

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

il disegno di Tito, rischia di essere lo specchio di qualcosa che è stato; occorre liberarsene, oltrepassare il successo, andare più avanti. Così per Planchon, Tito acquisisce il ruolo preminente, amore e gesto, diventano un bisogno di *essere*, un modo di imporsi. La disperazione e il pianto di Tito (« Sei imperatore e piangi, mio signore! ») sono elemento del personaggio, la sua stessa espressione.

Così la tragedia d'amore diviene la tragedia del potere; Tito diventa re; sa che il senato non permette la presenza di Berenice in Roma. Dovrà scegliere; ma sceglierà perché, in definitiva, così egli ha deciso, perché *vuole* affermare la sua autonomia.

Antiocho, fedele ad entrambi, dovrà comunicare nei giorni di gioia la triste notizia all'amata Berenice. Ogni cosa si svolge rapidamente, la disperazione come l'intrigo. Per Tito non è solo una scelta tra amore e dovere; è, forse, un modo spietato di andare avanti, di procedere con freddezza determinazione ad un disegno di potenza; per Antiocho potrebbe essere il momento della felicità ritrovata, il suo canto d'amore per la donna che solo la presenza di Tito confonde; per Berenice è la fine di anni e anni di sogni accarezzati e solo in parte attuati; è la morte di una conquista, la morte di un innamoramento che è, tutto insieme, gioia e potenza, calcolo e debolezza. Il senato che vuole il suo allontanamento, è la voce della città, il *niente* che turba e intimorisce Tito, desi-

deroso di recitare la parte del sacrificio e al tempo stesso di sottolineare la sua sete di solitudine nel potere.

Tragedia incruenta, dove la morte è possibile ma non attuata, dove il gesto e la recita sottono i sentimenti più sottili, dove la grandezza di una rinuncia è intessuta di altri significati indiretti. Tito recita la sua disperazione e questa recita scarica la stessa disperazione di Berenice, la restituisce alla vita e la convince all'esilio. Il silenzio che conclude con la partenza la disperata vicenda, chiude la congettura.

Planchon, nell'inscenare il testo, ha sottolineato il carattere ambiguo. Ha visto la tragedia più come esteriorizzazione di vari modi di sentire, che come canto d'amore. Così il Tito, si carica di significati precisi e la sua doppiezza traspare dai gesti. Samy Frei è esemplare nel rendere anche esteriormente i segni di una nervosa presenza, è sicuro nel portamento quanto fragile quando questa sua debolezza deve, per calcolo, rappresentarsi. Francine Berge è Berenice; la sua gioia è autentica, il senso di amore e di potere la fa splendente; poi, d'improvviso, l'annuncio recatole da Antiocho, che dovrà abbandonare Roma, la distrugge e la getta in una disperazione profonda. Concluso in un arco serrato di tempo, lo spettacolo ha una sua corposa unità, anche formale, recitato com'è senza pause, tutto d'un fiato.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

“Gruppi” e “individui” nella musica italiana di oggi

È necessario rilevare una caratteristica comune a molti musicisti italiani contemporanei, specie nei giovanissimi; la rinuncia alla ricerca di un proprio linguaggio e la conseguente esistenza di raggruppamenti di compositori, vere e proprie *équipes* delle quali molti di essi fanno parte senza accor-

gersene; in questi gruppi è evidente da molti anni oramai la ricerca dei timbri; pochi strumenti che emettono suoni elaborati con cura, sovrapposti con cura al suono di altri strumenti, in un dilagare di sonorità più o meno piacevoli che generalmente non sono definite dal ritmo anche esso vago e saltuario. Le *équipes* in tanto possono essere considerate tali in quanto la produzione è apparentemente uniforme: qualche volta è possibile notare un