

Maurice Pottecher e il *Théâtre du Peuple*

Francesco Asole

Oggi il teatro popolare, nel senso di teatro per il popolo, non può dirsi un soggetto di attualità. Il binomio teatro e popolo non suscita dibattiti paragonabili a quelli di alcuni decenni orsono. L'idea stessa di teatro popolare sembra affievolita. La situazione è simile dappertutto, almeno nel mondo occidentale, ormai attratto da altri miti culturali, totalmente estranei a preoccupazioni di questo tipo. Qualcosa di questa idea, che è stata anche una grande speranza, resiste in quello che si è soliti denominare il sud del mondo, dove il teatro conserva ancora potenzialità inesprese, soprattutto il teatro per il popolo. E questa può essere una speranza per il teatro, perché possa riacquistare se non il posto che ha sempre occupato nella vita culturale delle società del passato, almeno una funzione più rilevante di quella attuale, che lo vede relegato a divertimento o rito sociale ormai privo della capacità di incidere sulla cultura e sul tessuto della società. Oggi, mentre il teatro si trova in questa situazione, non sembra inutile ricordare una delle figure che sono state protagoniste della realizzazione di un teatro popolare: Maurice Pottecher, il cui nome è legato al *Théâtre du Peuple*, istituzione ancora operante, anche se non troppo nota.

Maurice Pottecher nasce a Bussang, un paese dei Vosgi, nel 1867, da una famiglia agiata, e mostra precocemente la sua vocazione artistica. A Parigi, dove si trasferisce per continuare gli studi, stringe amicizie importanti, fondamentali per la sua formazione e la sua attività. Fra queste, personalità quali Romain Rolland, Jules Renard, Marcel Schwob, Paul Claudel, André Suarès. Si integra facilmente nel bel mondo parigino, ben accolto nei circoli letterari, artistici e giornalistici, facendosi un nome come promettente poeta. La ricchezza familiare gli permette di vivere senza problemi economici così da potersi

dedicare ai suoi interessi. Si fa notare come critico musicale e intanto frequenta, oltre ai vari circoli letterari della capitale, il teatro, specialmente il teatro innovatore. In quegli anni, sul finire del secolo, il teatro conosceva in tutta Europa e specialmente in Francia una voga e un successo, anche economico, ineguagliati. Parigi era la capitale dell'arte e dello spettacolo e in quel fervore teatrale nacquero significativi esperimenti, fondamentali per la nascita del teatro moderno: Antoine fonda, nel 1887, il *Théâtre Libre*, Paul Fort dà vita, nel 1890, al *Théâtre d'Art* e Lugné-Poe, nel 1893, al *Théâtre de L'Œuvre*. Il giovane Pottecher frequenta questi teatri d'avanguardia e si lega d'amicizia con i suoi esponenti. Ben presto sceglie il suo campo d'azione. *Dreyfusard* e simpatizzante socialista, pone al centro delle sue preoccupazioni di intellettuale l'educazione del popolo e il teatro gli appare subito come lo strumento più adeguato. È deluso dall'ambiente culturale della capitale, dal clima intellettuale dominato da celebri salotti e soprattutto dal teatro allora imperante, snervato e illanguidito nelle brume simboliste, dal quale prende le distanze: "*l'art dramatique, poussé aujourd'hui jusqu'à l'extrême limite du raffinement, anémié ou corrompu, devenu un article essentiellement parisien et s'efforçant en vain de retrouver la force, la simplicité et la grandeur perdues*"¹.

Maurice Pottecher concepisce una sua idea di teatro e pone al centro della sua riflessione il pubblico, il pubblico popolare. Si convince sempre di più che è necessario elaborare un modello di teatro diverso da quello dominante, rappresentato in Francia dal teatro parigino, troppo dipendente da quella atmosfera intellettual-mondana che distingueva la cultura della capitale e condizionato dagli intrecci col potere politico ed economico. Nella sua concezione il teatro deve essere una alta forma di divertimento, in grado di avvicinare gli uomini al di là delle

¹ M. POTTECHER, *Lettre à M. Ferdinand Brunetière*, (1896), in ID., *Le Théâtre du Peuple: Renaissance et destinée du Théâtre populaire*, Paris, Ollendorff, 1899, (ora in ID., *Œuvres théâtrales*, Amiens, Les Provinciales, 1995, p. 17).

differenze sociali e culturali, capace di esercitare una influenza morale e di rivolgersi a tutte le classi sociali: “*J’entends par théâtre populaire celui où les divers éléments, dont l’ensemble constitue un peuple, peuvent prendre place et s’intéresser également à l’œuvre représentée. Vous remarquerez que parler ainsi du peuple, c’est indiquer d’abord que l’on n’envisage point telle classe à l’exclusion des autres.*”

*Nous nous garderons bien, avant tout, de tomber dans cette confusion que tendent de plus en plus à établir entre le mot peuple et le mot populace le mépris de quelques-uns et la vanité d’un grand nombre*².

Riflessioni simili sono espresse anche dal suo amico Romain Rolland, scrittore, drammaturgo, premio Nobel nel 1915, intellettuale impegnato nella diffusione di idee umanitarie e pacifiste, che ha dedicato talento ed energie al progetto di un teatro per il popolo e il cui saggio, *Le théâtre du Peuple, essai d’esthétique d’un théâtre nouveau*, fece scalpore ed è ancora considerato il volume di riferimento per chi si occupi della storia del teatro popolare. Il testo, pubblicato nel 1903, è dedicato all’amico Maurice Pottecher che già nel 1895 aveva fatto una scelta definitiva e cominciato la realizzazione del suo progetto di un *Théâtre du Peuple*: “*Le Théâtre du Peuple n’est pas un article de mode et un Jeu de littantés. C’est l’expression impérieuse d’une société nouvelle, sa pensée et sa voix; et c’est, par la force des choses, en cette heure de crise, sa machine de guerre contre une société caduque et déchue. Les années qui viennent seront décisives pour le Théâtre du Peuple de Paris [...] Mais il ne faut point d’équivoque. Il ne s’agit pas d’ouvrir de nouveaux vieux théâtres, dont le titre seul est neuf, des théâtres bourgeois qui tâchent de donner le change, en se disant populaires. Il s’agit d’élever le Théâtre par et pour le Peuple. Il s’agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau*³”.

² M. POTTECHER, *Lettre à M. Ferdinand Brunetière*, cit., p. 14.

³ R. ROLLAND, *Le théâtre du peuple, essai d’esthétique d’un théâtre nouveau*, Paris, Albin Michel, 1903, pp. 7-8.

“Il s’est produit un fait remarquable depuis dix ans. L’art français, le plus aristocratique de tous les arts, s’est aperçu que le Peuple existait. – Il le connaissait bien comme matière à discours, à roman, à drame, ou à tableau...”

«Admirable sujet à mettre en vers latins!»...

Mais il ne comptait pas avec lui, comme avec un être vivant, un public et un juge. Les progrès du socialisme ont attiré l’attention et les convoitises des artistes vers le souverain nouveau, dont les politiciens étaient jusqu’à présent les interprètes uniques: auteurs et acteurs tout ensemble. Ils ont découvert le peuple à leur tour, – découvert, si j’ose dire, un peu à la façon dont les explorateurs d’aujourd’hui découvrent une terre inconnue: comme un débouché pour leurs produits”⁴.

“En réalité, il y a, parmi ceux qui se disent les représentants du Théâtre du Peuple, deux partis absolument opposés: les uns veulent donner au peuple le théâtre tel qu’il est, le théâtre quel qu’il soit. Les autres veulent faire sortir de cette force nouvelle: le Peuple, une forme d’art nouvelle, un théâtre nouveau. Les uns croient au Théâtre. Les autres espèrent dans le Peuple. Entre eux, aucun rapport. Champions du passé. Champions de l’avenir.

Je n’ai pas besoin de dire de quel côté s’est rangé l’État. L’État, par définition, et si paradoxal qu’il semble, est toujours du passé. Quelque nouvelles que soient les formes de vie qu’il représente, dès l’instant qu’il les représente, il les arrête et il les fige. On ne fixe pas la vie. C’est le rôle de l’État de pétrifier tout ce qu’il touche, de faire de tout idéal vivant un idéal bureaucratique”⁵.

Maurice Pottecher elaborò la sua idea di teatro alimentandola con le suggestioni che derivarono dalle discussioni con amici quali Lugné-Poe, Coupeau, André Suarès, Jules Renard, Paul Claudel, Firmin Gémier e lo stesso Romain Rolland. Al tempo formavano un gruppo di giovani letterati, poeti, artisti e intellettuali che criticavano duramente

⁴ Ivi, pp. 11-12.

⁵ Ivi, pp. 12-13.

il teatro del tempo. Del teatro, soprattutto quello simbolista, che intende essere esclusivamente esperienza artistica, contestano innanzitutto l'estetica raffinata e il gusto elitario, oltre che la tendenza a pretendere l'esclusività della dignità artistica. Pottecher e Rolland erano i più convinti sostenitori di un rinnovamento teatrale che si realizzasse attraverso la creazione di un teatro popolare. Come il suo amico, Romain Rolland è un intransigente censore del mondo teatrale parigino, che critica duramente nel volume in cui espone le sue idee sul teatro: “il [il suo libro] *reflète les idées artistiques et les espoirs d'une génération. Notre foi en un théâtre du peuple, qui opposât aux raffinements éternés des amuseurs parisiens un art mâle et robuste, exprimant la vie collective*”⁶.

“Les virtuoses du sentiment. Qui s'écotent chanter, et chantent pour l'applaudissement, sont funestes, car ils habituent les âmes au mensonge intérieur.

C'est une thèse à la mode – mise en circulation, je crois, par M. Jules Lemâitre – qu'il faut encourager le snobisme du public car il est, à son insu, l'allié de toutes les pensées neuves, auxquelles il apporte son argent et la faveur du monde. Il se peut que cette dédaigneuse indulgence soit à sa place dans la société actuelle. Nous n'en avons que faire, quand il s'agit du peuple”⁷.

Pottecher e Rolland criticano l'intera organizzazione teatrale, la considerano un sistema inadeguato, condizionato da interessi partecolari a scapito dell'arte teatrale, dove sono determinanti i pareri di critici, direttori e attori che spesso, per motivi estranei all'arte, rifiutano a un autore la possibilità di veder rappresentata una sua opera: “*On peut dire qu'une de ces interprètes eut même l'influence décisive, non seulement sur le succès, mais sur la formation de cet art; et c'est le nom de Sarah Bernhardt, qui convient le mieux à caractériser ce néo-romantisme byzantinisé – ou américanisé – raidi, figé, sans jeunesse, sans vigueur,*

⁶ R. ROLLAND, *Le Théâtre du Peuple, Préface de la deuxième édition par Romain Rolland, Janvier 1913*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 25.

⁷ Ivi, pp. 48-49.

*surchargé d'ornements, de bijoux vrais ou faux, morne sous son frac, blafard dans son éclat*⁸.

*“Non, et tout le monde le sait bien, le poète dramatique qui veut faire représenter son œuvre sur une scène moderne n'est pas libre et ne peut le devenir. Ressasserai-je encore, après tant d'autres, tous les liens dont sa pensée se trouve nouée, tous les obstacles qui se dressent devant lui pour gêner son élan: les formules, les préjugés, les fausses traditions, les nécessités commerciales, les vanités et les jalousies, les camaraderies, les cabales, le spectre de la critique, les marchandages, toute cette écume dégoûtante d'un beau flot en mouvement”*⁹.

Maurice Pottecher aveva vissuto le difficoltà per un autore esordiente di far rappresentare una propria opera. Nel 1891 aveva pubblicato un dramma, *La Peine de l'esprit*, apprezzato da scrittori quali Alphonse Daudet, Georges Duhamel, Paul Claudel, che però non riuscì a portare in teatro. Due anni più tardi cerca di far rappresentare un'altra opera, *Amys et Amyle*, dove sperimenta le sue idee di una drammaturgia per il teatro popolare, ma non ha miglior fortuna. Le sue idee sulla necessità di rinnovare il teatro e di combattere il sistema chiuso del mondo teatrale trovano conferma anche da queste vicissitudini e lo inducono a riflettere sulle possibili alternative. Pottecher non era il solo convinto della necessità di ripensare il sistema teatrale. Nel gruppo di artisti e intellettuali che frequentava si discuteva molto dell'avvenire del teatro e soprattutto della possibilità di realizzare un teatro popolare. Negli anni fra il 1890 e il 1900 questi giovani intellettuali si dedicano entusiasticamente alla elaborazione di idee e progetti per il rinnovamento del teatro, prendendone in considerazione tutti gli aspetti, dalla qualità dei testi da portare sulla scena al tipo di pubblico destinatario dello spettacolo, dall'arte della recitazione alla struttura dell'edificio teatrale, fino all'organizzazione dei mezzi di trasporto e al collegamento fra

⁸ Ivi, pp. 47-48.

⁹ M. POTTECHER, *Le Peuple et l'Art*, in ID., *Œuvres théâtrales*, cit., p. 33.

le associazioni culturali interessate a favorire la diffusione del teatro. Assieme a Pottecher, Romain Rolland era il più acceso sostenitore della realizzazione di un teatro popolare come strumento per l'educazione del popolo e per il rinnovamento di un teatro borghese ormai anemico. Significativo, a tal fine, il suo ricordo dell'insegnamento di Michelet: "*Michelet, qui ne nous transmet pas seulement le récit de ces temps héroïques, mais leur âme même, parce qu'elle était en lui; Michelet, qui écrivit l'histoire de la Révolution comme un homme de la Révolution qui l'a vraiment vécue, reprit d'instinct la tradition révolutionnaire d'un Théâtre du Peuple. Il l'exprima avec sa généreuse éloquence, dans ses leçons aux étudiants. [...] C'est de la main de Michelet que l'idéal artistique de la Révolution et des penseurs du dix-huitième siècle est parvenu jusqu'à ceux d'entre nous qui, en France, ont entrepris de fonder le Théâtre du Peuple*"¹⁰.

Maurice Pottecher, le cui idee appaiono fra le più radicali del gruppo, constata che le proposte di rinnovamento si scontrano con l'apparato istituzionale e le rare iniziative avviate si risolvono in episodi poco significativi. Egli cerca una soluzione e capisce che in quel momento un progetto profondamente innovativo, quale la sua idea di teatro, non ha alcuna possibilità di realizzazione nella capitale. Perciò sceglie di abbandonare Parigi e tentare di dar vita a una rivoluzionaria impresa teatrale nella sua terra. Ritene che Bussang offra concrete possibilità di riuscita per il suo esperimento, soprattutto in ragione del suo pubblico, un pubblico popolare, estraneo alle mode culturali, il cui gusto non è condizionato da frequentazioni teatrali. L'impresa, che allora era parsa utopistica a causa delle comprensibili difficoltà poste dal tentativo di avviare una attività teatrale in uno sperduto paese di montagna, oggi che è stata realizzata da oltre un secolo appare in tutta la sua novità, poiché Pottecher ha anticipato i tempi, individuando come possibile via di rinnovamento del teatro quella che poi si è rivelata una

¹⁰ R. ROLLAND, *Le théâtre du Peuple* (1903), cit., pp. 82-83.

strada maestra: far sorgere attività teatrali in provincia, realizzando, di fatto, un esempio di decentramento teatrale. Il progetto è riuscito e l'impresa continua ancora oggi secondo i criteri che hanno ispirato il suo ideatore. A partire dal 1895 il *Théâtre du Peuple* di Bussang ha dato vita, ogni estate, a una stagione teatrale che si svolgeva in condizioni particolarissime. La località, il villaggio di Bussang, isolato nel cuore del massiccio dei Vosgi; il pubblico, composto da abitanti della zona di ogni categoria sociale e infine il teatro, che rimane la sua più importante caratteristica. Situato al di fuori dell'abitato, ai piedi di una montagna, è un edificio interamente in legno, la cui struttura attuale risale al 1921 e conserva la sua particolarità principale: il fondale del palcoscenico può scomparire, essendo formato da parti mobili, rivelando il bosco che ricopre il crinale della montagna, che diviene una estensione del palcoscenico, così che la natura diviene parte integrante della scenografia.

L'impresa teatrale di Maurice Pottecher, che ancora oggi presenta caratteri unici, si basava su principi che egli aveva ben chiari, e che diffuse in una serie di articoli, raccolti in volume nel 1899 col titolo *Le Théâtre du Peuple: Renaissance et destinée du théâtre populaire*¹¹. Le sue idee, insieme alle riflessioni di Romain Rolland¹², segnano una tappa importante nel dibattito del tempo sul rinnovamento teatrale e influenzeranno la successiva evoluzione del teatro. Gli elementi basilari dell'estetica teatrale del giovane Pottecher sono la decentralizza-

¹¹ *Le Théâtre du Peuple: Renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, Ollendorff, 1899.

¹² Romain Rolland e Pottecher furono i primi a porre il problema della realizzazione di un teatro popolare e a questo scopo, insieme a Lucien Besnard, direttore della "Revue d'art dramatique", nel 1899 progettarono la realizzazione di un congresso internazionale sul teatro popolare da tenersi l'anno seguente, in occasione dell'Esposizione Universale. Costituitarono un comitato con una cinquantina di nomi tra letterati francesi e stranieri, artisti, uomini politici, intellettuali e accademici. Riuscirono ad interessare all'iniziativa il governo, che, dopo averla sostenuta in un primo momento, la lasciò cadere e il congresso non ebbe luogo.

zione e il teatro popolare; idee che hanno garantito il successo dei più riusciti tentativi contemporanei di coniugare teatro e popolo. In quegli anni anche in altri paesi si presta attenzione all'avvenire del teatro e si realizzano esperienze in qualche modo ispirate a idee di un teatro popolare: a Vienna nel 1889 nasce il *Volkstheater*, a Bruxelles nel 1892 viene fondata la *Maison du Peuple*, a Berlino nel 1894 nasce lo *Schiller Theater*. Si può osservare che queste iniziative nascono nelle capitali, mentre per Pottecher è fondamentale l'allontanamento da Parigi e la ricerca di un pubblico non condizionato da mode culturali e tendenze ideologiche, un autentico pubblico popolare, così come egli lo intende: “*Regardons-le nous-mêmes, ce peuple, pendant qu’il regarde si bien. J’y vois un assemblage éclatant de costumes les plus divers que, dans le cadre des montagnes, la douce lumière du soleil couchant fait pourtant harmonieux. Des visages crevassés et jaunis rappellent, dans la profondeur, les traits d’une illustration naïve. Mais voici des fronts plus blancs et plus larges qui luisent, des yeux pleins de vie qui s’allument, des bouches délicates où apparaît et s’efface, comme une ride de lumière sur l’eau frémissante, la finesse du sourire. C’est cela, tout cela, ce peuple qui va nous juger. [...] Ces deux mille spectateurs que voici réunis représentent toutes les conditions sociales et tous les degrés de la pensée. L’échelle va du plus humble au plus riche, de l’intelligence la plus endormie à l’esprit le plus éveillé. Des artistes sont venus de loin s’asseoir à côté des paysans. Ce n’est donc point là une masse informe et lourde à remuer, mais une âme composée de toutes les variétés d’âmes, un instrument qui vibre par toute la série de ses cordes*”¹³.

Pottecher, anticipando di oltre mezzo secolo iniziative come quella di Jean Vilar, realizza il decentramento teatrale e avvicina il popolo al teatro. Il motto che campeggia sul frontone del *Théâtre du Peuple* è: *Par l’art, pour l’Humanité*, e sintetizza l’idea fondamentale di Pottecher, un teatro per il popolo, realizzato anche dal popolo. La sua visione del teatro è quella di una altissima forma di divertimento, capace di far pro-

¹³ M. POTTECHER, *Le Peuple et l’Art*, in ID., *Œuvres théâtrales*, cit., pp. 33-34.

vare emozioni e contemporaneamente istruire, accomunando persone di classi sociali e di estrazione culturale diverse. Si tratta, in pratica, di un progetto pedagogico che passa attraverso il teatro, realizzando una pedagogia dell'azione che mira a riformare la società. Nella creazione del *Théâtre du Peuple*, Pottecher ha coinvolto tutti gli strati sociali, rendendo parte attiva chiunque volesse partecipare, spesso sfruttandone le competenze professionali, come per la costruzione dell'edificio teatrale, quel teatro costruito col legno delle foreste circostanti lavorato dalle sapienti mani degli artigiani locali. Alle rappresentazioni collaborarono professori e insegnanti, ma anche gli operai della fabbrica paterna e i contadini del paese, così l'impresa divenne veramente una realizzazione collettiva in cui tutte le competenze e le capacità erano valorizzate, mettendo in pratica quel motto che è stato, fin dall'inizio, l'insegna del *Théâtre du Peuple*. Tutta la complessiva attività necessaria per animare questa impresa teatrale si inserisce nella vita del borgo, nei ritmi delle attività quotidiane e dei cicli stagionali e proprio il profondo radicamento nel territorio ne ha assicurato il successo. Pottecher è profondamente convinto della necessità per l'arte, e quindi anche per il teatro, di essere espressione autentica dell'animo popolare, della cultura e della complessiva vita di una comunità. Questa idea non solo indirizza la sua attività di creatore e direttore del *Théâtre du Peuple* ma permea anche tutta la sua produzione teatrale, giacché la sua drammaturgia è espressione fedele di questo profondo convincimento e nelle sue *pièces* le "opere e i giorni" della comunità trovano largo spazio, mettendone in evidenza le attività, da quelle lavorative, con i suoi ritmi e i suoi luoghi, ai momenti ludici e ricreativi, e oltre al tempo profano anche il tempo del sacro trova il suo spazio. L'impresa teatrale di Maurice Pottecher va ben al di là della realizzazione di un sogno artistico, è l'espressione di un progetto culturale che pone al centro il teatro come strumento privilegiato di intervento. Egli restò fedele al suo ideale di arte per il popolo che portò avanti per tutta la vita, confortato dal successo della sua impresa, che poté realizzare anche grazie al sostegno della sua comunità, a cominciare dalla sua famiglia e dei mezzi di cui

disponeva. Gli fu a fianco la moglie, Camille de Saint-Maurice, giovane attrice di successo, nota col nome d'arte di Georgette Camée, che rivelò le sue doti interpretative prima nel *Théâtre d'Art* di Paul Fort, poi nel *Théâtre de l'Œuvre* di Lugné-Poe e non esitò a rinunciare a una brillante carriera sulla scena parigina. Per lungo tempo fu l'unico elemento della troupe del *Théâtre du Peuple* di Bussang a possedere una esperienza da professionista e reciterà fino all'età di ottanta anni. La sua esperienza e le sue capacità nel guidare la troupe sulla scena di Bussang furono determinanti per la riuscita dell'impresa.

Per attuare il rinnovamento teatrale che ha concepito Pottecher non si allontanò solo fisicamente dal teatro parigino, ma anche dalle forme di teatro che vi si praticavano. Rigettando il teatro realista e quello simbolista, egli intende creare opere teatrali che corrispondono alle esigenze di un pubblico popolare. Trova sostegno alle sue idee nel teatro dell'antichità e vede nel teatro greco la perfetta realizzazione di un teatro che accomuna tutti i membri di una comunità, che può indicare principi generali e fornire suggestioni da meditare per trovare soluzioni ai problemi di un moderno teatro popolare: *“Le modèle demeure ici le théâtre grec tel qu'il avait été conçu et réalisé par les contemporains de Périclès. On sait quels chefs-d'œuvre, accessibles à un peuple libre, il a produits. Ces spectacles n'étaient point destinés à atteindre la centième représentation, mais à satisfaire, à exalter l'âme nationale, en la nourrissant de ses légendes, de son histoire, de sa poésie, en créant en elle des émotions, des sentiments, des pensées d'une qualité supérieure. [...] C'était en somme une institution publique, ayant un caractère national”*¹⁴.

Nell'idea di Pottecher il teatro popolare deve essere uno spettacolo gratuito, proprio come il teatro antico, che per essere realizzato richiede l'intervento delle istituzioni pubbliche, le quali dovrebbero farsi carico dell'educazione e dello svago del popolo, finalità alle quali il teatro risponde perfettamente. La gratuità dello spettacolo compor-

¹⁴ M. POTTECHER, *Théâtre de l'Élite ou Théâtre du Peuple*, “La Grande Revue”, juillet 1921, in ID. *Œuvres théâtrales*, cit., p. 38.

ta l'ingresso di un numero rilevante di spettatori, da qui la necessità della realizzazione di uno spazio diverso dalla tradizionale sala teatrale, che deve essere molto ampio, capace di contenere almeno duemila spettatori. Si capisce come queste idee potessero apparire utopistiche, ma Pottecher è convinto che siano realizzabili. L'occasione per sperimentarne la fattibilità si presenta con le celebrazioni che si svolgono in tutta la Francia in occasione del centenario della repubblica, nel 1892. Decide di festeggiare l'avvenimento offrendo al paese natale la rappresentazione del *Médecin malgré lui*, di Molière, da lui trasposto nel *patois* locale. L'idea è accolta con entusiasmo ed egli ne cura la messa in scena, dirigendo una *troupe* formata da parenti, amici e compaesani che recitano Molière nel loro dialetto, indossando i costumi tradizionali. Il successo è straordinario e Pottecher si convince sempre di più della validità delle sue idee. Nell'estate del 1895 decide di dar vita al suo progetto di teatro popolare. Scrive una *pièce* e, insieme alla moglie, ne organizza la rappresentazione affidando i ruoli principali a parenti ed amici, mentre le comparse sono formate da compaesani entusiasti di partecipare. Il primo settembre 1895 viene rappresentata *Le Diable marchand de goutte*: il *Théâtre du Peuple* è nato. Alla rappresentazione, che si svolge all'aperto, assistono circa duemila persone, sedute su banchi o in piedi sull'erba del prato. La scena è suggestiva: il palcoscenico è situato ai piedi di una montagna, il fondale è aperto sulla foresta e ha per soffitto il cielo. Solo il proscenio è protetto da un *plafond* che permette di dirigere la voce degli attori verso il pubblico, là si recitano i dialoghi mentre l'azione si svolge *en plein air*, in mezzo alla natura. Il palcoscenico, che sfrutta un gradino naturale della montagna, è molto più grande di quello tradizionale, misura quindici metri di larghezza per altrettanti di profondità.

L'esperimento di Pottecher ha una vasta risonanza ma non scuote la Parigi della *Belle Époque*. Egli però continua nella sua impresa e divulga le proprie idee sul teatro con vari scritti, trovando sostegno in artisti e intellettuali. Approfondisce la sua riflessione e difende la sua

visione del teatro dagli attacchi degli oppositori¹⁵, cercando di chiarire il suo pensiero restando il più possibile sul terreno del teatro, sapendo bene che un problema come quello che ha sollevato, inevitabilmente, ha risvolti non solo artistici e culturali ma anche sociali e politici. Il suo intento è quello di far sorgere una cultura del teatro popolare in tutta la Francia, in modo da favorire la nascita di iniziative teatrali, auspicandole originali, diverse dal *Théâtre du Peuple* di Bussang, che non intende proporre come un modello universalmente valido. Il teatro popolare, per essere tale, deve radicarsi nella realtà concreta del territorio, deve essere espressione delle sue peculiarità ambientali e delle prerogative socioculturali della collettività che lo abita. Uno dei cardini della sua estetica teatrale è la convinzione che il teatro popolare ha possibilità di successo quando nasce in profonda osmosi con una terra, una storia, con la vita quotidiana di una comunità di cui si fa eco. Quel teatro saprà far vivere dinanzi al pubblico personaggi e situazioni capaci di comunicare immediatamente e profondamente con la sua sensibilità: *“L’originalité de ce théâtre ne consistera pas, avons-nous dit, dans des artifices de forme; la fausse naïveté de langage à laquelle s’efforcent des écrivains raffinés, s’adressant à un public de dilettantes qui prétendent au même raffinement, lui sera, grâce à Dieu, épargné.*

*C’est par l’étude des types locaux, des mœurs régionales, par cette fraîcheur que donne à toute œuvre le contact direct avec la terre natale, qu’il peut prétendre un jour s’imposer à l’attention des critiques chargés d’écrire l’histoire de l’art, après avoir diverti, touché et peut-être instruit le public auquel il était dédié”*¹⁶.

¹⁵ Tra questi quello di Ferdinand Brunetière, celebre critico noto per le sue stroncature, tra le quali quella di Zola e della scuola naturalista, e per le sue prese di posizione contro le correnti artistiche contemporanee e contro movimenti progressisti – era infatti un convinto *antidreyfusard*. Aveva destato scalpore la sua opposizione alla proposta di erigere una statua a Baudelaire. Recentemente eletto all’Académie Française, la sua condanna delle idee di Pottecher costituiva un pericoloso attacco alle idee di rinnovamento teatrale, così che questi gli rispose nella *Lettre à M. Ferdinand Brunetière*, dove espone in maniera articolata la sua idea di teatro popolare.

¹⁶ M. POTTECHER, *Lettre à M. Ferdinand Brunetière*, cit., p. 19.

A tal fine il patrimonio della cultura tradizionale, del folclore, rappresenta una risorsa insostituibile, poiché esprime i sentimenti, le passioni, le aspirazioni di quanti appartengono alla stessa comunità. L'esperienza che acquisisce nella concreta pratica teatrale del *Théâtre du Peuple*, di cui è l'animatore, il direttore, il drammaturgo, gli conferma la validità della sua idea di teatro, che vede perfettamente condensata nel precetto di Michelet: "*Nourrissez le peuple du peuple*". Ne risulta una estetica che si fonda su una solida base di riflessione teorica e su una esperienza che matura di anno in anno, confortata da un successo ininterrotto. Maurice Pottecher è un artista consapevole della complessità del discorso sul teatro e le sue teorie meriterebbero una maggiore attenzione. I pochi elementi che abbiamo indicato non possono dare una idea adeguata della ricchezza e della modernità della sua estetica, che, in questa sede, non possiamo che accennare. Vogliamo almeno segnalare che "teatro popolare", per lui, non significa sacrificare l'arte, abbassare il teatro al livello del pubblico popolare, ma, al contrario, permettere a quel pubblico di avvicinarsi all'arte. Così come non ritiene che il teatro debba divenire un pulpito o una tribuna nella quale l'arte sia sacrificata a un messaggio o a una qualsiasi ideologia. È convinto che il teatro abbia una missione educativa in senso ampio ma rifiuta di trasformarlo in un teatro didattico, e, se non ha dubbi sulla funzione morale del teatro e dell'arte, non ritiene che debba divenire moralista né farsi portavoce di una morale particolare, fosse anche quella delle istituzioni più alte o delle correnti più progressiste di pensiero. Se la sua concezione rifiuta l'estetica dell'arte per l'arte, nondimeno non intende asservire il teatro a nessun fine utilitaristico ed è ben fermo nel difenderne la libertà: "*Il n'est pas question de transformer la scène en une chaire et de moraliser. Toute action dramatique qui n'est pas seulement une agitation inutile de gestes et de sons contient nécessairement "une morale"; si le théâtre grec est si grand, n'est-ce pas d'abord par cette profonde beauté morale qui survit en lui? Mais cette secrète leçon qui se dégage du mystère des actions humaines, l'émotion seule doit d'abord la transmettre à l'intelligence. Elle*

*n'a rien de commun avec les prédications religieuses ou sociales*¹⁷.

*“Ah! certes, je n’entends point, je ne souhaite point que l’art puisse jamais être affligé d’un nom qui le diminue et presque le renie: celui d’utilitaire, - si par là vous craignez qu’il puisse servir, entre les mains d’hommes sincères, mais mal inspirés, ou de simples rhéteurs, à des prédications sociales, à des sermons moraux ou politiques et à des œuvres de parti”*¹⁸.

La sua concezione del teatro è estremamente moderna. Oltre agli elementi che abbiamo indicato, dal decentramento alla gratuità degli spettacoli, dalla psicologia dello spettatore alla creazione di un edificio teatrale rivoluzionario, vogliamo almeno segnalare che per lui teatro significa, innanzitutto, spettacolo, arte della scena. In un periodo in cui l’opera d’arte teatrale era considerata il testo, egli privilegia lo spettacolo, creazione nella quale si compie interamente l’arte del teatro. Perciò è stato capace di concepire il suo *Théâtre du Peuple* in modo così originale, come luogo fisico e come attività teatrale. Perché quella impresa realizzasse compiutamente l’arte teatrale, a quel teatro ha dedicato interamente le proprie energie creative, che all’inizio della sua attività erano sfociate nella poesia, scrivendo numerose *pièces*, di vario genere, nelle quali ha sperimentato interessanti possibilità espressive.

Maurice Pottecher ha realizzato la sua utopia e il *Théâtre du Peuple*, da quel lontano 1895, non ha mai interrotto la sua attività, che continua ancora oggi fedele alle idee del suo fondatore. Attualmente Busang è un villaggio di montagna meta di turisti ma anche di teatranti e appassionati di teatro che intendono partecipare della ricchezza di una esperienza non comune. Per tutti l’edificio teatrale voluto da Pottecher resta un luogo straordinario, capace di donare suggestioni uniche. Costruito in legno, rispecchia lo stile delle dimore locali, integrandosi perfettamente nel paesaggio. La sua architettura si è sviluppata nel tempo, seguendo le indicazioni di Pottecher (morto nel 1960), che è sempre rimasto fedele alla sua primitiva intuizione, per cui gli elementi

¹⁷ M. POTTECHER, *Le Peuple et l’art* (1896-1897), cit., p. 30.

¹⁸ M. POTTECHER, *Lettre à M. Ferdinand Brunetière*, cit., p. 17.

principali, la sala e il palcoscenico hanno mantenuto la configurazione che avevano nel 1921, quando la sala fu coperta con un magnifico tetto in legno. L'edificio non è il risultato di una semplicità, quasi rusticità, imposta da esigenze materiali, ma obbedisce a un preciso disegno di estetica teatrale e sarebbe interessantissimo poter analizzare tutti gli accorgimenti tecnici, semplici ma estremamente funzionali, ideati da Pottecher per perfezionarlo, coerentemente con la sua idea di teatro. Egli studiò attentamente le idee di Wagner, che portarono alla costruzione del rivoluzionario edificio del teatro di Bayreuth. L'edificio del *Théâtre du Peuple* di Bussang risponde alle esigenze della sua estetica teatrale: capace di accogliere qualche migliaio di spettatori, perfettamente integrato nell'ambiente naturale, adatto a suscitare la magia del teatro creando una perfetta osmosi fra scena e pubblico. La grande navata in legno che costituisce la sala si fonde suggestivamente col palcoscenico che si apre sulla foresta, che lo inonda della sua luce e dei suoi profumi, creando una atmosfera che nessuna tecnologia riesce ad eguagliare. L'originalità e l'unicità di questo edificio sono state riconosciute classificandolo monumento storico, nel 1975.

Si può rimpiangere che tanti generosi tentativi di dare al teatro un posto preminente nella cultura delle società occidentali non abbiano prodotto istituzioni durevoli, ma, realisticamente, bisogna riconoscere che il cinema e la televisione, per non parlare dei nuovi mezzi di comunicazione, hanno preso il posto del teatro in una società, come quella attuale, sempre più orientata verso il mezzo tecnologico. Sembrerebbe proprio che il binomio teatro e popolo sia completamente inattuale. Ma appaiono segnali interessanti per il ripensamento della funzione del teatro nella nostra società. Soprattutto la sua presenza con un ruolo attivo nell'azione di molte realtà tradizionalmente considerate luoghi estranei all'attività teatrale, come gli ospedali, le carceri, i diversi istituti che si occupano del disagio sociale. Esiste inoltre una diffusa attività di piccoli ma attivi gruppi teatrali, che, fra mille difficoltà, portano avanti, pur fra le inevitabili differenze, una idea di teatro per il popolo. Infine, è innegabile l'importanza di un fenomeno crescente nella socie-

tà contemporanea, che qualcuno ha denominato società dello spettacolo¹⁹, la tendenza a enfatizzare gli aspetti spettacolari della realtà e addirittura a trasformare ogni avvenimento in spettacolo, non solo quelli rilevanti e di interesse collettivo, ma anche quelli privati e quotidiani, se non addirittura banali, ai quali i nuovi media offrono la possibilità di raggiungere milioni di “spettatori”, per cui non è azzardato parlare di una teatralizzazione della vita sociale. Questi fenomeni inducono a ritenere che il binomio teatro e popolo non è poi così inattuale e che possiede ancora potenzialità da esprimere.

¹⁹ Dal celeberrimo saggio di G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, fino ai saggi di R. G. SCHWARTZENBERG, *L'Etat spectacle*, Paris, Librairie Générale Française, 1978 e *L'Etat spectacle 2*, Paris, Plon, 2009.