

fondo ancora a portata dell'occhio il piangito delle camere incantate, e già più domestiche, di Carrà; oppure lo spazio viene tutto compresso e ribaltato alla superficie del quadro, in Klee, in Arp, in Scipione, in Gorki; troviamo uno spazio aereo come in Mirò o uno sprofondamento terrestre come in certe opere di Max Ernst; c'è lo spazio di una stanza o di una valle; uno spazio senz'aria, pietrificato e risonante, e uno gremio di presenze, pullulante di germinazioni. Eppure sentiamo che tutti questi spazi hanno una specificazione comune, un'unica vita; la dimensione che li caratterizza non è esistenziale ma psicologica; in essa i piani

di significato subiscono una sconvolgente alterazione, le relazioni perdono la loro usuale misura per porsi una inattesa, ciò che è lontano è alla nostra portata, ciò che è vicino diventa intoccabile. Le caratteristiche insomma sono le stesse dello spazio onirico. È allora su questa base che si può dire che l'immagine ispirata dalle « Muse inquietanti » è la stessa del sogno. E si avvicina forse alle immagini con cui il fanciullo si rappresenta il mondo. Ascoltiamo il bambino interrogato da Piaget: « C'è qualcosa che manda i sogni? Sì, gli uccelli - Perché? Perché amano il vento ».

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### *Une saison au Congo*

Il discorso sul teatro politico proposto da Aimé Césaire mutua direttamente dalla concezione del teatro epico di Brecht; « prende le mosse dai compiti che ci pone imperiosamente un'epoca di mutamenti storici, dal riconoscimento che una nuova conformazione della società è possibile e necessaria » (1); parla attraverso il linguaggio dei fatti della « sua » Africa nel periodo della vertigine delle indipendenze riconquistate. C'è nella successione dei fatti rappresentati in *Une saison au Congo* (2) il ricapitolo di avvenimenti sconcertanti, di situazioni politiche che riflettono ancora l'inquietudine non risolta di nodi che persistono e tuttora incidono sulla nostra storia-contemporanea. A differenza che ne *La tragédie du roi Christophe*, il discorso di Césaire si fa qui più violento, più ironico; frantumato attraverso brevi frasi, situazioni caricaturali, diviene meno poetico ma ugualmente tendente a definire attorno al personaggio di Lumumba una rete di connotazioni e impressioni profondamente umane. La costru-

zione ha l'andamento della ballata di un cantastorie, il dramma si scompone e si ricompone ininterrottamente sotto gli occhi dello spettatore in brevi sequenze di luci e di colori che si rifanno alla tradizione etnografica. Ma Césaire tiene saldamente in pugno miti, leggende e storia, rivela la sua preferenza per il manifesto politico, riduce all'essenziale il personaggio e gli altri con l'evidenziarne i tratti rilevanti: consapevolezza e spensieratezza, intuizione e ingenuità. Così, all'inizio, il mondo di Lumumba è rapidamente tratteggiato: gli amici, i compagni, le prostitute; poi la prigione di Elisabethville e d'improvviso, l'invito a partecipare alla Tavola rotonda di Bruxelles in qualità di presidente del Movimento nazionale congolese. L'apparizione dei politici, dei finanziari e del re, ricorda le schematizzazioni brechtiane di Hitler e del suo stato maggiore in *Schweyk nella seconda guerra mondiale*; al tragico, Césaire sostituisce la caricatura, la parodia, il teatro delle maschere invaso di luci di *réclames*. Il « contrasto » risolve le situazioni didascalicamente e pone le premesse per uno svolgimento attento ai motivi umani e complessi che accompagnano i gesti di Lumumba e dei suoi amici. Lumumba non diviene mai simbolo o mito. « Alle prese con le difficoltà del mondo moderno », scrive nella prefazione lo

(1) Prima rappresentazione assoluta al XXVI Festival Internazionale del Teatro di Prosa, Venezia, 22-23 settembre 1967.

(2) B. ВРЕХТ, *Scritti teatrali*, pag. 64, Einaudi 1962.

stesso autore, « il freddo mondo della logica e degli interessi, Lumumba assolve in tutta lucidità al suo destino di vittima e di eroe. Vinto ma anche vincitore. Si spezza contro le sbarre della prigione ma anche vi fa breccia ». In questo senso il teatro di Césaire resta concretamente attaccato allo svolgimento logico delle situazioni, allo storicismo che, al di là delle facili tentazioni del mito, esprime l'uomo e con lui le ragioni stesse, ideali e politiche, di un gioco che ha come posta la conquista di una coscienza. Muovono con Lumumba altri personaggi di una storia che, anche nella cronaca, è già tragedia feudale. Tzumbi, Mokutu, Okito, M'Polò sono i testimoni della secessione del Katanga, della guerra civile, della tragedia e morte di Lumumba, eroi scespiriani di avvenimenti appena coperti dal velo di nomi deformati.

Sono gli avvenimenti che ispirano questo teatro politico ma sono le certezze storiche che sottraggono il dramma alla contaminazione della contingenza. Nonostante la calda partecipazione, i momenti scenici si susseguono in assoluta oggettività; i fatti sono fatti, le interpretazioni forzate traggono consistenza espressiva dall'accentuazione dei motivi caricaturali. L'ironia, usata come forma di distacco, di straniamento, definisce nella sua strutturazione stilistica, questo tipo di teatro politico che richiede la partecipazione attiva dello spettatore. La regia di Jean-Marie Serreau — che è animatore della compagnia di attori negri francofoni, sin dal suo costituirsi, subito dopo il successo de *La tragédie du roi Christophe* — ha lavorato criticamente sul testo, ne ha messo in evidenza le concrete radici etnografiche, senza mai sperdersi in notazioni superficiali, ma sempre tendendo a congegnare idealità e finzione in una rappresentazione unitaria. La scena costruita attorno a elementi metallici è luogo d'azione e di rappresentazione, di tragedia e di ironia, di teatro, e di teatro nel teatro, con musiche, canti, giochi di luce. La violenza è sempre delineata in termini aperti, mai definitivi. Anche la conclusione con la rivalutazione da parte di Mokutu dell'eroe Lumumba non è vista come termine di una tragedia — vita, morte, riconoscimento di un eroe — ma come prolungamento di tutti gli interrogativi del

dramma. Si tratta di una tregua o la battaglia per la libertà è finita? Il discorso trasferisce negli spettatori — nella storia — la risposta.

### *La Monaca di Monza*

Il testo di Giovanni Testori nelle sue linee barocche, gonfie di immagini e di parole, è una sorta di requisitoria contro un mondo in cui si mescolano sofferenza e peccato, paure e delitti. È anche una confessione dolorosa, compiaciuta, irritante *post mortem*; il dramma è concepito come un venire alla luce, risalendo dall'ombra dei secoli, di ciascun personaggio, creature che, ad onta della loro apparente fragilità, nascondono dentro crimini, delitti, impurità obbrobriose, preavvertendo, forse, l'inquietudine di una realtà moderna nel bisogno « logico » del tormento.

Strutturate ancora nella scia del rinnovamento scenico pirandelliano, le evocazioni di Testori si muovono con la cadenza dei *Sei personaggi*: Marianna de Leyva, Madre Francesca, Suor Benedetta, la conversa Caterina, Gian Paolo Osio conoscono già per intero la storia che raccontano, mentre rivivono gli avvenimenti tragici che portarono alle due sentenze che, nel 1608, posero termine alla catena di scandali e delitti. L'attenzione è posta sull'inquietata Marianna de Leyva, costretta a forza a « ricercare un Dio che non aveva né cercato né amato », disperata anima vagante nella cella dentro cui fu murata viva, evocatrice dei fatti, delle debolezze, dei crimini con compiaciuta prolissità. Testori muove da elementi di fatto: dalle sentenze trae gli squarci di vita su un mondo che si nascondeva dietro le spesse mura della discrezione, che difendeva la « sua rispettabilità » nel silenzio, nella complicità, nel delitto.

Gli amori viziosi di Marianna de Leyva, monaca per disposizione paterna, con Gian Paolo Osio, la complicità viziosa di Padre Arrigone, la sparizione della conversa Caterina riportano alla superficie gli orrori della società del Seicento, le spaventose contraddizioni, i contrasti, gli abusi.

Il ritratto è verboso: Testori si compiace del-