

tempi fino al grattacielo, la struttura del grande cubo, il contenitore del grande buio, il simbolo del potere economico, l'anonimo business, che ha soppiantato i poteri religioso e politico. La città, secondo Consagra, manifestazione dei modi di vivere, non può più essere lasciata in esclusiva dell'architetto, il quale è responsabile del compromesso e continuamente frustrato e allettato dal

potere: Consagra propone nella nuova città la presenza dell'artista, non più come decoratore, ma come ideatore. È una nuova responsabilità che viene offerta all'artista, il quale la assume in quanto riconosce come peculiarità distintiva sua e dell'arte moderna l'esperienza, ossia la continua ricerca, della libertà.

CARLA LONZI

TEATRO

Cantata di un mostro lusitano

Vi è nelle dichiarazioni di prammatica che Giorgio Strehler ha voluto premettere al programma, un'ammissione da meditare: « anche se sono stanco del rituale del teatro, pure, proprio in questa tenace continuità del teatro, sta la sua forza ».

Ma, essere stanco del rituale del teatro e servirne, senza portare alle estreme conseguenze questa intuizione, significa fare un'opera perlomeno non necessaria.

Per la verità questa impressione di logoramento espressivo l'avevamo già individuata nello spettacolo brechtiano *Io B.B.* dove le componenti apparivano non più rigorose e la stessa scelta dei testi non più capace di giungere ad una tensione, pari ad altre messinscene di Strehler, soprattutto di opere di Brecht.

Il testo della *Cantata di un mostro lusitano* è allusivo; Peter Weiss ha voluto fare un teatro di proposta con brani, collages, discorsi politici, dati statistici, esemplificando una situazione tipica, l'impero coloniale portoghese e la situazione disperante dell'Angola. E nel suo assemblage ciascun « pezzo » è montato per quel che vale, e il discorso sul voler dire, ha intricati rapporti con la realtà e la sua finzione, col gioco di una rappresentazione « aperta », con lo schema di un'improvvisazione, proprio per consentire, in una completa circolarità tra spettatore e attore, quella libera fruizione che le esigenze più moderne di una teatralità intesa come « rito » collettivo, richiedono. Strehler, invece, ha concepito questa assemblage, come una

operazione chiusa, dove anche le « invenzioni » sono meticolosamente previste, freddate in un teatro di maniera che opera attraverso il recupero del *dato di fatto* sovrastante la stessa fantasia; ha cioè rotto quella circolarità critica che un teatro di aperto riferimento brechtiano richiede, soprattutto quando si tratta di un testo come questo di Weiss, senza il sostegno (come avverte Strehler) della tradizionale poesia. E dove alla cosiddetta poesia, doveva essere sostituita una aperta sollecitazione degli attori, una serie di componenti di verosimiglianza realistica che alla « poetica » dessero qualcosa di più concreto, per esempio, la partecipazione drammatica agli eventi e non la consueta *riduzione* di un testo a pretesto, per un impianto scenico di per sé autonomo. Quel continuo ricorrere al folk, alle cantatine, alle scene da cabaret, quell'insistere sui motivi di una « convenzione » voluta, disperdono il succo amaro di una « situazione » e ne rilevano la componente esteriore.

Il silenzio della stessa presenza del *mostro* rivestito del simbolo di rifiuti raccolti, si vanifica nel rumore di inutili sforzi di ordine scenico (la città, lo stupore, per le sue vie affollate, del « buon selvaggio »).

Comprensibili allora le polemiche e i dubbi; comprensibile la scarsa adesione « politica » ad uno spettacolo di incerta collocazione. Meno il suo rifiuto globale; la tensione di Strehler in questo universo reinventato, sottratto — malgrado le sue precise dichiarazioni — a servire da schema per un teatro di azione politica, resiste nella sua strut-

tura tradizionale di movimento, nel netto contrastare dei toni, del colore ecc.

Ma il testo di Weiss è altra cosa; in direzione opposta al *Marat-Sade* dove tutto è *invenzione*, falsificazione, proposta, qui il testo è tratto da materiali, ciascuno dei quali deve conservare la sua dimensione reale. I dati statistici, le cifre, i discorsi *sono* segni di preciso riferimento, sono una realtà della quale si deve avvertire la spietata presenza; ridotti invece a frammenti, diventano tante piccole operazioni decorative che disperdono la carica dialettico-ideologica di una proposta che si accetta o si respinge.

La « non poesia » di questo testo di Weiss, discutibile ma concreto, è un preciso rifiuto della « finzione », di spettacolarizzazioni che Strehler reintroduce, alterandone significato ed efficacia.

Gli attori hanno mantenuto questa contaminazione del testo in favore di una messinscena tradizionale, sono stati esatti nella impostazione, senza acquisire nessuna libertà di invenzione, hanno recitato come se fossero autonomi, in un contesto dove ogni pur piccolo gesto aveva l'aria di essere stato troppo meticolosamente impostato.

Il dio Kurt

Pirandellianamente Alberto Moravia ne *Il dio Kurt* immagina che in un campo di concentramento tre deportati, per un esperimento, siano condannati a recitare l'*Edipo re*, ingannando realtà e finzione, fino alla consumazione totale della tragedia; ma con un risvolto, che ne travolge i significati, il Fato divenuto conoscibile e quindi, brechtianamente, *resistibile*, viene ucciso da Edipo che si ribella.

La tragedia classica viene usata da Moravia come tragedia nella tragedia; in un universo *dove tutto è possibile*, il discorso si fa violento, entra fino alla radice della mostruosità; si tenta di dare una definizione corposa a ciò che è stato il nazismo ed a ciò che sono stati i silenzi, le reticenze, le complicità di coloro che vi assistevano senza responsabilizzarsi storicamente e resistervi.

Il pretesto dialettico da cui Moravia muove non è solo una occasione, un gioco delle parti per

esemplificare scenicamente un momento accaduto; ma, piuttosto, una esigenza di mettere in luce una serie di aspetti intermedi della tragedia storica che è il nazismo, le sue componenti contraddittorie, la sua implacabile ragione della non ragione. Quando il comandante del campo Kurt comunica agli ufficiali l'intenzione di aggiungere ai numerosi esperimenti delittuosi cosiddetti scientifici, un esperimento teatrale — far rivivere la tragedia di Sofocle — costringendo una donna a congiungersi col proprio figliolo e questi a uccidere il padre, per constatare la loro reazione che sarebbe stata di accettazione della situazione, gli altri nazisti sono d'accordo sull'azione, non sulla *motivazione*. Quale è la ragione? La ragione, dice Kurt, è la dimostrazione della fine della famiglia. A questa *ragione* gli altri nazisti si ribellano; ognuno ha una famiglia a tenerlo su di morale, ognuno ha la piccola isola privata ad alimentare la sua contentezza di essere soldato del Reich, la sua convinzione per cui combattere, sterminare, distruggere. La ragione della non ragione è imboccata da Kurt nella estrema consequenzialità che radicalizza il nazismo sino a provocare la propria stessa rovina; « alla tragedia individuale familiare, dice Kurt, è subentrata la tragedia collettiva ». La morte dell'uomo è divenuta la morte dell'umano, la distruzione completa di ogni senso di dignità.

Nell'universo di un campo di concentramento, Moravia ritrova i segni di questa distruzione; il deportato è divenuto un oggetto, senza possibilità di volere e di intendere. Fare agire degli oggetti significa « azionare » degli ordigni. Per questo il comandante del campo può essere dio, ha potere di vita e di morte su tutti. Saul, il giovane ebreo che dovrà impersonare Edipo, è attore; in libertà è stato amico di Kurt, non ancora convertitosi alla fede nazista. (Avevano letture in comune, speranze e desideri non realizzati). Perché ad un certo punto in Kurt è scattata la molla del mostruoso? Perché questa molla è scattata in milioni di individui che sono divenuti nazisti, complici del nazismo, spettatori colpevoli dei loro crimini?

Moravia accenna ad una risposta tentando di dare un quadro possibile delle decadenti aberrazioni che marcivano dentro quella società in appa-