

Già dalla prima rappresentazione del 1911 si possono intuire le aspirazioni al rinnovamento della scena e in che direzione tendesse tale rinnovamento nella mente del giovane riformatore. Come nella scena elisabettiana, anche nei *Karamazov* appariva la necessità di rispettare la molteplicità di luoghi, l'unità dell'opera, la continuità della progressione drammatica. Copeau aveva pensato immediatamente uno spazio articolato su due piani con una scala praticabile (luogo di soglia). La ricerca di una scena composita, l'idea di uno spazio scenico costruito su tre dimensioni, contrapposto al *trompe l'oeil*, all'illusionismo imposto dalla tradizione cinquecentesca italiana, doveva generare la concezione di una scena fissa con un dispositivo architettonico permanente, inteso come organismo drammatico completo e autosufficiente.

Nelle note di regia redatte nei suoi anni più tardi, Copeau aveva concepito una scena sempre più complessa, fino ad arrivare al concetto di *champ dramatique*³⁸. Il campo drammatico non è la semplice scena con il suo dispositivo, è un concetto più ampio, quasi mistico, che coinvolge il momento teatrale nel suo insieme: comprende l'attore che con i suoi movimenti s'impadronisce dello spazio e ne aumenta il valore semantico, ma anche il pubblico che concede la sua complicità, l'assenso totale, come un bambino sa donarsi interamente al gioco.

Il teatro, per Copeau, è un mondo perfetto, una realtà autonoma in continua comunicazione con il mondo reale, da cui assume le forme, i colori e gli accenti, ma di cui restituisce un'immagine nuova ricomposta con i mezzi, le leggi e le armonie geometriche che gli sono proprii.

³⁸ I concetti di *mise en espace* e *champ dramatique* sono evidenziati da M. I. Aliverti, *La mise en espace du texte*, in occasione del colloquio internazionale su Jacques Copeau, organizzato dall'Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire (INJEP) e dal Département des Arts du Spectacle de l'Université, Paris 8: Copeau, in «L'Éveilleur», Paris, 29-30 settembre 1994.

LA FONDAZIONE DEL POTERE
IN *LE BALCON* DI JEAN GENET

L'inizio del dramma *Le Balcon* di Jean Genet¹ è giocato sul disorientamento e lo sconcerto dello spettatore/lettore, che si trova davanti immagini e discorsi dissonanti: in scena c'è un Vescovo con mitria e piviale dorato, seduto su una poltrona; accanto a lui, due donne, una giovane in *peignoir* di pizzo e l'altra «*d'une quarantaine d'années, brune, visage sévère, vêtue d'un strict tailleur noir [...] Elle porte un chapeau, sur sa tête*». Il Vescovo sta parlando: prosegue – o così sembra – una riflessione sui temi della morale e della fede:

En vérité, ce n'est pas tant la douceur ni l'onction qui devraient définir un prélat, mais la plus rigoureuse intelligence. Le coeur nous perd. Nous croyons être maître de notre bonté: nous sommes l'esclave d'une seraine mollesse. C'est même d'autre chose encore que d'intelligence qu'il s'agit... [...] Ce serait de cruauté. Et par-delà cette cruauté – et par elle – une démarche habile, vigoureuse, vers l'Absence. Vers la Mort. Dieu? (p. 10)

A questo discorso la donna in cappellino, in piedi accanto a lui, risponde con durezza e con apparente incongruenza:

Deux mille, c'est deux mille, et pas d'histoires. (p. 11)

La forte e oscura rottura del codice di comunicazione attira subito dentro un gioco che ha tutta l'apparenza dell'ambiguità: e l'ambiguità resta uno dei modi formali e strutturali di *Le Balcon* e del suo linguaggio. Insieme all'altro, che contribuisce a creare

¹ *Le Balcon* viene scritto nel 1956, dopo il lungo silenzio seguito al saggio di Sartre su Genet, e viene rappresentato per la prima volta non a Parigi, dove fu proibito per ragioni morali, ma a Londra, con la regia di Peter Zadek. La prima rappresentazione parigina è del 1960. Per tutte le citazioni da *Le Balcon* uso il testo francese edito da L'Arbalète nel 1962.

l'ambiguità e a caratterizzare questo testo teatrale come grande costruzione retorica, ed è l'antifrasi.

La chiave per sciogliere il mistero ambiguo nella scena del Vescovo è sapere che essa si svolge nella camera di un bordello; che è finta, cioè basata su un travestimento; e recitata, cioè rappresentata secondo la traccia di un copione propriamente teatrale. Il Vescovo e la Penitente sono un cliente del bordello e una puttana; mentre la donna in cappellino, madame Irma, è la tennaria. La quale, poco oltre, del suo bordello dirà: «Ma maison est un lieu sévère»: frase nodale per l'interpretazione di questo dramma e anch'essa antifrastica, ma solo in apparenza; in realtà è la pertinente definizione di un luogo nel quale vengono stabiliti e sanciti ruoli e gerarchie, anche sociali, e viene glorificato il Potere nell'Immaginario e nella realtà. Ciò che, quando la pronuncia, dà alla frase di Irma l'aspetto di una figura antifrastica è — come già la scena del Vescovo — una questione temporale: l'anticipazione impedisce la conoscenza di circostanze e dettagli non secondari e fa apparire come una contraddizione ciò che invece è un modo profondo e conflittuale, ma vero e unitario, di rappresentare alcune condizioni della psicologia individuale e della realtà sociale. Si tratta di uno dei motivi dominanti di tutta l'opera di Genet: intendo il gioco, spesso paradossale e contraddittorio, fra apparenza e realtà. Che il bordello di Irma sia un luogo serio almeno quanto le cattedrali dove si incoronavano i re o quanto le aule parlamentari dove gli eletti a rappresentare il popolo esercitano funzioni sovrane lo dimostrerà il seguito del dramma.

L'allusione prolettica svolge un ruolo centrale anche per giustificare il nome del bordello, «Le Balcon»; ma mentre il balcone è notoriamente il luogo della casa aperto sull'esterno, dal quale è possibile mostrarsi agli altri, qui il nome designa una casa chiusa, e ha tutta l'aria di definirla per antifrasi. Tuttavia anche stavolta l'effetto antifrastico è prodotto dall'anticipazione: perché nel seguito «Le Balcon» di Irma svolgerà anch'esso la funzione dei balconi, che è di mostrare, e nella sua forma più rituale: mostrare consacrando.

Aggiungo che *balcon* è anche termine appartenente al linguaggio teatrale²: designa la balconata che, nello spazio interno del teatro, si affaccia sull'orchestra e mette gli spettatori a livello del palcoscenico. Si può supporre che il rimando tecnico e l'allu-

² Devo a Ferdinando Taviani, che ringrazio, il suggerimento relativo al doppio significato del termine *balcon*.

sione all'architettura teatrale non siano ignorati da Genet, il quale anzi, con ogni probabilità, include nel suo gioco complessivamente antifrastico anche l'opposizione spaziale che la doppia valenza del termine *balcon* gli mette a disposizione e che assume un valore d'antifrasi visiva, trattandosi di un balcone che si apre su uno spazio a sua volta rigorosamente e simbolicamente concluso, come è quello teatrale. Su questa linea si potrebbe recuperare al gioco antifrastico anche il punto del dramma in cui Chantal, prescelta dai rivoluzionari come loro immagine-simbolo, si oppone a Irma, simbolo dell'ordine reazionario: l'opposizione fra le due donne sembra porsi come un'opposizione fra l'interno di Irma e l'esterno di Chantal, protagonista dell'unica scena che si svolge fuori dal bordello. Chantal verrà uccisa nel momento in cui si affaccia al balcone, in un gesto che però non serve a uscire dal chiuso del bordello e della fantasticheria, ma è, come il gesto di chi si affaccia al *balcon* del teatro, un modo per rimanere all'interno dell'universo fantastico. Il gioco oppositivo tra interno e esterno (come quello che si vedrà dopo: il gioco della verità contrapposto alla finzione) resta un'apparenza e prende posto illusorio in uno spazio che non si apre mai e sul quale, mantenendone la rigida chiusura, si affaccia ogni prospettiva: lo spazio appunto del teatro.

Specialità del bordello di Madame Irma è realizzare i sogni erotici dei clienti in forme teatralizzate, delle quali la padrona organizza la regia e fornisce la scenografia e la necessaria attrezzatura scenica (i costumi soprattutto), oltre ovviamente alle attrici, le puttane che recitano secondo le parti loro assegnate; ma i copioni e le sceneggiature sono i clienti stessi a portarseli dietro, già pronti per essere messi in scena nelle stanze del «Balcon», i *salons*, come li chiama Irma con orgoglio.

Il dramma si apre con tre scene teatrali nelle quali tre personaggi, che nell'abbigliamento ostentano i segni e i tratti di riconoscimento del loro potere, recitano insieme a un personaggio femminile un frammento di un dramma più ampio, che si è già svolto o sta per svolgersi: c'è il Vescovo che confessa la Peccatrice, il Giudice che, con l'assistenza del Carnefice, condanna la Ladra, il Generale morto che viene condotto al sepolcro dalla Cavalla. Durante le rappresentazioni si sentono, provenienti dalle strade della città, rumori di guerra che introducono nella dimensione chiusa e ripetitiva del bordello l'allusione a un esterno estremamente mobile, e cangiante, e minaccioso. In città è scoppiata infatti la rivoluzione: diretta contro l'*establishment* politico (il Palazzo Reale), ma anche contro «Le Balcon», per motivi che Irma accenna ma che all'inizio risultano oscuri e, per chi leg-

ge, infondati. La casa ha comunque un protettore, addirittura il Capo della Polizia: quest'uomo è intristito e turbato da una frustrazione che ha direttamente a che fare con il suo potere – non con l'esercizio, ma con il riconoscimento del potere. Sebbene infatti il suo potere reale sia grandissimo, l'Immagine del Capo della Polizia – cioè il suo ruolo pubblico – non è stata ancora mai scelta da nessun cliente, in nessuno dei salotti di Irma, come soggetto di una rappresentazione: cioè non è riuscita a entrare nel mito. L'amarezza ansiosa del Capo della Polizia chiarisce quello che davvero succede nei salotti del «Balcon» e che solo in via provvisoria e in apparenza prende la forma di incontri sessuali a pagamento: la verità è che vi trovano non solo rappresentazione erotico-teatrale, ma anche consacrazione rituale e glorificazione e iterazione cerimoniale le Figure che nell'immaginario assumono l'apparenza del Potere. Non si tratta di una semplice traduzione dalla realtà al mito: la sacralizzazione di quella determinata forma e immagine di potere non può verificarsi se essa, per quanto presente e attiva nella realtà, non si è radicata nell'immaginario di almeno un uomo reale, facendosi l'oggetto del suo desiderio. Perché il passaggio avvenga è insomma necessaria la cooperazione dell'eroticismo: lo stesso meccanismo funziona all'inverso per fondare, partendo dalle Immagini del Desiderio, il Potere nella realtà³.

Le rappresentazioni erotico-teatrali richieste dai clienti avvengono nei salotti di Irma, ben chiusi, insonorizzati, con le tende imbottite e le porte sprangate. Sulla segretezza e la chiusura è posta una fortissima insistenza, anche se Irma, nel suo ufficio, si è dotata di un meccanismo che le permette di sorvegliare tutto quello che succede nei salotti; però il suo è, insieme alla necessità professionale di tenere la casa sotto controllo, un caso di voyeurismo, che a rigore non intacca ma accentua la segretezza di quel che avviene nei salotti. In ogni caso, i clienti non ne sono al corrente.

La ragione di tanta insistenza posta sulla chiusura dei salotti

³ Il necessario passaggio attraverso l'immaginario riguarda, nell'opinione di Genet, tutto il teatro, che deve essere caratterizzato dall'assenza di realismo: «Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être: la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur: je vais au théâtre afin de me voir [...] tel que je ne saurais – ou n'oserais – me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être (*Comment jouer "Les bonnes"*)». Allo stesso modo affrontare il problema politico in teatro non vuol dire, per Genet, fornire una realistica riproduzione delle condizioni politiche esterne, ma produrre un discorso metaforico e simbolico sul potere.

del bordello sta nel fatto che essa riproduce quella ossessiva dell'immaginario erotico: ed è grazie a tale analogia che si può giungere a un nome quasi inevitabile quando si parla di questo dramma di Genet: il nome del marchese di Sade. Le cerimonie segrete che si svolgono all'inizio di *Le Balcon* richiamano con forza *120 journées de Sodome*: analoga è, oltre alla chiusura, la coreografia, il rituale, l'ossessività, il potere della parola. Ma il rapporto che lega il potere sociale all'esercizio della sessualità è diversissimo nei due scrittori: in Sade il potere, sociale ed economico, per quanto necessario attribuito dei libertini, è strettamente funzionale al soddisfacimento dei piaceri erotici (il denaro serve per comprare le vittime e i carnefici, per predisporre le sontuose scenografie in cui le orge si svolgono, per preparare i pranzi pantagruelici che vengono consumati; mentre il potere sociale, l'appartenenza alle classi sociali superiori serve a ricattare le vittime e le loro famiglie, a intimidirle, a costringerle al silenzio; e ad assicurare ai libertini, almeno entro certi limiti, la copertura dei loro misfatti), ma non interessa in quanto tale, viene dato per scontato, o tutt'al più, se è il risultato di un delitto (come spesso succede), viene considerato un segno onorifico, la traccia di capacità criminali, e dunque nobilitanti nel sistema morale perverso che i libertini di Sade rispettano. In Genet, al contrario, l'universo del sesso e quello del potere stanno insieme, l'eroticismo è l'ingrediente necessario perché il potere sia imposto e sacralizzato: il potere deve essere eroticamente attraente per potersi imporre, prima che nella realtà, nell'immaginario – senza di che ogni potere reale non avrebbe la forza di decollare e diventare gloria duratura, mito di sé.

Come si forma un mito – questo è l'argomento di *Le Balcon* – e come poi si trasforma in sistema politico: intendo, in virtù di quali investimenti politici e allo stesso tempo erotici. Quanto c'è di volgare – e di reale – nell'equivalenza fra il potere e la potenza sessuale (anche alla lettera: in questa prospettiva prende senso l'autocastrazione del capo della rivoluzione, dopo che la rivoluzione è fallita) viene rappresentato da Genet con una forza drammatica assolutamente convincente, e nello stesso tempo viene messo alla berlina. Con maggiore esattezza ancora, *Le Balcon* descrive il passaggio dalle fantasie private all'oggettività del reale, dal segreto e dagli specchi del narcisismo alla visibilità, dall'essere alla funzione; o, detto in altri termini, dal Prestigio del Mito al Potere nella realtà⁴.

⁴ Anche questo passaggio muove da un'antifrasi perché all'inizio mostra di rispettare l'opposizione che la morale dominante e la storia ufficiale pongono

A «Le Balcon» i clienti vengono per agire il mito di sé, per contemplare la propria immagine gloriosa e attivare gli specchi delle loro brame – e infatti così Genet ha definito il suo dramma: «la glorification de l'Image et du Reflet». Gli specchi dominano la scenografia dei salons, i clienti indossano le vesti rituali e, finita la rappresentazione, se le tolgono, davanti ad uno specchio e nello specchio vedono riflesso il proprio doppio glorioso, con il quale dialogano. Specchi possono essere anche altri corpi, o parti di essi, che riflettono la totalità del corpo in cerca di glorificazione, un procedimento metonimico, che permette, ad esempio, al Giudice di godere alla vista del Carnefice come se fosse il suo braccio vivente di vita autonoma e gloriosa; o al capo della Polizia di immaginare la propria gloria in forma di gigantesco cazzo.

Nel segreto dei salotti, davanti agli specchi, il teatro clandestino recitato da clienti in cerca di consolazione e di gratificazione realizza fantasie e miti privati, e in questo momento gli attori stessi sono il pubblico dello spettacolo. Ma succede che, fuori del bordello, la rivoluzione acquista forza, al punto che crollano tutti i capisaldi del potere costituito, e il rappresentante del potere, l'Inviato della Corte, si precipita a «Le Balcon» per chiede-

no fra il Male assoluto e il potere costituito; ma la conclusione del passaggio descritto da Genet (e rappresentato in *Le Balcon*) è il riconoscimento che il Male assoluto, ben lontano dall'essergli opposto, è invece il fondamento dell'autorità costituita – o quanto meno dell'autorità politica di cui questo dramma racconta la costituzione. Bisogna però aggiungere che la limitazione del giudizio al solo governo assunto dai clienti del bordello è di pura apparenza: se un tale governo può prendere il posto del potere legittimo preesistente al punto che nessuno è in grado di smascherarlo come inautentico è, con tutta evidenza, perché assomiglia tanto al potere preesistente da esserne davvero il legittimo erede. Non c'è dubbio che i quattro Personaggi che si arrogano il potere hanno consuetudine con il Male proprio perché sono clienti abituali del bordello di Irma, che è definito il luogo del Male, dove il Male, per il fatto che domina le intenzioni e le fantasie, non vi può essere compiuto, ma, per così dire, solo alluso per citazioni, e rappresentato in forma di teatro. «Vous vivez dans le mal. Dans l'absence de remords. Comment pourriez-vous faire le mal? Le Diable joue. C'est à cela qu'on le reconnaît. C'est le grand Acteur. Et c'est pourquoi l'Église a maudit les comédiens». Che poi uno Stato e un Potere politico siano fondati sull'esercizio del Male è possibile, e a dire la verità si verifica con una certa frequenza, ma non sarà certo il Potere medesimo a dirlo di sé: la rappresentazione che un sistema dominante dà di sé si basa sempre su concetti quali il bene collettivo, l'interesse della gente, le idee degli uomini di buona volontà... Ogni investitura avviene per diritto di Dio: chi ha mai sentito parlare di un'investitura del Diavolo, onorata perché diabolica, se non nelle messe nere e nei riti che consistono nel rovesciamento intenzionale e sacrilego delle regole stabilite?

re l'aiuto di Irma. Con lunghe perifrasi, usando anche lui espressioni antifrastiche (ma stavolta intenzionalmente e propriamente tali), l'Inviato riesce a raccontare la drammatica situazione esterna senza chiarire mai quale è stata la sorte della Regina; però in modi coperti e inavvertiti suggerisce un piano che lavora a forza di suggestione e si impone alla fantasia di quelli che dovranno realizzarlo, alla fantasia di Irma per prima, che lo vede immediatamente riflesso in uno specchio:

IRMA: Au lieu de rester là, à dire vos âneries, allez fouiller les décombres du Palais pour retirer la Reine. Même un peu rôtie...

L'INVOYÉ (*sévère*): Non. Une Reine cuite et en bouillie n'est pas présentable. Et même vivante, elle était moins belle que vous.

IRMA (*se regardant dans un miroir, avec complaisance*): Elle venait de plus loin... Elle était plus vieille... Et enfin, elle avait peut-être aussi peur que moi. (p. 107)

È a questo punto che l'Inviato espone il suo piano: sostituire i veri detentori del potere, ormai uccisi o fuggiaschi, con i clienti del bordello addobbati come per le loro rappresentazioni segrete; e fare di Irma la Regina. Quando quest'ultima accetta l'incarico, si esprime con le parole classiche che non hanno mai smesso di essere pronunciate da chi, allo sguardo dell'opinione pubblica, intende rappresentare sotto la veste di una vocazione divina l'incarico politico che si è assunto, magari anche ricorrendo a qualche terrestre e non proprio legittima forzatura:

Ma décision est prise. Je suppose que j'étais appelée de toute éternité, et que Dieu me bénira. (p. 111)

La metamorfosi dei Personaggi in Immagini del Potere avviene enfatizzando il piano dell'apparenza: il vestito, il linguaggio ornato, l'immobilità del ritratto, la teatralità, la ritualità, l'esibizione. Si tratta di ingredienti che facevano già parte dei rituali erotici rappresentati nel bordello: quello che li modifica è il fatto che perdono la segretezza. E infatti il primo ordine di Irma in veste di Regina è: «Qu'on brise ou qu'on voile les miroirs»: perché il narcisismo infantile che presiedeva all'universo teatrale del bordello deve essere sostituito da altre, più comunicabili e più comprensibili, forme di celebrazione e di gratificazione. La pubblicità è la condizione necessaria affinché i ruoli assoluti e astratti che i Personaggi ricoprivano nei salotti del bordello diventino effettivi ruoli di potere e come tali vengano riconosciuti dal pubblico; nello stesso momento anche il nome del bordello, «Le Balcon», acquista giustificazione: le finestre della casa infatti si spa-

lancano e il balcone diventa il luogo da cui si mostra il Potere. Così recita la lunga didascalia dell'ottavo quadro⁵:

C'est le balcon lui-même, se détachant sur la façade d'une maison close. Volets tirés, face au public. Soudain, tous les volets s'ouvrent d'eux-même [...] la fenêtre s'ouvre à deux battants. Ils pénètrent sur le balcon. D'abord l'Évêque, puis le Général, puis le Juge [...] Enfin la Reine: madame Irma, diadème sur le front, manteau d'hermine. Tous les personnages s'approchent et s'installent avec une grande timidité. Ils sont silencieux. Simplement, ils se montrent. Tous sont de proportion démesurée, géante. (p. 114)

Su quest'ultimo punto – la smisuratezza dei Personaggi – bisogna porre una maggiore attenzione: sono i costumi che indossano a rendere enormi i Personaggi, i quali portano larghe spalline imbottite e camminano su zoccoli molto alti – Genet li definisce «patins de tragédiens», coturni, con esplicito richiamo al teatro tragico⁶. Le dimensioni smisurate dei Personaggi quando interpretano le loro parti nel «teatro clandestino» di Irma vanno messe in relazione da una parte con la volontà antinaturalistica che sovrintende al generale concetto di teatro proposto da Genet; dall'altra parte e soprattutto sono la forma visiva del processo di mitizzazione operato dai Personaggi sui loro Riflessi. Per realizzare infatti l'Immagine mitica già nelle cerimonie segrete del bordello la vestizione costituiva un momento centrale: vi rappresentava infatti l'allontanamento della realtà quotidiana e l'ingresso dei Personaggi nel mito. Perciò il momento della vestizione era regolato da un cerimoniale rigidissimo, come succede del resto per tutte le vestizioni che siglano una metamorfosi della personalità o l'assunzione di un ruolo di grande rilievo o un radicale mutamento di stato: penso per esempio alla vestizione del prete prima della messa, a quella del torero prima della corrida, della sposa prima del matrimonio, del morto prima del funerale; e soprattutto penso alla vestizione dell'attore prima dello spettacolo. Sul ruolo dei costumi di scena Genet ha scritto a Roger Blin⁷:

⁵ *Le Balcon* è costituito da nove quadri di disuguale dimensione che sono collocati tutti all'interno del bordello di Irma, tranne uno, il sesto, che si svolge fra i rivoluzionari, per le strade della città.

⁶ Il richiamo si presta almeno a una duplicità d'interpretazione, perché riguarda sia il contesto tragico in cui le azioni si svolgono, segnalato dai rumori di guerra per le strade o dagli urli di dolore provenienti dalle altre stanze del bordello; sia il livello sublime sul quale la vicenda è collocata, trattandosi di un'allegoria del potere costruita su temi filosofici.

⁷ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, in *Oeuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1968.

Les costumes de scène sont un moyen de parade [...]. Vous comprenez donc quelle beauté ils devront avoir. Pas une beauté de ville, mais une beauté nécessaire, comme le maquillage et la voix déplacée, pour que les acteurs puissent se jeter dans l'aventure et triompher d'elle. C'est d'un harnachement qu'il s'agit donc. (p. 222)

I vestiti di scena sono dunque un elemento importante della cerimonia rituale, che per Genet è il teatro; come pure, in *Le Balcon*, per l'acquisizione del ruolo mitico da parte dei Personaggi, raggiunto insieme alla diffusione pubblica delle immagini assunte dai Personaggi durante le cerimonie segrete nel bordello. Una tale visibilità equivale a un'esibizione di potere, senza altro scopo che quello dimostrativo; e tuttavia nella sua semplicità è un gesto eloquentissimo e di valore simbolico, che avviene per la prima volta dal balcone e poi in carrozza, quando la Regina e la sua corte attraversano le strade della città, in mezzo al popolo.

La lenteur du carrosse! Nous avançons si doucement parmi la foule en sueur! Ses hurlements comme des menaces: ce n'étaient que vivats. Un homme aurait pu couper le jarret des chevaux, tirer un coup de pistolet, détacher l'attelage, nous harnacher, nous attacher aux brancards ou aux chevaux, nous écarteler ou nous transformer en perchons: rien. (p. 117)

Nessun innocente salta su a rompere l'incanto maligno, gridando la verità di una visione che solo lo sguardo puro saprebbe scoprire: il fatto è che dopo l'odio e il sangue della guerra fratricida la folla ha bisogno di miti di pacificazione, a qualunque prezzo, e non vede nient'altro che il mito in cui ognuno vuole credere. Così con cinica ironia conclude il Vescovo:

les braves gens attendaient le cortège. Ils n'ont vu que le cortège. (p. 118)

Una ulteriore tappa di consacrazione del Potere, fondamentale, è la sua celebrazione linguistica; spetta ancora al Vescovo l'intuizione che per ottenere la necessaria consacrazione del ruolo bisogna ricorrere a un linguaggio consacrante:

Il dépend de nous que cette mascarade change de signification. Employons d'abord des mots qui magnifient. (p. 118)

Genet riconosce sempre alle parole una straordinaria capacità evocativa, simile alla magia: esse sono in grado di rendere reali le immagini e i fatti, anche quelli inesistenti; hanno il potere, lavorando sulle possibilità metaforiche, di trasformare immagini e

fatti fino a renderli irriconoscibili; infine sono l'indispensabile strumento amplificatore della gloria, una volta che è stata fondata, affinché venga trasmessa al futuro. Ovviamente sto parlando del linguaggio poetico; ma anche, e senza nessuna differenza, del linguaggio pubblicitario, che è capace di fondare l'opinione pubblica dando corpo, proprio come quello poetico, ai sogni o alle immagini fantasticate. E in questo caso l'analogia torna molto a proposito dal momento che, dietro l'alibi poetico, è propriamente di linguaggio pubblicitario che si tratta e di cui è necessario, secondo l'intuizione del Vescovo, perfezionare il codice. Non è dunque un caso o un vago riferimento al valore eternante della poesia il fatto che un poeta sia presente anche nel mausoleo dove il Capo della Polizia si rinchioda per trasformarsi nel Mito di sé: il compito del poeta è artistico e insieme pubblicitario in senso proprio perché attraverso la bellezza poetica egli deve garantire che la gloria dell'Eroe arriverà ai posteri.

L'ultima tappa della celebrazione delle Immagini del Potere è affidata alla rappresentazione iconografica, modernamente, alla fotografia. L'immagine fotografica assolutizza l'apparenza, immobilizza i significati e ne mostra una sintesi più eloquente e riassuntiva di quanto sia ogni singolo gesto e funzione, sottrae alla definizione dell'autorità e del potere ogni provvisorietà prodotta dal tempo, li ferma per l'eternità e li rende definitivi. Ecco perché la seduta fotografica che avviene dopo l'uscita in carrozza della Regina con la sua corte ha una funzione rituale importante almeno quanto la celebrazione realizzata dalle parole e altrettanto disinteressata al problema della verità: si tratta infatti di divulgare un'immagine e di renderla il più possibile autorevole e convincente, non di stabilire la verità del significato. I fotografi che hanno l'incarico di fissare le immagini dei tre Personaggi con addosso tutti i segni della loro autorità ricorrono a trucchi volgari, ma che formalmente assumono l'aspetto persuasivo della verità e realizzano, secondo le parole dell'Inviato di Corte, il più allenato a individuare la ragione politica che guida gli eventi, «une image vraie, née d'un spectacle faux». A questa definizione segue l'esempio portato da uno dei fotografi:

Quand les révoltés furent faits prisonniers, nous avons payé un gendarme pour qu'il abatte devant nous un homme qui allait me chercher un paquet de cigarettes. La photo représentait un révolté descendu alors qu'il tentait de s'évader. (p. 123)

L'esito dell'operazione è la consacrazione dell'Apparenza, cioè la realizzazione pubblica e destinata alla pubblicità di un

rito che segretamente avveniva già nei salons di Irma. Ma in quel caso l'Apparenza era fondata sulla fantasia e sulla regressione ir-reale, mentre l'Apparenza fissata dalle macchine fotografiche è fondata sul potere reale e sull'esercizio concreto delle sue funzioni: un passaggio da cui nascono violenti conflitti fra i tre Personaggi, che pretendono di far corrispondere il proprio potere alle funzioni esercitate, o, detto altrimenti, di tradurre in potere effettivo e di gestire nella realtà politica il potere astratto, che astrattamente appartiene al ruolo interpretato. La traduzione in termini reali del Potere sognato e mitico produce la perdita della sua forza erotica e di ogni attrazione fantastica; come pure dell'illimitatezza che gli era consentita finché restava sul terreno della fantasia. Quando bisogna fare i conti con la realtà ci si accorge - questi Personaggi si accorgono - che essa è limitata e che il sogno individuale trova un confine invalicabile nei sogni degli altri: si tratta allora di amministrare lo spazio e le quantità - misure che non hanno corso nel regno della smoderatezza dove si collocano i sogni.

Le Balcon si chiude con il ristabilimento del potere preesistente, con una restaurazione insomma; ma l'ultima pagina del testo registra una imprevista virata che riporta alla condizione di partenza. Si sente di nuovo un crepitio di mitragliatrice, e alla domanda della Regina: «Qui est-ce?... Les nôtres... ou des révoltés?... ou?...» l'Inviato risponde: «Quelqu'un qui rêve, madame...»; e con questa risposta si contraddice l'iniziale persuasione di Irma che la rivoluzione minacciasse «Le Balcon» soprattutto a causa della profonda avversione dei rivoluzionari alla fantasia, o più precisamente alla fantasia erotica, a causa insomma del tetro attaccamento alla realtà, che Irma attribuisce loro: «Ce sont des ouvriers. Sans imagination. Prudes, et peut-être chastes». La supposizione che il desiderio del sogno e della fantasia appartenga invece proprio alla rivoluzione è a questo punto una contraddizione: essa va forse legata al modo di Genet di costruire le sue opere, articolate non intorno alle psicologie individuali ma intorno a valori e principi teorici, che solo provvisoriamente vengono incarnati in questo o quel personaggio. Ne consegue un continuo slittamento delle caratteristiche e delle qualità, come pure dei valori di riferimento, delle fedi e delle credenze da un personaggio all'altro (o da un gruppo all'altro), in modo che nessuno di essi ne resta definito in forma caratterizzante. Questo movimento del teatro genettiano è ben interpretato dalla ambiguità di Tiresia, l'indovino greco che, in una lettera a Roger Blin, Genet propone di eleggere «patron des comédiens»: l'ambiguità sessuale dell'indovino non gli consentiva riposo, così come il teatro non

deve consentire il riposo agli attori, il cui dominio proprio è quello dell'apparenza:

La Fable dit qu'il [Tirésias] gardait sept ans le sexe mâle et sept autres l'autre. D'une certain façon, à certains moments – ou peut-être toujours – sa féminité pourchassait sa virilité, l'une et l'autre étant jouées, de sorte qu'il n'avait jamais de repos, je veux dire de point fixe où se reposer. Comme lui les comédiens ne sont ni ceci ni cela, et ils doivent se savoir une apparence sans cesse parcourue par la féminité ou son contraire, mais prêts à jouer jusqu'à l'abjection ce qui, virilité ou son contraire, de toute façon est joué. (p. 257)

Nell'ultima scena del dramma il movimento circolare sul quale *Le Balcon* è costruito riporta in primo piano la metafora teatrale, che ha comunque agito per tutta la sua durata: sola in scena, Irma – protagonista, prim'attrice, regista – spegne a una a una le luci della sua casa – del palcoscenico – e in questo modo ristabilisce la normalità dei gesti abituali, impone la sordina agli avvenimenti drammatici che si sono susseguiti, ricuce l'andamento circolare delle azioni previste:

Tout à l'heure, il va falloir recommencer... tout rallumer... s'habiller... s'habiller... ah, les déguisements! Redistribuer les rôles... endosser le mien... (p. 153)

Ma è una conclusione che non cancella, anzi rafforza l'ambiguità nella quale tutto il dramma si è svolto, confondendo i luoghi della vita e della finzione, la realtà e la fantasia, la scena del bordello e la scena del teatro. La battuta finale di Irma è rivolta agli spettatori, direttamente chiamati in causa, ma con le stesse parole e con lo stesso tono spiccio che Irma usa per i clienti del suo bordello: «il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici». Anche in questo caso la falsità si può intendere come attributo della realtà non meno che del teatro: allo stesso modo a entrambi, la realtà e il teatro, compete l'attributo opposto, la verità.

È parere comune degli studiosi che si sono occupati di *Le Balcon*⁸ che il dramma sia nettamente diviso in due parti e che

⁸ A proposito di *Le Balcon* ho consultato, tra gli altri, gli interventi di L. Abel, *Genet e il metateatro*, in *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Milano, Rizzoli, 1965; F. Angelini, *Il teatro di Genet: dagli specchi ai paraventi*, Palermo, Palumbo, 1975; O. Aslan, *Jean Genet*, Paris, Seghers, 1973; N. Chiaromonte, *Il cerimoniale di Jean Genet*, in *Scritti sul teatro*, Torino, Einaudi, 1976; F. Fortini, *Saint Genet*, in *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965; F. Fortini, *Prefazione a Il Balcone*, Torino, Einaudi, 1981; L.

dopo il quinto quadro esso registri un cedimento insieme strutturale ed estetico. Nel quinto quadro avviene un lungo e importante colloquio fra Irma e Carmen, una delle ragazze del «Balcon»: parlano di soldi, ma il vero oggetto del discorso è la differenza fra la realtà (termine che qui denomina ciò che è esterno alla casa, lo spazio aperto dal quale provengono i rumori della rivoluzione) e la finzione, cioè tutto quello che avviene all'interno del bordello. L'opposizione – come pure il fondamento dell'apparente giudizio positivo che riguarda il piano della realtà – sembra trovare garanzia in un sentimento che, non solo nel colloquio fra le due donne ma nel codice sentimentale corrente e più accreditato, viene assunto come definitorio dell'autenticità: dico l'amore materno, l'amore che Carmen ostenta con patetismo per una sua figlia bambina, messa a balia in campagna. All'obiezione di Irma che la figlia è diventata irraggiungibile a causa della rivoluzione, Carmen risponde con orgoglio sacrificale e anche con un pizzico di senso di colpa, ma comunque rispettando il cliché dell'amore materno, che certamente lei, madre, sarà in grado di sfidare la rivoluzione e magari la morte per andare da sua figlia:

Pour arriver dans vos salons, ces Messieurs traversent la mitraille sans crainte, moi, pour voir ma fille... (p. 57)

Dal punto di vista dell'architettura del testo, il colloquio fra Irma e Carmen serve a introdurre nel mondo chiuso della fantasia erotica la vitalità dell'esterno – della realtà; ma la introduce solo per mostrare come, fra i due piani, quello della realtà sia il piano più tenue e debole: i sentimenti recitati sono più intensi e più espressivi di quelli cosiddetti reali, la cui localizzazione si trova in un altrove irraggiungibile – nella campagna dove (forse) vive la figlia di Carmen, nel passato in cui Irma e il Capo della Polizia si sono amati; un altrove che, per non potersi raggiungere, è inverificabile e probabilmente inesistente. Dunque la verità si trova nell'immaginario ed è la verità immaginaria, questo *monstrum* antifrastico, che prende il posto della realtà e diventa persuasiva ogni volta che viene accennata o raccontata: proprio come è persuasiva la buona interpretazione a teatro. E infatti l'amore materno, sentimento così solido che pare debba servire

Goldmann, *Genet*, in *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967; J.-M. Magnan, *Jean Genet*, Paris, Seghers, 1966; G. Poli, *Genet*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; L. Cabell Pronko, *Jean Genet: Theater as Ritual*, in *Avant-Garde: the experimental Theater in France*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1964; G. Serreau, *Jean Genet*, in *Histoire du «Nouveau Théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966.

da fondamento di ogni realtà, risulta essere il banale e flebile travestimento di un desiderio assai più intenso per Carmen: la nostalgia per la parte recitata a lungo in uno dei *salons* di Irma, la Madonna di Lourdes che appare a un cliente estatico. La nostalgia per quel ruolo che è solo fittizio e localizzato nell'irrealtà della fantasia risulta più vera e vitale dell'amore materno⁹, proprio a causa della forza visionaria e della capacità di suggestione scenografica che l'immagine dell'apparizione contiene: in una parola, perché è teatro.

Quando, introdotto dal colloquio delle due donne, l'esterno compare nel sesto quadro, che è ambientato per le strade della città, fra i rivoluzionari, produce l'impressione di un errore di costruzione: come se Genet si fosse sforzato di reintrodurre la dialettica hegeliana in una dimensione, quale è quella dell'immaginario, che obbedisce alla logica non duale e si rifiuta di obbedire al principio di non-contraddizione; come se la capacità visionaria di Genet fosse stata arrestata dalla necessità di accogliere la logica dialettica e di tenere nel conto giusto il principio della realtà. Ma non solo l'immaginario è difficilmente riducibile alla realtà, se non a costo di impoverirlo e farne una sua eco pallida o una deformazione: succede per di più che il tentativo di conciliazione compiuto qui da Genet (per moralismo? per bisogno di completezza? per adeguare la sua scrittura alla lettura sartriana?) affossa anche la straordinaria invenzione teatrale a cui la prima metà del dramma dava vita: come un teatrante autolesionista Genet svela all'improvviso e senza motivo i trucchi di scena e trasforma la vertiginosa rappresentazione iniziale, che trovava posto nelle fantasie dell'immaginario allo stesso titolo che sulle tavole del palcoscenico, in un'allegoria del potere, del quale racconta in dettaglio la strategia di fondazione, ma adottando un'unica specola visuale, e così smettendo di darne una rappresentazione a tutto tondo, smettendo insomma di creare uno spettacolo completo, all'interno del quale trova posto la sapienza costruttrice del regista e dell'attore ma anche la fede incantata dello spettatore. Se a dominare è solo il punto di vista di chi sta dietro le quinte e usa i trucchi di scena, conoscendone la forza suggestiva e la capacità illusoria ma rifiutando di farsene coinvolgere e di partecipare all'illusione teatrale, allora ciò che viene

⁹ Risulta più vero e vitale anche dei soldi, altro elemento fondante del principio di realtà: infatti, sebbene invitata da Irma alla gestione del bordello, Carmen non viene gratificata da questo straordinario colpo di fortuna appunto perché, collocandosi interamente sul piano della realtà, la lascia povera sul piano della fantasia.

completamente meno è l'ambiguità; e in effetti nella seconda parte del dramma, dei due principi di costruzione che all'inizio registravo a fondamento di *Le Balcon*, cioè l'ambiguità e l'antifrasi (ma una particolare, intrigante forma di antifrasi, adottata e subito negata), resta in piedi solo il procedimento antifrastico, usato a scopi ironici. Il dominio antifrastico contribuisce a cambiare radicalmente il senso dell'operazione teatrale fatta qui da Genet, trasformando il teatro dell'immaginario, che a sua volta ospitava una vasta riflessione sui meccanismi teatrali e i suoi strumenti di illusione, di espressione e di comunicazione, in un teatro di satira politica, e adottando questi procedimenti in modo così strumentale da renderli trucchi puri e semplici: come quando a «Le Balcon» compare una Regina che è in realtà solo la tenutaria di un bordello travestita da regina. Lo spostamento che si è verificato equivale alla differenza tra la sapientissima regia orchestrata da Irma per le messe in scena nei suoi salotti («Ils veulent tous que tout soit le plus vrai possible... Moins quelque chose d'indéfinissable, qui fera que ce n'est pas vrai») e la brutale adozione delle tecniche teatrali subordinate a uno scopo politico e utilizzate per ingannare i sudditi (il pubblico che assiste allo spettacolo politico), come fa l'Inviato della Corte, che è personalmente disinteressato alla suggestione teatrale, o interessato ad essa solo quanto basta per farne uno strumento di gestione politica¹⁰.

Nella prima parte del dramma Genet mette in scena i fantasmi e i desideri del potere, che costituiscono l'anticipazione (e poi il rispecchiamento) di quello che la seconda parte di *Le Balcon* rappresenta solo sul versante esterno, quando i fantocci della realtà interiore acquistano vita e spazio – e peso di realtà. Il problema (costruttivo e artistico) di questo testo è che fra i due momenti è stato tagliato ogni rapporto – che insomma le immagini mitiche della seconda parte sono certamente l'Apparenza, ma smettono di essere il Riflesso. Che cosa è successo? Credo che a partire dal sesto quadro Genet abbia tolto di mezzo il pubblico – intendo naturalmente il pubblico come attore. Voglio dire che il pubblico non entra più nei meccanismi del dramma: vi assiste,

¹⁰ Quanto ai ribaltamenti che concludono il dramma (la dimensione immaginaria e onirica attribuita alla rivoluzione che sembrava invece collocarsi solo sul piano della realtà; la verità e la falsità assunti indifferentemente dalla realtà e dalla finzione), per quanto sapienti dal punto di vista teatrale (l'ultimo in particolare è un vero *coup de théâtre*), proprio perché è stato tolto loro il terreno della riflessione e dell'approfondimento e restano agganciati alle ormai lontane premesse iniziali del dramma, risultano ripetitivi e scarsamente motivati, senza che di una tale riproposizione si riesca a cogliere la necessità.

contempla le apparizioni dei nuovi detentori del potere ed è pronto ad applaudirli, ma la sua fantasia e la forza dei suoi desideri non sono più rappresentati, non sono più elementi costruttivi del dramma. Nella prima metà gli attori e il pubblico si incarnano negli stessi personaggi: quelli che sognano sono gli stessi che recitano i loro sogni nei salotti di Irma; ma nella seconda metà essi sono attori incaricati di recitare una mascherata che avviene sotto gli occhi di un qualche pubblico, certamente – però il pubblico non è più in scena. Il risultato è un impoverimento delle fantasie erotico-teatrali che rappresentavano il gioco del potere e che si sono trasformate in funzioni del potere, in potere rappresentato nel suo esercizio quotidiano – cioè in una rappresentazione allegorica; parallelo a questo che si produce sul piano tematico è l'impoverimento che avviene sul piano teatrale e determina una perdita secca nei risultati artistici.

Nonostante ciò resta, folgorante e intatta, la genialità della prima metà di *Le Balcon*; e resta anche qualcosa di più, che definirei la sua potenziale attualità. Infatti il pubblico può in alcuni momenti storici recuperare un posto sul palcoscenico di *Le Balcon*, anche se non è più lo stesso posto centrale e creativo che esso occupa nella prima parte del dramma: è il posto dell'ironia amara e dell'esegesi critica che torna a competergli nei momenti in cui le vicende politiche della realtà si incaricano di dimostrare autentici e possibili e magari realizzati i meccanismi paradossali ai quali la fantasia teatrale di Genet ha dato vita. In questi casi e in questi momenti il ruolo del pubblico non è quello interno, propriamente creativo, di chi va nella casa delle illusioni per agire i suoi sogni; ma non è nemmeno il ruolo esterno del popolo che assiste al passaggio della carrozza o alla comparsa della Regina dal balcone: è invece e comunque un ruolo attivo, che mobilita le capacità intellettuali del pubblico e le gratifica, consente l'esercizio dell'esegesi critica, suscita il gioco divertente dei riconoscimenti a sorpresa. Questo non avviene però in tutti i momenti, ma solo quando la glorificazione dell'Immagine e del Riflesso è un copione quotidianamente recitato nella realtà politica: in questi momenti la rappresentazione che ne fa *Le Balcon* è in grado, se non di attivare la capacità creativa dell'immaginario, almeno di trascinare sul palcoscenico la facoltà critica del pubblico che, costretta a riconoscere l'analogia dei due piani, quello teatrale e quello reale, e degli spettacoli che vi si svolgono, ma vedendo scoperti in quello teatrale anche i trucchi di scena, li riconosce per tali e alla luce dell'antifrasì è in grado di vedere anche il *côté* in ombra che l'illusione para-teatrale fa di tutto per cancellare nella realtà.

CHI È MIRIAM ROOTH?
LA MUSA TRAGICA DI HENRY JAMES

Ripubblicato nel 1995 in Inghilterra (da Philip Horne per Penguin), appena tradotto egregiamente in italiano (da Maurizio Ascari per Einaudi), *La Musa Tragica* di Henry James è davvero quale apparve allo stesso autore alcuni anni dopo la sua non fortunata uscita nel 1890: «un sacchetto d'erbe aromatiche il cui laccio non sia mai stato allentato, o meglio ancora un vasetto di potpourri, dalla lucida sagoma istoriata, il cui coperchio, mai sollevato, ha consentito l'addensarsi della fragranza all'interno». Così oggi, a più di un secolo di distanza, quella fragranza si sprigiona ancora intatta per noi, ed è una sostanza in larga misura teatrale: composita e intensa quanto quella che promanava dal palcoscenico, impregnata degli umori della sala, dell'«insaziabile curiosità per le cose di teatro» del pubblico inglese come della dipendenza degli «uomini di gusto» per la Comédie Française¹. E, soprattutto, dell'inimitabile fascino dell'attrice.

Il conflitto tra l'arte e il «mondo», tema centrale di questo lungo romanzo, infatti, non solo trova il suo riferimento principale fin dal titolo in una «musa tragica» – Miriam Rooth, che conquista l'eccellenza artistica dopo un inizio poco promettente – ma si concentra sull'arte scenica, che attrae a sé le storie parallele di un politico che rinuncia alla sua posizione per dedicarsi alla pittura – Nick Dormer, non a caso ritrattista, *in primis* di Miriam – e di un «uomo di gusto», innamorato del teatro e di Miriam insieme – Peter Sherringham, di professione diplomatico; mentre sullo sfondo, un esteta – Gabriel Nash – vede nell'attrice l'incarnazione più alta della qualità che la vita può assumere, senza scadere in un prodotto. Al teatro fa da contraltare la politica: essa si presenta a Peter coi tratti accattivanti di una prestigiosa carriera e a Nick con quelli di un'alienante aggressione

¹ Le citazioni sono tratte dalla Prefazione di James a *La Musa tragica*, pubblicata in appendice all'edizione Einaudi, pp. 519-533.