



"Tous les démons de la Judée m'habitent": ispirazione biblica in alcuni drammi di André Gide

di Mariangela Mazzocchi Doglio

Le storie del teatro riservano uno spazio alquanto limitato alla drammaturgia di Gide che, fin dagli esordi, apparve ai suoi contemporanei troppo individualista, estranea alle esigenze sceniche del teatro e non collegabile alle scuole o alle correnti più in voga in quel periodo storico anche se, come scrivono alcuni critici delle opere narrative, i testi drammatici sono indispensabili alla perfetta conoscenza dell'opera di uno dei "maîtres à penser" del Ventesimo secolo: "Les oeuvres dramatiques sont indispensables à l'entière compréhension d'un de ces maîtres du demi-siècle" (Lalou 1970: 43).

Gide, come molti intellettuali della sua generazione, deplorava la mediocrità del teatro a lui contemporaneo (*ibid.*) e auspicava un rinnovamento generale dello spettacolo in Europa cosa che in effetti accadrà nel corso di alcuni decenni soprattutto per opera di grandi registi quali Copeau e Vilar o di autori come Pirandello e Čechov.

In coincidenza della pubblicazione in Francia dell'epistolario Gide/Copeau avvenuta nel 1987 a quarant'anni dalla scomparsa dell'autore, i critici si interrogavano sul contributo di Gide alla pratica reale del teatro perché ovviamente l'opera drammatica vive solo virtualmente nel libro e non vive completamente che sulla scena al momento della rappresentazione. A questo proposito Gide era molto critico perché aveva in mente un sogno più che una realtà scenica, inoltre aveva subito troppe delusioni riguardo alle messinscena delle sue *pièces*, se ancora negli ultimi anni di vita affermava di non amare il teatro perché c'era troppo da concedere al pubblico mentre il fittizio aveva il sopravvento sull'autentico, l'adulazione sull'elogio sincero. Così l'attore era costretto a preferire Sardou a Racine e gli applausi del gran numero degli incolti a quelli del piccolo numero degli intenditori (Gide 1954: 1166).

André Gide in un'intervista del 1946 raccontò a Richard Heyd "qu'il avait mis de lui-même dans ses pièces"(Heyd 1952: 10) provando una certa amarezza per non



essere riuscito a conquistare il grande pubblico né a vedere i suoi drammi rappresentati nei teatri importanti, dovendosi accontentare di messinscena sperimentali create da compagnie d'avanguardia o da gruppi amatoriali.

Invece un regista importante come Jean Vilar si rammaricava che Gide si fosse allontanato dal teatro a causa dell'incomprensione dei critici e per la disattenzione di un pubblico superficiale perché, se dovutamente apprezzato, lo scrittore avrebbe certamente contribuito alla rinascita del teatro europeo con opere durature e forti.

On ne sait quelle malchance l'a détourné trop fréquemment de notre métier; il me semble que, mieux écouté par nos aînés, moins rejeté par les critiques du temps, l'auteur d'Œdipe et du Saül eût inscrit à notre répertoire d'autres œuvres, incisives et fermes. (Vilar 1951: 268)

Paul Surer gli riconosce, inoltre, il merito d'aver individuato per primo "le parti qu'un dramaturge pouvait tirer des légendes bibliques ou des fictions antiques pour exprimer son éthique personnelle ou des préoccupations toutes modernes" (Surer 1969: 244) mettendo in scena i fantasmi della psiche e le ossessioni della contemporaneità.

Le istanze personali di Gide, le incomprensioni e i mali del tempo come i pericoli dell'individualismo, le possibili modalità di superamento dell'io o di introspezione, la ricerca della felicità, la dialettica del desiderio, la cecità o la chiaroveggenza sono tutte proposte di riflessione che l'autore offre allo spettatore perché, come scrive Daniel Moutote, pensando a *Saül* "le drame gidien consiste en une mise en scène du moi" (Moutote 1980: 102-103) o come scrive Robert Kemp "quand il écrit pour la scène, cette scène était en lui-même" (Kemp 1947: 238). Infatti i personaggi principali dei suoi drammi incarnano le sue idee, riflettono i suoi pensieri e cercano di dare una risposta ai suoi interrogativi.

I critici meno benevoli, pur apprezzando il valore stilistico e poetico dei drammi di Gide, insisteranno nel negare qualità drammatiche alle sue *pièces* in quanto troppo concernenti le idee dell'autore. Infatti è auspicabile che l'ottica teatrale prenda le distanze e che allontani o, almeno tenti, l'autore dai suoi personaggi.

A questa critica Gide replicava che i suoi personaggi evidenziavano, in effetti, i problemi su cui si era fermato a riflettere riguardanti il suo modo di essere, la sua personalità, la sua intimità, ma rappresentando la drammatizzazione dei suoi contrasti interiori creavano una situazione drammatica perché esteriorizzavano l'evoluzione e l'esito di un conflitto.

Il primo personaggio biblico ad essere proposto da Gide per la scena è quello di Saul tratto dal testo dell'antico testamento e descritto negli ultimi giorni di vita del re, ma come si è già accennato, gravato di tormenti, inquietudini, malesseri più affini all'autore che al personaggio dell'antichità. Parlerò di questo dramma in un secondo tempo per aver modo di illustrarlo più diffusamente.

Gide nel 1902 si occuperà per la seconda volta di un tema biblico scrivendo *Bethsabé*, un poema drammatico più che un dramma vero e proprio, che raccoglie tre



monologhi di David destinati dall'autore ad essere interpretati dall'attore 'Edouard de Max alla presenza di un personaggio muto, Joab.

La *pièce* verrà letta invece al Vieux Colombier da Jacques Copeau il 7 marzo 1914 durante una *Matinée* poetica consacrata all'opera lirica di Gide, ma lo spettacolo non verrà mai messo in scena.

In seguito, nel 1939, il poema drammatico sarà nuovamente letto dallo stesso Gide a Pontigny dove Claude Mauriac, presente tra il pubblico, viene sedotto dal vigore e dall'espressività di questa lettura:

La voix superbe et puissante martèle ce texte d'une si poétique gravité... il mime le récit et dans sa voix se glissent le désire, la tendresse, la solitude et la détresse de David, son héros. (Mauriac 1951: 217)

In *Bethsabé* la progressione da una scena all'altra fa di questo monologo drammatico un trittico simbolico in cui viene evidenziato il processo di degradazione che corrompe il desiderio di Davide: nella prima scena assistiamo alla nascita del desiderio nell'anima dell'eroe, che appare sotto forma di colomba, simbolo di una forza irrimediabile che volando di terrazza in terrazza conduce Davide alla fonte dove si bagna Betzabea. La seconda scena si concentra sulla violenza angosciosa di questo desiderio e sull'amara delusione che segue al suo appagamento. La terza scena mostra quanto l'ebbrezza del desiderio abbia lasciato spazio nel protagonista al rimorso e alla consapevolezza di essere disprezzabile per non essere riuscito a reprimere una passione indegna di un uomo e di un re.

Con una progressiva presa di coscienza Davide si rende conto che una condotta tanto ingiusta nei confronti di Uria, lo sposo di Betzabea, lo ha reso abietto e abbandonato da Dio, inoltre non può gioire della seduzione perché l'ombra della sua colpa e poi la morte di Uria mettono fine a ogni speranza di redenzione.

Gide modifica il racconto biblico che vede Davide colpevole per aver ordinato la soppressione di Uria descrivendolo invece come amico riconoscente del valoroso guerriero ittita e profondamente desolato per la sua morte accidentale. Morte che vissuta come punizione della colpa, lo costringe a rimandare Betzabea senza sposarla. Davide soffre profondamente per l'assenza di Dio proprio nel momento in cui vorrebbe avere il suo aiuto:

Ce n'est plus moi que l'Éternel écoute;
Il ne parle plus par ma bouche,
Il ne s'adresse plus à moi...
Mais depuis quelque temps je supporte mal son silence.
Je veux le forcer à parler.
(Gide 1954: 232)

Quando Gide scrive queste pagine pur avendo preso le distanze dalla morale puritana della sua infanzia, non cessa d'interrogarsi sulla religione e cerca un modo per avvicinare Dio e il divino al di fuori della "legge" o indipendentemente da questa,



perché - scrive - ogni uomo deve trovare una sua personale maniera per avvicinare il soprannaturale e amarlo (Gide 1954: 550 – 552).

Sempre nel 1902 appare un altro progetto, che non avrà seguito, riguardante il personaggio biblico di Giuseppe quando, rinchiuso nella prigione del faraone, incontra il panettiere e il coppiere del re che poi saranno i fautori del suo eccezionale destino: “Je songe” scrive Gide nel *Journal* del 4 febbraio 1902 “à un admirable drame sur Joseph, et en particulier à la scène de la prison: Joseph entre le panetier et l’echanson” (Gide 1954: 126).

Ma è antecedentemente con *Saül*, scritto nel 1898, che Gide presenta il primo dramma ad ampio respiro in cinque atti e in prosa, il cui protagonista è un personaggio complesso che rivendica con orgoglio la complessità della sua anima: “Ma valeur est dans ma complication” (Gide 1942: 143, *Saül* V, 3).

Dedicata all’attore Edouard de Max che Gide ammirava e a cui sperava di affidare il ruolo del protagonista, cosa che, con suo grande disappunto, non avverrà mai, la *pièce* rappresenta l’individuo che accoglie in sé senza discernimento, né limite, ogni desiderio e bramosia fino alla completa decomposizione della personalità.

I personaggi non sono molti e sono gli stessi che compaiono nel testo biblico, infatti oltre a Saul troviamo Davide, Jonata, il gran sacerdote, la strega di Endor, alcuni servitori, i soldati e infine, personaggio assente dal racconto testamentario, la regina, moglie di Saul. Nella *pièce* è la regina che detiene veramente il potere in Israele e che trama nell’ombra con la complicità del gran sacerdote, per guidare le azioni di un Saul estenuato ed incerto e spingerlo a combattere i nemici. Altri personaggi presenti in scena creati dalla fantasia di Gide, sono i demoni, frutto delle allucinazioni di Saul e personificazioni dei suoi peccati, che non lo abbandonano mai impedendogli ogni riposo.

Saul è presentato come un vecchio subdolo e senza volontà salvo quella di ordinare il male come l’uccisione di tutti i negromanti o quando, di sua mano, uccide la moglie e poi la strega di Endor. Gide ha fatto di Saul un despota, ma debole con solo l’apparenza del potere, un uomo diffidente, chiuso in sé stesso e più preoccupato della propria sorte che di quella del popolo che governa. Sentendo che il potere gli sfugge vuole affermare la sua potenza con un impossibile superamento di sé: vuole essere il solo a conoscere l’avvenire, il solo a cercarlo e possibilmente il solo a poterlo condizionare. Ordina quindi alle sue guardie di uccidere tutti gli indovini del regno perché crede di potersi assicurare il controllo del destino allontanando da sé la minaccia di essere spodestato. “quand je serai seul à savoir l’avenir, je crois que je pourrai le changer” (Gide 1942: 16 - *Saül* I, 2).

Il dramma inizia presentando i demoni che concertano la rovina del re che in quel momento aspetta ansioso la notizia dell’avvenuta strage dei negromanti. Si assiste alla lotta tra la volontà già vacillante di Saul e una debolezza psicologica che lo rende incapace di agire, oppresso da quella che Gide chiama “fatalité intérieure” (Gide 1948: 127) che annienta ogni velleità di mutamento e affretta il decadimento in cui viene trascinato.



Saul è anche tormentato da un'altra angoscia: quella del silenzio di Dio perché vorrebbe credere, vorrebbe pregare, ma Dio tace, si è allontanato da lui. La preghiera non porta a Saul né conforto né consolazione e questo abbandono crea in lui un conflitto: da un lato è incatenato al passato, a quell'unzione che ha ricevuto da Dio che però vorrebbe cancellare insieme all'esperienze passate, mentre vorrebbe avere solo un avvenire da controllare e da indirizzare secondo i propri desideri. Cerca infatti di affrancarsi da Dio e dalla religione ma è già dipendente e vittima dei demoni che lo conducono nel loro vortice infernale.

Infatti Saul è dominato dalle sue fantasie, si concede a ogni vizio, come confessa appena entrato in scena: "Mes sens sont ouverts au de hors et rien de doux ne passe inaperçu de moi" (Gide 1942: 16, *Saül I*, 2). E' molto attratto sessualmente da Davide fino a quando intuisce che sarà il suo successore ed allora inizia, suo malgrado, a perseguitarlo. Vorrebbe vivere, crede di vivere secondo la propria legge, ma il volere di Dio ha già tracciato il suo destino ed è preso al laccio dalle sue contraddizioni e dalla sua follia.

Complessità che offre all'eroe una grandezza tragica perché Gide cerca di renderlo "admirable" anche nella follia. Questo intreccio di forze complesse assicura alla pièce "son côté grave et terrible" (Gide 1977: 125), infatti Gide avrà sempre la consapevolezza di aver creato con Saul, non soltanto una figura inedita, ma anche un personaggio sublime che considererà sempre particolarmente difficile da recitare e personaggio a rischio in quanto figura centrale di un testo teatrale oppresso dalla "complexité inextricable des émotions plus encore que leur multiplicité" (Gide 1954: 100).

Meno elaborate sono le personalità degli altri personaggi: Davide è descritto come un ragazzino di rara bellezza che tutti desiderano e chiamano affettuosamente Daoud, spaventato dall'ombrosità di Saul ha però il coraggio di opporglisi quando questi vuole conoscere la sua vita privata, dicendogli: "Votre droit ne va plus loin que votre pouvoir" (Gide 1942: 51, *Saül II*, 6). E' assolutamente indifferente alla sua unzione reale e cerca in ogni modo di sfuggire alla vita di corte di cui apprezza solo Gionata, personaggio diverso da quello biblico, completamente riscritto da Gide come un debole virgulto reale incapace sia nel governo del paese sia in guerra. Giovinetto dolce e remissivo, di animo poco virile, Gionata ama appassionatamente David che lo ricambia dello stesso sentimento. Sono questi reiterati motivi di stampo omosessuale che al momento della prima messinscena hanno irritato parte della critica e del pubblico presente in sala.

Il personaggio del gran sacerdote è descritto come legato al potere da interessi e ambizioni personali che si presta di buon grado alle trame e agli intrighi della regina. anche il personaggio della regina è poco originale, ma è inventato completamente da Gide che l'ha descritto come una moglie delusa, recriminante ed acida che sorveglia e guida le deboli azioni del marito che alla fine, come si è detto, annoiato, la uccide.

Nelle opere teatrali che Gide ha scritto campeggia sempre una figura eroica di grande intensità caratterizzata da un forte conflitto interiore, tratta dal mito o dalla storia, che



mette in ombra tutti gli altri personaggi tentando di superare se stessa e i limiti posti dalla natura umana.

Le opere drammatiche, come del resto le opere narrative o poetiche, evidenziano le ragioni segrete che spingono Gide a scrivere opere tanto complesse, cioè il bisogno di vincere le inquietudini della sua anima esibendole in forma dialettica per cercare una sorta di azione terapeutica, di "purgation morale" (Gide 1967: 87), come scrive Jean Claude nel bel saggio sul teatro dell' autore:

En écrivant *Saül*, Gide s'est protégé d'une éthique de la dispersion qui avait été un temps la sienne, dont il avait perçu les dangers et les pièges. (Claude 1992: 297)

Per questa ragione Gide scriverà a Mauriac a proposito del *Saül*: "Je n'ai jamais écrit rien de plus moral que cette pièce; je veux dire de plus monitoire" (*ibid.*). Infatti nelle sue opere l'autore è presente non soltanto come organizzatore dell'universo drammatico, ma aspira a proporsi come coscienza critica della società del suo tempo. Come spiega nel *Journal*:

Ce n'est pas l'émotion qui m'importe et que je cherche à obtenir: c'est à votre intelligence que je m'adresse. Je me propose, non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir. (Gide 1954: 1151)

Dalla corrispondenza di Gide a vari amici si rileva quanto questo scrittore tenesse a far rappresentare *Saül* prima sperando di aver accesso ai teatri più importanti di Parigi, ripiegando infine in un ambito più sperimentale come quello dell'amico e ammiratore Jacques Copeau che allora era alle sue prime esperienze al Vieux-Colombier.

Saül sarà infatti messo in scena dopo lunghe concertazioni tra l'autore e il regista, il 16 giugno 1922 al Vieux- Colombier da Jacques Copeau, che allora non era ancora considerato il geniale innovatore teatrale che i posteri ammireranno. Jacques Copeau interpretava Saul, ma la sua recitazione non convinceva completamente Gide che infatti scriveva nei *Cahiers*:

Copeau change totalement le ton de la pièce; il fait de *Saül* un gâteux, un vieillard libidineux: tout le côté moral du drame est escamoté. (Gide 1977: 124)

Visto il prestigio che poi avrebbe ottenuto Jacques Copeau come regista e come interprete sembrerebbero i capricci di un autore troppo esigente e alieno dalle dinamiche del teatro, se anche Jouvet, che sosteneva il ruolo del gran sacerdote nello stesso spettacolo, non avesse confessato a Martin du Gard che:

Copeau est déclamatoire – mais le rôle est invraisemblablement difficile: j'admire la force et le courage qu'il déploie pour entreprendre un tel travail. (*ibid.*: 364)

In quell' occasione la critica, salvo pochi giornalisti ostili, ha insistito nel valorizzare le qualità letterarie del *Saül* sottolineando anche l'importanza dell'interpretazione data



da Jacques Copeau nel ruolo del protagonista, ma considerava lo spettacolo soprattutto come “un impeccabile exercice littéraire” (*Ibid.*: 365), infatti malgrado la loro amicizia, l'autore e il regista-protagonista non si erano intesi e Gide non faceva mistero che avrebbe voluto per *Saül* una diversa recitazione e un altro interprete vale a dire quel de Max a cui la *pièce* è dedicata.

La sensibilità di Gide è profondamente colpita da quel successo parziale rimuginando soprattutto gli elementi negativi come l'autore racconta in un'intervista del 1929 ad André Lang:

Quand Copeau a monté Saül, j'avais des idées de théâtre: Je voulais écrire plusieurs pieces. Mais l'insuccès fut si net, si complet, si effarant, que je n'insistai pas. Si Saül avait réussi, qui sait! Je ne me serais peut-etre plus occupé que de théâtre. (Gide 1977: 63)

Al momento di pubblicare la *pièce* in un'edizione limitata fuori commercio per il “Mercure de France” Gide scrive a Henri Ghéon di essersi messo modestamente “à l'abri de la Bible” anche se poi aggiunge “à le rélire Saül me paraît bon, très tragique et assez savoureux par endroits- mais enfantin” (Gide 1967: 517).

Lo scrittore, in seguito dirà a più riprese che *Saül* era una delle cose migliori che avesse scritto restando sempre persuaso delle qualità spettacolari della sua prima tragedia se ancora nel 1949 confiderà a Jean Amrouche. “Je crois que *Saül* est une chose à découvrir....Je continue à croire que bien interprétée, elle est scénique” (Marty 1987: 187).

Come è evidente anche da questi brevi cenni, Gide ha utilizzato il genere drammatico con estrema libertà non volendo essere condizionato né dal mito, né dal palcoscenico, né dai modelli letterari preesistenti, rifiutando ogni forma di realismo, sempre alla ricerca di quella scintilla di grandezza che si nasconde nell'animo di ogni uomo e che lui ha cercato di liberare e far risplendere in ogni forma letteraria, in particolare nelle sue opere teatrali.

BIBLIOGRAFIA

Claude E. J., 1992, « André Gide et le théâtre », Cahiers André Gide, n.16, t.II, Gallimard, Paris.

Gide A., *Bethsabé*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, N.R.F., 1954.

-, 1977, *Les cahiers de la petite Dame*, I, Cahiers André Gide, 4, Gallimard, Paris.

-, 1948, *Considérations sur la mythologie grecque, Incidences*, Gallimard, Paris.

-, 1967, *Correspondance 1909-1951, Gide à Rouveyre, 5 novembre 1924*, Mercure de France, Paris.

-, 1 novembre 1929, « Interview accordée à André Lang », *les Annales*, n. 2345, in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n.33, janvier 1977.



- , 1954, *Journal*, 4 février 1902, N.R.F., Paris.
- , 1954, *Les Cahiers d' André Gide, Les cahiers d' André Walter*, notes de C. Martin, t. I, N.R.F., Paris.
- , 1954, *Si le Grain ne meurt. Journal 1939-1949*, N.R.F., Paris.
- , 1942, *Théâtre*, Gallimard, Paris.
Heyd R., 1952, « André Gide dramaturge », *Revue de Belles-Lettres*, n.6.
Kemp R., 1947, *Lectures dramatiques*, Marcel Daubin, Paris.
Lalou R., 1970, *Le théâtre en France depuis 1900*, Que sais-je?, P.U.F., Paris.
Marty E., 1987, *André Gide, qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon.
Mauriac C., 1951, *Conversations avec André Gide. Extraits d'un Journal*, Albin Michel, Paris.
Moutote D., 1980, *Egotisme français moderne*, II, S.E.D.E.S, Paris.
Surer P., 1969, *Cinquante ans de théâtre*, S.E.D.E.S., Paris.
Vilar J., 1951, « Notes sur Œdipe », *Revue d'histoire du théâtre*, III.

Mariangela Mazzocchi Doglio è Professore ordinario di Storia del teatro francese presso l'Università degli Studi di Milano.

mariangela.mazzocchidoglio@unimi.it