

di coscienza, situazioni o sentimenti angosciosamente indefiniti. Francese insomma non istintuisce nell'opera l'impressione della realtà, né il suo superamento deformato con violenza, né il trauma diretto, ma una situazione che si sviluppa nella realtà quando essa viene a contatto con l'intrico dei fondi e gli strati multipli della psiche; la sua immagine quindi va molto al di là dello stato d'animo.

I titoli inventati da Francese del resto sono sempre stati significativi, nel tentativo di dare l'avvio o l'apertura alla situazione che si fa poi ricchissima nell'immagine. I fogli degli ultimi anni sono uniti sotto il titolo generale di « Bestiario », un'idea vecchia, ripresa ora con un lavoro più sistematico. Formano già nell'insieme un poema intenso e angosciato della vita umana nella città; vi predominano gli elementi e i simboli dell'incertezza, dell'instabilità, della vitalità impotente: la finestra aperta, la soglia, incertezza fra l'interno e l'esterno; una figura che « si affaccia o si ritrae », che « dispera di elevarsi », incertezza quindi nell'atto vitale da compiere; l'alba o il tramonto, incertezza del tempo, ore di trapasso, inizio o fine. Lo spazio psicologico dell'opera si è fatto in questi fogli più gremito e spesso, ma anche più libero, poiché ormai il complicato meccanismo del rapporto con la realtà ha assunto uno svolgimento quasi naturale. Il colore poi, nei pastelli e nelle tempere, corrisponde direttamente a questa rinnovata ricchezza; che sia di uno splendore violento ma tutto rappreso e internato con striscie di luce di una intensità bonnardiana, o sottilmente diffuso, sparso quasi con delicata fragilità ma di una forza espressiva che non vien mai meno ad esprimere un ineliminabile fondo di dramma.

ROBERTO TASSI

Mostre a Milano

Recentemente a Milano abbiamo visto alcune tra le mostre più interessanti della stagione '68-'69. Tralasciamo quelle che, pur presentando artisti diciamo importanti, tuttavia non aggiungono molto a ciò che già sappiamo di loro; occupiamoci

invece di artisti che si sono rivelati sotto un aspetto particolare.

Cominciamo dai giovani. Alla Galleria Nieu-bourg un artista di Torino, Giulio Paolini, ha esposto una serie di opere tutte con un medesimo spunto e con una medesima tecnica. Si tratta di riporti in bianco e nero su tela fotografica di quadri o di dettagli di quadri del passato, da Lotto a Ingres, da Poussin a Henri Rousseau. Uno, per esempio, è la riproduzione, di grandezza uguale all'originale, del quadro « Ritratto di giovane » di Lorenzo Lotto. La chiave del lavoro sta nel titolo attribuito da Paolini « Giovane che guarda Lorenzo Lotto » in modo da ripristinare idealmente il momento in cui il quadro è stato fatto, non come momento culturale, ma come rapporto privato e esistenziale tra il pittore e il modello, e in modo da creare nello spettatore attuale l'illusione di essere egli stesso Lorenzo Lotto. Così per l'ultimo quadro di Velasquez « Las Meniñas »: Paolini ha isolato le immagini riflesse dallo specchio che, seguendo la logica della finzione pittorica della scena, non sono altro che l'ultima cosa vista da Velasquez. Un quadro bianco di pochi centimetri quadrati rappresenta la zona di luce dipinta da Raffaello nel tempio de « Lo sposalizio della Vergine »; mentre la mano, attribuita da Ingres a Poussin nel quadro « Il Trionfo di Omero », permette a Paolini di affermare con la didascalia « Poussin addita gli antichi come esempio fondamentale ». La silhouette della Libertà, dal quadro omonimo di Rousseau, ritagliata, racchiusa tra due sagome di plexiglas e appesa per un filo al soffitto, pone tutta la mostra sotto il segno di un'apparizione. A chiusura, sulla parete di fondo, una fotografia della sala presenta la Galleria completamente vuota, come se le immagini del passato avessero deposto per una illusione ottica le loro ombre sui muri, evocate dall'artista, ma irreali e incorporee: fuori dello spazio e del tempo, fuori dai contesti e dalla stessa categoria storica, nel loro puro valore di immagine, dunque in una specie di essenza metafisica. In quell'essenza Paolini sembra aver riconosciuto la sua propria natura di pittore.

La mostra di Luciano Fabro, sempre alla Galleria Nieu-bourg, con l'opera dell'ultimo anno di lavoro

dell'artista friulano residente a Milano, offre delle caratteristiche sconcertanti che non sono l'ultimo motivo del suo valore. Fabro era conosciuto soprattutto per le opere di un certo periodo tra il '63 e il '67: una lastra di cristallo metà riflettente e metà trasparente, una lastra di cristallo tutta trasparente, un'asta cromata fissata al soffitto con l'inclinazione di un grado, una croce ugualmente sottile che abbraccia l'ambiente e flette leggermente sotto il peso, il Cubo di legno e tela fatto su misura della persona che deve entrarci dentro. In quest'ordine di cose Fabro appariva entro dei ragionamenti visivi ben precisi, con una tecnica che accomunava le strutture da lui scelte. Nell'attuale mostra abbiamo invece: una carta geografica dell'Italia, scontornata, avvitata a un'uguale sagoma di lamiera di ferro, con Sardegna e Sicilia inserite sul retro, pendente dal soffitto rovesciata; un'altra Italia di piombo e vetro adagiata per terra; una corona di alloro fatta da Fabro ritagliando e componendo su una ciambella di paglia un buon numero di foglie di piombo; tre paia di lenzuola spiegate e appese, con relative fodere e ricami, a grandi telai di 3 metri per 2; un Cielo enorme di lamiera nera dipinta di bianco, una porzione infinitesimale di cielo nell'ora zero del 1950; un triangolo isoscele di mogano dai cui angoli si partono lunghi raggi dorati. Tutte queste descrizioni devono servire a rendere la perplessità dello spettatore che si trova ad affrontare un numero così vasto e diverso di sollecitazioni. Per chi conosce bene l'opera di Fabro, questa mostra non è che una conferma: infatti è da ricordare che, mentre veniva individuato nei suoi elementi di visualità in un momento, appunto un paio d'anni fa, di divulgazione dei problemi del tipo « strutture primarie », Fabro aveva fatto opere assolutamente estranee a queste analogie: un oggetto con dispositivo per ridurne il peso, un pavimento da lucidare e ricoprire di giornali, degli indumenti da fare addosso alle persone. Accade così che spesso la critica o la situazione culturale del momento metta in luce in un determinato modo, a seconda che le

fa gioco, l'artista, salvo poi a trovarsi impreparata di fronte agli sviluppi. In queste opere di Fabro, cos'è che turba lo spettatore? La mancanza di una unitarietà a priori dell'opera, ossia la mancanza di un assillante problema di identificazione dell'io quell'assillante problema che ha reso così caratterizzati e magari drammaticamente monocordi i risultati degli artisti moderni rispetto a quelli degli artisti del passato. Fabro, con queste opere, si manifesta in un modo dove non è avvertito il problema dell'identificazione come un bisogno a priori, lo sente estraneo, ne vede il lato riduttivo. In una natura che pone come fondamentale la sua disposizione all'intesa col mondo, senza l'ossessione del possesso dell'io, la personalità non prova l'esigenza di definirsi attraverso la caratterizzazione di un suo aspetto scelto come veramente rappresentativo, ma si libera serenamente verso il decentramento di sé, verso la valorizzazione indifferentemente di ogni momento costitutivo. La varietà formale dell'opera di Fabro risponde appunto a questo mettere in valore la reale sfaccettatura di una personalità.

Altra mostra di interesse quella dello scultore Pietro Consagra alla Galleria dell'Ariete. Consagra è un artista formatosi nel dopoguerra e venuto alla ribalta come scultore frontale. Adesso è passato dalla scultura al grande oggetto, l'edificio, la città. Questa mostra di Milano si intitola « La città frontale » e contiene progetti della città e progetti degli edifici che la costituiscono. Consagra sostiene che l'oggetto tridimensionale non è più l'oggetto dell'uomo di oggi che cerca di vivere al di fuori della nozione di potere. La tridimensionalità implica esclusione e perciò soggezione: la tridimensionalità è costitutiva del mito, dell'atteggiamento mitologico, dell'uomo che crea il totem da temere e propiziarsi e aspira a diventare totem egli stesso. In un libretto pubblicato dall'editore De Donato nella collana Dissensi col titolo, appunto, « La Città Frontale » Consagra analizza alcuni aspetti dell'arte d'avanguardia nei confronti della tridimensionalità e motivi dell'architettura di tutti i

tempi fino al grattacielo, la struttura del grande cubo, il contenitore del grande buio, il simbolo del potere economico, l'anonimo business, che ha soppiantato i poteri religioso e politico. La città, secondo Consagra, manifestazione dei modi di vivere, non può più essere lasciata in esclusiva dell'architetto, il quale è responsabile del compromesso e continuamente frustrato e allettato dal

potere: Consagra propone nella nuova città la presenza dell'artista, non più come decoratore, ma come ideatore. È una nuova responsabilità che viene offerta all'artista, il quale la assume in quanto riconosce come peculiarità distintiva sua e dell'arte moderna l'esperienza, ossia la continua ricerca, della libertà.

CARLA LONZI

TEATRO

Cantata di un mostro lusitano

Vi è nelle dichiarazioni di prammatica che Giorgio Strehler ha voluto premettere al programma, un'ammissione da meditare: « anche se sono stanco del rituale del teatro, pure, proprio in questa tenace continuità del teatro, sta la sua forza ».

Ma, essere stanco del rituale del teatro e servirne, senza portare alle estreme conseguenze questa intuizione, significa fare un'opera perlomeno non necessaria.

Per la verità questa impressione di logoramento espressivo l'avevamo già individuata nello spettacolo brechtiano *Io B.B.* dove le componenti apparivano non più rigorose e la stessa scelta dei testi non più capace di giungere ad una tensione, pari ad altre messinscene di Strehler, soprattutto di opere di Brecht.

Il testo della *Cantata di un mostro lusitano* è allusivo; Peter Weiss ha voluto fare un teatro di proposta con brani, collages, discorsi politici, dati statistici, esemplificando una situazione tipica, l'impero coloniale portoghese e la situazione disperante dell'Angola. E nel suo assemblage ciascun « pezzo » è montato per quel che vale, e il discorso sul voler dire, ha intricati rapporti con la realtà e la sua finzione, col gioco di una rappresentazione « aperta », con lo schema di un'improvvisazione, proprio per consentire, in una completa circolarità tra spettatore e attore, quella libera fruizione che le esigenze più moderne di una teatralità intesa come « rito » collettivo, richiedono. Strehler, invece, ha concepito questa assemblage, come una

operazione chiusa, dove anche le « invenzioni » sono meticolosamente previste, freddate in un teatro di maniera che opera attraverso il recupero del *dato di fatto* sovrastante la stessa fantasia; ha cioè rotto quella circolarità critica che un teatro di aperto riferimento brechtiano richiede, soprattutto quando si tratta di un testo come questo di Weiss, senza il sostegno (come avverte Strehler) della tradizionale poesia. E dove alla cosiddetta poesia, doveva essere sostituita una aperta sollecitazione degli attori, una serie di componenti di verosimiglianza realistica che alla « poetica » dessero qualcosa di più concreto, per esempio, la partecipazione drammatica agli eventi e non la consueta *riduzione* di un testo a pretesto, per un impianto scenico di per sé autonomo. Quel continuo ricorrere al folk, alle cantatine, alle scene da cabaret, quell'insistere sui motivi di una « convenzione » voluta, disperdono il succo amaro di una « situazione » e ne rilevano la componente esteriore.

Il silenzio della stessa presenza del *mostro* rivestito del simbolo di rifiuti raccolti, si vanifica nel rumore di inutili sforzi di ordine scenico (la città, lo stupore, per le sue vie affollate, del « buon selvaggio »).

Comprensibili allora le polemiche e i dubbi; comprensibile la scarsa adesione « politica » ad uno spettacolo di incerta collocazione. Meno il suo rifiuto globale; la tensione di Strehler in questo universo reinventato, sottratto — malgrado le sue precise dichiarazioni — a servire da schema per un teatro di azione politica, resiste nella sua strut-