

una delle lamelle che, turbando l'equilibrio a bilanciere, lo trasmetterà a tutte le altre. Così un alito di vento o un semplice gesto della mano possono azionare questi insiemi mobili di forme, queste girandole di pendagli neri o rossi o gialli che fluttuano nello spazio, vi galleggiano elasticamente secondo un gioco di ripercussioni, spinte e contropinte, articolato e del tutto naturale. Infatti è ancora il movimento delle cose create e felici dell'universo, un movimento coordinato ma non vincolante; ogni elemento risente il contraccolpo provocato dagli altri elementi che, con lui, fanno parte di un sistema, ma questo contraccolpo è un'eco armoniosa di situazioni sempre nuove e stimolanti che fanno vivere sia l'insieme sia le singole forme. Essi ci portano a partecipare dello spazio come di una condizione poetica che libera l'uomo dalle leggi di gravità e da ogni limitazione materiale. In questo atteggiamento riconosciamo la caratteristica spirituale di tutta una generazione di artisti-padreterni, di esseri che non sembrano toccati dai profondi disagi del mondo o che almeno vi si contrappongono fidando ciecamente nei valori della fantasia e dell'arte: da Mirò ad Arp, da Ernst allo stesso Klee che, non a caso, gli allievi della Bauhaus chiamavano « il buon Dio ». Calder dà a questo atteggiamento una inflessione particolare e spiccata di gioco, proprio di tipo infantile, e di lavoro, proprio di tipo artigianale e manuale: così la favola è completa, questa saggezza imperturbabile non è la conquista di una vita, ma una specie di dono delle fate, qualcosa che si ha gratuitamente fin dall'inizio.

Al confronto le sculture cinetiche di Tinguely sembrano distanziarsi nel tempo non di dieci o vent'anni, ma di cinquanta o di cento. L'armonia umana e naturale di Calder si è rotta, le sfere celesti non ruotano più infallibili e protettive sul destino umano, rumori angosciosi e meccanismi sferraglianti ci mettono bruscamente al corrente che dalla generazione dei padreterni siamo passati alla generazione dei nevrotici; o almeno che il mito dell'arte non è più così potente da occultare i disagi e le vere e proprie disfunzioni della psiche umana. Le macchine di Tinguely si muovono elettricamente, attraverso cinghie di trasmissione, perni, elementi rotanti e rotolanti. Sono macchine nere e aggressive che procedono a scatti, come creature discinetiche, oppure direzionate ciecamente a un fine che è come una volontà di sterminio, di tabula rasa. Il movimento si ripete incessantemente in una specie di ossessiva esibizione di un cattivo funzionamento dell'umano, della sua acida nevrosi. Tutto questo non manca di ironia ma questa ironia è rivolta non verso l'uomo, ma verso l'operazione artistica stessa. Come Calder nel suo « migliore dei mondi possibili » non può non avvertire che è solo mediante l'accorgimento artistico che la sua parabola del bene e dell'infanzia può andare a buon fine, così Tinguely pone il suo maggiore divertimento nel constatare come nemmeno il settore sacro dell'arte possa più esimersi dall'accogliere la rivelazione di un qualcosa che sembra bruttura dell'anima, ma che ha tuttavia il pregio di essere un dato di verità.

CARLA LONZI

TEATRO

Prova inammissibile di John Osborne

Inadmissible Evidence di John Osborne è stato presentato per la prima volta al Royal Court Theatre di Londra nel 1964. Scritto senza rabbia ma con meditata espressione, l'opera di Osborne sembra riflettere la parabola critica di questi anni

post-laburismo, dove all'urlo si è sostituito il dolore, o almeno la constatazione di una certa impotenza obbiettiva come conseguenza di una rivoluzione mancata. Il discorso di Osborne si assomiglia in un certo senso a quello di Wesker, al naturalismo riproposto in chiave sociologica, fitto di accenni storicamente irreversibili — la guerra di Spagna, la guerra mondiale, il laburismo, il nuovo corso del comunismo sovietico — anche

se ai fatti sostituisce le conseguenze dei fatti e nel ritratto psicologico del suo protagonista si colgono solo gli echi di una « stagione » definitivamente perduta.

Il protagonista di *Prova inammissibile*, Bill Maitland, non è un giovane che spera di riformare il suo mondo, ma un professionista stanco e confuso, maturato in questi anni inquieti, dove il bene si mescola al male, incerto e scontroso, banale e spento quanto romantico e razionale. « Giunto a quasi quarant'anni d'età, non ho mai preso una decisione della quale non ho dovuto poi pentirmi o che non ho riconosciuto in seguito come una decisione banale, temporanea, affrettata, indulgente, stupida, mediocre... (...). La verità è che non sono mai stato capace di distinguere un amico da un nemico nonostante i miei grandi sforzi per riuscirci ». Le incertezze e il relativismo dei giudizi sono una conseguenza indiretta di un disordine che è fuori di lui, un riflesso di uno stato attuale del mondo, di un bisogno affrettato di correre e di esaurirsi. Il pregio di Osborne è di non mettere l'accento sui fatti esteriori in maniera meccanica, come programma di scelta; ma lasciare filtrare quelle poche luci che collegano ciascuno di noi alla realtà e che, nel poco e nel molto, ci fanno contemporanei ai fatti.

In *The Entertainer* il ritratto dolente di un « fine dicatore », invecchiato sui palcoscenici sino a non sentirsi più in sintono con il suo pubblico aveva un motivo di contestazione nella morte del figlio, per la guerra di Suez; era uno dei tanti modi di respirare un'aria polemica, per aprire il teatro ai grandi avvenimenti.

In *Prova inammissibile* i grandi avvenimenti si spengono, non se ne avverte l'eco, né sono chiamati in causa direttamente. Sono il confuso tessuto dei nostri giorni, dei nostri rischi, dei nostri interessi. La requisitoria cui da se stesso si sottopone il protagonista, riflette una situazione che è fatta di solitudini, di tragedie familiari, di fallimenti e di incomprensioni. Tutto avviene come nel buio della memoria; il protagonista immagina un processo, con accusa e giudice, nel quale si dovrà giustificare da solo, professionalmente con prove e circostanze attenuanti. Dovrà spiegare a se stesso il

perché di tante sue azioni, il motivo dei suoi fallimenti sia sul piano della famiglia, sia sul piano degli affetti. Anche le sue affannose reazioni, le corse, gli immotivati scatti di rabbia gli saranno contestati e il suo processo sarà un processo per ragioni fondate, per accuse di tutti i giorni, per atti e gesti commessi. Una specie di esame di coscienza svolto con il ritmo frenetico di una vita tutta volta a inseguire il passo della nevrosi. Alla figlia, che non gli parla, Bill Maitland svela il suo lato riposto; è una sorta di monologo, da grande attore, una tirata alla « vecchia maniera realistica ». In queste pagine Osborne ritrova la rabbia degli anni 50, e la malinconia, e il rimpianto. Ma tutto questo è come rovesciato contro se stesso, in una specie di autodistruzione che sa di umiliazione. « Ma niente, nemmeno il tuo maledetto disgusto, può paragonarsi a ciò che provo per te. O per le persone come te, dice alla figlia. I giornali parlano di voi (i giovani) vi vedo per le strade. sento le vostre espressioni, il vostro gergo, conosco i vostri rari scherzi, le ferite che infliggete involontariamente, non c'è in voi né eccitamento né paura, freddamente siete giovani, sognatori, freddi anche se non cattivi, a vostro modo sinceri e decisi, disincantati, sprezzanti dell'ambizione, pigri, ma aggressivi ». Il discorso involge tutto: amore, società, sesso. « Se tu dovessi mai rinchiuderti in te stessa dentro un mondo estraneo all'affetto e alla consolazione dei tuoi simili, non proverai vergogna né paura della morte, non avrai sudori freddi, vampate alla testa, febbri, grumi di sangue, ferite o emorragie... Ma ti accorgerai che il gioco non valeva la candela ».

Il risultato di tanto pessimismo, anche dato in una lucida situazione critica, è la nevrosi, la paura di vivere, l'ansia continua dei tranquillanti. « Ho una gran confusione in testa. Sarà meglio che tu non mi veda... » le ultime parole lasciano intravedere una fine, un riassorbirsi delle cose nell'ombra dell'immaginazione. E il resto è silenzio, scespirianamente. Abbandonato da tutti — nel lavoro, negli affetti, negli incontri — Bill Maitland resta, nel suo tempo, un sopravvissuto. Il senso del dramma di Osborne è in questa constatazione. Non succede nulla, in realtà, l'incruenza dei fatti

è in questa ineluttabilità dei giudizi, ma attraverso il ripercorrere degli eventi qualcosa modifica gli stessi tratti reagenti di una esistenza.

Alberto Arbasino che ha curato la messinscena del testo ha capito sostanzialmente lo spirito della commedia, scoprendo nel ritratto dell'avvocato Bill Maitland i tempi furiosi di una società febbrile e delusa ma ha risolto meccanicamente i sottili legami espressivi e ha trasferito in chiave fenomenologica una operazione di critica al testo. Ha creduto di rendere la nevrosi del personaggio accelerandone i tempi di recitazione, disperdendo molte battute in puri accenni fonetici, convinto di dare una prospettiva auditiva ad un testo scritto, in fondo, alla vecchia maniera. Così un attore fatto a posta per la parte come Tino Carraro è risultato inadeguato o per lo meno male indirizzato, svuotato criticamente, mentre le stesse scene, anche là dove si poteva avvertire l'intuizione della polvere e del buio, sono apparse inadeguate da un punto di vista espressivo.

Il mondo è quello che è **di Alberto Moravia**

La struttura apparente de *Il mondo è quello che è* di Alberto Moravia è quella di una commedia scherzosa, paradossale, ironica sulla nostra società tecnocratica, su questa nuova borghesia che sembra aver sostituito quella classe di ricchi mercanti che si aggirava nelle lucide e ironiche satire di Molière. Un gioco tutto chiuso, battuta su battuta, difficile a rendersi scenicamente, perché difficile a trovare sempre il giusto tono con il quale afferrare le « situazioni » contemporanee, senza slittare nel tono della divertente pochade, in questo caso da « camera ». Ma la struttura dell'opera di Moravia nasconde, tra le pieghe, gli artigiani di una commedia di costume, il cui tratto è il suo carattere di « commedia linguistica », sui vizi e gli inganni di una esasperazione semantica che si traduce in una improvvisa rottura tra significato e significante e quindi in una crisi dei valori ideologici con conseguente riproposta di un mondo fittizio legato alla intercambiabilità di verità e menzogna. Naturalmente

questo mondo è legato ad una nuova filosofia sociale che dispone e propone, secondo precisi interessi di classe, quale debba essere (o non essere) il giusto intendere di una situazione. Moravia qui si ricollega nel modo di scrivere a quella pamphletistica illuministica del 700 e non a caso riesce a trarre, forme di estrema lucidità e conseguenza, montando ragionamenti a ragionamenti, parole a parole con uno spirito a volte aspro, a volte divertito.

La terapia del linguaggio per cui un astuto nullafacente sbarca il lunario in casa di ricchi industriali, insegnando a distinguere tra parole sane e parole malate, è un modo di riproporre la semiologia traendola dal mondo degli studi filologici, a pratica di vita, per accertare che, in definitiva, le parole non servono che a nascondere il pensiero o viceversa. L'esempio più vistoso è il luogo comune che costruito da un campionario di parole logore — apocalittico, nobile, solidarietà, nazione, mondo — finisce con annullarsi e divenire un compiuto modo per non dire niente. L'astuto inventore della terapia del linguaggio, Milone, è per Moravia un professore di filosofia disoccupato, che non fa che applicare sofismi e filosofemi, a tutto profitto della classe dominante con la riuscita del suo metodo e il suo successo. « La scala dei valori del mondo moderno è ancora quella elaborata da una miserabile tribù di pastori dell'età del bronzo. Il mondo moderno è ricco ma i suoi valori sono ancora oggi quelli dei poveri di settemila anni fa ». Per questo bisogna togliere di mezzo poesia, letteratura, religione e naturalmente anche filosofia: « tutta roba scritta con linguaggio malato, malatissimo, arcimalato », e leggere, non per passatempo ma per scopo terapeutico, relazioni di banche, comunicati di società industriali, regolamenti burocratici, ecc.

L'inceppo, per la buona fine di Milone è un inceppo di natura teatrale; non fallisce il suo sistema ma fallisce Milone che ad un certo punto si distacca dalla conseguenza delle sue affermazioni e tenta il colpo grosso di sposare la ricca madre (vedova) del giovane industriale. Scatta il meccanismo della commedia, e il matrimonio va a monte anche perché i beni e le ricchezze della madre sono saldamente tenuti in pugno dal figlio. Milone,