

Marco Consolini

“THÉÂTRE POPULAIRE”: BREVE STORIA DI UNA RIVISTA TEATRALE

*Jeunes encore, nous étions quelques uns, à
Théâtre Populaire, à nous interroger moins sur
ce qu'était le théâtre que sur ce qu'il pourrait être
et sur la manière dont il pourrait nous aider à
changer le monde.*

Bernard Dort

“Théâtre Populaire” [d'ora in poi TP] è una rivista ancor oggi molto nota e persino mitizzata dall'ambiente teatrale francese: il suo nome evoca un'epoca ormai perduta – gli anni Cinquanta – una sorta di *âge d'or* durante il quale il teatro svolgeva un ruolo centrale nella vita sociale, quando riflettere sull'arte drammatica significava assumere posizioni nette e perentorie, partecipare ad una lotta... in una parola: *s'engager*. In questa immagine vi è senza dubbio una parte di verità, ma al tempo stesso si nasconde una volontà di semplificazione, il desiderio di lasciare questa originale esperienza editoriale nella sua aura di purezza, e ciò forse spiega una certa indifferenza della storiografia teatrale nei suoi confronti.

Sta di fatto che il ritratto di TP resta ancor oggi intrappolato fra due identità stereotipate: quella che la riduce alla rivista del Théâtre National Populaire [d'ora in poi TNP] di Jean Vilar e quella che la definisce organo ufficiale del “brechtismo” francese. Si direbbe quasi che la rivista stessa abbia fatto di tutto per alimentare queste due visioni parziali. In effetti, dal primo numero (maggio-giugno 1953) fino alla sua ultima uscita (n. 54, 2° trimestre 1964), TP ha continuato ad ostentare orgogliosamente le due parole di un titolo che la collega anche graficamente¹ al teatro di Chaillot, e questo pur avendo quasi subito separato nettamente il proprio percorso da quello di Vilar. È quindi comprensibile che, specie fuori dalla Francia, si abbia la tendenza a considerarla una sorta di bollettino informativo del TNP. D'altra parte, un lettore più informato, che abbia letto gli scritti teatrali di due fra i collaboratori più importanti e celebri di TP, Roland Barthes e Bernard Dort, è per forza di cose spinto a considerare la rivista dalla quale tali testi sono estratti come lo strumento della loro comune battaglia in favore del teatro di Brecht. Anche in questo caso una prima lettura di TP sembra confermare tale ipotesi: pur molto tempo dopo aver perso una “linea brechtiana” unitaria (sempre che ne sia esistita una), la rivista non ha smesso di proclamare negli editoriali la propria fede in un teatro politico dell'avvenire.

Rileggere TP significa dunque innanzitutto rimettere in questione queste due idee; non per negarle, piuttosto per sottometerle ad una sorta d'interrogazione continua lungo tutta la sua storia. In questo modo, lo stretto legame quasi filiale Vilar-TP cambia natura: quello che verrebbe la tentazione di liquidare come equivoco provocato da una semplice

assonanza (TP-TNP), e presto contraddetto dall'evidenza già a partire dai primi numeri del 1955, diviene al contrario un luogo di verifica della natura stessa della rivista. La figura di Jean Vilar, sempre presente, talvolta imbarazzante per TP lungo tutta la sua esistenza, si trasforma in cartina di tornasole, in strumento di segnalazione dei suoi snodi, di misura delle sue tensioni e incertezze. Allo stesso modo la cosiddetta "ortodossia brechtiana" perde i suoi caratteri monolitici di orizzonte chiuso: si moltiplica, si contraddice e soprattutto rivela insospettabili caratteri libertari.

Questo scritto segue da vicino una lunga e voluminosa ricerca che ha tentato di estrarre dalla "microstoria" di TP una moltitudine di temi e contraddizioni: dati politici, estetici (non solo teatrali), economici e personali che s'intrecciano in un insieme sempre più nebuloso. Per descrivere tale intreccio, nel breve spazio di un articolo, l'unica alternativa è raccontare una storia, seguire il *racconto* di un gruppo, o piuttosto (poiché è assai difficile individuare un *gruppo TP*) di un'identità collettiva alla quale si sono legate via via diverse personalità, spesso molto diverse fra loro. Molti temi, teatrali ed extra-teatrali, ne resteranno ai margini, altri emergeranno secondo le esigenze di questo filo rosso: un racconto parziale ma non aneddotico, il tentativo di ricostruire un percorso al tempo stesso minoritario e centrale nella storia del teatro francese del Novecento.

"Una rivista TNP"

Robert Voisin è il giovane responsabile di una piccola casa editrice fondata nel 1949, L'Arche. Grazie alla sua amicizia con Gérard Philipe e Henri Pichette (la cui pièce *Nucléa* è stata una delle prime creazioni al Palais de Chaillot) egli è divenuto l'editore più o meno ufficiale del TNP, per il quale pubblica fin dall'apertura del teatro i cosiddetti *livrets-programmes*: mezzi di "democratizzazione del teatro" che Vilar e il suo amministratore Jean Rouvet considerano importanti al pari dell'eliminazione delle mance o l'anticipo dell'orario degli spettacoli per favorire il rientro dei lavoratori. Inaugurato dunque con i testi delle pièces distribuiti a un prezzo quasi simbolico (100 Fr.) all'entrata del teatro, il legame Arche-TNP si rafforza grazie alla creazione dell'*Association des Amis du Théâtre National Populaire*, presto trasformata in *Association des Amis du Théâtre Populaire* [d'ora in poi ATP]: Voisin ne diventa il tesoriere e uno dei membri più attivi.

Siamo nel pieno della cosiddetta *Bataille de Chaillot*: Vilar è attaccato dalla stampa borghese che l'accusa d'utilizzare fondi pubblici per una politica teatrale partigiana, "cripto-comunista", mentre Jeanne Laurent, a cui si deve la sua nomina alla testa del TNP, è appena stata rimossa dal suo incarico al Ministère de l'Education Nationale. Intorno a Vilar si raggruppano gli entusiasmi e le speranze di un pubblico nuovo, formato soprattutto da giovani, i quali riconoscono nella sua attività un mezzo efficace di rinnovamento, non solo dei costumi teatrali, ma della vita culturale e sociale *tout court*. Il circuito degli spettatori organizzato dall'ATP rappresenta il nucleo di questo fermento: pensare ad un luogo di riflessione e ad uno strumento d'informazione per questo pubblico è il

passo successivo e conseguente, quasi naturale.

Nel marzo del '53 Voisin presenta quindi un primo progetto per "una rivista TNP", rivolgendosi a Vilar e Rouvet più o meno come a dei committenti². Tutto fa pensare alla nascita di un'emanazione editoriale del TNP, ma se da un lato Voisin vuole preservare l'autonomia dell'Arche, dall'altro Vilar è più propenso a creare una voce esterna alla sua struttura, ha bisogno di *compagnons de route* piuttosto che di *adhérents au parti*, per riprendere la terminologia ideologica dell'epoca. TP nasce dunque come pubblicazione assolutamente indipendente, dal TNP come dall'ATP; il suo primo numero si presenta in effetti molto meno concentrato sull'attività del Palais de Chaillot di quanto il primo progetto di Voisin non lasciasse prevedere.

La rivista che esce per la prima volta nella primavera 1953 è dunque una rivista *d'éditeur*: né l'espressione diretta di una esperienza teatrale (come sarà il caso dei "Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault", fondati nel medesimo periodo), né il risultato della volontà di un gruppo di intellettuali attorno ad un progetto culturale condiviso. Ecco un dato fondamentale per la comprensione dell'evoluzione futura di TP. Voisin si viene a trovare nella necessità di *cercare* dei collaboratori, sulla base di un criterio – l'"obbedienza al TNP" – che si rivelerà ben poco discriminante, con la conseguenza che il primo comitato di redazione che ne esce – Roland Barthes, Guy Dumur e Morvan Lebesque – è caratterizzato da un'assai scarsa omogeneità.

Morvan Lebesque è stato presidente della prima *Association des Amis du Théâtre National Populaire* (ne è uscito in occasione della sua trasformazione in ATP), è cronista del "Canard Enchaîné" e critico drammatico del settimanale ("di destra") "Carrefour"; Dumur scrive recensioni teatrali per "La Table Ronde"; Barthes, infine, ha appena pubblicato *Le Degré zéro de l'écriture* e, soprattutto, il suo primo articolo dedicato al teatro, *Le Prince de Hombourg au TNP*, sulla nuova rivista di Maurice Nadeau, "Les Lettres Nouvelles". Si tratta di tre indubbi, entusiasti ammiratori del TNP, ma si può parlare di un'identità comune fra loro? L'unanimità con cui Morvan Lebesque inneggia ad un teatro che unisca "gente felice di stare insieme" può accordarsi con il lirismo di Dumur, che s'infiamma per le serate magiche di Avignone. È tuttavia molto meno conciliabile con le analisi di Barthes, che hanno già isolato nella pratica di Vilar gli elementi di una critica radicale al teatro borghese, in cui i riferimenti al modello civico della tragedia greca contengono i germi di un programma di lotta per un teatro politico.

La mancanza di una reale comunione d'intenti in seno al comitato riunito da Voisin è del resto leggibile fra le righe del primo editoriale. Vi si riconoscono infatti propositi piuttosto vaghi che si limitano ad annunciare "il senso della grandezza" come criterio di giudizio, invocando un "ritorno del teatro alla sua dimensione originale", alle grandi epoche di Eschilo, dei Misteri Medioevali, di Shakespeare. Non sorprende il fatto che Vilar, secondo la testimonianza diretta di Dumur, trovi questo primo numero "non abbastanza violento"³, confermando la sua volontà di spingere TP verso un'autonomia di "lotta"⁴ che non mancherà in seguito, se così si può dire, di ritorcersi contro.

L'entusiasmo per la scelta vilariana degli spazi aperti – il *plein air* di Avignone, l'im-

mensa sala del Palais de Chaillot –, contro la *boîte à l'italienne* che divide il pubblico, sembra essere il solo e sicuro punto di convergenza, il che non è tuttavia sufficiente a creare un'équipe solida. I tre redattori, che sono remunerati con una cifra fissa per l'elaborazione della linea editoriale, si rivelano ben presto incapaci di assolvere a questo compito. A pochissimi mesi dall'inizio, Robert Voisin si rende conto che il lavoro per creare un vero comitato di redazione è tutt'altro che terminato.

La prima svolta: contro il *Théâtre de l'Argent*

Jean Paris, che ha conosciuto Voisin qualche anno prima, viene contattato verso la fine del '53 dal direttore di TP. Gli viene proposto di occuparsi della redazione della rivista, dove il lavoro di programmazione collettiva si è rivelato troppo difficile. A partire dal n. 4 [novembre-dicembre 1953] con Paris entra a far parte del comitato anche Henri Laborde, il presidente dell'ATP. Se quest'ultima è in realtà una presenza formale (per marcare il legame fra la rivista e l'associazione degli spettatori), due altri collaboratori che hanno contribuito al primo numero, Jean Duvignaud e Bernard Dort, stringono dei rapporti più stretti. Il primo entra nel comitato a partire dal numero successivo; al secondo, che sarà integrato ufficialmente soltanto in occasione del n. 11 [gennaio-febbraio 1955], viene commissionato un importante articolo-inchiesta sulla sociologia del pubblico teatrale⁵. Insomma, tra la fine del '53 e l'inizio del '54 si va delineando la composizione della prima vera équipe di TP, di cui Paris sarà il solo “responsabile retribuito”⁶.

Non si tratta di un semplice allargamento del gruppo, accompagnato da una modifica della formula organizzativa. Il vero e proprio cambiamento di velocità risulta evidente alla lettura dell'editoriale del n. 5 [gennaio-febbraio 1954], il primo ad essere interamente redatto da Barthes⁷, il collaboratore su cui Voisin fa più affidamento. La vaghezza dei propositi che ha caratterizzato i primi numeri è completamente scomparsa e con essa la pacatezza dei toni usati fino ad allora. Adesso c'è un nemico preciso: il *Théâtre de l'Argent*, “un teatro vecchio, meschino, anacronistico, interamente modellato sulle forme dell'ideologia borghese tradizionale...”; non si tratta più di chiamare a raccolta un pubblico comunitario, occorre per prima cosa “ripulire il teatro dai suoi mercanti”, colpire duro, senza preoccuparsi delle sfumature, perché “le diffuse complicità di cui gode attualmente il teatro borghese sono tali da far sì che il nostro compito debba essere per prima cosa distruttivo”.

Accanto a questa dichiarazione di guerra, si legge chiaramente la volontà d'interrogare, a partire dalla nozione di Pubblico, la *struttura sociologica* di un sistema teatrale che drammaturgia, regia, tecnica interpretativa ed economia delle sale concorrono mutuamente a determinare. L'annunciato articolo del giovanissimo Bernard Dort (che ha già al suo attivo una collaborazione stabile con “Les Temps Modernes” e “L'Express”) gioca un ruolo determinante a questo proposito: per disegnare i contorni di questo *théâtre populaire*, che si può definire soltanto per opposizione, ciò che serve è una *critica totale* del siste-

ma teatrale parigino nel suo complesso. I modelli estremi della “degenerazione teatrale” sono da un lato la mercificazione del *boulevard*, dall’altro la retorica museale della Comédie-Française (istituzione che è oggetto dei virulenti attacchi dell’editoriale n. 6 [marzo-aprile 1954], all’origine della prima importante polemica pubblica provocata da TP); ma ciò che sta per essere messo sul banco degli accusati è tutta la concezione letterario-filosofica che regna sul teatro del dopoguerra, ancora largamente influenzata da un’estetica riconducibile al teatro di autori come Giraudoux, Montherlant, Anouilh, etc.

È la definizione dei limiti di questo campo avverso a creare la prima spaccatura nella composizione del gruppo di TP. Morvan Lebesque si trova in effetti decisamente spiazzato da questa nuova prospettiva di lotta; lo stesso dicasi per Guy Dumur, il quale vi è talmente estraneo che dalla sua posizione decentrata, determinatasi già in questo inizio 1954, riuscirà a passare indenne attraverso le successive “battaglie” interne alla rivista, sempre preservando il suo punto di vista autonomo. Ma se la fisionomia critica che va imponendosi all’interno di TP, largamente determinata dalla presenza di Barthes, è condivisa dai nuovi componenti del gruppo, gli obiettivi sono tutt’altro che chiari. Comunque sia, TP comincia finalmente a funzionare in un clima di collegialità: presso L’Arche, sotto la salda direzione di Voisin, alla presenza stabile di Paris si aggiunge quella di Duvignaud, incaricato a partire dal marzo del ’54 di organizzare la nuova collana dedicata ai *Grands Dramaturges*, mentre Barthes ufficializza il suo ruolo centrale divenendo consulente letterario della casa editrice, nell’ottobre dello stesso anno.

Vilar dovrebbe rallegrarsi di questa evoluzione che, secondo i suoi desideri, ha già trasformato TP in un vero “strumento di lotta”. Ma di quale lotta si tratta? Dichiarato capofila di un fronte di rinnovamento assai eterogeneo, a fianco dei Centres Dramatiques Nationaux de Province e dei piccoli teatri “d’avanguardia” della *rive gauche*, Vilar si vede poco a poco investito dalla rivista di una “missione rivoluzionaria” che non gli appartiene e che lo supera. L’entusiasmo suscitato dal *Cid* o da *Don Juan*, liberati dall’accademismo polveroso e rappresentati davanti ad un pubblico “finalmente popolare”, si trasforma ben presto in intransigenza: qualsiasi indecisione, qualsiasi concessione ad un facile repertorio, alla “pigrizia” del pubblico parigino, sarà sanzionata, poiché “ogni gesto di Jean Vilar, ogni momento del suo sforzo è l’episodio di una vera e propria lotta”⁸.

A questa condizione di malinteso contribuisce anche il cambiamento del clima attorno al TNP. Si può dire anzi che la nascita di TP corrisponda alla fine della citata *Bataille de Chaillot*: nel marzo del ’53 l’enorme successo di *Lorenzaccio* ha fatto tacere molti nemici e la direzione di Vilar, malgrado la persistenza di qualche polemica, non è più in discussione. Il TNP è ormai un’istituzione stabile che deve soprattutto far fronte alle difficoltà economiche, pur cercando di proseguire il suo disegno di allargamento del pubblico.

Dopo un anno di esistenza, la rivista ha dunque precisato la natura della sua azione e abbozzato un primo *identikit* del suo nemico (“ciò che possiamo definire con forza e costanza, è il teatro che non vogliamo”⁹): il teatro borghese. A questo punto, ciò che le occorre è un *modello*, poiché il TNP di Vilar, le sperimentazioni degli autori d’“avanguardia”, accanto ai riferimenti ad un passato mitico, soprattutto alla *Tragédie*

Antique cara a Barthes, formano un tutto piuttosto incoerente, in ogni caso inadatto a divenire il vessillo in nome del quale condurre la battaglia che sogna TP.

La scoperta di un *teatro capitale*

Il 29 giugno 1954, al Théâtre Sarah Bernhardt, in un'atmosfera che unisce diffidenza e indifferenza, giunge a Parigi la *Madre Courage* del Berliner Ensemble di Bertolt Brecht. Non si poteva immaginare momento più propizio: proprio mentre la rivista si sta sforzando di elaborare una coerente strategia d'attacco al *Théâtre de l'Argent*, sotto gli occhi dei redattori si materializza "quel teatro disalienato che postulavamo idealmente, e che si è presentato a noi da un giorno all'altro nella sua forma adulta e già perfetta"¹⁰.

È un vero e proprio choc, per tutti i componenti di TP. Ma Roland Barthes, a cui già si deve il principale impulso per il cambio di velocità appena impresso alla rivista, è il primo a leggere dietro lo spettacolo ciò che più avanti chiamerà il *sistema coerente* di cui servirsi come detonatore da piazzare nel bel mezzo del teatro francese. Il suo atteggiamento è quello di chi ha appena letto i primi risultati di una rivoluzionaria scoperta scientifica che rimette tutto in questione: tecnica della messa in scena, arte dell'attore, relazione col pubblico. In pochi giorni egli dedica a *Madre Courage* ben tre articoli¹¹, ma è inutile cercarvi una descrizione dello spettacolo: Barthes è preso dall'urgenza dell'analisi, dalla necessità di definire ciò che già considera un *nuovo modello* teatrale.

È proprio questo atteggiamento a provocare un nuovo disaccordo in seno al comitato di redazione. L'uscita del n. 8 [luglio-agosto 1954], il numero che contiene i primi commenti "brechtiani", coincide con l'uscita ufficiale di Morvan Lebesque. Sulla dinamica di questo allontanamento le testimonianze sono contrastanti: Jean Paris è il solo ad attribuirgli il valore di una vera e propria scomunica, ricordando persino una lettera di "licenziamento" che egli stesso dovette scrivere, in qualità di segretario di redazione¹². In ogni caso, se l'arrivo di Brecht ha potuto svolgere un ruolo nell'uscita di Morvan Lebesque, non può essere stato che quello della conferma di un'incompatibilità ormai evidente, con la figura intellettuale di Barthes in primo luogo, ma anche con la svolta che da qualche mese ha interessato la rivista nel suo complesso.

In realtà il conflitto intorno a Brecht sta soltanto per cominciare. Nel dibattito che fa seguito alla prima recensione di Barthes¹³ si può infatti già individuare una netta divergenza di posizioni: Dumur, ma anche Paris e Duvignaud, pur manifestando la loro enorme ammirazione per lo spettacolo brechtiano, si trovano su tutt'altra lunghezza d'onda rispetto a Barthes. Sono estasiati dalla precisione del lavoro degli attori, dalla bellezza della scena, dalla poesia del testo, etc. Non seguono però il compagno di redazione nella sua "eccitazione teorica", nella sua tendenza a considerare la scoperta di Brecht l'occasione per rivedere *tutta* la riflessione sul teatro. A seguirlo da vicino sono al contrario Bernard Dort (che inaugura in questo stesso periodo una strettissima intesa e collaborazione intellettuale con Barthes) e, soprattutto, Robert Voisin, il quale si è già convinto che attorno

al drammaturgo tedesco si può organizzare una vera e propria azione culturale, di cui la rivista e più in generale L'Arche saranno il motore. In effetti, proprio all'indomani delle rappresentazioni parigine del Berliner Ensemble, il 27 luglio 1954, Voisin ha firmato il contratto che conferisce all'Arche l'esclusività di pubblicazione su tutta l'opera di Brecht in Francia: un passo decisivo per lo sviluppo di TP.

Gli effetti del nuovo contrasto che s'instaura all'interno del comitato di redazione non sono tuttavia ancora visibili. La rivista appare compatta nella sua linea intransigente: l'editoriale del n. 9 [settembre-ottobre 1954] – redatto ancora da Barthes – rivendica il rifiuto della falsa imparzialità della critica drammatica e la necessità di un certo “dogmatismo”, poiché “il teatro borghese è ben difeso, non lo si combatte a metà”. Questo teatro borghese, “il cui scopo supremo è il profitto”, è inoltre oggetto di un articolo del direttore¹⁴ che ne analizza la struttura economica. Soltanto leggendo con più attenzione fra le righe della rivista ci si accorge di come l'arrivo di Brecht sia già carico di conseguenze. La scoperta del “nuovo modello” accelera infatti la tendenza ad allargare il fronte del *Théâtre de l'Argent* ben al di là dei limiti del *boulevard* o della Comédie-Française. Il primo terreno in cui si manifesta il conflitto interno a TP è in effetti apparentemente estraneo al dibattito sul brechtismo nascente: la valutazione del lavoro di un regista fino allora considerato vicino alla rivista: Jean-Louis Barrault.

Se l'eclettismo dell'allievo di Dullin e Decroux ha già incontrato qualche leggero rimprovero sulle colonne di TP, ciò è stato giustificato dalla condizione di “cattività” vissuta dalla sua compagnia al Théâtre Marigny, una sala elegante della *rive droite* il cui pubblico raffinato mal supporta un teatro non tradizionale. Ma gli attacchi che Barthes e Dort riservano a Barrault nel dibattito a più voci sul *Giardino dei ciliegi* di Cechov [TP n. 10, novembre-dicembre 1954] riguardano questioni di fondo del suo lavoro di regia e di direzione degli attori, sostenendo che la sua condizione non è più quella di un “prigioniero” del pubblico borghese, ma piuttosto di un “complice”. “Com'è possibile che Barrault, uomo di teatro rivoluzionario ai suoi inizi, sia finito per diventare il fornitore ufficiale della borghesia parigina?”¹⁵, si domanderà Barthes qualche mese più tardi. Le critiche al *Giardino dei ciliegi* non fanno che annunciare questo giudizio definitivo, anche perché si rivolgono direttamente all'eredità che Barrault sembra voler incarnare: quella del Cartel. Se il *Théâtre d'Art* si riduce ad un'etichetta vuota di contenuto e rigore morale – argomentano Barthes e Dort – essa diventa soltanto un alibi a buon mercato per il teatro ed il pubblico borghesi.

I pareri di Dumur, di Duvignaud e soprattutto di Paris sono di tutt'altro tenore: essi non comprendono come si possano trasformare delle osservazioni sui dettagli di un singolo spettacolo (*cabotinage* degli attori, cattivo gusto dei costumi e delle scene, etc.) in una disputa ideologica. Ecco perché il “caso Barrault” diventa emblematico: la sua posizione limite fra il cosiddetto *Théâtre d'Art* ed un teatro di consumo commerciale ne fa un indice preciso del clima che si è creato a TP. La scoperta di Brecht sta facendo cadere Barrault, agli occhi delle posizioni intransigenti di TP, dall'altra parte della barricata, segno evidente che la volontà di “colpire duro”, di “non preoccuparsi delle sfumature” non

è affatto una petizione di principio.

“*Un homme vient ...*”

“Da ventiquattro secoli a questa parte, in Europa, il teatro è aristotelico... Ora, un uomo giunge...”: ecco le parole che aprono l'editoriale del n. 11 [gennaio-febbraio 1955]¹⁶. Inutile dire che l'uomo che Barthes incarica d'inaugurare una nuova era del teatro è Bertolt Brecht.

È stato spesso rimproverato il tono messianico di questo numero interamente dedicato al drammaturgo tedesco: ingenuità, semplicismo e rigidità intellettuale saranno in effetti, a partire da questo momento, le più comuni accuse a cui la rivista dovrà far fronte. Ma se l'apparizione del Berliner Ensemble e la lettura dei primi testi teorici tradotti (il *Breviario di estetica teatrale*, in particolare) hanno creato una vera e propria eccitazione presso i nuovi “brechtiani”, dietro ai loro proclami c'è già una profonda consapevolezza e un certo senso tattico. La consapevolezza di aver a che fare con una realtà teatrale effettivamente innovatrice poiché fondata su di un accordo inedito – almeno in Francia – fra riflessione teorica, drammaturgia e pratica della scena. Il senso tattico di comprendere che la complessità del *linguaggio brechtiano* può essere scelto come discorso rivoluzionario alternativo allo zdanovismo imperante e che soltanto la provocazione, il tono esageratamente apologetico può imporlo all'attenzione generale.

All'inizio del 1955 l'uscita del n. 11, con le sue ingenuità, con il suo carattere sommario e incompleto, rappresenta in sostanza una scelta radicale che finisce col determinare tutta l'esistenza futura della rivista. Una scelta che è lungi dall'essere unanimemente condivisa e che provoca una vera e propria battaglia nel comitato di redazione. Se ne trova una traccia evidente in *Brecht et son double*, un dattiloscritto di Jean Paris che è ancora conservato negli archivi dell'Arche. Una breve citazione è sufficiente a spiegare la sua esclusione dal numero dedicato a Brecht:

Così come ritengo le pièces di Brecht esemplari, allo stesso modo ritengo le sue teorie fallaci. [...] *Madre Courage* è un capolavoro; e il *Breviario*, un errore. Nell'una riconosco il genio, nell'altro vedo un filisteo. Credo che l'una sia in grado di rinnovare la tradizione del grande teatro; credo che l'altro sia suscettibile di limitarlo in una dottrina perniciosa e, per dirla sino in fondo, di rovinarne ciò che lo fonda: la poesia¹⁷.

Con parole estremamente decise che si giustificano probabilmente con la necessità di rispondere al tono irrevocabile dell'editoriale di Barthes, Paris rifiuta l'insediamento di una dottrina brechtiana: non si può chiudere l'arte del teatro in quel *sistema* che Barthes definisce con sicurezza “coerente, forte, stabile”, senza cadere nel manicheismo. Le teorie del drammaturgo tedesco sono forse valide per parte del suo teatro, per la sua compagnia, ma Paris ritiene illusorio e miope pretendere l'applicazione nel contesto francese.

In ogni modo il conflitto resta confinato all'interno della rivista, e l'uscita del n. 11 finisce presto col dar ragione a Barthes, Dort e Voisin: le reazioni della "critica borghese" mostrano non solo che la rivista ha toccato nel vivo l'immobilità del teatro francese, ma che non c'è niente di meglio della provocazione per mettere la novità di Brecht al centro del dibattito. Nel giugno del '55, la seconda tournée parigina del Berliner Ensemble con il capolavoro della regia brechtiana, *Il Cerchio di gesso del Caucaso*, si svolge in un clima opposto a quello che aveva accolto l'anno precedente *Madre Courage*. Lo spettacolo vince il primo premio del Festival d'Art Dramatique, mentre la stampa insiste nell'affermare quanto siano assurde e sciocche le teorie propagandate dai "chierichetti" di TP, contraddette dalla stessa complessità e bellezza "classica" dello spettacolo. Il fuoco degli attacchi contro la rivista sembra in effetti aver fatto rientrare le inquietudini di Jean Paris, a giudicare dalla recensione da lui stesso redatta nel n. 14 [luglio-agosto 1955], in cui egli ribalta buona parte delle posizioni espresse in *Brecht et son double*, l'articolo "censurato", arrivando a definire Brecht "il Diderot del nostro secolo scientifico".

I primi risultati del brechtismo nascente hanno dunque convinto anche il recalcitrante Jean Paris, e con lui Jean Duvignaud e Guy Dumur? No. La linea stabilita da Barthes, sposata con ardore dal giovane Dort e scelta dal direttore-editore Voisin ha già scavato un fossato fra i due "partiti". Lo si può verificare dalle poche righe che Paris invia a Voisin in agosto:

Come va l'ultimo numero? Ci penso, con rammarico, tristezza, ma, insomma, con la coscienza a posto. Il peggio forse è dover ammettere che l'équipe che formavamo un tempo adesso sta per svanire...¹⁸

In effetti se Jean Paris ha forse rivisto i suoi primi giudizi, resta comunque persuaso che il modello brechtiano può essere "importato" in quanto tale solo a condizione di mettere a ferro e fuoco l'integrità del teatro francese. Non solo il *boulevard* o la "complicità" di un Barrault: il teatro pubblico di Vilar, la *décentralisation* dei Centres Dramatiques, l'avanguardia degli autori dei teatrini della *rive gauche* sono anch'essi destinati ad entrare in collisione con la nuova svolta della rivista. Ma non è certo il pragmatismo che anima questa stessa svolta: TP ha trovato uno strumento di lotta che si sta rivelando anche un punto di vista estremamente efficace per riflettere sull'oggetto teatrale e sui suoi rapporti con la società, e non ha nessuna intenzione di lasciarselo sfuggire; anche se questo porterà ad una certa rigidità e a scontri dolorosi, come quello che l'opporrà a Jean Vilar.

Jean Paris comincia dunque ad allontanarsi poco a poco, seguito ben presto da Jean Duvignaud che, come vedremo, troverà un terreno di profondo disaccordo nel dibattito sull'avanguardia. Guy Dumur, seppure altrettanto lontano dalla nuova prospettiva quanto i suoi due colleghi, conserverà invece il suo rapporto con TP grazie alla posizione estranea ad ogni conflitto ideologico.

“Théâtre Populaire” in mezzo alle “convulsioni” ideologiche degli anni Cinquanta

Abbiamo già notato come, dal punto di vista della storia di TP, l'arrivo del Berliner Ensemble nel giugno del '54 sia caratterizzato da un tempismo perfetto, da sembrare quasi organizzato da un abile regista. Occorre forse sottolineare ancora qualche coincidenza.

Il carro di Madre Courage, con la sua immagine al tempo stesso spaventosa e lucida della guerra, raggiunge Parigi qualche settimana dopo la caduta di Dien-Bien-Phu e si potrebbero assimilare gli entusiasmi provocati da questo teatro profondamente nuovo alle speranze d'un cambiamento radicale della politica francese, soprattutto in materia coloniale, che molta parte della cultura di sinistra ha riposto in Pierre Mendès-France, che è appena stato eletto a capo del governo. Continuando questo “gioco delle coincidenze”, si può notare anche come la “dichiarazione di guerra” del n. 11 di TP si produce proprio in corrispondenza della fine di queste speranze: all'indomani dello scoppio della guerra d'Algeria e della caduta di Mendès-France.

Se occorre diffidare di simili raffronti, che spesso trascinano con sé frettolose semplificazioni del rapporto cultura-storia, essi possono tuttavia ricordarci la presenza di quelle “convulsioni della società francese”¹⁹ con le quali la rivista fa necessariamente i conti. La radicalizzazione (brechtiana) delle posizioni di TP risponde *anche* all'esigenza di precisare il suo ruolo in un momento particolarmente delicato della storia nazionale, di trovare la propria identità autonoma nel quadro di un dibattito ideologico che, soprattutto fra il '53 e il '56 (gli anni che vanno dalla morte di Stalin ai fatti di Ungheria), riempie le pagine de “Les Lettres Nouvelles”, de “Les Temps Modernes”, di “Esprit” o di “France-Observateur”. In effetti, a *posteriori* non si può evitare di notare la prossimità di TP con questo orizzonte estremamente eterogeneo di una sinistra “non allineata” con il PCF.

Un avvenimento teatrale aiuta a chiarire questa condizione: il debutto, nel giugno del '55, di *Nekrassov* di Jean-Paul Sartre: una pièce satirica contro il giornalismo “anti-comunista”, che ovviamente provoca una reazione violenta e compatta della stampa borghese e che riunisce per una volta questo campo lacerato dalle polemiche. Ora, se “France-Observateur” o “Esprit” mettono da parte le riserve sul *compagnonnage de route* di Sartre, per unirsi allo stesso gruppo di difesa, TP deve addolcire il suo severo giudizio sulle “forme retrograde” del teatro sartriano²⁰. In questo senso si può dire che l'identità acquisita dalla rivista è ormai un'*identità politica*: la scelta di giocare, fino in fondo, un ruolo di lotta la rende solidale ad un contesto in cui è necessario assumere posizioni nette, spesso al di là delle considerazioni formali ed estetiche.

Detto questo, pur essendo innegabile che il marxismo – attraverso Brecht – nutre le prese di posizione e le analisi teatrali di TP, l'uniforme marxista che spesso le si attribuisce resta un vestito che le va molto stretto. Si tratta piuttosto di una rivista che, sforzandosi di “intervenire nella storia”, non può evitare di fare i conti con i conflitti ideologici del proprio tempo. Roland Barthes, ancora una volta, è il personaggio che meglio incarna questo stato di cose. Nel '55, per l'appunto, Barthes si trova al centro di due polemiche

che incrociate, con Camus e con la “Nouvelle NRF”, che lo accusano di “ambiguità” politica e in cui egli si sforza di dichiarare la sua adesione al “materialismo storico”, pur rivendicando il suo diritto a non esser incasellato in una gabbia ideologica – persino quella, molto larga in verità, del marxismo²¹. Si potrebbe persino avanzare l’ipotesi che di questa volontà d’intervento che si riserva però il privilegio della distanza, Barthes arrivi a darne un’immagine suggestiva e in qualche modo segreta, o almeno sibillina. Nel gennaio '55, mentre lavora all’Arche egli assiste, curioso, al salvataggio dei materiali sommersi nella cantina della casa editrice, in seguito allo straripamento della Senna. Questo avvenimento, con il paesaggio urbano modificato dall’inondazione, gli ispira una delle più belle *Petites mythologies* (*Paris n’a pas été inondé*), in cui descrive con una specie di euforia un mondo divenuto paradossalmente “più disponibile, più malleabile”, così come lo si può osservare, al riparo dagli elementi, a bordo di una mitica imbarcazione come l’Arca, *L’Arche*:

Perché l’Arca è un mito felice: l’umanità può prendervi le sue distanze dagli elementi, vi si concentra e vi elabora la coscienza necessaria dei propri poteri, facendo scaturire dalla stessa infelicità l’evidenza che il mondo è malleabile²².

Come impedirsi di leggere questa citazione come una dichiarazione d’intenti? L’Arche, la rivista e più in generale il teatro come rifugio, zona protetta da dove esercitare una critica intransigente della società borghese, mantenendo una certa distanza nei confronti del conflitto ideologico propriamente detto; con Brecht – marxista che riflette “sugli effetti del segno: cosa rara”²³ – simultaneamente intellettuale del materialismo dialettico e uomo di pratica teatrale, come guida per un intervento sul “mondo malleabile”. Come non vedere dietro a questa ortodossia brechtiana, di cui TP si appresta a diventare portabandiera, una via originale, una sorta di utopia libertaria in un periodo dominato dai feroci scontri della guerra fredda?

Sartre e Vilar

Ma l’evoluzione brechtiana di TP corrisponde anche ad un vero e proprio momento d’emancipazione rispetto a certe forme dell’*engagement* che hanno dominato il clima culturale del dopoguerra. Si rischia di nuovo di cadere nello schematismo e nella banalizzazione dei rapporti fra le generazioni intellettuali, tuttavia due figure che pesano enormemente sulla stessa identità della rivista, Jean-Paul Sartre e Jean Vilar, obbligano a non aggirare questo pericolo. Tanto più che, ancora nel 1955, la violenta polemica che oppone il filosofo al regista si scatena proprio grazie al n. 15 di TP [settembre-ottobre 1955], sul quale appare la nota intervista a Sartre realizzata da Bernard Dort.

Torniamo per prima cosa all’*affaire Nekrassov* che ha dato occasione a TP di allinearsi con Sartre contro l’ipocrisia della critica borghese, ma anche di segnalare esplicitamen-

te, per la prima volta, la propria distanza rispetto all'idea sartriana del teatro politico. Se Barthes si è infatti limitato a *premettere* il suo disaccordo, per lanciarsi poi alla difesa appassionata, Dort ha detto chiaramente nella sua recensione che *Nekrassovè* una pièce “piena di tutti i malintesi che circondano quello che, sommariamente, possiamo chiamare teatro progressista”²⁴. In primo luogo quello di esser stata scritta e concepita *per* l'apparato teatrale della società borghese: per una delle sue sale, per una delle sue regie convenzionali e per il suo pubblico.

Ecco gli antecedenti di cui bisogna tenere conto leggendo l'intervista in cui Sartre dichiara che il TNP “non realizza un teatro popolare” poiché i suoi spettatori compongono semmai un “pubblico piccolo-borghese”, e che fa esplodere la polemica con Vilar. In realtà, TP non sollecita l'opinione di Sartre riguardo a Vilar e al TNP, ma piuttosto a proposito di Brecht e del Berliner Ensemble. Se Sartre non esita a sbilanciarsi *contro* Vilar, provocando la famosa *bagarre*, nei confronti di Brecht egli è invece assai più reticente, poiché in fondo egli è estraneo all'universo brechtiano per le medesime ragioni per cui ne è lontano il direttore del TNP. Paradossalmente, però, il momento in cui TP prende definitiva coscienza della distanza insormontabile fra le proprie posizioni e quelle di Sartre, coincide con la rottura più o meno definitiva con Vilar, il quale non può che leggere l'intervista come l'ultimo atto del “divorzio” già annunciato con TP.

Ma bisogna tornare ancora un po' indietro. Dopo aver espresso il desiderio di vedere una rivista più “violenta”, Vilar si è già accorto della deriva “estremista” di TP. Ne rende testimonianza la famosa frase del suo diario di lavoro, scritta all'inizio del dicembre 1954 – “...i brechtiani mi rompono i coglioni. Questi Diafoirus socialisteggianti sono più leninisti di Lenin”²⁵ –, ma ancor di più le note che egli invia a Voisin in questo stesso periodo. In questo testo inedito Vilar si preoccupa per la piega che sta prendendo la rivista (che chiama ancora *la nostra* rivista), denuncia la presenza di collaboratori troppo “esagitati” (che “hanno molta cultura ma hanno bisogno di capire o di mangiare (e digerire) un po' di REALTÀ”) e al tempo stesso invita Voisin a fare appello alle figure intellettuali più eterogenee: da Montherlant a Camus, da Malraux a Mauriac... a Sartre, appunto:

I nostri rapporti con la rivista di Sartre devono essere intimi. “Les Temps Modernes” sono la sola rivista documentaria, realista, vera, del mondo moderno. Bisogna lavorare assieme²⁶.

Ciò dimostra, semmai ce ne fosse stato bisogno, che Sartre e Vilar, malgrado la loro polemica, fanno parte di quello stesso ambito che TP – inconsciamente, forse – vuole superare, da cui vuole separarsi. Barthes e compagni sanno benissimo che non si può chiedere al TNP di riconvertirsi in “Théâtre National Ouvrier”, sanno che Sartre non abbandonerà mai la sua vecchia abitudine di *écrire des pièces* per darle ai teatri in cui il pubblico borghese parigino va ad *ascoltare*, indistintamente, Montherlant, Camus, Salacrou o Roussin. Ciò che la rivista vuole provocare è uno scossone nelle *forme*, della drammaturgia come dell'interpretazione e della regia, sull'esempio di Brecht e del Berliner

Ensemble. In termini generali si tratta del bisogno di cambiare il rapporto tra forme e contenuti dell'*engagement*: da una parte, una volta costruito un pubblico *nuovo*, la regia, l'interpretazione, le *tecniche teatrali* devono sbloccare il rapporto con questo pubblico, non darlo più per scontato, renderlo *critico*. Dall'altra, l'autore deve abbandonare il suo trono d'intellettuale-letterato, dev'essere coinvolto nella pratica del teatro, riflettere sulle sue forme e sperimentarle. In Brecht, a torto o a ragione, essi vedono soluzione a tutto ciò, la vera propria "quadratura del cerchio", come dice Barthes, di un teatro "al tempo stesso totalmente morale e totalmente drammatico".

Si tratta, tuttavia, di una battaglia perduta in anticipo: il modello del Berliner Ensemble, isola di libertà creativa in seno alla DDR, è già il frutto di una serie di circostanze politico-organizzative particolarmente eccezionali, e non può certo essere proposto in quanto tale, nella Francia degli anni Cinquanta, se non per puro spirito nichilista. Ma proprio questo spirito permetterà a TP di essere il solo vero osservatorio lucido di un'epoca teatrale in rapida evoluzione, e ai suoi redattori di rivoltarsi contro le idee di un teatro e di una cultura *civili* che pure erano state alla base della loro formazione intellettuale e di spettatori teatrali. *Contro* Jean Vilar e *contro* Jean-Paul Sartre (anche se nei confronti di quest'ultimo non vi saranno mai vere occasioni di scontro), la cui polemica si situa su di un piano che la rivista ha in qualche modo già superato, e che possono essere considerati due diversi padri di TP. Perché, come ha notato uno scrittore italiano appartenuto alla stessa generazione della maggior parte dei redattori della rivista, Italo Calvino:

Se c'è stata una gioventù che poteva mettere sul banco d'accusa i propri padri, siamo stati noi, e questa è sempre una situazione fortunata. Non si trattava di una rottura totale, però: dovevamo trovare tra le idee dei nostri padri quelle cui potevamo riattaccarci per ricominciare, quelle che loro non erano stati capaci o non avevano fatto in tempo a rendere operanti²⁷.

"Sangue nuovo" per "Théâtre Populaire"

L'anno 1955 è stato dunque cruciale per TP. La rivista ha portato a termine il suo percorso di ricerca d'identità, trovando nella prospettiva brechtiana l'approdo pressoché naturale della propria vocazione di lotta al teatro borghese. Ha inoltre elaborato una posizione originale nei confronti del contesto politico-ideologico della propria epoca; ma, nel breve periodo che rimane il più contrastato e forse il più fecondo della sua esistenza, essa ha anche visto smembrarsi l'équipe che si era formata nel '54.

Dell'allontanamento di Paris abbiamo già detto, Duvignaud "regola i conti" con la rivista all'inizio del 1956. La sua posizione è stata sin dall'inizio vicina a quella di Paris, ma il suo dissenso con la "linea" di TP non si è mai manifestato con articoli o altri testi critici. Egli preferisce invece dare una sua idea del teatro tramite una pièce che affida alla regia di Roger Blin, *Marée Basse*. Il suo testo vuol essere alla ricerca di "uno spettacolo fisico

capace di agire direttamente sui nervi degli spettatori²⁸, ma i suoi evidenti richiami alle teorie artaudiane e gli espliciti riferimenti al teatro di Büchner danno luogo ad un risultato piuttosto confuso. La critica drammatica stronca violentemente lo spettacolo, attaccando la sua “focosa sottomissione alle leggi e alle regole della ‘nuova drammaturgia’ di cui Büchner è il Dio, Brecht il Messia e Bernard Dort il puntiglioso esegeta²⁹”.

La confusione è grande e Barthes stesso, sul n. 17 di TP [marzo 1956], si affretta a chiarire le cose: la rivista non ha niente a che vedere con “la crudeltà del linguaggio” di questo teatro, la cui provocazione è “gratuita finché mira soltanto a scioccare lo spettatore anziché ad illuminarlo”. *Marée basse* diventa allora un’occasione per definire una volta per tutte le finalità di TP. Le si desume dalla conclusione dell’intervento di Barthes:

L’abbandono della psicologia ha senso soltanto se avviene a vantaggio della Storia. Personalmente non chiedo la soppressione della psicologia, ma la sostituzione di una psicologia essenzialista con una psicologia *politica* (è questa una delle cose che maggiormente ammiro in Brecht). [...] In fondo, ciò che contesto a *Marée basse*, è di essere, mi pare, un teatro di pura Rivolta, cioè dell’ambiguità [...]. Il problema odierno non è proprio quello di passare da un teatro della Rivolta ad un teatro della Rivoluzione³⁰?

In realtà, questo *aut aut* fra Rivolta e Rivoluzione non si rivolge soltanto a Duvignaud, che vede confermata la sua incompatibilità con la linea della rivista, ma più in generale a tutto l’ambiente del cosiddetto teatro “d’avanguardia”, vale a dire il terreno sul quale proseguirà, lo vedremo più avanti, l’intransigente battaglia iconoclasta di TP.

Fra la fine del ‘55 e l’inizio del ‘56, la fisionomia di TP cambia dunque profondamente. I redattori che avevano un rapporto di lavoro più o meno stabile con L’Arche si allontanano: Paris e Duvignaud, ma anche Barthes che abbandona il suo posto di consulente letterario. Robert Voisin, al quale in verità la direzione dell’impresa non è mai sfuggita di mano, è più che mai l’animatore plenipotenziario e orgogliosamente “autocratico” della rivista. Ciò non impedisce alla coppia Barthes-Dort d’esercitare un ruolo di guida intellettuale attorno alla quale cominciano a raccogliersi nuovi collaboratori. Denis Bablet, Émile Copfermann e Antoine Vitez gravitano in effetti attorno a TP già da qualche tempo, ma è interessante fin d’ora segnalare che queste tre importanti figure – che saranno protagoniste della pratica e della riflessione teatrale degli anni successivi – diventeranno redattori stabili di TP soltanto in un secondo tempo. La rivista ha adesso bisogno di un “sangue nuovo” d’altro genere.

Maurice Regnaut, Jacques Débouzy, André Muller, Jean Vannier, Pierre Trotignon e, più tardi, André Gisselbrecht, i nuovi “adepti” reclutati da Barthes e Dort che collaboreranno stabilmente con TP fra il ‘56 e il ‘58, rispondono ad un appello che più che rivolgersi alle loro rispettive competenze teatrali, chiede loro semmai l’adesione ad un progetto di battaglia culturale. Chi sono questi nuovi arrivati? L’ex-redattore Morvan Lebesque non ha dubbi: si tratta di “fedeli” della nuova “chiesa” brechtiana, degli “ingenui” plagiati dai “dottori-marxisti” Barthes e Dort³¹. In realtà la loro identità ci aiuta a meglio compren-

dere il ruolo che una rivista come TP si è ormai guadagnato nel clima culturale degli anni Cinquanta: sono giovani intellettuali provenienti da una sinistra intransigente che avverte e soffre gli stretti limiti della politica culturale del PCF³², che vedono nel teatro (e non soltanto nel teatro di Brecht) il luogo ideale ove investire speranze, sogni e bisogni di liberazione, ove perseguire un *disegno utopico*. Essi rappresentano la miglior prova dello statuto particolare di cui gode il teatro in quest'epoca: è "omologo al politico"³³, crocevia delle ragioni dell'arte e delle necessità sociali. TP fornisce un terreno d'espressione e uno strumento di lotta – il brechtismo – che unisce a una critica radicale della società capitalista la rigorosa messa in discussione delle forme artistiche, dell'estetica borghese così come del discorso zdanoviano.

Barthes e Dort in scena

Il 14 febbraio 1956, allo Studio des Champs-Élysées, va in scena una ripresa molto importante: *Les Chaises* di Eugène Ionesco, per la regia di Jacques Mauclair. Una recensione entusiasta di Jean Anouilh sulla prima pagina del *Figaro* ne farà un evento "mondano" del teatro parigino e segnerà l'inizio dell'enorme fortuna di un drammaturgo fino ad allora confinato nei piccoli teatrini "d'avanguardia". Ma c'è un altro motivo che fa di questa serata un avvenimento importante per la storia di TP: accanto a *Les Chaises* è messa in scena una piccola pièce dello stesso autore, *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméleon du berger*. Ispirandosi ai modelli di Molière e Giraudoux, Ionesco si rivolge direttamente ai suoi detrattori: egli stesso si fa personaggio comparando nel proprio studio perseguitato da tre "dottori teatrologi" che cercano di influenzare il suo lavoro. Il nome di questi dottori toglie ogni dubbio circa l'identità che dietro a loro si cela: *Bartholoméus I, II et III*. I "costumologi, scenologi, spettato-psicologi" di cui si fa beffe Ionesco sono evidentemente Roland Barthes e il "suo allievo" Bernard Dort. Accanto a loro, la caricatura di Jean-Jacques Gautier (*Bartholoméus III*), il reazionario critico del *Figaro*, che delira glorificando Bernstein e il *boulevard*. Per ammissione dello stesso Ionesco, quest'ultimo personaggio ha però un ruolo di assoluto secondo piano e persino i suoi demenziali commenti alle criptiche dichiarazioni dei suoi "colleghi" (tratti dagli articoli di TP e montati in un collage surreale) servono in realtà a rincarare la dose delle critiche rivolte ai redattori di una rivista che vorrebbe dirigere l'attività drammatica di Ionesco secondo le leggi di Brecht ("il grande dottor Bertolus").

Perché questa foga polemica contro TP? La rivista ha avuto fin dagli inizi un atteggiamento positivo nei confronti dei drammaturghi dell'avanguardia o di quello che in seguito sarà definito un po' arbitrariamente Teatro dell'Assurdo (Adamov, Beckett e Ionesco in particolare). Questa sorta di *grado zero* del linguaggio drammatico è anzi sempre parso a TP un efficace mezzo di demistificazione delle sclerosi del teatro e della società borghese, altrettanto necessario quanto l'opera di democratizzazione e allargamento del pubblico popolare svolta da Jean Vilar. Ma lo sconvolgimento brechtiano che ha investito TP

comincia in effetti a provocare cambiamenti anche su questo fronte. Questo linguaggio spaesato, queste situazioni astratte hanno bisogno, adesso, di evolvere verso un teatro di analisi e di denuncia sociale. Un autore in particolare, Arthur Adamov, spettatore entusiasta di *Madre Courage* al Théâtre Sarah Bernhardt accanto a Barthes e Dort, sembra volgersi decisamente in questa direzione. Nella sua ultima pièce, *Le Ping-pong*, gli oggetti che ossessionano i personaggi sono divenuti reali, e l'azione drammatica mostra una visibile alienazione sociale. Bernard Dort ha salutato, su TP e su altre pubblicazioni, la grande novità di questa pièce, chiamando anche gli altri *nouveaux auteurs* a sostituire un "teatro privato" con un "teatro sociale", a trasformare ciò che è stato fino ad allora "un'esperienza di laboratorio" in "una vera rivoluzione: un cambiamento della funzione stessa del teatro". Ma Dort è andato anche più in là, arrivando a proporre la rivista come fulcro di questo cambiamento:

L'avventura di questo teatro è appena iniziata. A poco a poco, esso prende coscienza di se stesso, dei suoi poteri, dei suoi rischi. Intorno alla rivista "Théâtre Populaire", è quasi una nuova dottrina teatrale che si elabora e che prende corpo³⁴.

Ionesco, evidentemente, non ha apprezzato questo invito: egli non ha alcuna intenzione di adeguarsi alla "nuova dottrina". A suo avviso il teatro non deve esprimere nessun "impegno", "disimpegno" semmai; la demistificazione della società borghese che è stata riscontrata nelle sue pièces è del tutto abusiva: il suo teatro è deliberatamente apolitico e non ha niente a che vedere né con Brecht, né tanto meno con Adamov.

L'Impromptu de l'Alma è dunque il coronamento di una polemica che si protrae da circa un anno. Ionesco si unisce a coloro che hanno accusato TP di settarismo e dogmatismo, di un terrorismo assolutamente derisorio, poiché la rivoluzione che pretende di aver scoperto non consiste che in una serie di "sfondamenti di porte aperte". L'ironia con cui Ionesco se la prende con l'"elettrochoc dello straniamento, o effetto Y", o con l'"ipertrofia della funzione storica", deformando e decontestualizzando le frasi di *Les Maladies du costume de théâtre* di Barthes [TP n. 12, marzo-aprile 1955] e di *Une Nouvelle Dramaturgie* di Dort [TP n. 11, gennaio-febbraio 1955], si allinea cioè alla posizione presa dalla maggioranza dei critici drammatici francesi. Un atteggiamento che si riassume nell'articolo al vetriolo che Jacques Lemarchand – un rappresentante tutt'altro che reazionario della categoria – ha pubblicato sulla "Nouvelle NRF" nel maggio 1955, *L'Écolier limousin et le Petit Organon*: un testo in cui Barthes e Dort sono assimilati al pedante personaggio rabelaisiano e a dei moderni Bouvard e Pécuchet.

Lemarchand prima, Ionesco poi, sanciscono dunque definitivamente l'isolamento di TP, che è ormai una vera e propria *citadelle assiégée* nell'ambiente teatrale francese. Condizione difficile questa, ma privilegiata: da un simile osservatorio ben difeso e "lontano dagli elementi" – come la mitica *Arche* evocata da Barthes – TP potrà esercitare un'azione critica pura, lucida e senza compromessi. Un giacobinismo teatrale che, oggi, può quasi far sorridere e che presta il fianco agli scherzi di Ionesco, ma che ha il potere di

notomizzare il corpo del teatro della sua epoca, mettendo a nudo con grandissimo anticipo la forma delle sue membra e i percorsi delle sue reti vitali.

A l'avant-garde de quel théâtre? Il tempo delle certezze

All'inizio del 1956, dopo aver risolto le sue *querelles* interne, attirato nuovi collaboratori e guadagnato una posizione di orgoglioso isolamento, TP può dunque impegnarsi in un'attività critica i cui tratti sono ancora più netti. Gli anni '56-'57 rappresentano infatti il periodo apparentemente più chiaro della sua storia, un periodo fatto di entusiasmo e certezze, una specie di *âge d'or* del brechtismo. A seguito della polemica con Duvignaud su *Marée basse*, dell'episodio de *L'Impromptu de l'Alma*, e alla luce delle nuove posizioni espresse da Adamov in *Théâtre, argent et politique* (articolo pubblicato su TP n. 17 [marzo 1956]), è la discussione sul concetto stesso di *avanguardia* a servire da nuovo punto di partenza: questione controversa sulla quale abbozzare un "piano di battaglia" e primo banco di prova per testare la coesione del nuovo gruppo di collaboratori.

Adamov s'è mostrato non solo sensibile all'appello della rivista, ha persino annunciato un netto cambiamento della sua poetica teatrale. Il suo articolo è un vero e proprio manifesto per un nuovo teatro politico, *storico e realista*, che sappia mantenere la forza di provocazione del linguaggio anti-retorico dell'avanguardia, superando l'astrazione della sua rivolta letteraria. È anche per rispondere a questa disponibilità che TP pubblica il numero speciale [n. 18, maggio 1956] sull'avanguardia.

A l'avant-garde de quel théâtre?, si domanda Barthes nell'editoriale – firmato, questa volta. La sua risposta è netta, come al solito, e dà il "la" a tutto il numero: "Noi riteniamo che un'esperienza creatrice per essere radicale deve aggredire la struttura reale, cioè politica della società"³⁵.

Privo di questa caratteristica, qualsiasi avanguardismo è destinato a svolgere un ruolo simile a quello dello "stregone" delle società cosiddette primitive: "fissa l'irregolarità per poterne meglio purificare la massa sociale", diventa "fenomeno catartico", "vaccino" da inoculare "sotto la crosta dei valori borghesi", per aumentarne le difese con un piccolo, omeopatico quantitativo di libertà. Ecco la perentoria tesi centrale del n. 18, un numero della rivista che rappresenta tuttavia un sincero e concreto sforzo di *comprendere* le ragioni e le peculiarità di una drammaturgia il cui valore innovativo non è affatto messo in discussione. Dietro il tono apodittico de *L'Avant-garde en suspens*, articolo "programmatico" di Bernard Dort; dietro le puntigliose analisi del linguaggio e delle tecniche dell'avanguardia teatrale, realizzate da Jean Vannier e André Muller, si può leggere in effetti l'evidente fascino esercitato sui redattori dalla poetica degli autori del *nouveau théâtre*. Il fatto è che il *no man's land* teatrale prodotto dall'opera di un Samuel Beckett, per esempio, ha incontrato esattamente il loro bisogno di liberazione dagli orpelli della scena convenzionale, dai "ricami del dialogo e dell'intrigo"³⁶, dallo psicologismo più o meno raffinato di cui il teatro francese sembrava incapace di fare a meno. Adesso sognano che

questa azione liberatrice possa continuare, superare lo stadio della *rivolta* individuale per divenire espressione di una *rivoluzione*.

Cosa poteva esserci di più illusorio? Nei confronti della cosiddetta avanguardia drammaturgica degli anni Cinquanta TP raggiunge forse il suo punto limite di rigidità intellettuale, eppure questa stessa rigidità testimonia di un eccezionale investimento ideale nel teatro. Prendiamo l'esempio del giovane collaboratore Jean Vannier, vero e proprio ardente estimatore di Beckett. Egli arriverà a condannare la *perfezione* stessa dell'autore irlandese, senza potersi al tempo stesso impedire di ammirarne quegli stessi elementi drammatici e linguistici che a suo parere le rendono chiuse su loro stesse, senza via d'uscita³⁷.

Questa via d'uscita, Brecht, l'ha mostrata: disegno rivoluzionario e riscrittura delle convenzioni drammatiche possono andare di pari passo e produrre *piacere* teatrale. Occorre dunque tentare il tutto per tutto, spingere in tutti i modi e a tutti i costi per un'arte teatrale – non necessariamente ricalcata sull'esempio brechtiano – che unisca forme nuove ad una volontà d'intervento sulla realtà. Un nuovo realismo, una sorta di “avanguardia realista” in cui il linguaggio purificato e ridotto ai minimi termini non si rassegna a significare soltanto disperazione o, peggio, l'accettazione di una condizione di vita assurda ed immutabile.

Nuovo realismo Ecco una sorta di parola d'ordine che anima le certezze di TP fra il '56 e il '58. *Boulevard* o Comédie-Française, teatro satirico o d'analisi sociale, allestimenti di classici o tentativi più o meno avanguardisti di contemporanei, ogni evento teatrale è sottoposto allo stesso interrogatorio. A cosa serve questo spettacolo? Cosa ci rivela della complessità sociale? Quali prospettive di liberazione propone allo spettatore? L'insistenza con cui compaiono queste domande, su di un'interminabile serie di articoli (recensioni, soprattutto) pubblicati sui numeri 17-27 [marzo 1956-novembre 1957], mostra che TP non solo crede alla necessità del suo ruolo critico, ma che delle risposte soddisfacenti le sembrano possibili, che questo teatro sognato non le sembra così irrealizzabile.

Adamov, Vinaver, Planchon... le speranze di “Théâtre Populaire” nel clima della guerra d'Algeria

Fra il 1956 e il 1957 la Francia precipita definitivamente nella tragedia algerina. Ormai nessuno può più tenere nascosta la realtà, le “azioni isolate” di qualche gruppo di “ribelli” di cui si è parlato all'inizio hanno ormai lasciato il posto ad una vera, sanguinosa guerra. Il contingente militare incaricato di ristabilire l'ordine s'ingrossa giorno dopo giorno, un'intera generazione di giovani comincia a convivere col rischio della coscrizione e in Algeria si muore sempre più di frequente. Il governo del socialista Guy Mollet, eletto all'inizio del '56 col mandato di ottenere la *pacification*, non ha saputo far altro che perseguire una politica di semplice ed inefficace repressione; anche i comunisti hanno votato per i “pieni poteri” all'esercito. In questo clima drammatico di una decolonizzazione

che sconvolge le coscienze e mette a nudo le contraddizioni e la fragilità di un'intera classe politica, della sinistra in primo luogo, come inserire la voce minoritaria di una piccola rivista che si occupa di teatro?

Senza voler collegare troppo meccanicamente a questo clima il fervore con cui TP invoca un teatro d'intervento sociale, occorre tuttavia sottolineare due dati incontestabili: la grande maggioranza dei collaboratori rischia di essere implicata personalmente nella *sale guerre* (Maurice Regnaut sarà effettivamente richiamato in Algeria per sei mesi, Pierre Trotignon vi passerà due anni); provengono tutti da un ambiente di sinistra che vive molto dolorosamente le esitazioni, in particolar modo del PCF, nella politica di opposizione a questa stessa guerra. La sensazione che la Francia della Quarta Repubblica sia oggetto di una deriva che può condurre a soluzioni autoritarie, l'assenza di una cultura d'opposizione soddisfacente e libera, dunque, rafforza in loro la scelta del teatro come terreno di lotta.

Dell'originalità dell'opzione brechtiana – di cui, adesso, si tratta di *preservare* l'integrità, di fronte ai tentativi di “addomesticarla”, di renderla “inoffensiva” – si è già detto. Ma altri segnali d'innovazione hanno cominciato a manifestarsi nel teatro francese. Adamov ha concretizzato il suo sforzo di superamento dell'avanguardia con una pièce, *Paolo Paoli*, che prende a bersaglio i meccanismi economici che regolano la società borghese, applicando un'analisi quasi “entomologica” al linguaggio della classe dirigente durante gli anni in cui la Francia ha condotto “allegrement” la sua politica coloniale: la *Belle Epoque*. Del suo allestimento si occupa Roger Planchon, un giovane lionese che dirige da qualche anno un'esperienza di *décentralisation* assolutamente originale rispetto alla politica dei Centres Dramatiques Nationaux, e che si è mostrato estremamente sensibile alla “lezione” del Berliner Ensemble. TP, recensendo lo spettacolo [n. 25, luglio 1957], parla di un “avvenimento del teatro contemporaneo”.

Al Théâtre de la Comédie di Lione, lo stesso Planchon ha messo in scena l'anno precedente *Aujourd'hui ou les Coréens*, prima pièce di un giovane drammaturgo che, grazie alla sua amicizia con Barthes, ha già dei contatti con TP: Michel Vinaver. Il suo testo drammatico è una risposta assai originale ed inedita all'appello della rivista per un *nouveau réalisme* (anche se i commenti di TP non sono unanimemente positivi³⁸). Prende di mira infatti un'altra questione ancora bruciante della politica internazionale francese, l'intervento in Corea, e la sua critica al militarismo passa attraverso una descrizione ironica del linguaggio e dei gesti della quotidianità: il suo sguardo critico non propone giudizi morali o ideologici ma mantiene una *distanza* visibile rispetto agli eventi e ai personaggi. Le resistenze istituzionali che incontra la creazione di *Paolo Paoli* e il divieto imposto ad una ripresa dei *Coréens* mostrano che la loro azione teatrale possiede una qualche efficacia³⁹.

La condizione di tensione politica sembra dunque favorire, o quantomeno stimolare le “speranze” di TP. Verso la fine del 1957, mentre Sartre denuncia l'instaurazione di una sorta di coprifuoco sul teatro, segno di una ben più vasta volontà di censura determinata dalla politica algerina⁴⁰, la rivista può rallegrarsi per l'apertura a Villeurbanne – periferia

operaia lionese – del Théâtre de la Cité, vero *théâtre populaire en province*, in cui il direttore Roger Planchon potrà continuare ed allargare la sua azione apertamente ispirata all'esempio brechtiano. All'inizio del 1958 s'annunciano, inoltre, le prime rappresentazioni della sua compagnia in un teatro della capitale, con quel *Paolo Paoli* che promette di provocare per l'ennesima volta l'intolleranza della critica parigina. Michel Vinaver, infine, ha appena terminato una nuova pièce che TP è già pronta a pubblicare e che è stata "commissionata" da Planchon: *Les Huissiers*. Si tratta di una feroce satira dei criptici intrighi parlamentari della Quarta Repubblica, con riferimenti espliciti ai più neri episodi della disastrosa politica algerina, l'*affaire Audin* per esempio⁴¹. Il dibattito sul teatro è dunque più che mai implicato con la storia: la lotta di TP è più che mai giustificata.

1958: il tempo delle disillusioni

La serata del 16 gennaio 1958 al Théâtre du Vieux-Colombier resta memorabile: Roger Planchon e il suo Théâtre de la Comédie vi presentano *Paolo Paoli* di Arthur Adamov [...]. Dopo l'arrivo del Berliner Ensemble a Parigi, nel 1954, Brecht ha fatto irruzione nel teatro francese. Lo ha fatto tremare. Ci ha spinto a dubitare di ciò che, allora, ci sembrava più nuovo: mi riferisco ai "nuovi drammaturghi" come Ionesco, Beckett, Adamov... e lo stesso TNP di Jean Vilar [...] Planchon ci sembra in grado di riprendere la lezione del Berliner Ensemble [...]. Lungi dall'essere il semplice prodotto di un'abiura, [*Paolo Paoli*] rappresenta una sfida: l'avanguardia, qui, si misura con la storia⁴².

Ecco alcune frasi del ricordo che Bernard Dort conservava, ancora molto recentemente, della *dernière bataille* di *Paolo Paoli*. Insieme alla memoria appassionata, vi troviamo anche la coscienza che questa ambizione di vedere il teatro "misurarsi con la storia" o, per riprendere la formula cara a TP, *intervenire nella storia*, "era allora fuori misura". Eppure, leggendo l'articolo dell'ex redattore di TP, si ritrovano tutti gli elementi che fanno talvolta di una serata teatrale un momento topico, il crocevia dei sentimenti di un'epoca. Il primo spettacolo parigino di Planchon, le difficoltà della sua nomina alla direzione del Théâtre de la Cité e l'esempio precedente dei *Coréens* di Vinaver; i commenti velenosi dei critici sul "senza patria" Adamov e l'impegno della CGT a raccogliere pubblico; Sartre, che ha appena chiesto a gran voce una pièce sulla Guerra d'Algeria e ha denunciato la censura, seduto nel bel mezzo della platea; il colonnello Massu che prende in mano in questi stessi giorni il potere di polizia ad Algeri... tutto si tiene, tutto sembra far parte di una medesima battaglia.

Di questa battaglia è piuttosto noto l'epilogo: *Paolo Paoli* rimane in scena al Vieux-Colombier per circa quaranta giorni. La critica "borghese" è a dir poco feroce con Adamov, la stampa di sinistra lo difende, ma la sua pièce non sarà mai più ripresa in Francia. Comincia, per il drammaturgo d'origine caucasica, il triste periodo di un più o meno dichiarato ostracismo che lo fa cadere in un progressivo isolamento. Non è questa la sede

per discutere della sottovalutazione, se non della completa rimozione, di un autore *centrale* della drammaturgia francese della seconda metà del Novecento; Adamov ci serve piuttosto da esempio per rendere sensibile una disillusione, un vero e proprio *échec*:

La vera battaglia, quella della possibilità di una nuova drammaturgia storica francese, è durata poco. Siamo nel febbraio del 1958. Il mese di maggio sta per far prendere alla nostra società un'altra piega. E richiudere il teatro nel suo *huis clos*⁴³.

La formula conclusiva del citato articolo di Dort è chiara: la delusione per uno spettacolo stroncato e costretto a interrompersi per pressioni esterne, o per una pièce che non può vedere la luce, non fanno altro che annunciare un ben più grave cataclisma. Prendiamo l'esempio de *Les Huissiers*, la pièce di Vinaver che abbiamo lasciato, appena terminata, pronta per essere allestita da Planchon. Pur ammettendo che il regista fosse riuscito a scavalcare la censura, che senso avrebbe assunto un testo scritto con la volontà di riferirsi alla più immediata attualità, nelle circostanze politiche in rapidissima evoluzione dell'inizio '58? Era concepibile una parodia dei governi bizantini e impotenti della Quarta Repubblica, proprio mentre da tutte le parti si invocava il "ritorno" de *l'homme de la providence*, il Generale de Gaulle?

Nei primi mesi del 1958, proprio mentre la rivista espone orgogliosamente per la prima volta la sua famosa epigrafe – *L'art peut et doit intervenir dans l'histoire* [n. 29, marzo 1958] – la Francia si trova in una gravissima crisi che la spinge in breve tempo ad una svolta politica sulla quale l'arte mostra di avere ben risibili possibilità d'intervento. Nel microcosmo di TP, il *putsch* di Algeri e la folgorante ascesa al potere di De Gaulle e ancor più *l'imprimatur* plebiscitario del referendum di settembre, significano allora l'inconfessata presa di coscienza dell'*impotenza*. Una coscienza che avrà bisogno di qualche anno – e di altre disillusioni – per essere metabolizzata, ma che pure non manca di portare con sé immediate conseguenze, la prima delle quali è di ordine strategico.

Abbiamo già sottolineato il progressivo isolamento della rivista. Frustrato ogni slancio utopico, questo isolamento cessa di essere la condizione favorevole all'elaborazione di un progetto per un *monde maniable*, resta soltanto una postazione dalla quale condurre una battaglia esclusivamente *difensiva*.

Torniamo a *Paolo Paoli*. Qual è l'argomento principale di cui si servono gli scatenati detrattori di Adamov? Nella sua pièce non c'è altro che l'aggressività rancorosa dei comunisti (apolidi, per giunta): nessuna sensibilità, niente anima... niente arte, di conseguenza. Vi sono, al contrario, tutti i freddi caratteri dottrinari ai quali i "chierichetti" di TP vorrebbero ridurre l'opera di Brecht. Quel Brecht che ha dimostrato di essere al contrario un grande artista, un poeta eterno, un drammaturgo contemporaneo eppure già un "classico". Lo si è scoperto specie dopo la sua morte (agosto 1956): certi ideologismi pesano sulla sua arte teatrale, è vero, ma la bellezza del lavoro del Berliner Ensemble mostra quanto i suoi eccessi teorici restino tutto sommato, nella pratica, lettera morta. Lo si scopre ancor più quando, non lontano dal teatro in cui Adamov grida le sue *méchanchetés*,

la Comédie de Saint-Etienne di Jean Dasté presenta a Parigi il suo *Cerchio di gesso del Caucaso*. La “scuola francese” che incontra il genio di Brecht ne fa uscire le reali qualità: “un sentimento fraterno, una bontà naturale, un reale amore per l’uomo”⁴⁴. La conclusione la lasciamo ad una giornalista dell’epoca, particolarmente felice della scoperta:

Ecco finalmente schiacciati, come dei pali conficcati nel fango, tutti questi Diafoirus della “Metafisica brechtiana” che con il loro gergo mi fanno ronzare le orecchie da un po’ di anni. Ed è Jean Dasté e la sua Comédie de Saint-Étienne a conficcare i pali con robuste braccia contadine. [...] Non è più questione, qui, di “straniamento”, di “demistificazione”, meno che mai di capelli spaccati in quattro da rachitici intellettuali⁴⁵.

L’episodio del *Cerchio di gessodi* Dasté, con le incomprensioni fra l’attore-regista e la “rigidità” dei redattori di TP⁴⁶, annuncia la condizione di chiusura nella quale la rivista si troverà fino alla fine dei suoi giorni. Il primo grande successo francese di Brecht significa anche la fine di un sogno; la sua ammissione nel Panthéon dei “grandi autori” neutralizza il potere sovversivo del suo teatro. TP non potrà d’ora in poi far altro che ostinarsi a difendere la *purezza* di un modello che è inevitabilmente sfigurato dall’importazione nell’immutato panorama teatrale francese. Certo, questa stessa importazione non sarà senza conseguenze: sono note le trasformazioni formali ed estetiche che la fortuna di Brecht (alla quale l’insistenza di TP ha incontestabilmente contribuito) determinerà all’interno della scena francese per almeno due decenni. Ciò nondimeno, la rivoluzione sognata dai redattori della rivista non ha certo avuto luogo e non assomiglia affatto alla cosiddetta *pax brechtiana* che si determina: il teatro e la società francesi vanno anzi veloci verso la normalizzazione della Quinta Repubblica e della politica culturale di Malraux.

La diaspora

Si è parlato di una prima conseguenza “strategica”; la seconda è d’ordine “emotivo” e concerne le persone che collaborano a TP. Ancora una volta si ha che fare con delle coincidenze. Molti dei giovani reclutati fra il ’55 e il ’56 cominciano ad ottenere incarichi d’insegnamento (quasi sempre fuori Parigi), altri collaboratori – Barthes, in particolare – vedono moltiplicarsi gli impegni e gli interessi extra-teatrali: tutta una serie di motivazioni personali/professionali contribuiscono all’inizio di una sorta di *diaspora* che, tuttavia, non si può non ricondurre alle disillusioni (teatrali e politiche) dell’anno 1958.

Barthes, ancora una volta, ci fornisce un caso esemplare. Di qui a poco (all’incirca alla fine del 1960) egli abbandonerà completamente ogni frequentazione teatrale, ma è a partire dal 1958 che si comincia ad avvertire la sua stanchezza, persino il fastidio, per un’arte che non considera evidentemente più un oggetto privilegiato di riflessione. Le sue posizioni sicure e perentorie lasciano il posto a una specie di cattivo umore che si rivolge soprattutto al suo vecchio idolo, Jean Vilar, come volesse “vendicarsi” di uno dei primi

responsabili della sua morente passione teatrale. La “degenerazione istituzionale” del TNP (teatro che egli descrive ormai come una replica della Comédie-Française) lo irrita sempre di più. S’indigna per una *Phèdre* [TP n. 29, marzo 1958] che non aggiunge nulla al *mythe Racine*, o piuttosto che conferma questo “mito storicamente borghese”; si getta letteralmente contro *Ubu* [TP n. 30, maggio 1958], uno “spettacolo carino” che vuol piacere a tutti senza disturbare nessuno; stigmatizza il trattamento subito dall’adattamento di Vinaver de *La Fête du Cordonnier* [TP n. 34, 2° trim. 1959], il cui lavoro di “politicizzazione” del testo elisabettiano di Dekker è stato distrutto, annullato dal “vuoto della messa in scena, dall’indigenza delle scene e della musica, dall’apatia degli attori...”. Occorre tuttavia riflettere su quanto Barthes scrive a Voisin, rispondendo alla richiesta di redigere la recensione dell’*Ubu* messo in scena al TNP:

D’accordo, certo, per *Ubu*. Non gliene avevo parlato perché trovo che sia un po’ noioso che le recensioni del TNP tocchino sempre a me, visto poi che sono sempre negative... certo, è vero che non vado da nessun altra parte a teatro⁴⁷!

Questo piccolo dettaglio (il vituperato TNP è l’unico teatro che gli riesce di frequentare) mostra assai chiaramente che la violenza dei giudizi di Barthes nasconde un’evidente disaffezione globale nei confronti del teatro. Eppure, Barthes rimane un *leader*, una guida intellettuale. Ecco l’equivoco in cui si dibatte TP durante almeno due anni. L’anomalia del suo ruolo – è nota la sua natura assolutamente estranea a quella di un “capo” – in una rivista in cui il solo, il vero “capo” è Voisin, il quale considera però la sensibilità culturale di Barthes un elemento irrinunciabile, ha prodotto una condizione di stasi. Si continua a presumere che vi sia un’azione propulsiva da parte sua, malgrado una presenza sempre più debole, senza accorgersi che le assenze di Barthes significano un reale disincanto, una reale presa di distanza. Difficile individuare esattamente il momento in cui Voisin si rende conto di questa situazione, è certo però che il direttore dell’Arche ne ha coscienza alla fine del 1959, quando Michel Vinaver gli scrive per dare un suo parere, da Voisin stesso sollecitato, a proposito della “eventuale scomparsa di TP”⁴⁸, ed è certo anche che i suoi dubbi circa il ruolo di Barthes l’occuperanno almeno fino al 1961, quando quest’ultimo, pur assicurando un vago quanto improbabile nuovo impegno per la rivista, gli comunicherà le proprie idee sul passato e sul futuro della rivista, mostrando così il suo effettivo, inderogabile allontanamento⁴⁹.

Bernard Dort, visto il suo rapporto di vera e propria reciprocità intellettuale, legge forse prima degli altri la natura irreversibile della disaffezione di Barthes. Dort è ormai il redattore più attivo, più assiduo, è considerato il “pilastro” dell’ortodossia brechtiana, eppure, a partire da questa intransigenza che condivide con Barthes cerca, si sforza di trovare vie nuove per un’utopia alla quale è forse il solo a non voler rinunciare. Il 1959-60 è in effetti il biennio di Planchon e dell’entusiasmo per la sua *écriture scénique* che corrode la patina che ricopre i classici, che li fa vivere nelle contraddizioni dell’attualità. Sono gli anni del Piccolo Teatro di Milano, “scoperta” esaltante, soprattutto per Dort, perché

sembra in grado di dare una sorta di “aerazione” alla prospettiva brechtiana: mostrare cioè che accogliere la novità teorica, formale, tecnica di Brecht non significa per forza piegarsi all’imitazione del Berliner Ensemble.

Ma Dort, probabilmente senza saperlo, marcia già in una direzione autonoma: pur essendo il redattore più “militante”, egli ha intrapreso il proprio percorso d’esplorazione *scientifica* del teatro, delle sue tecniche, presto della sua storia. Dort è il solo a vivere l’indiscutibile crisi “ideologica” che attraversa TP in termini di bisogno d’approfondimento; è l’unico componente “della prima ora” a divenire un *teatrologo*.

Tutto ciò non è confessato e nemmeno cosciente a TP fino all’ultimo mese del 1960, quando si verificano dei fatti assai rappresentativi.

- Nel quadro della sua ennesima, trionfale tournée, il Berliner Ensemble presenta, insieme ad altri spettacoli, *La Madre*, spettacolo il cui forte contenuto ideologico fa trasalire la critica francese, che pure è ormai “abituata” a Brecht. È forse l’opportunità per tornare alla carica, TP ha la prova che Brecht può ancor a dare fastidio... ma il brechtismo della rivista non esiste più: Regnaut, Dort e Barthes, che dedicano ciascuno un testo a *La Madre*, manifestano avvisi assai diversi [TP n. 39, 3° trim. 1960], o piuttosto seguono linee critiche che sembrano a malapena comunicanti. Mentre Regnaut si sforza di privilegiare il messaggio rivoluzionario della pièce, Brecht è già per Barthes *materia tematica* della sua riflessione sui segni e Dort (il quale ha appena pubblicato il suo studio *Lecture de Brecht*) è già immerso in una dettagliata analisi della drammaturgia brechtiana.

- Nel clima particolarmente sovraccitato del momento, intorno all’irrisolta questione algerina Dort propone a Barthes di firmare il “Manifesto dei 121”⁵⁰: il rifiuto dell’amico sancisce una rottura già da tempo annunciata.

- Regnaut preferisce dedicarsi alla traduzione dell’opera brechtiana e ad un’attività pionieristica per la Francia teatrale dell’epoca: quella di *dramaturg* per *L’Anima buona del Sezuan*, messa in scena da André Steiger. Un’esperienza che si rivela disastrosa: incompresa nella sua novità, privata del sostegno economico e logistico necessario, troppo ingenua forse, rischia addirittura di veicolare un’immagine descrittiva, non problematica, quasi “realista-socialista”⁵¹ dell’estetica brechtiana.

Insomma, in una rivista che ha visto disgregarsi poco a poco il suo gruppo di redattori, dove la parallela, progressiva perdita di collegialità non ha posto problemi fino a quando si è creduto alla virtuale *leadership* di Barthes; in queste condizioni, una revisione, una verifica del suo ruolo appare ormai necessaria. A rendere ancora più evidente questo bisogno, contribuisce anche il “ritorno del padre”, Jean Vilar, che dopo esser stato relegato in una specie di *hors champ critique*⁵², ha appena allestito un *Arturo Ui* che coglie esattamente la sensibilità del pubblico nella fase forse più tragica della vicenda algerina.

Il *Mémoire* di Jean Vilar: “guardate in faccia la realtà, ve ne prego”

Robert Voisin racconta di aver dovuto insistere molto per convincere Jean Vilar a met-

tere in scena *Arturo Ui* e ad assumerne il ruolo di protagonista. In giugno il Berliner Ensemble e la clownesca interpretazione di Ekkerard Shall hanno ottenuto un vero e proprio trionfo al Théâtre des Nations: a qualche mese di distanza il confronto appare inevitabile. Vilar, comunque, decide di accettare la sfida e la vince. Il TNP ottiene il successo forse più limpido, più indiscusso dai tempi “eroici” del *Principe di Homburg* o di *Lorenzaccio*. Vilar non è fatto per Brecht, forse nemmeno lo ama; ha bisogno di *eroi*, di eroi riflessivi, combattuti, ai quali dare il suo corpo magro e nervoso, e nel teatro di Brecht non ce ne sono... tranne Arturo Ui, forse. Scelta deliberata o frutto del caso, comunque sia il direttore del TNP, come interprete, incontra il *suo* personaggio brechtiano e l'efficacia dello spettacolo viene di conseguenza. Il suo Arturo è in effetti il doppio grottesco di un eroe elisabettiano, un Riccardo III degradato, un mafioso allucinato che si dibatte nel crimine mimando il grande stile delle *chronicles* shakespeariane. Vilar, dunque, non ha che da mettersi nei panni del personaggio: Arturo Ui diviene anch'esso riflessivo, non è più un clown nazista, è reale, fa pensare al lucido fanatismo dei militaristi (quelli che torturano in Algeria), fa paura.

Da un certo punto di vista, è una lezione di pragmatismo teatrale per TP: Vilar non ha rinunciato alla sua estetica, al suo “grande stile”, li ha messi in questione, li ha messi a confronto con Brecht e, soprattutto, ha mostrato di saper ancora dialogare con la storia: quando si avvicina al pubblico pronunciando la fatidica frase “...il grembo da cui nacque [il mostro] è ancor fecondo”, ogni spettatore è “colpito in pieno da una frustata”⁵³. La rivista non può non riconoscere questa lezione. Dort, che aveva lamentato l'eccessiva “spettacolarità” della messa in scena di Palitzsch-Wekwerth, dichiara che con *Arturo Ui* il TNP “ha ritrovato l'ambizione fondamentale del teatro brechtiano”⁵⁴.

È il momento di Vilar. Si sarebbe potuto immaginare che la sua figura austera, il suo ideale unanimista potessero rientrare o perdersi nella “muscolosa retorica” della nascente Quinta Repubblica e del suo programma culturale: al contrario egli sa ancora essere orgogliosamente autonomo, sa prendere posizioni coraggiose, e saprà persino di lì a poco (nel 1963) abbandonare il suo posto di direttore, diventato più che mai prestigioso. Scrive allora a TP tutto ciò che ha taciuto durante molti anni, nel suo articolo forse più bello e toccante, *Mémoire*: una specie di *cahier de doléances* scaturito da una lunga e sorda polemica, da cinque anni d'incomprensioni.

Il Berliner Ensemble dispone di un teatro di settecento posti. L'aiuto dello Stato gli ha permesso di allestire in dieci anni ventisei pièces. Il TNP, invece, in meno di nove anni, ha dovuto allestirne, purtroppo, quarantaquattro. Per non crepare.

Questo lo ricordo ai nostri amici. *Guardate in faccia la realtà, ve ne prego*. Perché accontentarvi di giudicarci semplicemente in termini d'estetica? Non si dice forse di voi che siete più sociologi che critici drammatici, che siete più interessati al fatto sociale che non alla cultura umanistica? [...] Quando mai vi ho visto giudicare i nostri sforzi sulla base di un “quadro storico determinato”? [...] Devo dirlo, il giacobinismo *irresponsabile* di certe vostre critiche infastidisce. Esse non aiutano, distruggono soltanto⁵⁵.

Ecco il tono diretto con cui Vilar si rivolge alla rivista che l'ha "abbandonato". Il suo articolo ripercorre la storia del TNP, rivendica le sue vittorie, ne confessa le sconfitte, ma soprattutto reclama il solido attaccamento alle condizioni materiali, alla realtà. Al contrario – insinua Vilar – la "critica totale" alla quale si è votata TP non rischia forse di diventare sempre più velleitaria e, peggio ancora, di scivolare inconsapevolmente verso l'"estetismo" proprio della tanto aborrita critica *d'humeur* parigina? Questa accusa avrebbe avuto tutt'altro effetto soltanto un paio d'anni prima: la rivista avrebbe potuto facilmente inserirla nel clima d'incomunicabilità ben conosciuto, e quasi inevitabile, con il suo vecchio "padrino". Da una parte un teatro valoroso, persino coraggioso, ma incapace di uscire dai suoi limiti, formali ed istituzionali; dall'altro un progetto utopico di rifondazione complessiva del teatro, e dunque per forza di cose estremo, totale. Ma, alle soglie degli anni Sessanta, questo schema non è più valido. Vilar, forse senza rendersene conto, mette il dito nella piaga di TP indirizzando l'accusa di estetismo direttamente ("Ma insomma, per quali lettori scrive, lei?") a Roland Barthes, il redattore le cui prime analisi l'avevano lusingato e fatto riflettere sul suo lavoro ("gli studi che lei ha compiuto sono stati per noi un aiuto prezioso"), e la cui recente violenza, addirittura gli oltraggi (soprattutto a proposito di *Ubu*) non lasciano intravedere alcun progetto, ma solo fastidio, stizza. In questo momento, a TP, dove si ha ben chiaro ormai a cosa prelude il "cattivo umore" di Barthes, le critiche di Vilar non possono non lasciare traccia.

In effetti la risposta della rivista è debole: l'editoriale del n. 41 [1° trim. 1961] denuncia ancora una volta la tendenza vilariana a "separare l'estetica dalla politica", ma evita di rispondere alle domande di *Mémorandum*, resta sul vago, in ogni caso non reagisce violentemente. Il fatto è che occorre prendere coscienza di un cambiamento radicale, della fine di un'epoca; occorre rivedere le finalità e gli strumenti d'analisi di una critica teatrale che vuole ancora "intervenire nella storia". Barthes stesso suggerirà delle soluzioni a Voisin qualche mese dopo⁵⁶, ma l'intervento di Vilar ha già il valore di una scossa.

La nuova Repubblica gollista si è rivelata molto meno "liberticida" di quanto non si temesse, e molto più abile del previsto nel gestire il consenso ed una relativa pacificazione sociale. A ciò contribuisce in modo determinante una vera e propria *politica culturale* dello Stato (cosa che era quasi completamente mancata nella Quarta Repubblica) per la quale è stato concepito un ministero *ad hoc* e in cui il teatro costituisce un settore assolutamente centrale. Il prestigioso ministro della Cultura, André Malraux, ha annunciato nel '59 una "rivoluzione teatrale" che gli editoriali di TP⁵⁷ hanno un bel da definire demagogica: il suo progetto di ripresa e rafforzamento della *décentralisation* (più o meno abbandonata nel '52, dopo il "licenziamento" di Jeanne Laurent), fondato soprattutto sulla creazione delle cosiddette *Maisons de la Culture*, sarà senza dubbio più normalizzatore che rivoluzionario, ma sarà anche incontestabilmente capace di assorbire, a proprio modo, molte delle parole d'ordine (e persino degli uomini) della sinistra teatrale: l'idea stessa di *théâtre populaire*, in primo luogo.

Che ruolo assumere, quale strategia adottare in queste condizioni? Ecco le domande

che il *rappel à la réalité* lanciato da Vilar deve contribuire a far sorgere in seno alla rivista. Così come TP aveva ferito l'orgoglio di Vilar, spingendolo tuttavia a interrogarsi sul proprio teatro, così il suo *cahier de doléances* stimola la rivista a riflettere su se stessa. Se ne sarà capace, le sarà allora evidente che il suo disorientamento nel nuovo clima non è più così lontano da quello che lo stesso Vilar sta vivendo. *Antigone, L'Alcade di Zalamea* e, soprattutto, la mal riuscita parodia anti-gollista dell'adattamento de *La Pace* di Aristofane, mostreranno in effetti un Vilar altrettanto a disagio quanto TP nel clima di "democrazia plebiscitaria" di questo inizio degli anni Sessanta. *Mémemorandum*, allora, non sarà più un "regolamento di conti", ma piuttosto l'invito a rivedere serenamente questa *réalité* invocata da Vilar, per scoprire che, come lui stesso dirà qualche anno dopo, se "molte cose ci separano. Molte cose ci uniscono"⁵⁸.

"Théâtre Populaire" verso una rivista di studi teatrali?

I sogni nutriti dal piccolo gruppo di redattori [...] erano ben lontani dall'essere realizzati integralmente. E quelli che diventavano realtà si trovavano ad essere quasi stravolti. [...] Una mutazione era necessaria. I tempi della cittadella assediata erano passati. Da un bollettino "di fazione" il cui solo criterio era il rigore ideologico, "Théâtre Populaire" doveva trasformarsi in una vera e propria rivista d'informazione e di critica del teatro francese, ovviamente senza gettare il rigore alle ortiche⁵⁹.

Così si esprimeva Bernard Dort nel 1966, a una distanza dunque relativamente breve dalla "morte" di TP, verificatasi nell'autunno 1964. Nei numeri pubblicati a partire dal 1961, non si trova alcuna ammissione del genere, la rivista è ben attenta ad evitare qualsiasi abiura, ma il tentativo di rinnovamento vi si legge in modo evidente. Il gruppo dei collaboratori è quasi completamente rivoluzionato. Dort resta ormai il solo "vecchio redattore" (Dumur e Gisselbrecht se ne vanno fra il '61 e il '62), mentre i legami con altre "vecchie conoscenze" di TP – Bablet, Copfermann e Vitez – divengono più stretti e i loro interventi più regolari. Accanto a loro, appaiono sempre più spesso firme di "specialisti" come Mario Baratto, Jacques Lacarrière, Robert Marrast; e presto si aggiunge al gruppo la giovanissima studiosa Françoise Kourilsky.

La prima osservazione, forse schematica, che suscita questa lista di nomi è che si tratta di persone che hanno (e che avranno in seguito) un rapporto stretto, se non addirittura esclusivo, con il teatro. Si può dire che sono, o saranno, dei *professionisti* dell'ambiente teatrale. TP si sta dunque specializzando? Da una rivista di lotta si sta trasformando in una rivista di studi teatrali. È un'evoluzione che verrebbe spontaneo definire "naturale", o piuttosto obbligata, ma questo passaggio non è né semplice né del tutto chiaro. E in ogni caso non si farà che a metà. Pur prendendo poco a poco coscienza del fatto che la battaglia del brechtismo è stata *faususement gagnée* (la definizione è di Maurice Regnaud) – vale a dire che Brecht, in Francia, è divenuto una *vedette* o qualcosa del genere, senza

provocare la rivoluzione teatrale sognata – la rivista deve oggi cercare i suoi spazi di critica e d’opposizione all’esistente in un terreno più vicino alla realtà, meno intransigente nei confronti della pratica teatrale. Questi spazi di critica li può reperire anche nell’analisi e nella ricerca storiche, in un lavoro d’interrogazione profonda delle ragioni dell’arte drammatica. Senza voler affermare che vi sia stata una precisa volontà collettiva (la rivista ha perso da tempo la sua collegialità, Voisin tiene in piedi l’impresa potendo contare su poche presenze stabili: essenzialmente Dort e, a partire dal ’62, Kourilsky), si può dire che TP si mette alla ricerca di una nuova identità in queste due direzioni.

La prima è senz’altro favorita dal rilancio del fenomeno della *décentralisation théâtrale*, soprattutto nella *banlieue* parigina. La diffidenza che aveva presto caratterizzato il rapporto di TP con i primi Centres Dramatiques Nationaux, è rimpiazzata da una nuova duttilità del giudizio. La rivista riscopre la sua “vocazione sociologica” preoccupandosi *innanzitutto* della diffusione del teatro nel vasto territorio a forte densità proletaria di una capitale in piena espansione. Si tratta da un lato di pretendere un intervento pubblico in favore di queste “zone svantaggiate” e, dall’altro, di criticare, di “tenere sotto controllo” la politica culturale dello Stato gollista. TP s’interessa, promuove, mette a disposizione pagine alle compagnie che si creano spontaneamente, rivendicando la loro autonomia, invitando gli enti locali (che sono spesso delle *municipalités “rouges”*) a sostenere le spese. Ma non esita nemmeno ad appoggiare i gruppi che ottengono il riconoscimento del Ministero, sia con l’inquadramento delle *compagnies permanentes*, sia con la trasformazione dello spazio che le ospita in *Maison de la Culture*. TP mette cioè effettivamente da parte una buona dose della sua intransigenza – formale e ideologica – facendosi *sponsor* di realtà teatrali molto diverse fra loro come il Collectif Saint-Denis e la Guilde, il Franc Théâtre e il Festival d’Aubervilliers, per citare soltanto qualche esempio. La rivista non nasconde le sue riserve sul “lirismo rivoluzionario” di Gabriel Garran, o su di un certo *côté* “unanimita” dell’estetica della Maison de la Culture che Guy Rétoré si appresta a dirigere nell’Est parigino (TEP); in entrambi i casi, però, l’appoggio è assicurato. Accanto ai “ritratti” di diverse compagnie di *banlieue* ed extra-parigine si moltiplicano quindi le inchieste sui gruppi di base, sul teatro dilettantesco, sui teatri municipali, etc., ma anche gli studi sugli esempi storici del teatro d’*agit-prop*, in Francia e all’estero.

Ciò ci conduce alla seconda direzione. I saggi di natura storica hanno sempre avuto spazio all’interno della rivista, ma raramente vi è stata diretta connessione fra questo genere di pagine e la parte legata all’attualità teatrale (articoli “programmatici”, dichiarazioni, recensioni, editoriali). Ora, il testo sul Théâtre d’Action International di Léon Moussinac [n. 44, 4° trim. 1961], per esempio, è al contrario perfettamente inserito nella campagna di appoggio alle compagnie di *banlieue*. Al tempo stesso le recensioni si fanno sempre più dettagliate, si riempiono di note a piè di pagina, diventano più analitiche e meno polemiche. Allo stesso modo, appaiono studi di carattere storico che si fanno carico di una riflessione più o meno diretta sull’attualità. Un lungo articolo *Pirandello et le théâtre français* [n. 45, 1° trim. 1962] assume a questo riguardo un valore emblematico: Bernard Dort vi utilizza la chiave del pirandellismo per descrivere l’evoluzione della drammatur-

gia francese e proporre ancora una volta l'idea di un teatro direttamente implicato nella storia, ponendo l'attenzione sulla novità dell'opera di Jean Genet, un autore fino ad allora piuttosto sottovalutato dalla rivista.

Insomma, TP s'incammina verso un'apertura della sua attività critica; rimane una ferma volontà d'interrogare il ruolo sociale del teatro, ma i collaboratori della rivista cominciano a prendere coscienza del fatto che la loro identità comune non può più fondarsi su di una "piattaforma ideologica". Antoine Vitez lo dirà con chiarezza qualche anno più tardi: "siamo della gente che cerca"⁶⁰. Questo non vuol dire che tale processo evolutivo sia semplice. "A forza di vedere il deserto attorno a noi, non abbiamo voluto accorgerci che questo deserto si stava ripopolando"⁶¹, Bernard Dort descrive così questa difficoltà.

Ora, mentre la politica culturale gollista condotta da Malraux ha recuperato e fatta propria la parola d'ordine "teatro per tutti", mentre i punti di riferimento più sicuri di TP – il Berliner Ensemble, in particolare – cominciano a palesare segni d'immobilità, se non di monumentalizzazione, sarebbe stato necessario rivedere completamente finalità e criteri d'analisi, a partire, forse, dal concetto stesso di *théâtre populaire*. La rivista, al contrario mostra ancora elementi di rigidità nei suoi giudizi. Due esempi ci permettono di verificarlo: la polemica di Dort con Planchon, a proposito dell'allestimento di *Švejk alla seconda guerra mondiale*, e l'atteggiamento sprezzante assunto nei confronti delle prime apparizioni parigine del Living Theatre.

Dort, rimproverando a Planchon una sorta di protagonismo registico (rimprovero che, del resto non è condiviso da Bablet e Kourilsky⁶²) individua un problema reale del teatro di questo inizio degli anni Sessanta: il rischio di una nuova egemonia – quella della cosiddetta *regia critica* – che chiude il teatro in una "pletora", in un virtuosismo sovente fine a se stesso. Ma il redattore di TP, che è stato in prima linea nell'entusiasmo per l'*écriture scénique* rivendicata dal direttore del Théâtre de la Cité, non riesce a formulare una critica radicale a questa stessa egemonia: non riesce a non appellarsi al "rispetto" del testo brechtiano, appoggiandosi al lavoro di un altro regista, altrettanto "egemone", Giorgio Strehler. Planchon (che fa pubblicare su TP [n. 46, 2° trim. 1962] il polemico articolo *Orthodoxie*) ha quindi buon gioco nell'accusare Dort di voler esercitare una sorta di controllo sulla corretta rappresentazione delle opere di Brecht, dichiarando che TP è ancora lontana dall'aver abbandonato la sua rigidità ideologica.

Allo stesso modo, la diffidenza con cui TP accoglie le "sperimentazioni" del Living Theatre, che a suo avviso non fa altro che presentare al pubblico parigino un gruppo di "attori disorientati"⁶³ senza alcuna guida coerente, mette a nudo la difficoltà della rivista a vedere – nel "deserto" – i germi di una nuova rivoluzionaria pratica teatrale che impone la centralità del corpo *troublant* dell'attore. Una pratica che rompe, appunto, con l'ingombrante presenza di una regia critica, e che scoppierà ben presto in Europa grazie alla scoperta di un altro innovatore, Jerzy Grotowski.

“Théâtre Populaire” interrompe provvisoriamente le pubblicazioni...

La pubblicazione del n. 50 di TP [2° trim. 1963] coincide col decimo anniversario della rivista. Robert Voisin ne approfitta per fare un bilancio dell'impresa. Scrive a questo proposito un lungo editoriale che ripercorre la storia di TP: la nascita accanto al TNP, la battaglia contro il *Théâtre de l'Argent*, l'*éblouissement* brechtiano, il sostegno dato instancabilmente ad ogni “teatro progressista”, spesso privo di mezzi, “opposto a tutti i falsi valori della società borghese”. Si tratta di un bilancio fiero, sicuro, che rivendica la giustizia e la necessità dell'azione critica condotta lungo gli ultimi dieci anni, e che si riassume in una formula molto chiara: “Per noi il teatro di domani, è il teatro politico, nel senso letterale dell'epiteto: si occupa della conoscenza degli affari pubblici”⁶⁴.

L'entusiasmo dei primi anni, dichiara in conclusione Voisin, non è scomparso, “si è decantato”: la rivista si servirà dell'esperienza acquisita per rinnovare il suo slancio, per prendere una “più chiara coscienza” della sua azione.

Si deve credere fino in fondo alle parole del direttore dell'Arche? Quanto all'orgoglio con cui ha rivendicato il ruolo *unico* della sua rivista nel panorama delle pubblicazioni teatrali, sulla sua sincerità non vi sono dubbi. Ma si può dire lo stesso per quanto concerne le prospettive future di TP? In realtà, dopo dieci anni di lavoro, Voisin è stanco e pieno di dubbi. Egli non manca di esprimerli in modo indiretto, facendo appello, ancora una volta, a Brecht, di cui pubblica (subito di seguito al citato editoriale) una poesia. “Chi siete? A chi/ parlate? A chi serve quel che state dicendo?/ [...] Si può leggerlo di mattina?/ È anche congiunto al presente? Le tesi/ davanti a voi enunciate son messe a profitto o almeno confutate? Tutto/ è documentabile?”, ecco qualche verso di *Colui che dubita*, un titolo che è già assai chiaro circa il contenuto del testo.

Ma i dubbi di Voisin devono essere alimentati anche da una serie di contributi che si possono leggere su questo stesso n. 50. In occasione del decimo anniversario, infatti, molti uomini di teatro e molti critici, su suo invito, hanno inviato alcune righe di commento sull'attività della rivista. Si tratta, per la maggior parte, di testi che pur riconoscendo l'incontestabile utilità della presenza di TP, rinnovano le critiche di sempre: terrorismo, verbosità, pedanteria, spirito di setta, zdanovo-brechtismo, etc. Non sono questi giudizi già noti che possono scoraggiare Voisin, tutt'altro; è invece l'atmosfera da bilancio *finale* che emerge dall'insieme di queste testimonianze, che sono tutte sincere ma educate, severe ma adulatorie: hanno tutte l'aria di condiscendenza che si assume quando si parla di un defunto. Eccone un piccolo saggio nel “necrologio” di Pierre-Aimé Touchard:

Naturalmente “Théâtre Populaire” è una rivista di lotta. Ma i redattori si sforzano sempre, e talvolta – va detto – in modo persino un po' pesante, di spiegare il loro punto di vista. Il loro dogmatismo è più apparente che reale, cercano instancabilmente di convincere e, essendo stabilite in modo chiaro le loro posizioni di principio, è facile al lettore far lui stesso le correzioni che gli sembrano necessarie.

È questa qualità d'informazione che, sembra, permetterà alla rivista di *sopravvivere* in un

momento in cui, per aver fin troppo trionfato, le posizioni che essa difende *talvolta sembrano oggi già superate*⁶⁵.

Eppure, la metamorfosi di TP è già in corso e bisogna assecondarla, Voisin deve essersene convinto. Ma la rivista sarà capace di conservare la sua originalità, di non confondere la sua voce nel coro di questa critica più o meno mondana che le tende la mano, a condizione che abbandoni il suo “settarismo anacronistico”? Dopo questo n. 50, Voisin prende in ogni modo le sue decisioni. La rivista cambia formato (leggermente ridotto, su di una carta un po' meno povera e con più illustrazioni e fotografie, a cominciare dalla copertina), primo segno della volontà di “modernizzare” l'austera pubblicazione, ma soprattutto si dota di un nuovo comitato di redazione, formato da Denis Bablet, Bernard Dort, Françoise Kourilsky e Antoine Vitez. Si tratta del primo comitato *ufficiale e stabile* dai tempi della dissoluzione di quella che abbiamo chiamato la “prima équipe” di TP, ma si tratta soprattutto di un comitato per la prima volta *scientifico*. In effetti Voisin decide di provare la via della specializzazione, delegando almeno una parte delle responsabilità direttive a collaboratori che sono ormai tutti pienamente impegnati in ambito teatrale: Bablet è da tempo un affermato ricercatore presso il CNRS; Dort ha appena inaugurato la sua carriera accademica all'Institut d'Études Théâtrales della Sorbona; Françoise Kourilsky, anche se molto giovane, è già lanciata nel percorso che la porterà a lavorare nello stesso Istituto e in seguito negli Stati Uniti; Vitez è in procinto di diventare uno dei più importanti registi francesi della seconda metà del secolo. Questa sperimentazione ha comunque una vita assai breve: dopo soli quattro numeri (nell'ottobre 1964, prima dell'uscita del n. 55, che non vede mai la luce), Voisin annuncia ai quattro redattori di TP che la rivista “interrompe provvisoriamente le pubblicazioni”⁶⁶, lasciando intendere chiaramente che questa scelta sarà in realtà definitiva.

Le ragioni ufficiali fornite dal direttore sono essenzialmente d'ordine economico e amministrativo: la rivista grava sensibilmente sul bilancio dell'Arche e la nuova formula del *bureau de direction* a quattro non ha risolto il problema del ritardo nelle uscite. Ma ancora una volta, si deve credere alle parole di Voisin? TP non è *mai* stata un'impresa redditizia ed è *semprestata* gestita con uno spirito artigianale che faceva fronte ad ogni sorta di difficoltà e complicazione logistica.

In realtà, con i numeri 51-54, è più o meno andata avanti l'“evoluzione naturale” della rivista. Il processo non è stato lineare ma TP pubblica un sempre maggior numero d'inchieste che riguardano la Francia e l'estero; dà spazio a uomini di teatro francesi: si dirige verso una pubblicazione che unisca la volontà d'approfondimento storico e teorico alla necessità di documentare, nel modo più largo ed aperto possibile, gli eventi teatrali. Voisin, al termine di un anno di sperimentazione, si rende conto cioè che la *sua* rivista – come aveva previsto Pierre-Aimé Touchard – *sopravvive* cambiando pelle, trasformandosi in qualcos'altro. I suoi dubbi sulla necessità di un simile sforzo aumentano allora insieme alla sua stanchezza.

La chiusura di TP è dunque una decisione improvvisa e unilaterale del direttore del-

l'Arche. Dal punto di vista dei redattori, si tratta di una scelta immotivata, ingiusta: essi si vedono infatti privati di un insostituibile mezzo d'analisi e, per di più, addossati di responsabilità che una sperimentazione troppo breve non può certo meritare. Tuttavia, *a posteriori* si può dire che Voisin ha dimostrato una volta di più quel "fiuto" culturale che gli è sempre stato riconosciuto. Nata quando le condizioni storiche consentono, anzi quasi reclamano uno spazio critico che carichi il teatro di responsabilità sociali e politiche, TP scompare nel momento in cui ciò comincia ad apparire sempre più problematico. Ciò che i quattro redattori (ai quali occorre aggiungere Émile Copfermann, altrettanto attivo anche se non inserito ufficialmente nel comitato di redazione) stanno costruendo è un'altra rivista, una pubblicazione che prefigura la successiva realtà che essi stessi vivranno a "Travail Théâtral". Voisin non fa altro che prendere atto della conclusione di un'esperienza: undici anni d'intransigenza e di rigore sono un ottimo risultato, per una rivista che ha scelto la condizione dell'isolamento per condurre la sua battaglia.

A proposito dell'*opportunità* della scomparsa di TP, la prima considerazione da fare è legata a una sorta di destino comune con il TNP di Vilar: la rivista è apparsa un anno dopo la riapertura del Palais de Chaillot e si congeda alla stessa distanza di tempo dalle dimissioni del direttore. Questo è un altro segno di coincidenza che non si può ignorare, ma bisogna anche dire che l'anno 1964, quando la stabilità del "nuovo ordine" della Quinta Repubblica è forse all'apogeo, assume un vero e proprio valore di *cesura*, non soltanto a livello teatrale.

A qualche mese dalla chiusura di TP, il Living Theatre si stabilisce definitivamente in Europa (a Parigi, all'inizio) apportando un nuovo choc con il suo *Mysteries and smaller pieces*, spettacolo annunciatore di una nuova stagione d'*opposizione* o meglio di *contestazione* teatrale. E non è un caso che in questo stesso anno Ariane Mnouchkine fonda il suo Théâtre du Soleil. Ma ci sono altre corrispondenze da segnalare: altre pubblicazioni, che non abbiamo mancato di apparentare a TP, scompaiono o si trasformano radicalmente. È il caso de "Les Lettres Nouvelles" di Maurice Nadeau, che chiude, oppure di "France-Observateur" che, in risposta alla modernizzazione de "L'Express" formato *tabloid*, cambia direzione e diviene "Le Nouvel Observateur".

Allo stesso modo, il ciclo vitale di TP si compie grazie alla decisione "autoritaria" di Robert Voisin: il suo itinerario è stato netto, coerente ed esemplare.

Questo racconto abbreviato e schematico dell'avventura di TP rischia tuttavia di dare un quadro univoco e semplificato. Abbiamo utilizzato abbondantemente parole come: *sogni, utopia, disillusioni, sconfitta...* la storia della rivista potrebbe allora riassumersi in una sorta di fallimento, sia di un'ideologia teatrale, sia di una generazione. Non vi è nulla di più limitativo e fuorviante. Qual è lo scopo di una rivista *tendenziosa* se non quello di lavorare ad ipotesi apparentemente irrealizzabili, votate all'insuccesso – a breve termine quantomeno – per definizione? Assolvendo in modo esemplare questo compito, la tendenziosa TP ha ottenuto, allora, molte vittorie.

Il suo *primato*, innanzitutto, nel panorama delle pubblicazioni teatrali francesi. Basta

comparare il repertorio delle pièces apparse numero dopo numero (questo tema, che non abbiamo trattato per ovvi motivi di spazio, meriterebbe uno studio a parte) con ciò che si poteva leggere alla stessa epoca in pubblicazioni più “equilibrate”: da una parte Büchner, O'Neill, Lorca..., dall'altra Roussin, Deval o, nel migliore dei casi, Anouilh e Salacrou...

Il suo valore di *testimonianza*. Non esistono mezzi altrettanto efficaci per leggere la storia del teatro francese fra il 1953 e il 1964: le prese di posizione, le recensioni – grazie alla loro nettezza – *descrivono, informano* con una precisione stupefacente. Questo corpus d'interventi sull'attualità, unito al volume imponente di testi teorici originali (di registi, di autori, di scenografi, etc.), di saggi storici e biografici, d'inchieste ed analisi, costituisce una vera e propria enciclopedia a disposizione del ricercatore.

Il suo *stile critico*. TP ha davvero inaugurato, in Francia, una critica che guarda al teatro come ad un oggetto complesso ed autonomo, e che pretende di indirizzare il proprio sguardo ben al di là dell'evento spettacolare. La *critica totale* di TP non è una creatura ideologica: nasce e si sviluppa grazie a un'urgenza extra-teatrale di *cambiamento del mondo*, ma pone le basi formali per una moderna analisi del fenomeno teatrale, fenomeno composito in cui convergono dati teorici, letterari, tecnici, sociali, antropologici, dove poesia, regia, lavoro dell'attore, scelte ideologiche, etc. s'intrecciano in modo inestricabile. Cosa tutt'altro che evidente nella Francia del 1953, e persino del 1964. Se l'intransigenza critica di TP non è che un ricordo storico, il suo esempio metodologico si mantiene di grandissima attualità.

Elaborato dalla tesi di dottorato (VIII ciclo) in Discipline dello spettacolo “Théâtre Populaire” (1953-1964). Microstoria di una rivista militante”, relatore prof. Claudio Meldolesi, Università di Bologna, triennio 1992/1995.

¹ I caratteri tipografici “a stampino” (*au pochoir*) di TP sono in effetti gli stessi della famosa *maquette TNP* concepita dal grafico Marcel Jacno.

² Cfr. Robert Voisin, lettera al TNP, 10 marzo 1953, Archivio privato dell'Arche, [d'ora in poi: ARCHE].

³ Guy Dumur, lettera a Robert Voisin, luglio 1953, [ARCHE].

⁴ Vilar stesso aveva scritto a Voisin: “Sogno da molto tempo un simile mezzo d'espressione e di lotta” (Jean Vilar, lettera a Robert Voisin, 14 luglio 1953, [ARCHE]).

⁵ Cfr. Bernard Dort, *Un théâtre sans public, des publics sans théâtre*, TP, 4-5, novembre-dicembre 1954 e gennaio-febbraio 1955; ripreso in *Théâtre Public*, Paris, Seuil, 1967; trad. it. *Teatro pubblico*, Milano, Marsilio, 1967.

⁶ “In breve conto di scegliere *un* responsabile, retribuito ovviamente, di conservare un comitato di redazione volontario e di limitarmi al pagamento degli articoli pubblicati in ogni numero” (Robert Voisin, lettera a Guy Dumur, 18 marzo 1954, [ARCHE]).

⁷ Gli editoriali non firmati sicuramente redatti da Barthes sono quelli dei nn.: 5, 9, 11, 12, 13 e 14.

⁸ Roland Barthes, *Ruy Blas*, TP, 6, marzo-aprile 1954, p. 95. Gli articoli di Barthes, come quello

appena citato, dei quali non si segnala la successiva pubblicazione in volume, sono tutti raccolti in *Œuvres complètes, I (1942-1965)*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, 1993.

⁹ Roland Barthes, *Éditorial*, TP, 5, gennaio-febbraio 1955, p. 2.

¹⁰ Roland Barthes, *Mutter Courage*, TP, 8, luglio-agosto 1954, p. 97; ripreso in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, con il titolo *Mère Courage aveugle* (il testo non compare nella trad. it. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966).

¹¹ Cfr. anche *Théâtre capital*, "France-Observateur", 8 luglio 1954 e *Le comédien sans paradoxe*, "France-Observateur", 22 luglio 1954; trad. it. in Roland Barthes, *Scritti*, a cura di Gianfranco Marone, Torino, Einaudi, 1998, pp. 360-362 e pp. 362-365.

¹² Nelle testimonianze di Dort, Duvignaud e Voisin, questa circostanza non è stata confermata.

¹³ Cfr. *Propos sur Mutter Courage*, TP, 8, luglio-agosto 1954, pp. 97-103.

¹⁴ Cfr. Robert Voisin, *Le Théâtre et la cabale*, TP, 9, settembre-ottobre 1954, pp. 44-56.

¹⁵ Roland Barthes, *Dialogue*, TP, 12, marzo-aprile 1955, p. 108.

¹⁶ Questo breve testo di Roland Barthes è stato ripreso in *Essais Critiques*, cit., col titolo *La révolution brechtienne* (il testo non compare nella trad. it., *Saggi critici*, cit.).

¹⁷ Jean Paris, *Brecht et son double*, testo inedito dattilografato [ARCHE].

¹⁸ Jean Paris, lettera a Robert Voisin, 15 agosto 1955 [ARCHE].

¹⁹ Didier Plassard ha recentemente parlato di "un irrigidimento politico della rivista, che fa eco alle convulsioni della società francese" (*La revue "Théâtre Populaire", juge du TNP de Jean Vilar*, in *Jean Vilar*, "L'Herne", 1995, p. 236).

²⁰ Cfr. Roland Barthes, *Éditorial*, TP, 13, maggio-giugno 1955, pp. 1-2 e *Nekrassov juge sa critique*, TP, 14, luglio-agosto 1955, pp. 67-72; trad. it. (quest'ultimo) in Roland Barthes, *Scritti*, cit., pp. 370-375.

²¹ A proposito di queste due polemiche, vedi Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986, pp. 262-278.

²² Roland Barthes, *Paris n'a pas été inondé*, "Les Lettres Nouvelles", 25, marzo 1955; ripreso in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 56.

²³ Roland Barthes, *Réponses* "Tel Quel", 47, autunno 1971; trad. it. in *Scritti*, cit., pp. 3-28.

²⁴ Bernard Dort, *Nekrassov*, TP, 14, luglio-agosto 1955, p. 102.

²⁵ Jean Vilar, *Mémento*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 175-176.

²⁶ Jean Vilar, note trasmesse a Robert Voisin da Jean Rouvet, 14 dicembre 1954 [ARCHE].

²⁷ Italo Calvino, *Autobiografia politica giovanile* (1960), in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 2750.

²⁸ Jean Duvignaud, *Le Ça percé*, Paris, Stock, 1976, pp. 154-155.

²⁹ Jean Lemarchand, *Marée basse*, "Le Figaro Littéraire", 21 gennaio 1956.

³⁰ Roland Barthes, *Marée basse*, TP, 17, marzo 1956, pp. 89-90.

³¹ Morvan Lebesque, *Ionesco démystificateur*, "Carrefour", 22 febbraio 1956.

³² Fra i nuovi collaboratori, André Gisselbrecht rappresenta la sola eccezione. Egli è in effetti un membro attivo del PCF e redattore de "La Nouvelle Critique".

³³ Jean-Pierre Sarrazac, *Les pouvoirs d'Alcandre*, in AA. VV., *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Ed. Théâtrales, 1994, p. 8.

- ³⁴ Bernard Dort, *Godot est-il arrivé?*, "L'Express", 5 marzo 1955.
- ³⁵ Roland Barthes, *A l'avant-garde de quel théâtre*, TP, 18, p. 2; ripreso in *Saggi critici*, cit., p. 35.
- ³⁶ Questa frase, "se priver des dentelles du dialogue et de l'intrigue", divenuta un vero e proprio slogan per una nuova drammaturgia, fu scritta da Jean Vilar a proposito del lavoro drammaturgico di Adamov in Arthur Adamov, *La Parodie, l'Invasion*, Paris, Charlot, 1950, p. 16.
- ³⁷ Cfr., in particolare, Jean Vannier, *Fin de partie*, TP, 25, luglio 1957, pp. 69-72.
- ³⁸ Riserve "brechtiane" su *Les Coréens* sono avanzate su TP n. 23 [marzo 1957] da André Gisselbrecht, riserve alle quali risponde un commento estremamente favorevole di Barthes.
- ³⁹ Pierre-Aimé Touchard, membro della Commission des Arts et Lettres, ostacolò con energia la creazione di *Paolo Paoli* a Lione (cfr. a questo proposito, Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 128-130); l'allestimento de *Les Coréens* a cura di Gabriel Monnet, nel quadro dello "Stage national d'art dramatique" del 1957, fu proibito dal ministero dell'Éducation Nationale.
- ⁴⁰ Cfr. Jean-Paul Sartre, *Quand la police frappe les trois coups*, "France-Observateur", 5 dicembre 1957.
- ⁴¹ Maurice Audin, giovane attivista comunista *piéd noir*, fu torturato ed ucciso dalle forze speciali di stanza ad Algeri nel '57.
- ⁴² Bernard Dort, *Paolo Paoli, ou une dernière bataille*, "Cahiers de la Comédie Française", 7, primavera 1993, pp. 27-30.
- ⁴³ Ivi.
- ⁴⁴ Jean-Jacques Gautier, *Le Cercle de craie caucasien*, "Le Figaro", 31 gennaio 1958.
- ⁴⁵ Béatrice Sabran, *Le Cercle de craie caucasien*, "Aspects de la France", 14 febbraio 1958.
- ⁴⁶ Dasté lamentò d'aver subito una sorta di "processo brechtiano" da parte dell'équipe di TP (cfr. Jean Dasté, *Souvenirs d'un Comédien*, Paris, Stock, 1973), circostanza a proposito della quale i ricordi degli ex-redattori e di Voisin sono radicalmente discordanti.
- ⁴⁷ Roland Barthes, lettera a Robert Voisin, marzo 1958 [ARCHE].
- ⁴⁸ Michel Vinaver, lettera a Robert Voisin, 6 dicembre 1959 [ARCHE].
- ⁴⁹ Cfr. Roland Barthes, lettera a Robert Voisin, 3 settembre 1961 [ARCHE]. Si tratta di un documento di estrema importanza per comprendere il rapporto di Barthes con la rivista e, più in generale, con il teatro.
- ⁵⁰ Il "Manifesto dei 121", che vide la partecipazione di molti intellettuali, fu pubblicato nel settembre 1960, invitando più o meno esplicitamente all'insubordinazione nei confronti delle autorità militari. Cfr. Hervé Hamon, Patrick Rotmann, *Les Porteurs de valises. La résistance française à la guerre d'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1979.
- ⁵¹ Bernard Dort, *La Bonne âme du Se-Tchouan*, TP, 41, 1° trim. 1961, p. 112.
- ⁵² Didier Plassard, *La revue Théâtre Populaire*, cit., p. 238.
- ⁵³ Bernard Dort, *Un théâtre intervenant*, in Bertolt Brecht, "L'Herne", 1979; ripreso in *Théâtre Réel* Paris, Seuil, 1979, p. 134.
- ⁵⁴ Bernard Dort, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, TP, 40, 4° trim. 1960, p. 154; ripreso in *Teatro Pubblico*, cit.
- ⁵⁵ Jean Vilar, *Mémoire*, TP 40, 4° trim. 1960, pp. 11-12; ripreso in *Théâtre, service public*,

Paris, Gallimard, 1975.

⁵⁶ Cfr. Roland Barthes, lettera a Robert Voisin, 3 settembre 1961, cit.

⁵⁷ Cfr., in particolare, gli editoriali dei nn. 34, 2° trim. 1959, pp. 1-4 e 48, 4° trim. 1962, pp. 1-2.

⁵⁸ Jean Vilar, *Témoignages sur TP*, TP, 50, 2° trim. 1963, p. 24.

⁵⁹ Bernard Dort, *La Citadelle assiégée*, testo inedito, in Francia, sulla storia di TP; pubblicato in lingua tedesca sulla rivista "Theater Heute" col titolo *Laubenslauf einer theaterzeitschrift*, nel giugno 1966.

⁶⁰ Antoine Vitez, *Oui, il faut continuer Théâtre Populaire*, note redatte subito dopo la chiusura della rivista (ottobre 1964), Archives Antoine Vitez [IMEC]. Il testo è stato riprodotto in "La Revue des revues", 17, 1994, p. 5.

⁶¹ Bernard Dort, *La citadelle assiégée*, cit.

⁶² Cfr. *Deux Schweyk (discussion)* TP, 46, 2° trim. 1962, pp. 103-116.

⁶³ Bernard Dort, *The Apple* TP, 46, 2° trim. 1962, p. 139. Cfr. anche Guy Dumur, *The Connection* e Bernard Dort, *Dans la jungle des villes*, TP, 43, 4° trim. 1961, pp. 97-100 e pp. 100-102.

⁶⁴ Robert Voisin, *Editoriale* (non firmato), TP, 50, 2° trim. 1963, p. 4.

⁶⁵ Pierre-Aimé Touchard, *Témoignages sur TP* [corsivi miei], cit., p. 22.

⁶⁶ Robert Voisin, lettera a Denis Bablet, Bernard Dort, Françoise Kourilsky e Antoine Vitez, 21 ottobre 1964 [ARCHE].