

soprattutto lo tranquillizza che l'artista sia lì, dalla sua parte e non altrove. In questo senso vede giusto: con la pop l'artista americano ha cominciato veramente a lavorare per lo Stato. E non in una accezione gretta, ma in quanto riconosce la società, ne studia la fisionomia, la vuole migliorare. Non va cercando soluzioni fuori dal sistema. Questo ragionamento vale anche, io credo, per l'ala astratta della scena americana: Noland, Stella e i minimalisti. Anche qui senti l'artista sicuro del suo ruolo, questa volta non perché propone un chiarimento e una qualificazione dei dati della percezione quali si manifestano con i mass-media, ma perché propone quei dati in sé, come strutture primarie, ma con analoga esperienza feticistica. Ottenendo, come afferma Clement Greenberg, di rendere visibile qualcosa che nessun altro medium rende visibile. Così l'astrattismo americano ha in questo momento una dilatazione — si pensi alla mostra di

Frank Stella da Castelli, con gli arabeschi di colore a grandi bande di strisce curvilinee — che in parte risponde a un consenso nuovo che l'artista dà alla società. In cambio questa gli fornisce la giustificazione implicita in ogni bene di consumo. L'arte americana tra Giulio II e Solimano il Magnifico.

Fuori da queste alternative, citerò solo due mostre interessanti: alla Pace Gallery quella di Withman, con ambienti completamente al buio definiti solo da una linea di luce rossa lungo le pareti portata da un raggio laser al centro della stanza, e alla Dwan Gallery quella di Carl André le cui due opere erano formate dalla giustapposizione, sul pavimento, di piastrelle tutte uguali, 30 x 30, poniamo, o di acciaio o di ferro. Un lavoro che lascia a nudo i problemi di ordine mentale e operativo piuttosto che quelli dell'integrazione o della celebrazione del vivere.

CARLA LONZI

TEATRO

Tango

Tango di Slawomir Mrozek è l'opera che in questi ultimi anni ha più avuto successo all'Est come all'Ovest. È stata definita « un Amleto del teatro buffo » una ripresa, nella prospettiva di un teatro dell'assurdo, dei motivi aspri, ironici, amari e grotteschi di un genere che, dall'*Ubu roi* di Alfred Jarry, passa attraverso la riproposta simbolica di Witkacy del *Pollo d'acqua* per giungere al discorso tremendamente profetico di Beckett.

Nel mondo nato dopo la distruzione, più tardi ancora di *Ah! les beaux jours*, forse nel deserto delle cose e dei sentimenti, l'umanità nuova prende a ricordare una memoria che non ha mai avuto, a costruire ricordi cui deve credere per darsi una dimensione concreta. Se fosse solo questo, Mrozek avrebbe certamente appreso la lezione di un teatro moderno, portato avanti il

limite dell'assurdo di un universo reinventato, ma non avrebbe costruito l'Amleto degli anni sessanta, il personaggio certamente più sconcertante della società socialista.

Suggerzioni a parte, sollecitazioni o rimandi non spiegano in ogni caso la stretta forza dialettica di un testo che si sorregge per l'analisi impietosa che suggerisce, e fermenta, per ciò che rappresenta, nel nostro mondo contemporaneo, una voce così cruda e attenta come questa di Mrozek.

Scriva Jan Kott (che ha curato la messinscena di altre opere di Mrozek) « "*Ubu roi*" si svolge in Polonia, quindi in nessun posto. "*Tango*" si svolge in Polonia, quindi dappertutto ». Osservazione esatta cui deve però aggiungersi il riferimento alla proposta critica della cultura polacca di oggi, il rimando alle esperienze di punta, a Witkacy, riproposto nei più vivi teatri d'avanguardia o

allo stesso Polanski, autore cinematografico operante in Inghilterra con un gusto per l'allusione grottesca, sempre carica di significati presenti (cfr.: *Cul-de-sac*). È insomma questo *Tango* la più spietata requisitoria contro la distruzione dell'uomo operata in nome dei grandi principi e della restaurazione dell'etica, una maniera per riproporre all'attenzione i gravi termini di una dialettica il cui meccanismo è sempre in grado, nonostante tutto, di corrompere il mondo.

Il richiamo all'Amleto ha valore di un simbolo. Là dove l'incertezza, il dubbio (la ragione e il sogno) avevano necessità di rappresentare la nascita di una nuova coscienza, aprivano l'alternativa all'età del ferro, se non altro come indicazione premonitrice, qui la chiarezza di Arturo è la lama gelata che raffrena la storia, è il bisogno di restaurazione dei valori d'ordine che la rivoluzione ha distrutto, che nasce dalla stessa rivoluzione. Il valore drammatico della furia rappresentativa di Mrozek è proprio in questo suo denunciare una fase apparentemente evolutiva, un nesso dialettico dell'ideologia cd. rivoluzionaria che dopo aver demistificato gli antichi tabù, sembra decisa a rimettere logica anche ai valori dispersi e ridotti ad una pura astrazione.

«La tradizione mi lascia indifferente, ragazzo mio — dice il padre ad Arturo. — La tua rivolta è ridicola. Lo vedi tu stesso che noi non attribuiamo alcuna importanza a questi monumenti del passato, a queste stratificazioni della nostra cultura familiare». Ma in questo modo è facile riscontrare come, circondati da tradizioni, ridotti ad essere puri oggetti, attuata la reificazione dei santi sentimenti tradizionali, tutto possa apparire «disordine, entropia, anarchia». Il difficile è resistere anche *contro* l'apparente buon senso, resistere contro i tentativi di ridimensionare le cose nuove sulla memoria dei vecchi ricordi, ripristinando i valori della ragione di ieri. Arturo, in questo, non è Amleto; la sua lucida follia *tende* all'ordine, alla pulizia, al ripristino delle antiche forme, al gioco dell'apparenza. Sente che è necessario risarcire in qualche modo gli antichi oggetti dando loro nuovi significati, che è impossibile non riproporre un nuovo sistema di valori. «Ne

deriva di conseguenza che si deve... in primo luogo restituire un significato pratico a questi concetti e secondariamente creare delle norme di comportamento». Resta semmai amletico il suo arrestarsi in questa follia, la disperazione che, dopo l'uscita nel mondo, gli farà crollare addosso tutte le speranze, la ricerca affannosa di una fede. «Io non ho paura, è solo la fede che mi manca! Tutto, se volete, anche la mia propria vita, ma un ritorno non c'è, non c'è, con queste vecchie forme non potremo ricreare la realtà». La tenerezza di un attimo di smarrimento non lo ferma; riprese le redini della dialettica, teorizza l'ordine e la ribellione, oltrepassando il principio stesso della contraddizione, e in una furia mistica tende all'assolutismo: «Io non sono né sintesi, né analisi, ma azione, volontà, energia. Sono la forza!».

Arturo morirà assassinato, proprio da colui che aveva definito «il suo braccio secolare, il prolungamento della sua volontà». Il sogno di Arturo è finito; ma sono finiti anche i giochi, le smemoratezze, gli svaghi degli altri. «Niente paura, dirà il nuovo capo, se farete quello che dico io, vedrete che non avrete a pentirvene. Io sono un buon ragazzo. Posso anche stare allo scherzo e mi piace essere allegro. Solo bisogna rigar dritti»; e la conclusione viene, agghiacciante, con un lento *Tango* ballato dal nuovo capo con il vecchio zio Eugenio, in un silenzio gravido di stupore e di incertezza, mentre le note della *Cumparsita* risuonano per tutto il proscenio.

La regia di Luigi Squarzina ha mirato al grottesco, ha montato una scena piena di mobili vecchi, di oggetti inutili, di tende e di piume, ha ricostruito un universo millenovecento, giocando sulla strana follia dei suoi personaggi. Non ha dato una versione originale del testo ma ha operato in direzione di un approfondimento di tutti gli elementi letterali dell'opera. Non ha reso esplicita la metafora e in ciò è il pregio e il difetto della sua regia. Che per un verso ha lasciato più libero lo spettatore di trarne moralità e conclusioni, dall'altro lo ha condizionato dandogli una versione *boulevardière*, operettistica, nella

quale la tremenda distorsione dei *non-senses* ha rischiato più volte di disperdersi.

In questa chiave esagitata e caricaturale gli attori hanno trovato una giusta dimensione, hanno sorpreso felicemente Paola Pitagora e Eros Pagni; ha rivelato doti istrioniche, più che acutezza interpretativa, Giancarlo Zanetti mentre gli altri (Malaspina, Milli, Carli) hanno sottolineato i caratteri proposti.

Io, Bertolt Brecht

« *Prima di essere occasione di una identificazione, lo spettacolo è fondamentalmente l'occasione di un riconoscimento di sé culturale e ideologico* » scrive Louis Althusser nelle sue « Note per un teatro materialista » trattando di uno spettacolo di Giorgio Strehler *El nost Milan* da lui ritenuto di « straordinaria importanza ». Ed è esatta osservazione, dato che questo « riconoscimento » presuppone una identità essenziale, quella che rende possibile l'unione attori-spettatori, la partecipazione collettiva alla stessa tensione ideologica.

Non sembra che nello spettacolo antologico *Io, Bertolt Brecht* Strehler abbia raggiunto questa possibilità conclusiva di un riconoscimento che risolve, per tutte, la questione dell'identificazione, senza corrompere il principio epico di una drammaturgia estraniata — attore non personaggio. Il discorso, piuttosto, non risolve i problemi pratici di una estetica « a distanza » ma cerca di involgere, in primo luogo, lo spettatore in una sorta di complicità con il versificatore (il brillante, il simpatico) e non con il poeta, questo aspro ideologo bruciante e preciso nel corrodere e colpire una realtà in atto, per denunciarla e modificarla dall'interno. È affiorata, in tutto lo spettacolo, proprio la volontà di piacere, rendendo epidermici quegli strati emotivi di un discorso, puntando sulla melodia dei *songs* più conosciuti, corrompendo lo stesso significato, procedendo alla astrazione di una struttura da un'altra struttura, e fissando tali moduli in una dimensione priva di prospettiva critica. Strehler dicatore e attore e Milva concertista sono lontani dal rigore iconico e recitativo imposto dallo stesso Strehler

regista, esatto interprete del teatro brechtiano. Non entrano qui raffronti con personalità diverse — Gisela May, ad esempio — o con composizioni antologiche di analogo respiro. Entrano piuttosto raffronti critici con sistemi espressivi diversi, con la ricerca lucida e tersa già perseguita da Strehler ne *L'anima buona di Se-Zuan*, con la rarefazione del tempo e dello spazio nello *Schweyk nella seconda guerra mondiale*.

Basterebbe riflettere all'adesione sempre meno qualificante di un pubblico acritico entusiasta dai gesti cortesi, dal fluire dei suoni, dalla gradevolezza di un « poeta sgradevole ». La ragione è proprio in questo spostamento di interesse, perseguito da Strehler, in questo voler indulgere a presentare un poeta inserito nella cronaca contemporanea, spegnendone la violenza e l'orrore, la ricerca di una denuncia che ancora qualche anno fa faceva scrivere al teologo Karl Thieme « Bertolt Brecht, poeta del diavolo ». Certo ogni parola di Brecht, ogni suo canto, ha una significazione ambigua, ama, odia, costruisce, distrugge, si rivolta, si adatta. « Nella città d'asfalto mi sento a casa mia / munito dall'inizio di ogni sacramento / di morte: di giornali, di tabacco e d'acquavite son pigro e diffidente ma contento ». Ma in questo suo itinerario sta la forza della sua polemica, il violento tarlo delle istituzioni, l'apparente adattamento alle regole del gioco. « Mangiai in mezzo alle battaglie. / A dormire mi coricai fra gli assassini. / Feci all'amore con indifferenza / E guardai la natura spazientito ».

Arduo ripercorrere il mondo di Brecht con brevi indicazioni; la complessità dei suoi temi, le operazioni compiute, i miti rivisitati, i suoi stessi atti di incoerenza, soffrono a venir riproposti in una silloge che non sia anche ricerca critica e individuazione di uno — tra i tanti — dei complessi fermenti del poeta. « *La saggezza brechtiana* — scrive Bernard Dort — *se per saggezza non si intende né la rassegnazione né la passività dell'uomo davanti al mondo e al destino, è saggezza attiva. In essa e per essa il Vecchio e il Nuovo si riconciliano, si modificano e si rigenerano* ». Il concetto ideologico spezza la sua univocità, frantuma il dogma e si propone come dialettica verso le cose, modificate