

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.

I legami che uniscono Alfonso d'Este al « suo » poeta sono demistificati con sottile ironia; il fraseggio del Duca che parla del Tasso come di un suo « servo fedele » non offende il poeta; questi, nella sua vagheggiata attesa di libertà, contrappone ipocrisie e astuzie per migrare verso altre Corti in un uguale rapporto di sudditanza.

Il conflitto che contrappone Antonio e Tasso è un conflitto apparente: il modo prudente di agire del segretario di Stato, che tanto irrita il poeta, nasce da diverse valutazioni ma da un uguale atteggiamento, per cui, come dice Leonora, « si tratta di due uomini nemici tra di loro perché la natura non ne ha fatto un uomo solo ». L'osservazione prelude alla conclusione: i due uomini restano nella Corte, ormai abbandonata dal Duca e dalle due donne, e Tasso si avvinghia, come « navigante alla sicura roccia », a colui che aveva ritenuto suo nemico.

La regia di Peter Stein ha evidenziato i due piani dell'impianto dell'opera; ha accentuato i caratteri tipici del personaggio esasperando la impulsività del Poeta con isterismi e inattesi gesti di farsa, proprio per preparare lo spettatore alla conclusione disperata della solitudine di due personaggi sostanzialmente inclini ad un completamento reciproco; e al tempo stesso ha mantenuto una dialettica aperta sui rapporti tra il Poeta e il Duca, infittendo il dialogo di Goethe di sottolineature e allusioni che meglio individuassero l'elemento polemico del rapporto intellettuale-potere, nella stessa società presente.

La struttura poetica del *Torquato Tasso* resta con le affascinanti proposte linguistiche, ma il tono della recitazione, ridotta a lettura, muove a considerazioni esteriori lasciando alla trasparenza del testo una lucida intenzione critica, che oltrepassa le stesse intenzioni di Goethe. Stein ha imposto al suo gruppo di attori un atteggiamento distaccato proprio nei confronti del testo, ha dato a ciascuno un modulo critico di lettura per lasciare la parola come sgretolata dalla suggestione poetica e, così facendo, la messinscena ha ridotto in quadri distaccati l'azione con lucida intenzionalità didascalica.

Senza discostarsi, se vogliamo, dai modelli classici, Stein ha curato con particolare attenzione scene e costumi, impreziosendo ogni elemento attraverso una luce luminosa riverberata da un continuo nastro di plastica che abbraccia la scena; ha imposto una recitazione senza sguardi agli attori, che si muovono e si incrociano come estranei. In questo vuoto, l'incontro tra Alfonso d'Este e il Poeta e la scena dell'incoronamento divengono attendibili, ogni elemento acquista rilievo, il gesto stesso si fa simbolo di una sudditanza accettata: le parole di Tasso assumono il segno doloroso di una disperazione folle. Nella sfrenatezza dei gesti c'è come una ribellione tradita, l'ultima irrazionale preparazione alla tragedia finale.

In questa dimensione di teatro polemico, l'adattamento di Stein del testo di Goethe risulta molto convincente: il gioco razionale degli incontri ha una forza polemica che demistifica situazioni paradossali e mette a fuoco l'impotenza di una ribellione che si mantiene, in ogni caso, dentro e non fuori del sistema.

L'insieme degli attori (Jutta Lampe, Edith Clever e Bruno Ganz) risponde perfettamente alle intenzioni del regista, ruotando, come un prezioso carosello, nello spazio assegnato.

## Una tempesta

Il teatro di Aimé Césaire ha in sé una carica di violenza e di persuasione che rendono efficaci i gesti e le parole, convincenti le ragioni storiche espresse e ricercate con una fedeltà alla cronaca politica; il discorso non è mai allusivo, il segno è diretto, la « favola » una testimonianza drammatica su avvenimenti recenti.

L'adattamento della *Tempesta* di Shakespeare per un teatro negro è, sostanzialmente, una interpretazione univoca di un testo di per sé ambiguo e carico di significati, una sforzatura evidente di una intenzione poetica. Gli elementi principali che hanno mosso l'attenzione di Césaire sembrano aver preso il via dalla riduzione della *Tempesta* ad uno spettacolo di corte o a un gioco dove illusioni e magie si trovano congiunti, operato da certa tradizione teatrale occidentale e, nello stesso tempo,