

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-

sibile di rimpianti e dolori, mentre il personaggio di Mrs. Flora Goforth — una vecchia e malata vedova americana, favolosamente ricca, sopravvissuta a sei mariti — detta le sue frivole memorie, con l'intento di lasciare ai posteri un'opera immortale.

Con il simbolo tornano, carichi di tutte le deformazioni ormai care a Tennessee Williams, i personaggi tipici di una verità astratta dalla vera vita, tornano le ombre irrimediabilmente legate al ricordo, umiliate dall'incontro sempre innaturale con la realtà. Flora Goforth vuole rappresentare — come acutamente scrive nella breve introduzione lo stesso Williams — una sorta di grande clown; e la sua morte « è essenzialmente quella di un buffone » disperatamente attaccato alla vita e crudelmente rappresentato nella sua impietosa esteriorità. Forse l'ambizione di Williams è stata troppo alta, solo uno spirito religioso come Bernanos poteva cogliere, senza veli alcuni, la cruda Agonia di un essere profondamente scavato dentro e fuori il tratteggio dei sentimenti. Ma ugualmente errato sarebbe non riconoscere in questa vecchia signora rappresentata nei ridicoli aspetti, senza dignità anche quando la morte le aleggia dappresso, il polso dello scrittore, la vitalità di un teatro che sa addentrarsi sino alla soglia del gesto supremo. Tutto il resto non è che un pretesto: le ridicole battute della vecchia che detta le memorie fanno ridere quasi irriflessivamente e grottesche sono le movenze della sua amica Mrs. Vera Ridgeway Condotti che abusa, nel sonno, del giovane poeta vagabondo approdato per fame e per stanchezza in questa assurda villa solitaria. Pretesto è anche questo personaggio che con il suo libro di versi in mano — *Man Bring this up Road* — vuole essere il nunzio di un messaggio supremo. Certo Williams voleva dirci qualcosa di grosso, voleva quasi farci presentare una speranza religiosa, voleva chiudere questa rappresentazione impietosa con il segno di una pietà a lui non estranea; ma l'insieme della sua commedia, fragile nell'aspetto, distrae lo spettatore che, improvvisamente si trova immerso dal divertimento nella tragedia. Certo « nel corso della vita un uomo può essere testimone

della morte di molte persone, ma gli compete il terribile privilegio di conoscere una morte sola »: e rappresentare quest'una, anche la più terribile, non è certo cinismo. Ma bisognava avere il coraggio di addentrarsi con più asprezza nella solitudine della donna, provare a motivare meglio il senso panico di una sofferenza che diviene anche religiosa e che ritrae gli aspetti più comici proprio nella misura in cui riesce a cogliere l'impossibile congiunzione tra realtà e apparenza. Il personaggio della Goforth, anche partendo da un buon tessuto letterario resta, invece, sostanzialmente indefinito, poco maturato nelle pieghe drammatiche, per molta parte solo esteriore.

Il limite della commedia è proprio questo muovere da una intuizione per arrivare al personaggio, dimenticando che rappresentare la morte significa anche specificarne la definizione. È il punto debole di una commedia che, nell'ambizioso disegno, appare chiara nel suo stile letterario, rigorosa nella continuazione di un teatro che muove dal testo, nell'invenzione di quelle soluzioni sceniche alle quali l'esperienza del regista Herbert Machiz e degli attori tutti — Hermione Baddeley, Mildred Dunnock, Paul Roebing e Leora Dana — hanno dato valido contributo.

Lo spettacolo ha infatti una sua dimensione precisa: Herbert Machiz ha curato ogni dettaglio con precisione, quasi lenendo le deformazioni più acute in un disegno dolorante, pieno di malinconia e di tristezza.

Tchin-Tchin

Anche se su di un piano diverso, la commedia di François Billeldoux, *Tchin-Tchin* appartiene a quel genere di teatro letterario che prediligiamo. Scritta in uno stile rigoroso e denso di immagini, si incentra attorno a due personaggi che rievocano con le parole — calandosi dentro una realtà sempre più amara — una condizione esistenziale della vita in una inerzia del pensiero che lascia riflettere. Nonostante i successi riportati a Londra e a Parigi, la commedia ha un respiro breve, non trova nella frana dei sentimenti dei due personaggi