

Jacques Copeau

Il teatro popolare (1941)

Non è la prima volta che scrivo per celebrare la gloria estinta del teatro, per deplofare il suo declino, per valutare le possibilità che esso ha di ritrovare la sua dignità. Tuttavia, per la prima volta spero che quello che dico non cadrà nel vuoto, perché ho la sensazione di un certo ritorno alla realtà, di un ripensamento, di una ripresa e di un rialzo dei valori consueti.

Abbiamo per parecchio tempo vissuto e sonnecchiato sul bordo dell'abisso e l'abitudine di peggiori pericoli, l'attesa delle più grosse catastrofi non ha prodotto altro che incuranza e fatalismo. Oggi sappiamo almeno che tutto questo non poteva durare, e le nostre sventure hanno brutalmente provato le nostre eresie.

Quelli che hanno sempre denunciato la debolezza e il male dove li vedevano, quelli che sono restati isolati perché volevano essere indipendenti, quelli che venivano accusati di orgoglio perché non si rassegnavano alla bassezza, forse tutti costoro troveranno un po' più d'ascolto e di credito presso la generazione che avrà tanta responsabilità che si vede più chiamata a così austere fatiche.

Queste poche pagine si rivolgono ai giovani.

C'è stato un tempo in cui tutto il popolo si preparava, si raccolgiva e si purificava nell'attesa di una celebrazione teatrale alla quale ogni anno un dio presiedeva. Tutte le ceremonie capaci di ridare all'uomo il sentimento della sua dignità civica serviva-

Tecniche
attive

no di introduzione e di accompagnamento alla poesia tragica. La gioventù prendeva allora a testimoni del suo giuramento virile le più antiche divinità autoctone.

I caratteri della rappresentazione erano così marcati che colpivano lo spettatore fino in fondo al suo essere. I cittadini riuniti formavano un corpo e un'anima e quest'anima era così tenuta in considerazione dai capi della città che più di un'opera fu da loro rifiutata come offensiva, come troppo euforica o troppo depressiva per la folla ateniese.

L'argomento di queste tragedie poteva essere ora la commemorazione di una grande vittoria nazionale, come *I Persiani* di Eschilo, ora la valorizzazione della legge morale, come *l'Antigone* di Sofocle, ora l'evocazione degli orrori della guerra, come *Le Troiane* di Euripide. I personaggi messi in scena erano gli eroi e gli dei che la poesia omerica aveva reso familiari a tutti, e gli avvenimenti erano quelli della leggenda e della storia. La filosofia che emanava da questi grandi esempi era una filosofia umana, rispettosa della fatalità che poteva colpire anche gli dei, severa contro i tiranni e gli eroi il cui orgoglio, imprudenza e sicurezza di sé li spingeva a superare i limiti della loro condizione umana.

La commedia, nata dall'ebbrezza del vino, non sopportava nessuna restrizione alle sue audacie sia per quanto riguarda l'argomento che la situazione o il linguaggio. Essa ribaltava la tragedia e spesso la parodiava, pittura della vita media, del paese e del contadino dell'Attica, satira dei costumi e delle passioni politiche, derisione delle attività che prosperavano sulla guerra, lode dei benefici della pace: soprattutto attenta all'attualità. Ma questa attualità essa la descrive scortata dalle sue danze e dai suoi canti, avvolta da una abbagliante poesia che tutto trasfigura. «I greci, cercando un rifugio sicuro, trovarono il cuore di Aristofane». Così dice Platone in un epitaffio destinato al monumento funebre del poeta satirico.

C'è stato un tempo in cui folle ancora più numerose di quelle antiche, forse più ignoranti, ma non meno animate dalla fede, non meno penetrate dalla solennità della circostanza, percorrevano pessime strade, malgrado le intemperie di un clima meno favorevole, per assistere in piedi per ore, a volte per molti giorni,

alla rappresentazione che offriva loro tutta una città in azione con l'intervento dei suoi chierici e dei suoi laici, dei suoi soldati e dei suoi giudici, dei suoi artisti, dei suoi artigiani, dei suoi mercanti, giovani e vecchi. Perché questi spettacoli esercitavano un'attrattiva così grande su tutta una regione? Perché questi spettacoli producevano delle immagini, perché essi esprimevano dei pensieri di origine e di carattere popolare da cui tutto un popolo poteva ricavare insegnamento e avere il suo nutrimento spirituale.

Che cosa si mostrava a questo popolo? Gli si mostrava la vita, la sofferenza e la morte di un Dio, fatto uomo per salvare gli uomini. E il popolo incapace di comprendere i concetti dei teologi, apriva il suo cuore allo spettacolo da cui attendeva una sua edificazione. Gli si mostravano degli ignoranti che schermivano, degli infedeli che tradivano, dei malvagi che perseguitavano. E sentendosi peccatore il popolo si inginocchiava battendosi il petto. Gli si mostravano dei poveri, docili alla predicazione dell'amore. E, povero come loro, in comunione con loro, il popolo si elevava con l'amore al di sopra di se stesso.

I Miracoli della Vergine insegnavano la Speranza e la Carità, descrivevano chiaramente il precario destino umano e non solo nominavano e definivano il bene e il male ma anche li mostravano personificati. Lo scontro tra natura e grazia, l'esame dell'anima peccatrice e riscattata sono descritti drammaticamente nella disputa tra angeli e diavoli. Abbiamo sotto gli occhi l'incarnazione delle forze che si esercitano, in ogni momento del giorno, a influenzare nei suoi minimi atti la volontà dell'uomo, a tendergli inganni, ad ammonirlo, a turbarlo o a soccorrerlo, a sollecitare dall'alto e dal basso la sua povera libertà. I diavoli lo tirano in giù e gli angeli lo sollevano in alto.

La Vergine Immacolata, madre di Dio dall'eternità, madre degli uomini dopo il Calvario, mette in questo scontro troppo spesso ineguale il peso del suo amore. Per mezzo di una perpetua intercessione, per mezzo di una istancabile congiura contro la Giustizia di Dio a favore della Sua Misericordia, essa prepara il perdono di un grande delitto in cambio di una piccola preghiera. Perché una preghiera, per quanto piccola, è al suo occhio il segno che l'uomo si affida a Dio per fare meglio la Sua Volontà, cioè per evocare le potenze che purificano, conservano, dirigono,

illuminano e costruiscono, a confusione di quelle che imbrattano, turbano, paralizzano, accecano e distruggono.

Questi due esempi lontani, presi dal mondo antico e da quello medioevale, sono l'introduzione indispensabile a ogni discorso successivo sul teatro popolare. Infatti essi illustrano due generi di rappresentazioni drammatiche che hanno avuto origine nella vita morale dei popoli e che ai popoli si sono rivolte. L'uno e l'altro di questi due generi implicano una concezione stabile dell'uomo, delle sue origini, della sua condizione, dei suoi rapporti con l'aldilà.

Molto più vicino a noi, in Francia, questa concezione obiettiva ha ancora fornito l'occasione alla tragedia, così come alla commedia, sia che esse si interessassero all'uomo naturale e alle sue passioni, all'uomo religioso e ai suoi doveri, all'uomo e ai suoi costumi. Eschilo e Sofocle erano tragici a causa della loro nozione di fatalità che risaliva fino agli dei e a causa della nozione di dismisura propria al carattere dell'uomo. Corneille e Racine sono tragici per la loro idea dell'onore, della gloria, del merito, della grazia, per tutte le resistenze con le quali si scontrano le passioni dell'eroe nei confronti di leggi di cui l'eroe non è autore e che sono le leggi del suo sangue, della sua famiglia, della sua patria, della sua religione. Questi eroi sono individui, ma individui vincolati a una norma e perciò contrastati. E perciò drammatici.

Molière non cerca il suo personaggio, lo trova già composto in una società di origine cavalleresca e di costumi cristiani. La sua osservazione si esercita su una scala di valori gerarchici, la sua filosofia si riferisce a una morale messa alla prova, i suoi giudizi comici poggianno su convenzioni riconosciute, su rapporti costanti, su costumi definiti, su tipi coerenti. Molière si indirizza a un pubblico i cui gusti, regole d'esistenza, cultura, schemi filosofici e sociali sono tanto stabili da fargli trovare spiacevole o ridicolo tutto ciò che si allontana da una certa armonia del pensiero, del carattere e della condotta, ciò che eccede per capriccio, per eccesso, per errore, da una certa immagine dell'onest'uomo.

Tutto questo è chiaro, e per questo anche la grande comicità di Molière è chiara, ed è infallibile il meccanismo che la fa funzionare.

Quando gli schemi della società sono infranti da una filosofia negativa, quando le tendenze naturali dell'uomo cercano di eliminare ogni disciplina interiore, quando l'amore è ridotto ad appetito carnale e l'onore è oggetto di derisione, quando gli ordini sociali sono sconvolti e la fede squalificata, quando la stessa personalità è messa in dubbio e non è più che un fragile fascio di tendenze confuse, quando l'uomo, invece di liberarsi e di costruirsi, non si dà altra missione che di conoscersi, o piuttosto di cercarsi e di accrescere con la sua intelligenza sviata il caos della natura, quando non ha più freni e prende per parola d'ordine il «tutto è permesso», infine quando non ci sono più costumi, non c'è più nemmeno commedia né tragedia; non ci sono altro che esplorazioni senza scopo, curiosità senza fondamento, scoperte senza necessità, elenchi, analisi, descrizioni, impressioni e immagini. La tragedia non ha più bisogno di scioglimento perché non arriva più neanche a formarsi; la commedia si riduce a pura esposizione, descrizione, chiacchiera; il dramma non è che un puro trascorrere, un flusso senza riflusso, un discorso senza conclusione, col pretesto che la vita non arriva a nulla.

Il teatro si deforma, prende a prestito dei procedimenti dal romanzo, si lascia contaminare, la scena diviene simile allo schermo, le cui immagini colpiscono lo spettatore in ragione della loro novità, della loro stranezza, della loro piacevolezza, in ragione delle sensazioni che risvegliano, dell'ordine e del ritmo secondo i quali sono disposte. Non stupisce che i nostri giovani oggi siano avidi di romanzi e di cinema e che li preferiscano al teatro. Questo accade innanzitutto perché il romanzo e il cinema danno al giovane *un'idea del mondo* che il teatro non gli dà e di cui il giovane è fortemente desideroso. Romanzo e cinema non sono solamente dei divertimenti carichi di prestigio e di fascino. Essi incantano come la musica e inebriano come la velocità, ma soprattutto sono degli strumenti per esplorare la vita e l'universo, lo spazio e il tempo; e non lasciano il giovane solo con se stesso perché fanno leva sulla sua fantasia e sul bisogno che esso ha di sentirsi capace di tutto. Il cinema srotola le sue immagini, il romanzo la sua analisi o il suo racconto in una forma che tiene conto di tutto nell'avventura umana senza imporre scelte o conclusioni.

Il teatro ha quasi sempre bisogno di conclusioni e fa appello

all'intelligenza, al giudizio, alla riflessione, a tutte le facoltà e reazioni dell'anima per mezzo delle quali lo spettatore si distingue dallo spettacolo, per mezzo delle quali l'uomo insegue costantemente il suo fine umano, quella fatica della creatura che la fa entrare in contatto col suo creatore.

L'uomo di Molière anche se era un uomo in rivolta contro il suo ambiente, e per quanto grande fosse lo scacco che rischiava, era ancora un uomo sociale. L'uomo moderno è solo. Egli ha ripudiato, e con gran sforzo, i vincoli e le comunità e ha voluto riconoscere solo come individuo, senza fede né legge, e ricercare solo i suoi diritti. Nato dall'oscura materia vivente, effimero e destinato al nulla, persegue passando sulla terra solo la soddisfazione dei suoi istinti egoisti. Satollare il suo corpo e satolarsi di sé medesimo, questa è la sua visione o meglio il suo appetito; egli è a se stesso lo scopo essenziale da raggiungere, l'unico problema posto, un problema la cui soluzione non spetta a lui. A lui che chiama sincerità il suo disorientamento.

Ma siamo all'inizio di questa età feroce o invece alla fine? Vedremo l'uomo, e in particolare l'uomo francese, castigato, disingannato dai suoi stessi errori, purgato nella sua indolenza e della sua insolenza attraverso la catastrofe, rifugiarsi nel seno di una legge, ritrovare la fede perduta, o iniziarsi a una nuova fede? Lo vedremo cercare un punto stabile e intelligibile sul quale possa fermarsi e attaccarsi per non più andare alla deriva, per disperdersi e perdersi? Da questo ritorno al profondo, da questo desiderio di verità, da questa ricostruzione spirituale dipenderà senza dubbio la ricostruzione di un'arte drammatica, umana, che segni i limiti dell'uomo, la portata dei suoi atti e il senso del suo destino, di un teatro sincero, ispirato dall'interno, capace di trattare i più grandi argomenti e i più grandi personaggi e non più distaccato dalla realtà, sedotto dalla bizzarria, divertito da vane mire estetiche, isterilito da inesauribili ricerche tecniche.

Gli spettacoli si sono straordinariamente moltiplicati oggi, ma mai come oggi il problema della loro dignità è stato più seriamente posto, perché mai come oggi essi sono l'alimento delle volontà, il nutrimento quotidiano delle anime, oppure il loro vele-

no.

Si dice un luogo comune, che è poi una verità eterna, dicendo che nessuna arte come il teatro, dato che la sua esistenza stessa legata al numero, rivela lo stato sociale e religioso predominante. Ogni volta che prevale la volontà di uno stato forte, noi vediamo questo stato preoccupato dal problema teatrale. Esso vuol fare del teatro una branca dell'educazione pubblica, l'espressione di un pensiero nazionale, in altre parole uno strumento di propaganda. È un atteggiamento altrettanto evidente nell'imperatore Augusto per quanto riguarda la romanità, che Robespierre o Stalin per quanto riguarda le idee rivoluzionarie. Le modalità di una tale pressione saranno più o meno forti o più o meno primarie, si è comunque obbligati a riconoscere che essa influenza la libertà degli spiriti.

Ma d'altra parte si deve osservare che un regime che ne esercita per nulla la sua influenza sulla produzione artistica non è sempre quello che ne stimola di più la fecondità; infatti una eccessiva tolleranza può dare corso a una produzione sfatta e rilassata e un troppo grande rispetto della libertà può essere frutto dell'indifferenza e non produrre negli scritti altro che un'idea differente libertà. La costrizione è una garanzia di fecondità e l'approvazione o la disapprovazione venuti dall'alto difendono dai disordini del gusto pubblico. Se si proibisce *Le Tartuffe*, c'è qualcuno che lo scrive, e anche *Don Juan*.

Da vent'anni a questa parte artisti di valore hanno moltiplicato i loro sforzi per elevare il livello del teatro e offrigli prospettive nuove. Sono usciti dal vicolo cieco? Lo stato li ha ignorati e ha lasciati esaurirsi in difficoltà materiali inimmaginabili. In realtà però quello di cui avevano bisogno per esprimersi è un'atmosfera generalizzata, un impulso venuto di lontano, quello spirito e quel pubblico giovane che dovevano formulare una domanda, esprimere un bisogno e con questo dare allo spettacolo la sua ragion d'essere, la sua importanza e la sua destinazione. Ho visto invece i maestri del teatro sfrattati dalla scena; sì, coloro che più onoravano il nostro tempo per l'ampiezza delle loro conoscenze e la grandezza delle loro concezioni, coloro che davvero portavano in sé la vita e il fuoco della poesia drammatica non sono stati riconosciuti che da un piccolo numero di discepoli e da un pugno di imitatori i quali hanno tratto gloria e profitto dai loro insegnamenti deformandoli e snaturandoli.

Lo svizzero Adolphe Appia chiuso in una torre sul lago di Ginevra non aveva per interlocutori dei suoi pensieri che la distesa delle acque e le colline ondeggianti del Vaud, per confidenti dei suoi progetti che un album e una matita. L'inglese Gordon Craig viveva a Firenze nel suo laboratorio dell'Arena Goldoni a colloquio con i suoi libri, i suoi disegni e una dozzina di allievi stranieri. Era ritenuto un esteta dilettante, senza contatto con la realtà, e sopravviveva con l'aiuto di un mecenate che la grande guerra fece scomparire. E Craig restò senza nulla, errante per così dire in un mondo che l'accusava di sterilità.

Ci chiedono spesso: quale sarà il teatro dell'avvenire? Come se potessimo deciderlo, come se questa forma futura dipendesse solo dal nostro lavoro, dalla nostra intelligenza e dalle nostre concezioni.

Non c'è un dramma dell'avvenire perché il dramma è essenzialmente un fatto del presente, un fenomeno contemporaneo, una proposta il cui destino dipende dall'accoglienza e dalla risposta che ha. I più grandi geni del teatro, quelli che hanno lasciato opere immortali la cui lettura e rappresentazione ci emoziona ancora: Eschilo, Aristofane, Shakespeare, Lope, Calderon, Molière, lavoravano per la contemporaneità. Molti di loro sono stati, in notevole misura, degli improvvisatori. Il loro genio, per quanto eccezionale, rispondeva al gusto di un pubblico, fosse costituito da una minoranza o da un numero molto ampio. Se nel 1910, o 1914 o anche nel 1920 fosse chiesto al maestro del teatro russo, a Konstantin Stanislavskij: «Quale sarà il teatro dell'avvenire?» io credo che non avrebbe risposto, o che se avesse risposto avrebbe corso il pericolo di sbagliarsi, perché alla vigilia della guerra il vecchio regime era al tramonto così come il teatro russo. All'indomani della guerra il mondo sovietico era in pieno caos rivoluzionario, e, interrogato da me qualche anno più tardi, lo stesso Stanislavskij, quest'uomo del vecchio regime e di grande cultura, mi rispose che la nuova Russia era diventata la terra d'elezione dell'attività drammatica, che i teatri erano obbligati ormai a dare, oltre alle rappresentazioni regolari serali, numerose pomeridiane su richiesta, che d'altra parte si costruivano numerosi teatri nuovi, e che infine si organizzava sotto la sua direzione una grande scuola di teatro, tenendo conto di tutte le espe-

rienze passate per arricchire ed organizzare questa enorme nuova attività. Nell'ottobre del 1934, al Congresso Volta tenuto a Roma all'Accademia d'Italia, Alexandre Tairov dovendo presentare un rapporto sulla situazione teatrale nel suo paese fece prima di tutto capire quello che il teatro deve alla grande rivoluzione d'Ottobre: «È stata la Rivoluzione a inculcare nel nostro teatro una disciplina ideologica, proscrivendo una volta per tutte dai suoi palcoscenici l'indifferenza etica e l'opportunismo. È stata la rivoluzione a cacciare dalle nostre platee lo spettatore che veniva a teatro solo per stimolare la digestione del suo denaro. È stata la rivoluzione che ha portato nelle nostre sale un pubblico nuovo, quello che ha fatto la rivoluzione d'Ottobre e che cerca nel teatro la soluzione dei problemi che lo affliggono, un pubblico che costruisce la nuova società umana, un pubblico che trasmette anche al teatro la sua energia vitale e creatrice». Così si esprimeva il rappresentante ufficiale dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

E io stesso davanti alla stessa assemblea terminavo la mia comunicazione con queste parole: «Il problema non è di sapere se il teatro d'oggi deve prendere il suo fascino da questa o da quell'altra sperimentazione, prendere la sua forza dall'esempio di questo o da quel maestro della scena. Io credo piuttosto che bisogna chiedersi se esso sarà marxista o cristiano, perché bisogna che sia vivo, cioè popolare. E per vivere bisogna che esso dia all'uomo delle ragioni per credere, per sperare, per fiorire».

La natura del pubblico, la sua quantità, la disposizione, ecco il dato fondamentale e primo nel problema del teatro. Noi non lo capivamo bene come oggi, ma lo sentivamo già trent'anni fa quando abbiamo cercato di dare impulso all'arte drammatica; per questo abbiamo speso tanti sforzi per chiamare, riunire e soddisfare un pubblico nuovo. Ma poiché avevamo l'ambizione di ricominciare da capo e di restare puri, era importante sfuggire il più possibile alla pressione commerciale, e così ci rifugiammo nei piccoli teatri. Il movimento d'avanguardia del 1919 è stato un movimento di piccoli teatri. Non intendo svalutarlo, perché abbiamo fatto quello che abbiamo potuto e non era colpa nostra se i tempi non erano ancora maturi. Dio sa quante capacità sono state impiegate in questo duro lavoro. Ma non mi sono mai

fatto troppe illusioni sui risultati duraturi dei nostri sforzi puramente artistici, e capisco perciò oggi che questi piccoli teatri non erano che dei laboratori tecnici, delle accademie in cui riprendevano vita le più nobili tradizioni teatrali, ma alle quali mancava un vero pubblico per essere dei veri teatri.

È vero che di contro al teatro di boulevard e in margine ad esso noi abbiamo avuto il nostro pubblico che trovava da noi piaceri di una qualità rara. Ma questa rarità non conferiva loro grandezza; erano piaceri di lusso, piaceri egoisti e non avevano più senso di quanto non ne abbiano i piaceri volgari.

Bisogna che il teatro ritrovi il suo senso.

— Senso poetico. Ma non bisogna confondere la poesia con la fantasia faticosa e senza fondamento, né con certa letteratura ornata e decadente.

— Senso drammatico, grazie all'azione e al suo intrecciarsi, grazie al contrasto delle passioni e delle convinzioni.

— Senso umano o tragico, con la costruzione di caratteri e di tipi, l'invenzione di personaggi, la rivelazione degli eroi.

— Senso satirico. Niente di negativo, intendiamoci. Ma una vigorosa opposizione, uno slancio dello spirito, una comicità sana. E non quei quadri di maniera o quegli sciocchi intrighi amorosi messi là per attenuare e rendere sopportabile il colpo di spillo dato di passaggio ai costumi e ai difetti dell'epoca. Ma una gioiosa costruzione, ben fatta per la battaglia, che non teme di mostrare la sua violenza e anche di inebriarsi un poco alla maniera di Aristofane.

— Senso sociale e universale, che corrisponda alla vita del tempo, quella della città e quella del mondo, che risponda alle sue preoccupazioni, chiarisca i suoi problemi, illumini le sue idee e le sue passioni.

Ognuno di questi generi ha il suo stile. Ed è praticando dei generi ben definiti, ben caratterizzati, dei generi puri, che il teatro ritroverà il senso dello stile.

È abbastanza facile orientarsi nella teoria, l'esperienza e la riflessione danno dei punti di riferimento. Ma chi si inoltrerà nella strada e chi farà il cammino?

Ho letto molti manoscritti e sono stato in rapporto con molti giovani autori, posso per questo dare un'idea completa delle loro

preoccupazioni, delle loro ambizioni e delle loro inquietudini. Molti di loro aspirano a trattare grandi temi, ma non sanno come arrivarcì. Vorrebbero mettere la loro arte in rapporto col mondo moderno, al quale rivolgono la loro attenzione, rimanendo nello stesso tempo sconcertati e intimiditi. Credo che questo accada per diverse ragioni: la prima è che il mondo che cercano di catturare con il loro specchio non si riflette in esso che confusamente, perché è frantumato e affaticato da nozioni contradditorie o negative. Il carattere fondamentale del dramma è quello di affermare e di dare delle conclusioni. Il drammaturgo è un architetto e costruisce sul solido mettendo le fondamenta su un terreno stabile. Le sabbie mobili non vanno bene per il teatro; l'incertezza delle condizioni, la variabilità del clima, la trasformazione dei costumi, la rivoluzione delle idee, l'evanescenza delle mode è più adatta al carattere informe del romanzo che a quello rigido del dramma. Altrimenti ci sfugge l'oggettività, mentre invece è con l'oggettività che si costruisce la tragedia o la commedia. Anche la personalità si nasconde e si sbriciola, non presentando più che anomalie, curiosità, contraddizioni, misteri, stranezze. Tutto questo è il contrario della presenza teatrale. Tutto questo è il più grave impedimento alla funzione del genio drammatico. I giovani scrittori di cui parlo cercavano la personalità, il personaggio ed esclamavano «Dateci degli eroi!». E questo perché cercavano la grandezza ma non potevano trovarla né nei soggetti che i loro predecessori inventavano lavorando quasi esclusivamente sulle complicazioni sentimentali e sessuali verso cui oggi non si ha più né disponibilità né gusto, né nella forma intricata, faticosa e spessa che l'ultimo secolo ha loro consegnato, né nella recitazione piattamente realistica degli attori, e nemmeno nella struttura borghese delle scene e delle platee dei nostri teatri. Questi giovani si sentivano chiusi da tutte le parti e non trovavano ancora né confidenza in se stessi né incoraggiamento nell'epoca né forza per liberarsi. Forse li interessava più che l'individuo o almeno altrettanto — fatto letterario nuovo — la collettività, il gruppo, la classe, la nazione, la razza.

Nell'esperienza di un uomo d'oggi di trenta o quarant'anni ci sono campi di battaglia, assemblee internazionali, viaggi, spedizioni lontane: l'unità di luogo e l'unità d'azione ristrette al palazzo della tragedia classica, alla coppia o alla famiglia della com-

media borghese, o anche della città, è davvero compromessa. L'universale si insinua sempre più nell'individuale. Le letterature si sono fuse per l'uso più esteso delle lingue straniere e il grande numero di traduzioni. Siamo di fronte a un fenomeno simile a quello del Rinascimento quando gli eruditi, riscoprendo l'antichità e avvicinandone alla loro epoca costumi e opere, offrivano un nuovo campo ai poeti. I contatti etnici e le mescolanze sono state provocate dalle grandi migrazioni militari e dal profondo caos della guerra. Il cinema che mette sotto i nostri occhi i paesaggi, i tipi, i costumi più strani, le comunicazioni rapide, l'attualità del mondo intero offerta quotidianamente alla nostra portata dalla stampa e dalla radio, tutto questo contribuisce a dare alla media cultura un carattere internazionale a mettere la nostra esperienza in «una grande commedia dai cento atti diversi la cui scena è l'universo».

Per misurarsi con questo spettacolo lo scrittore si sentirà obbligato ad aprire sempre più la forbice del suo compasso. E sempre più si porrà per lui il problema, come un problema di vita o di morte, di trovare un rapporto tra la sua visione drammatica e un modo di esprimersi che sia capace di renderla. Le forme nuove in arte sono sempre state generate da nuovi bisogni dello spirito e della sensibilità. Si capisce allora bene come l'arte drammatica contemporanea sia tormentata da ambizioni che non sono sostenute dai mezzi di cui dispone, e come questa delusione si traduca in una volontà di rompere con le vecchie forme; è quello che si dice con l'espressione «uscire dal teatro», cioè dai procedimenti di esposizione e di sviluppo che lo paralizzano, dai metodi di rappresentazione che lo ostacolano, dalle concezioni architettoniche che sulla scena e in platea non corrispondono più alle esigenze del suo divenire.

Gémier, grande attore, posseduto dal culto della sua arte e desideroso di rinnovarla, ha avuto la visione, che durante tutta la sua carriera ha poi perseguito quasi come una fissazione, di una forma drammatica più popolare, di una scena più ampia, di una partecipazione più viva della folla all'azione teatrale.

Veniva dal popolo: suo padre faceva l'operaio conciatore girovago, sua madre aveva una locanda per operai carpentieri. «Mostratevi sulle scene popolari senza vergogna, diceva ai suoi

allievi, non c'è onore più grande che recitare per il popolo. Nessuno più di Gémier ha deplorato e denunciato la decadenza di un teatro indegno del passato «perché vien meno alla sua missione che è quella di esercitare una benefica influenza sulla società, offrendole delle verità, delle speranze, la fede che aspetta...».

La sua conoscenza delle epoche passate, il suo rispetto delle opere di genio, la sua fede in una sorta di religione civile che dovrebbe unire tutti i cittadini di una stessa nazione e anche le nazioni tra loro, l'equilibrio della sua natura e l'ampiezza della sua esperienza in tutte le questioni fondamentali della professione, e infine e soprattutto la sua profonda conoscenza di tutti gli strumenti dell'attore, tutto questo appare nelle numerose interviste concesse da Gémier a Paul Gsell e che costui ha riunite in volume¹. Ma il contributo di Gémier non sarebbe stato quello che è stato se si fosse fermato alla teoria; invece egli ha tentato di realizzare tutto quello che si affacciava alla sua immaginazione.

Lavora al Théâtre Antoine, a La Renaissance, all'Odéon, dove mette in scena le folle de *Il mercante di Venezia*. Nel 1920, seguendo l'esempio di Max Reinhardt, rileva il Cirque d'Hiver, dove dà un *Oedipe, roi de Thèbes* di Saint-Georges de Bouhélier, e *La grande pastorale* di Charles Hellem e Paul d'Estoc, prima opera di una serie che doveva avere per titolo *Spectacles de la vieille France*. Un altro ciclo è quello del *Théâtre de la Révolution* avviato da Romain Rolland con *Le 14 Juillet* rappresentato a La Renaissance. E sempre Gémier a esortare Paul Fort a lavorare a quelle *Chroniques de France*, di cui la prima, una *Ysabeau de Bavière*, è rappresentata all'Odéon.

L'aspirazione a quello che chiamiamo teatro popolare o teatro del popolo non è dunque nuova in Francia, anzi è uno degli aspetti di quelle crisi croniche che l'arte drammatica subisce dal XVIII secolo.

Il Théâtre du Peuple fondato da Maurice Pottecher e inaugurato a Bussang il 22 settembre 1892 portava scritto sulla sua insegna: *con l'Arte, per l'Umanità*. Teatro del popolo e non teatro popolare, Maurice Pottecher manteneva questa distinzione chiarendola con parole che conviene citare:

⁸⁹ *Le théâtre, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset, 1925.

«il teatro popolare si indirizza in particolare agli elementi popolari della nazione, alla classe più povera e di conseguenza meno istruita. Il teatro del popolo vuole invece mescolare le classi e non esclude la minoranza borghese poiché la crede indispensabile ad assicurare allo spettacolo un carattere artistico elevato, a impedirgli di scadere nella volgarità degli effetti facili, del melodramma banale e della farsa grossolana. Mentre la massa, sincera, ingenua, sensibile porta la sua freschezza, la sua capacità di entusiasmo, e preserva l'artista dalle raffinatezze mortali per l'arte, la minoranza intelligente e istruita corregge il gusto della massa, imponendo al drammaturgo un impegno intellettuale e una coerenza di stile senza i quali non c'è vera opera d'arte».

Nel loro manifesto del 1909 gli scrittori della *Revue d'art dramatique* dicevano:

«Per la salvezza dell'arte, bisogna farle aprire le porte alla vita, bisogna che tutti gli uomini vi siano ammessi... L'arte d'oggi è anarchica e contiene tutto senza ordine né legame. La vita da una parte, l'intelligenza dall'altra... E niente vive davvero».

L'autore de *Le 14 Juillet*, di *Danton* e di *Loups* ha consacrato a questo grande argomento un volume⁹⁰ documentato e appassionato che ha avuto due edizioni, ciascuna preceduta da una prefazione. Leggiamo nella prima:

«Il teatro del popolo non è un articolo alla moda, né un passatempo per dilettanti, è l'espressione imperiosa di una società nuova, la sua voce e il suo pensiero, ed è anche, per la forza delle cose e nelle ore di crisi, la sua macchina da guerra contro una società caduta e vecchia».

E nella seconda:

«La nostra fede è un teatro del popolo che opponga alle raffinatezze snervate dell'ironia parigina un'arte maschia e robusta, capace di esprimere la vita collettiva e di preparare, insieme alla resurrezione di una razza, quella fede esaltata che è stata una delle forze più pure e sante della nostra giovinezza».

Queste parole fanno eco a quelle di Michelet che indirizzandosi agli studenti li esortava a creare «un teatro veramente del popolo... Un teatro semplice e forte che si rappresenti nei villaggi, nel quale l'energia del talento, la potenza creatrice del cuore,

⁹⁰ ROMAIN ROLLAND, *Le théâtre du peuple*, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau, Albin Michel, Paris.

la giovane immaginazione delle popolazioni ingenue non ci obblighino all'uso di tanti mezzi materiali, decorazioni prestigiose, sontuosi costumi, senza i quali i deboli drammaturghi di questo logoro tempo non possono più muovere un passo...».

E attraverso Michelet, l'entusiasmo di Romain Rolland ci riporta alle grandi idee del periodo prerivoluzionario, come sono state espresse da J.J. Rousseau, Diderot, Louis-Sébastien Mercier, Marie-Joseph Chénier.

Tra il dicembre 1793 e il marzo 1794 la Convenzione e il Comitato di Salute Pubblica emanano molte ammonizioni e decreti in favore di un teatro che sia in armonia con i nuovi tempi, battezzano Théâtre du Peuple il vecchio Théâtre Français e invitano gli artisti della repubblica a trasformare la Piazza della Rivoluzione «in un circo con accesso da ogni parte e che deve servire alle feste nazionali».

Robespierre, Couthon, Carnot, Billot, Lindet, Prieur, Barère e Collot, il 16 maggio 1794 chiamano i poeti a «celebrare i principali avvenimenti della rivoluzione e a comporre dei drammi repubblicani». Ma, troppo occupati altrove per seguire da vicino «la rigenerazione dell'arte drammatica», incaricano di questo compito la Commissione dell'Istruzione Pubblica che per mano di Joseph Payan trasmette nella sua circolare del 23 giugno queste energiche idee:

«I teatri sono ancora ingombri dei detriti del vecchio regime... di interessi che non ci riguardano più, di costumi che non sono più i nostri. Bisogna sbarazzarci di questo caos...».

Quando si studia la fortuna delle imprese teatrali dette «popolari» in Francia, si rimane meravigliati. Le intenzioni sono lucide ed espresse eloquentemente. Lo spirito francese sembra concepire facilmente la necessità, le condizioni d'esistenza e lo scopo di un teatro sano destinato alla nazione. Ma i progetti falliscono e le idee non mettono radici.

Un'epoca come il Terrore, così feconda di discorsi, di decreti, di circolari e di altre ingiunzioni, non arriva praticamente a nulla. La «sublime tempesta» svanisce «senza lasciare traccia in qualche opera che duri nei secoli». Essa ha cercato la grandezza e non ha ottenuto che la più mediocre delle forme teatrali: il vau-deville.

Robespierre ne accusa «gli uomini di lettere in generale»; Romain Rolland vuole scusare questa carenza affermando che «tutto l'eroismo della nazione si era gettato nella mischia, nelle assemblee e nelle armate», e perciò solo i vili restavano per l'arte. Mi sembra tuttavia che la storia abbia conosciuto periodi altrettanto turbati e non meno combattivi nei quali l'arte, e in particolare l'arte drammatica, non è per questo restata senza energia. Va piuttosto detto che il vecchio regime aveva trasmesso alla repubblica dei quadri solidi per le armate, ma non per il teatro. Gli uomini nuovi conoscevano e praticavano il fatto militare, ma per il teatro erano o degli orecchianti o dei teorici, e certamente il potenziale militare si conserva e si entusiasma per mezzo di ordini del giorno e di discorsi da tribuno, ma non è con delle parole che si inventano i geni drammatici, né si può dall'oggi al domani far prendere al popolo la strada del teatro.

Nemmeno i tentativi dei giovani scrittori riuniti attorno a Romain Rolland nel 1899 hanno avuto successo, e neppure tutti quelli, assai numerosi in Francia, più o meno brillanti ma sempre effimeri; come pure quelli intrapresi più modestamente dalle università popolari di Parigi, il Théâtre Populaire di Belleville diretto da M.E. Berny, il Théâtre du Peuple con sede dal 1903 al Théâtre Moncey e diretto da Henri Beaulieu sono riusciti a rispondere a un bisogno profondo e a riunire un pubblico stabile. Le nostre ultime delusioni rimontano a qualche anno fa e provengono dalla politica del Fronte Popolare. I giovani ministri da cui dipendeva allora l'educazione e la ricreazione del popolo, convocarono i giornalisti per dire loro che avevano coscienza della grandezza del compito che intraprendevano con entusiasmo e con scrupolo. Allora noi, nell'emozione di una speranza tante volte delusa, non formulammo che un voto: che le intenzioni di questi potenti fossero illuminate, le loro decisioni ponderate, i loro atti liberi dalla vecchia pratica e dalla compiacenza e che, questa volta, si facessero le cose sul serio. Le inchieste e le interviste si modificarono, da tutte le parti si dichiaravano pareri e si formavano le prime organizzazioni. Mai si erano scatenate insieme tante idee sublimi, tante riflessioni ingegnose, tanti progetti audaci, tanti pareri tecnici, e mai tante capacità insieme avevano preso d'assalto i fondi governativi. E certo tanta sincerità spiegava la confusione che è per altro finita senza lasciare die-

tro di sé il più piccolo seme di una speranza nuova per l'arte drammatica.

Su questo argomento adotteremo provvisoriamente la conclusione che Jean-Richard Bloch, in un suo fondamentale opuscolo, ha fatto sua. Egli scrive infatti, dopo aver ammesso con i marxisti «che siamo entrati in un periodo rivoluzionario»:

«Non si dà quasi mai opera letteraria importante e duratura mentre la società attraversa una crisi febbrale, o, se si preferisce, mentre la società fa la rivoluzione. C'è una letteratura prima, ce n'è una dopo, ma non ce n'è una durante»⁹¹.

II

Sono passati cinque anni della nostra vita dopo questo falso allarme e questa falsa partenza, cinque anni di attesa e di inquietudine, di miserie quotidiane, di noia e di umiliazione.

In capo a questi cinque anni eccoci a un duro confronto con dei veri bisogni, il bisogno del pane o del vestito: tutti i bisogni del corpo. E poi quelli dell'anima: non disperarsi, non indebolirsi. La realtà non è bella ma con essa dobbiamo fare i conti. La nostra situazione ha questo di buono, che è senza equivoco e senza misericordia, e che non ci sono due modi di venirne fuori ma uno solo, cioè, rifare tutto, riuscire a rifare tutto, ammesso che non siamo già stati colpiti a morte. Una grande nazione sconvolta e in rovina in poche ore, letteralmente assassinata, i suoi giovani strappati dalla terra e cacciati dalla patria, quelli che si dicevano i suoi capi abbattuti, in fuga o in prigione, tutto ciò che costituiva il suo modo di vita e il suo modo di pensare rimesso in questione. Penso che sia abbastanza perché anche i cervelli meno disposti alla riflessione si accorgano che c'era, come minimo, qualche cosa che non andava come avrebbe dovuto. Eppure non si tratta di rivoltarsi selvaggiamente contro tutto il nostro passato, di fare oggi vilmente il contrario di ieri, di essere pronti a ricevere servilmente da mani straniere tutto quello che c'è mancato per essere sani e forti; si tratta invece di ritrovare in questa immensa rovina i pensieri vivi e di realtà nazionali, le radici per quanto deboli e mutilate che abbiamo piantato con le nostre mani e che ab-

⁹¹ JEAN RICHARD BLOCH, *Destin du théâtre*, Gallimard.

biamo il dovere di liberare, coltivare e far rinverdire. Dobbiamo ricostruire da soli il nostro ideale, ma, per cominciare bisogna cercare di non essere troppo ambiziosi perché è sulla verità che tutto va fondato e stabilito ed è nostro compito vedere chiaramente e in profondità, di andare avanti con leggi più pure, e fare appello a uomini migliori. Praticando il teatro, studiando le sue origini e il suo sviluppo, mi sono convinto che esso non progredisce al modo delle conoscenze pratiche e scientifiche, cioè abbandonando delle verità acquisite per arrivare a verità che sostituiscono le precedenti, esse stesse destinate ad essere corrette o rimpiazzate; no, in arte il rinnovamento delle forze interiori avviene come per il gigante della favola, per un ritorno periodico al focolare primitivo e al grembo materno. Se quindi vogliamo fare opera sana e naturale, opera vitale, essenziale e durevole, dobbiamo rivolgerci a questo *rinnovamento delle forze interiori*, perché sarà esso che darà senso a tutti i nostri sforzi, conformandosi alla aspirazione unanime del paese, all'unico dovere di tutti i francesi d'oggi: la ricostruzione della Francia.

~~Non c'è alternativa, non c'è scelta possibile: quello che ci occorre è un Teatro Nazionale. Ma non un teatro di classe e di rivendicazione, un teatro di unione e di ricostruzione.~~

Una riforma di tale ampiezza non potrà essere che diretta; e non sarà diretta e non sarà feconda che sotto l'egida di una autorità severa e anche, bisogna aggiungere, ben informata. Infatti non mancano le capacità né le volontà ben indirizzate, si tratta solo di sceglierle, di incoraggiarle e di disciplinarle, nel segno del disinteresse, del sapere e dell'amore, per la semplicità, la sincerità e la grandezza.

Sarebbe necessario che lo stato, per controllare le differenze e le controversie individuali che sono meschine, per il vantaggio di una comunità professionale, non si limitasse a dare le sue indicazioni e gli elementi di una dottrina a delle «commissioni» spesso incompetenti e a volte sottomesse a dubbie influenze, ma che sapesse prendere contatto direttamente con le forze creative. E il primo passo su questa strada sarebbe l'organizzazione di un centro di studi in cui potesse riunirsi un piccolo numero di uomini abbastanza maturi per parlare secondo l'esperienza, ma

anche abbastanza giovani per pensare all'avvenire del teatro secondo metodi e bisogni nuovi. Questi bisogni non sono sconosciuti e nemmeno misteriosi, sono stati anzi avvertiti e qualche volta espressi dagli artisti. Certo l'epoca non li aveva ancora liberati dalle loro esitazioni e dalle loro incertezze, ma questi bisogni erano già vivi e sono divenuti oggi più evidenti e più pressanti che mai. Bisogna quindi esaminarli, definirli, proporre dei programmi e metterli alla prova.

Il primo di questi bisogni riguarda la creazione e l'organizzazione, che venga prima di tutto e che sia alla base di tutto, di un centro di cultura teatrale, cioè di una grande scuola largamente sovvenzionata dallo stato dove siano studiate e praticate tutte le forme dell'invenzione e della rappresentazione drammatica, dove ogni sezione sia affidata all'uomo più qualificato, senza tener conto dei titoli ufficiali o delle raccomandazioni politiche, dove l'insieme riceva un impulso armonioso dominato da una intenzione.

(Non dimentichiamo che se in poco tempo l'U.R.S.S. è stata in grado di dare al suo teatro uno sviluppo e una risonanza che hanno riscosso ammirazione in tutto il mondo, è stato in parte perché il vecchio regime le aveva lasciato dei quadri solidi e istruiti. Ma non mettiamoci a imitare i russi, abbiamo abbastanza da prendere dal nostro bagaglio che per troppo tempo è stato micoscrito e ignorato).

L'esperienza mi permette di affermare che la cultura teatrale è quella che soprattutto manca agli attori francesi d'oggi. Non c'è né all'Accademia né nei teatri di stato, anche se soltanto la cultura è capace di preservare dall'istrionismo, di ispirare il rispetto del mestiere, dei grandi maestri e delle grandi opere.

Mi permetto di trascrivere qui un brano abbastanza lungo di un opuscolo che ho pubblicato una ventina di anni fa⁹²:

«Se vogliamo ricostruire il teatro distrutto, dobbiamo vedere il nostro compito in tutta la sua ampiezza e considerare le cose in tutta la loro estensione. Ma per arrivare subito al punto bisogna dire che non è il talento che manca da noi, o le idee, o all'occorrenza la volontà. Manca invece la disciplina esecutiva che un tempo era presente nel più umile capolavoro, la regola di pensare rettamente che conduce alla capacità di

⁹² *L'école du Vieux-Colombier*, N.R.F., novembre 1921.

fare rettamente, la competenza che mira alla perfezione. L'arte e il mestiere non sono due cose separate, così come l'invenzione e il genio non possono fare a meno del sapere e del metodo. E quelli che lavorano per acquisirli e poi per perfezionarli non faranno un'opera duratura se non pensano anche a trasmetterli con l'insegnamento.

Può sembrare infatti che nelle epoche più felici la natura provveda alla creazione, ma quello che si chiama allora natura altro non è che la forza e la disinvolta del genio individuale nutrita da insegnamenti scolari e ispirato da una tradizione viva. Per noi non si tratta solo di seguire delle regole o di apprenderle, noi dobbiamo anche ritrovarle...

Richiedendo per il professionista meno licenza e più cultura e formazione professionale, io non mi propongo certo di mettere in penitenza in un cupo laboratorio le più belle qualità di un artista, vorrei solo che esse fossero meglio servite. Attenzione: tutta la sincerità di un artista — ciò che egli possiede di più spontaneo, di più intimo e di più personale — è messa in forse e può essere compromessa nella realizzazione, che comporta un insieme di dati acquisiti e comuni. Per riuscire a introdurre in un'opera solo ciò che è nostro bisogna conoscere e avere la possibilità di scelta su mezzi che sono l'eredità indivisa di generazioni. Se la tecnica non vive che di sincerità, la sincerità non si manifesta che per mezzo di una tecnica solida, e non c'è rinnovamento durevole che non si riallacci a una tradizione continua o ritrovata, non c'è momento di rottura che non metta le sue radici nei segreti più lontani di una tradizione che si credeva morta...

Certamente l'amore del bello può sopravvivere, e così anche il desiderio di produrlo, anche là dove si sono dimenticati i principi e i procedimenti tecnici. Possono anche non mancare i tentativi interessanti, cioè le opere di gusto, manca invece la capacità tecnica. Perciò tanti cultori o professionisti senza tecnica vivono malamente le loro aspirazioni. Infatti la produzione dei maestri fornisce loro degli esempi autentici, ma essi non sono capaci che di contraffazioni e pallide imitazioni...

Alcuni pensano che niente di buono possa venire da una scuola d'arte perché credono solo alla vocazione e dicono che una grande vocazione ha sempre fatto a meno dell'insegnamento organizzato e che essa il più delle volte l'ha subito e patito, che dove manca una vocazione nessun insegnamento è in grado di rimpiazzarla, e che illuminando degli spiriti incapaci si rischia solo di dare sfogo alla mediocrità. È possibile che una grande vocazione non abbia mai incontrato un insegnamento alla sua altezza, è anche probabile che ne abbia fatto sempre a meno. Ma non è certo che ne abbia fatto a meno senza rimpianto, o che questa privazione non abbia qualche volta sviato alcuni suoi movimenti o ritardato la sua maturità. Certamente l'individuo eccezionale va oltre l'insegnamento della sua epoca, ma questo non vuol dire che non debba riceverlo. Egli vi aggiungerà il suo proprio genio per dotare quelli che verranno dopo di lui di una più ricca eredità. E questa è l'idea di trasmissione ovvero di insegnamento.

Ma è giusto prendere in considerazione solo l'individuo eccezionale e

ritenere legittimo solo quello che serve alla sua crescita? Ed è giusto che si affidi solo all'uomo di genio la responsabilità della cultura? Si può anche essere d'accordo con Goethe ritenendo che solo le opere straordinarie siano indispensabili. Ma senza dubbio altre anche meno famose mostrano tutta la loro robustezza e forza e occupano saldamente il loro posto svolgendo fedelmente il loro ruolo, non fosse altre che per presentare il gusto di un'epoca e per mantenerne l'orientamento. Queste opere sostengono le produzioni più eminenti, collegandole tra loro e al paese circostante come una catena di montagne fa nei confronti delle cime che la dominano. È dunque vero che si serve bene lo sviluppo di un'arte, che se ne innalza il livello, che la si rende più intellegibile, più familiare e di conseguenza più viva se ci si sforza opportunamente di istruire una collettività artistica, di assicurare la sua unità, la sua coesione, la sua durata, tutte cose che senza dubbio riguardano una scuola. Un vero insegnamento dato da un vero maestro non produce la mediocrità, infatti non mira alla fabbricazione di quei talenti artificiali che fioriscono nell'atmosfera dei salotti e dei concorsi accademici.

Il contatto con un uomo nato per questo nobile compito dell'insegnamento, che ne abbia la competenza e la dignità, e inoltre la confidenza che egli ispira e il rispetto di cui è degnò, sono in grado di formare dei caratteri. La verità estetica, come la verità morale, disciplina le anime torturandole ed elevandole. Un insegnamento vivo e continuo, bene equilibrato nei suoi vari aspetti, se è seriamente impartito e ricevuto e a patto che cominci abbastanza presto sull'allievo, quand'anche quest'ultimo sia fornito di capacità solo mediocri produrrà dei risultati ai quali il talento senza guida non arriva, e renderà possibili realizzazioni artistiche di cui il nostro secolo ha perduto anche la memoria...».

Il nostro paese possiede già oggi i germi di un'attività drammatica nuova che potrebbe essere numerosa, varia e utile. Parlo di quelle giovani compagnie che da qualche anno si sono moltiplicate, proliferando una dall'altra come le cellule di un tessuto, e che il Fronte Popolare aveva cominciato a incoraggiare con le sue sovvenzioni e facendole agire davanti a un pubblico di operai. La maggior parte di esse, in seguito alla sconfitta militare, si sono trovate, al di là della linea di demarcazione. Ottimo punto di partenza, perché significa la rottura con Parigi e la possibilità di trovare altri punti d'attacco e di muoversi in spazi extraurbani. In questo modo si può ovviare quel decentramento che da tanto tempo era reclamato e che è uno dei bisogni vitali del nostro teatro. Inoltre la necessità di viaggiare, e molto spesso su strada, obbliga queste compagnie a restare leggere, cioè a non trasportare che un materiale ridotto; ne risulta che la sobrietà della messa in scena è accettata come una delle loro caratteristiche, e che es-

se stabiliscono un rapporto con il loro pubblico per mezzo di elementi fondamentali: la piacevolezza delle opere rappresentate e la recitazione viva degli attori. Queste compagnie sono numerose, anche troppo, dice qualcuno lamentando che si ostacolino reciprocamente. Ma è un inconveniente passeggero; per agire efficacemente, basterà che si organizzino e che accettino di subire un severo controllo sulla gestione.

Nel numero di gennaio 1941 della *Nouvelle Revue Francaise*, Georges Pelorson, esortandole a unirsi dice: «Solo a questa condizione il giovane teatro d'oggi potrà avere il suo ruolo nel paese». Si capisce cosa vuol dire Pelorson e io sono pienamente d'accordo con lui; una decina d'anni fa scongiuravo gli uomini della mia generazione ad agire nello stesso senso: «Fate quello che fanno gli industriali e i finanzieri in crisi — dicevo loro — e quello che dovrebbero fare le nazioni tra loro se fossero sagge: unitevi. Non è la sorte particolare della vostra impresa che è importante, ma quella dell'arte che voi servite...»⁹³.

Purtroppo questa generazione si è ostinata nel particolarismo, peccato tipicamente francese, e Pelorson glielo rimprovera con veemenza, ed è perfino ingiusto verso di essa. Anche noi lo fummo verso i nostri maestri, sia pure con una differenza non trascurabile: infatti noi dovevamo combattere le loro tendenze, mentre i nuovi venuti hanno ereditato le nostre e devono ad esse la loro formazione e il loro orientamento ed è grazie ad esse che oggi rappresentano una forza.

Per misurarla davvero questa forza bisognerà studiarla più da vicino; essa ha comunque cominciato a invadere il paese, a penetrarlo dappertutto, a prendere d'assalto le nostre città, a spandersi nelle nostre campagne. Al pubblico che esse reclutano, queste agili compagnie offrono almeno lo spettacolo della loro giovinezza, della loro salute, del loro ardore e della loro disciplina, del loro coraggio, che sono cose del tutto nuove.

Queste compagnie si lamentano della mancanza di repertorio. D'accordo, non abbiamo un repertorio popolare. Tufti quelli che hanno cercato di fare un teatro nuovo l'hanno constatato, e tutti si sono rivolti al Medio Evo, a Molière e a ciò che dell'epoca

⁹³ Pour la sauvegarde du théâtre d'art, in *Le temps*, 5 settembre 1932.

Mistral e Pégy = ~~Il teatro popolare~~

Il teatro popolare

131

contemporanea può più o meno ricordarlo. Nella nostra epoca io non conosco che due grandi poeti che abbiano l'accento popolare: Mistral e Pégy.

Tuttavia questa penuria che ha molto contribuito al fallimento di un nuovo corso che si annunciava in certi spiriti prima di aver trovato nella natura delle cose le condizioni per una sua affermazione, questa penuria non deve scoraggiare le giovani compagnie perché esse sono sotto questo aspetto molto meglio collocate che non quelle che le hanno precedute, non avendo conservato come loro la superstizione della letteratura.

Che cosa cercavano infatti gli scrittori degli anni attorno al 1900? Cercavano di rinnovare, di rimodernare il teatro nel suo bagaglio letterario, ideologico, umano, ma senza alterarne la forma. Essi non avevano previsto una rifondazione dei mezzi d'espressione che corrispondesse a ciò che volevano esprimere. Insomma la forma drammatica non era rimessa in questione e si preferiva far propria una forma compiuta e accettare quella dei predecessori. E dicendo che occorreva un repertorio essi volevano dire che occorrevano dei testi ben fatti e costruiti secondo il canone borghese del XIX secolo, ciò che significava innestare il loro movimento popolare sul Théâtre du Boulevard del 1889 e sul Théâtre à Libre del 1897. E allora...

I giovani d'oggi sono molto più liberi nelle loro idee, hanno davanti a loro un campo incomparabilmente più vasto, più vario, più elastico, si indirizzano a un pubblico più nuovo che non il pubblico parigino e, che essendo meno istruito, è anche meno limitato. E poi sfuggono alla sferza di una critica abitudinaria, pendente e senza entusiasmi, e si sono quasi liberati dal naturalismo. È forse in questo che il movimento dei teatri d'arte avrà loro reso un incalcolabile servizio, poiché i giovani beneficiano di una liberazione tecnica che non è stata un lavoro da poco: niente proibisce loro il lirismo, nessuna paura nei confronti dello sviluppo del mimo, consapevolezza di ciò che significa un'intesa, un'intesa tra loro e un'intesa tra loro e il pubblico. Hanno ripreso contatto con i grandi classici, Molière è vivo per loro, anche il teatro greco è vivo per loro, non ignorano i teatri orientali e hanno dato un'occhiata alla Commedia dell'Arte. Essi hanno una grande fiducia nell'attore e non cercano più di stupire con dei cambiamenti di scena. Hanno ritrovato la poesia.

I Compagnons di Henri Ghéon e quelli che li hanno seguiti, gli scouts e gli «itineranti», i giovani della J.O.C. (Jeunesse Ouvrière Catholique), gli allievi del Vieux-Colombier che dal 1925 al 1930 hanno divertito i vignaioli della regione di Beaune sanno che ci vuol poco per interessare un pubblico e metterlo a suo agio, se il senso del divertimento è franco e allegro, se la nota suonata è giusta e sincera. Non c'è dunque nessun inconveniente nel fatto che le compagnie itineranti del giovane teatro francese non abbiano nessun repertorio stabilito. Anzi, più esse proveranno l'impossibilità di utilizzare quello che si può essere tentati di adottare come un minor male, più esse si convinceranno della necessità di costruire con i propri mezzi un repertorio adatto alle circostanze che devono affrontare e alla funzione che devono svolgere, più noi avremo ragione di sperare da esse un rinnovamento profondo.

Per quanto il nostro clima lo consente, sarà il caso di moltiplicare le manifestazioni all'aperto, che siano di grande ampiezza e di ispirazione elevata. La nostra arte infatti per accrescere la sua forza e la sua nobiltà non può trovare contrasto più salutare, lezione più esaltante di quelle che naturalmente le impongono i capolavori dell'architettura e del paesaggio francese; piuttosto occorrerà vegliare a che questa architettura e questo paesaggio non siano profanati e che i luoghi d'elezione, come Orange, non siano distrutti.

Diffondendo in tutte le nostre province il gusto e il costume delle celebrazioni drammatiche, ci si sforzerà di rispettare la varietà esistente nel nostro paese, di fare opera naturale e non ideologica, sviluppando ciò che esiste o tende ad esistere sul posto, utilizzando le risorse locali e le abitudini tradizionali, ispirandosi sempre alla storia, al folklore e al calendario, proteggendo e rafforzando, ogni volta che questo sia possibile, sotto la spinta e la sorveglianza di artisti del luogo, le corali, le scuole di danza, i gruppi dilettanteschi, le associazioni professionali e sportive. Sarebbe auspicabile, anzi, che là dove si manifesta un'attività regionale, essa fosse messa in contatto con un tecnico formato nella grande scuola di cui ho parlato prima, sia per sua istruzione, sia per l'aiuto che egli può dare alle realizzazioni spettacolari. Per quanto meravigliose siano le manifestazioni al-

l'aperto e per quanto nobilmente rispondano ai desideri del popolo esaltando in lui emozioni unanimi, tuttavia esse rappresentano sempre delle eccezioni. Proprio per questo saranno solenni e grandi e il loro ritorno periodico, con l'avvento della buona stagione, farà rinascere nella nazione una grande attesa, una disposizione a commuoversi e a gioire capaci di rendere tutto il loro merito a questi fasti. Il sentimento nazionale, politico e religioso che esiste nei confronti dei grandi avvenimenti e della celebrazione dei grandi anniversari eserciterà sempre un'attrazione molto forte sullo spirito popolare, e queste feste in un luogo determinato dalle circostanze della storia si organizzeranno per così dire spontaneamente; i poeti, i musicisti e gli artisti non dovranno far altro che disciplinarle.

In questo genere di rappresentazioni un modello di spontaneità e di sincerità popolare ci è fornito dalla Svizzera. Qui noi ci troviamo di fronte a un patrimonio di usanze e di costumi intatto da secoli. Ogni venti anni la festa dei vignaioli di Vevey mette un popolo in allegria; da quarant'anni, quasi ogni anno le principali città della confederazione hanno fatto di tutto per sorpassarsi l'un l'altra nei loro *Festspiele* di cui il più sensazionale per ampiezza è stato il famoso Festival del Vaud di Jacques-Dalcroze messo in scena da Firmin Gémier, che nel 1903 celebrava il centenario dell'entrata del Cantone di Vaud nella Confédération. Due milaquattrocento persone presero parte all'azione che ricordava la storia del Cantone dal Medio Evo ai nostri giorni.

Gémier affrontava con zelo religioso questi allestimenti colossali. Egli evocava la Festa della Federazione del 14 luglio 1790 con un'emozione che lo commuoveva fino alle lacrime. L'ho sentito io stesso fare una conferenza sul teatro greco agli studenti della Sorbona con la voce spezzata. Così egli celebrava, parlando con Paul Gsell, le Feste dell'avvenire:

«Gli anniversari storici daranno suggerimenti sempre nuovi. Bisognerà consacrare delle ceremonie alla giovinezza, alla cultura fisica, alla famiglia, alla rinascita delle città e dei villaggi distrutti dalla guerra. E sarà bene che il lavoro e la pace siano spesso glorificati da cortei di artigiani e operai che stilino nei loro costumi... Ogni festa sarà come un atto di un immenso spettacolo che esalterà la vita del popolo e che sarà recitato dal popolo stesso. Le solennità pubbliche istruiranno i cittadini sui loro mutui doveri e sugli scopi cui insieme tendono, lasciando luminosi

ricordi e presentandosi come soste fiorite nella lunga teoria della settimana di fatica».

Gli stati totalitari hanno favorito grandiosi spiegamenti spettacolari in rapporto al bisogno che essi hanno di ottenere dalle loro masse una grande spinta interiore. Coloro che hanno assistito alle messe in scena oceaniche che Hitler ha moltiplicato nel suo impero come occasioni per rilanciare la fede nazionale socialista, sono d'accordo nel lodare la loro magnificenza grandiosa e l'emozione che esse procurano. La loro qualità consta nell'entusiasmo dei promotori e nell'emotività naturale e nella disciplina militare delle comparse.

Ma non occorre che il teatro, anche orientato in senso mistico, prenda esempio da questi spiegamenti spettacolari che oltrepassano le sue capacità. Bisogna anzi non confondere ciò che appartiene alla parata, alla sfilata, alla festa, con ciò che è proprio del dramma. Il teatro *per le masse* non è per forza un teatro *di masse*.

A mio avviso il teatro delle masse è in contraddizione formale con l'economia necessaria alla concertazione di una energia drammatica; credo infatti che più il teatro vorrà indirizzarsi efficacemente alle moltitudini, stamparsi nella loro memoria, influenzare la loro vita profonda, più dovrà semplificarsi, purificarsi, ridurre di numero gli elementi che usa per svilupparli in potenza.

Ricordiamo ancora una volta lo spirito e le condizioni del teatro greco, quattrocento anni prima di Cristo. La massa è dalla parte del pubblico: trentamila spettatori radunati in un luogo perfettamente scelto dove tutto è disposto e calcolato perché nessuno perda né un gesto dell'azione né una parola del testo sublime. E di fronte a questa gradinata compatta, la scena meno ingombra che si sia mai vista: un piccolissimo numero di personaggi, tre, quattro, massimo sei, ma colossali, sia per la loro statura e il loro apparato sia per la grandezza del ruolo. La folla drammatica è qui rappresentata, nel recinto dell'orchestra, da un coro di volume ridotto, ma così musicale, così rigorosamente trascinato e docile al flauto che lo conduce, che esso esprimerà con la danza, col canto e con la declamazione tutte le reazioni ca-

paci di rappresentare i grandi sentimenti e i grandi atteggiamenti dell'anima popolare: l'attesa, l'inquietudine, il dubbio, l'orrore, la rivolta o il giubilo.

Ed è con questi strumenti fondamentali, che non avevano nulla di superfluo, con questi mezzi ridotti e formidabili, uguali per tutti i poeti, con questo stile austero e incorruttibile, è così, che è stato rappresentato il dramma degli uomini, degli eroi e degli dei. Dramma che era all'altezza dei più grandi temi che il teatro di tutti i tempi abbia mai affrontato: la fatalità, la fede, la rivolta, la giustizia, la guerra e l'angoscia dei popoli. Tutti temi che gli autori contemporanei hanno dimostrato di essere incapaci di trattare senza ridurli. Il dramma moderno non ha più la forza di spiegarsi all'aria aperta, i suoi attori sono fuori luogo su una scena nuda, capaci solo di attaccarsi ai piccoli accessori che la scena antica ignorava, i suoi spettatori senza resistenza hanno perso l'abitudine al gradino di pietra. Eppure tutti coloro che hanno denunciato l'insufficienza del nostro teatro e la ristrettezza della sua tematica, tutti coloro che hanno sognato una rifondazione totale, hanno evocato l'esempio greco. E se domani il nostro teatro fosse capace di volgersi verso il popolo intero, per descrivergli e spiegargli l'epoca e il mondo, io non mi stupirei se esso riscoprisse per proprio conto una forma di teatro molto simile a quella che i greci, come per molte altre cose dell'arte, hanno scoperto una volta per tutte.

Teatro per le moltitudini, accessibile a tutti per la natura del suo repertorio e per il basso costo dei suoi biglietti. Teatro di cultura. Teatro di fede... Sembrano principi astratti. E d'altra parte sarà l'avvenire a calarli nella realtà. Tuttavia occorre un punto di partenza, una proposizione fondamentale, un primo orientamento che solo gli spiriti coscienti possono fornire nell'attesa della reazione pubblica. Ma bisogna che questa partenza sia naturale, questa proposizione accorta, questo orientamento sano. Guardiamoci dai decreti prematuri, dalle ideologie rigide, dalle imitazioni servili, dalle pretese confuse. Su quali basi costruire? A quali principi aderire? Come ricreare delle condizioni primitive che non siano fittizie? Come fare appello a uno spirito di ingenuità e di innocenza, che non sia fin dall'origine alterato da un atteggiamento letterario ed erudito? Come trovare infine

un vero punto di partenza? Far rappresentare la Passione di Nostro Signore davanti a una cattedrale da attori sprovvisti di ogni sentimento e di ogni stile religioso, davanti a un pubblico radunato più per curiosità che per fede, non è fare opera di sincerità. Dare oggi una tragedia di Sofocle in un'arena, mescolando la folla delle comparse a quella degli spettatori con il pretesto di far rivivere lo spirito della tragedia greca, è senza dubbio il colmo dell'artificiosità capace tutt'al più di scatenare l'entusiasmo dei raffinati che non si impegnano mai negli applausi che concedono e che passano con disinvoltura dagli spettacoli del Casino de Paris a quelli di Bayreuth. C'è più verità e, di conseguenza, più arte nel radunarsi di un villaggio attorno a un circo ambulante, e ce n'è infinitamente di più nel comportamento dei frequentatori dello stadio di fronte a una partita di calcio che li appassiona e che essi commentano ad alta voce e con grida, mimandone involontariamente le peripezie a mano a mano che accadono.

Non bisogna credere che noi cambieremo in qualche settimana o in qualche mese le abitudini della nazione, che le imporranno, anche se è per il suo bene, ciò che può diventare il suo nutrimento solo se essa ne avrà fame, né che arriveremo di colpo al sublime. Bisogna essere più modesti, bisogna riconoscere il territorio, capire i bisogni, accettare di lasciarsi guidare da essi e forse provvisoriamente rinunciare a quelle soddisfazioni dell'amor proprio che siamo abituati a richiedere al teatro.

Anacharsis Cloots «coltivatore e deputato del dipartimento dell'Oise» scriveva nel dicembre 1793:

«Nessun teatro per i nostri sanculotti, solo la natura che ci invita a danzare la farandola sotto una quercia secolare. Leggere, scrivere e far di conto, questo per l'istruzione. La gioia e un violino per gli spettacoli...».

La gioia e un violino: che onesto programma! Senza dubbio c'è una grossa differenza tra i sanculotti del nevoso dell'anno II e gli operai e i contadini d'oggi e non penso che si debba prendere alla lettera la proposta di Anacharsis, ma bisogna convenire che essa dà una vigorosa lezione di modestia a coloro che con il pretesto del teatro popolare cercano in tutta fretta di raccogliere un successo personale e di trattare gli spettacoli della Nazione come una nuova moda. È ingenuo, è assurdo aspettarsi dagli uomini-

ni d'oggi una semplicità nel lavoro, una fiducia nella fede creatrice paragonabili a quelle degli uomini del Medio Evo? Ascolta Marie Noël che racconta i preparativi di *La Passion* che fu rappresentata a Auxerre nel 1927:

«Domenica di Passione. «In nome del Padre, del Figliolo...» Il prete sale all'altare, i confratelli lo circondano, sono venuti a chiedere il loro pane, a cercare il loro Cristo, ad accoglierlo perché Egli soffra questa sera la sua Passione con loro. Essi non avranno altro genio, non troveranno altra bellezza che questa fede, che questa grazia che viene da Lui e che li trasfigurerà e che farà di uno di loro ciò che nessun attore non pretenderebbe mai di essere: l'espressione visibile dell'amore di Dio. Sono venuti ad offrirgli la penitenza e la gioia della loro opera».

La penitenza: quale capolavoro fu mai altro che un grande sacrificio? Qui è la disciplina dei confratelli, la loro umiltà che non cerca alcuna gloria personale, la loro sottomissione gioiosa a tutte le ardue necessità di una difficile impresa. Tanti sforzi nel superare gli ostacoli, tante veglie, tante fatiche: la devozione oscura dei macchinisti che non vedranno mai lo splendore al quale le loro mani lavorano, la fatica ingegnosa e paziente delle sarte, le segrete delusioni e la virtù tenace dei capi-macchinisti, la tenacia del «Cristo» che da un anno pensa al Calvario ed esercita le sue membra alla posizione dolorosa.

«Il sacrificio di tutti è stato completo, perseverante, pervaso di grande amore. Ma che gioia d'amore anche questo fuoco di carità che fa di tutti questi confratelli una sola anima, quasi un solo corpo, una primitiva chiesa e li tiene «tutti uniti, fratelli nel cuore», nella comunione di questa messa mattutina fino all'allegra colazione nella sala del patronato, alla tavola paterna del canonico Deschamps, dove compiuto il loro compito drammatico, ringraziano e bevono insieme il vino di Auxerre».

L'esperienza che ho fatto in Borgogna dal 1925 al 1930 fu molto istruttiva perché era estremamente modesta. Cercavamo un pubblico: ci facevamo annunciare dal banditore del villaggio e da una breve «parata» di cui si incaricavano i nostri giovani e poi alzavamo il palcoscenico in una piazza o in un giardino, nella bella stagione, oppure nella sala da ballo di un albergo o nel mercato coperto. Cercavamo di far coincidere la nostra rappresentazione con qualche festa che disponesse il popolo favorevolmente, e i vignaioli, i braccianti, i commercianti, i borghesi, i funzionari e i castellani si riunivano per ascoltarci e per gioire insieme alla no-

stra rappresentazione. Le reazioni di questo pubblico erano molto vive, molto vere, a volte molto ardite, soprattutto quando avevamo la fortuna o la felice ispirazione di gettare la nostra rete al livello giusto, cioè il più vicino possibile a ciò che questa gente, per nulla arretrata e anzi molto acuta e allegra, capiva senza sforzo e sentiva naturalmente. Non erano affatto inclini alla volgarità e nemmeno alla rappresentazione piattamente realistica dei loro costumi, quello che preferivano era un insieme di verità e di poesia, un quadro variato dei loro caratteri e delle loro occupazioni, una imitazione non grossolana delle loro maniere e del loro linguaggio che facesse loro capire che li si era osservati e che li si conosceva, il tutto liberamente interpretato e capace progressivamente di arrivare a una poesia senza enfasi, espressa con la mimica, la canzone e la danza. Non si trattava che di un abbozzo, ma che veniva apprezzato per il suo equilibrio e tra le approvazioni sincere trovava il suo linguaggio in una riconoscenza, una familiarità, una specie di amicizia che i paesani testimoniavano agli attori offrendo loro da bere e trattenendoli il più a lungo possibile tra di loro. Di quale grandezza una tale comunione sarebbe capace in una provincia i cui temi lirici provenendo dal fondo dei secoli e dal fondo dell'anima popolare fossero semplicemente raccolti e trascritti da un poeta? Non ho trovato niente di più autentico e di più potente a questo riguardo che lo stupendo «dramma dei pastori» dell'altopiano di Mallefougasse che Jean Giono ha descritto e parzialmente trascritto nel suo libro *Le serpent d'étoiles*. Nell'esergo di questo volumetto Giono ha stampato queste parole di Walt Whitman: «La vostra opera può confrontarsi con l'aperta campagna e con la riva del mare?». Giono ha scritto:

«Mi hanno chiesto molte volte — ogni volta che io ho raccontato questa rappresentazione dei pastori — se questa cerimonia apparteneva a una tradizione esoterica. Non lo so e non credo che sia una cerimonia; sono io che dico: rappresentazione dei pastori; loro dicono «facciamo la commedia» e malgrado tutto c'è il pro e il contro. Per sapere la verità bisognerebbe forse restare con loro per mesi al pascolo, vivere con loro in familiarità, mangiare le loro pagnotte sfregate d'aglio e partecipare a questi lunghi racconti nelle notti d'estate... Per quanto mi riguarda dunque e per il momento io credo che si tratti di una semplice rappresentazione, un divertimento, ma un divertimento di capi di mandrie. E poi c'è il Sardo...»

Ecco, il Sardo, forse questa è la spiegazione. Il Sardo — quest'uomo magro, dal fazzoletto rosso, che comincia a recitare a scoppi, come un cane che si scuota l'acqua di dosso — il Sardo, è lui l'autore. Anzi il suscitatore di immagini. D'altra parte, lo so, è un notevole ostetrico per i parti difficili delle pecore; ha lunghe mani nervose, sottili come anguille, e se possedesse tutti gli agnelli che ha messo al mondo nel cavo delle sue mani, sarebbe più ricco dei grandi padroni. Fa lo stesso con le immagini, con le rappresentazioni. I pastori sono là attorno a lui, pesantemente gravidi di sogni... e lui, in mezzo, è il suscitatore della rappresentazione; è lui che la fa nascere, e la fa nascere sempre diversa, perché ogni volta essa nasce diversa e di anno in anno non ripete mai le stesse parole, gli stessi ruoli e, ogni volta, il dramma ha questo odore di sangue e di sale del parto degli agnelli inventato da tutti. Il Sardo, che lo recita tiene forse nelle sue mani un filo conduttore, forse sempre lo stesso, ma quelli là intorno, quei pastori che sono come macchie d'ombra e che non si vedono finché non avanzano verso il fuoco, non sono mai gli stessi...

Eccoli riuniti nelle lande di Mallefougasse, gregge spossato, uomini grevi. È venuta la notte e hanno acceso un fuoco. Non c'è che la notte piena di stelle e questa terra sola sotto il cielo tutta circondata dal cielo e, come nella prima età del mondo, un oceano di bestie attorno a qualche uomo. Si stringono intorno al fuoco. Ma questa volta c'era il Sardo. E il Sardo ha raccontato storie sulle stelle lassù e sulla terra quaggiù, e le ha raccontate per far trascorrere la notte e anche perché ha un cuore dove brilla l'anima del mondo.

La volta successiva gli hanno detto: «Sardo, alzati». E lui si è alzato e i pastori erano più numerosi perché si erano ripetuti da pastura a pastura: «Quel Sardo, beh, se tu l'avessi sentito!».

La volta dopo hanno detto: «Se facessimo la commedia? Il Sardo comincia e noi parliamo dopo uno alla volta. Cosa ne dici, Sardo?». E hanno fatto così e tutto è andato bene, perché in tutti questi pastori l'anima dell'universo brilla come un raggio di sole nell'acqua.

E la volta dopo, o forse quella volta, nella gioia hanno raccontato accompagnati da un flauto.

Ed ecco, a partire da quel momento, il neonato poema poteva camminare con le sue gambe e vivere in buona salute...».

Assistendo col pensiero al dramma dei pastori mi ricordo di analoghe ceremonie liriche alle quali mi è accaduto di essere invitato presso alcune tribù primitive. Gli uomini e le donne sono seduti per terra sotto un tamarindo e cantano all'unisono una lenta e monotona melopea che sembra doversi ripetere all'infinito. Dapprima lentamente, poi con un movimento che aumenta, sempre più rapido, sempre più accentuato, poi una voce più alta e più ispirata, ancora immersa nella massa corale e come trattenuta da essa, sembra strapparsene e distaccarsene del

tutto. E l'esecutore, che già si è distinto con la voce, non tarda a farsi notare per l'atteggiamento e tutti gli occhi sono fissi su di lui che è ancora seduto ma che già muove la testa e il busto. Ora egli si alza e comincia ad agitarsi senza spostarsi, i suoi piedi si muovono, si sollevano da terra. Si sposta, si gira infine contro la massa, la interroga, la stimola e la provoca fino a quando un altro cantore, levatosi a sua volta, raggiunge il protagonista davanti all'assemblea e comincia il dialogo, sostenuto dagli interventi del coro.

Il contenuto di questo dialogo non consiste che in qualche massima morale poco originale e in precetti di vita che riguardano la famiglia e il clan. Ma ciò è poco importante. Questo gruppo musicale mosso da un bisogno religioso e morale o dal semplice desiderio di divertirsi e di esprimersi tutti insieme, è dominato da un pensiero e da una melodia comuni: questo primo cantore meglio dotato o più impetuoso che si alza e se la prende con quelli che lo attorniano parlando o mimando, e questo secondo cantore che lo raggiunge per dialogare con lui mentre il coro interviene per commentare questo embrione d'azione o darle un'eco più ampia sono un'immagine vivente del coro ditirambico degli antichi greci nel momento in cui dà luogo alla tragedia. Ecco dunque, per chi abbia una volontà di rinnovamento, un punto di partenza o almeno a cui riferirsi. Non è il caso di chiedere a questa volontà di rinnovamento radicale se essa tenti «per mezzo di stretta unione tra la conoscenza e la pratica di riaccostarsi in buona fede alle tradizioni e ai ritmi antichi, di verificare non solo le forme del passato ma quel legame spirituale che ci rimette senza fatica in contatto coi loro principi». Ecco denunciata chiaramente l'impotenza della nostra epoca, con il timore e il rifiuto di assumere un linguaggio primitivo.

E assolutamente deplorevole, e perfino assurdo, e certamente destituito di qualunque speranza, che il popolo acceda al teatro per ereditarvi le forme consunte che gli scrittori dell'ultimo secolo hanno ripetuto e tormentato, senza ottenerne nulla di nuovo o di vitale. Lo stesso si dica per lo pseudo Medio Evo o per il teatro pseudo elisabettiano dei romantici, o per lo pseudo classico o lo pseudo antico dei professori. Continuiamo pure a rappresentare i capolavori del nostro patrimonio in uno stile il più fedele possibile, continuiamo a studiarli e a venerarli come dei

prototipi insuperabili, ma il teatro popolare, se deve nascere sano e vivere di una vita propria, dovrà rifare per suo conto tutto il cammino e tutta l'esperienza. Dovrà partire dalla terra, bere alla fonte, scoprire e assimilare progressivamente le leggi della creazione, della composizione e della rappresentazione drammatica, in una parola reinventare la sua forma, secondo i suoi bisogni, secondo la sua capacità, secondo la natura e la capacità del suo pubblico, e non mettere insieme con gran sforzo, sulla scorta delle ricette apprese, dei falsi drammi antichi, delle false tragedie classiche, dei falsi drammi shakespeariani.

Che la sua tragedia cominci col canto corale, che la sua commedia cominci con riunioni e con feste, rese piacevoli da canzoni e da farse rustiche, inframmezzate da caricature di personaggi locali, e alla fine questa tragedia, questa commedia egualglieranno forse i capolavori letterari se troveranno il loro Eschilo, il loro Aristofane o il loro Molière. Perlomeno esse saranno maturate nel popolo per il quale sono state fatte, e si rinnoveranno rinfrancandosi alla fonte e sviluppandosi organicamente e naturalmente. E saranno veramente nuove perché saranno veramente vive.

L'epoca del Rinascimento vide prodursi in Italia un fenomeno straordinario e unico, una specie di miracolo teatrale: la Commedia dell'Arte. Rivale felice e impudente della commedia colta, erede dell'antica atellana, essa stessa farsa fondata «sulla vita popolare», questa forma drammatica ha esercitato per tre secoli un'influenza capitale su tutta la scena europea. Si può dire che abbia impresso il suo carattere su tutto il teatro moderno. Shakespeare e soprattutto Molière le sono enormemente debitori. Più vicino a noi essa ha profondamente influenzato la produzione di scrittori come Regnard, Dufrésny e Marivaux. Anche Beaumarchais le deve qualcosa e, ai nostri giorni, Pirandello. Le sono state consacrate moltissime opere erudite e più di un riformatore del teatro contemporaneo, compreso Mejerhold, le deve le sue più alte concezioni.

Ora questa commedia dell'arte si fondava solamente su sette caratteri fondamentali che si moltiplicarono nel tempo e si modificarono a seconda dei luoghi dove presero piede e del genio degli attori che li impersonarono. Ciascuno di questi personaggi portava la maschera e un costume sempre uguale, di modo che la

sua apparizione in scena poteva fare a meno di qualsiasi spiegazione o preparazione, perché il popolo lo riconosceva, lo interro-gava, sapeva fin da prima i tratti fondamentali del suo carattere e guardava più che altro alla parte che prendeva, al ruolo che doveva ricoprire nello sviluppo dell'azione, e rivolgeva tutta la sua attenzione appassionata di spettatore all'azione e alla riuscita della rappresentazione, un poco al modo dello spettatore ateniese che durante i concorsi tragici, buon conoscitore degli argomenti che erano patrimonio comune dei poeti, si preoccupava soprattutto di gustare l'originalità poetica di ciascuna delle opere rappresentate.

Da questa identità dei caratteri e dalla invariabilità del loro aspetto non risultava tuttavia nessuna monotonia perché l'attore, comparisse con la maschera di Pulcinella, del Capitano, di Pantalone, di Arlecchino o di Brighella, era padrone, pur restando fedele ai tratti fondamentali del suo personaggio, dello sviluppo del gioco verbale. Infatti non recitava un testo scritto, ma improvvisava cioè prendeva dal suo repertorio, dopo una preparazione adeguata, gli sviluppi, le repliche, le battute e i lazzi di cui la scena aveva bisogno. Pensiamo quale vitalità inattesa, quale spontaneità, quale capacità di sorpresa questo dialogo poteva possedere quando si sviluppava tra due antagonisti di uguale bravura. Pensiamo anche di quali progressi continui l'attore fosse capace nell'esercizio del suo mestiere, di quante invenzioni nuove doveva arricchire ogni giorno il personaggio col quale viveva e si identificava, e quale emulazione doveva esserci nelle compagnie dove ciascuno, senza sottrarsi alla disciplina scenica, sognava certamente di superare i suoi confratelli per abbondanza, per brio, per capacità di improvvisazione. Aggiungete a tutto questo le qualità di cui disponevano questi attori di prodursi in mille acrobazie, di mimare, di danzare, di cantare e di suonare moltissimi strumenti.

Per farci un'idea purtroppo inesatta dell'attrattiva che essi esercitavano sul loro pubblico e del fervore entusiasta di cui erano oggetto, bisogna che pensiamo all'incantevole comicità di certi clowns come i nostri Fratellini o meglio ancora al trionfo universale di un Charlie Chaplin. Immaginate una compagnia composta da una dozzina di personaggi della forza di Charlot, ciascuno nel suo ruolo, ciascuno nel suo immutabile costume, e non

più proiettati in bianco e nero su uno schermo, ma vivi e attivi sul palcoscenico e in grado a volte di scambiare con la folla che li idolatra e li applaude battute di circostanza e scherzi salaci. Impossibile concepire una forma più diretta, più vigorosa, più popolare della Commedia, e nello stesso tempo più agile e più feconda. Essa che ha fermamente stabilito le sue convenzioni, è assolutamente libera, pratica tutti i generi, tratta tutti i soggetti, affronta tutti i toni. E stupisce pensare che con un materiale così semplice, così poco ingombrante — una dozzina di attori al massimo e altrettanti costumi, qualche maschera e qualche accessorio, poca o nessuna scenografia — l'arte del teatro abbia posseduto lo strumento ideale per rispondere a tutte le invenzioni del genere drammatico.

Forse occorre meditare su questa semplicità e su questa rozzezza per trovare un punto di partenza nella volontà di rinnovamento. Non voglio dire naturalmente che bisogna rifare la Commedia dell'Arte, non credo che questo sia possibile. Ma dico e credo che se dobbiamo ritrovare un primo slancio, riaprire una vena sfruttabile e di qualche fecondità, questo accadrà nei pressi e sotto l'ispirazione di un genere di cui tanti poeti — anche Goethe — hanno avuto e hanno ancora nostalgia. Nel suo primo rigoglio la Commedia dell'Arte ha fornito a Molière gli elementi che egli ha completamente assimilato e esaurito e non si può certo partire da Molière, né ispirarsi direttamente a lui senza cadere nell'imitazione perché la sua forma è troppo perfetta e troppo conclusa. Ma si può forse guardare al di là, verso le fonti primitive alle quali lui stesso ha guardato al tempo dei suoi viaggi attraverso la campagna e per i quali ha sempre conservato una predilezione che fino ai suoi ultimi momenti ha contribuito a rinnovare la freschezza del suo genio.

Non è vietato azzardare qualche ipotesi. Non è nemmeno vietato sognare attorno all'antico palcoscenico di Lope de Rueda, come lo descrive Cervantes nel Prologo al lettore delle sue *Otto commedie e otto intermezzi nuovi*:

«Allora non esistevano né macchinaria, né sfide di mori e di cristiani a piedi o a cavallo, non c'erano personaggi che comparissero da sotto terra attraverso una botola: la scena era composta da quattro pance messe in quadrato e da quattro o sei assi messe sopra che si alzavano a

quattro palmi dal suolo. Dal cielo non comparivano nuvole che portavano angeli o anime. Il teatro era ornato da una vecchia coperta tesa su due corde da una parte e dall'altra che formava quello che si chiama uno spogliatoio per gli attori e dietro la quale stavano i musicisti che cantavano senza chitarra qualche antica romanza...».

Io ho sempre desiderato riportare la scena moderna a questa povertà primitiva, non vorrei perciò che ci si affrettasse troppo a fornire al teatro nuovo una cornice prestabilita come quella che conviene alle abitudini e alle convenzioni del vecchio teatro. Ho spesso constatato, nelle sale dei villaggi o parrocchiali, la criminale ambizione di rivaleggiare, con modestissime spese ma nello stesso spirito, con le installazioni dei teatri municipali e delle scene parigine, cosa assurda e che corrisponde in pieno all'aberrazione di coloro che credono di fare del teatro popolare trasportando nelle nostre province e campagne il repertorio dei boulevards.

Si è molto parlato, durante il regno effimero del Fronte Popolare, di costruire nella periferia della capitale delle sale nuove e immagino che a questi progetti ci abbiano messo mano impresari, architetti e decoratori avidi di incarichi, come ne ho visti attorno alle commissioni ufficiali che preparavano l'Esposizione del 1937. Che cosa si intende con sale «nuove»? Forse semplicemente che sarebbero state più spaziose e più democratiche? Chi avrebbe fatto la programmazione? Commissioni di funzionari senza iniziativa, di parlamentari senza cultura e di commercianti senza prospettive? A chi erano affidati i progetti? A degli architetti completamente disinformati sui bisogni del teatro? Si volevano forse rifare, a colpi di milioni, i lamentevoli errori che stavano già facendo e che hanno finito di perpetuare in seguito, malgrado gli avvertimenti degli uomini del mestiere, al Théâtre de Chaillot?

La pratica di lavoro ci ha permesso di ritrovare una verità estetica di cui si parla un poco dappertutto, anche se in maniera abbastanza superficiale. Una certa concezione drammatica postula una sua propria sistemazione scenica. Allo stesso modo e più ancora, una certa architettura richiede, comanda e informa una adeguata concezione drammatica e uno stile di rappresentazione. In quest'ambito i reciproci rapporti tra materiale e spirituale sono stretti e costanti ed è difficile indicare chiaramente

che cosa alle origini e nel momento di formazione di uno stile sia stato l'elemento determinante, se la forma drammaturgica o quella architettonica. Ma è certo che un genere drammatico definito e stabile corrisponde a un'architettura teatrale altrettanto stabile e chiara e che non può farne a meno. Non è infatti pensabile la tragedia greca al di fuori della scena greca o il dramma shakespeariano distaccato dalla scena elisabettiana. Nel momento in cui la struttura scenica è incerta, la poesia drammatica comincia a non avere più forza.

A questo punto si potrebbe obiettare che è paradossale costruire oggi dei teatri tenendo conto di una forma drammatica che non esiste e di cui nessuno può dire che cosa sarà. In effetti abbiamo assistito a molte esperienze imperfette, abbiamo fatto diversi tentativi incompleti, abbiamo lottato, inventato, giocato d'astuzia per trent'anni, per sfuggire alle condizioni teatrali di cui siamo prigionieri, per riuscire in qualche modo ad avere un presentimento e un saggio di questa nuova forma drammatica, di questo *Mistère des temps modernes* attorno al quale girano avvicinandosi poco alla volta tanti poeti e rinnovatori del teatro, ovunque.

Certo non siamo più all'inizio, abbiamo una volontà di rinascita, e bisogna allora fare una proposta che sarà fatta coscientemente per una scelta dello spirito e della volontà. Si potrà farla, questa proposta, sistemandone i teatri esistenti, ma l'esperienza tentata in queste condizioni è sempre imperfetta e poco esauriente, perché è saltuaria, fittizia e quindi votata alla sconfitta se non si propongono fin d'ora dei nuovi progetti per degli edifici definitivi. Non occorre subito costruire stabilmente, è anzi opportuno un margine di sviluppo successivo, una sospensione che sarà riempita presto o tardi dal poeta. Non occorre nemmeno esagerare in raffinatezze nelle installazioni, come hanno fatto al Théâtre Pigalle, senza nessuna vera necessità. E tutto è risultato poi scaduto. Non abbiamo bisogno dell'«ultimo grido». Abbiamo bisogno del *primo grido*. Non si tratta di costruire il teatro più perfetto del mondo, ma il più semplice e il più sano, una casa conforme alla nostra attuale miseria o, se volete, alla nostra presente umiliazione. Non ci occorre un capolavoro di macchinaria meccanica teatrale, ma un capolavoro di articolazione architettonica.

Il programma nella sua linea fondamentale è di mettere insieme, per il momento, una grande platea e un grande spettacolo: nello stesso edificio uomini che hanno bisogno di vedere e di sentire qualcosa si incontrano con uomini che hanno qualche cosa da dire e da mostrare loro e che sapranno inventare i mezzi per comunicarlo il più sinceramente, il più semplicemente, il più onestamente possibile. Questo luogo di incontro tra due volontà drammatiche, quella dell'attore animata da un poeta e quella della collettività avida di una parola poetica, può essere edificato senza grandi spese su un terreno della periferia o meglio ancora dei sobborghi, con materiali smontabili o non duraturi. Sarà come una prima ipotesi, un progetto a grandezza naturale, facile da modificare e da completare, del teatro del popolo francese.

Quando questo teatro esisterà, nelle sue proporzioni ben calcolate, dotato dei suoi organi essenziali e obbediente a delle leggi e a delle convenzioni riconosciute e accettate, noi chiederemo ai poeti di gettare in questo modello le invenzioni del loro genio e ai registi di costruire in questo libero spazio la finzione poetica.

eroi e massa

**romain rolland: il teatro del popolo
jacques copeau: il teatro popolare
paolo puppa: scena e tribuna da
dreyfus a pétain**



pàtron editore - bologna

ALL RIGHTS RESERVED

The text of this publication or any part thereof may not be reproduced
in any manner whatsoever without permission in writing
from the publishers

R. Rolland: titolo originale «Le Théâtre du Peuple»
traduzione a cura di Gianni Gozzi

Copyright © 1926 by Albin Michel,
22 Rue Huyghens - Paris

J. Copeau: titolo originale «Le Théâtre populaire»
traduzione a cura di Gianni Gozzi

Per gentile concessione di «Théâtre populaire»,
36 - L'Arche Editeur, Paris 1959

Copyright © 1979 by Casa Editrice Pàtron

Stabilimento Grafico Editoriale Pàtron — 40127 Bologna — Quarto Inferiore