

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-

l'uso della parola per ribadire sempre gli stessi concetti, per una condanna blasfema dell'età della costrizione, senza un tentativo di spiegare storicamente quelle situazioni. Preferisce mostrare con empito « poetico » l'angoscia della catena del peccato, i disperati moventi della carne, la repugnanza e l'attrazione che i sensi hanno sull'uomo.

Visconti, nel mettere in scena *La Monaca di Monza* (1), ha tenuto presenti due ordini di motivi: da un lato la possibilità di una regia tutta strutturata su elementi oggettivi: i segni del cantiere — i bidoni, la gru — le insegne al neon, i rumori, le canzonette che mettersero in secondo piano gli sfoghi dei personaggi, così da rendere ininfluenza la percezione dei loro discorsi, a favore, ben s'intende, del sentimento che da essi si desume; dall'altro, appunto, la possibilità metaforica di esprimere il gusto per una esasperazione altrettanto superficiale dei sentimenti che il tempo presente offre, la possibilità di leggere in questo « dolore », non scandagliato nella sua origine storica, una similitudine attuale.

Ha compiuto forse un'operazione critica discutibile perché ha operato deliberatamente « contro » un testo che aveva certamente presunzione di maggiore compattezza stilistica, ma ci ha dato una regia perfettamente coerente, un esempio di lettura strutturale di un'opera.

Frantumato, riassunto, dato nel contesto sonoro come impasto di voci, di accurate confessioni, di grida, sorta di incubo onirico in cui muovono questi protagonisti di età passate, tra le demolizioni di un cantiere della Monza di oggi, il testo di Testori rivela certi agganci con l'età presente, con la rappresentazione esterna di quel romanticismo esasperato che trova la sua espressione nelle canzoni urlate dei moderni juke-boxes. Diventa occasione di un'interpretazione critica delle affannose esagitazioni che sono il segno, il modello su scala industriale di un comportamento che racchiude in sé, non superandole, le contraddizioni di una realtà storicamente attuale.

L'urlo di un cantante beat, l'inquietante ballo

dei giovani di oggi esprimono un analogo bisogno di rappresentazione, di essere narratori e testimoni di emozioni « verbali », paura, amore, ribellione e rabbia.

Gli squarci presenti: gli oggetti, le luci, le ombre e soprattutto i suoni, voci impastate al rumore di automobili, del cantiere, alle canzonette, costituiscono una sorte di collage, definendo percettivamente la scelta stilistica effettuata dal regista.

Gli attori lo hanno ben coadiuvato: Lilla Brignone ha accertato questa disperazione romantica e questa furia consapevole che al tempo stesso la spinge e la sostanzia; Valentina Fortunato e Anna Carena sono state rispettivamente la Conversa e Suor Francesca, esemplari nell'accortezza critica dei personaggi. Meno convincente Sergio Fantoni nella parte di Osio, troppo recitante e rettorico nella sua conclamata diabolicità.

Un equilibrio delicato

Portando avanti la dissoluzione dei miti quotidiani, l'analisi spietata dei rapporti familiari, il diritto al « falso ottimismo », il perbenismo radicato nei pregiudizi e sulle convenzioni della grande società (*The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf?*), Edward Albee con *Un equilibrio delicato* (2) (*A delicate Balance*, 1966) mostra di voler affondare il morso della sua critica sin dentro le pieghe delle certezze sociologiche, scoprendo un sottofondo tribale nella stessa società del benessere. Crudo, spietato, analitico nel riproporre i rapporti di una famiglia ricca, senza altri problemi apparenti che le tasse e l'alcoolismo di una matura parente, il teatro di Albee sfronda il problema dell'amicizia e della solidarietà, proponendolo con la metafora di una coppia di amici, in cerca di un rifugio, a causa di una angoscia indeterminata.

« Invecchiamo e diventiamo allegorici », dice Tobia — il protagonista *pater familias* — e tutto il suo modo di esprimersi riflette questo silenzio voluto, questo bisogno di affogare le proprie

(1) Compagnia Brignone-Fantoni-Fortunato, diretta da L. Visconti, Roma, Teatro Quirino, novembre 1967.

(2) Compagnia Ferrati-Morelli-Stoppa, diretta da F. Zeffirelli, Roma, Teatro Eliseo, novembre 1967.