

pressione che risentiva di fronte al lato umano negativo — sia dovuto alla società sia dovuto alla natura — tuttavia è anche da ascrivere a una sua partecipazione senza fermenti critici a un certo movimento culturale. In arte non avviene come nella politica in cui uno può essere integralmente anarchico o socialista, in arte accettare i limiti di una poetica è accettare i limiti della propria visione del mondo. Prendiamo, per esempio, l'espressionismo tedesco che è un settore abbastanza rispondente a un senso di esasperazione proprio anche a Viani: l'aspetto vivo del movimento è l'aspetto iniziale, di rottura e di scoperta, poi ogni perso-

nalità del gruppo prende quota nella misura in cui sa liberarsi degli schemi espressionistici.

Nei grandi artisti, o almeno in quelli a cui ci rifacciamo per entrare un po' dentro il processo dell'arte, notiamo la temporalità delle adesioni e sempre un movimento umano, legato anche allo svolgersi e al trasformarsi di una vita, che non può affidarsi a un significato unilaterale come a una chiave con la quale affrontare ogni situazione. L'artista, si può dire, è proprio quello che riesce a vivere, ad accettare di vivere, superando continuamente l'angoscia di non ottenere dalla vita risposte definitive.

CARLA LONZI

TEATRO

Il matrimonio

La proposta critica di un testo come *Il matrimonio* (Slub) di Witold Gombrowicz scritto nel 1946, costituisce un importante contributo alla definizione di un teatro d'avanguardia che sappia recuperare al tempo stesso tutti gli stimoli di una tradizione, ricostruendo pezzo per pezzo una struttura esatta con segni presenti di una realtà onirica che sembra muoversi — con allucinante chiarezza — dentro il tessuto della Mitteleuropa.

Gombrowicz parte dal buio per rientrare nel buio; e il buio è la memoria, la sua immaginazione, il suo dualismo affascinante tra realtà e incubo, tra conoscenza del mondo e la sua coscienza. I personaggi sono i personaggi di un lungo sogno, di un processo automatico, di un risveglio delle cose, dei segni, in un rituale scenico nutrito di ricordi scespiriani, di metafore teatrali, di allucinazioni, di parole ripetute, alterate, sino all'assurdo, al gioco di tensioni e di paradossi. « Porco, porco, porchissimo » è la dilatazione, come in un'eco, dell'invettiva, il grido di ribellione e di protesta, la presenzialità di uno stato di veglia che diviene allucinante, come il dito puntato verso l'intoccabile, dio, padre, o re non importa.

Il protagonista di questa favola misteriosa,

fatta di cose presenti e di memorie segrete, Enrico, scopre una per una le sue follie, i suoi personaggi, il padre, la madre, la fidanzata, e li riscopre nell'antica casa, dando movimento alle ombre, dilatando gli spazi sino a reinventare la follia dell'esistenza. Il discorso si complica quando i personaggi evocati si impastano con un'altra realtà, divengono loro stessi gli autonomi personaggi di un'altra dimensione teatrale, il re, la regina, il principe, la principessa, i cortigiani e il vescovo, di una letteratura teatrale che si diparte da Shakespeare per divenire realtà.

Allora il sogno di Gombrowicz si fa concreto, lo spettacolo acquista un sapore di girotondo, di antica tradizione; ogni elemento sembra ricostruirsi un suo silenzio, un suo modo di avverarsi nella realtà di una tradizione europea, si accende nel cuore dell'Europa centrale, diviene simbolo religioso di una inquietudine che appartiene al grottesco che rievoca una stagione che risente di tutti i segni della deformazione espressionista, andando oltre i silenzi, oltre il gioco delle allusioni. Il breve passaggio tra realtà e fantasia si accentua come in un ballo dove i costumi sono il segno di una situazione di trapasso; Enrico tra saggezza e stoltezza è sempre insidiato dal ridicolo della mediocrità. Sogna di innalzare il padre alla dignità

di re; sogna di sposare Margherita; sogna di diventare lui stesso re e quindi dio in una serie travolgente di situazioni, di parole rifluenti, di esasperazioni semantiche.

Il teatro di Gombrovicz opera una scomposizione della realtà, si muove nella stessa direzione — tanto per citare — di un Joyce, di un Broch, operando una rivalutazione dei mezzi segnificativi.

Assistendo a questa messinscena di Missiroli, pregevole, attenta nei dettagli e nei particolari, sembrava di rivedersi passare sotto gli occhi il film di Polanski sui vampiri (*Per favore non mordermi sul collo*), risentire il clima allucinato di quelle saghe, di quei deliri che entravano nel tempo, riscontrando una *féerie* onirica, caricando di fabulazione il segno scenico e il modo stesso di costruire il racconto. Gli attori, come indicato dallo stesso autore nella sua « Idea del dramma », si sono espressi in forma non diretta, sempre artificiali (...) in un girotondo di maschere, di gesti, di visi, di grida... senza evidenziarsi individualmente, in un collettivo funzionante a perfezione.

Il discorso proposto da Witold Gombrovicz introduce un discorso più ampio sul teatro d'avanguardia, sulle forme che questa assume oggi nel contesto del teatro italiano, in quanto forma di ricerca, di verifica e di impostazione. La Compagnia che ha presentato questo testo — Porco-spino II — ripete il titolo e la formula della precedente formazione che aveva presentato lo scorso anno *Il ricatto a teatro* di Dacia Maraini, portato ora in nuovo allestimento da quegli stessi attori (Cecchi, Graziosi) e regista (Hartman), sia pure con minore incisività e rigore.

Soluzione finale

Un testo può essere un'occasione, un'indicazione, un suggerimento, come appunto *Il ricatto a teatro* di D. Maraini: nel quale caso per verificare contenuti e valori occorrerà una costruzione scenica, un impianto che ne valorizzi ogni piega, ogni ragione d'essere in una « improvvisazione » tutta prevista e calcolata; altrimenti la mancanza

di rigore disperde gli stimoli, sfrangia il contesto e, come purtroppo è accaduto nella recente ripresa, rende inoperante la stessa proposta critica che l'avanguardia propone.

Il Teatro Stabile di Roma a lato dell'attività "accademica" ha cercato di istituzionalizzare il discorso sperimentale, saggiare la possibilità di riprendere una tradizione di ricerca, rendere in un certo modo operativa la proposta di un teatro d'avanguardia. Il primo testo che quest'anno ha aperto la stagione è *Soluzione finale* di Corrado Augias.

Augias non è nuovo a queste esperienze. *Direzione memorie* (1966) e *Riflessi di conoscenza* (1967) avevano già indicato verso quali direzioni muove le sue ricerche, un impasto verbale di parole, un magma che vorrebbe recuperare alla lunga un senso significativo, ma che in definitiva resta alla pura intenzionalità, sfiorando un che di goliardico.

Il disegno di questo *Soluzione finale* è pressoché definito da altri autori, sembra una messinscena non buona di *Fin du partie* tanto approssimativamente simili sono i sudari, i personaggi, le tele macchiate di sangue che si ammonticchiano qua e là per la scena.

Questi appunti riguardano naturalmente Sequi che ha curato la regia dello spettacolo e gli attori che non hanno assolutamente trovato l'espressione conveniente, il tono linguistico, capace a rendere il gelo della situazione in senso drammatico; ma riguardano altresì il testo che con movenze convenzionali tenta di riprodurre i moduli di una ricerca sperimentale senza averne peraltro la solida consistenza.

Gli emblemi istituzionali che si prendono a bersaglio, l'autorità, il militarismo, la retorica, hanno una loro validità operativa; non trovano per contro alcun aggancio nel tessuto espressivo del dramma, si disperdono in vuote esercitazioni che rimandano a un discorso di tipo sociologico con innesti non maturati a sufficienza, di tipo linguistico.

Le nuove forme teatrali hanno bisogno di maturare in esperienze collettive dove autore, attori, regista e scenografo elaborino un discorso il più unitario possibile.