

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,

dal rinvenimento, nei personaggi tipici della « favola » scespiriana Ariel e Calibano, dei tratti tipici di una « leggenda » africana. Allora la presenza di Prospero, duca di Milano, che approda fortunatamente su un'isola dei Caraibi, ne rende schiavo il re Calibano e lotta contro di lui, e la presenza di Ariel, genio inventivo e familiare, costituiscono altrettanti punti nodali di un discorso preciso che riduce i motivi impliciti nella favola in altrettanti argomenti simbolici di una situazione di lotta.

Il testo di Shakespeare si presta ad una serie di interpolazioni e la situazione scenica mantiene una sua verosimiglianza che, però, non ha prospettiva autonoma. Ma il carattere dominante, quella sua amarezza tra le pieghe di personaggi estrosi, che costituisce la parte più riposta di Shakespeare, la sua poetica, non ha riscontro nell'adattamento di Césaire. Qui domina l'elemento esteriore, la trama avventurosa, lo sbarco nell'isola, il conflitto che oppone la mentalità « riformista » di Ariel a quella violenta e libertaria di Calibano; Prospero è visto come il grande Costruttore dell'Ottocento e nella sua lotta contro Calibano e contro i suoi stessi nemici che raggiungono l'isola, c'è sempre pre-

sente una finalità attivistica. La conclusione è indicativa: in Shakespeare, Prospero, alla fine, parte; qui, nell'adattamento di Césaire, resta a simboleggiare una unione con Calibano e affermare la coesistenza delle due ragioni (Césaire lotta per l'integrazione e crede nella necessità del dialogo politico).

I geni e i folletti che affollano *La Tempesta* qui si muovono con lo spirito vigile del cielo e della terra e si incontrano con Eshu — un personaggio introdotto — forza nuova della natura, il genio del dubbio.

Lo spettacolo è certamente complesso. La regia di Jean-Marie Serreau, che conosce a fondo il mondo drammatico di Césaire per averne messo in scena gli altri lavori, ha costruito un impalco figurativo denso di significati e ha rotto la monotonia delle azioni con una serie di piani contrastanti, con musiche e ritmi figurativi. Il gioco scenico risponde anche ad un bisogno di *féerie* colorata, con una serie di diapositive in movimento; ma la recitazione appare casuale, Serreau non ha un criterio unitario di guida e i vari elementi non raggiungono una omogeneità critica.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Il presente e il futuro nel Festival di musica della Biennale di Venezia

Nei Festival precedenti avevamo assistito allo straripare della musica nel rumore, ai tentativi di creare rapporti armonici e timbrici tra i suoni degli strumenti tradizionali e quelli scaturiti dalle vibrazioni elettroniche (capaci di passare dal fragore dei cataclismi cosmici alle delicatezze e alle sfumature di sonorità vaghe e lontane); avevamo assistito inoltre al passaggio dalle magrezze « puntillistiche » alle rotondità della frase (che è come dire dalla « parola » isolata al « periodo »): all'apparire, anche nelle opere dei più audaci, di una

nostalgia struggente per le strutture e i modi che permettono alla musica di formulare immagini poetiche e, spesso, di creare meravigliosi racconti sonori.

In questo XXXII Festival della Biennale di Venezia che ha avuto luogo fra il 7 e il 14 settembre abbiamo invece avvertito lo spegnersi della musica nel silenzio: sonorità tenui, appena percettibili, interrotte da pause lunghe che vibrano ancora di suono. È una specie di « bagnasciuga » musicale, dove il limite tra l'acqua e la sabbia, tra l'asciutto e il bagnato, si profila ad ogni momento diverso, disegno sinuoso e vago dietro l'alternarsi mutevole dei silenzi e delle sonorità,