral», n. 32-33, 1979, pp. 3-13; p. 5.

²⁶ Cfr. Herbert Lottman, *La rive gauche. Du Front populaire à la guerre*, Seuil, Paris 1981, pp. 218-239.

²⁷ Dullin scrive in una lettera datata 15 luglio 1940 a Lucien Arnaud: «Parigi è attraversata da un grande vuoto, peraltro calmo. Le voci che circolano sono altrettanto stupide di quelle che hanno preceduto il crollo. Non c'è alcuna autorità capace di adottare le misure indispensabili. Tutti fuggono dalle responsabilità. È uno spettacolo piuttosto nauseante, ma io ho ancora il cuore saldo. Resterai [*sic*] ancora a lungo immobilizzato nel gesso (ero ferito) [*sic*]? Tienimi informato, perché non appena si presenterà la possibilità di intraprendere qualcosa, lo farò. Ritengo che sia, oggi più che mai, un dovere. Ma non parliamo mai più di politici, che siano di sinistra, di destra o di centro: sono dei criminali abominevoli o, più semplicemente, dei sinistri banditi» (Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, L'Arche, Paris 1952, p. 115). Il tono spezzato, talora equivoco ed elusivo, fa trasparire una nota di scontento che non consente di leggere la personalità di Dullin in chiave collaborazionista.

²⁸ Estratto dal programma di sala delle *Mosche* per le rappresentazioni delle stagioni 1942-1943 e 1943-1944 al Théâtre de la Cité, riportato in Ingrid Galster, *Le Théâtre De Jean-Paul Sartre Devant Ses Premiers Critiques*, cit., p. 341.

Sia detto per inciso, al di là dell'effettiva riuscita scenica e dell'accoglienza critica, queste parole di Dullin chiariscono con nettezza le intenzioni che presiedono al progetto, affermando il primato dell'arte sulla commercializzazione e rivendicando per il teatro una funzione di evasione dal quotidiano; tale concezione si rivela perfettamente coerente con l'idea di teatralità diffusa a Parigi negli anni dell'Occupazione, fondata sulla difesa dell'autonomia estetica come spazio di resistenza simbolica, ma anche come zona di neutralizzazione del conflitto politico immediato.

Nel suddetto programma di sala, si leggono i nomi di tutti coloro che partecipano all'allestimento, e in particolare: «Messa in scena di Charles Dullin; partitura musicale di Jacques Besse; scenografie, costumi e maschere di Henri-Georges Adam». L'impianto visivo si fonda su un *décor* stilizzato, con costumi che richiamano esplicitamente l'antichità e il teatro greco²⁹. Maschere (indossate da personaggi secondari, come le Mosche/Erinni, le guardie e l'Idiota) e coturni rimandano a un orizzonte antico molto riconoscibile, eppure riletto in chiave moderna, con evidenti richiami alle avanguardie artistiche nel linguaggio visivo. La scena è percorsa da una tensione costante tra rigore formale e violenza espressiva, tra immagini apollinee e forze dionisiache³⁰. La tragedia è concepita come spazio di condensazione simbolica, più che come ricostruzione archeologica, e punta a un effetto di severità astratta e rituale. Le musiche contribuiscono in modo decisivo a questa concezione: suoni duri, ronzii insistenti e interventi musicali puntuali scandiscono la rappresentazione e ne accentuano il carattere suggestivo e inquietante³¹. Così lo spettacolo si approssima a un'ideale di teatro totale, dove danze, canti e musica di scena sono intarsiate nell'azione scenica in modo strutturale; basti osservare la presenza nell'organico di due cantanti, nonché la dicitura nel programma «Danza di Elettra coreografata da Madame de Linières», a sottolineare una particolare attenzione alla dimensione coreica dell'opera.

All'interno di questo impianto scenico, la figura di Elettra assume un rilievo particolare, non solo sul piano drammaturgico, ma anche nella concreta realizzazione scenica dello spettacolo, in cui la parte è interpretata da Olga Kosakiewicz, con lo pseudonimo di Olga Dominique, per la quale, come si è detto, Sartre ha scritto l'opera. L'attrice attira l'attenzione della critica: da alcuni viene apprezzata la sua recitazione, da altri è invece giudicata trascurata³², ma la sua presenza appare in ogni caso carica di consapevolezza del valore simbolico e politico del personaggio; considerato il suo legame personale con Sartre, sicuramente l'attrice aveva un accesso privilegiato al

²⁹ Alcune celebri foto di scena sono reperibili online, per esempio nel *dossier* della Bibliothèque Nationale de France dedicato al teatro di Sartre: <https://expositions.bnf.fr/sartre/feuilletoirs/theatre/01.htm> (u.v. 22/2/2026).

³⁰ Il riferimento a istanze apollinee e dionisiache nella messa in scena è suggerito da Sartre in un testo pubblicato nel 1966 sui *Cahiers Charles Dullin*, vol. II, poi raccolto in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., p. 227.

³¹ Il ronzio viene ricordato, tra gli altri, da Charles Méré, in «Aujourd'hui», 12 juin 1943, e da Jacques de Boisembré, in «Revivre. Le Cahier Jaune. Le Grand Magazine illustré de la Race», n. 7, 5 juillet 1943. Da qui in avanti, tutte le volte in cui non è indicato il titolo di un articolo è sottinteso che è anepigrafo.

³² Cfr. Frédérique Straub, in «Pariser Zeitung», édition hebdomadaire française, 18 juin 1943.

sottotesto dell'opera. Il Sacerdote è interpretato da Paul Cettly, figura ideologicamente ambigua, legata a collaborazioni apertamente fasciste, elemento che contribuisce a conferire al ruolo una tonalità perturbante³³. Jean Lanier veste i panni di Oreste con una recitazione che richiama, per impostazione fisica e uso della pantomima, quella di Barrault³⁴. Giove è invece interpretato dallo stesso Dullin, scelta che imprime al personaggio un forte peso nella ricezione dell'opera: diversi critici lo descrivono come una figura magica³⁵ e satanica³⁶, addirittura orba e storpia³⁷, suscitando più stupore che adesione unanime (anche perché si è abituati a vederlo come Arpagone o Riccardo III, lungi dalle fattezze tradizionalmente attribuite a una divinità classica). Egisto e Clitennestra, così come il Pedagogo, raccolgono un'approvazione generale e superficiale. La critica per lo più sottolinea che la compagnia è composta in larga parte da attori non ancora affermati, spesso formati con Dullin stesso, per cui si apprezza l'impegno e lo sforzo nei limiti del possibile.

Dullin si dichiara soddisfatto della collaborazione e rivendica l'idea di un lavoro sorto dal concorso di diversi artisti uniti dall'idea di un primato dell'arte sul mercato³⁸. È tuttavia consapevole del mancato successo dello spettacolo, che definisce senza esitazioni un «massacro rapido e completo»³⁹. *Le Mosche*, infatti, si rivela un fiasco sul piano economico e non riesce a stare molto a lungo in scena, soprattutto se confrontato con la fortuna delle *pièces* che dominano la scena parigina nel periodo dell'Occupazione: mentre spettacoli come *Le Soulier de satin* di Paul Claudel o *La Reine morte* di Henri de Montherlant vedono il tutto esaurito, con tanto di circolazione di biglietti al mercato nero⁴⁰, *vaudevilles* come *La Fessée* di Jean de Létraz raggiungono nell'arco del 1943 oltre mille repliche, *Le Mosche* viene rappresentato soltanto ventidue volte consecutivamente, tra il 3 e il 27 giugno 1943, con due recite settimanali previste per la stagione successiva che vanno progressivamente diradandosi. È necessario ora posare uno sguardo analitico sulle recensioni⁴¹ per comprendere più da vicino le

³³ L'interpretazione incontra l'approvazione anche di chi stronca la rappresentazione teatrale, probabilmente proprio perché si tratta di un attore ideologicamente vicino alle autorità tedesche. Per esempio, si commenta: «L'evocazione dei morti da parte del Sacerdote dal volto taurino, che vocifera girando su se stesso e battendo il suolo con le sue pesanti suole in mezzo al popolo, prostrato e tremante, ha fatto correre nella sala un brivido, ahimè!» (G. S. [Gaston Sorbets], in «L'Illustration», 12 juin 1943).

³⁴ Beninteso, tale somiglianza non è salutata positivamente dalla critica, anche da quella sostanzialmente favorevole; si prenda a titolo di esempio questo estratto: «Jean Lanier, dal canto suo, ha visto recitare Jean-Louis Barrault – l'incomprensione fatta attore – e lo imita con rara felicità. Perché non gli si è dato un ruolo muto?» (M. Philippe, in «Jeune Force de France», n. 13, 15 juin 1943).

³⁵ Giove viene paragonato letteralmente a un mago in: Alain Laubreaux, in «Le Petit Parisien», 5 juin 1943; Georges Ricou, in «La France socialiste», 12 juin 1943; André Castelot, in «La Gerbe», 17 juin 1943.

³⁶ Louis-Jean Finot, in «La Semaine à Paris», 1 juillet 1943.

³⁷ «Con i capelli di ferro battuto, orbo, zoppo, ci offre del dio un'immagine quanto meno originale» (Pierre Ducrocq, in «Révolution Nationale», 12 juin 1943).

³⁸ Charles Dullin, *Ce soir, "Les Mouches"*, in «La Gerbe», 3 juin 1943.

³⁹ Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, cit., p. 260.

⁴⁰ Serge Added, *Le théâtre dans les années Vichy 1940-1944*, cit., p. 16.

⁴¹ Chi scrive ha avuto la fortuna di poter leggere l'interezza della rassegna stampa in Ingrid Galster (Édition scientifique par), *Sartre devant la presse d'Occupation. Le dossier critique des "Mouches" et "Huis clos"*, Presses Universitaires de Rennes,

ragioni di questo insuccesso che, pur non essendo del tutto unanime, segnala con chiarezza lo scarto tra *Le Mosche* e lo spirito dominante del teatro del tempo.

Tra il complotto e l'enigma. La critica teatrale di fronte a "Le Mosche"

La generale delle *Mosche* ha luogo il 2 giugno alle otto di sera e vede la presenza di numerosi critici⁴². Attorno alla serata circolano aneddoti difficili da verificare: funzionari che avrebbero abbandonato la sala durante la rappresentazione e critici di area fascista che avrebbero inveito apertamente contro lo spettacolo, generando persino risse; tuttavia, di questi episodi non restano conferme documentarie né tracce attendibili⁴³. Ciò che è certo, in ogni caso, è il peso delle prime recensioni nel determinare la sorte dello spettacolo, in un momento storico in cui una parte consistente del pubblico sceglie se andare o meno a teatro dopo aver letto i giudizi scritti dai critici dopo le *avant-premières*.

La prima recensione alle *Mosche* viene pubblicata sabato 5 giugno da Alain Laubreaux su «Le Petit Parisien»; solo dopo questo intervento iniziano a comparire altre critiche molto brevi. La presenza di Laubreaux si rivela subito ingombrante: l'11 giugno egli dedica allo spettacolo altre tre colonne su «Je suis Partout», per un totale di oltre trecento righe (a fronte delle circa novanta righe che costituiscono in media gli articoli degli altri recensori apparsi tra il giugno e il luglio 1943⁴⁴); la settimana successiva torna nuovamente sulla messa in scena, concentrandosi sulla figura di Dullin; il 9 luglio pubblica ancora un articolo sul regista. Il conflitto assume così un carattere personale e polemico, sfiorando talvolta allusioni ideologiche. Parallelamente, si assiste a una pioggia di recensioni negative. Perciò, sorge il dubbio che si tratti di una stroncatura organizzata o, per lo meno, di un effetto di trascinamento, nel senso che alcuni critici sembrano agire come «satelliti»⁴⁵ del potente Laubreaux. A uno sguardo analitico, se in certi casi tornano formule simili, tuttavia la convergenza non è a tal punto sistematica da poterne parlare come di un complotto nel senso stretto del termine.

Rennes 2005 (e in particolare nella sezione «*Les Mouches*». *Comptes rendus, articles de presse et autres textes ayant paru ou ayant été rédigés sous l'Occupation*) accessibile online all'indirizzo: <https://books.openedition.org/pur/31072?format=toc> (u.v. 22/2/2026).

⁴² L'avvenimento più noto relativo alla generale delle *Mosche* è il primo incontro tra Sartre e Albert Camus. Cfr. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, cit., p. 553.

⁴³ Episodi di questo tipo, pur privi di riscontro documentario nel caso specifico, risultano coerenti con il clima teatrale dell'epoca. Si pensi, in forma finzionale ma significativa, alla scena della generale nel film *Le Dernier Métro* di François Truffaut (Paris 1980), in cui il critico collaborazionista Daxiat manifesta apertamente la propria ostilità di fronte allo spettacolo.

⁴⁴ Si fa riferimento essenzialmente al corpus della rassegna stampa citato nella nota 41 del presente saggio.

⁴⁵ Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, cit., p. 260.

Colpisce innanzitutto il livello di ignoranza che emerge da talune recensioni. Si tratta spesso di giornalisti mediocri, che hanno approfittato del vuoto lasciato dai loro predecessori per stabilizzarsi durante l'Occupazione grazie ad appoggi politici (non a caso Laubreaux viene definito «dittatore del teatro»⁴⁶). Numerosi critici dimostrano di non conoscere Sartre, il cui nome viene persino scritto in modo errato, segno di una reputazione che, al momento della creazione della *pièce*, non sembra ancora circolare al di fuori di un ristretto *milieu* intellettuale, ma anche segno di un certo lassismo dei critici stessi.

Le recensioni si attestano per lo più su una lettura letterale della trama e su un'interpretazione mitologica dell'opera, considerata come un semplice adattamento del mito. La nozione di libertà, pur centrale, non viene sempre colta; più spesso emerge il tema del rimorso, talvolta completamente travisato⁴⁷. La distinzione tra libertà e destino, fondamentale per Sartre, è sistematicamente fraintesa: Laubreaux inaugura una lettura erronea che molti altri critici finiscono per seguire. Sartre viene poi avvicinato a Gide, sulla base della nozione di atto gratuito⁴⁸, o a Céline, per una radicale negazione del mondo⁴⁹, in una serie di accostamenti che risultano paradossali e contrari al nucleo filosofico delle *Mosche*. Si confondono così libertà e fatalità, *engagement* e gratuità, cattiva fede e determinismo, esistenzialismo e surrealismo. D'altronde, va detto che, senza una base filosofica, non è semplicissimo mettere a fuoco la nozione di libertà presente nell'opera sartriana, anzi, essa può generare facilmente un certo smarrimento interpretativo. Ne consegue che, per molti critici, l'opera appare criptica e caotica⁵⁰, e, soprattutto, inadatta a essere compresa dal pubblico medio parigino.

Vi sono due punti su cui si concentrano le stroncature: l'assenza di senso drammatico e il gusto inattuale dei *décors*. Quanto al senso drammatico, Laubreaux sancisce la mancanza di *climax* e di *coup de théâtre*, l'eccesso di speculazione e la letterarietà di una lingua inadatta alla scena⁵¹. Eccezion fatta per alcune testate giovanili, che riconoscono alla *pièce* una costruzione solida e una realizzazione logica e rigorosa⁵², gli altri critici si

⁴⁶ Pierre-Marie Dioudonnat, *Je suis partout 1930-1944. Les maurrassiens devant la tentation fasciste*, Éditions de la Table Ronde, Paris 1973, p. 350. Le ambizioni e i metodi di questo «dittatore» finiscono per suscitare violente inimicizie da più parti.

⁴⁷ Persino c'è chi scrive: «la giustizia degli dèi, guidando il braccio del giustiziere, lo mette al riparo dal rimorso», come se l'atto di Oreste fosse spinto e protetto da Giove, in senso assolutamente contrario a quanto accade nelle *Mosche*. Cfr. Georges Ricou, in «La France socialiste», 12 juin 1943.

⁴⁸ Chaperot vi fa una chiara allusione quando scrive: «Tutto ciò non ha forse un piccolo sentore di NRF 1925?». Cfr. Georges Chaperot, in «Le Cri du Peuple», 21 juin 1943.

⁴⁹ Armory, *Quand volent les Euménides*, in «Les Nouveaux Temps», 13 juin 1943. L'accostamento a Céline si fonda sull'idea in parte condivisa da Sartre di un rifiuto radicale del presente, anche se Céline appare più allineato all'ideologia dominante: «forse c'è un po' di Céline in Jean-Paul Sartre, ma senza quell'aspirazione alla salute e alla bella razionalità delle cose, senza quel magnifico scuotimento al di là delle sintassi e dell'ordine delle parole, senza quel grande respiro che caratterizzano l'autore del *Viaggio al termine della notte*».

⁵⁰ Si arriva a scrivere: «Non ne racconteremo il soggetto. Raccontare il caos è impossibile» (Jean Silvain, *Du meilleur au pire*, in «L'Appel», 10 juin 1943).

⁵¹ Alain Laubreaux, *L'épate de "Mouches"*, in «Je suis Partout», 11 juin 1943.

⁵² *Le Mosche* viene definita «una *pièce* ben costruita e adatta alla scena» (M. Philippe, cit.); addirittura diventa «una

allineano sostanzialmente alla posizione di Laubreaux. «L'Œuvre» inserisce *Le Mosche* nell'alveo di una malattia diffusa nel teatro francese dell'epoca, ovvero quella di scrittori che si cimentano nel teatro pur essendo privi di tecnica drammatica, cercando di imitare Giradoux⁵³. Ma se a quest'ultimo il gusto borghese perdona la lingua letteraria, e anzi rinviene una qualità scenica peculiare nel suo virtuosismo verbale, a Sartre non viene concessa la stessa indulgenza. La drammaturgia è definita troppo cerebrale, priva di azione, di credibilità e di emozione, rivolta essenzialmente all'intelletto e non al cuore. Questa valutazione deve essere storicamente determinata: il clima ideologico dell'Occupazione tedesca e del regime di Vichy oppone muscoli e vitalità alla cultura libresca della Terza Repubblica, per cui qualsiasi velleità intellettuale diviene sospetta, impopolare, velatamente decadente.

Il secondo grande tema ricorrente nelle critiche riguarda i *décors*, che assorbono l'attenzione di molti recensori. A disagio di fronte al soggetto della *pièce*, mal compreso, la critica si sofferma sull'estetica della messa in scena più che sul significato dell'opera. Le scelte scenotecniche vengono lette come un accumulo eteroclito di stili superati e dissidenti: cubismo-dadaismo-futurismo⁵⁴, espressionismo⁵⁵, simbolismo⁵⁶, surrealismo⁵⁷. Tali etichette, evidentemente accostate in modo quanto mai arbitrario e approssimativo, funzionano come *passé-partout* per designare una volontà di "épater le bourgeois" lontana dall'estetica dominante negli anni dell'Occupazione. Le maschere indossate dagli attori secondari hanno profili geometrici che evocano l'*art nègre* e l'esotismo delle esposizioni coloniali, arrivando a suggerire l'immaginario di culti primitivi e stregoneschi⁵⁸. Il primitivismo barbaro e perturbante, volutamente ricercato da Dullin, così distante dall'ideale classico di bellezza, non viene apprezzato per nulla. L'effetto complessivo è caricaturale, incapace di rispecchiare il pubblico francese e talmente ingombrante da far quasi scomparire la dimensione profonda dell'opera⁵⁹. Le ragioni di una simile scelta registica restano ambigue: forse Dullin privilegia una logica per immagini più che per concetti, nel tentativo di equilibrare la densità verbosa del testo, o forse la ricchezza visiva mira anche a distrarre la censura, dissimulando il

realizzazione vertiginosa di logica e precisione» (P-L. M. [Paul-Louis Mignon], in «L'Information universitaire», 12 juin 1943).

⁵³ Jean-Michel Rénaitour, in «L'Œuvre», 7 juin 1943.

⁵⁴ Alain Laubreaux, cit.; Alain Laubreaux, *L'épate de "Mouches"*, cit.

⁵⁵ Roland Purnal, in «Comœdia», 12 juin 1943.

⁵⁶ L. B. [Louis Blanquie], in «Le Matin», 16 juin 1943.

⁵⁷ André Castelot, cit.

⁵⁸ Jean Laurent, in «Vedettes», 26 juin 1943.

⁵⁹ Si legga, in proposito, questa dura recensione: «[è] una nuova versione di *Électre* in un genere alquanto farsesco [...] *Les Mouches* hanno un aspetto un po' buffo. È questo che il pubblico percepisce prima di ogni altra cosa [...]. Lo spettatore dirà ai suoi amici e conoscenti di andare alla Cité se vogliono farsi una risata? [...] Le considerazioni filosofiche dell'autore non rischiano forse di essere misconosciute?» (M. L. [Marcel Lapierre], *Où l'on rouvre le dossier de l'affaire Agamemnon*, in «L'Atelier», 12 juin 1943).

messaggio politico dietro una forte carica simbolica. Resta il fatto che il linguaggio scenico viene stroncato senza mezzi termini.

A ciò si aggiunge un ulteriore motivo di scandalo: numerosi critici insistono sul senso di repulsione suscitato da immagini di carogna e decomposizione, orrore, purulenza e putrefazione⁶⁰, che punteggiano l'opera. Laubreaux confonde questa scelta con una smania naturalista à la Zola, laddove l'unico punto in comune tra quest'ultimo e Sartre può risiedere, semmai, nell'intenzionalità di un'offesa all'idea classica di bellezza, ma insiste tra i due la distanza abissale che vi è tra esistenzialismo e determinismo. Resta il fatto che questa forma di estetica del rifiuto, già presente nel testo di Sartre e accentuata nella messa in scena di Dullin, non viene riconosciuta come gesto di contestazione simbolica e sociale⁶¹.

Dal quadro appena tratteggiato si evince come la ricezione delle *Mosche* si sia cristallizzata rapidamente in senso negativo, e come tale venga trasmessa. Tuttavia, uno sguardo più ravvicinato mostra come l'opposizione non sia né compatta né priva di incrinature. Accanto alle stroncature più rumorose, emergono infatti numerose prese di posizione favorevoli o difensive, spesso provenienti da luoghi inattesi, che meritano di essere considerate in una ricognizione complessiva. Tra queste, le più articolate e influenti sono senza dubbio quelle di Maurice Merleau-Ponty e di Michel Leiris, passate alla storia come le uniche voci a sostegno dell'impresa drammatica sartriana. Maurice Merleau-Ponty scrive un articolo sulle *Mosche* nell'autunno del 1943 su «Confluences», rivista della Resistenza che esce nella zona sud della Francia, dove nello stesso anno erano già apparsi alcuni frammenti della drammaturgia sartriana. Merleau-Ponty affronta direttamente la stroncatura di Laubreaux, riprendendone alcuni elementi per rovesciarne l'impianto: ai critici rimprovera di non aver realmente ascoltato né guardato lo spettacolo, ricordando, per esempio, come la parola "libertà", pur centrale nell'opera, non compaia quasi mai nelle recensioni negative. Si delinea così una frattura tra pubblico e critica, intesa come istanza di mediazione fallita.

Sulla stessa linea si pone Michel Leiris nelle pagine delle «Lettres françaises»⁶², organo clandestino del Comité National des Écrivains di cui Sartre fa parte, offrendo

⁶⁰ Questo aspetto emerge come disturbante in tutte le recensioni, anche in quelle apologetiche. Henri Ghéon è molto chiaro: «L'unico difetto di questo impressionante spettacolo è di puntare soprattutto sull'orrore, sulla bruttezza e sulla purulenza» (Henri Ghéon, in «Voix Françaises», 30 juillet 1943).

⁶¹ Il solo a intravedere nell'estetica della degradazione una sorta di scelta ideologica è Armory, *Quand volent les Euménides*, cit.

⁶² Si noti che la recensione di Leiris appare solo nel dicembre 1943, a sei mesi dalla prima rappresentazione delle *Mosche*, ovvero un intervallo di tempo non trascurabile per una rivista a pubblicazione regolare come «Les Lettres françaises» (di cui erano già usciti cinque numeri dalla *première*). La tardività dell'intervento può far supporre che l'opera non fosse inizialmente ritenuta una priorità culturale. Va però osservato che, nell'insieme delle uscite della rivista, i riferimenti teatrali si limitano a tre *pièces*, e che *Le Mosche* è l'unica ad essere esplicitamente lodata: un dato che conferisce alla recensione un peso particolare nel quadro della linea editoriale e che lascia ipotizzare la necessità di una presa di posizione intellettuale anche in risposta ai numerosi attacchi critici della stampa istituzionale parigina nei mesi precedenti.

una lettura che coglie esplicitamente il messaggio profondo dell'opera⁶³. Ai critici contrari alle *Mosche*, secondo Leiris esplicitamente asserviti alle forze di polizia e collaborazionisti, egli risponde che la libertà è il tema centrale della *pièce* in molti sensi: libertà individuale, slancio verso la rivolta, invito alla resistenza, assunzione di responsabilità. La lettura politica delle *Mosche* non è quindi ridotta ad allegoria del rapporto tra Resistenza e Occupazione, ma si condensa in una portata più ampia, in cui l'assoluto metafisico si intreccia con la relatività del fatto storico⁶⁴.

Accanto a queste letture teoricamente più raffinate, vi sono voci minori. Meno elaborata, ma comunque significativa, è la critica parigina di Rostand su «Paris-Midi», che si distingue per un tono benevolo e indulgente. Figlio d'arte ed esteta, legato per formazione e sensibilità all'orizzonte culturale della Terza Repubblica, Rostand è difficilmente integrabile nel quadro ideologico dell'Occupazione e appare qui solidale con Sartre, vittima degli attacchi di Laubreaux. Un plauso altrettanto esplicito proviene da Mignon su «L'Information universitaire» (periodico studentesco, su cui compaiono anche informazioni accademiche e risultati di esami), che descrive *Le Mosche* come tragedia dell'uomo moderno capace di colmare, in particolare per il pubblico giovane, un vuoto di ideali nel cupo orizzonte degli anni di Vichy. Si colloca su una linea analoga Yves Bonnat, su «Les Beaux-Arts», che definisce l'opera come la più acuta e indipendente proposta teatrale apparsa in quella stagione, condannando le crudeli e ingiuste critiche ricevute⁶⁵.

Più sorprendente è la presa di posizione di Henri Ghéon, cattolico, che giudica ingiusto il trattamento riservato a Sartre dalla maggior parte dei critici, riconoscendo alle *Mosche* una piena appartenenza alla drammaturgia tipica degli anni di Occupazione, che attinge spesso ai miti antichi. Secondo Ghéon quest'operazione è legittima tanto per Giradoux quanto per Sartre, di cui difende l'ambizione e il coraggio, prendendo anche apertamente le difese di Dullin⁶⁶. Ancora più insospettabile è la lettura di Thierry Maulnier, esponente dell'estrema destra, che scrive sia su «L'Action française» sia su «La Revue universelle», testata vicina all'*entourage* di Pétain. In quest'ultima, Maulnier definisce *Le Mosche* un'opera di grande importanza, destinata però a un pubblico ristretto, penalizzata dalle vaste dimensioni del Théâtre de la Cité e

⁶³ Questo articolo è spesso citato per mostrare che il messaggio politico sotteso alle *Mosche* viene colto dai critici pronti a intenderlo già durante gli anni dell'Occupazione. Cfr. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, cit., p. 553.

⁶⁴ In accordo con la dialettica tra assoluto e storico che Sartre stesso invita a tenere insieme come compito della letteratura nella sua epoca: «Costretti dalle circostanze a scoprire la pressione della storia [...] gettati dalla durata dei tempi in questo abbandono da cui si può vedere fino agli estremi, fino all'assurdo, fino alla notte del non-sapere, la nostra condizione di uomini, abbiamo un compito, per il quale forse non saremo abbastanza forti (non è la prima volta che un'epoca, per mancanza di talento, ha mancato la propria arte e la propria filosofia): quello di creare una letteratura che ricongiunga e riconcili l'assoluto metafisico e la relatività del fatto storico, e che io chiamerò, in mancanza di meglio, la letteratura delle grandi circostanze» (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, in Id., *Situations II*, Gallimard, Paris 1948, p. 251).

⁶⁵ Yves Bonnat, in «Les Beaux Arts», 10 juillet 1943.

⁶⁶ Henri Ghéon, cit.

da una critica parigina mediocre, incapace di coglierne il senso provocatorio. Egli vi legge un'apologia della rivolta contro l'ordine divino e umano, una presa di posizione metafisica e politica, il cui scopo non è piacere alle masse, ma mostrare l'umiliazione, la miseria e l'orrore del presente.

Persino sul versante della stampa in lingua tedesca diffusa a Parigi arriva una critica illuminata. Buesche, sulla «Pariser Zeitung», coglie una nozione di libertà con forti risonanze attuali: a differenza dell'*Iphigenie* di Hauptmann, centrata sulla colpa, *Le Mosche* porrebbe al centro l'atto, con tutta la sua forza decisiva, dirompente e dirimente, in una prospettiva che richiama esplicitamente ascendenze superomistiche. Probabilmente anche alla luce di un'infarinatura nietzschiana, Buesche è l'unico a individuare in Giove delle coloriture cristiane, laddove la maggior parte dei critici si limita a leggerlo, in senso letterale, come una divinità della mitologia antica. Sempre tra le pubblicazioni tedesche, è interessante osservare che «Das Reich», nel bilancio della stagione 1942-1943, definisce *Le Mosche* una *pièce* «sensazionale», «un appello ininterrotto» e provocatorio alla libertà. L'opera viene letta come una sfida che sottrae il pubblico all'evasione onirica dominante, pur lasciando aperta, e anzi problematica, la questione del suo senso ultimo, configurandosi infine come «un gioco amaro, una lezione crudele»⁶⁷.

Nel loro insieme, queste prese di posizione delineano una costellazione sorprendentemente eterogenea di «difensori» delle *Mosche*: Merleau-Ponty e Leiris, intellettuali e personalmente vicini a Sartre; Rostand, esteta marginalizzato nel clima ideologico dell'Occupazione; Ghéon, cattolico; Maulnier, monarchico; Bonnat, di area progressista. È probabilmente l'unica occasione, nella carriera teatrale di Sartre, in cui rappresentanti di correnti ideologiche così distanti convergono, seppur per ragioni diverse, in difesa di una sua opera, convergenza che appare strettamente legata alle contingenze della messa in scena.

Dalla pluralità di sguardi critici, sia negativi sia positivi, possiamo desumere un pubblico altrettanto diversificato. Una parte della borghesia benpensante, in cerca di evasione o di un messaggio edificante, si riconosce certamente nelle posizioni dei critici conservatori, che lamentano la retorica incomprensibile della drammaturgia sartriana e l'atmosfera esotica e straniante della regia di Dullin. Accanto a essa, sopravvive il pubblico dell'avanguardia, legato al grande regista e alla sua storia artistica. È inoltre segnalata da più di una voce critica la presenza in sala di spettatori in uniforme, verosimilmente ufficiali tedeschi, forse attratti dall'eco suscitata dallo spettacolo nella stampa in lingua tedesca (le testimonianze coeve, tuttavia, tendono a ridimensionare il peso numerico di tali spettatori e soprattutto la loro reale comprensione, che pare fosse spesso limitata agli elementi scenici e musicali). È tuttavia il pubblico degli studenti a

⁶⁷ Albert Buesche, *Der Pariser und sein Theater: Diskussion zu romantischen Stücken*, in «Das Reich», 12 settembre 1943.

emergere come il più ricettivo in assoluto al messaggio di Sartre⁶⁸. Il Théâtre de la Cité propone ai giovani prezzi ridotti; Sartre stesso distribuisce biglietti omaggio, in particolare agli studenti del Lycée Condorcet. Si tratta di spettatori tra i quindici e i vent'anni, animati da uno spirito di indipendenza e di rifiuto dell'ideologia dominante: anche quando non colgono pienamente il messaggio razionale dell'opera, ne percepiscono la sfida, l'anticonformismo, la violenza simbolica⁶⁹. La figura di Elettra che getta rifiuti ai piedi di Giove viene non a caso liquidata con disprezzo da una critica come uno «scherzo da studenti»⁷⁰. La gioventù parigina intravede nelle *Mosche* un bisogno di vita ardente, un rifiuto del presente, una febbre di ideali. Esiste dunque un pubblico per *Le Mosche*, che è essenzialmente affamato di cultura. Si tratta di un pubblico che va a teatro ma anche, e forse soprattutto, che legge. Lo dimostra la fortuna editoriale della drammaturgia edita da Gallimard: a dieci mesi dalla pubblicazione, *Le Mosche* raggiunge la diciottesima edizione; pur trattandosi di ristampe a tiratura limitata (circa cinquecento esemplari ciascuna), imposta dalla penuria di carta durante l'Occupazione, il risultato testimonia una circolazione non trascurabile dell'opera.

Dalla ricognizione delle recensioni sin qui condotta si può concludere che, laddove il testo sia accompagnato da una formazione filosofica adeguata, il suo senso riesce a imporsi, soprattutto presso un pubblico giovane e studentesco, silenzioso ma ricettivo, anche al di là delle mediazioni critiche. Al contrario, molte delle stroncature sembrano rispondere meno a ciò che lo spettacolo effettivamente propone che a posizioni ideologiche o a reazioni di rigetto istintivo, rafforzate da un'estetica volutamente provocatoria. Resta tuttavia da interrogarsi in modo specifico sull'intenzione dell'autore, nodo, questo, che merita di essere affrontato separatamente.

Prima la politica o prima la filosofia?

L'intenzione politica delle *Mosche* occupa una posizione di rilievo nel dibattito storico-critico sull'opera. Ci si chiede, essenzialmente, se Sartre abbia inteso anzitutto intervenire sull'attualità politica, ricorrendo a un linguaggio mitologico come maschera

⁶⁸ In un breve articolo anonimo apparso sulla rivista «Comœdia» si legge: *Le Mosche* «ha suscitato “reazioni diverse” nell'opinione artistica. Nella sua grande maggioranza, la critica ha giudicato con durezza l'opera di Jean-Paul Sartre. Proprio su queste pagine, Roland Purnal, la cui probità e sagacia nessuno potrebbe mettere in dubbio, ha espresso la “delusione” provata alla rappresentazione di questo dramma. Tuttavia, la risonanza prodotta dalle *Mosche* è stata profonda, tanto negli ambienti intellettuali quanto tra i giovani, che vi hanno visto un contatto con un mondo nuovo e hanno avvertito una sensazione di scoperta» (Anonimo, in «Comœdia», 19 juin 1943).

⁶⁹ La gioventù cui si rivolge Sartre è quella descritta, per esempio, da Adrienne Monnier (proprietaria della celebre libreria La Maison des Amis des Livres, nel Quartiere Latino), che offre un vivace ritratto pubblicato su «Le Figaro Littéraire», soffermandosi su abitudini, costumi e gusti dei ventenni parigini (cfr. *Les gazettes d'Adrienne Monnier 1925-1945*, Julliard, Paris 1953). In riferimento alla gioventù sotto l'Occupazione, si ricordi inoltre, *en passant*, il fenomeno degli *zazous*, riconoscibili per l'eccentricità degli abiti, delle capigliature e dei gusti musicali. Cfr. Jean-Claude Loiseau, *Les zazous*, Grasset, Paris 1977.

⁷⁰ René Trintzius, *Jean Anouilh ou la présence réelle*, in «La Gerbe», 27 avril 1944.

per aggirare la censura, oppure se abbia voluto scrivere un dramma filosofico nel quale l'attualità risuona solo in ragione della densità ideologica del contesto storico. Il dubbio sorge perché studi critici hanno osservato che i testi scritti da Sartre a commento dell'opera, nel momento in cui viene edita e messa in scena, hanno un carattere più filosofico che politico, mentre dopo la Liberazione la *pièce* viene dichiarata, dall'autore stesso e dalla critica, come un baluardo della resistenza intellettuale. In realtà, a uno sguardo attento alle fonti, la situazione è più complessa.

Per affrontare la questione, è necessario anzitutto analizzare due testi fondamentali redatti durante l'Occupazione, entrambi dell'aprile 1943, che possono essere letti come vere e proprie dichiarazioni di poetica. Si tratta della nota di presentazione inserita nella pubblicazione del testo drammaturgico edito da Gallimard e dell'intervista di anteprima con Yvon Novy pubblicata su «Comœdia». Nella nota di presentazione, Sartre esordisce rovesciando il paradigma tradizionale della tragedia fondata sul destino, in favore di una tragedia della libertà. Egli precisa che il suo Oreste è «in preda alla libertà» come Edipo è «in preda al destino». È chiaro che qui il significato della parola libertà è peculiare, lungi da qualsiasi principio teorico o «potere astratto», si tratta dell'«*engagement* più assurdo e inesorabile» che si concretizza in un atto decisivo: Oreste deve uccidere, caricarsi sulle spalle l'omicidio e solo a quel punto «proseguirà il suo cammino ingiustificabile, senza scuse, senza vie d'uscita, solo. Come un eroe. Come chiunque»⁷¹.

Questo punto viene svolto in maniera più estesa nell'intervista rilasciata a Yvon Novy⁷², dove Sartre precisa che la libertà delle *Mosche* non è interiore (alla maniera di Bergson), né teorica, né spirituale. Oreste è un uomo che non si accontenta di «immaginarsi libero, ma che si affranca al prezzo di un atto eccezionale, per quanto mostruoso, poiché solo esso può offrirgli una liberazione definitiva di fronte a se stesso»⁷³. Inoltre, questo atto «totale e definitivo», deve garantire non solo la sua libertà individuale, ma anche quella altrui: «libero in coscienza, l'uomo che si è innalzato fino a questo punto al di sopra di se stesso non diventa libero in situazione se non ristabilendo la libertà per gli altri, se il suo atto comporta la scomparsa di uno stato di cose dato e la ricostituzione di ciò che dovrebbe essere»⁷⁴. Formulata in questi termini, la questione si presenta innanzitutto come filosofica, come vuole la maggior parte della critica; al centro troviamo le idee di libertà e situazione, così come vengono svolte anche nella filosofia di *L'Essere e il Nulla*, scritto proprio in questi mesi, e in *Per un teatro di situazioni*, uno dei più noti testi di Sartre sulla sua poetica teatrale. Oreste incarna

⁷¹ Nota di presentazione delle *Mosche* per l'edizione Gallimard 1943, poi raccolta nel capitolo dedicato alle *Mosche* in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., p. 223.

⁷² *Ce que nous dit Jean-Paul Sartre de sa première pièce*, intervista di Yvon Novy a Jean-Paul Sartre, in «Comœdia», 24 avril 1943, poi raccolta nel capitolo dedicato alle *Mosche* in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 224-225.

⁷³ *Ivi*, p. 224.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 224-225.

paradigmaticamente la libertà in situazione, trovandosi in una condizione limite potenzialmente universale, avendo di fronte a sé alternative radicali tra cui deve decidere, di fronte a cui è completamente e tragicamente libero.

Nelle dichiarazioni di Sartre risalenti al periodo successivo alla Liberazione, le coloriture filosofiche tendono ad attenuarsi e *Le Mosche* viene definitivamente inscritta nella narrazione della Resistenza, di cui Sartre diviene intellettuale simbolo⁷⁵. D'altronde, nel dopoguerra, Sartre diventa una figura centrale del dibattito pubblico, e contribuisce egli stesso a consolidare l'idea di aver scritto l'opera come «unica forma di resistenza a lui accessibile»⁷⁶. L'autore afferma esplicitamente di aver voluto mascherare il proprio pensiero sotto la forma del dramma antico, dichiarando che l'opera che avrebbe realmente voluto scrivere era quella di un terrorista il cui atto comporta l'uccisione di ostaggi, un gesto orribile e mostruoso, che pone in modo acuto il problema del rimorso⁷⁷. Inoltre, l'insistenza sulla necessità del rimorso predicata da Egisto ricalca l'ideologia di Vichy per cui la Francia doveva «sprofondare nel pentimento»⁷⁸, essendo il *mea culpa* una delle bandiere retoriche e repressive del maresciallo Pétain. In questo senso, *Le Mosche* appare retrospettivamente come trasposizione mitica di un dramma politico non rappresentabile in modo diretto sotto la censura.

Occorre precisare che la rilettura delle *Mosche* posteriore alla Liberazione, dal carattere eminentemente politico, non è priva di ambiguità. In una certa misura, appare paradossale che Sartre assurga ad autore resistente per antonomasia quando la sua opera è andata in scena nei teatri della Parigi occupata ed è stata sottoposta al vaglio censorio delle autorità naziste. Alcuni contemporanei, come Malraux, non mancano di sottolineare polemicamente la distanza tra autori che lavorano regolarmente sotto l'Occupazione, come Sartre, e intellettuali, come Malraux stesso, personalmente perseguitati dalla Gestapo⁷⁹.

Cercando di restare aderenti ai fatti e alle fonti primarie, è vero che l'opera passa la censura, pur nelle maniere rocambolesche ricostruite nelle pagine precedenti del presente saggio. È vero anche che nessuna delle recensioni parigine autorizzate mette in relazione l'atto di Oreste con gli attentati che sconvolgono la Parigi del 1943, né il sistema delle confessioni pubbliche ad Argo con i meccanismi di colpa e autocontrollo del regime di Vichy, né legge Oreste come una figura assimilabile al terrorista senza

⁷⁵ Cfr. Herbert Lottman, *La rive gauche. Du Front populaire à la guerre*, cit., p. 262.

⁷⁶ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, cit., p. 514.

⁷⁷ Lo si legge chiaramente nelle righe pubblicate su «Carrefour» il 9 settembre 1944, poi raccolte nel capitolo dedicato alle *Mosche* in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., p. 225. Sartre è ancora più esplicito in un dibattito pubblicato su «Verger» nel febbraio 1948 in occasione di una messa in scena a Berlino delle *Mosche*, dibattito anch'esso poi raccolto nel capitolo dedicato alle *Mosche* in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., p. 230.

⁷⁸ Sartre lo afferma a più riprese, per esempio in un testo pubblicato sulla rivista «Verger» nel giugno 1947 o nel dibattito già citato (nota 77) e raccolto in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 228, 230.

⁷⁹ Jean Lacouture, *Malraux une vie dans le siècle*, Points, Paris 1996, p. 378.

rimorso. Cionondimeno, il messaggio politico dell'opera, pur allusivo, esiste, e viene colto da alcuni critici al di fuori della stampa ufficiale. Per esempio, Gabriel Marcel ritrova il tema del *mea culpa* come motore centrale delle *Mosche*, pur non interessandosene in particolare, prediligendo una prospettiva ontologica classica⁸⁰. Anche Lionel de Roulet, in una rivista legata alla Resistenza estera, parla esplicitamente di liberazione dall'oppressione⁸¹. Ancora più eloquente, in questo panorama, è la critica feroce di Albérès, che assimila la figura di Oreste a quella di un anarchico terrorista, segnalando il pericolo insito nell'opera; per il grande pubblico essa resta ermetica, ma per i giovani e gli studenti, che la accolgono con entusiasmo, diventa un possibile incentivo alla rivolta⁸². Sorge allora la questione: perché alcuni critici colgono il messaggio politico delle *Mosche*, mentre altri sembrano ignorarlo del tutto? Una risposta plausibile risiede nella formazione filosofica e nel rapporto con il testo scritto. I critici appena citati riescono a cogliere la portata dell'opera perché non si limitano allo spettacolo, ma consultano il testo, lo citano, lo mettono in relazione con il sistema concettuale sartriano. *Le Mosche* si delinea così come un'opera da leggere e studiare, non solo da rappresentare⁸³.

Prendendo posizione all'interno del dibattito critico, è possibile sostenere che il messaggio politico fosse presente nelle intenzioni di Sartre sin da subito per molti motivi. In primo luogo, dal punto di vista biografico, nel momento della stesura e della messa in scena delle *Mosche*, Sartre partecipa pienamente a varie forme di resistenza intellettuale: dalla fondazione di Socialisme et liberté⁸⁴ alla sua attività nel Comité National des Écrivains e nel Front National du Théâtre, fino alla collaborazione con riviste e organi clandestini come «Lettres françaises». Oltre a ciò, Sartre sente forse il bisogno di andare oltre le parole con azioni, per esempio di sabotaggio, anche se non le compie mai in prima persona, vedendo moltiplicarsi intorno a sé arresti e deportazioni di amici resistenti. In questa prospettiva biografica, *Le Mosche* potrebbe funzionare come una compensazione letteraria per ciò che Sartre non ha osato fare nella realtà,

⁸⁰ Gabriel Marcel, *L'Heure théâtrale*, Plon, Paris 1959, pp. 179-185. In queste pagine Marcel prende posizione contro la nozione sartriana di libertà, che giudica esposta a un esito anarchico, ateo e potenzialmente distruttivo, in quanto fondata su un'autodeterminazione radicale svincolata da ogni ordine ontologico. Quella di Marcel è una lettura squisitamente filosofica, per cui il dato contingente, storicamente e politicamente situato, costituisce un livello da oltrepassare per pensare una dimensione originaria, un'apertura all'assoluto che fonda e orienta la libertà stessa.

⁸¹ Lionel de Roulet, in «La France libre», vol. VII, n. 41, London 1944, pp. 396-398.

⁸² R. M. [René Marill] Albérès, *Un débauché de l'intelligence. J.-P. Sartre. "Les Mouches" au Théâtre de la Cité ou "Oreste Champion de l'Anarchisme"*, in «L'Écho des Étudiants», 1943, p. 5.

⁸³ A proposito del sottotesto delle *Mosche*, è rilevante la testimonianza di Charles Dullin, secondo cui le allusioni erano già di per sé trasparenti, e si facevano ancor più inquietanti nel lavoro di prova; renderle ulteriormente esplicite sarebbe stato non solo superfluo, ma potenzialmente pericoloso. Cfr. Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, cit., p. 259.

⁸⁴ Nella primavera 1941 Sartre fonda il gruppo Socialisme et liberté, come tentativo concreto di resistenza intellettuale, insieme a Maurice Merleau-Ponty, Jean Desanti, Dominique Desanti, Jean Cuzin, Jacques-Laurent Bost, Jean Pouillon e Simone de Beauvoir. Nell'estate dello stesso anno Sartre si reca nel sud della Francia per incontrare André Gide e André Malraux, senza tuttavia riuscire a convincerli a partecipare al gruppo. Isolato e privo di reali possibilità di azione, Socialisme et liberté si scioglie nell'ottobre del 1941.

assumendo ruoli più radicali nella resistenza⁸⁵. Se egli non viene identificato come autore pericoloso nelle recensioni ufficiali, ciò non significa che non abbia avuto una reputazione quantomeno opaca, sufficiente a rendere plausibile una motivazione anche ideologica alla base delle stroncature più violente⁸⁶. D'altronde, sospendendo pure il giudizio sul fatto che Sartre fosse a tutti gli effetti un autore resistente, di certo non è mai stato un collaborazionista. Il clima politico dell'Occupazione non era affatto facile: scriveva Simone de Beauvoir che «la situazione era più semplice in prigionia che a Parigi, dove il fatto stesso di respirare implicava un compromesso»⁸⁷, e Merleau-Ponty affermava che o si smetteva di vivere o la libertà era ridotta, nella disgrazia comune, a una forma minima di sopravvivenza condivisa⁸⁸.

In secondo luogo, a una lettura attenta, il linguaggio impiegato da Sartre nei testi scritti sotto l'Occupazione è di una violenza che rende difficile non coglierne le implicazioni politiche. Egli riassume il soggetto della *pièce* nei termini di una domanda: come un uomo può confrontarsi con un atto che ha compiuto, assumendone fino in fondo le conseguenze e le responsabilità? Sartre ricorre qui a un lessico forte, in cui l'atto è un «crimine» che suscita «orrore», è «mostruoso» e «inumano», si tratta di «giustiziare», «vendicare», «sacrificare», «assassinare»⁸⁹. Queste scelte terminologiche rendono la figura di Oreste vicina, per risonanza semantica, a quella dell'attentatore politico. È difficile non avvertire, in questa insistenza sull'atto irreversibile, un'eco dei gesti estremi che segnano l'orizzonte della lotta clandestina resistente, tanto più che gli attentati erano all'ordine del giorno nella Parigi occupata dai nazisti e costituivano il centro d'attenzione dell'opinione pubblica. *Le Mosche* può essere letta come un'opera rivolta a chi è costretto ad assistere a esecuzioni assurde e non sa che atteggiamento adottare. Delineando la figura di Oreste, che uccide la madre e ne ascolta i lamenti, ma non deve cedere al rimorso⁹⁰, Sartre non avrebbe potuto essere più esplicito senza compromettere la possibilità stessa della rappresentazione⁹¹.

In terzo luogo, dopo la Liberazione, egli accentua (ma non inventa) retrospettivamente la dimensione politica dell'opera, soprattutto perché la sua traiettoria intellettuale lo conduce sempre più a concepire la letteratura come

⁸⁵ Cfr. Michel-Antoine Burnier, *Le Testament de Sartre*, Orban, Paris 1982, p. 28.

⁸⁶ La reputazione antitedesca di Sartre era di dominio comune secondo Gabriel Marcel. Cfr. Gabriel Marcel, *Sartre, Anouilh et le problème de Dieu*, in «La Nouvelle Revue canadienne», vol. I, n. 4, 1951, pp. 30-38: p. 35.

⁸⁷ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, cit., p. 493.

⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La guerre a eu lieu*, in «Les Temps Modernes», n. 1, 1945, p. 57.

⁸⁹ *Ce que nous dit Jean-Paul Sartre de sa première pièce*, in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 224-225.

⁹⁰ Ingrid Galster, *Le Théâtre De Jean-Paul Sartre Devant Ses Premiers Critiques*, cit., pp. 61-62.

⁹¹ Lo stesso meccanismo era stato adottato da Sartre per *Bariona*: in una conferenza tenuta a New York nel 1946 (poi pubblicata con il titolo *Forgers of Myths: The Young Playwrights of France*, in «Theatre Arts», vol. XXX, n. 6, 1946) Sartre racconta di aver scelto un soggetto religioso per ragioni strategiche, nella speranza che un contenuto apparentemente conforme e innocuo avrebbe evitato sospetti da parte delle guardie del campo di concentramento. Tale conferenza è poi stata raccolta con il titolo *Forger des mythes*, in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 55-67 (si veda in particolare p. 61).

intrinsecamente *engagée*. Retrospectivamente, l'esperienza dell'Occupazione viene da Sartre raccontata in modo nettamente schierato (e con piena sincerità, si potrebbe affermare, al di là di ogni ragionevole dubbio): basti guardare ad affermazioni quali «non siamo mai stati così liberi come sotto l'occupazione tedesca»⁹²; oppure «ciascuno, contro gli oppressori, si impegna a essere se stesso irrimediabilmente e, scegliendosi nella libertà, sceglie la libertà per tutti»⁹³; oppure ancora «un francese non poteva che essere pro o contro i tedeschi, non vi era altra opzione»⁹⁴.

Resta nondimeno costante il fatto che Sartre si senta un intellettuale prima che un militante; tale priorità cronologica, ma anche esistenziale, struttura il modo in cui egli rilegge la propria esperienza dell'Occupazione. Non a caso afferma: «durante l'occupazione, ero uno scrittore che resisteva, e non un resistente che scriveva»⁹⁵, rivendicando una sorta di primato della filosofia e della letteratura nella propria soggettivazione. Così, *Le Mosche* si configura come un'opera in cui l'assoluto filosofico e la contingenza storica risultano inseparabili: «nelle *Mosche* volevo parlare della libertà, della mia libertà assoluta, della mia libertà di uomo, e soprattutto della libertà dei Francesi occupati di fronte ai Tedeschi»⁹⁶. È a partire da questa tensione dialettica tra particolare e generale, tra contingenza storica e assoluto filosofico, che occorre interrogare la concezione sartriana del teatro, prima di condurre un'analisi drammaturgica delle *Mosche*.

Il teatro di Sartre: la pratica e la teoria

Comprendere il teatro di Sartre significa anzitutto sottrarre l'autore al doppio malinteso che lo vuole, da un lato, filosofo prestato occasionalmente alla scena e, dall'altro, autore interessato esclusivamente ai contenuti intellettuali da veicolare, indifferente alle condizioni concrete della rappresentazione e alla risposta del pubblico.

⁹² Così scrive nel celebre articolo *La République du silence* pubblicato nel primo numero non clandestino delle «Lettres françaises» il 9 settembre 1944, ora raccolto e tradotto in Jean-Paul Sartre, *Parigi occupata*, il melangolo, Genova 2020, p. 23.

⁹³ Queste le parole di una nota conferenza del 1945, anch'essa raccolta e tradotta *ivi*, p. 25.

⁹⁴ *Sartre par Sartre*, in «Le Nouvel Observateur», n. 272, 26 janvier 1969, poi edito in Jean-Paul Sartre, *Situations IX*, Gallimard, Paris 1972, p. 100. In questo articolo Sartre scrive che i suoi primi scritti sono percorsi dalla presa di coscienza della realtà storica cui lo costringe l'esperienza della guerra, della prigionia e dell'Occupazione. L'individuo, in queste situazioni, si trova posto davanti alla necessità di scegliere, e tale scelta è netta, quasi assoluta, determinata esclusivamente dal coraggio del singolo, che può «essere un traditore oppure no» (*ibidem*). Sartre crede inizialmente davvero alla radicalità di questa alternativa, alla possibilità di una libertà che si decide interamente in un atto di scelta, mentre alla fine degli anni Sessanta, in cui scrive *Sartre par Sartre*, afferma di aver compreso che il mondo storico è più complesso e stratificato di quanto qualsiasi dicotomia lasci intendere.

⁹⁵ La citazione è tratta dall'intervista condotta nel 1973 da John G rassi, inedita, citata nella Cronologia all'edizione di Jean-Paul Sartre, *Œuvres Romanesques*,  dition  tablie par Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, Paris 1981, p. LVIII.

⁹⁶ Simone de Beauvoir, *La c r monie des adieux, suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre. Ao t-septembre 1974*, Gallimard, Paris 1981, p. 238. In questa citazione risuona la dialettica tra assoluto e storico gi  citata in Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la litt rature*, cit., p. 251.

Al contrario, il suo rapporto con il teatro è precoce, continuo e profondamente radicato nella pratica scenica del suo tempo. Basti considerare, a titolo di esempio, che un sondaggio condotto a metà degli anni Settanta a Parigi mostra che Sartre è conosciuto dal grande pubblico soprattutto come autore teatrale, prima ancora che come romanziere o filosofo⁹⁷.

Dagli spettacoli di burattini al Jardin du Luxembourg alle *pièces* scritte durante gli anni dell'École Normale, il teatro si impone come un'esperienza costante nella vita di Sartre. In età adulta, egli frequenta assiduamente l'ambiente teatrale parigino attraverso relazioni personali con attrici e attori, tra cui i già citati Jollivet e Dullin. Vedere quest'ultimo all'opera durante le prove delle *Mosche* è una tappa fondamentale per Sartre, tanto che afferma in seguito di aver appreso tutto ciò che sa del teatro osservando Dullin al lavoro. Sembra che addirittura la nozione filosofica di «situazione» sorga dalla visione registica di Dullin, il quale trasforma un «dialogo verboso» in azione, evitando di cadere in un'«orgia d'eloquenza», riducendo le parole al minimo, lavorando appunto sulla «situazione» come «totalità vivente»⁹⁸.

Questa immersione concreta nella pratica scenica consente di sottrarre Sartre all'immagine dell'intellettuale ingenuamente interessato solo alla teoria e alieno dal pubblico, immagine purtroppo ricorrente in alcune voci critiche: per esempio, Bernard Dort, in dialogo con Jean-Pierre Roubine, sostiene che Sartre, se anche ha coscienza delle portate estetiche e politiche del teatro, nondimeno continua a pensare il sistema della rappresentazione come chiuso su se stesso. Secondo Dort, l'essenziale per Sartre resterebbe il testo e la scena fungerebbe da strumento meramente illustrativo⁹⁹. A riprova di questa attitudine, viene spesso citato l'aneddoto riferito da Serge Reggiani, risalente alle prove dei *Sequestrati di Altona* nel 1959, quando, mentre l'opera va in scena già da settimane, Sartre mostra agli attori l'edizione a stampa del testo, affermando «questo conta: il libro!»¹⁰⁰.

Pare tuttavia improbabile che Sartre non si renda conto che l'opera teatrale si debba giocare, strutturalmente, tra il testo e la scena. Infatti, la questione del destinatario delle opere d'arte occupa un posto privilegiato nella sua riflessione, in particolare in relazione all'opera letteraria. In *Che cos'è la letteratura*, il lettore è colui di cui l'autore

⁹⁷ Si tratta del sondaggio condotto da Hélène Bernard tra il 1976 e il 1977 su un campione di circa centocinquanta passanti per le vie di Parigi. In tale sondaggio, poi ripreso e pubblicato da Benedict O'Donohoe, si ritrova la domanda «Quale genere di letteratura scrive Sartre?», con tre opzioni di risposta «Teatro», «Romanzi», «Opere filosofiche» ed è significativo osservare che il 70% degli intervistati indica il teatro come prima scelta. Cfr. B. [Benedict] P. O'Donohoe, *Connaissez-vous Sartre?*, in «Obliques», nn. 18-19, 1979, pp. 335-341: p. 337.

⁹⁸ Lo afferma Sartre in un testo pubblicato nel 1966 nel volume secondo dei *Cahiers Charles Dullin*, poi raccolto in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 227-228.

⁹⁹ Jean-Jacques Roubine, *Sartre devant Brecht*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n. 6, 1977, pp. 985-1001: pp. 999-1000.

¹⁰⁰ L'aneddoto viene riportato da Contat e Rybalka nell'introduzione al volume da essi curato: Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 10-11.

sente il bisogno, perché è solo attraverso i suoi occhi che l'opera può farsi oggetto. Senza il lettore, inoltre, non sussiste l'appello dell'autore a cambiare la realtà¹⁰¹.

Se per il teatro Sartre non elabora mai una teoria sistematica dello spettatore, la sua consapevolezza delle dinamiche di ricezione dell'evento spettacolare emerge in forma frammentaria, per esempio durante varie interviste, in particolare a partire dal 1959¹⁰². In una di queste, Sartre afferma:

il teatro è a tal punto cosa pubblica, cosa del pubblico, che un'opera sfugge all'autore non appena il pubblico è in sala. Le mie opere, in ogni caso – quale che sia stato il loro destino – mi sono quasi tutte sfuggite. Diventano oggetti. Dopo, si dice: «Non era questo che volevo» [...]. Sarebbe troppo facile dire: è colpa del regista, sono gli attori. Un'opera deve poter essere ripresa, rappresentata all'estero: deve dunque essere in grado di reggere interpretazioni affidate ad attori che non coincidono esattamente con i personaggi. Ogni parte, come l'opera nel suo insieme, deve comportare un margine più o meno definito di variazione. Ciò che conta è altro: anzitutto i rapporti imprevisi che sorgono, all'interno degli atti e delle scene, tra mille elementi (gesti, atteggiamenti, comportamenti dei personaggi, tempi e luoghi dell'azione, scenografie, luci, ecc.). Su tutto questo si può intervenire, ma solo in modo imperfetto: un oggetto si crea con i suoi caratteri oggettivi, che sfuggono. Un'opera rappresentata è innanzitutto un oggetto, un oggetto che possiede strutture proprie. Ma è lo spettatore che collabora con l'autore per farlo apparire. [...] A teatro le intenzioni non contano. Ciò che conta è ciò che si manifesta. Il pubblico scrive l'opera tanto quanto l'autore. E naturalmente, ciò che interviene a condizionare gli spettatori è l'epoca: i suoi bisogni, i conflitti che le sono propri¹⁰³.

Questa lunga citazione dà la misura della comprensione, da parte di Sartre, delle dinamiche materiali dell'arte scenica. Il pubblico emerge come polo fondamentale dell'evento teatrale anche nei testi sartriani sul teatro di impianto più sistematico, in particolare *Pour un théâtre de situations* e *Forger des mythes*. In essi l'autore mostra una costante attenzione ai dibattiti e alle divisioni che le opere suscitano tra critica e pubblico, anche quando si tratta di *pièces* di drammaturghi a lui vicini come Albert

¹⁰¹ Per Sartre, chi condivide la medesima epoca e situazione sociopolitica dell'autore ha una ricezione sostanzialmente conforme alle sue attese (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 116-197). Ingrid Galster osserva tuttavia come una simile impostazione trascuri la trasposizione dell'opera nella situazione individuale del singolo spettatore o lettore, dove possono emergere significati imprevisi e divergenti rispetto a quelli presupposti dall'autore (Ingrid Galster, *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premières critiques*, cit., p. 6). Centrale, nel suo impianto teorico, è il riferimento al concetto di «orizzonte di attesa» elaborato da Hans Robert Jauss (cfr. la conferenza *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, poi raccolta in Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Tübingen 1970), che Galster declina in ambito teatrale. Come l'autrice ricorda, infatti, l'estetica della ricezione, a partire dalla proposta di Jauss del 1967 di riscrivere la storia letteraria dal punto di vista del lettore, è particolarmente in voga tra il 1970 e il 1985, ma viene applicata prevalentemente al testo letterario (Ingrid Galster, *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premières critiques*, cit., p. 8, nota 58): il suo studio si configura dunque come un lavoro di frontiera. Ulteriore riferimento teorico per Galster è l'elaborazione di una sociologia della ricezione da parte di Joseph Jurt (cfr. Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique: lectures de Bernanos, 1926-1936*, Jean-Michel Place, Paris 1980).

¹⁰² Sull'importanza della forma intervista nella biografia intellettuale sartriana, si rimanda a Jean-Pierre Boulé, *Sartre médiatique. La place de l'interview dans son œuvre*, Minard, Paris 1972.

¹⁰³ La lunga citazione è tratta dall'intervista *Deux heures avec Sartre*, in cui il filosofo dialoga con Françoise Giroud, Robert Kanters, François Erval e Claude Lanzmann. L'intervista è apparsa in «L'Express» il 17 settembre 1959, in occasione della messa in scena dei *Sequestrati di Altona*, ed è stata poi stata raccolta con il titolo *L'auteur, l'œuvre et le public* in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 91-103 (si vedano in particolare le pp. 93-95).

Camus, Simone de Beauvoir e Jean Anouilh, al punto da poter affermare: «Le nostre *pièces* toccano il pubblico là dove è importante che venga toccato»¹⁰⁴.

Per Sartre l'essenza profonda del teatro consiste, lungi da qualsivoglia ghettizzazione intellettuale, in una partecipazione profonda degli spettatori¹⁰⁵, in una commozione capace di unificare il pubblico in un sentire comune. È quanto avviene con *Bariona*, la già citata prima esperienza teatrale di Sartre durante la prigionia. Nel rievocare questa impresa artistica, egli insiste sulla sua potenza umana poderosa, al di là del livello di maestria drammaturgica o registica messa in campo. In questa situazione-limite, Sartre comprende «ciò che il teatro dovrebbe essere: un grande fenomeno collettivo e religioso»¹⁰⁶. Evidentemente si tratta di una circostanza eccezionale, in cui un pubblico omogeneo, costituito da prigionieri, assiste a una *pièce* scritta e rappresentata da prigionieri, e in cui la condizione della prigionia costituisce il contenuto più profondo dell'opera. Di contro, il pubblico che normalmente si reca a teatro è inevitabilmente eterogeneo, perciò la sfida di fondere questa pluralità in un'unità sensibile si colloca al cuore stesso della ricerca drammaturgica sartriana. Si tratta di individuare un nucleo comune, capace di raggiungere tutti gli spettatori nel più profondo di se stessi, costruendo, attraverso la scena, le condizioni di una comunanza possibile.

Se è vero che la scrittura teatrale di Sartre accorda un ruolo centrale alla partecipazione emotiva, e non solo intellettuale, dello spettatore, allora, come l'autore ripete più volte, non ha senso parlare, nei suoi riguardi, di un teatro a tesi¹⁰⁷: la sua drammaturgia tenta di scartarsi da conclusioni o spiegazioni, preferendo porre i problemi senza risolverli. Il testo teatrale non assume mai una funzione illustrativa o argomentativa di una filosofia. Ciò non significa, però, che una visione teorica non sia sottesa alla sua creazione, anzi, «ogni drammaturgia presuppone una filosofia»¹⁰⁸. Non

¹⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 63.

¹⁰⁵ Questa idea emerge con forza nella conferenza pronunciata da Sartre il 29 marzo 1960, nell'anfiteatro della Sorbona, organizzata dall'Association théâtrale des étudiants parisiens coordinata allora da Ariane Mnouchkine. Il testo integrale della conferenza, trascritto da Maya Rybalka, viene poi raccolto sotto il titolo *Théâtre épique et théâtre dramatique*, in un capitolo del volume Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 104-151 (si veda in particolare p. 144).

¹⁰⁶ Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 62. La dimensione della collettività e la scoperta radicale dell'alterità si spalancano a Sartre con l'esperienza della guerra, ossia con l'irruzione della storia nella sua vita individuale. Non a caso, proprio in questo momento della sua parabola esistenziale si dedica al teatro. Riferimento essenziale per ricostruire questi tratti dell'itinerario intellettuale di Sartre è il recente volume di Maria Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit.

¹⁰⁷ Sono molti i testi, nel corso degli anni, in cui Sartre si difende dall'accusa di fare un teatro a tesi. Si consideri per esempio il seguente elenco, in ordine cronologico: nel 1944 rifiuta l'etichetta in *Pour un théâtre d'engagement: Je ferai une pièce cette année et deux films*, intervista di Jacques Baratier, in «Carrefour», 9 septembre 1944; nel 1946 riprende la medesima questione nella conferenza poi trascritta e pubblicata in Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 61; nel 1948 ribadisce la stessa idea in un'intervista uscita su «Combat», poi raccolta nel capitolo dedicato a *Les mains sales* del volume Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 246-257 (si veda in particolare p. 247); è il 1955 quando prende nuovamente le distanze dall'idea di teatro a tesi in un'intervista di Raphaël Valensi pubblicata con il titolo *Il n'y a pas de méchants dans "Nekrassov"* su «L'Aurore»; nel 1959 su «Le Monde» esce un'altra intervista, a cura di Claude Serrat, dal titolo eloquente «*Les Séquestrés d'Altona*». Jean-Paul Sartre: «Il ne s'agit ni d'une pièce politique... ni d'une pièce à thèse».

¹⁰⁸ La dichiarazione risale al 4 gennaio 1960, data di una lunga e illuminante intervista con Bernard Dort, in seguito raccolta nel capitolo dedicato a *Les séquestrés d'Altona* del volume Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, cit., pp. 299-359 (si veda in particolare p. 312).

viene prima la filosofia e poi la drammaturgia, si tratta di modi e momenti diversi del pensiero che coesistono e si co-implicano profondamente. Secondo Sartre, il teatro e il testo filosofico, come la letteratura, devono essere considerati registri differenti, mezzi di espressione paralleli ed egualmente validi, per cui si utilizza l'uno o l'altro a seconda di ciò che si intende dire, in una rete in cui le opere si spiegano reciprocamente¹⁰⁹.

Come si è detto, la scrittura teatrale di Sartre è soprattutto animata dal desiderio di «far partecipare lo spettatore alla libera scelta che un uomo compie in situazione»¹¹⁰. Ecco perché egli ricorre a situazioni generali e universali¹¹¹, che mettono in gioco gli enigmi della condizione umana e della sua libertà: «compito del drammaturgo è di scegliere tra situazioni limite quella che meglio esprime le sue preoccupazioni e presentarla al pubblico come la domanda che si pone a certe libertà»¹¹². Nondimeno, l'universalità cercata non è impermeabile alla storia. Le situazioni-limite sono di volta in volta differenti, variano nel corso del tempo, a seconda della contingenza storica e delle condizioni socio-economiche del presente, per cui il teatro deve «presentare all'uomo contemporaneo un ritratto di se stesso, dei suoi problemi, delle sue speranze, delle sue lotte. [...] Siccome deve indirizzarsi alle masse, il teatro deve parlare delle loro preoccupazioni più generali, esprimere le loro inquietudini sotto la forma di miti che ciascuno possa comprendere e sentire profondamente»¹¹³. In questo senso, il teatro di Sartre si pone di rintracciare dei miti dal valore universale, che abbiano particolare risonanza etica nel presente della storia¹¹⁴.

D'altronde, nei mesi in cui Sartre compone *Le Mosche*, il clima teatrale parigino è segnato da una proliferazione di riferimenti ai miti antichi¹¹⁵. Beninteso, il ricorso alla materia mitica non è una novità degli anni dell'Occupazione, ma si iscrive in una tendenza già consolidata negli anni Trenta, come mostrano gli adattamenti di Jean Giraudoux (*Amphitryon* 38, 1929; *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935; *Électre*, 1937), di André Gide (*Edipe*, 1931) e di Jean Cocteau (*Antigone*, 1922; *Orphée*, 1926; *La Machine infernale*, 1934). Tra il 1942 e il 1943, l'attenzione si concentra in modo particolare sulla saga degli Atridi: nella stagione immediatamente precedente la prima delle *Mosche*, l'Odéon rappresenta *Les Erinnyes* di Leconte de Lisle; la Comédie-Française propone

¹⁰⁹ Jean-Paul Sartre ou l'interview sans interview, intervista di Pierre Lorquet, in «Mondes nouveaux», n. 2, 21 décembre 1944.

¹¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 57.

¹¹¹ Jean-Paul Sartre, *Pour un théâtre de situations*, cit., p. 20.

¹¹² *Ivi*, p. 21.

¹¹³ Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 61.

¹¹⁴ Per una lettura del teatro sartriano come luogo di articolazione tra etica e azione si rimanda a Pierre Verstraeten, *Violence et éthique. Esquisse d'une morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*, Gallimard, Paris 1972.

¹¹⁵ Si potrebbe utilmente approfondire, in questa prospettiva, il confronto con coeve drammaturgie che condividono una centralità della parola e una forte matrice classica (tra cui, in particolare, quelle di Jean Anouilh, anche in relazione alle note e controverse interpretazioni del rapporto fra resistenza e collaborazionismo sollevate dalla sua celebre *Antigone*). Un simile accostamento, che implicherebbe anche una riflessione sulla persistenza, nel teatro francese degli anni dell'Occupazione, di una drammaturgia fondata sul primato del testo e sull'eredità del classicismo, esula tuttavia dai limiti del presente contributo e sarà oggetto di ulteriori ricerche da parte di chi scrive.

l'Ifigenia di Euripide e di Goethe; poco prima delle *Mosche* viene rappresentata *Iphigénie* di Gerhart Hauptmann¹¹⁶; al teatro dei Mathurins va in scena *Dieu est innocent* di Lucien Fabre, ripresa del mito di Edipo; infine, nell'aprile del 1943, il Théâtre de l'Ambigu ripropone l'*Électre* di Giraudoux (1937)¹¹⁷. In questo contesto di forte concentrazione mitica, non stupisce che alcuni critici manifestino una certa stanchezza di fronte al soggetto delle *Mosche* («ancora un'Elettra!», si osserva polemicamente). Tuttavia, in questa cornice di grande diffusione dei miti sulla scena parigina, si può avanzare un'ipotesi più audace: la scelta di un soggetto noto può essere letta come una strategia che rende l'opera immediatamente accettabile sul piano censorio, in continuità con pratiche diffuse nel teatro coevo, e proprio questa apparente conformità fa risaltare, agli occhi di chi vuole e può cogliere un sottotesto, la specificità dell'operazione sartriana, la quale, pur inscrivendosi in uno sfondo comunemente segnato da una diffusa ripresa della materia mitica, se ne distacca in modo significativo.

Il ricorso di Sartre al mito tragico ha, infatti, un significato preciso e in controtendenza rispetto al clima culturale dominante¹¹⁸. Nel contesto dell'Occupazione, il mondo tragico tende a essere recuperato in accordo con l'ideologia fascista, al fine di promuovere una visione fondata sull'eroismo, sulla vitalità e sulla forza, spesso alimentata da ascendenze nietzschiane (quanto mai semplificate)¹¹⁹. Inoltre, se nella tragedia l'uomo colpevole deve accettare il proprio destino affinché l'universo ritrovi il suo equilibrio, allora il singolo deve accettare la negazione radicale della sua libertà in virtù di una necessità più grande¹²⁰. È contro questa declinazione della tragedia che si definisce l'operazione sartriana. Il ricorso al mito non implica l'adesione a una visione fatalistica dell'esistenza, al contrario, ne costituisce il rovesciamento; si tratta di un vero

¹¹⁶ Il riferimento all'*Iphigénie* di Gerhart Hauptmann, rappresentata alla Comédie-Française nel maggio 1943, costituisce uno sfondo ricorrente in almeno sette recensioni delle *Mosche* apparse sulla stampa parigina tra giugno e luglio dello stesso anno, ossia: Jean Silvain, *Du meilleur au pire*, cit.; Pierre Drouel, *Un étrange bouquet*, in «Au Pilon», 10 juin 1943; M. L. [Marcel Lapierre], *Où l'on rouvre le dossier de l'affaire Agamemnon*, cit.; G. S. [Gaston Sorbets], cit.; Pierre Ducrocq, cit.; Robert Garnier-Rojan, in «Mon Pays», 27 juin 1943; Jacques de Boisembré, cit.

¹¹⁷ A questo clima andrà ricondotta anche l'*Antigone* di Jean Anouilh, scritta nel 1942 e rappresentata al Théâtre de l'Atelier il 4 febbraio 1944. L'interesse di Anouilh per la materia mitica si era già manifestato con *Eurydice* (1941) e proseguirà con *Médée* (1946). Si rimanda, in proposito, ai recenti studi italiani di Eva Marinai, *Il tragico quotidiano. Jean Anouilh, mito e teatro a Parigi fra le due guerre*, Titivillus, Corazzano 2023, e di Andrea Grassi, *Sull'«Antigone» di Jean Anouilh*, Lubrina Bramani, Bergamo 2016.

¹¹⁸ Una suggestione sorprendentemente acuta si ritrova in una critica tedesca: «Ogni volta che si è sentita a un nuovo inizio, la cultura europea è tornata all'antichità. Non per tornare a essere antica, ma per guadagnare un punto di partenza che liberasse nuovamente il campo, come fosse il primo giorno» (Albert Buesche, *Ein sonderbarer Befreier Uraufführung "Les Mouches" von Sartre*, in «Pariser Zeitung», n. 158, 9 juin 1943).

¹¹⁹ Soprattutto sulle pagine di «La Gerbe», diretta da Alphonse de Châteaubriant, si trova un'elaborazione esplicita di questa prospettiva. In tale contesto, il ritorno alla tragedia classica viene interpretato come risposta a una necessità storica; il tragico antico educa alla sottomissione al destino e alla gerarchia, riconducendo l'individuo a un ordine superiore. Si coltivano riletture dei classici di matrice reazionaria, in una visione provvidenziale della storia, nella quale il capo (più o meno esplicitamente incarnato dal Führer) appare la guida necessaria di una nuova Europa. Cfr., per esempio, Claude Viriot, *La tragédie, espoir national*, in «La Gerbe», 20 mai 1942; Christian Michelsfelder, *Renaissance de la tragédie*, in «La Gerbe», 18 mars 1943.

¹²⁰ Sulla proliferazione di miti antichi al fine di rafforzare un'ideologia fatalista, si legga: «È un segno dei tempi, di questi tempi piuttosto lugubri, in cui il destino degli individui e delle collettività si gioca con giganteschi colpi di dadi? Mai, dai Greci in poi, il destino ha occupato un posto così importante a teatro» (Georges Chaperot, cit.).

e proprio *détournement* della forma tragica, in cui la necessità lascia il posto alla libertà. La tragedia diventa per Sartre lo spazio privilegiato in cui mettere in scena non l'ineluttabilità del destino, ma la radicalità di una libera scelta che non trova giustificazione esterna. Paradossalmente, secondo Sartre, la libertà non è estranea alla tradizione tragica, ma, definendosi come lotta contro il fato, può essere rinvenuta nelle drammaturgie di Eschilo e Sofocle, fino a Corneille. È proprio questa dialettica tra fatalità e libertà, spesso fraintesa o appiattita dalla critica, a costituire per Sartre il nucleo autentico della tragedia. L'essere «in preda alla libertà», formula su cui egli insiste nella citata nota di presentazione delle *Mosche*, designa infatti una condizione limite, che pone l'individuo di fronte al confronto diretto con la morte, così come accade nei grandi miti tragici.

Il ricorso al mito risponde inoltre, per Sartre, all'esigenza di prendere le distanze dal determinismo di matrice naturalista, che ha pure una certa fortuna nella Parigi occupata. Non è un caso che l'autore tedesco più rappresentato in questi anni sia Gerhart Hauptmann, nelle cui opere la responsabilità individuale è attenuata nella misura in cui l'uomo è il prodotto di forze ambientali, sociali, biologiche, che lo oltrepassano, e la tragedia diventa il luogo della constatazione dell'impotenza umana. Una simile concezione, basata su un determinismo scientifico, è quanto di meno compatibile con la ricerca drammaturgica sartriana. Per Sartre, infatti, un uomo determinato dall'ambiente non può commuovere a teatro: se sono le circostanze a decidere al posto dell'individuo, se il passato pesa più del futuro, allora l'azione perde il suo carattere propriamente drammatico. Come osserva Peter Szondi, il teatro esistenzialista, anziché mostrare uomini inseriti in un *milieu*, pone i personaggi in una situazione altra, nuova, straniante. La situazione teatrale riproduce, in forma drammaturgica, la condizione heideggeriana di gettatezza, ovvero una perenne deiezione per cui l'essere-nel-mondo si manifesta come necessità di agire e di esporsi¹²¹. La situazione è al tempo stesso luogo di sradicamento e spazio della libertà, poiché l'individuo vi agisce liberamente: nella situazione è chiamato a impegnarsi, a decidere, ad assumere il rischio dell'azione. L'uomo in situazione, indeterminato, di fronte a una libera scelta: è questo il senso dell'*engagement*. Scrive Sartre: «se è vero che l'uomo è libero in una determinata situazione e che egli sceglie se stesso in e attraverso questa

¹²¹ Szondi annovera l'esistenzialismo tra i tentativi di salvataggio della forma drammatica, rinvenendovi l'aspirazione a «raggiungere una nuova classicità che dovrebbe superare in sé il naturalismo» (Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000, p. 82). La contrapposizione tra *milieu* e situazione è articolata da Szondi in maniera cristallina e filosoficamente densa: «il drammaturgo esistenzialista mostra gli uomini non nel loro ambiente "abituale" (come il drammaturgo naturalista mostrava gli uomini nel loro milieu), ma li trasporta in un ambiente nuovo. Questo trasferimento, che ripete – per così dire – come esperimento la "deiezione" metafisica, fa apparire i fattori esistenziali, "i caratteri ontologici dell'esistenza" (Heidegger), straniati in esperienze specifiche e determinate dalle *dramatis personae*» (ivi, p. 84). Particolarmente efficace è l'analisi di Szondi delle drammaturgie esistenzialiste in cui una situazione di angustia nega lo spazio di cui i personaggi avrebbero bisogno per restare soli con se stessi, analisi che perfettamente si applica a *Porta chiusa*. Alle *Mosche* dedica, invece, poche righe, che rendono conto appena della trama, insistendo sulle categorie di estraneità e di libertà.

determinata situazione, allora a teatro bisogna mostrare le situazioni semplici e umane e le libertà che si scelgono in queste situazioni»¹²².

Mettendo i personaggi in situazione, Sartre fa emergere non tratti psicologici individuali, ma caratteri ontologici dell'esistenza. La nozione filosofica di situazione, così tratteggiata, consente a Sartre di prendere le distanze dal teatro psicologico, fondato su caratteri stabili, motivazioni interiori e nessi causali prevedibili¹²³. Contro le commedie di carattere e di intrigo, in cui tutto è già deciso in virtù di tratti psicologici fissati una volta per tutte, Sartre propone un teatro in cui il carattere non precede l'azione e in cui non vi sono individui bloccati in una tipologia riconoscibile di personaggio. Egli precisa: «noi non rifiutiamo la psicologia, sarebbe assurdo: noi integriamo la vita»¹²⁴. I personaggi sono dunque in fieri, colti nel divenire, proprio come gli esseri umani. Di più, questo divenire è radicale, giacché i personaggi sono colti nel momento della scelta, di una decisione libera che impegna la vita nella sua totalità. Qui il futuro pesa ben più del passato. Se vi sono sentimenti, essi non vengono intesi come stati interiori da analizzare psicologicamente, ma come affermazioni di sistemi di valori e di diritti che si manifestano nell'atto. In questo senso, Sartre riconosce in alcune opere a lui contemporanee un'affinità profonda con la propria visione: si pensi, ad esempio, all'*Antigone* di Anouilh, in cui emerge una «volontà nuda, scelta pura e libera; vi si può distinguere la passione dell'azione»¹²⁵. Beninteso, nella battaglia contro il teatro psicologico, così come nella centralità attribuita alla volontà, è difficile non avvertire un'eco nietzschiana; nelle pagine della *Nascita della tragedia dallo spirito della musica* emerge la necessità di un teatro non intellettualistico o dialettico, che rifiuti qualsiasi giustificazione razionale delle scelte¹²⁶. Allo stesso modo, per Sartre conta la decisione, non i motivi o le ragioni che pretendono di spiegarla a posteriori. Sia detto per inciso, in questo rifiuto dell'intellettualismo e della dialettica, si può intravedere anche una consonanza imprevista con la crudeltà artaudiana¹²⁷.

Nella volontà sartriana di «rimpiazzare il teatro di caratteri con un teatro di situazioni»¹²⁸, la nozione di situazione non va intesa come semplice contesto dell'azione,

¹²² Jean-Paul Sartre, *Pour un théâtre de situations*, cit., p. 20.

¹²³ *Ivi*, p. 19.

¹²⁴ Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 60.

¹²⁵ *Ivi*, p. 57. Ci si conceda una puntualizzazione: nel presente saggio stiamo tracciando una fisionomia relativa solo alla visione drammaturgica sartriana, tuttavia tale visione non si esaurisce in una voce isolata. Il filosofo si percepisce e si rappresenta come parte di una collettività di giovani autori francesi (tra cui cita almeno Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean Anouilh), che condividono le stesse istanze drammaturgiche. Questa appartenenza a una poetica condivisa emerge in modo particolarmente evidente dalle pagine di *Forger des mythes*.

¹²⁶ Cfr. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Adelphi, Milano 2004.

¹²⁷ Cfr. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000. Beninteso, non si intende qui formulare una reale convergenza di poetica tra Sartre e Artaud: se, da un lato, è possibile riconoscere una comune critica all'intellettualismo dialettico, dall'altro il teatro di Jean-Paul Sartre resta saldamente ancorato a una drammaturgia della parola e del conflitto etico, mentre il progetto di Antonin Artaud mira a una radicale messa in crisi del primato del testo e del linguaggio verbale *tout court*. L'influenza artaudiana, ancora minoritaria nel teatro francese degli anni Quaranta, non consente pertanto di postulare un rapporto diretto, ma semmai una consonanza parziale e problematica.

¹²⁸ Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 59.

ma come il punto in cui l'esistenza viene portata al suo massimo grado di tensione. Pertanto, Sartre rappresenta spesso solo il momento in cui un'azione raggiunge il parossismo, non per gradi, non attraverso un'evoluzione narrativa o psicologica, ma in un confronto immediato, brusco, urgente con il mondo, in cui il personaggio vive un momento di crisi che tende verso la catastrofe¹²⁹. Ne derivano *pièces* brevi e violente, costruite spesso attorno a un solo avvenimento, con pochi personaggi e un'azione che si svolge nell'arco di poche ore.

Nel dipingere questi bordi estremi dell'esperienza umana, Sartre riserva particolare attenzione alla ricerca di un linguaggio consono ai suoi scopi. Egli non adotta uno stile realista, né indulge in accenti simbolisti, ponendosi l'obiettivo di tenere insieme fatto e diritto, reale e ideale, psicologia e morale. Stilisticamente, allora, ricerca una certa dignità della lingua, un dialogo semplice, ma non familiare, senza enfasi, eppure non quotidiano. Sartre scrive una lingua chiara e tesa, austera, segnata da una severità quasi rituale, che tratteggia soggetti morali e metafisici. Il suo teatro si caratterizza per una netta centralità della parola. La drammaturgia sartriana si connota eminentemente come ricerca sulla lingua, senza preoccuparsi di iscrivere nella scrittura una concezione precisa della regia. Sartre non pensa il testo orientato scenicamente; al contrario, concentra il proprio lavoro sulla parola, lasciando che la realizzazione concreta sulla scena sia affidata al regista e agli attori, come accade con Dullin nel caso delle *Mosche*. Peraltro, Dullin stesso, uomo di scena, pare accordarsi alla concezione sartriana affermando una priorità del testo sulla regia: «La messa in scena non deve trattenere l'attenzione se non nella misura in cui rivela l'intima profondità del testo»¹³⁰, quasi a suggerire una divisione dei compiti in cui la scena è chiamata a rendere percepibile la tensione già inscritta nella parola. È dunque in questa parola, così densa e tesa, che si tratta infine di addentrarsi con un'analisi della drammaturgia delle *Mosche* dal punto di vista filosofico.

¹²⁹ Anche tra la critica vi è chi, pur esprimendo riserve, coglie sorprendentemente elementi propri della filosofia sartriana nell'intreccio delle *Mosche*. Si osserva come la conversione di Oreste al crimine avvenga all'improvviso e senza una motivazione psicologica precisa, secondo una logica che rifiuta il nesso causa-effetto e mette il destinatario di fronte a un vuoto interpretativo che non sempre è capace di colmare (M. L. [Marcel Lapierre], *Où l'on rouvre le dossier de l'affaire Agamemnon*, cit.). Tale lettura, pur formulata in senso critico, intercetta un tratto centrale della poetica sartriana, ovvero il rifiuto di ogni determinismo psicologico e narrativo, per cui la libertà non è esito di un'evoluzione del carattere, né risultato di un intreccio progressivo, ma esplode nella situazione, portata immediatamente al limite e al parossismo, dove l'atto si impone come scelta assoluta (Jean-Paul Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 63). In un'altra critica coeva alla messa in scena si sottolinea come i personaggi non siano individui psicologicamente definiti, ma incarnazioni di concezioni dello spirito (Georges Chaperot, cit.); l'osservazione, pur mossa dal critico come rimprovero, si rivela perfettamente in linea con il rifiuto sartriano di un teatro di caratteri, alla ricerca invece di conflitti di diritto e di valori.

¹³⁰ Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, cit., p. 144.

Oreste in cerca di se stesso

Le *Mosche* hanno dato luogo a molteplici letture, di ordine letterario, simbolico, politico, religioso, psicoanalitico¹³¹. Il passo finale della presente analisi si propone di ripercorrere la traiettoria drammaturgica in chiave filosofica, dal punto di vista di Oreste, inteso come personaggio *en quête*, costitutivamente segnato dalla ricerca di sé. La parabola narrativa viene così riletta seguendo il movimento attraverso cui il protagonista tenta di trovare e compiere la propria identità¹³².

Oreste entra ad Argo alla ricerca delle proprie radici, ma nasconde il suo nome, appare come uno straniero¹³³. L'estraneità di Oreste non è solo un espediente drammaturgico finalizzato al riconoscimento, al contrario, ha una portata esistenziale, per cui egli si sente intimamente straniero nel mondo, non ha un'identità definita. La sua vita con il Pedagogo era fatta di viaggi e cultura libresca. Spirito libero da credenze e superstizioni, senza famiglia né impegni, Oreste con il Pedagogo era leggero: «tu mi hai lasciato la libertà di quei fili che il vento strappa dalle ragnatele e che ondeggiano a dieci piedi dal suolo; io non peso più di un filo e vivo in aria»¹³⁴. Aereo e vuoto, senza odio e senza amore, quasi senza ricordi, Oreste soffre una mancanza: «chi sono, io, e che cosa ho da dare, io? Esisto appena»¹³⁵. Egli arriva ad Argo poiché desidera essere un uomo di qualche parte, avere un posto tra gli altri uomini. La sua domanda fondamentale, tante volte ripetuta nel corso della *pièce* è: «che cosa è mio?»¹³⁶, là dove il “mio” che egli cerca non coincide con la concezione borghese del possesso e della proprietà, che plasma l'identità sull'avere¹³⁷, bensì rimanda a un bisogno di appartenenza più profondo. Appartenere, qui, significa entrare in un gioco di sguardi tra esseri umani, assumere una posizione nel mondo, riconoscersi un'identità.

Oreste arriva ad Argo per trovare le sue radici, ma trova una città ermeticamente chiusa: «dove sono le finestre? Si aprono, immagino, su cortili chiusi»¹³⁸. Ripiegata su se stessa, priva di progetti, valori o ideali, Argo è quanto di più lontano dalla filosofia

¹³¹ Tra gli altri studi, per una lettura in chiave psicanalitica, si veda Josette Pacaly, *Relecture des “Mouches” à la lumière des “Mots”*, in «Etudes philosophiques et littéraires», n. 2, 1968, pp. 43-47; per un'interpretazione su sfondo religioso si rimanda al già citato contributo di Gabriel Marcel dal titolo *Sartre, Anouilh et le problème de Dieu*.

¹³² Sul problema dell'io in Sartre si segnalano i recentissimi contributi, contenuti nel numero 28 del 2025 della rivista «Logoi.ph» dal titolo *Sartre Aujourd'hui*, di Ciro Adinolfi, *Il sé nel pensiero di Jean-Paul Sartre* (pp. 82-91) e di Carmine De Martino, *Sartre e le condizioni della soggettivazione* (pp. 162-176).

¹³³ Il ritorno di Oreste ad Argo in veste di straniero richiama un motivo tipico dell'esistenzialismo, ovvero l'estraneità come forma problematica di appartenenza, in un orizzonte in cui l'identità non è un dato ma un compito. Non si può che rimandare, in proposito, al noto romanzo pubblicato nel 1942 da Albert Camus, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2015.

¹³⁴ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche. Porta chiusa*, edizione con testo a fronte, traduzione di Massimo Bontempelli, prefazione di Pier Aldo Rovatti, Bompiani, Milano 2017, p. 61.

¹³⁵ *Ivi*, p. 165.

¹³⁶ *Ivi*, p. 59.

¹³⁷ Diversa è la visione del mondo che Sartre dipinge tutt'intorno all'infanzia del ladro Genet, ovvero una società che definisce l'essere attraverso l'avere: «Tutto ci viene dagli altri, persino l'innocenza [...]. Essere è appartenere a qualcuno» (Jean-Paul Sartre, *Santo Genet, commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 7).

¹³⁸ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 27.

sartriana, tutta incentrata sul futuro, sulla scelta e sulla libertà. Persino i fanciulli provano vergogna di nascere e di crescere, dominati dalla paura. Argo è un mondo senza orizzonte, pullula di immagini violente e crudeli: «muri imbrattati di sangue, milioni di mosche, odore di macelleria, un caldo da millepiedi, strade deserte, un dio con una faccia da assassino, larve terrorizzate che si battono il petto in fondo alle loro case – e questi gridi, questi gridi insopportabili»¹³⁹. L'odore di carogna impregna l'aria, e le mosche ingrassano sulla materia in decomposizione. Come si è detto, una parte della critica ha parlato in proposito di bassezza stilistica e di gusto per l'orrore; e tuttavia, in questo moltiplicarsi di immagini violente, si profila piuttosto l'ombra metafisica della crudeltà artaudiana, intesa come insistenza sull'orlo della rappresentazione, assoluto rigore e necessità dionisiaca.

Inoltre, Argo è una città pervasa dal rimorso, interamente organizzata attorno al sentimento della colpa. Tutti i cittadini di Argo non fanno che confessare i propri peccati. Questa caratterizzazione ha un significato stratificato. In primo luogo, essa rimanda, come si è detto, alle circostanze storiche della composizione e della rappresentazione dell'opera. L'imperativo del pentimento allude a una Francia indebolita su tutti i piani, anche su quello psicologico, sottoposta a una propaganda che insiste sulla necessità dell'espiazione delle colpe. Il maresciallo Pétain, incarnazione paternalistica del regime di Vichy, promuove un sistema autoritario e tradizionale fondato sui valori di lavoro, famiglia e patria¹⁴⁰ e, facendo della decadenza della Terza Repubblica la causa di tutti i mali, dichiara: «La nostra sconfitta è venuta dai nostri cedimenti. Lo spirito del godimento distrugge ciò che lo spirito di sacrificio ha edificato»¹⁴¹. Tale paternalismo gode inizialmente di un certo consenso, che diminuisce solo negli ultimi anni dell'Occupazione (senza che ciò implichi un generalizzato collaborazionismo della popolazione francese)¹⁴², e si può quindi considerare a tutti gli effetti l'ideologia dominante.

In secondo luogo, questa città del rimorso mette in scena una vera e propria tecnica di governo, di tipo biopolitico, che testimonia la sensibilità straordinariamente precoce di Sartre (il quale anticipa riflessioni che saranno sviluppate da Michel Foucault)¹⁴³. Al

¹³⁹ *Ivi*, p. 47.

¹⁴⁰ Cfr. Claude Lévy – Henri Michel, *La presse autorisée de 1940 à 1944*, in Claude Bellanger (sous la direction de), *Histoire générale de la presse française*, Presses universitaires de France, Paris 1975, t. IV (*De 1940 à 1958*), pp. 7-96: p. 9.

¹⁴¹ Philippe Pétain, *Actes et écrits*, Flammarion, Paris 1974, p. 454.

¹⁴² Gli studi storiografici ridimensionano l'immagine idealizzata di una Francia oppressa e compatta nello spirito di ribellione a Vichy: secondo Robert Owen Paxton, la partecipazione attiva alla Resistenza coinvolge una percentuale molto esigua della popolazione (circa il 2%), mentre una parte significativa dei francesi, almeno in una prima fase, non manifesta un'opposizione netta al regime di Pétain (Robert Owen Paxton, *La France de Vichy. 1940-1944*, cit., p. 47).

¹⁴³ Per la nozione di biopolitica si vedano in particolare i corsi di Michel Foucault al Collège de France nelle edizioni italiane: Michel Foucault, *Bisogna difendere la società* [1975-1976], Feltrinelli, Milano 2009; Michel Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione* [1977-1978], Feltrinelli, Milano 2017; Michel Foucault, *Nascita della biopolitica* [1978-1979], Feltrinelli, Milano 2007. Per un quadro genealogico del passaggio dal potere sovrano alle tecniche disciplinari resta fondamentale Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.

centro di questo dispositivo vi sono controllo e auto-accusa. Come ha osservato Pier Aldo Rovatti, la confessione funziona qui come forma di auto-repressione, che invita ciascuno a guardare dentro di sé e a disciplinarsi, senza costrizioni apparenti, all'interno del grande gioco dei pentimenti pubblici¹⁴⁴. In questo rito della colpa, Giove assume tratti che lo avvicinano al dio cristiano. Anche qui si intravede l'ombra della visione nietzschiana del mondo e della sua radicale critica della morale cristiana del risentimento come dispositivo di interiorizzazione del potere.

Nel regime biopolitico non è nemmeno necessario che i delitti vengano effettivamente commessi, è sufficiente che ciascuno impari a incolpare se stesso, quali che siano le ragioni. Il giudizio di sé sostituisce la repressione¹⁴⁵. Non vi sono costrizioni manifeste, né un nemico esterno, poiché la confessione è deliberata, condivisa, e la penitenza assume la forma di una festa sociale. Gli abitanti diventano carnefici di se stessi, legati a una colpa che finiscono per amare come unica forma di identità possibile. Si scorge, infatti, ad Argo un impasto malsano di *eros* e *thanatos* che affonda le proprie radici nel delitto originario dell'uccisione del re. La colpa di quell'atto fatale è di Egisto, eppure essa è condivisa da tutti i cittadini nella misura in cui nessuno reagisce. Al momento dell'assassinio di Agamennone, la città assiste in silenzio, forse persino desidera una morte violenta che la riscuota dal torpore, e nessuno alza la testa per intervenire: «Quanto agli uomini di Argo, l'indomani, quando sentirono il loro re urlare di dolore nel palazzo, abbassarono le palpebre sui loro occhi stravolti dalla voluttà, e l'intera città era come una donna in fregola»¹⁴⁶. Il delitto si accompagna a una tonalità ambigua, a un solletico, a una voglia indistinta, quasi erotica, che lega il desiderio alla violenza. In un dialogo tra Giove e una vecchia del popolo di Argo, quand'ella ammette di aver sentito le grida di Agamennone provenire dal palazzo, ma di non essere intervenuta, Giove la incalza: «e socchiudesti la finestra per udire meglio, e ti mettesti in agguato dietro le tendine, trattenendo il respiro, con uno strano solletico nell'incavo delle reni. [...] Quella notte dovesti fare all'amore gagliardamente. Era una festa, eh?»¹⁴⁷. Clitennestra confessa apertamente che l'omicidio di Agamennone è per lei un ricordo di piacere: «quando lo vidi sanguinare nella vasca da bagno, io cantai di gioia, danzai. E ancor oggi, che sono passati quindici anni, non ci penso senza avere un trasalimento di piacere»¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Pier Aldo Rovatti, "Eravamo troppo leggeri...", prefazione a Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., pp. 5-11.

¹⁴⁵ Un dispositivo analogo, sebbene distante dal contesto biopolitico delle *Mosche*, è al centro di *Porta chiusa*: anche qui la sorveglianza e il giudizio non sono esercitati da un'autorità esterna e repressiva, ma interiorizzati nello sguardo dell'altro, che diventa specchio permanente e inesorabile. La colpa si costituisce nel circuito intersoggettivo dove ciascuno è insieme giudice e imputato. Per l'analisi di questa *pièce* ci permettiamo di rinviare a Caterina Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». "Porta chiusa" e il teatro dell'altro, in «Rivista Studi Sartriani», anno XV (*Sartre e l'arte contemporanea. Immagini e immaginari*), 2021, pp. 103-123.

¹⁴⁶ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 39.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 43.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 97.

La confessione come tecnica biopolitica funziona perché gioca con il desiderio dei cittadini. Gli abitanti di Argo provano, in effetti, un certo piacere nel sentirsi in colpa. Attendono con paura e trepidazione la festa dei morti, ossia il rituale in cui ogni anno i fantasmi dei defunti tornano in terra per una giornata, vivendo fianco a fianco dei propri cari, mangiando e dormendo, assillandoli con la propria presenza ingombrante, ancorché invisibile, volta a rinnovare il ricordo in forma di espiazione¹⁴⁹. Soprattutto in questo giorno i cittadini di Argo godono della propria confessione, ciascuno si esalta nel gridare in faccia agli altri i propri peccati. Beninteso, questo gioco masochista non ha nulla a che fare con la sincerità. Si leggano con attenzione queste parole pronunciate da Clitennestra: «chiunque può sputarmi in faccia, chiamandomi criminale e prostituta. Ma nessuno ha il diritto di giudicare i miei rimorsi»¹⁵⁰. Ciò significa che valgono solo le colpe deliberatamente confessate, che siano vere o no; ciascuno restituisce di sé un'immagine prefissata, bloccata, stabile, costruita *ad hoc* nel gioco dell'auto-abiezione. L'identità personale si risolve in un'idea di sé irrigidita, in un'immagine immutabile che ciascuno difende attraverso l'auto-accusa. Questa forma di confessione si rivela così agli antipodi dell'ideale sartriano di autenticità e, anzi, si profila come la peggior maschera della malafede¹⁵¹. Gli abitanti di Argo si rifugiano in una definizione colpevole di sé, preferendo la stabilità del rimorso all'angoscia della scelta. La colpa diventa così un alibi ontologico, una maniera per sottrarsi al futuro, alla responsabilità dell'atto, cristallizzando l'identità nel passato.

Lo sguardo assume, in questo meccanismo perverso, un ruolo centrale. Come in *Porta chiusa*, la *pièce* che Sartre scrive immediatamente dopo *Le Mosche*, lo sguardo struttura la relazione tra desiderio e identità, tra colpa e risarcimento. Le due opere sono spesso considerate distanti – l'una intima, ambientata in un non luogo

¹⁴⁹ Si osservi, a margine dell'argomentazione qui condotta, una connessione suggestiva tra prodotti culturali di per sé distanti: la festa dei morti come rappresentata nelle *Mosche* – dove il ritorno dei defunti assume la forma opprimente del pentimento collettivo, del peccato irredimibile e della colpa incombente – e la tradizione messicana del *Día de los Muertos* nel modo in cui viene dipinta dal popolare film d'animazione *Coco* (Pixar Animation Studios, 2017). Anche qui i morti tornano a visitare i vivi per un giorno all'anno, ma questa prospettiva, estranea a qualsiasi intonazione biopolitica, è inserita in una cornice di speranza e continuità esuberante della vita. Il *Día de los Muertos* viene celebrato come occasione di incontro felice, spazio di memoria condivisa, possibilità di rinnovare un'appartenenza positiva alla propria rete di relazioni passate e future. Nel suo libro sulla filosofia dei cartoni animati, scrive Andrea Tagliapietra: «In *Coco* la morte, condivisa, socializzata e tolta dall'esclusività del presunto realismo biologico dei giorni nostri, non fa più paura. Ciò che spaventa è, piuttosto, la dimenticanza, l'oblio, il non esser ricordati in vita come in morte, la solitudine dell'isolamento, l'interrompersi del filo di trasmissione fra le generazioni» (Andrea Tagliapietra, *Filosofia dei cartoni animati. Una mitologia contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, p. 445). In tale prospettiva, la festa si configura non come il ritorno accusatorio dei morti della drammaturgia argiva di Sartre, ma come celebrazione del ricordo e del legame tra generazioni per cui i defunti vivono finché sono custoditi nello spazio simbolico della comunità. Si aggiunge a margine che una tonalità del tutto differente è riservata, nello stesso volume di Tagliapietra, all'analisi del *Día de los Muertos* nel film *Il libro della vita* (*The Book of Life*, 2014). Cfr. *ivi*, pp. 85-86.

¹⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 97.

¹⁵¹ Per malafede si intende, in termini sartriani, il movimento attraverso cui la coscienza si nasconde la propria libertà, fingendo di coincidere con un'essenza che, in realtà, nessuna esistenza è mai definitivamente. Tale definizione, estremamente sommaria, è dedotta dal capitolo dedicato alla malafede dell'*Essere e il nulla*. Cfr. Jean-Paul Sartre, *L'Essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2014, pp. 83-112.

claustrofobico; l'altra collocata in una cornice mitica, passata alla storia con una marcata connotazione politica – e tuttavia risultano molto prossime nel loro nucleo più profondo. In entrambe si sviluppa una riflessione sulla soggettività alla ricerca di un'identità, come bisogno di alterità, come domanda di riconoscimento¹⁵². Lo sguardo dell'altro diviene il luogo in cui il soggetto tenta di trovarsi: voler essere qualcuno significa voler essere voluto, trovarsi attraverso l'altro.

Si vede bene, nelle *Mosche*, in che senso questo dispositivo operi. La festa dei morti è teatro di uno sguardo perverso, quello sguardo invisibile e incombente dei morti sui vivi che, facendoli sentire in colpa, assegna loro un'identità chiusa. Così Egisto ammonisce la folla di Argo: «Sentite pesare sui vostri visi e sulle vostre mani gli sguardi di questi milioni di occhi fissi e senza speranza? Ci vedono, ci vedono, noi siamo nudi davanti all'assemblea dei morti. Ah! Eccovi in imbarazzo ora; vi brucia questo sguardo invisibile e puro, più inalterabile che un ricordo di sguardo»¹⁵³. Si sente qui l'eco dell'incubo del Padre dei *Sei personaggi* pirandelliani, quello di un io tutto chiuso dentro un solo atto che non si è scelto¹⁵⁴. Ma si intravede anche la logica panoptica descritta da Foucault, l'assedio permanente di un essere visti senza vedere, fino a interiorizzare la sorveglianza e farne struttura della coscienza stessa.

Anche l'identità di Egisto è bloccata entro questo dispositivo. Egli si percepisce come un guscio vuoto, più morto di Agamennone stesso, privo di umanità e sentimenti, darebbe il suo regno pur di versare una lacrima. È fondamentale, per la stabilità del suo dominio, che gli occhi dei cittadini restino fissi sulla sua colpa, come specchio ingigantito dei propri peccati: «Sono io stesso la mia prima vittima: io non mi vedo che come loro mi vedono, mi chino sul pozzo aperto delle loro anime, e la mia immagine è lì, in fondo, mi ripugna e mi affascina. Onnipotente Dio, chi sono, io, se non la paura che gli altri hanno di me?»¹⁵⁵. L'immagine di sé dà la vertigine a Egisto, riflesso deformato e terribile dell'identità che lo sguardo collettivo gli assegna. Il vuoto di Oreste, la mancanza di io, si specchia così nel re, ma in tono minore, come una rinuncia e non come una ricerca.

L'identità di Clitennestra è parimenti irrigidita in una forma, basti osservare che ella fa la sua comparsa nelle pagine delle *Mosche* innanzitutto attraverso i suoi «occhi

¹⁵² Di nuovo, la tensione tra identità, desiderio e morte, che struttura la soggettività come costitutivamente esposta allo sguardo e al riconoscimento dell'altro, è al centro delle dinamiche relazionali della coeva drammaturgia sartriana *Porta chiusa*. Cfr. Caterina Piccione, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». «Porta chiusa» e il teatro dell'altro, cit.

¹⁵³ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 131.

¹⁵⁴ Così si dispera il Padre dei *Sei*: «quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per un'intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto!» (Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. II, p. 701). Per un'analisi approfondita delle implicazioni teorico-critiche di questo celebre passaggio pirandelliano, ci si permette di rinviare a Caterina Piccione, *Più vivi. Drammi e domande dei personaggi pirandelliani*, Edizioni di Pagina, Bari 2022, pp. 38-49.

¹⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 215.

morti»¹⁵⁶. Vecchia e stanca, la regina appartiene al passato e non al futuro, «il suo viso sembra un campo devastato dai fulmini e dalla grandine»¹⁵⁷. Obbediente al dovere, intenta a mantenere intatta la falsa immagine pubblica di una famiglia ricomposta con Egisto ed Elettra, Clitennestra è un fantasma della malafede. Ella è immobilizzata nella legge del pentimento, difende il suo delitto come peso da trascinare per sempre. Questa sua appartenenza al passato è drammaturgicamente accentuata dallo scontro con Elettra, *alter ego* ribelle, creatura del futuro: «figlia mia, mia troppo fedele immagine»¹⁵⁸, le dice la regina, che rigetta nella figlia il proprio riflesso di gioventù, non più abitabile, e ancora: «quello che odio in te è me stessa»¹⁵⁹.

Elettra si staglia come unico baluginio di vita nella morta Argo penitente. Sul suo viso c'è «come una promessa d'uragano»¹⁶⁰, i suoi occhi sono pieni di futuro, rifiutando il ricatto auto-repressivo della tecnica biopolitica di governo. Elettra non confessa una colpa passata, ma sogna un delitto futuro, chiede vendetta per la morte del padre. Impertinente, refrattaria alle autorità politiche e religiose (Egisto e il Sacerdote), la sua voce è la sola che risuoni forte nella città, benché sia costretta, serva, a lavare la biancheria sudicia dei regnanti. Entra in scena sfidando la statua di Giove: «ti piacciono le vecchie; più sembrano morte e più ti piacciono [...]. Ebbene, sentimi, ora, senti il mio odore di carne fresca. Sono giovane, io, sono viva»¹⁶¹. Elettra cova un desiderio vitale e un odio bruciante, mentre tutti intorno a lei sono rosi dalla paura. La giovane principessa non si lascia infettare dalla malattia del rimorso, non sente come suoi i morti della festa pubblica. Compare, sacrilega, con una veste bianca, nel mezzo della cerimonia del pentimento, e comincia a danzare e ridere. Di fronte alle identità stabili, vuote e immobili della città, la danza di Elettra è quella di Zarathustra, spirito libero nietzschiano, che provoca, sfida e destabilizza il presente, progettandosi in avanti, verso un futuro da costruire.

Oreste ne rimane incantato. La scena quarta del primo atto, in cui i due si incontrano, è a tutti gli effetti una scena d'amore, in cui l'incesto non è percepito come tabù ma come intensificazione del desiderio, forma estrema di prossimità e riconoscimento, in cui l'amore coincide con l'appartenenza assoluta (Sartre, d'altronde, è biograficamente sensibile alle dinamiche di legami erotici incestuosi, come ammette esplicitamente)¹⁶². Oreste ascolta di nascosto il monologo aggressivo di Elettra contro

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 87.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 91.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 101.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 99.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 91.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 69.

¹⁶² Tra le pagine delle *Parole* si legge a proposito dell'incesto: «ancora oggi è il solo legame di parentela che mi ecciti» (Jean-Paul Sartre, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 38-39). Nello stesso testo, in cui il filosofo ripercorre la sua vita, Sartre ricorda il legame con la madre Anne-Marie e non esita a raccontare i dieci anni in cui ha vissuto in simbiosi con lei, tra il 1907 e il 1917, proprio come una storia d'amore, successivamente disturbata dal matrimonio con Joseph

Giove e la sua legge del peccato; quando lei lo scorge, le si rivolge: «sei bella. Non somigli alla gente di qui»¹⁶³. Dapprima nasconde anche a lei il suo vero nome, indugiando in una posizione di distanza e osservazione; Elettra gli chiede dei luoghi lontani da cui egli proviene, dove forse ancora la felicità è possibile, e la fanciulla si abbandona all'immaginazione. Poco dopo ammette: «sei bello, anche tu»¹⁶⁴. Nella scena quarta del primo quadro del secondo atto, quando si rivedono dopo la danza scandalosa di lei durante la festa dei morti, la conversazione tra i due è subito intima. Prende forma il sogno di una fuga, di un futuro in cui il desiderio non coincida soltanto con la morte; poi Elettra ritorna in sé, fedele al proprio progetto di vendetta, in cui non cerca amici o anime belle, ma complici per un delitto. È allora che Oreste rivela il suo nome e confida la sua identità vuota, dichiara di essere a malapena un “io”, di non poter dire la parola “mio”, di non appartenere a nessun luogo, a nessuna persona davvero. Oreste capisce che, se vuole avere Elettra, se vuole essere “suo”, deve compiere un atto terribile. Il bisogno di appartenenza e riconoscimento, il desiderio di unirsi alla sorella, spingono Oreste verso l'azione estrema. Egli resta per un momento in dubbio, novello Amleto, non sa se agire, sospeso tra possibilità e decisione, finché, nello sguardo di lei, dice addio alla leggerezza, fa la sua scelta e si prepara all'atto: ucciderà il re. *Eros* e *thanatos* si intrecciano nuovamente, ma in forma opposta rispetto a quella malsana di cui Argo è impregnata; tra Elettra e Oreste il desiderio è legato alla promessa di un godimento diverso, al piacere di un atto condiviso, che sancisce la loro unione e che, nel dare la morte al colpevole, dà forma a un futuro ideale.

Il re e la regina vengono uccisi. Questo atto estremo ha molteplici conseguenze. In primo luogo, su Oreste l'effetto è devastante e insieme fondativo. Le strade non gli sfuggono più da sotto i piedi, nessuna era sua, ora ce n'è una soltanto. C'era un atto che lo aspettava, il suo atto. E ora che l'ha compiuto preme fortemente la terra con i piedi, senza rimorsi, senza riconoscersi colpevole. Scopre «il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi. Sono liberi [...] e non lo sanno»¹⁶⁵. Incarnando il principio teorico di una libertà in situazione e di un radicale *engagement*, Oreste assume il suo atto come impegno inesorabile, senza possibili giustificazioni o scuse, senza ritorno. Egli sembra così aver finalmente compiuto se stesso, trova la sua identità tanto ricercata, diviene “qualcuno”. Prendendo su di sé tutti i rimorsi e i pentimenti della città – non per espiarli, ma per portarli via – il suo “io” si carica sulle spalle la completa responsabilità della decisione, paga il prezzo della libertà e vi si identifica, come in una forma severa di eterno ritorno.

Mancy, che diviene acerrimo nemico di Sartre. Sul rapporto tra Sartre e Anne-Marie, si rimanda ad Annie Cohen-Solal, *Sartre*, Il Saggiatore, Milano 1986, p. 38, già citato in Maria Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., pp. 13-38.

¹⁶³ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 73.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 79.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 213.

L'effetto su Elettra è opposto. I suoi ideali vanno in frantumi, poiché ella ha giocato con il delitto, lo ha sognato, immaginato, ma non riesce ad abitarlo nella realtà. L'omicidio per Elettra funziona fintantoché resta nel progetto ideale e nel sogno, bella parvenza apollinea. In questo senso, la giovane può esser considerata incarnazione dell'immaginario, tema estremamente caro a Sartre¹⁶⁶. Ma quando muore Egisto e, soprattutto, Clitennestra, i sogni di Elettra muoiono con loro, giacché sente di aver perso, nel gesto fatale, tutta la sua libertà. È come se la principessa argiva si sentisse d'un tratto tutta chiusa in un solo atto, cristallizzata, in una maniera che di nuovo richiama il lamento del Padre dei *Personaggi* pirandelliani; dice infatti: «io, non mi sento libera. Puoi tu fare che tutto questo non sia stato? È accaduto qualche cosa che noi non siamo più liberi di disfare. Puoi impedire che noi si sia per sempre gli assassini di nostra madre?»¹⁶⁷. Oreste non riesce a convincerla a non odiarsi, a essere d'accordo con se stessa e a non farsi abbandonare da lui. Presa dal rimorso, Elettra diventa come tutti gli altri, non sopporta il peso della libertà. Oreste perde il suo sguardo, e con esso la promessa d'amore e di unione assoluta che l'aveva guidato. Il desiderio di Elettra, profondo motore dell'azione del principe, non si concretizza in godimento, in felicità condivisa o liberazione comune. Oreste voleva l'amore, è invece condannato alla solitudine.

Ma l'effetto dell'atto non riguarda soltanto fratello e sorella, si propaga per cerchi concentrici all'intera città e, soprattutto, investe il sistema di governo. È il rapporto con la divinità e con la morale a essere scosso nel suo fondamento: dopo l'azione tremenda, Oreste diviene un uomo contro cui gli dèi non possono nulla; anche le Erinni, impersonate dalle mosche, perdono potere. Giove parla con parole nietzschiane: «un uomo doveva venire ad annunziare il mio crepuscolo»¹⁶⁸. L'ordine teologico che sorreggeva Argo si incrina. Oreste uccide Egisto e con lui muore il senso dell'autorità politico-religiosa. Ancora in termini nietzschiani, si direbbe che dio è morto nell'atto del principe argivo. Qui sta la differenza decisiva tra il delitto di Egisto e quello di Oreste. Egisto non ha il coraggio dei propri atti, l'omicidio di Agamennone gli è insopportabile, non lo rivendica, lo considera quasi un accidente. È un delitto compiuto a profitto

¹⁶⁶ L'intera parabola esistenziale e speculativa di Jean-Paul Sartre è attraversata da un'attenzione costante alla dimensione dell'immaginario. Dall'infanzia in cui cerca rifugio in luoghi fatti di "immagini" come il cinema o la biblioteca di famiglia (in un incontro con il mondo che avviene in modo privilegiato tramite l'idea), per tutta l'adolescenza in cui l'immaginario viene quasi preferito a una realtà percepita come dominio della necessità, fino alla maturità letteraria e filosofica. Anche prima del confronto con la fenomenologia husserliana, l'immaginazione costituisce per Sartre un problema centrale, come attesta la sua tesi di laurea e uno studio giovanile (ma anche *La Nausea*), in cui essa non è considerata solo come facoltà estetica, bensì come struttura costitutiva della soggettività. Immaginare significa infatti esercitare una potenza di nullificazione del dato per cui la coscienza manifesta la propria libertà trascendente rispetto al reale. In tale prospettiva si può leggere la figura di Elettra nelle *Mosche*: ella nega il mondo che la circonda e la potenza del suo immaginario è così forte da smuovere Oreste. Cfr. Maria Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., pp. 13-121; Jean-Paul Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007; Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione; Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2007.

¹⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 233.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 287.

dell'ordine morale, piace a Giove, dio della morte e delle mosche, che ne trae vantaggio: «per un uomo morto, ventimila altri uomini immersi nel pentimento, ecco il mio bilancio»¹⁶⁹. Il cosmo appare così ordinato secondo una logica di compensazione, determinata da una morale repressiva, per cui i cattivi sono puniti e i buoni ricompensati secondo il giudizio divino: «È questo il Bene? Rigar dritto. Ben dritto. Dire sempre “Scusate” e “Grazie”... è questo? Il Bene»¹⁷⁰. Essere uomini dabbene significa avere paura di una divinità in preda a una narcisistica smania di auto-venerazione e punizione, dai lineamenti ebraico-cristiani, che pur mantiene tratti di indifferenza pagana¹⁷¹.

L'atto di Oreste costringe però a un ribaltamento. Giove si trova per la prima volta faccia a faccia con la propria immagine, esposto allo sguardo umano, e si chiede: «sono io, questo? È così che mi vedono quando pregano, gli abitanti di Argo? Perbacco, è raro che un dio possa contemplare la propria immagine faccia a faccia. [Pausa.] Come sono brutto! Non devono amarmi molto»¹⁷². Il dio scopre di essere riflesso dello sguardo umano, la trascendenza vacilla, la libertà umana non chiede più garanzia e si assume, sola, la responsabilità del proprio atto. Oreste risponde delle proprie azioni davanti agli uomini¹⁷³. Se vi è trascendenza, essa si ridefinisce attraverso l'atto di Oreste non più in senso verticale, come garantita dalla divinità¹⁷⁴, bensì come progetto, divenire di un'esistenza da realizzare liberamente, in una rete orizzontale e trasversale, fondata nella reciprocità tra uomo e uomo. Sartre vuole così affermare che non c'è bisogno di Dio per fondare la responsabilità nel presente, in un mondo secolarizzato, su un piano fenomenologico ed inter-coscienziale. Là dove Dostoevskij temeva che, se Dio non esiste, tutto è permesso¹⁷⁵, Sartre vuole dimostrare l'opposto: non è necessario alcun principio di autorità superiore all'uomo perché la morale abbia consistenza. La responsabilità non si dissolve nel relativismo senza Dio; diventa, piuttosto, interamente una faccenda umana.

E qui arriva il paradosso finale. Argo non è clemente con Oreste. Non capisce il suo atto. La città è libera ma non ne è consapevole, non acclama il suo salvatore. Lasciato solo da Elettra e da tutti, Oreste se ne va, inseguito dalle mosche. Non vi è lieto fine per

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 211.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 171.

¹⁷¹ Maria Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, cit., p. 117.

¹⁷² Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., pp. 199-201.

¹⁷³ Giove lo chiarisce: «Quando una volta la libertà è esplosa in un'anima d'uomo, gli Dei non possono più nulla contro quell'uomo. Perché è una questione di uomini, ed è agli altri uomini – a loro soltanto – che spetta di lasciarlo correre o strangolarlo» (*ivi*, p. 219).

¹⁷⁴ Né da un giudice infernale, si potrebbe dire, traducendo questa stessa condizione intersoggettiva nella situazione di *Porta chiusa*. Per segnalare un'ennesima consonanza tra le due opere, si può osservare come questa orizzontalità cui si consegna Oreste è la medesima in cui sono gettati Inès, Garcin ed Estella, in un aldilà che non comporta alcuna istanza superiore di giudizio, ma solo l'immanenza dello sguardo dell'altro.

¹⁷⁵ Sartre è un grande lettore di Dostoevskij, intimamente coinvolto soprattutto dall'*Idiota*, in cui intravede una concezione dell'essere umano come «coscienza nuda, invischiata con se stessa, in conflitto con se stessa» (Jean-Paul Sartre, *Taccuini della strana guerra*, Acquaviva, Bari 2002, vol. I, p. 147).

i protagonisti, né instaurazione di un nuovo ordine politico, poiché Oreste rifiuta di prendere il potere dopo la morte del tiranno e non fonda una società più giusta, sceglie di essere «un re senza terra e senza sudditi»¹⁷⁶. La solitudine e l'esilio lo attendono senza accenti prometeici. Solo un appello rivolge al popolo per il futuro da costruire: «tentate di vivere: tutto è nuovo qui, tutto è da cominciare. Anche per me la vita comincia. Una vita strana»¹⁷⁷. È vero che Oreste ha trovato la sua identità, ma tale identità presenta un carattere essenzialmente aperto al divenire, mai chiusa e definita, sempre lanciata in avanti, nel progetto. Possiamo immaginare che Oreste vada in un'altra città in cerca di fortuna, per ricominciare, cercando di sentir suo un luogo altro da Argo? Il finale della *pièce* resta aperto, così come l'uscio di *Porta chiusa*. All'epilogo restano solo domande, senza nessuna pacificazione, soluzione o conclusione rassicurante, in perfetto accordo con la scelta sartriana di non scrivere un teatro a tesi. Così Oreste continua a cercarsi in una zona d'ombra, senza identificarsi in un'immagine fissa di sé. La libertà non lo chiude in una figura compiuta, ma lo espone, lo mette in cammino, lo consegna a un'identità costruita nell'atto e subito riaperta, promessa sempre rinviata, figura estrema del desiderio.

¹⁷⁶ Jean-Paul Sartre, *Le Mosche*, cit., p. 302.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 305.