

Affiorano in un attimo che li vede compresenti in un passato precedente alla creazione.

Non c'è però traccia di sintesi nei quadri esposti; solo la presenza, abbozzata ma chiarissima, di elementi che, per la nostra storia di europei, non possono avvicinarsi senza distruggersi. Eppure convivono sulla tela in una calma gradevole, che non lascia presupporre conflitti o fratture.

Sembrano perciò rimandare alla figura retorica dell'ossimoro, di cui la cultura contemporanea fa un uso sempre più frequente. Figura che gioca appunto sulla possibilità di riaccostare i simulacri degli elementi primigeni, ormai raffreddati e smaterializzati, privi cioè di quell'intrinseca violenza che aveva segnato la loro separazione dal caos originario.

"Il ritorno è una rivolta - spiega l'artista - ma a patto che esso si spinga molto in là verso i confini del tempo, in direzione delle origini, quando il desiderio può di nuovo presumere il corso degli eventi". Ma in queste forme di Valerio Casano, dense di connotazioni femminili, non c'è rivolta; c'è piuttosto il desiderio, dietro cui traspaiono nostalgie morrisiane, di sostituire al regno della necessità e del conflitto, quello della possibilità e dell'armonia.

Il passato è perciò non nella storia umana, ma in una dimensione mitica, precedente al "peccato originale", al furto umano della conoscenza. O forse, piuttosto, nella storia delle rappresentazioni mitiche.

Antonio Bucci

Roma/Coop.AAM UN'IDEA DI TEATRO

"Progettare un teatro oggi non è certo così semplice come un secolo fa. Allora il tipo edilizio del teatro si poteva considerare fisso e preciso: la sala a "ferro di cavallo" con una grande platea piana, chiusa all'ingresso da quattro o cinque ordini di palchetti a loggia, coperti da un bel soffitto dipinto e arricchito da un enorme lampadario di gala.....

Oggi non è più così: l'architetto non ha più a che fare con un solido tipo edilizio quasi immutabile, nel cui schema era racchiudibile la composizione architettonica; ma si trova invece di fronte a moltissimi tipi edilizi, differenti l'uno dall'altro".

Le considerazioni di L. Piccinato in occasione di un vecchio articolo, sottolineano la difficoltà nel classificare i lavori presentati in questa rassegna, secondo una omogeneità tipologica, manteniamo quindi per comodità la suddivisione fatta da Francesco Moschini nell'allestire la mostra ipotizzando una possibile "lettura per parti".

La prima "giornata" ospita progetti che tra le nebbie del quotidiano e dell'ovvio trovano resti di materiali da riabilitare. "Per due fini gli uomini concorrono al teatro, vale a dire per vedere e per udire". Così nel trattato di Francesco Riccati sono definiti i parametri per le modalità costruttive dell'edificio teatrale; ma in questa definizione c'è qualcosa di più che un'ipotesi di logica costruttiva, qui il vedere e l'udire non sono soltanto funzioni misurabili scienti-

ficamente, bensì strumenti che definiscono la realtà, stretti alleati dell'intelletto. Nel lavoro di Franco Purini l'occhio, emblema del voyeurismo della folla metropolitana, "l'occhio insaziabile che persiste attraverso la distruzione e il fato, che vede soltanto ciò che è", ha registrato e rapito dai loro luoghi scalinate, cortili e ballatoi per operare un montaggio in laboratorio. Ricostruendo un luogo in cui non più il gentiluomo inglese o il nobile spagnolo, ma il blasé è lo spettatore che si affaccia nel teatrino scientifico, come chi assiste alla operazione chirurgica nell'Atonomia del Dr. Tulp di Rembrandt. Quando l'occhio si rifiuta di guardare, si capovolge verso la sua cavità ad esplorare le origini del linguaggio: Minardi guarda verso la sua storia, verso l'infanzia abitata da giocattoli e giostre dove "l'ironia suona come l'ultima spiaggia di un distacco intellettuale che ha rinunciato ad ogni eroismo". Qui le immagini non seguono più regole sintattiche, ma ridotte a pochi segni sono disponibili a qualunque significato. Che promette oggi una giostra, dice Savinio, che può sperare ormai la giostra anche più ricca, più brillante, più scintillante a comparazione delle giostre maggiori e naturali di Piccadilly Circus, di Place de l'Opera, di Piazza del Duomo di Milano? La giostra muore per la trasformazione della vita in giostra.

Così per difenderlo dalla morte il teatrino è posto sotto una campana di vetro con l'eufemismo del piccolo principe.

Arduo Cantafora si pone da un punto di vista particolare rispetto alle testimonianze della storia abbozzando una controrealtà sia pure nei termini del realismo. Un fondale di città propone modelli e architetture cariche di risonanze ideali poste su un palcoscenico come nei suggerimenti del Prisciani nel redigere il programma iconografico nel ciclo degli affreschi della Sala dei Mesi nel palazzo Schifanoia. Il piccolo teatro invece è studiato con una sommatoria di dettagli, con perizia tecnica e con un'attendibilità che rasenta l'ovvio. "Troppo spesso ciò che ci colpisce, del non accaduto, è la sua ovvietà, l'urgenza con cui la data situazione lo reclamava. Il paradossale sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) logica delle cose". Il risultato è un testo apocrifo: Macpherson firmato A. Cantafora.

La seconda "giornata" è caratterizzata da lavori che trovano nella morfologia urbana il campo per misurare le proprie ipotesi progettuali, le quali assumono significato proprio dalla connessione tra la città e il nuovo intervento. Tema che Guido Canella pone come "postulato fondamentale al processo di composizione, per una comprensione rigorosa dell'ambiente fisico" per valutare le relazioni che si possono instaurare tra l'opera architettonica e i fenomeni urbani. Risultato di un lavoro didattico che individuava nel sistema teatrale della città uno strumento di informazione e di acculturazione. Integrazione di più funzioni a ristrutturazione della parte urbana adiacente al complesso monumentale di S. Domenico, costituiscono i temi affrontati dai pro-

getti di C. Dardi e di V. De Feo per il concorso del teatro di Forlì. Se da una parte si subordinavano i materiali e le immagini per raggiungere una soluzione rigorosa ed efficiente secondo una logica metodologica, dall'altra ci si propone un luogo urbano unitario fortemente caratterizzato, ma omogeneo al tessuto storico in cui si inserisce. Il progetto di Franz Prati accentua questa riflessione sulla città confrontandosi con più situazioni urbane in cui il teatro si colloca come punto strategico ordinatore di tutta la composizione. I blocchi piacentiniani formano una quinta nella prospettiva centrata sulla torre dell'edificio teatrale, cerniera con la città storica. Su più piani si relaziona il lavoro del Grau con il territorio stratificando varie scritture non riducibili ad un linguaggio, ma a un luogo. "Il teatro è il luogo dove le leggi dell'arte si incontrano con la casualità della vita". La rappresentazione dello scontro tra l'unità dell'arte e la molteplicità della vita avviene sullo sfondo della città e del territorio, che nel ribaltamento assumono valore di theatron, luogo dove le cose appaiono.

La ricerca di una immagine e di una definizione tipologica sono motivi con cui si possono commentare i lavori che concludono la rassegna di mostre sul teatro. P. Portoghesi evoca le sue immagini facendo dialogare cose lontanissime fuse in un atto d'amore consumato con furore hic et nunc. I segni rimangono a testimoniare il rituale delle operazioni, resti corrosi da un dialogo con se stessi.

Concretando in tre parti gli elementi costitutivi l'edificio teatrale i Samonà costruiscono la platea, il ridotto e la scena con le sue attrezzature, operando su forme pure: tronco di cono, piramide e parallelepipedo. L'assemblaggio scultoreo attenua la precedente linea di chiarezza tipologica e l'architettura tende a risolversi in una suadente astrazione geometrica.

Sullo stesso versante giunge il lavoro di Guardella. Usando le diagonali del quadrato (rombo) come assi instaura il rapporto platea-palco e scalinate d'accesso tagliando la pianta in due prismi triangolari corrispondenti allo spazio per gli spettatori e per l'azione scenica tra i quali trova posto il golfo mistico. Alla rigida uniformità delle pareti esterne corrisponde all'interno la possibilità di ridurre od aumentare la capienza della sala. Carlo Aymonino interiorizza la complessità confrontandosi con la città nel suo complesso formale e tipologico, fatto di reperti e frammenti che nella loro collisione danno luogo a motivi plastici alle diverse quote fondendosi infine in un coronamento unitario. "Lo scrittore dilacerato mette in luce l'irrazionalità dell'esistenza, ma è egli stesso il primo a venir abbagliato da questa conturbante rivelazione, anche se cerca di dominare il turbamento con l'imperturbabile gesto soggettivo del poeta epico. "L'eclettismo di C. Aymonino mette in luce le contraddizioni orchestrando con la molteplicità della città indomabili dissonanze allo stato brado. Indifferente all'eclettismo e ad una morale delle forme in sé, ma con un vocabolario prefissato, si sviluppa il lavoro di Aldo Rossi. La paratassi, sostituendo il gioco dei volumi con

un laconico fraseggio, evoca relazioni suggestive con la città e con la storia.

L'alchimia della memoria moltiplica le associazioni in un gioco di riflessi alla ricerca dell'origine del segno architettonico sull'orlo del silenzio Krausiano. "I dadi sono gettati e ancora rotolano: eppure, quando si arrestano, mostrano qualcosa che non è un gioco".

Antonio Stefani

Milano/Studio Cannaviello PETER HUTCHINSON

Rentrée milanese di Peter Hutchinson con una nutrita serie di lavori degli ultimi due anni che ne documentano la tenuta del lavoro oltre ogni fenomeno di moda.

Alla fotografia, agli accostamenti di immagini e testi consueti, l'artista ha aggiunto ora anche il disegno, a tracciare visibilmente l'area di sconfinamento dal prelievo della realtà alla costruzione di una realtà altra, soffusa di nuovi spessori intellettuali e affettivi.

Per il resto, si confermano gli elementi-base del suo lavoro: la predilezione per il naturale, l'intenzione narrativo-descrittiva ottenuta attraverso la scansione atipica delle immagini e dei testi, una vena di ironia discreta e ricca di umori.

Nel momento esplodente della narrative art, non esisteva lo spazio critico per sottolineare certe fondamentali differenze di approccio tra i vari protagonisti: ora che trascolora la formula e ogni artista è responsabile solo di se stesso, appare ben più evidente il carattere peculiare di Hutchinson (e, per contiguità, del solo Askeveld): che consiste nel condurre la narrazione (in senso proprio) in una sorta di limbo immaginativo, tra onirico e ludico.

F. Gu.

Peter Hutchinson - Underwater reading
Courtesy Enzo Cannaviello, Milano

