

Genet o dell'ambiguità

Che cosa ne è accaduto dell'amore, che il cristianesimo introdusse come principio, paradossalmente additandolo come la legge nuova che avrebbe soppiantato la vecchia? La nuova legge (che legge poi non era: era semmai piuttosto il contrario, piuttosto libertà, anzi spontaneità) avrebbe risposto ad una esigenza che è nel cuore di tutti, e che è infine il segreto della incarnazione: l'esigenza che la purezza s'insedi nella realtà, che le azioni si svolgano senza sforzo, che la giustizia non costi inibizioni e paure, che il dovere s'identifichi col piacere. Un'esigenza, insomma, di purificazione, quale tutte le religioni e le filosofie, in un modo o nell'altro, avevano tentato di soddisfare. La più antica delle esigenze: quella che produsse i capri espiatori, i lavacri, le magie, e che abbiamo veduto ricomparire nel binomio romantico «illusione e realtà». Eccolo alla fine riapparso nel teatro di Jean Genet, questo binomio, sotto il nome sconcertante di ambiguità, che vuol dire doppiezza, duplicità.

Nessuno più e meglio di Genet è in grado di mostrarci — a mio parere — che in questa doppiezza vive e si dibatte come in un vicolo cieco quell'antica istanza di una purezza reale. L'illusione — egli sembra rivelarci — è possibile solo se la realtà è lontana, poiché la realtà mette in fuga l'illusione. E dire che non sono due entità contrapposte, ma si accompagnano l'una con l'altra anche se l'una dall'altra ostinatamente si escludono: poiché, in effetti, non si detestano, semmai s'attraggono. L'inverso di quanto accade nel binomio vita-morte: in questo — per dirla con Shakespeare — la vita fa di tutto per fuggire la morte, eppure le corre precipitosamente incontro; nel binomio illusione-realtà, invece, quanto più i due termini s'attraggono, tanto più s'allontanano l'uno dall'altro. Si vorrebbe una realtà autentica, senza compromessi: eppure, non solo la realtà, ma l'illusione stessa appare sempre meno autentica e sempre più compromessa. L'attrazione-repulsione dei due termini

si riproduce a getto continuo. Si fa una rivoluzione per rovesciare la realtà e rinnovarla, e invece è proprio la rivoluzione che alla fine si trova rovesciata. La divisione tra illusione e realtà si riproduce in seno alla rivoluzione stessa, la quale si scinde in due rivoluzioni, una che tende alla libertà, l'altra all'ordine e alla disciplina e quindi nuovamente alla repressione. Siamo sempre al compromesso, che altro non è poi che il falso scopo della repressione. La libertà chiama la repressione come il ladro chiama il giudice, il peccatore il sacerdote, il dominato il dominatore. Certo, se non ci fossero i ladri e gli assassini, che ci starebbero a fare i giudici? «Ma tu, tu hai un vantaggio su me... — dice il giudice alla ladra nel *Balcone*. — La mia entità di giudice promana dalla tua entità di ladra». Se non ci fosse il peccato, a *quoi bon* la legge? (San Paolo ci ritorna come un'eco).

La forma del contratto o del compromesso è la più antica e tenace delle forme escogitate per dare atto in società di questa verità lapalissiana: che sono i deboli a tenere in vita i forti, i quali hanno poi per compito quello di schiacciare i deboli. La forma del contratto legittima tale reversibilità: consacra cioè — in ultima analisi — l'ambiguità. L'urlo di candore che era risuonato nello scatto del rivoluzionario, riassorbito nella prassi consueta del dare e avere, dell'attivo e del passivo, ribadisce ancora una volta il potere della passività che alimenta l'attività. Il misero sostiene il ricco: col desiderio infinito provocato dal suo bisogno senza limiti, egli dà prestigio al ricco, gli inventa un alone di sogno, fa di lui un miraggio, lo crea dal nulla: in effetti, il pieno delle di lui ricchezze egli accende con la fantasia nascente dal vuoto della propria miseria. Nella bilancia commerciale del mondo, al massiccio attivismo della realtà corrisponde la duttile passività della poesia (illusione).

Illusione e realtà s'attraggono, dunque, ma non s'incontrano. E se per avventura la pura vocazione di un incontro — che è come dire l'illusione di una realtà nuova e pulita — dovesse trionfare,

tale trionfo avrebbe la durata d'un lampo: poiché in effetti non s'avrebbe un incontro, ma solo un rovesciamento dei termini e ciò che prima era illusione sarebbe ora realtà e viceversa. Come si andava dicendo, il rivoluzionario verrebbe a mutarsi in reazionario nell'atto stesso in cui l'adulatrice reazione (alias la realtà) incomincerebbe ad appropriarsi di lui innalzandogli monumenti e comprendolo di ghirlande di gloria. Non c'è scampo: la realtà è una reazione contro l'illusione: essa è la repressione, la morte, della poesia.

Queste metamorfosi sono di casa nel teatro di Genet e sono appena percettibili: vero e falso, sì e no, vi si alternano senza rumore come il rosso e il verde in un semaforo. La formula « teatro degli specchi » creata per il teatro di Pirandello, torna anche più calzante nel teatro di Jean Genet, poiché vi giuoca un ruolo estremo, iperbolico, che assume la forma d'un rito. I negri del dramma omonimo sono dei bianchi mascherati da negri che si mascherano da bianchi; nelle *Bonnes*, le cameriere si mascherano da padrone per smascherare le padrone: ma nel *Balcone* questa sarabanda di mascherate e smascheramenti è anche più serrata e ad oltranza. La maschera è senza dubbio la chiave di questo teatro e qui, nel *Balcone*, vediamo anche i coturni. Ho sempre pensato, considerando un famoso titolo di Artaud, che la maschera non è mai caduta e che in un modo o nell'altro ha trovato sempre la via per riformarsi: *le théâtre et son double*. Quel titolo di Artaud si addice più che mai a Genet. Il teatro, il visibile, è in realtà un dop-pione. L'ambiguità è la carica del teatro: ma lo è pure della vita?

Ed eccoci al *Balcone*. Tra i pochi spettacoli vivi di questa opaca stagione teatrale, ecco questa mai rappresentata opera di Genet, che la compagnia del « Teatro nuovo », nella regia di Antonio Calenda, ha avuto il merito di portare sulle scene romane del Valle. Il merito è dovuto senza dubbio alla qualità dello spettacolo, di altissimo livello, con attori ottimi, da Sergio Tofano e Franca

Valeri a Roberto Herlitska, Enrico Ostermann, Mariano Rigillo, Enzo Marano, Milena Vukotic, per citare solo i principali, con un buon impianto scenografico (quantunque, forse, un po' troppo dilatato e dispersivo) e genialissimi costumi. Ma il merito è dovuto soprattutto alla scelta del testo, nuovo, arduo e attanagliante. Attanagliante, forse, proprio perché arduo. Talché, attratti ora a parlarne un po' per conto nostro, al fine di capirlo meglio, diamo atto a Calenda per avercene stimolato con la sua regia, alla quale dopotutto crediamo di poter aderire.

Si tratta proprio d'un balcone, dal quale dovrebbero affacciarsi una regina, un vescovo, un giudice, un generale. E come il balcone è, sì, un balcone reale ma è anche la sua metafora, così c'è da chiedersi se siano essi stessi, costoro, nelle qualifiche a ciascuno spettanti nella società in cui si trovano a vivere, o sono i sogni di quelle qualifiche che uomini qualunque hanno scelto per sé, ciascuno secondo l'inclinazione dei suoi desideri. Sono, insomma, veri o finti? Rappresentano la realtà o recitano un'illusione? Dietro il balcone, c'è una reggia o c'è un bordello? Perché, infatti, Genet ambienta i due termini, indissolubili eppure inconciliabili, della realtà e dell'illusione in una presunta reggia e in un realissimo bordello, dove si fabbricano appunto le illusioni. Il bordello sarebbe, insomma, la casa della poesia, dove gli uomini vengono a sfogare e a sfoggiare, coi loro vizi, le inclinazioni della loro natura, i loro talenti creativi. Messi a loro agio dalla proprietaria del bordello, che li provvede di tutto, essi finiscono per interpretarvi a volta a volta la parte del vescovo o del giudice o del generale e persino dello schiavo (il personaggio, insomma, che ciascuno vorrebbe essere) come degli attori consumati.

Intanto fuori c'è la rivolta. Che sarà domata. Per un istante — ma non si capisce in quale, né deve forse capirsi — sul balcone sono comparsi la vera regina, il vero generale, il vero vescovo, il vero giudice, ma poi si dice che sono fuggiti o sono

stati uccisi e che tuttavia è bene non propalarne la notizia, tener viva anzi l'illusione della loro presenza, sostituendone le persone con altre persone, sostituendoli appunto con dei doppioni, delle maschere: e chi meglio dei loro viziosi sosia — rimasti disgraziatamente chiusi nel bordello durante la rivolta — può prestarsi a tale compito?

Tant'è. Ma oltre al ripresentarsi sulla scena delle consuete illusioni del vescovo, giudice, generale (le tre carriere ambite della società borghese), eccome una nuova fare ora la sua comparsa. Una illusione che mai era apparsa prima nella casa della poesia: quella del capo della polizia. Tutte le figure, anche quelle dello schiavo o del vinto, avevano prima d'ora ricevuto il battesimo dell'illusione, tutte avevano potuto costituire il miraggio di una ambizione, tranne quella del poliziotto, dell'uomo impiegato professionalmente a sorvegliare l'arida dialettica dei comandi e degli obblighi. Pure, vediamo ora il capo dei rivoltosi entrare nella galleria delle illusioni per rappresentarvi appunto la parte del capo della polizia. Cosicché avremo anche due capi della polizia, quello reale e quello poetico, ma ben differenziati ora, poiché il capo della polizia reale lo abbiamo conosciuto nelle scene precedenti quale comproprietario del bordello. Prova questa — se ne era proprietario — che non poteva esserne fruitore. Era dunque scritto: questo tipo d'uomo non potrebbe mai essere il termine di un'illusione, mai oggetto di poesia, essendo destinato a identificarsi con la realtà. Ed ecco, infatti, che il nuovo arrivato, in una via senza uscite, avvertendo il distacco inesorabile della illusione che lo animava dalla realtà che lo accoglie, ne dà atto evirandosi. Sporcherà col suo gesto i tappeti della casa, provocherà lo sdegno dei proprietari (ivi compreso il capo della polizia reale) e da questi sarà messo alla porta in malo modo.

Il dramma si conclude con questa romantica di-

sfatta dell'illusione e della poesia (e cioè dell'autentico), che però non ha niente di apocalittico e di definitivo, non ha il tono di una soluzione assiomatica. Non è come se dicesse: è così e sarà sempre così; semmai direbbe: *ora*, è così, ma più esattamente dice: è così e non è così. Dramma della ambiguità, si mantiene ambiguo fino alla fine.

C'è, del resto, chi lo giudica un dramma realista (Goldmann), facendo osservare che in linea principale esso ci vuol rendere atto della trasformazione della società nella prima metà del secolo. Questa trasformazione consisterebbe « nel fatto che il capo della polizia penetrerà nei sogni di potenza delle persone che non hanno il potere » (Lucien Goldmann, *Le due avanguardie*, Urbino 1966). Da notare, infatti, che le tre carriere sunnominate del vescovo, del generale e del giudice, non sono più oggi le carriere ambite. Oggi si ambisce il potere, qualunque esso sia e ad ogni costo: è, quindi, la carriera esecutiva (di cui il capo della polizia sarebbe l'esponente simbolico) la carriera preferita, il sogno di chiunque.

Ma resta tuttavia innegabile — ne abbiamo già parlato — che un sogno del genere non sarebbe mai un sogno, perché non riesce a staccarsi dalla realtà quale che sia (dallo statu quo) ma vi resta assorbito. Rimetterei perciò sulla linea principale del *Balcone* il binomio romantico illusione-realtà, quale sostanzialmente riappare nel frangersi della rivoluzione tra i due poli millenari della libertà e dell'ordine. E seppure una interpretazione simile sembrava avallare la conclusione di una disfatta inesorabile — oggi — della poesia (leggi infine rivoluzione genuina), non mi pare tuttavia da escludere che proprio dal sentimento di tale disfatta, e quanto più inesorabile essa possa apparire, abbia a rinascere, anche più profonda, l'illusione che la purezza debba — e possa, un giorno o l'altro — insediarsi nella realtà.

NICOLA CIARLETTA