

LE NOUVEAU THEATRE

Le Nouveau Theatre nasce dallo choc della Seconda Guerra mondiale e dal contesto post-bellico degli anni '50. Il trauma degli anni di guerra segnò talmente l'esistenza quotidiana che la generazione di allora viveva in uno stato permanente d'angoscia e d'inquietudine: l'insicurezza interiore ed esteriore si trova naturalmente riflessa negli artisti e nei letterati. Lo "choc" teatrale degli anni '50 si cristallizza attorno all'idea dell'assurdità dell'esistenza e della sopravvivenza dell'individuo in un sistema sociale coercitivo, dell'opposizione dell'uomo animale sociale e uomo "naturato", triviale, ridotto allo stato di necessità come una marionetta. L'avanguardia drammatica si situa essenzialmente a Parigi nei quartieri di Saint-Germain de Près, nel quartiere latino e Mont-Parnasse. E' proprio nei laboratori teatrali del "Pissotières" che degli attori nuovi, cosmopoliti, rinnovano l'essenza e la forma del teatro, cercandone una nuova funzione. Tra questi spiccano figure quali Adamov, Genet, Beckett e Ionesco, che si oppongono alla generazione precedente (Girandoux, Anouilh e Salacrou) e si differenziano dagli esistenzialisti rivendicando una rottura definitiva con la tradizione umanista e letteraria, investendo radicalmente la modernità sotto tutti gli aspetti, con il loro gesto della sovversione e del loro spirito contestatario. Questa nuova corrente trova dei registi e degli attori di gran talento che incarnano la loro creazione; a Parigi Jean Vilar firma delle grandi regie e l'attore Gerard Philippe dà vita a splendide interpretazioni. Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud recitano il repertorio di Claudel di teatro in teatro e dei registi stranieri rappresentano dei capolavori nella lingua dei loro autori tedeschi, inglesi e italiani (Brook, L. Visconti, G. Strehler) al teatro delle Nazioni, non pubblico non è più solo quello di una volta, parigino, mondano e borghese. E' composto da amatori e studenti, alcuni dei quali sono specializzati nella ricerca teatrale, quindi meglio informato e più eclettico. Non solo, ma si rivela enormemente sensibile alla forza creatrice, riscopre la potenza cerimoniale e magica del teatro cui aspirava Artaud, fondatore del "Teatro e il suo doppio". Il teatro non si concepisce più legato ad un'attività letteraria, ma come "media" e, dunque, si situa al di fuori dello spazio letterario. Non è più il testo di una pièce che conta, ma la qualità della sua produzione e il direttore-regista ne diventa il personaggio chiave. Nessun genere drammatico vecchio o nuovo n'è escluso: ciò che conta prima di tutto è l'interpretazione e la concezione del teatro, che questo tipo di produzione incarna. Per la prima volta dall'epoca medievale, la messa in scena di una pièce è più importante del testo stesso. Da qui ne consegue l'impossibilità di studiare e capire questo teatro unicamente dal punto di vista letterario. Prima di verificare un po' più da vicino gli aspetti e le caratteristiche legate al teatro di derisione sarebbe utile considerare alcuni fattori che hanno contribuito a questa trasformazione. Se ne riconoscono almeno due tempi molto importanti:

1) un primo momento coincide con l'intervallo tra le due guerre e va fino al 1950. E' il risultato delle attività di un gruppo d'animatori (Copeau), che creano una nuova atmosfera attorno alla rappresentazione teatrale suscitano nuovi talenti di drammaturghi e creano un nuovo pubblico.

2) Lo Stato, preoccupato delle carenze culturali della vita in provincia e specialmente delle classi inferiori, aumenta le sovvenzioni tradizionalmente accordate al teatro dall'epoca di Richelieu, e adotta una politica di decentralizzazione delle attività culturali di cui il teatro beneficerà largamente. Tutto ciò porta ad una trasformazione rilevante della vita teatrale: attiva l'attenzione "sul pubblico" e sul ruolo che deve rivestire il teatro nei suoi confronti. Se, come avviene, il teatro popolare (popolare non nel senso che emana dal popolo, ma inteso come forma d'azione culturale, un modo disinteressato di democraticizzare la scena) non entra in contatto con gli operai, tuttavia centra il suo obiettivo perché raggiunge e tocca un nuovo pubblico di giovani, di piccoli borghesi. Gli animatori, in genere idealista e simpatizzanti marxisti, vogliono a loro volta iniziare il loro pubblico alla grande tradizione del teatro e riempire un ruolo sociale, rivoluzionario.

3) Altro fattore determinante, che influenza profondamente il teatro d'avanguardia, è l'opera di A. Artaud, fondatore del "Teatro e il suo doppio". Ha una concezione drammatica e personale, nonché intransigente, del teatro come azione. Le sue idee sono raccolte in una serie di saggi scritti tra il 1931-'33 e raccolti in un volume che, pubblicato nel 1938, avrà un'enorme ripercussione vent'anni dopo. Artaud rompe con tutte le concezioni degli autori del cosiddetto "cartello" (un'insieme di compagnie aventi ognuna la propria concezione di spettacolo che si sostengono mutualmente contro lo spirito e i costumi del teatro commerciale). Secondo lui il teatro occidentale si è pietrificato e, per rinnovarsi, deve tornare alle sue origini, non quelle greche, ma a quelle del teatro cerimoniale orientale. Per Artaud, infatti, l'occidentale rifiuta di entrare in contatto con le forze oscure e violente della vita, le reprime e così facendo si esilia da una parte di se stesso. Il teatro orientale, al contrario, le scatena nello spettatore "in una specie di rivolta virtuale" per esorcizzarle. Questo concetto è di fondamentale importanza per i principi che Artaud ne trae. A teatro la parola è un accessorio: «Il dialogo, scritto e parlato, non appartiene alla scena, appartiene al libro». Il linguaggio proprio della scena è quello dei gesti, dei movimenti, delle attitudini, degli oggetti. Il personaggio è "segno". La parola deve farsi ritmo, magia, grido. L'azione deve colpire la sensibilità degli spettatori per scatenarli fino al parossismo degli stati primitivi repressi: l'erotismo, la paura e via di seguito. «Propongo un teatro in cui delle immagini fisiche violente aumentino ed ipnotizzino la sensibilità dello spettatore preso nel turbinio di forze superiori», hi questo teatro che lui auspica e chiama "Teatro della crudeltà", il testo verbale cede il passo al linguaggio fisico e concreto. Ne consegue una rinuncia alla superstizione del testo e alla "dittatura" dello scrittore (Adamov come Artaud reclama una liberazione, la creazione di un'espressione che non sia più prigioniera del linguaggio).

4) Altro elemento del contesto teatrale degli anni '50, e l'influenza evidente del cinema comico americano del periodo dei films muti: Chaplin, *Les Max-Brothers*. La "gag" è, in effetti, rivelatrice di un linguaggio segreto che l'uomo ordinario nasconde sotto il gioco dei ruoli al quale è obbligato nella vita collettiva; questa realtà è così analizzata in un modo ben più profondo che attraverso una presentazione psicologica o una spiegazione politica di un avvenimento o di un'ideologia. E questo rifiuto della lingua tradizionale, accademica risulterà una delle caratteristiche essenziali del teatro dell'avanguardia, come quello di Genet, insieme all'elaborazione di un nuovo linguaggio al di là di ogni retorica letteraria (Sartre e Camus), ed emerge grazie alla letteralità e crudità degli oggetti, che sono così presenti e, non a caso, nei lavori teatrali di Adamov (*Le Ping-Pong*, macchina mangiasoldi), di Ionesco (*Le sedie*), di Beckett (*Le grosse scarpe di mendicanti*), perché sostituiscono così la trama psicologica a favore di una riduzione dell'uomo alla sua dimensione più stretta. Attorno a questi oggetti si organizza lo schema del lavoro teatrale in coincidenza con le pulsioni organiche, come la fame, il desiderio, la paura, l'attesa. Roland Barthes in *"Mythologies"* sottolinea l'importanza del linguaggio e dell'oggetto proprio a proposito della pièce di Adamov *"Le ping-pong"*, in cui la concretizzazione dell'oggetto - che non è un simbolo, ma il centro della pièce - provoca gli spettatori in modo diretto. «Non gli si attribuisce alcun valore simbolico, non esprime, non produce; è un oggetto letterale la cui funzione è unicamente quella di generale delle situazioni assolutamente non psicologiche, ma essenzialmente situazioni di linguaggio».

E l'uomo? Quale è l'immagine che questo teatro dà dell'uomo? È quella di un rappresentante assurdo di un mondo assurdo, e naturalmente ogni aspetto dell'uomo in questo mondo è rigettato in conformità dal teatro. Da qui il tono della derisione, della rivolta, del pessimismo ma anche l'humour nero e il tragi-comico. La società borghese, ipocrita, e le sue convenzioni sono violentemente sottoposti all'esame. Affiorano la parodia, la satira e l'ironia. L'azione è subita dai personaggi e scompare dalla scena. La pièce si basa sulla circolazione verbale in una situazione immutabile, oppure sulla disintegrazione dei personaggi al centro di una situazione mobile. Non sono dati alcun senso né alcuna interpretazione. In seguito ogni autore seguirà una via diversa, Beckett verso una riduzione sempre più estesa degli elementi del dramma, Ionesco verso l'estensione dei suoi temi, Adamov verso un teatro politicizzato ispirato a Brecht.

JEAN GENET (1910-1986)

La sua vita è vissuta come un rifiuto del mondo che l'ha a sua volta rifiutato (abbandonato dalla madre e affidato all'Assistenza sociale, vive una vita di espedienti). Accusato di furto, è rinchiuso in una casa di correzione da cui evade e decide: «di vivere a testa bassa, e di perseguire il suo destino nel senso della notte» come un vagabondo, un ladro. Durante la Guerra è implicato in sporche storie di spionaggio e di contro- spionaggio, e in prigione comincia a scrivere. Nel 1949 fino al 1961 si consacra interamente al teatro per il quale aveva già messo in scena "Les Bonnes" (1947), "Le Balcon" (1956), "Les Negres" (1959) e "Les Paravents" (1961). In tutta l'opera di Genet, romanzesca e teatrale, si trova un capovolgimento totale dei valori: «io voglio che tu sia senza speranza, voglio che tu scelga il male e sempre il male. Voglio che tu conosca solo l'odio e mai l'amore» (Paraventes). Ogni passo verso il male gli sembra un passo in avanti verso la "Consacrazione" che egli chiama "santità". Per raggiungere questo obiettivo fa recitare personaggi che appartengono al suo mondo, quello degli esclusi, dei criminali, degli omosessuali affinché possano rappresentare un mondo che non esiste, un mondo di cui essi non hanno alcuna esperienza, facendo finta di considerarlo come un mondo reale. A proposito di "Les Bonnes", Genet scrive che il teatro ha «come primo obiettivo quello di disgustarmi di me stesso indicando e rifiutando di indicare chi fossi, come secondo obiettivo di stabilire una specie di malessere in sala., ». E ancora in "Ce qui est reste d'un Rembrandt"; «il teatro diventa allora un gioco di specchi, un teatro che vuole suggerire che il mondo in cui viviamo non è che illusione, un teatro che presenti al pubblico il mondo della finzione: sono proprio queste verità, quelle che non sono dimostrabili e quelle false, quelle che si possono portare al loro estremo senza arrivare alla negazione delle stesse e di sé, che devono essere esaltate dall'opera d'arte». E proprio ne "Le Balcon" egli definisce il suo teatro "la Glorificazione dell'Immagine e del Riflesso". La maggior parte dei personaggi di questa pièce imitano o fanno la parodia di altri personaggi. In questo continuo gioco di riflessi finisce col perdersi tra la realtà e l'illusione ed è questo fluttuare che mira a favorire la celebrazione del testo teatrale. Ecco perché alla fine della rappresentazione di "Le Balcon", Madame Irma prende congedo dal pubblico dicendo: «Bisogna tornare a casa dove tutto, siatene certi, sarà ancora più illusorio di qui». Il linguaggio che Genet impiega ha sempre una funzione provocatoria, tuttavia rivela la sua straordinaria abilità e regna in questo mondo drammatico, cerimonioso e pericoloso.

ALBERT CAMUS (1913-1960)

Per Camus la vocazione al teatro non è stata né secondaria né accidentale; in effetti, già molto giovane entra spontaneamente in quel personaggio raro che è l'uomo di teatro completo: animatore di una troupe, regista, attore e autore. A 22 anni fonda ad Algeri il "Teatro di lavoro"; poi ingaggiato nella troupe di Radio Algeri impara il mestiere e fonda il "Teatro dell'Equipe". In Algeria mette in scena il suo primo lavoro "Rivolta nelle Asturie" ('34) ispirato alla ribellione dei minatori d'Oviedo nel '34 e l'adattamento teatrale del romanzo di Mairaux "Le Temps du mepris" (il tempo del disprezzo). L'opera drammatica comprende quattro rappresentazioni: "Caligula" ('38); "Le Malentendu" ('44); "L'état de siège" ('48) e "Les justes" ('49). Le prime due illustrano il mito di Sisifo e la logica dell'assurdo portata fino alle estreme conseguenze; le seconde proclamano il tema della rivolta ed esprimono "le tout n'est pas permis" (non tutto è permesso) dell'uomo rivoltato. Dirà, infatti, Camus ne "Les justes": «anche nella distruzione totale c'è un ordine, ci sono dei limiti, i limiti dell'amore». Da "Caligula" a "Les justes" si può considerare ciò che è esattamente "il caso Camus". I conflitti e l'evoluzione del suo pensiero vi sono percettibili e, se si risale alle date in cui le rappresentazioni sono state concepite, si può constatare una simultaneità notevole: "Caligula" e "Le Malentendu" insieme a "L'étranger" (assurdità della vita); "L'état de siège", "La Peste" e "Les justes" (rivolta dell'uomo). "Caligula" e "Le Malentendu": stato dell'uomo assurdo, l'uomo si accorge un giorno che la sua vita non ha più senso. Come trovare un

rimedio all'assurdità della vita? Dato che Camus rifiuta ogni speranza di un'altra vita e non ammette il suicidio, la sola via d'uscita è la Rivolta. Infatti, è proprio la Rivolta che rispetta e fa vivere il momento di coscienza (coscienza dell'assurdità della vita) che il suicidio invece uccide e questa coscienza è proprio la verità che si deve proteggere. Uccidersi è quindi un'elisione della coscienza. Caligula si rivolta contro il destino, il suo errore è di negare gli uomini, crea il vuoto intorno a lui, ma non si può distruggere tutto senza distruggere se stesso. Ed è per questo che Caligola elimina tutti gli altri e, fedele alla sua logica, fa quello che deve fare per armare contro di lui quelli che finiranno per ucciderlo. La rivolta quasi passiva che caratterizza i primi lavori di Camus costituisce soprattutto una presa di coscienza da parte dell'uomo dell'assurdità e del mondo che lo circonda nonché il superamento del suo destino tramite il disprezzo. L'uomo, quindi, intravede il non senso della vita e l'assume superandolo. Nella seconda fase propriamente detta della Rivolta, ci appare una dimensione più giusta ed equilibrata della stessa; non si tratta ne di un'attitudine romantica ne di una reazione cieca o istintiva e meccanica, ma al contrario, di un modo di procedere cosciente e orientato verso uno scopo: servire un momento di luce, salvarlo. Nel Mito di Sisifo la rivolta consisteva in un momento essenziale per salvaguardare la verità scoperta, invece questa rivolta permette il passaggio dall'egoismo all'altruismo, dalla solitudine alla solidarietà e quindi l'attitudine esistenziale dei personaggi è completamente diversa. Essi, infatti, hanno finalmente coscienza di ciò che sono, sanno quel che vogliono, agiscono di conseguenza e hanno uno scopo da raggiungere: combattere contro il male, al servizio degli altri. Quindi Camus trova una soluzione positiva alla solitudine dell'essere umano. La vita deve essere vissuta e l'uomo è da amare e aiutare, non da odiare e da uccidere (come in "Caligola"). L'uomo che era e che viveva solo scopre il valore collettivo della condizione umana e diventa solidale. E proprio ne "Les justes" Camus incarna questo valore nei due personaggi preferiti: Dora e Kaliayev contro la concezione "nichilista" di Stepan. Per quest'ultimo, infatti, il fine giustifica i mezzi, vale la pena per lui di distruggere questo mondo di ingiustizia e di obbrobri: solo la bomba è rivoluzionaria e la Rivoluzione legittima tutti i crimini. Kaliayev, al contrario, oppone a tutto ciò un umanesimo militante, combatte per la vita, per dare una possibilità alla vita e non per la morte. Rifiuta, infatti, di uccidere degli innocenti: «La Rivoluzione, certo, ma la Rivoluzione per la vita», e ancora; «Amo coloro che vivono oggi sulla mia stessa terra. E' per loro che lotto e che acconsento a morire. Uccidere bambini è contrario all'onore e se la Rivoluzione dovesse separarsi dall'onore, io volterei le spalle, io ho scelto di essere innocente». Dora è dello stesso avviso e afferma con decisione: «Se la sola soluzione è la morte non siamo sulla buona strada. La strada buona è quella che porta alla vita, al sole». Camus si difende così dall'attacco di Sartre alla sua pièce, che lo accusa di "inazione": «Ho solo voluto dimostrare che l'azione ha dei limiti. Esiste una sola buona e giusta azione ed è quella che riconosce i suoi limiti e che, se occorre superare questi limiti, ne accetta almeno le conseguenze ossia la morte. Il mondo in cui viviamo ci sembra ripugnante dato che è costruito da uomini che si arrogano il diritto di oltrepassare questi limiti, e quindi, di uccidere gli altri, senza poi pagare con la morte. E' così che la giustizia oggi serve da alibi in tutto il mondo agli assassini della giustizia». L'uomo non ha, quindi, per Camus il diritto di uccidere un altro uomo in nome di chissà quale giustizia, se non è pronto a pagare il suo omicidio con la vita. Uccidere per la giustizia e morire per purificarsi dopo aver ucciso. Ecco secondo lui la strada dei Giusti.

"De pourquoi se fais du théâtre" di Albert Camus .

»Innanzitutto penso che il teatro sia un luogo di verità. Si dice generalmente che sia il luogo dell'illusione. Non credete a ciò. Piuttosto è la società che vive d'illusioni; incontrerete, infatti, meno esibizionisti in teatro che in città. Comunque sia, prendete uno di questi attori non

professionisti, mettetelo sulla scena, lasciate andare su di lui 4000W di luce e la commedia si scatenerà; lo vedrete allora in un certo modo, alla luce della verità. Quelli che amano i misteri del cuore e le verità nascoste devono venire qui, in teatro, affinché la loro inesorabile curiosità possa in parte essere soddisfatta. Sì, credete a me, per vivere nella verità, recitate la commedia».