

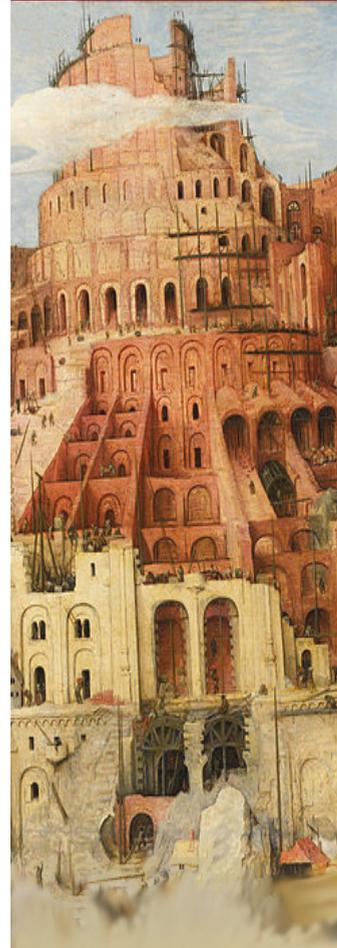
Francesca Cera

*Les Mouches e Les Troyennes**Coscienza commossa e immaginario irrealizzante***Abstract:**

This project provides a new reading of the sartrean *theatre of situations* – especially regarding *Les Mouches* and *Les Troyennes* – in the light of philosophical arguments expressed by Sartre in his works during the 1930s. In these plays it is possible to detect an application of the theories developed by the author while studying the phenomenology of Husserl and Heidegger, with a particular attention addressed to the *Esquisse d'une théorie des émotions* and to *L'Imaginaire*. That said we attend both the 'magic transformation of the world' achieved by the emotions and the breakthrough of an imaginary dimension that has the upper hand on reality. The result is an analysis guided by the overbearing influence of the emotional conducts which define the essence and the choices of different characters, moving so the yarns of their existences. In the light of the above the comparison has proved to be fruitful with the *Esquisse d'une théorie générale de la magie* of Marcel Mauss: the first author to talk about 'magic strength', 'passivity' and 'blind belief' as elements causing a mysterious transformation of reality. Therefore, once more, theatre becomes the platform in which Sartre singles out the possibilities and the limits of the enterprise of life, representing a human nature in search of definition, forced to solve the conflicts of rights imposed by the situation and to trace out his singular and winding road towards freedom.

Key-words: *Esquisse; Imaginaire; Emotions; Imaginary; Magic; Theatre; Mauss*

Propongo una lettura delle due *pièces* che rispettivamente aprono e chiudono il *théâtre de situations*, *Les Mouches* e *Les Troyennes*, a partire dalle teorie filosofiche che Sartre elabora negli anni '30, in particolare a partire dall'*Esquisse d'une théorie des émotions* e da *L'Imaginaire*. Dal momento che il teatro sartriano è considerato la tribuna delle sue idee filosofiche, è possibile intravedere nei due adattamenti un sotto-mondo di emozioni e di immaginario che si impone sul reale piegandolo alle sue regole, e che determina l'essenza e le

**Editoriale****Il tema di B@bel****Spazio aperto****Ventaglio delle donne****Filosofia e...****Immagini e Filosofia****Giardino di B@bel****Ai margini del giorno****Libri ed eventi**

scelte dei personaggi. Si tratta dunque di una trasformazione magica del mondo. Prima di dirigerci verso il cuore dell'analisi delle due *pièces*, è tuttavia opportuno comprendere la natura della coscienza commossa tematizzata nell'*Esquisse* e dell'immaginario irrealizzante descritto nel saggio *L'Imaginaire*.

L'*Esquisse*, come è noto, rappresenta il tentativo di Sartre di elaborare un nuovo trattato sulle passioni a carattere strettamente fenomenologico. Il filosofo confuta le teorie classiche che riducevano l'emozione a un tumulto momentaneo del corpo e a un fatto interiore, con l'obiettivo di definirla – sulla linea del 'tutto è fuori' husserliano – come un tipo organizzato di coscienza, nonché come una delle numerose relazioni che l'uomo stabilisce con il mondo. L'emozione risulta essere dunque un atto puro, libero e spontaneo attraverso il quale la coscienza irriflessa si dirige verso il mondo per trasformarlo e per trasformarsi. Scrive Sartre:

«simplement la saisie d'un objet étant impossible ou engendrant une tension insoutenable, la conscience le saisit ou tente de le saisir autrement, c'est-à-dire qu'elle se transforme précisément pour transformer l'objet»¹.

Sartre riconosce in quest'atto una potenza magica in quanto si tratta di una creazione che rende il creatore (la coscienza commossa) vittima della sua creatura. L'emozione ci investe totalmente: è un inganno che noi subiamo passivamente e al quale crediamo ciecamente. In tal senso l'emozione rappresenta un'alternativa sempre possibile per l'uomo che, magicamente, può trasformare il mondo e renderlo un posto a sua misura. Gregory Cormann, nel suo articolo *Passion et liberté: le programme phénoménologique de Sartre*, ha rilevato una fonte d'ispirazione determinante per Sartre: l'*Esquisse d'une théorie générale de la magie* di Marcel Mauss. Nel suo saggio Mauss descrive l'attività del mago, l'uomo solo che produce magia e che gode della fiducia della comunità

¹ J.-P. SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1960, p. 43; trad. it. «Per il semplice fatto che l'apprensione di un oggetto è impossibile o genera una tensione insostenibile, la coscienza lo coglie o tenta di coglierlo diversamente, è cioè si trasforma, proprio per trasformare l'oggetto», ID., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani 2007, p. 188.

di spettatori. La magia assume dunque le vesti di un fenomeno collettivo generatore di attese e di illusioni che implica una totale passività e una cieca credenza sia da parte degli spettatori, sia da parte del mago. In effetti il mago stesso, il creatore della forza magica, si lascia trasportare dall'inganno che egli ha prodotto, divenendo così la vittima della sua creatura. Più precisamente si tratta di un'adesione volontaria e involontaria a uno stato emozionale, e di una trasformazione misteriosa del reale. Lo stesso fenomeno si verifica con la coscienza commossa di Sartre che si lascia imprigionare dal mondo magico che essa stessa ha generato: «Nous appellerons émotion une chute brusque de la conscience dans le magique»², scrive il filosofo nella sua *Esquisse*. Ma l'emozione è anche un atto magico che devia il cammino 'difficile' dell'uomo:

«Lorsque les chemins tracés deviennent trop difficiles ou lorsque nous ne voyons pas de chemin, nous ne pouvons plus demeurer dans un monde si urgent et si difficile. Toutes les voies sont barrées, il faut pourtant agir. Alors nous essayons de changer le monde, c'est-à-dire de le vivre comme si les rapports des choses à leurs potentialités n'étaient pas réglés par des processus déterministes mais par la magie»³.

L'altra chiave di lettura delle due *pièces* in questione è *L'Imaginaire*. Al pari dell'emozione l'immaginario è una coscienza irriflessa che, attraverso un atto puro, libero e spontaneo, si dirige verso il mondo per trasformarlo e per crearne un altro. L'immagine possiede una natura simbolica capace di conferire all'oggetto desiderato delle caratteristiche sempre nuove. Anche in quest'atto, spiega Sartre, c'è qualcosa di magico:

«L'acte d'imagination [...] est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. Il

² *Ibid.*, p. 62; trad. it. «Chiameremo emozione una brusca caduta della coscienza nel magico», *ibid.*, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 43; trad. it. «Ora possiamo intendere che cos'è un'emozione: è una trasformazione del mondo. Quando le vie tracciate diventano troppo difficili o quando non scorgiamo nessuna via, non possiamo più rimanere in un mondo così pressante e così difficile. Tutte le vie sono sbarrate, eppure bisogna agire. Allora tentiamo di cambiare il mondo; cioè di viverlo come se i rapporti delle cose con le loro potenzialità non fossero regolati da processi deterministici, ma dalla magia», *ibid.*, p. 188.

ya, dans cet acte, toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés»⁴.

Si comprende quindi che immaginare significa esaudire un desiderio di creazione e di libertà negando il mondo reale. Tuttavia è bene sottolineare che la condizione di questo atto definito «irrealizzante» è che la coscienza sia immersa nel mondo. È a partire dalla realtà che la coscienza immaginativa realizza il suo anti-mondo, un mondo di nuove possibilità per l'uomo: «[...] c'est parce qu'il est transcendentale-ment libre que l'homme imagine»⁵, scrive Sartre a tal proposito. Quel che risulta è che noi, gli uomini, le nostre emozioni e il nostro immaginario siamo fuori, nel mondo, e che queste due coscienze irriflesse definiscono la nostra natura dandoci la possibilità di proiettarci costantemente verso altri e infiniti cammini. In quest'ottica l'emozione e l'immaginario costituiscono il lato più felice della libertà la quale, in questa fase del pensiero sartriano, risiede nell'incanto.

Queste considerazioni trovano la loro applicazione nel teatro, il luogo in cui Sartre rappresenta l'impresa di vivere, la natura umana alla ricerca della sua essenza, costretta a risolvere dei conflitti di diritti per conquistare la sua libertà. Con *Les Mouches* e *Les Troyennes* il drammaturgo ha forgiato dei miti antichi con la finalità di presentare in modo esemplare delle situazioni quotidiane, affinché chiunque potesse sentirsi protagonista del conflitto. Nei suoi *Souvenirs pour demain* Jean-Louis Barrault, anch'egli come Sartre allievo della scuola di arte drammatica di Charles Dullin, ha osservato che

«L'art du théâtre est dû à une conduite collective émotionnelle qui consiste à se rassembler en un lieu pour combattre les sensations de solitude et d'angoisse et pour 'représenter' – c'est-à-dire revivre d'une façon supportable – les grands problèmes de la

⁴ J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1948, p. 161; trad. it. «[...] l'atto di immaginazione è un atto magico. È un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prendere possesso. In questo atto c'è sempre qualcosa d'imperioso e di infantile, un rifiuto di tenere conto della distanza, delle difficoltà», J.-P. SARTRE, *L'Immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007, p. 185.

⁵ *Ibid.*, p. 237; trad. it. «e l'uomo immagina solo perché è trascendentalmente libero», *ibid.*, p. 279.

vie, singulièrement les rapports constants que nous entretenons individuellement avec le ‘autres’⁶.

Barrault concepisce il teatro come «la véritable science du comportement humain»⁷ poiché è là che «les hommes règlent leurs comptes»⁸. Si tratta dunque di «un acte de justice»⁹.

Tuttavia Sartre ricorda la non-realtà della situazione rappresentata e, in un'intervista con Bernard Dort, afferma che «tout le théâtre tient dans le rapport entre l'imaginaire et le réel»¹⁰. Si deduce pertanto che la scena teatrale diviene un immaginario con funzione irrealizzante che nega la realtà aprendo nuove vie per l'uomo. Ma la scena è innanzi tutto lo spazio in cui realizzare l'irrealizzabile, lo stesso spazio in cui lo spettatore si sente coinvolto emozionalmente e moralmente, al punto da diventare la preda dell'universo irrealizzabile che il gesto teatrale ha creato. Secondo la lettura di *Les Mouches* proposta da Rhiannon Goldthrope, sulla scena viene a crearsi un *piège émotionnel* che investe i personaggi tanto da oscurare il significato morale della *pièce*. Goldthrope ha definito i personaggi sartriani come dei «chercheurs d'absolus, dévorés de culpabilité, déchirés par la passion, obsédés»¹¹, dunque come dei creatori di universi magici che ricercano la loro libertà contro una situazione-limite insostenibile. Anche Sartre, in uno scritto del 1971 intitolato *L'Acteur*, ha parlato di «contagion affective»¹² che rende l'attore (e lo

⁶ J.-L. BARRAULT, *La Comédie Française*, in ID., *Souvenirs pour demain*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 153; «L'arte del teatro deve tutto a una condotta collettiva emozionale che consiste nel riunirsi in un luogo per combattere le sensazioni di solitudine e di angoscia e per 'rappresentarsi' – ovvero rivivere in un modo sopportabile – i grandi problemi della vita, singolarmente i rapporti costanti che intratteniamo con gli 'altri'» [Nda].

⁷ *Ibid.*, p. 154. «La vera scienza del comportamento umano» [Nda].

⁸ *Ivi*, «Gli uomini regolano i loro conti» [Nda].

⁹ *Ivi*, «Un atto di giustizia» [Nda].

¹⁰ B. DORT, intervista del 1980 pubblicata con il titolo *Au théâtre, l'imaginaire doit être pur dans sa manière même de se donner au réel*, in M. CONTAT, *Jean-Paul Sartre. Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1992, p. 256. «Tutto il teatro si basa sul rapporto tra l'immaginario e il reale» [Nda].

¹¹ R. GOLDTHROPE, *Les Mouches: emotion and reflection*, Cambridge University Press, Cambridge 1984. Testo tradotto da J.-F. Louette, in ID., *Jean-Paul Sartre*, Hachette Livre, Paris 1993, con il titolo *L'émotion esthétique et la visée éthique*, p. 270. «Cercatori di assoluti, divorati dalla colpevolezza, lacerati dalla passione, ossessionati» [Ndt].

¹² J.-P. SARTRE, *L'Acteur* [1971], in CONTAT, *Jean-Paul Sartre. Un théâtre de situations*,

spettatore) «prisonnier de la croyance»¹³. Ne *Les Mouches* e ne *Les Troyennes* è possibile scorgere questo universo alternativo dominato dalle condotte emozionali che Sartre descrive nella sua *Esquisse*. L'inizio de *Les Mouches* mostra un popolo che vive nella colpa, schiavo della superstizione – di cui le Erinni sono il simbolo – e incapace di cambiare il proprio destino. Il popolo si lascia dominare da questa paura che si ostina a considerare necessaria ed edificante, e questa passività sbarrata la via del cambiamento. «Il faut avoir peur, mon chéri. Grande peur. C'est comme cela qu'on devient un honnête homme»¹⁴, dice una donna al suo bambino. Il popolo attende l'arrivo dei morti per dare inizio alla cerimonia dei rimorsi e questa condizione evoca la dimensione dell'attesa descritta da Marcel Mauss nella conferenza del 1924 intitolata *Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie*, un'altra fonte essenziale per Sartre. L'attesa appare come una situazione collettiva in cui un intero popolo condivide lo stesso stato emozionale. L'atteggiamento del popolo di Argo in *Les Mouches* si identifica con la condotta magica della paura passiva – teorizzata da Sartre nella sua *Esquisse* – che ha come reazione lo svenimento: «L'évanouissement ici est un refuge [...] faute de pouvoir éviter le danger par les voies normales et les enchaînements déterministes, je l'ai nié. J'ai voulu l'anéantir»¹⁵. L'unico personaggio che sembra ribellarsi, in quanto cosciente dell'inganno divino e desiderosa del cambiamento, è Elettra. Nel secondo atto, quando Oreste le racconta le gioie della vita di Corinto, Elettra interrompe con queste parole la pubblica confessione delle colpe della gente di Argo: «[...] il y a en Grèce des villes heureuses [...] il fait beau. Partout, dans la plaine, des hommes lèvent le tête et disent: il fait beau

cit., p. 197. «Contagio affettivo» [Nda].

¹³ *Ibid.*, p. 198. «Prigioniero della credenza» [Nda].

¹⁴ J.-P. SARTRE, *Les Mouches* [1943], in *Id.*, *Huis Clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, Paris 2005, p. 150; trad. it. «Bisogna aver paura, amor mio. Molta paura. È così che si diventa un uomo dabbene», *Id.*, *Le Mosche. Porta chiusa*, Bompiani, Milano 1991, p. 37.

¹⁵ *Id.*, *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit. p. 45; trad. it. «Lo svenimento è qui un rifugio [...] non potendo evitare il pericolo attraverso le vie normali e le concatenazioni deterministiche, l'ho negato. Ho voluto annullarlo», *Id.*, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 190.

et ils sont contents»¹⁶. Secondo Golthrope è proprio sul personaggio di Elettra che si concentra tutta l'intensità drammatica della *pièce*:

«Mais l'intensité dramatique et pathétique de la pièce repose largement sur le personnage moralement négatif qui [...] est capable aussi d'imaginer et de créer des mondes de joie et d'horreur, ou bien d'inventer un langage poétique et incantatoire qui transcende le monde réel»¹⁷.

Elettra comincia a danzare leggera nel suo vestito bianco ed esclama: «Car je danse pour la joie, je danse pour la paix des hommes, je danse pour le bonheur et pour la vie»¹⁸. La condotta assunta è quella della gioia-emozione, connotata da una certa impazienza: «[...] la joie est une conduite magique qui tend à réaliser par incantation la possession de l'objet désiré comme totalité instantanée»¹⁹. La danza è allora una reazione al felice inganno della gioia, dal momento che l'emozione utilizza il corpo come mezzo d'incanto:

«Danser, chanter de joie, représentent des conduites symboliquement approximatives, des incantations. À travers elles, l'objet – qu'on ne saurait posséder réellement que par des conduites prudentes et malgré tout difficiles – est possédé d'un coup et symboliquement»²⁰.

Si tratta tuttavia di uno stato emozionale transitorio poiché l'anima

¹⁶ Id., *Les Mouches*, cit., pp. 163-164; trad. it: «[...] in Grecia ci sono città felici [...] il tempo è bello. Dappertutto, nella pianura, uomini alzano la testa e dicono: 'È bel tempo'», Id., *Le Mosche. Porta chiusa*, cit., p. 47.

¹⁷ GOLDTHROPE, *L'émotion esthétique et la visée éthique*, cit., p. 266. «Ma l'intensità drammatica e patetica della *pièce* si concentra largamente sul personaggio moralmente negativo che [...] è capace di immaginare e di creare dei mondi di gioia e di orrore, come anche di inventare un linguaggio poetico e incantatore che trascende il mondo reale» [Nda].

¹⁸ SARTRE, *Les Mouches*, cit., p. 165; trad. it. «perchè io danzo per la gioia, danzo per la pace degli uomini, danzo per la felicità e per la vita», Id., *Le Mosche. Porta chiusa*, cit., p. 48.

¹⁹ Id., *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit., p. 49; trad. it. «La gioia è una condotta magica che tende a realizzare per incanto il possesso dell'oggetto desiderato, come totalità istantanea», Id., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 194.

²⁰ *Ibid.*, p. 50; trad. it. «Ballare, cantare di gioia, rappresentano modi di condotta simbolicamente approssimativi, degli incanti. Attraverso di essi, l'oggetto – che si potrebbe possedere realmente solo mediante modi di condotta prudenti e malgrado tutto difficili – è posseduto d'un sol tratto e simbolicamente», *ibid.*, p. 195.

debole di Elettra rinnega il suo atto di ribellione e ricade vittima del volere di Giove: «Je me repens, Jupiter, je me repens»²¹, afferma la ragazza che assume la condotta definita da Sartre ‘paura attiva’, la quale ha come conseguenza la fuga.

«La fuite [spiega Sartre] est un évanouissement joué, c’est une conduite magique qui consiste à nier l’objet dangereux avec tout notre corps, en renversant la structure vectorielle de l’espace où nous vivons en créant brusquement une direction potentielle, de l’autre côté. C’est une façon de l’oublier, de le nier»²².

Lo stesso inganno si verifica ne *Les Troyennes* nelle scene IV e V. È opportuno premettere che questa *pièce*, in cui non vi è alcun possibile atto di liberazione, può essere considerata il ‘dramma delle emozioni’ per eccellenza: le donne di Troia attendono il compimento del loro destino e noi le conosciamo proprio attraverso le loro emozioni, dunque attraverso le loro reazioni a una situazione chiusa e imm modificabile. Qui, palesemente, la dimensione dell’attesa si amplifica e diventa ancor più dolorosa. Tuttavia il personaggio di Cassandra, in preda al suo desiderio di vendetta, vive un momento di delirio in cui si convince di poter cambiare il suo destino. Un tale delirio sembra simile alla condotta di Elettra di *Les Mouches* in quanto anche Cassandra si immerge nelle gioia-emozione, danza leggera e, seppure per un momento effimero, il mondo le appare facile e lei crede ciecamente a questo inganno che le dà magicamente la forza per continuare la sua impresa di vivere. Rivolgendosi alle troiane esclama: «Troyennes où sont vos robes de fête? Il faut crier de joie! Chantez avec moi!»²³. Al contrario Ecuba si lascia più volte trascinare dal suo destino sfortunato «roulant d’un flanc à l’autre,

²¹ ID., *Les Mouches*, cit., p. 241; trad. it. «Mi pento, Giove, mi pento», ID., *Le Mosche. Porta chiusa*, cit., p. 99.

²² ID., *Esquisse d’une théorie des émotions*, cit., p. 46; trad. it. «La fuga è uno svenimento simulato, è una condotta magica che consiste nel negare l’oggetto pericoloso con tutto il nostro corpo, invertendo la struttura vettoriale dello spazio in cui viviamo e creando improvvisamente una direzione potenziale, dall’altra parte. È una maniera di dimenticarlo, di negarlo», ID., cit., p. 191.

²³ ID., *Les Troyennes* [1966], Théâtre Complet, édition publiée sous la direction de M. Contat, Gallimard, Paris 2005, pp. 1067-1068; trad. it. «Troiane dove sono i vostri vestiti della festa? Bisogna gridare di gioia! Cantate con me!», EURIPIDE, *Le Troiane. Adattamento di Jean-Paul Sartre*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, p. 22.

comme une barque dans la tempête»²⁴. E ancora, nella scena VI, la regina è in preda alla rassegnazione: «Je voulais épouser la terre étroitement et me confondre avec son inconscience inerte [...]»²⁵. La condotta di Ecuba si identifica con la tristezza passiva²⁶, emozione che, spiega Sartre, ha come finalità quella di «décharger les objets à forte charge affective, de les amener tous au zéro affectif»²⁷. Diversamente, il personaggio di Andromaca²⁸ manifesta quella che Sartre definisce tristezza attiva:

«La crise émotionnelle est ici abandon de responsabilité. Il y a exagération magique des difficultés du monde. Celui-ci conserve donc sa structure différenciée, mais il apparaît comme injuste et hostile, parce qu'il exige trop de nous, c'est-à-dire plus qu'il n'est possible humainement de lui donner. L'émotion de tristesse active en ce cas est donc comédie magique d'impuissance»²⁹.

In Andromaca, vedova fedele, si riscontra anche l'orrore nei confronti del suo corpo debole che potrebbe cedere alle avances del nemico che farà di lei la sua schiava³⁰. Ma l'orrore, ovvero

²⁴ *Ibid.*, p. 1058; trad. it. «dondolando da un fianco all'altro, come una barca nella tempesta», *ibid.*, p. 10.

²⁵ *Ibid.*, pp. 1074-1075; trad. it. «Volevo sposarmi con la terra strettamente e confondermi con la sua incoscienza inerte», *ibid.*, p. 31.

²⁶ «La tristesse passive est caractérisée, on le sait par une conduite d'accablement: il y a la résolution musculaire, pâleur, refroidissement des extrémités; on se tourne vers une encoignure et on reste assis, immobile, en offrant au monde le moins de surface possible», *Id.*, *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit., p. 45; trad. it. «È noto che la tristezza passiva è caratterizzata da una condotta di estremo abbattimento; c'è risoluzione muscolare, pallore, raffreddamento delle estremità; ci si volge verso un angolo del muro e si resta seduti, immobili, esponendosi al mondo il meno possibile», *Id.*, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 191.

²⁷ *Ibid.*, p. 47; trad. it. «[...] depotenziare gli oggetti dotati di forte contenuto affettivo, di ridurli tutti allo zero affettivo [...]», *ibid.*, p. 192.

²⁸ Non appena appreso il tragico destino al quale è condannato il suo bambino, Andromaca si esprime con parole di profondo dolore: «[...] Embrasse-moi fort, serre-moi fort, mets ta bouche contre la mienne», *Id.*, *Les Troyennes*, cit., p. 1085; trad. it. «Abbracciami, tienimi forte, metti la tua bocca contro la mia», *EURIPIDE, Le Troiane. Adattamento di Jean-Paul Sartre*, cit., p. 46.

²⁹ *Id.*, *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit., p. 48; trad. it. «la crisi emozionale è in questo caso abbandono di responsabilità. C'è esagerazione magica delle difficoltà del mondo. Quest'ultimo conserva la sua struttura differenziata, ma appare come ingiusto e ostile, poiché esige troppo da noi, cioè più di quanto sia umanamente possibile dargli. L'emozione di tristezza attiva è qui commedia magica d'impotenza [...]», *Id.*, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 193.

³⁰ Invidiosa della morte verginale di Polissena, Andromaca urla: «[...] emportez-moi,

«le passage brusque d'une appréhension rationnelle du monde à une saisie du même monde comme magique, s'il est motivé par l'objet lui-même et s'il s'accompagne d'un élément désagréable, [c'est l'horreur]»³¹,

si estende a tutta la situazione vissuta. Questa definizione rammenta che anche il mondo, secondo Sartre, possiede nella sua struttura e nella sua passività la qualità del magico, simboleggiata nell'*Esquisse* dal volto minaccioso che vediamo attraverso un vetro. Infine, nelle ultime scene, i personaggi di Elena e Menelao manifestano le 'emozioni false'. Esse sono condotte volontarie che non implicano né credenza né spontaneità e che vengono adottate per fuggire da una situazione insostenibile. Tuttavia, se le emozioni sono false, la situazione è autentica: «[...] la situation est vraie et nous la concevons comme exigeant ces conduites. Aussi, à travers ces conduites, intentionons-nous magiquement certaines qualités sur des objets vrais. Mais ces qualités sont fausses»³². Ad esempio Elena, ben cosciente del fatto che sarà condannata a morte da Menelao, ostenta una falsa paura (la paura della divinità) per salvarsi: «Si tu ne me rétablis pas dans mes prérogatives, dans notre couche, et sur ton trône, tu insulteras les dieux follement»³³. E Menelao dal canto suo non fa che recitare la stessa commedia, ostentando una falsa fermezza e un falso odio per celare la passione maledetta che nutre per la sua sposa adultera.

Per concludere, ricordo ciò che Sartre annunciò nel corso della sua conferenza di New York del 1946 dal titolo *Forger des mythes*: «Pour

cachez-moi, mon corps me fait horreur et pitié!», ID., *Les Troyennes*, cit., p. 1081; trad. it. «Portatemi via, nascondetemi, il mio corpo mi fa orrore e pietà!», EURIPIDE, *Le Troiane. Adattamento di Jean-Paul Sartre*, cit., p. 40.

³¹ ID., *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit., p. 59; trad. it. «l'improvviso passaggio da un'aprensione razionale del mondo all'atto di cogliere lo stesso mondo come magico, se è motivato dall'oggetto stesso e se si accompagna da un elemento spiacevole [è l'orrore]», ID., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 203.

³² *Ibid.*, p. 51; trad. it.: «[...] la situazione è vera e noi la consideriamo come una situazione che esige quei modi di condotta, attraverso i quali intenzioniamo magiamente certe qualità su oggetti veri. Ma queste qualità sono false», ID., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 196.

³³ ID., *Les Troyennes*, cit., p. 1096; trad. it. «Se tu non mi restituirai tutte le mie prerogative, nel nostro letto e sul tuo trono, tu insulterai gli Dei follemente», EURIPIDE, *Le Troiane. Adattamento di Jean-Paul Sartre*, cit., p. 61.

nous l'homme est une entreprise totale en lui-même. Et la passion fait partie de cette entreprise»³⁴. Emozione e immaginario rappresentano dunque delle risorse esclusivamente umane che giocano un ruolo decisivo nel percorso tortuoso dell'esistenza e nella definizione più autentica della natura umana. In tal senso il teatro di situazioni, il luogo dell'*engagement* per eccellenza, può rivelare un altro lato esistenziale che, prima di definire l'uomo attraverso l'atto, lo definisce attraverso la sua spontanea propensione verso il suo avvenire e attraverso la sua naturale ricerca del suo cammino singolare tra gli infiniti cammini universali. Dunque è a teatro che prende forma l'emozione così descritta da Sartre nell'*Esquisse*: «L'émotion n'est pas un accident, c'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend [...] son Etre-dans-le-Monde»³⁵. Che sia un eroe o un anti-eroe l'uomo può sempre forgiare la sua esistenza compiendo la trasformazione magica del mondo. È così che egli comprende le sue potenzialità e i suoi limiti e trova la sua maniera di essere-nel-mondo.

³⁴ ID., *Forger des mythes*, conferenza tenutasi a New York nel 1946 e pubblicata in CONTAT, *Jean-Paul Sartre*, cit., p. 59; trad. it. «Per noi l'uomo è una impresa totale in se stesso. E la passione fa parte di questa impresa», J.-P. SARTRE, *Per un teatro di situazioni; forgiare miti*, «Ariel (nuova serie): semestrale di drammaturgia dell'istituto di studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo», n. 2, 2011, p. 128.

³⁵ ID., *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit., p. 62; trad. it. «L'emozione non è un accidente, è un modo di esistenza della coscienza, una delle modalità in cui essa comprende [...] il suo 'Essere-nel-Mondo'», ID., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 206.