

messa in circolo tra breve. Delle opere, quindi, necessariamente non si è tenuto gran conto, se non come attuazione di stili, di metodi.

Ora, dopo l'ideale prima visione d'orientamento della mostra, si vorrebbe meditare: innanzitutto sulla schematicità, sull'operazione da laboratorio, dell'impostazione, che in parte si giustifica sapendola patrocinata dall'International Center of Aesthetic Research, per il pericoloso, oltre che errato, considerare l'opera quale attuazione aprioristica di una idea, e per il troppo reciso isolamento dei quattro filoni (anche se con alcune riserve, del Tapié stesso).

Insomma, e il problema è centrale, un'opera vale per sé, come proiezione di una personalità, come momento attivo di poesia, o semplicemente come sperimentazione, come realizzazione di uno 'stile'? Perché, se in questo secondo rapporto di lettura, e di giudizio, tutte le opere presenti sono ovviamente importanti, valutate secondo la loro presenza poetica, parecchie cadono.

Si sono già citate quelle che a nostro avviso superano i limiti dimostrativi della mostra e vivono autenticamente una propria vita, e ben poche sono da aggiungere, lasciandoci perplessi proprio, complessivamente, quelle dello 'stile barocco ensembliste'. Comunque siamo grati al professore Viale di averci permesso un contatto con indirizzi critici e creativi internazionali, qualsiasi siano poi le conclusioni.

Di fianco, temporalmente, alla Biennale veneziana ove per altro sembra delinearci una tendenza al figurativo, certo nel senso più ampio, su cui insistono del resto, e da alcuni anni, i più sensibili critici italiani, la mostra torinese di « art

autres » deve essere valutata come un avvenimento interessante e importante quale apertura o divulgazione dell'arte così detta d'avanguardia, data la sede museale, pressoché rara in Italia.

Liliana Balzaretto

## Il « filo » di un discorso

Il teatro, a Milano, è già in « riposo ». Delle quindici sale facenti parte del normale circuito una soltanto permane aperta al pubblico: quella, manco a dirlo, che ha per insegna lo *strep-tease*, richiamo ancora efficiente per i tanti allocchi di provincia (alla periferia, per altro, due compagnie di giovani animosi, l'una sotto il tendone ambulante de « Il Globo » e l'altra nei pressi del « Naviglio Grande », ancora insistono a sacrificarsi per l'antica ed oggi negletta arte, forse invano).

La sosta estiva, riducendosi la stagione, si è fatta, di anno in anno, più lunga. Non v'è dubbio: se non interverrà presto un fatto nuovo, davvero rivoluzionario, il nostro povero teatro — dal quale, come topi da nave che affonda, stanno fuggendo tutti quanti, e autori e attori e pubblico — riposerà per sempre. *Requiescat in pace. Amen.*

Mancando l'avvenimento attuale, la notazione cronachistica non ha ragion d'essere. E, quindi, al cronista drammatico non rimane che riandare agli ultimi, trascorsi mesi teatrali, annotando appunto per una storia del teatro, o di un teatro, che altri sarà chiamato a redigere.

Indubbiamente, la vera novità della stagione di prosa 1961-1962 è quella della gestione del Convegno, lasciato da Ferrieri, da parte dell'Angelicum, centro

cattolico di cultura accreditatissimo, che intende farsi assertore di una politica teatrale la quale nettamente si differenzia da quella seguita dagli altri due maggiori teatri stabili della città — il Piccolo, orientato prevalentemente entro « rossi » orizzonti politico-sociali, ed il Sant'Erasmo, compreso in curiose divagazioni da salotto — e ne rappresenti la valida alternativa: seguire — così afferma il direttore del Convegno, Enrico d'Alessandro — una linea artistica, sia pure tradizionale, che coincida con un impegno morale, senza nulla concedere al moralismo.

Inaugurando la stagione con *Il cardinale di Spagna*, dramma in tre atti di Henry De Montherlant, membro degli « immortali » dell'Accademia di Francia, si opera una scelta coraggiosa: consci di quanto avviene da tempo sulle scene italiane, dove spesso l'esibizionismo, la facile volgarità e le speculazioni regnano incontrastate, si ambisce, soprattutto, alla formazione di un teatro che, scacciando i mercanti dal tempio, renda al poeta il posto che gli compete. Ecco il precipuo motivo di una preferenza per Montherlant, drammaturgo di nobilissima origine letteraria, a non pochi teatranti invisibile per la sua straordinaria densità concettuale che, unita alla insistente tendenza lirica del linguaggio, risulta difficile a realizzarsi concretamente in spettacolo.

Come lo stesso autore dichiara, il dramma prende avvio e trova la sua tragica conclusione facendo fulcro su due temi fondamentali: l'uno, di alta problematica morale, è quello della scelta fra l'azione e l'inazione; l'altro, di profondo valore umano, è quello della persona che, ingannatasi su ciò che essa è in realtà, vuol conoscere se stessa defini-

tivamente. Benché la vicenda abbia svolgimento secoli or sono, non è chi non comprenda l'attualità e l'importanza del messaggio che Montherlant consegna ai suoi personaggi, perché a loro volta lo partecipino al pubblico: occorre ricercare e ritrovare la verità, soprattutto morale, nell'essere umano.

Secondo spettacolo allestito dal Convegno è *Il muro di silenzio*, tragedia moderna in tre atti di Paolo Messina, premio Lentini Rosso di San Secondo 1960. « L'opera — scrive Lucio Ridenti, presentandola — potrà avere anche dei difetti, ma giustifica l'intenzione positiva di affacciarsi su un tremendo « problema » sociale, che per la Sicilia — e non soltanto per l'Isola — è attuale, purtroppo, da secoli e si rinnova continuamente nel sangue, complice l'omertà, cioè quel muro di silenzio che non ha mai spezzato la catena dei delitti ».

Anche in questa rappresentazione, dunque, si riconferma l'impegno di perseguire un cammino ideologico ed artistico fra i più validi, e pertanto non dei più agevoli, dato il facile costume del tempo che corre: la denuncia, liricamente trasvalutata e quindi ancor più sincera, di una situazione sociale, particolarmente delicata, che sta ai margini della moralità e della legalità, per tentare di prospettarne una via d'uscita, pur che sia una, verso la verità, verso la giustizia.

Terza rappresentazione è quella di *Gli equivoci di una notte* di Oliver Goldsmith: una commedia che si riallaccia alla grande tradizione dell'*humor* inglese e che ha il merito, quando viene messa in scena per la prima volta al Covent Garden di Londra nel 1768, di rinnovare il repertorio anglosassone dell'epoca, impaludato nel sentimentalismo

di maniera. « Una perfetta *suite* musicale. Nel realizzarla sul palcoscenico — ci dice D'Alessandro — ho voluto mettere in rilievo proprio questo suo particolare aspetto, cercando di fondere gli elementi comici, fantastici, realistici in un giuoco di fughe e di contrappunti. Non un giuoco arido, s'intende, ma sempre vivificato da un caldo senso di umanità e da un realismo spontaneo e vivo ».

Naturalmente, rispetto ai primi due spettacoli, si rileva un distacco abbastanza netto: là siamo nel teatro cosiddetto *engagé*, di proposta, di presenza, di tendenza; qui ci troviamo in un teatro *divertissement*, di divagazione, di evasione. Ciò non ostante, è sempre presente la volontà di offrire uno spettacolo moralmente sano, capace di far scattare nello spettatore la schietta risata senza per questo ricorrere alla solita, sesquipedale situazione boccaccesca oppure alla obsoleta frase scaccia.

Quarto ed ultimo allestimento è quello della *Foresta* di Ostrovkij. Di questa invecchiata commedia abbiamo già avuto occasione di far cenno. La struttura dell'opera — ci ripetiamo per obiettività — legata alle convenzioni sceniche ottocentesche, sta a mezzo fra il languoso romanticismo di una situazione amorosa ed il voluto realismo di una ambientazione, non ancora introspettiva ma soltanto esteriore, della borghesia russa *fin de siècle*. Benché, a prima vista, l'inclusione della *Foresta* nel repertorio del Convegno non sembri trovare giustificazione artistica ed ideologica, tuttavia, ad un approfondimento di lettura, si trova, sia pure tenue, sottile, un legame: l'insistere moralisticamente sul tema della foresta della piccolezza umana, dalla quale, per altro, si può

uscire, ed esser finalmente liberi.

V'è chi, osservando il repertorio del Convegno, accusa questo di dispersione « geografica » — le quattro opere rappresentate appartengono, in ordine, ad un francese, ad un italiano, ad un inglese ed a un russo —, ed a un vago eclettismo culturale con cui pare si cerchi, contrariamente a quanto siamo andati affermando, di sfuggire alla coerenza di un impegno. Ribadisce, a questo proposito, Enrico D'Alessandro: « Generalmente è sospettoso chi ha, o vuole, avere l'udito debole. Sì, qualcuno è rimasto deluso perché avrebbe sempre voluto vederci sul pulpito od in cattedra, posizioni a lungo andare insostenibili perché anche la più bella predica e la più dotta lezione non possono durare oltre un'ora. E uno spettacolo, invece, ne deve durare almeno tre. Noi vogliamo, ad ogni buon conto, affermare la presenza di un teatro che, valido artisticamente, lo sia anche moralmente. Un teatro che sia il luogo d'incontro di tutti quelli che amano "il" teatro e lo frequentano fiduciosi di non essere traditi, né offesi, dal brutto, dal facile, dall'ovvio, dal casuale. In quanto al repertorio, quello a "filo continuo" ridurrebbe il nostro discorso a pochissime frasi. Dunque, eclettismo, sì. Preferiamo dipanare il nostro "filo" sulla coerenza di principî che "solo" l'eclettismo ci permette di svolgere ».

Auguriamoci che il « filo », di cui parla il direttore artistico del Convegno, sia abbastanza lungo e che la sua matassa non si sia già esaurita nella stagione appena trascorsa. Ché, altrimenti, il lavoro « a maglia » fin qui fatto sarebbe inutile, e destinato, così come questi appunti, al cestino della carta straccia.

F. C.