

André Gide

CONSIGLI A UNA GIOVANE ATTRICE

Nota di Brunella Torresin. I *Consigli a una giovane attrice*, che seguono queste pagine apparvero per la prima volta sul «Figaro», nella tarda estate del 1942. *Phèdre*, in quattro uscite, il 25 e 28 luglio e il 4 e 8 agosto; *Iphigénie*, più breve, il 29 e 30 agosto. Poco più tardi (come *Notes sur l'interprétation du rôle de Phèdre. Conseils à une jeune actrice* seguite da *Autour d'Iphigénie*), André Gide li avrebbe ripresi e, fatti precedere da una sua breve prefazione, riuniti nel volume di critica stampato a Parigi il 30 novembre dello stesso anno (André Gide, *Interviews imaginaires*, Paris, Gallimard). Il libretto venne messo in vendita solo nel '43, dopo l'uscita cioè della pubblicazione analoga, curata dalle Editions du Haut-Pays (André Gide, *Interviews imaginaires*, Yverdon et Lausanne). Una terza edizione dei *Consigli* è in *Attendu que...*, un'antologia di scritti critici stampata in Algeri, dove nuovamente Gide riunisce i vari materiali delle *Interviews imaginaires*, prodotti in un medesimo arco di tempo e di lavoro, e destinati alla rubrica del «Figaro» (André Gide, *Attendu que...*, Alger, Charlot, 1943).

Le edizioni (e le riedizioni) si ripetono, dunque, ma gli appunti di Gide sull'interpretazione di *Phèdre* e *Iphigénie* restano sostanzialmente in ombra. Vittime, probabilmente, di un non ancora del tutto esplorato rapporto tra André Gide e la pratica del teatro, del quale paiono tuttavia un capitolo importante. Non perché contribuiscano a ridimensionare l'episodicità delle riflessioni gidiane sull'arte drammatica. Ma proprio perché ne consentono una riconsiderazione: riallacciandosi alle *Lettres à Angèle*; conservando memoria delle celebri conferenze del 1903 e 1904 (*Sur l'importance du public e L'évolution du théâtre*) così come dell'opera drammaturgica; coagulando le note sparse nelle pagine del *Journal* e chiarendo la natura delle traduzioni teatrali affrontate dall'autore.

Forse è possibile, a quarant'anni dalla sua scomparsa, ma soprattutto in coincidenza della pubblicazione in Francia dell'epistolario André Gide-Jacques Copeau (Paris, Gallimard, 1987-88, voll. 2), interrogarsi sulla necessità di indagare il contributo di Gide alla pratica vivente del teatro. E i contorni di quella sfida che, formulata con chiarezza nell'*Evolution du théâtre* (intorno a «l'opera drammatica che vive solo virtualmente nel libro, e non vive completamente che sulla scena») e continuamente rinnovata negli anni a seguire, lo portava ancora negli ultimi giorni di vita, nelle pagine di *Ainsi soit-il*, a constatare come «decisamente, io non amo il teatro: c'è troppo da concedere al pubblico e il fittizio ha il sopravvento sull'autentico, l'adulazione sull'elogio sincero. L'attore così si risolve troppo in fretta a preferire Sardou a Racine, e gli applausi del gran numero degli incolti a quelli del piccolo numero degli intenditori» (André Gide, *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard 1954, p. 1166). Idiosin-

crasia costante da parte di quello spettatore e autore che fu Gide, eccellente e infastidito a tal punto da concedersi a teatro solo posti in loggione per poter con più agio andarsene a metà spettacolo. Forse è possibile riprendere, dunque, l'analisi dove l'hanno lasciata, vent'anni fa, Giovanni Macchia e Fabrizio Cruciani in *Gide e il teatro* (Rai, III programma radiofonico, 1971).

Quando nel 1942 incoraggia la giovane attrice alla quale rivolge i suoi *Consigli* - «Non abbiate paura, all'inizio, di stupire un po' il pubblico abbandonando la convenzione» - e al contempo lavora all'introduzione al teatro di Goethe e alla traduzione dell'*Amleto* shakespeariano, l'esperienza più significativa e portante di Gide nel teatro vivente - l'incontro con Jacques Copeau e la creazione del Vieux Colombier - è consumata. L'edizione del *Théâtre* stampata quell'anno stesso in numero ridotto di copie (Paris, Gallimard), riunisce *Saül*, *Le Roi Candaule*, *Oedipe*, *Perséphone* e *Le Treizième Arbre*. In forma di contributi a riviste o in brosure ricercate sono apparse negli anni precedenti le traduzioni teatrali: l'*Antoine et Cléopâtre* di Shakespeare («Nouvelle Revue Française», 1° giugno, 1° luglio, 1° settembre 1920, ripresa in varie edizioni, rappresentata alla Comédie Française nel 1945); il primo atto di *Hamlet* (Paris, La Tortue, 1930); *Arden de Feversham* («Cahiers du Sud», 1933, rappresentato parzialmente alla Comédie des Champs-Élysées nel 1937); il frammento *Le second Faust* di Goethe («Nouvelle Revue Française», 1° marzo 1932). Cronologicamente intrecciate alla scrittura dei *Consigli*, sono l'introduzione al teatro di Goethe (appare in J. W. Goethe, *Théâtre*, Paris, La Pléiade, Nouvelle Revue Française, 1942) e la traduzione di *Amleto*, questa volta integrale, per l'attore e regista Jean-Louis Barrault, che gliel'ha richiesta e che lo allestirà nel novembre '46 al Théâtre Marigny (appare in W. Shakespeare, *Hamlet*, New York, Jacques Schriffin, 1944). Poco più lontane rimangono la riduzione per la scena de *Il processo* di Kafka, realizzata a quattro mani tra il 1945 e il 1946, ancora con Barrault, che lo allestirà nel '47 (apparirà in A. Gide-J. L. Barrault, *Le Procès*, Paris, Gallimard, 1947) e la riduzione per la scena de *Les Caves du Vatican* (tra il 1949 e il 1950), completamento di una precedente versione del '33, e rappresentata alla Comédie Française nel 1950. Segnali, citati alla rinfusa e in maniera incompleta, di un'opera (e certamente anche di un mestiere) che aspira a completarsi sulla scena.

Scrivendo dunque Gide nella sua lettera-prefazione ai *Consigli a una giovane attrice*: «Cara Claude Francis, a questi appunti, presi in seguito ai nostri incontri di Cabris e di Nizza, non attribuivo troppa importanza e avevo smesso di pensarci quando una rappresentazione di *Phèdre*, alla quale assistemmo insieme lo scorso anno, me li fece rammentare. Benché lodevole sotto diversi aspetti, e infatti molto lodata, quella rappresentazione rimaneva molto diversa da quel che pensavo potesse e dovesse essere. Prestava dunque alle riflessioni che seguono un certo qual valore critico, cosa che mi invita a comunicarle al pubblico. Le trascivo, senza cercare di completarle né migliorarle, e le dedico a voi, con l'auspicio che ci sia ben presto consentito applaudirvi sulla nostra scena».

Un artificio retorico, il trattare su Racine in forma epistolare? Se «Claude Francis» è un nome fittizio, un primo e ben reale destinatario delle note esiste. «Lettere a Catherine», definisce Gide nel suo *Journal* quelle che diverranno *Consigli*. «Lettere» che pure nascono da una consuetudine tutta orale, e familiare, di recitare il teatro durante i forzati soggiorni provenzali della primavera, estate e inverno del '41, quando i versi di Racine Gide li legge ad alta voce, traendone spunto per impartire lezioni di dizione alla figlia Catherine (a Catherine van Rysselberghe, adottata nel 1938, Gide dedica il postumo *Ainsi soit-il*), li recita davanti al piccolo pubblico di «quelli di Cabris», M.me Théo van Rysselberghe, Catherine e la madre di questa, Élisabeth.

Già l'11 settembre 1939, Gide scrive nel suo *Journal*: «C'è la guerra. Per fuggire dalla sua ossessione ripasso e imparo a memoria lunghi passaggi di *Phèdre* e d'*Athalie*» (questa e le altre citazioni che seguono sono tratte dal *Journal*, cit., pp. 9 sgg.). La rilettura del teatro, del grande teatro, a confortarlo dell'impotenza, dell'afasia angosciosa di cui il *Journal* è documento. Catherine studia canto, danza e recitazione. Nell'ottobre del '41, a Nizza, debutta nel *Pourcegnac*. Gide ha qualcosa da insegnarle. Scrive l'8 agosto 1941: «[Letto] ad alta voce (davanti a Catherine) *Bajazet* e ora *Mithridate*». Ma non solo Racine, anche Musset, Molière, Corneille: è un repertorio da esami al Conservatoire. Infine, il 2 settembre '41: «E mi appresto a stracciare anche quasi tutte queste 'lettere a Catherine' scritte nei due mesi scorsi». Appunti «superficiali», confesserà a Roger Martin Du Gard. Non straccerà tutto, o forse non straccerà nulla. La collaborazione al «Figaro» sistemerà anche le «lettere a Catherine». Il giorno di Capodanno 1942 Gide si rammarica che «non ho scritto nulla [nel cahier del *Journal*] dacché mi sono impegnato in queste cronache regolari del 'Figaro'». Piuttosto lavora alle *Interviews imaginaires* (anche queste, tuttavia, destinate al quotidiano), all'introduzione al teatro di Goethe e a quella all'antologia della poesia francese, a *Thésée*. Ripete che il suo stato d'animo è tale - la guerra ha lasciato il posto a una peggior pace per la Francia occupata e la Francia di Pétain - da non permettergli di affidare alcunché al *Journal*. Nella difficoltà delle comunicazioni, intrattiene un intenso scambio epistolare con Roger Martin Du Gard. Si scambiano notizie, discutono dell'atteggiamento da tenere nei confronti della «Nouvelle Revue Française» che Gaston Gallimard ha affidato alla direzione di Drieu La Rochelle e alla collaborazione di Jacques Chardonne. Gide, che invia alla rivista in regime di censura nazista alcuni dei suoi *Feuillets*, suscita i rimproveri, e da parte di Martin Du Gard caute, magari ambigue, considerazioni. Nell'aprile del '41, Gide chiede che il suo nome venga cancellato dall'elenco dei redattori della «NRF». C'è la guerra, e per fuggire dalla sua ossessione rilegge Racine, aveva scritto nel 39. «So che sfuggo senza sosta all'immagine che ci si fa di me: ma non posso farci nulla...», confessa al *Journal* il 19 novembre 1941. Sostituisce Racine con Goethe: «non vado a letto prima d'aver scorso ancora un centinaio di versi dell'*Iphigénie auf Tauris*», scrive il 4 gennaio '42. Quanto a Catherine, «avrei saputo così bene, e mi

sarebbe così tanto piaciuto insegnarle a dire i versi» (il 3 aprile '42). Si deve ricredere.

I primi giorni di maggio, a Marsiglia, incontra Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud. Commenta: «Abbastanza valorosi da rimanere semplici». Barrault gli chiede di portare a termine la traduzione di *Amleto*, di cui vent'anni prima Gide aveva affrontato il primo atto. E il 1° settembre la traduzione è finita: «quasi tre mesi durante i quali le ho dedicato da sei a otto ore al giorno, distraendomi solo per mettere a punto, a uso del 'Figaro', i miei *Consigli a proposito di Phèdre* (più *Iphigénie*). Non avrei certo perseverato se la mia versione non mi fosse apparsa altamente superiore a tutte le precedenti; e soprattutto molto più ben fatta per la scena e la recitazione degli attori»... Righe scritte quando i *Consigli a una giovane attrice* sono già stati interamente pubblicati sulle colonne del «Figaro». Ed è lì che li legge Roger Martin du Gard. «Molto eccitato anche per gli appunti su *Phèdre*, dei quali dubitavo un po' – ben stupidamente, per la verità – e dei quali attendo il seguito con fiduciosa impazienza», scrive a Gide il 26 luglio 1946. «Apportano alcune nozioni essenziali, e il loro interesse va ben più oltre ancora di quanto voi forse non sospettiate. Scommetterei che queste pagine diventeranno classiche, e che i nostri futuri scolari se ne nutriranno. Mi pare che non sarà più possibile affrontare *Phèdre*, affrontare Racine, senza tener conto di questi punti di vista così nuovi, e che s'impongono con la forza dell'evidenza. Non sarei sorpreso se queste pagine provocassero gran rumore nel mondo degli umanisti e in quello del teatro. E non vedo cosa si potrebbe contestare a queste eclatanti verità di buon senso. È l'uovo di Colombo». (A. Gide-R. Martin Du Gard, *Correspondance*, Paris, Gallimard 1968, vol. II, p. 258).

Non è andata proprio così. Se Roger Martin Du Gard ha perso la sua scommessa, forse la ragione va cercata proprio nel risvolto di una delle sue frasi: queste pagine coinvolgono umanisti e uomini di teatro. E forse, ibride, non hanno convinto né gli uni né gli altri. Eppure, con le sue note, Gide si è spinto addentro la biforcazione tra l'opera drammatica virtuale e l'opera drammatica completa sulla scena, a ritroso, risalendo là dove il verso detta il comportamento dell'interprete; là dove l'organizzazione drammaturgica, la gabbia del testo impongono l'attitudine dell'attore: «Rinunciate a questo ruolo se tutto questo voi non lo sentite fin d'ora in voi stessa», scrive. Ritrovandosi, infine, là dove la lettura per così dire 'registica' inventa, suggerisce non solo le soluzioni concrete della posizione degli attori sul palco e i loro movimenti, ma anche espressive: e valga per tutte l'introduzione del «riso tragico» nel ruolo di *Phèdre*. Qui Gide non è solamente esegeta, né solamente autore, né unicamente spettatore avvertito. C'è nei *Consigli* la competenza e la familiarità del teatro agito, respirato, recitato, allestito. Lo riconoscerà implicitamente Jean-Louis Barrault, tre anni più tardi, se è vero quel che Gide scrive a Martin Du Gard sull'aiuto prestato all'attore, ospite nella sua residenza di famiglia, per «il testo e l'interpretazione» di *Hamlet*.

PHÈDRE

Si ha l'abitudine di ammirare, in questa tragedia, soprattutto la bellezza dei versi, e di prendere in considerazione le lunghe tirate di Phèdre in maniera del tutto indipendente dall'insieme, come dei componimenti poetici che potremmo staccare dall'opera, senza rovinarli, e inserire in un'antologia o recitare separatamente. La parte di Phèdre viene spesso considerata perfetta di per se stessa, e di un respiro così ampio che, a poco a poco, ci si augurerebbe che riempisse da sola la scena; tanto che alcuni direttori di teatro, senza provocare grandi proteste nel pubblico, hanno osato a volte darsi da fare nel tagliare le altre parti e addirittura cancellare intere scene in cui Phèdre non appariva affatto, col maggiore dei vantaggi – pensavano – e a maggior gloria e soddisfazione dell'attrice interprete di quel ruolo unico. È un modo sconclusionato di disconoscere l'intangibilità di un capolavoro, perfetto nella sua struttura e nel suo crescendo così come nella sua espressione lirica, nel suo sviluppo e nei particolari dell'insieme. È innanzi tutto di questo insieme che dovete occuparvi se intendete presentare al pubblico l'opera intera, così come si deve. L'attenzione e l'interesse non devono venir meno o cadere un solo istante durante i cinque atti; non si tratta dunque di esaminare o studiare da principio ogni scena separatamente, bensì di iniziare col dare uno sguardo generale all'intero blocco, in modo da preparare lucidamente gli effetti e combinare una gradazione.

Nel primo atto Phèdre deve mostrare solamente le sue possibilità. Vi sono già tutte, ma allo stato latente, e sarebbe un grave errore dare alle prime dichiarazioni, nello splendido dialogo con Oenone, tutto il respiro patetico di cui siete capace e che dovete conservare per gli atti successivi. Ma tutto è indicato fin dall'inizio e dovete approfittare delle più piccole frasi per arricchire il personaggio. Il ruolo di Phèdre non è tutto d'un pezzo; è un ruolo denso, vario, complesso e ricco di contraddizioni che dovete tutte valorizzare; contraddizioni che la passione spiega, raccoglie e unisce.

I

È nelle sue vesti di regina che Phèdre appare, sorretta, penso, da due ancelle molto giovani che essa rivedrà poco dopo. Oenone,

infatti, la precede sulla scena per preparare l'ingresso della regina e farle largo. È a queste due ancelle che Oenone si rivolge allorché, parlando della regina, dice:

Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire,

ed è a loro che si riferisce quando aggiunge:

Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains.

È soltanto dopo, dunque, che le ancelle lasciano la scena. Naturalmente si può fare a meno di queste comparse e, in generale, l'intervento di figure minori non mi piace molto. Vanno in senso opposto alla grandezza e a quella nudità classica in cui trionfa il nostro teatro nel XVII secolo. Fanno spettacolo; e, per giunta, è fastidioso vederle comparire soltanto una volta, all'inizio. Se si sceglie di inserirle, bisognerebbe allora far scortare Thésée da qualche 'guardia del corpo'. E così via... Ma bisogna riconoscere che esse facilitano l'entrata di Phèdre, troppo debole per reggersi da sola, e che Oenone ha lasciato per avvertire Hippolyte e far sgombrare la scena. Se, come credo fosse costume, Phèdre doveva 'fare la sua entrata' appoggiandosi a Oenone, quest'ultima, dopo la breve scena con Hippolyte, sarebbe costretta a ritornare verso le quinte per andare a prendere Phèdre, o quanto meno accoglierla non appena oltrepassato il sostegno delle quinte, cosa ben goffa.

Phèdre deve essere vestita sontuosamente, «parée» fino all'eccesso di «ces vains ornements» e di «ces voiles» che lascerà in parte cadere, una volta seduta. Poiché, infatti, Racine ha avuto cura di indicare che essa «s'assied»; o, piuttosto, si lascia cadere sulla portantina che le ancelle nel frattempo introducono, così credo. (La cosa più semplice è che il trono sia già sul posto. Ma la scena sembra così un po' artefatta.) I veli cadono facilmente; ma i «vains ornements» della fronte non si staccano facilmente e Phèdre si inquieta contro «Tous ces noeuds» che li legano. Non si lamenta: si spazientisce. Impazienza quasi infantile di una regina abituata a essere servita. Poco ci manca che batta i piedi. Qui, come pressoché ovunque in Racine, il testo indica e deve dettare la mimica, e il gesto sposarsi al verso.

È la regina che, da principio, prendendosi «soin de sa gloire», invitava le ancelle a «parer» la sua persona; ma ora che è sola con Oenone è la donna che un opposto bisogno di scoprirsi, denudarsi, porta a irritarsi contro quei veli, quei «vains ornements», quegli artifici. Disfa quei nodi che trattengono i suoi capelli e i suoi fronzoli; si vorrebbe naturale.

*Quelle importune main en formant tous ces noeuds
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux.*

Evitate con cura, qui, la magniloquenza e l'eccesso di tono nobile e approfittate di questi versi per sottolineare come Phèdre sia abituata a non ricevere opposizione da nessuno. Persino l'invettiva al sole deve essere detta con una grande semplicità, senza sconfinare affatto sulle invocazioni del quarto atto. Non sprecate dunque il patetico e non gonfiate questi versi iniziali con un'emozione e un'intensità che essi non contengono. Phèdre non è affatto in rapporto con Oenone come lo sarebbe con una 'confidente' qualsiasi; bensì, senza smettere di essere regina, si comporta nei confronti di Oenone come con una vecchia nutrice verso la quale fino ad oggi non ha avuto segreti, alla quale sente di poter dire tutto. La recitazione dovrà assecondare quel tono confidenziale che la scena deve mantenere. Quell'«aveux honteux» che essa si appresta a fare, e che Oenone ottiene solo con le suppliche, i rimproveri («*Je n'ai pu supporter tes larmes, tes combats*»), devono essere resi, con tutte le loro reticenze, a mezza voce. Persino l'«*Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit?*» deve restare sui mezzi toni e non anticipare affatto le riprese e i ritorni del quarto atto, non essere «qu'un faible essai» dello svolgimento successivo:

Que fais-je? où ma raison se va-t-elle égarer?

Pur applicandovi per misurare a perfezione ogni passaggio, non dovete mai perdere di vista l'insieme né comprometterlo dando di volta in volta un'importanza eccessiva a ciascuna parte del tutto. La prima parte di questa scena, dunque, dev'essere «su un tono da confessionale», come diceva Laforgue e nient'affatto declamata. Faccio tuttavia un'eccezione: per un istante Phèdre abbandona quel

tono. È subito dopo:

Tu le veux. Lève-toi.

Poiché, infatti, fino ad allora, Oenone è come accovacciata ai piedi di Phèdre, appoggiata a lei.

(Par vos faibles genoux que je tiens embrassés).

Solo allora Oenone si alza:

Parlez: je vous écoute.

E Phèdre si alza, anch'essa, e introduce, con i versi successivi, un segno del tutto nuovo e inatteso, che l'allontana da noi, la colloca nel passato e in una sorta di lontananza esotica, orientale, strana. Mi piacerebbe fosse detto con il tono delle antiche supplici, con una voce di testa e come lacerando l'atmosfera:

*O haine de Vénus! O fatale colère!
Dans quels égarements l'amour jetta ma mère!*

Oenone si sforza di calmarla, di ricondurla al tono precedente; ma, con lo stesso tono lirico, essa riprende:

Ariane, ma soeur! etc...

Quindi, gettato quest'urlo, ricade seduta, con:

*Puisque Vénus le veut, de se sang déplorabile
Je péris la dernière et la plus misérable*

e riprende il tono di confidenza. Le battute successive saranno tanto più commoventi quanto più saranno dette con semplicità. Sì, guardatevi dal declamare il

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

Le parole bastano; il tremolio della voce non aggiungerà nulla. È una confessione, che essa rende con vergogna, gli occhi bassi e

senza guardare Oenone. Phèdre si volge subito dopo verso di lei per

Tu va ouïr le comble des horreurs.

Ma in che modo rendereste percepibile questo sentimento di vergogna se togliete ogni velo? Essa trema, esita, va a tentoni; vuole indurre Oenone a pronunciare al posto suo quel nome di Hyppolite che le brucia le labbra e che all'inizio essa teme di pronunciare.

Il «*C'est toi qui l'a nommé*» implica una sorta di soddisfazione che la conforta per un momento. Ed è ancora con un tono molto semplice che essa intona immediatamente dopo il suo lungo racconto. Non perdetevi di vista, in questo monologo, il fatto che si tratta di avvenimenti del passato e non riattualizzate troppo gli stati che essa dipinge:

Je sentis tout mon corps et transir et brûler, etc...

Conservate il patetico per il presente; per:

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée,

poiché allora essa abbandona il racconto ed entriamo nel presente.

Allo stesso modo allorché aggiunge, dopo aver dipinto il suo stato passato:

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables

questo verso e il successivo devono esser detti così come Phèdre direbbe: «*J'ai tout de suite vu de quoi il retournait*». Poiché essa, infatti, crede in Venere, crede nella sua azione diretta e volontaria. Declamato, questo verso assumerebbe un'aria da metafora lirica che non deve avere. Phèdre spiega a Oenone: non mi sono sbagliata; Venere può davvero possedermi, attaccarsi alla sua preda, ma quanto meno so che è lei a tormentarmi e che io non posso nulla contro di lei. Tuttavia non credere che io mi sia vigliaccamente abbandonata a lei: ho fatto tutto quel che ho potuto per placarla; ascolta piuttosto: «*Le ho costruito un tempio, etc...*». Ancora una volta, non riattualizzate: è cosa del passato. Phèdre racconta e descrive la sua lotta disperata e vana contro Venere. Gli dei abitano la tragedia. Li

si sente dentro ininterrottamente, Venere, Nettuno, pronti a intervenire, da vicino e giocando un ruolo attivo. Sono questa invisibile presenza e questo possibile intervento costante che devono rendere, un po' più tardi, plausibile e terrificante l'invocazione di Thésée a Nettuno. Ma non siamo ancora arrivati a quel punto. Non si tratta, per il momento, che di Venere. Spetta a voi, alla vostra recitazione, farne una cosa diversa, qualcosa di più di un'immagine poetica.

II

Continuiamo il racconto. Vi è un tono che è importante non assumere: è il tono elegiaco; qui del tutto fuori posto. Vedo persino, nel corso di quest'evocazione del passato, la possibilità talvolta di un'ombra di sorriso. Sopra ogni cosa questo racconto la placa, la solleva. Dopo aver detto, con un'enunciazione un po' precipitosa, tutto quel che ha fatto per pacificarsi e conciliarsi Venere, invano, sì, la vedo quasi sorridere nel nominare per la prima volta Hippolyte: ama pronunciare questo nome.

*Quand ma bouche implorait le nom de la déesse
J'adorais Hippolyte.*

Queste ultime parole le vorrei a metà gridate; con un mezzo sorriso che si prolunga durante i versi successivi:

*Et, le voyant sans cesse
Même au pied des autels que je faisais fumer
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.*

«Questa volta, orsù: lo nomino, e mi piace nominarlo».

Ma l'apparire di un mezzo sorriso, in questi versi, comporta una specie di soddisfazione sorda e come perversa nel verso che segue:

Nes yeux le retrouvaient dans le traits de son père

preceduto dal «O comble de misère!» detto col tono di: vedi bene che non posso farci nulla, che sono una donna maledetta. Tutto questo a malapena percepibile, ma anticipatore in modo mirabile della dichiarazione a Hippolyte nell'atto successivo:

*Je l'aime [Thésée]... tel que je vous vois...
Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.
Toujours devant mes yeux, je crois voir mon époux.*

Peraltro, ritornerò sull'introduzione del mezzo sorriso nel ruolo di Phèdre (e anche del riso tragico nella scena di gelosia del quarto atto) che mi sembra possa offrire al ruolo di Phèdre una levità, una diversità, una ricchezza insospettite. Non è affatto una creatura elegiaca; e la vedo, ancora, rivelare l'impazienza nel seguito del suo racconto:

Contre moi-même enfin j'osais me révolter

e nell'esagerazione dei suoi «cris éternels».

Ma, infine, il racconto raggiunge una tregua:

Je respirais, Oenone...

Vi sono qui quattro versi calmi, distesi, ai quali segue immediatamente la catastrofe:

Lo vedi che non posso nulla. Nulla da fare contro la mia «cruelle destinée». È Thésée stesso che...

*Par mon époux lui-même, à Trézène amenée,
J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné.*

Phèdre lotta contro il destino. Sentendosi, sapendosi sconfitta, e riconoscendolo, vuole quanto meno far salva «sa gloire» e pensa di poterlo fare soltanto morendo.

Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire

significa: volevo, con la mia morte e nella morte, seppellire il mio segreto (e non: volevo, nel momento della morte, occuparmi ancora di quello che avremmo detto) e risponde al verso che precede:

Je meurs pour ne point faire un aveu si funeste.

È una sfumatura delicata, eppure importante, che è piuttosto

difficile far sentire: ma il verso successivo lo spiega e lo ribadisce:

Et dérober au jour une flamme si noire.

Gli ultimi versi di questa lunga tirata sono meravigliosi se detti con un tono che riguadagna quello dell'inizio della scena; lo vedi che ho fatto tutto quel che ho potuto, che tu stessa non puoi nulla; allora lasciami morire senza protestare oltre e:

... Ne m'afflige plus par d'injustes reproches

tu, la mia vecchia nutrice alla quale ora ho raccontato ogni cosa; è finita.

* * *

La scena successiva giunge a rimettere d'un tratto ogni cosa in discussione e rigettare Phèdre verso la vita: morto Thésée, il suo amore cessa d'essere vergognoso, adultero.

Votre flamme devient une flamme ordinaire,

le dice, in modo un po' ridicolo, Oenone. E, al terzo atto, riprendendo questa conversazione:

Tu m'as fait entrevoir que je pouvais l'aimer.

Phèdre potrà riconoscere questa «flamme» senza temere di venir meno alla sua «gloire». La confessione ch'essa farà ben presto a Hippolyte è preparata dall'incoraggiamento di Oenone che le consiglia di unirsi con Hippolyte contro Aricie – consiglio che le apparirà «perfide» solo in seguito, allorché verrà a sapere che Thésée è ancora vivo. Nell'attesa, e quando si conclude il primo atto, essa crede e giudica di poter «y aller».

Prima di lasciare quest'atto, ancora una osservazione a proposito delle esclamazioni che, in quest'opera in particolare, abbondano. Alcune sono pressoché convenzionali. Non v'è motivo di attribuire a questa quantità di «Grand dieux!» di «Ciel!» (cercandone gli esempi mi rendo conto che non ve ne sono poi tanti), maggior

intenzione che in certe imprecazioni moderne. La maggior parte serve, per così dire, da trampolino, da cui prendere slancio per la frase successiva. Li si potrebbe far seguire più volentieri da «:» piuttosto che da un punto esclamativo. È il caso di:

«O comble de misère!» (:)

o «Cruelle destinée!» (:)

Bisogna dunque evitare di lasciar cadere la voce.

Naturalmente questo primo atto (e l'intera opera) può essere recitato in altro modo. Un ruolo così denso, così ricco, si presta a interpretazioni diverse che faranno affiorare in maniera privilegiata questo o quell'aspetto del carattere. Credo che abitualmente lo si reciti più pomposamente di quanto io non lo indichi ora. Che importa! per quanto magistrale vi possa apparire un'attrice che di questo ruolo offrisse un'interpretazione molto differente, sarebbe un errore concludere: ecco dunque come va recitato. Sarebbe al contrario una ragione per non rifarlo. Rimanere in una tradizione è tutt'altra cosa che imitare e camminare nel solco. Il massimo complimento che vi si potrebbe fare non potrebbe essere che dirvi, per esempio: ricordate Sarah Bernhardt! Il grande attore, lui pure, deve inventare; deve prendere slancio dai modelli e non cercare di imitare. Del resto, queste stesse indicazioni, per quanto prese alla lettera, non darebbero gli stessi risultati se fossero seguite da voi o da un'altra. Non abbiate paura, all'inizio, di sorprendere un po' il pubblico abbandonando la convenzione.

III

E, al secondo atto, essa oserà questa dichiarazione formidabile. Prima di affrontarla, un'osservazione molto importante: Phèdre potrà a buon conto, e non appena essersi scoperta, essere confusa di

*Cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux*

ma non perdetevi di vista questo: Phèdre, credendosi vedova, ha ricominciato a sperare; essa crede di riuscire a farlo; sì, riuscire a sedurre Hippolyte. A questo obiettivo, nel secondo atto, essa si dedicherà con sapienza, facendo ricorso a ogni sua risorsa. Poiché,

infatti, vi è probabilmente un «malgré-soi» nella sua dichiarazione a Hippolyte:

Cet aveu si honteux, le crois tu volontaire?

ma senz'altro un'abilità consumata. Questa abilità è la stessa abilità di Racine, ma è parimenti quella di Phèdre. Probabilmente essa giunge con l'idea di implorare Hippolyte, di intercedere da principio a favore di suo figlio, ma in fondo non è che un pretesto: quale altro miglior modo, infatti, d'avvicinarsi a lui, di interessarlo? e la faciliterà nello scivolare verso la confessione.

Tremblante pour un fils que je n'osais trahir

(questo «que je n'osais trahir» è straordinario). Essa sa bene, in fondo, che il suo travaglio è altro, e fin da questo intervento traspare la confessione.

Un soin bien différent me trouble e me dévore,

e questo travaglio è impaziente di rivelarlo. Non lasciatevi ingannare: questa confessione diviene ben presto un tentativo di seduzione. Vi entra, nella prima parte della dichiarazione, della maniera, della smanceria, stavo per dire della monelleria:

*C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné le détours*

e delle moine:

Que de soins m'eût coûté cette tête charmante.

Il fatto è che, in questo momento, essa s'interroga ancora sulla risposta di Hippolyte. Se si lasciasse affascinare! Ed essa si fa affascinante, infantilmente gaia, divertita. Il sorriso, dapprima incerto, s'accentua. Come sarebbe allegra, quest'avventura a due! e l'«ou perdue» risponde alla freddezza con la quale Hippolyte-Joseph accoglie questa proposta di gioco. Decisamente, non «funziona». Essa si riprende immediatamente, si ricompone e fa l'offesa. Hippolyte

s'è ingannato. Cosa intende supporre che lei gli abbia voluto dire? Per un istante, essa si riavvolge della «sa gloire». Ma è troppo tardi; s'è troppo spinta in avanti. Non le rimane che, abbandonata l'impostura, dar libero sfogo a «sa fureur». Ma, ancora e sempre, essa s'appella all'irresponsabilità. Giocattolo tra le mani degli dei, sono essi che

*se sont fait une gloire cruelle
De séduire le coeur d'une faible mortelle.*

Ha fatto, lei, quel che ha potuto, e spinto fino a renderlo odioso il suo tentativo di resistere. E Hippolyte dovrebbe quanto meno riconoscerlo.

C'est peu de l'avoir fuit, cruel, je t'ai chassé.

È lui, infatti, l'ingrato, è lui che è, che diviene, crudele per non esserle riconoscente delle «cruautés» che essa gli ha usato. Mirabile capovolgimento della situazione, in poche parole che questa volta l'attrice deve restituire con forza. Non si tratta più, qui, di mezzi toni, di insinuazioni. Phèdre si svela, in questo momento, tutt'intera: la sua passione issa tutte le sue vele o piuttosto (gioco con le parole) depone tutti i suoi veli.

Le riserve, il pudore, le reticenze del primo atto vi saranno serviti a dar pieno valore a questa scena: non conoscevamo ancora Phèdre. Eccola.

Hé bien! Connais donc Phèdre et toute sa fureur.

Ma anche qui, attraverso le sue imprecazioni, il desiderio di avvicinarsi a lui, di toccarlo, di commuoverlo forse, la domina. Ecco, tenta l'ultimo sforzo, per approfittare di un'occasione che non ritornerà più. Ora che si è smascherata, abbandonata, nulla più la trattiene e questa conclusione della scena può e deve esser spinta fino ai limiti della decenza o, piuttosto, dell'indecenza, dell'impudicizia. Cosciente ancora, benché non si domini più; senza ritengo ma abile, allorché dice con slancio:

Voilà mon coeur. C'est là que ta main doit frapper

si scopre il petto, gli offre il seno:

Au devant de ton bras, je le sens que s'avance.

Essa violenta il suo amante che pudicamente si ritrae, in un corpo a corpo, per strappargli la spada. Tra la fine del verso:

Au défaut de ton bas prête-moi ton épée

e il «Donne» del verso successivo, un istante di lotta che la porta a strusciarsi contro di lui. Questa scena perde molto ad esser recitata con «noblesse», e se il «coeur... qui s'avance» resta (o diventa) una pomposa metafora. Phèdre è qui soltanto una tigre in calore e il suo comportamento trabocca dell'amore più carnale, di sensualità. Deve essere spinta, lo ripeto, al limite della decenza e diventa penosa soltanto se Hippolyte non giustifica affatto i trasporti di Phèdre. La bellezza di Hippolyte il fascino della sua giovinezza, la sua seduzione li devono in qualche misura spiegare, motivare. Cosa che avviene davvero di rado, bisogna riconoscerlo. Ida Rubinstein, lei stessa impareggiabile, l'aveva ben capito quando affidò questo ruolo difficile a Escande, che era allora giovanissimo e il cui costume (stavo per dire: la mascherata) strano e appena appena decente valorizzava e svelava la sua esplosiva e come antica bellezza. Se l'attore non ha un viso e un corpo mirabili, l'attrice si ritroverà a buon conto a recitare più sobriamente questa scena incendiaria.

* * *

Ancora un'osservazione: la dichiarazione di Phèdre a Hippolyte fa da riscontro, e ne è come l'eco trasposta, alla dichiarazione d'Hippolyte ad Aricie, che la precede quasi immediatamente. E il

Tu m'as trop entendue

di Phèdre sembra riflettere il

Je me suis engagé trop avant

di Hippolyte.

L'uno e l'altra non possono più tirarsi indietro. C'è motivo di far affiorare questo parallelismo di situazioni, che rileverà di pari misura la differenza nella qualità delle due specie d'amore. La purezza dell'amore di Hippolyte per Aricie serve, per così dire, da respingente all'impurità, alla sensualità dell'amore di Phèdre per Hippolyte. E quanto il primo apparirà timoroso, pudico, piccinamente umano rispetto alla panica grandezza del secondo! Vi è un vantaggio importante da trarre da questa analogia, a costo di doverla sottolineare con la posizione degli attori sulla scena. Phèdre occuperebbe così la posizione in cui si trovava poco prima Hippolyte, e questi quella di Aricie. È importante accentuare, e nient'affatto dissimulare, la somiglianza di questi due dialoghi successivi, quanto meno nel loro avvio. Persuadetevi che questa somiglianza è in Racine del tutto volontaria, straordinariamente abile, e resa tanto più audace dal fatto di poter apparire (e diventare, se la si interpreta male) una goffaggine.

Queste due dichiarazioni si controbilanciano e, con la loro breve preparazione, occupano da sole l'intero secondo atto, in un perfetto equilibrio.

IV

La prima scena del terzo atto di *Phèdre* mi pare una delle più involute non soltanto di questa tragedia, ma di tutto il teatro di Racine: e, nel cominciarla, una delle più difficili da interpretare come si deve. Occorre che facciate appello a tutta la vostra abilità, con tutto che Phèdre sembri, all'inizio, aver perso il senno. Questa abilità, la vostra, è la stessa di Racine (e stavo per dire: questa scaltrezza), ma non più anche della sua eroina; guardatevi dal lasciarlo credere: vi è dell'incoscienza, in questo personaggio di Phèdre, come in quasi tutte le eroine raciniane, o quanto meno qualcosa di involontario. Vi è quel che Phèdre dice, volendolo dire: vi è quel che si lascia sfuggire, quel che a malapena essa osa confessare a se stessa, innanzi tutto, e ancora meno a Oenone. Intanto il carattere di Oenone si precisa e si afferma; essa eccelle nel fare l'avvocato del diavolo; nient'affatto per perfidia, alla maniera di Narciso, ma per devozione ancillare e per amore della sua padrona. Questo ruolo scabroso merita d'esser disegnato con decisione: la

piccola virtù di Oenone, il suo esser servile e sempre acquiescente, senza vergogna e senza ritegno, permette di misurare il pudore di Phèdre e quel tanto di nobiltà che essa ancora conserva nella sua disfatta.

«La honte où je suis descendue», dice; così come nell'atto precedente, essa aveva detto a Hippolyte:

*Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.*

Ma nel labirinto morale nel quale la vediamo mettersi in gioco, essa è sola a discendere e perdersi. Phèdre si addentra in questa solitudine, in questo «estrangement» nel quale il crimine ci precipita e ci tiene reclusi.

«Suis-je assez confondue!» È qui che dice, e vuole dire: ma nell'eccesso stesso del suo lamento s'insinua quel che non vorrebbe dire e che pur tuttavia dice:

Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon coeur.

Ed è importante infatti capire, e l'interprete lo deve far sentire, che questa vergogna senza contrizione non la separa affatto dalla sua colpa. Phèdre non rinuncia a quel che la perde e cerca il modo di trarre vantaggio dalla sua vergogna proprio per soddisfare il suo amore.

«Con che cosa l'uomo si consolerà della sua decadenza, se non con ciò che l'ha fatto decadere?», diceva il mio Saül; e Hebbel: «Che altro di meglio può fare il topo caduto nella trappola? Mangiare il lardo».

Qui lo spaventoso sofisma della passione suggerisce a Racine il verso più demoniaco della parte, a Phèdre un ricordo intenerito del figlio; di quel figlio «que je n'osais trahir». Ma tant'è, se la sua passione potesse giovare agli interessi di suo figlio! Se soltanto quel figlio potesse servirle a riavvicinare Hippolyte...

Peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père.

Questo sistemerebbe tutto: l'ambizione d'Hippolyte, la sorte del figlio, la passione della madre: sarebbe comodo e affascinante. È

mostruoso; spetta all'interprete farlo sentire, e far sentire che Phèdre s'avventura qui lungo uno dei sentieri dell'inferno. Occorre che la si senta smarrita; e se, come accade spesso, l'attrice recita questo verso diabolico con un tono lamentevole e tenero, tutto è perduto (voglio dire tutto l'effetto voluto da Racine); chi l'ascolta non vi scorge che un sentimento materno paragonabile a quello di Andromaque allorché, acconsentendo alle sue nozze con Pyrrhus (salvo poi uccidersi di lì a poco), essa immagina di «donner un père au fils d'Hector» e a

L'engager à son fils par des noeuds immortels.

Andromaque, in questo caso, si sacrifica; Phèdre, lei, sacrifica alla sua passione il suo stesso figlio. La vedova di Ettore non è più che una madre; Phèdre, più che un'amante, «une amante en furie» (per riprendere le parole di Roxane). Essa ne serba una coscienza indistinta. Aveva appena detto:

Sers ma fureur Oenone, e non pas ma raison.

Il labirinto morale nel quale la sua ragione si smarrisce non offre per lei altra via d'uscita che l'inferno, ed è ciò che, in questo verso corrotto d'angelica tenerezza, voi dovete far comprendere e sentire.

Volete dire che sottolineo fin all'eccesso, che annerisco il tratto? Forse, poiché il tocco di Racine rimane discreto, come sempre, e il sottinteso importa altrettanto e forse più di quel che è espresso. Phèdre ha perso non tanto la coscienza, ma il controllo di sé. Con la vostra recitazione, tuttavia discreta e quasi in disparte, come gli stessi versi della vostra parte, dovete sottolineare che Phèdre non ha più il dominio di sé.

Eppure essa non è che ai suoi esordi all'inferno. Tenete in serbo, come Racine vi invita a fare, quel tanto da farla precipitare ancor di più. «Il genio – scrivevo un tempo – è il senso della risorsa»; e in nessun altro luogo che questo Racine ha meglio dimostrato le risorse del suo genio. La prima scena del terzo atto, pur così bella di per sé, Racine non l'inventa forse che per anticipare la straordinaria ripresa del quarto atto. Questa mirabile ripresa gli venne rimproverata da stupidi critici, che vollero vedere nell'amore di Hippolyte per Aricie

nient'altro che una concessione al gusto dell'epoca. È vero che in questo caso Racine lascia Euripide... Seguiamo Racine.

La presunta insensibilità di Hippolyte rassicura Phèdre che, da quella, ricostruisce la sua speranza:

Il a pour tout le sexe une haine fatale

sostiene Oenone in uno dei rari versi mediocri dell'opera. Quanto meno questo verso dice con precisione quello che vuol dire. E Phèdre s'illude, accetta d'essere rifiutata da un innocente, da un selvaggio che, probabilmente

Entend parler d'amour pour la première fois.

Sì, forse è questa la spiegazione, la ragione della sua confusione, della sua resistenza:

Peut-être sa surprise a causé son silence.

Via! È ancora consentito sperare.

La gelosia precipiterà Phèdre nel più profondo della geenna. Curatevi, nel graduare i vostri 'effetti' di lungo respiro, di serbare per il quarto atto quell'accento più intenso, più desolato che avrete fino a quel momento taciuto.

A quel nouveau tourment je me suis réservée.

È importante giustificare in anticipo questi versi (non sono dei migliori):

*Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,
Et d'un refus cruel l'insupportable injure,
N' était qu'un faible essai de tourment que j' endure.*

Non trascurate di valorizzare le allitterazioni «fureurs... feux», «horreur... remords», che non hanno nulla di ricercato, o di fittizio, e fan sì che regni, pur nella desolazione, un'armonia malgrado tutto serena.

Et d'un refus cruel l'insupportable injure...

Che! È dunque tutto qui ciò che rimane a Phèdre della sua cinica dichiarazione a Hippolyte? Ecco cosa diviene, grazie alla sua gelosia, la sgarberia del casto: una «injure insupportable». Dal momento che quella carne desiderata, che quell'adolescente inaccessibile ha smesso d'essere ai suoi occhi

Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter,

la sua resistenza, il suo farsi indietro davanti agli slanci di Phèdre in calore divengono «injure»; un'ingiuria «insupportable» per la regina che essa non ha cessato d'essere, padrona d'ogni cosa tranne che di se stessa. Questo Hippolyte lo si può dunque avere, ma è un'altra a possederlo.

Vi parlavo poco fa del riso tragico; è qui o mai che esso può e deve farsi sentire, stridente, atroce. Questo stesso riso accompagnava già la freccia avvelenata di Hermione:

Mais, Seigneur, en un jour ce serait trop de joie

o l'imprecazione sublime e terribile di Oreste:

Grâce aux dieux! Mon malheur passe mon esperance!

Un riso di cui l'onesto Corneille rimarrà sempre incapace. Vi è una certa soddisfazione d'orgoglio nel raggiungere il culmine, ancorché della desolazione e dell'orrore; nel vedersi un «modèle accompli», ancorché di infelicità. Frustata dalla gelosia, Phèdre trova un soprassalto d'energia per ridere di se stessa e della sua disperazione; una spaventosa soddisfazione nel far sfilare, dinanzi a Oenone, una desolazione giunta al suo apice:

Oenone, qui l'eût cru? J'avais un rivale.

Non riesco a immaginare i versi che seguono:

*Ce tigre que jamais je n'abordai sans crainte,
Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur*

recitati altrimenti che con un'ironia sarcastica e, in una sorta di scoppio di risa crudelmente trionfali, proferito il grido di sconfitta:

Aricie a trouvé le chemin de son coeur.

Se dunque vi sentite capace del riso tragico (a condizione che non appaia affettato), fatelo! È qui che bisogna osarlo. (E immediatamente dopo questo scoppio molto breve, Phèdre rientra nel tono tragico). Diversamente, rinunciate a questo ruolo; è troppo difficile per voi.

* * *

Ancora un'osservazione prima di lasciare Phèdre agonizzante.

Va da sé che Racine abbia dato alla sua eroina la coscienza della sua colpa, e diciamo, se volete, del peccato; ma guardatevi del farla pendere troppo sul versante del *pentimento* (i «remords» dei quali essa parla ne sono ben lontani), e di cristianizzarla a piacere. Essa non rimpiange affatto la sua passione funesta, quanto di non averla placata; e nulla meriterebbe maggiormente d'indignare le anime pie. Anzi, quand'ancora sperava di poterlo fare, a dispetto d'ogni rifiuto, essa si lascia sfuggire, in un penultimo lamento il segreto della sua anima ossessionata, più «*déchirée*» di quel che non lo sarà il corpo della sua vittima:

*Hélas! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.*

Già Oreste parlava, nello stesso senso, del «fruit du crime». Poiché, se è faticoso sentirsi dannati, così come lo sono e sentono d'esserlo questi dolenti predestinati, per essi è soprattutto duro esserlo senza aver potuto quanto meno gustare il crimine, senza averlo assaporato se non nei loro pensieri. Non conosco, col monologo del *Prometeo* di Goethe, nulla di più empio dei versi che Racine, pressoché agli esordi della sua carriera, attribuisce a Oreste, e dei quali il lamento di Phèdre appare come una lontana, indebolita eco:

*Que veux-tu? Mais, s'il faut ne te rien déguiser,
Mon innocence enfin commence a me peser.*

*Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix, et poursuit l'innocence.
De quelque part sur moi je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine,
Et que le fruit du crime en précède la peine.*

Probabilmente Racine è un pio; ma il suo genio tragico è empio; è in questo, forse, la maggior ragione del suo silenzio dopo Phèdre. Per noi importa che prima di tacere abbia saputo, in *Phèdre*, condurre la sua arte fino alla perfezione.

IPHIGÉNIE

Non mi sembra che sia giustificato criticare i due versi della prima scena dell'*Iphigénie* di Racine:

*Il fallut s'arrêter et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.*

È quando il mare è immobile e i venti caduti, si diceva, è allora che il remo diviene utile. A dispetto delle apparenti contraddizioni che sollevano, questi due versi rimangono fortemente espressivi. Il secondo verso di questa tragedia, il quale che io sappia non è mai stato aggredito, mi pare più difficilmente difendibile:

Viens! Reconnais la voix qui frappe ton oreille

Arcas non ha alcun bisogno di avvicinarsi ad Agamemnon per riconoscere la sua voce; e «qui frappe ton oreille» è quanto mai ridondante. Quel che Agamemnon vuol dire è: «Questa voce che non osi riconoscere, vieni ad assicurarti coi tuoi occhi che è proprio quella del tuo re».

E, già che ci sono, confesserò che il secondo verso di *Phèdre* m'inquieta altrettanto:

Je quitte le séjour de l'aimable Trézène.

Si abbandona un luogo; si può «quitter» un «séjour»? Ma ugualmente il verso è squisito.

Torniamo a *Iphigénie*. Questa tragedia, che mi sembra, oggi, non cedere in nulla alle più belle, confesserò che è stata, tra tutti i capolavori di Racine, quello che ho più tardato ad assaporare. L'enunciato stesso è spaventosamente arbitrario. Presuppone un imperativo al quale noi non possiamo prestar fede. Peraltro, quell'«ordre des dieux» incredibile non è che un pretesto allo svelamento di passioni e sentimenti molto sinceri, eppure resta per noi mostruoso. Che importa. Introduce un sublime conflitto tra l'umano-tropo-umano e la pietà: ecco la vera molla del dramma.

Così come Oreste, in *Andromaque*, parlava di «malheurs qui condamnent les dieux», Agamemnon, dapprima in rivolta, azzarda un empio recalcitrare:

*Je condamnai les dieux et, sans plus rien ouïr,
Fis vœu sur leurs autels de leur désobéir.*

E l'opera, nel suo sviluppo, ci offre il lento incamminarsi verso uno stato di grazia, verso la serena accettazione, verso l'assolvimento sovrumano del *dovere*. Nient'affatto, semplicemente e paganamente l'*Amor Fati*, ma l'abnegazione, il sacrificio del personale, del particolare, per il superiore interesse dello Stato. Oh, che straordinario significato attribuireste all'intero dramma se voi l'interpretaste come si deve, cioè con un sentimento religioso.

Eriphile, che si oppone a Iphigénie, non è che una donna, con tutte le passioni, le debolezze, le piccinerie che può avere, a dispetto del suo rango, anche una principessa. Per Iphigénie, già in Aulide si può intuire la sacerdotessa che essa non dovrà troppo sforzarsi di divenire in Tauride. Di scena in scena la fanciulla si spoglia dei suoi sentimenti «trop humains», così come lascerebbe cadere abiti profani per giungere nuda all'altare. E il sacrificio volontario (o quanto meno: consentito) di tutto quel che la legherebbe alla terra ottiene la salvezza della Grecia.

* * *

Ho già protestato, non so più dove né quando, contro il celebre

precetto di Boileau a proposito del personaggio di teatro:

*Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord
Et qu'il soit jusq'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.*

Avevo la pretesa (e lo pretendo ancora) che questo personaggio, è vero, debba rimanere coerente a se stesso (ed è precisamente quel che vuol dire Boileau): ma anche che l'interesse dell'opera non sia probabilmente tanto nella descrizione degli avvenimenti quanto dell'evoluzione, del lento cambiamento del personaggio grazie a quegli avvenimenti. A lato del soggetto esteriore del dramma, e superandolo, questa sorta di *soggetto segreto* ci coinvolge e ci tiene in sospenso. Oreste, non più d'Iphigénie, non è all'ultimo atto così come all'inizio s'offriva ai nostri occhi. E, probabilmente, il carattere «accompli» d'un eroe ci interessa e ci istruisce meno del suo cammino; del suo compiersi, del progresso verso la sua definitiva e perfetta figura. È all'ultimo atto di *Andromaque* che Oreste riconosce d'esser nato

Pour être du malheur un modèle accompli.

Ma subito dopo il compimento, non gli resta che sparire:

Hé bien! Je meurs content et mon sort est rempli.

Questo cammino verso se stessi è altrettanto sensibile nel carattere di Iphigénie così come in ciascuno degli altri eroi di Racine. Nella seconda scena del secondo atto, là dove la vediamo apparire per la prima volta, essa è ancora soltanto una fanciulla tenera, facile all'emozione, sensibile alla gloria di suo padre, ma ugualmente alla sua tenerezza e all'apparente ritrarsi di questa; pronta alla pietà, pronta a intercedere per la prigioniera Eriphile; affatto stupita dinanzi alla vita di cui ora non conosce che i sorrisi. Dirà, più tardi:

*Qui sait même, qui sait si le ciel irrité
A pu souffrir l'excès de ma félicité?*

Tutta sorriso e tenerezza, l'accoglienza imbarazzata di suo padre la sorprende. Oramai quella sorpresa è in lei, accompagnata dal

dubbio e dall'interrogativo. L'inquietudine assume dapprima la sua forma più umana, troppo umana: la gelosia. Soltanto a poco a poco vedremo Iphigénie innalzarsi al di sopra di se stessa:

*Hélas! Il me semblait qu'une flamme si belle
M' élevait au-dessus du sort d'une mortelle.*

Dunque, nel secondo atto (il primo in cui essa appare) sullo sfondo della felicità, ecco lo stupore, il dubbio, la gelosia.

Nel terzo atto, la passione dominata.

Nel quarto atto, il dono di sé, l'accettazione (vedi la mirabile apostrofe al padre):

Quand vous commanderez, vous serez obéi...

l'ascesa verso una regione superiore, mentre gli altri personaggi rimangono, essi, su un piano del tutto umano.

Nel quinto atto, essa s'innalza ancora dalla semplice accettazione («Mourons, obéissons...») a una sorta di serenità mistica: grazie al suo sacrificio Achille sarà vittorioso, la patria sarà salvata. È quel che essa riconosce come «le devoir suprême». È, attraverso la morte, la felicità riconquistata:

Je meurs dans cet espoir, satisfaite et tranquille.

Ed è dall'alto di questo apice di felicità che essa rivolge ad Achille quel mirabile verso che segna l'apogeo del suo ruolo:

Adieu, prince, vivez, digne race de dieux!

Ah! quanto appaiono tristemente umani, troppo umani, accanto a lei, tutti gli altri personaggi della tragedia! Il suo sacrificio, serenamente compiuto, la eleva al di sopra del resto dell'umanità.

Ma quel sacrificio assume tutto il suo valore soltanto in ragione della grazia, dei doni e delle gioie che da principio riempiono Iphigénie. Guardatevi, dunque, nel secondo e terzo atto, dal presentarla elegiaca e lamentosa, alla maniera della *Jeune Captive* di Chénier. Vi ripeterò, a proposito di Iphigénie, quel che vi dicevo per l'Henriette

delle *Femmes Savantes*: cogliete l'occasione di ciascuna delle sue frasi, delle sue minime repliche, per arricchire la sua figura, per farla più intensa. Quanto più da principio la dipingerete umana, tanto più il suo sovrumano sacrificio apparirà grande.

*Peut-être assez d'honneurs environnait ma vie
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie
Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.*

Anche e soprattutto nella mirabile apostrofe ad Agamemnon del terzo atto, a dispetto d'un «Hélas» che le sfugge, non è lamentosamente che essa deve dipingere la felicità e la gloria che pensava le riservasse la vita; se si intenerisce, non è sulla propria sorte ma a causa dei pianti che la sua morte farà spargere.

*Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leurs vais couter.*

E così farete affiorare quest'augusta legge misteriosa: l'essere che si sacrifica diviene, grazie al suo stesso sacrificio, più grande, più importante, più nobile di ciò e di coloro per i quali si sacrifica.

La vita le è cara, ornata di tante promesse! Ma vi è ciò che per lei è divenuto più importante, superiore e più caro della vita:

Ma gloire vous serait moins chère que ma vie?

dice ad Achille, il quale rimane su un piano inferiore.

Iphigénie si ricongiunge alla Pauline di *Polyeucte* nella trasfigurazione della Grazia; e sarebbe una bella cosa se l'interprete di questo ruolo sapesse mostrare che esiste, anche nel paganesimo, una nobiltà di sentimenti d'una stoffa altrettanto bella dei sentimenti cristiani, benché, probabilmente, di una qualità diversa. Cerco quale possa essere questa differenza, e donde provenga, per aiutarvi a sentirla e, affrontandola, farla valere. Forse è che l'anima cristiana si riporta e si rimette a Dio, mentre l'anima pagana non riposa e appoggia che su se stessa, cosa che comporta non tanto maggior devozione ma maggiore orgoglio (o quanto meno quel che il cristiano taccerebbe d'orgoglio):

*L'honneur parle, il suffit: ce son là nos oracles
Le dieux sont de nos jours le maîtres souverains;
Mais Seigneur, notre gloire est dans notre propres mains.*

dice Achille ad Agamemnon. Con Iphigénie, tuttavia, l'orgoglio si purifica, si disfa d'ogni infatuazione, non è altro che dignità, sentimento di quel che si deve a se stessi, che giunge fino al sacrificio di sé. Rinunciate a questo ruolo se tutto questo voi non lo sentite fin d'ora di voi stessa.

Traduzione di Brunella Torresin