

razionalista, oggettivo della vita, tutto in funzione della sopravvivenza e del perfezionamento, mai raggiunto, delle condizioni materiali — in questo senso, anche l'ideologia socialista non porterebbe ad altro che a un grado superiore di competitività economica e non alla liberazione dell'uomo — e come descrizione di ciò che « non » è la condizione da lui definita « suprematista ». Non è una condizione di coscienza, ma di pura emozione; non si prefigge scopi, ma vive senza la nozione di scopo; non si proietta nel futuro, ma tutto le è presente nel « nulla emancipato ». Esiste come un fenomeno della natura, come stato originario indifferente al senso della catastrofe da cui trae origine la mentalità pratica, oggettiva dell'uomo. Secondo Malevic, le manifestazioni più spirituali dell'uomo sono state sempre contaminate da questa mentalità: anche il santo operava in vista di una salvezza, anche lo scienziato operava in vista di una strumentalizzazione della natura, anche l'artista era impegnato con la categoria dell'oggettività. Ma tutto ciò che spinge l'uomo verso la pienezza, anche se lui non lo sa e anche se si dirige nelle trappole delle soluzioni pratiche, è l'istinto originario naturale che non conosce il « che cosa », ma si appaga solo del nulla. Nonostante il vincolo dell'oggettività, l'arte ha simboleggiato questo bisogno di affrancamento, ha sempre manifestato un diverso piano dell'essere, anche se in qualche modo ignora la sua vera

natura. Come dice Malevic: « Stato e Religione considerano l'arte dal loro punto di vista; ma l'arte non ha mai avuto un proprio punto di vista dal quale considerare Stato e Religione. Soltanto il Suprematismo ha creato questo punto di vista ». E il punto di vista del Suprematismo rivendica, appunto, un destino nascosto dell'uomo, che non si può assolutamente conoscere né perseguire: la sola emozione è il segno della sua presenza. Proprio nel momento in cui all'umanità si apriva la grande speranza del Socialismo, artisti come Malevic intuivano una rivoluzione delle coscienze che andava ben al di là degli orizzonti culturali del momento. Come Wilhelm Reich aveva previsto, prima dello stalinismo, il cristallizzarsi della rivoluzione russa su basi autoritarie e sessuofobe, contrarie a ogni principio di spontaneità e di amore, dunque di liberazione della personalità nell'atto del vivere, così Malevic, assillato dalla certezza di poter restituire all'uomo l'unità e l'azione in una sfera « differente », si rifugiava « nella forma del quadrato per liberare l'arte dalla zavorra del mondo oggettivo », e da quella necessità utilitaristica in nome della quale il pittore o lo scultore verrà chiamato in causa dal sistema sovietico quale propagandista. « Gli artisti non conoscono ancora la potenza dell'arte e neppure il suo significato — dice Malevic —. È compito dell'artista guidare l'arte alla sua supremazia ».

CARLA LONZI

TEATRO

Ferai

La derivazione del teatro di Eugenio Barba (l'Odin Teatret di Holstebro) da Grotowski non è solo rilevabile nella dimensione della scena, nella abolizione della divisione palcoscenico-platea, nella « intensità » espressiva dei gesti dell'attore, quante

nella sostanziale adesione al concetto fondamentale « il teatro è disciplina ». Nel fondamento critico di una scelta che si ripete ogni giorno, che non si limita alla connotazione dei segni espressivi di un testo che contribuisce a creare in una maniera nuova, l'attore vive emozionalmente riproponendo a se stesso e agli « altri » il proprio tormento, la propria incertezza, superando l'universo di finzione di una teatralità rassicurante. Gli « altri » sono il pubblico, chiamato come coro a far parte dell'a-

XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, Venezia, Settembre-Ottobre 1969.

zione drammatica. Senza inseguire il mito utopico di un testo popolare, per Barba il teatro deve servire a chi lo fa e solo così sarà utile agli altri, nella misura in cui saprà comunicare dei segni espliciti.

La concezione di un teatro immanente richiede un'adesione completa da parte di coloro che costituiscono, appunto, il teatro; una volontà di essere coinvolti nella concezione espressiva, una conoscenza delle ragioni critiche della comunità, un atteggiamento sempre consapevole. Senza entrare nel merito di premesse ancora contraddittorie tra un'idea razionale dominata dell'azione teatrale e la sua natura di finzione-visione la cui sola « intensità di suggestione » agisce sugli spettatori, diremo che la esemplificazione offertaci da Barba attraverso l'azione di Peter Seeberg *Ferai* è esemplare. Il testo di Seeberg è un « canovaccio » nella tradizione della commedia dell'arte, che egli ha ricavato per l'Odin Teatret dalle vecchie leggende greche e danesi su Alkestis e sul re Frode Fredegod. I dialoghi sono il frutto di una collaborazione assidua con gli attori, durante un anno di prove, con innovazioni e variazioni continue. Alkestis annuncia la morte di re Frode, suo padre, e apre la gara ai pretendenti al trono e alla sua mano. Il vincitore è Admetos che, dopo il regno di terrore di Fredegod, annuncia un regno di pace. Ma il popolo, nuovo a questi concetti, giudica Admetos indegno della tradizione. Durante una sua assenza lo depone esumando il cadavere di re Frode e con lui la tradizione di saccheggi e di violenze.

Barba ha fissato i punti essenziali dell'azione che si sviluppa e si svolge rigorosamente, senza pretesti figurativi; la riduzione al minimo degli elementi scenografici — pochi oggetti — e la sechezza dei costumi di ruvida stoffa, concentrano l'attenzione sui gesti e sulle parole. L'elemento leggendario dà corpo ad una prospettica fuga negli anni richiamando sulla scena il preistorico regno di *Ferai* in Tessaglia e con esso il tempo in cui ciascuno è condannato a portare sino in fondo la sua parte — oppressore e oppressi — senza modificare l'ordito della storia. Così il re è tiranno e i sudditi schiavi. Il nuovo atteggiamento di Adme-

tos non è capito, il suo concetto di libertà e amore è rifiutato come imbelles prova di incapacità.

Il senso storico di questa metafora teatrale è avvertito dal gruppo degli attori che lo traduce, senza forzature o concessioni, attraverso una serie di proposte gestuali che portano avanti le varie implicazioni del dramma fino alla sua conclusione, ispessendolo anche di motivi *a latere*. L'emozione di verità riscoperte nelle pieghe di un'azione drammatica è rivissuta da ciascun attore come necessità fondante. E questa « emozione » è raggiunta senza caos, senza eccessi ma con lucidità e sangue freddo », avverte Barba in una sorta di scritto-manifesto, *Teatro e rivoluzione*, che rivolge ai giovani che non si appagano di soluzioni superficiali e che hanno scelto il lavoro in teatro.

Con *Ferai* l'Odin Teatret ci ha dato un'azione gestuale che supera l'azione mimica per un teatro idea-riflessione che sia al tempo stesso teatro di critica e teatro di idee. Il concetto dinamico è la scoperta di un nuovo atteggiamento partecipante, che rifiuta lo straniamento brechtiano senza rinunciare alle esigenze critiche di una più cosciente partecipazione all'azione scenica e alla vita.

Tutti i membri della Compagnia hanno partecipato con il loro apporto alla realizzazione dello spettacolo. In particolare Else Marie Laukwik e Torgeir Wethal che con Barba dividono la direzione della piccola comunità teatrale.

Torquato Tasso

La messinscena del *Torquato Tasso* di Goethe da parte del Theater Bremen è soprattutto una proposta critica, una interpretazione moderna, esasperata, di un'opera che è la individuazione esatta di un atteggiamento dell'intellettuale al servizio del potere, l'ossequio e la finzione di un rapporto dialettico che, in altre forme, perdura. In questo « dramma della superflua (e cioè lussuosa) inzuccheratura della Grande Arte con la quale viene ricoperta l'inutile miseria per renderla commestibile », il regista Peter Stein ha visto la metafora di uno stato di disagio, un riflesso della situazione attuale della crisi di un certo tipo di intellettualità, soffocata e ribelle, sovvenzionata e di opposizione.