

mondo mutato in profondità. Questi artisti con in testa Louis, morto due anni fa, e Noland, in tele enormi si propongono di trovare la struttura di luce-colore che sia in rapporto con gli stimoli visivi e emozionali del mondo d'oggi. Ogni riferimento alla sensibilità atmosferica è abolito e così ogni effetto psicologico privato: colonne di luce colorata ottenute con tecniche personalissime; effetti di luminosità concentriche in equilibrio instabile e sempre rinnovato, cunei geometrici che entrano nel quadro dall'alto composti di strisce di colore duro, impassibile nell'esecuzione, ma fortemente stimolante nell'accostamento.

L'Europa contrappone a queste ricerche la propensione per atteggiamenti quasi scientifici di indagine: nell'ala più tecnicistica di questo movimento non si tratta propriamente di quadri, semmai di quadri-macchinette che ottengono degli effetti cinetici, di luci e di forme in movimento. E il lavoro spesso si svolge non più individualmente, ma in gruppo, in «équipe». È questa un'arte che cerca di fondarsi su dati estremamente semplici, sugli effetti primari della visione quali ci sono stati rivelati dalla psicologia delle forme, riallacciandosi alla tradizione dell'astrattismo classico e del Bauhaus, ma da questi dati ottiene delle combinazioni spesso variate ad opera di motorini nascosti o di magneti. Lo spirito di questi lavori appartiene a una civiltà industriale, meccanizzata, già condizionata dalla cibernetica, dalla statistica e dai cervelli elettronici. I materiali usati sono spesso nuovi metalli o anche materiali tradizionali, ma usati con distacco, spesso monocromi, superfici riflettenti, spessori calcolati, dilatazioni o contrazioni di spazi. È come un alfabeto nuovo che si elabora per opere in buona parte ancora da venire.

Quanto alla nuova figurazione europea, la novità consiste soprattutto in un eclettismo che collega gli stili delle passate figurazioni a apporti nuovi come la fotografia, il cinema e il cartellone pubblicitario. È evidente che la pop-art americana ha compiuto un'operazione molto più radicale per introdurre vocaboli oggettivi nel quadro così non è difficile pronosticare che, nella misura

in cui troverà uno sviluppo, questa nuova figurazione non potrà non tener sempre più conto dell'avventura degli oggetti quale si sta svolgendo soprattutto oltre oceano.

L'Hourloupe di Dubuffet a Palazzo Grassi

Uno dei problemi più scottanti per l'artista moderno è senza dubbio quello di riuscire a svolgere la sua opera, ossia di concepire il proprio linguaggio come un organismo passibile di sviluppi e, anche, di vere e proprie trasformazioni. Rinnovarsi, non rimanere prigionieri di una formula culturale, di un gesto felicemente collaudato è il bisogno che investe la maturità di ogni artista, talvolta in modi anche drammatici. Un Mathieu ad esempio, che così brillantemente intorno al '52-'54 ha messo a fuoco una tecnica di velocità e di calligrafia, portando l'automatismo a consapevolezza del suo valore liberatorio, è rimasto poi succube delle sue stesse teorizzazioni mentre l'entusiasmo della scoperta, abbandonandolo poco a poco, lo ha portato fatalmente all'accademia di un'azione pittorica ripetuta con stanchezza. E il suo caso non è il solo, anche se appare il più evidente di un rischio a cui gli artisti moderni continuamente soggiacciono. Da questo punto di vista la mostra di opere recenti, '62-'64, di Jean Dubuffet a Palazzo Grassi in Venezia attrae la nostra attenzione per la sua eccezionalità.

Jean Dubuffet esordì intorno al '45 con una pittura delirante e grottesca dove i suggerimenti ingenui del disegno infantile si alleavano con quelli visionari del disegno degli alienati. È la serie intitolata «Métro» e anche «Scene di Parigi»: omuncoli miserabili, eppure dai gesti umanamente esigenti e spiritati, si scorgono appena nell'intrico dell'ambientazione cittadina. Già allora è presente nell'opera di Dubuffet il motivo talvolta ironico, tal'altra quasi demoniaco del «cherchez l'home», cercate l'uomo, questo granello deformato dall'ambizione antropocentrica, questo folle che appena si distingue sulla crosta terrestre; eppure ha le movenze di colui

che non si rassegna a un ruolo qualunque, a un ruolo in armonia con la radice materialistica del mondo, rocce, pietre, fili d'erba, polvere. L'uomo si agita, soffre, aspira a una supremazia, mentre è sommerso dall'infinità del cosmo e dal suo stesso terrore cosmico. Dubuffet umiliando l'uomo della tradizione classica, l'uomo centro dell'universo, è mosso certamente da motivi polemici verso la cultura idealistica, ma nello stesso tempo agisce in vista di un recupero esistenziale della situazione umana.

I suoi personaggi rivelandosi nella loro dimensione accessoria e nelle loro deformità suscitano tutta la sua simpatia proprio in quanto si manifestano per quello che sono: creature nel senso medioevale e carnale del termine. In paesaggi da lupi, in visioni di gelo e di squallore, su itinerari da ere geologiche l'omuncolo è sempre presente, sempre in cammino, sempre che cerca di venirne fuori, di trovare una sua stabilità. Ma l'ultima cosa che Dubuffet è disposto a concedergli è proprio un momento di requie, un posto sicuro. Attraverso una moltitudine di tecniche e di cicli pittorici, ognuno corrispondente a un'invenzione precisa di immagine in cui venga compendiato questo rapporto tra l'uomo e il mondo, Dubuffet rinnova continuamente il suo lavoro. Lo abbiamo conosciuto in passato come inventore degli assemblages, delle texturologies o studi di tessuti della natura nei quali si è portato al limite di un informale non figurativo, oggi lo troviamo inventore del «puzzle» in questo notevolissimo ciclo dal titolo L'Hourloupe. Questa parola non ha senso nel vocabolario francese, è una parola assurda che forse echeggia *tourloupiner*, *turlupinare*. Il

quadro è una superficie sulla quale si distende, cingendone spazi freneticamente lobati, una grossa linea di contorno. Il quadro viene completamente invaso da questa linea in un movimento ininterrotto. L'effetto è di un dinamismo esasperato e irresolvibile poiché tutto quel brulicare di sagome giustapposte giunge ai bordi del quadro e vi resta come inchiodato. Attraverso una particolare colorazione, il «puzzle» prende una parvenza di ordine, suggerisce al suo interno delle immagini, ora in un modo, ora in un altro poiché il puzzle si presenta alquanto illusorio e ambiguo. Si distinguono figure, ma parti di esse sono forse paesaggio, parti puro sberleffo: all'improvviso spunta un cane o una vecchia o una grossa pietra. Chi può dire?

La figura umana è stata liberata dall'incombenza materica delle opere precedenti, dall'incalzare informale della polvere, della lordura, del vegetale e del minerale. Ma adesso appare altrimenti prigioniera di se stessa come folla, come moltitudine: la bellissima gamma inedita dei colori in penombra — un'illuminazione sulla preziosità del banale — il dinamico tratteggio rosso e blu dominante in questi quadri, sono solo un inganno e una beffa supplementare. I quadri precedenti sembrano affondare, rispetto a questi, in una specie di quiete spopolata. Qui, su un fondo scuro color lavagna i bianchi spiccano come uno stato protratto di insonnia collettiva. La *turlupinatura* è evidente: mutando tecnica, rinnovando l'invenzione, Dubuffet ha solo apparentemente rischiarato la sua visione dell'uomo: in realtà è penetrato ancora più addentro alla sua costituzionale smania di esistere.

CARLA LONZI

TEATRO

Il confidente

Erede della tradizione classicista, il teatro francese con il ruolo del *confident* aveva introdotto un personaggio di comodo, capace di esteriorizzare i sentimenti, spiegare, meglio che nel soli-

loquio, le ragioni interiori dei personaggi centrali. Diego Fabbri reintroduce questa figura del *confident* fuori da ogni metafora, facendone l'asse centrale di un dramma, riflettendovi le sue ansie di commediografo insoddisfatto della finzione scenica e desideroso di aprire il suo teatro alla

quotidiana realtà di tutti i giorni mettendo a fronte la verità con la verosimiglianza, in un contrasto nuovo, drammatico. Il confidente diviene il personaggio stimolo, il punto di collegamento tra scena e platea, il fine dicitore di una rappresentazione moderna, in cui la finzione si deve perpetuamente poter confondere con la realtà.

Procedendo in un teatro già dialetticamente aperto a questo scambio di apporti, teso alla dialettica del teatro nel teatro (*Processo a Gesù*, ad esempio) e alla rappresentazione dell'inquietudine di una società che sente il bisogno di celarsi proprio quando la verità è avvertita come bisogno di comunicazione (*Ritratto di ignoto*), Diego Fabbri con *Il confidente* tenta la sperimentazione di un diverso conflitto, rovesciando la concezione pirandelliana, nelle impostazioni, ma finendo con il rimanervi allacciato per quell'inversione di ruoli, che spesso condiziona ai risultati le nostre stesse intenzioni.

Se Pirandello confondeva i suoi personaggi con gli attori solo in un moltiplicarsi di specchi, di luci riflesse e di apparenze, tutto chiuso in una struttura drammatica, consolidata al punto da costituire — platea e palcoscenico — una finzione dentro la platea più ampia, Fabbri propone una tessitura aperta, con ampi squarci che costituiscono un richiamo alla verità; dove l'attore, interprete del ruolo del confidente, sollecita l'improvvisazione del pubblico, apre un colloquio tra il vero e l'immaginario, quasi a creare un nuovo tipo di *collage*, trasferendo l'esperienza figurativa al teatro.

Derivazione diretta del teatro *happening*, *Il confidente* di Fabbri può definirsi un compromesso tra le esigenze di un teatro scritto e di un teatro improvvisato. Continuando nell'esempio pittorico, una tela di Burri, nella quale le zone bruciate corrispondono all'affacciarsi degli spettatori (la realtà) sul palcoscenico. La parte scritta — anche nella finzione di una *confidenza* del pubblico, realizzata con la strutturazione di più storie drammatiche — resta il perno fisso attorno a cui si muove la commedia; l'altra qualche volta si svolge in una certa direzione, qualche altra langue per mancanza di spettatori-recitanti, insomma costituisce l'imprevisto, l'esperimento, appunto.

In fondo, l'aver avvertito questa esigenza di espressione nuova è riprova di un sentimento del tempo assai forte nel teatro di Fabbri, il riflesso dello stato di disagio e di crisi che lo spettatore contemporaneo avverte per un teatro di intrigo che non risponde più alle sue esigenze concrete. Si ripete, in sostanza, anche per il teatro quel che si è avvertito nel cinema là dove si è esasperato il dissidio tra *cinéma-fiction* e *cinéma-vérité*. Ma avvertire una crisi non è sempre suggerirne il superamento. In ogni caso tra la finzione e l'*happening*, Fabbri ha proposto una soluzione temperativa che, esprimendo questa ansia di rinnovamento, accogliesse, in un'opera rinserrata nella sua conclusione drammatica, l'eco di voci nuove, di una vita non soltanto esibizionistica, ma consapevole, certa. Ma la dialettica pirandelliana che è *oramai* nel pubblico, ne ritarda l'esecuzione. Difficilmente i casi delle tre donne (attrici) salite dalla platea a portare drammaticamente i loro scontri nervosi, le loro gelosie, i loro dubbi, consentiranno di sottrarsi al fascino di una rappresentazione suggestiva e faciliteranno gli apporti spontanei. Anche se è apparsa evidente la fragilità ideologica del conflitto, tuttavia la rappresentazione così sapientemente condotta, era lì, evidente, a scoraggiare quella stessa confidenza che si reclamava. E il fine dicitore — il confidente — finisce, con le battute futili, gioviali, troppo spesso scherzose, coll'allontanare il senso immanente di una ricerca di verità che, al tempo stesso, si reclama e si respinge.

Al di là delle intenzioni di Fabbri, la convenzione scenica, per un attimo squarciata, si ricompone in unità espressiva. L'adesione a esperienze diverse traslate nella scena drammatica, non può prescindere — sembra — dal concetto stesso di rappresentazione, cioè di accadimento costante; forse il cinema con la sua drammaturgia definita dal montaggio, è in grado di risolvere il dissidio di una improvvisazione. (Lo stesso jazz, del resto, tende a risolversi in esecuzioni concertate). Quando Jean-Luc Godard fa parlare il filosofo Brice Parain in *Vivre sa vie*, o Roger Leenhardt in *La femme mariée*, inserendo l'improvvisazione nel contesto drammatico, opera in maniera diretta, intro-