

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 corpora 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-

renza incontaminata. Ma l'ambizioso disegno di leggere il filigrana dentro la disperazione di un'epoca non gli è sempre riuscito.

Ed è il limite di un testo, che in altri versi costruisce, senza affanni, una serie di tipologie convincenti, che scava dentro il comandante nazista, quella furia mista di isteria e razionalità che lo fa ad un tempo protagonista e lucido testimone.

Gli ufficiali che gli sono d'attorno rappresentano il punto di congiunzione delle « anime morte »; il loro nazismo è passivo, è accettazione dei fatti; la loro tensione va nella direzione di obbedienza, senza porsi dei problemi, il loro nazismo è la loro ragione. Per Kurt, il nazismo è la logica razionale *fino in fondo*; si potrebbe dire che Moravia disegnando questo personaggio, abbia tenuto a modello lo stesso Hitler, abbia voluto darci, metaforicamente, un simbolo teologico.

Le sue sofferenze, le sue angosce, non sono che il pretesto per una dilatazione senza confine di una logica a spirale. La stessa morte di Kurt è un suicidio indiretto; la provocazione contro Saul ne è la causa, e nella consapevolezza che ciò sarebbe avvenuto c'è il parallelismo con la tragedia classica.

La madre di Saul è Giocasta; fino in fondo compirà il suo sacrificio, unendosi al figlio integralmente; la sua ribellione al Fato, come quella di Saul è, secondo Moravia, la prova della *resistibilità* al male quando è conosciuto; ma il suo destino come quello del figlio è segnato: nel campo di concentramento entrambi troveranno la morte, mentre attorno al corpo di Kurt, onorato come nuovo Sigfrido, il nazismo esalterà il suo crollo imminente.

La regia di Antonio Calenda ha puntato sull'essenziale, ha cercato di cogliere la sintesi incentrando il dramma nella rappresentazione, senza peraltro opacizzare i contorni. Gli attori sono stati di pari efficacia, non hanno cercato di sopraffarsi, hanno detto la loro parte con martellante incisione (soprattutto Gigi Diberti e Alida Valli), sottolineando il carattere dialettico di un dramma in cui mai la parola è impiegata in senso decorativo.

Berenice

Il discorso sul conflitto tra amore e dovere o, più modernamente, tra il *fatto* e il suo *alibi*, propostoci da Racine in *Berenice* è il sottinteso culturale di questa edizione teatrale diretta da Roger Planchon, presentata al Premio Roma. Ed è interessante verificare, da un punto di vista critico, il contesto culturale di una messinscena di un classico, dove rigore e modernità si completano con senso preciso.

Sono anni che il teatro non sollecita questi incontri, che da noi le regie segnano il passo sul piano delle proposte critiche e che gli scambi teatrali non hanno quelle occasioni di ripetersi fuori dai contesti limitati dei festival. Così questa istituzione del *Premio Roma*, posto sotto gli auspici del Teatro Club, in un periodo ancora fervoroso di stagione aperta e, proposto per oltre un mese con avvicendamento in senso largo di teatro (prosa, balletto, pantomima, recital), completa una lacuna, stimola gli incontri, suggerisce confronti e apre un discorso ampio sullo stato della cultura scenica da un punto di vista internazionale.

Berenice è la tragedia incruenta; la regia di Planchon ha tutto concentrato nel rigore di un impianto scenico nel quale luce e movimento tendono a fondersi in netto contrasto, ha sottolineato la concezione intellettuale, proponendo scene e costumi alla maniera di un teatro del Settecento, con prospettive ottiche distanziate e riflessi, in teorie di specchiere. In tale cornice illuminista prendono avvio i personaggi — Tito, Berenice e Antioco — itineranti nei versi cadenzati di Racine, astuti, disperati, frementi, nel volgere della congiura dei sentimenti.

Il discorso di Racine è moderno, il poeta della tenerezza, dell'ansia d'amore, dell'incertezza, è anche il poeta sottile della falsità, dell'ambiguità, della logica. Quella che era stata vista come una tragedia d'amore (o, come dicevano i romantici, una tragedia *elegiaca*), scontro tra passione e dovere, è stata letta da Roger Planchon — in parte accettando le proposte della critica letteraria più avanzata — come scontro tra amore e ambizione, tra passato e presente. Berenice rischia di sopraffare