

non si trattasse di un principio di derivazione culturale attiva lo dimostrava ampiamente la scelta degli artisti invitati. Oggi siamo ben lieti di sottolineare un atteggiamento di maggiore apertura che, se non porta immediatamente risultati chiari e soddisfacenti, tuttavia promette una più consapevole messa a fuoco del compito a cui la Biennale si è impegnata. Ci sembra in ogni caso controproducente la presentazione in catalogo di Franco Russoli condotta nel più puro stile encomiastico: in effetti, quello che lui dà per un dato di fatto, un raggiungimento, della Mostra è ancora tutto da fare. Chiudere gli occhi sulle lacune costituzionali di un'esposizione piena di ambizioni è un atteggiamento che rischia di contribuire ad affossare proprio quell'iniziativa che pretende proteggere. Perché è chiaro a tutti coloro che s'interessano di scultura contemporanea che la Biennale internazionale di scultura di Carrara resta ancora una manifestazione acefala, paurosamente incompleta da un lato, sovrabbondante e inutile dall'altro: non funziona né come panorama, né come proposta di selezione, né come punta avanzata del gusto. È bastata un'iniziativa come quella di Spoleto, elegante, aggiornata e disinvolta, per fa risaltare un confronto tutt'altro che favorevole.

Il catalogo non offre la lista degli artisti invitati mentre Russoli lascia intendere nel suo scritto che alcuni scultori non avrebbero accettato di partecipare alla rassegna. Perché questo? La risposta non sembra troppo difficile. Una vera e propria Commissione per gli inviti non esiste al Premio internazionale di scultura di Carrara. La funzione è svolta da una Segreteria che, evidentemente, fa del suo meglio, ma purtroppo non presenta alcuna garanzia professionale né offre una coesione e un indirizzo culturale avvertibili. Senza sottoporre i membri di essa a uno sforzo gravoso quanto destinato all'insuccesso, perché non designare alla scelta un gruppo di critici qualificati come è norma comune di organizzazione? La cernita avrebbe così un senso, più o meno avanzato a seconda dell'elezione dei critici, ma costituirebbe pur sempre un dato responsabile e non

casuale. Anche gli artisti più cauti se ne sentirebbero garantiti.

Prendiamo la sezione italiana: non so se Lucio Fontana sia stato invitato o meno. Fatto sta che era assente alla mostra. Poniamo che non sia stato invitato: la sua esclusione rappresenterebbe una gravissima insolvenza nei confronti di un artista tra i nostri maggiori che oggi come oggi non si può ignorare senza accettare una precisa patente di conformismo e di impreparazione. Anzi, proprio la Biennale di Carrara dovrebbe in un prossimo futuro allestire una sezione dedicata all'attività scultorea di Fontana (prima che altri la precedano), attività che risale, nelle sue prime manifestazioni, intorno al '30. È probabile che più d'uno scultore italiano avrebbe comunque rifiutato la sua partecipazione: come dargli torto, se proprio la sezione italiana abbonda di sottoprodotti, indegni di una mostra nazionale, dal figurativo più scolastico e artigianale (Gaetaniello, Crocetti, Vio, Piccini, Giaroli, Pino Conte, Stefania Guidi, M. G. De Santis, Bruni, Pirrone, Vatteroni, Salvi, Nuvolone, Sparapani, Isoppi, A. M. Danesi, ecc.) all'astratto più meschino e di seconda mano? È questa la ripresa della scultura italiana di cui parla Russoli? Mancano Consagra, Mannucci, Milani, Mino Rosso, Mastroianni, Leoncillo, e, dei giovani, almeno Giò Pomodoro e Somaini. Le presenze italiane sono invece cospicue, numericamente, tra i geometri del marmo, echi semispenti di un'avanguardia che aveva tratto i suoi schemi da Brancusi e Arp: Signori, il migliore di questa categoria, si è aggiudicato il Premio di questa terza edizione carrarese.

Sarebbe troppo lungo mettere in risalto le lacune di questa scelta per tutte le altre Nazioni partecipanti: ci sono gli allievi, spesso gli imitatori grossolani, mancano le personalità pilastro del dopoguerra: da Etienne-Martin a Chillida, da David Smith a Falkenstein, da Nevelson a Giacometti, ecc. E, dei giovani, i tipi veramente originali e dotati come Delahaye, per far solo un nome. Un'eccezione, fortunatamente, c'è e buona, quella della rassegna inglese: tre grandiosi pezzi di Moore esposti all'aperto, nell'aiola circostante il palazzo dell'Accademia delle Belle Arti sede

della mostra, davano un colpo d'ala a tutta la rassegna, insieme a esemplari di Chadwick e di Armitage. Dei nomi d'obbligo, non mancavano Arp, Zadkine, Richier. E poi? Una decina di nomi sparsi di notevoli scultori in via di affermazione: da Garelli alla Jevric, da Ghermandi a Serrano. L'iniziativa di ambientare alcune opere all'aperto, nel giardino della Piazza d'Armi, è stata intelligente, anche se meno sculture ma più sostanziose avrebbero sortito un effetto di gran lunga più stimolante. Mentre l'allestimento nella sede dell'Accademia delle Belle Arti risultava

confuso, affastellato e di difficile visione. Un altro appunto va mosso al catalogo: le schede biografiche oscillano tra l'informazione nuda e cruda e l'agiografia un po' grottesca; di quest'ultimo tipo è da segnalare quella di Signori. Manca inoltre una presentazione propriamente culturale che metta in risalto le ragioni di una scelta e tessa un po' di storia della scultura del dopoguerra. Ci auguriamo che la prossima edizione della Biennale internazionale della scultura di Carrara risponderà, almeno in parte, alle esigenze di cui ci siamo fatti portavoce.

CARLA LONZI

TEATRO

The milk train doesn't stop here any more

Ogni commedia di Tennessee Williams è, prima di tutto, un fatto letterario, ubbidisce a quelle regole di un teatro legato alla parola, che ricongiunge i personaggi ad una espressione rigorosa di stile, in cui la stessa realtà diviene pretesto per la maturazione di una atmosfera e la definizione dei simboli, forse alquanto scoperti, di una condizione umana, umiliata e offesa. L'America di Tennessee Williams, quel Sud denso di rimpianti, di rimorsi, di ritrovate disperazioni, muove da riflessioni precise, ma invano si ricercerebbero i segni di una verosimiglianza realistica; piuttosto il simbolo di una dolorosa rovina di personaggi fragili, donne soprattutto, incapaci di opporsi all'opaco scontro con la realtà. Sono Blanche e Laura di *Un tram che si chiama desiderio* e di *Zoo di vetro*, stupendi ritratti di una malinconica rassegnazione, di una impietosa evanescenza che sottolineano meglio questo riflettere, fuori dall'amara realtà, un atteggiamento custodito nel più segreto rifugio della fantasia.

Certo, quello di Williams, è una prosecuzione

del teatro intimista di ieri o, se si vuole, un ripiegare dal mondo contemporaneo su quel «solipsismo» che è il tratto più deciso della rinuncia a far valere i diritti di una ribellione sociale, ma che, al contempo — pur nel disegno di una compiaciuta decadenza — è la prova della vitalità di caratteri e di personaggi anche in tempo di azioni collettive, di sentimenti «tipici» o sociali. È il limite del teatro di Tennessee Williams che, a dispetto della modernità di queste sue «eroine» solitarie, inquiete, concluse in una rassegnata disperazione, è ancora una volta un teatro robustamente legato alla tradizione europea dell'Ottocento, l'omaggio di un americano alla vecchia Europa, rivissuta con nostalgia. Nella parte più «vecchia» di questa Europa, dove tra il sole più implacabile e l'ombra più discreta, si aprono ville lussuose, cariche di oggetti e di ricordi, in un lembo di quella costa amalfitana che un eufemismo oramai indica come la «Divina Costiera», si svolge questo *The milk train doesn't stop here any more* presentato in prima mondiale al Quinto Festival dei Due Mondi.

Il simbolo qui ritorna come il «leit-motiv» di una condizione umana finita, come un gioco impos-