

che sembra scaturita senza contatto esterno: come un limone, un pesce, un'ostrica penserebbero la loro vera fisionomia. Di qui la respirazione misteriosa delle tele di Braque, in cui avvengono conturbanti metamorfosi dettate dall'interno stesso della realtà attraverso un'azione di essenze, che svela la vita intima delle cose che ci circondano.

Quel che è di inquieto, quasi di escatologico, su cui ha messo l'accento R. Pallucchini nella presentazione all'ottimo catalogo, deriva in parte da questa ardua tensione tipicamente metafisica che, scartando la palestra della realtà storico-sociale, sembra, costantemente sospesa su un belvedere da cui si contemplan gli oggetti del nostro affetto, come « cose in sé ». Filosofia tradizionalista quella di Braque, dove il cartesanesimo si mescola magari a residui tomistici e neoplatonici, filosofia inattuale se ce n'è una, in cui ha preso vita l'ultimo grande sogno « classico » della pittura moderna. Un altro aspetto della cultura di Braque serve bene a confermare l'indirizzo di questa interpretazione: nello studio appassionato dell'arte attica (di cui sono testimonianze squisite nella sua opera, dalla pittura alla scultura all'incisione) Braque ha ritrovato la freschezza della natura e insieme la sua assolutizzazione nel mito.

Ma questa breve conversazione ha voluto solo accennare a quello che costituisce il nucleo centrale dell'esperienza artistica di Braque e la sua posizione nello sviluppo dell'arte moderna: ogni dettaglio sarebbe di troppo, così ci esimiamo anche dal parlare dell'ultimo periodo del pittore (del resto ancora vivente e suscettibile di ulteriori sviluppi), una fase contraddittoria e di risultati non paragonabili al meglio della sua produzione, risultati in cui prevalgono gusto e fattura di prezioso artigianato, pericoli insiti, ma quasi costantemente sventati, in tutta la sua pittura.

Jean Fautrier, la pittura informale e la « chose vue »

Il pittore francese Jean Fautrier ha esposto, per la seconda volta in Italia, un gruppo di opere dal 1928 ad oggi che lo pongono, per evidenza di date e coerenza di percorso, come uno dei

maestri dell'arte « informale ». Ma, introdotto ad opera di Gallerie private (« Apollinaire » a Milano e « L'Attico » a Roma) e, sebbene corredato da due ottimi cataloghi, fuori del concitato dibattito che ha accolto da noi la scoperta di Pollock e di Wols, quando ormai la parola « informale » ha perduto l'indicazione bruciante degli inizi e suona sempre più insufficiente a contenere l'attività di artisti di due continenti, diversissimi tra loro per situazione storica e culturale, l'arte di Fautrier — già di per sé poco appariscente e niente affatto gesticolata — rischia di rimanere un poco in disparte, per « élites ». E, per il grosso pubblico, genericamente « informale », appunto.

Nato a Parigi nel 1898, Fautrier, dopo aver ricevuto una prima educazione artistica all'Accademia Reale di Londra e aver partecipato per tre anni alla prima guerra mondiale in cui fu ferito, inizia la sua attività di pittore estraneo al movimento post-cubista, dimostrando invece una decisa inclinazione per l'espressionismo, nella sua accezione più interiore e contenuta. Nei dieci anni che seguono Fautrier conosce un certo successo di vendite e alcuni mercanti, tra cui Paul Guillaume, si interessano al suo lavoro. Poi è la crisi economica: per sopravvivere si fa albergatore in montagna e maestro di sci. Nottetempo, e all'insaputa di tutti, si dedica alla pittura. È nell'ottobre del 1943 che egli espone in Place Vendôme le sue prime *hautes pâtes*. Nel novembre 1945, A. Malraux presenta i suoi *Otages* alla Galleria Drouin. Nello stesso anno espone per la prima volta a Parigi Wols, nei due anni seguenti Dubuffet e ancora Wols.

Nel periodo anarchico e contraddittorio del dopoguerra, l'arte « informale » europea trova le sue ragioni nell'esigenza di stabilire a qualunque costo un contatto con la realtà, sfigurata dagli orrori della morte e del caos: essa sorge come esplicita volontà di rottura di quegli schemi formali post-cubisti che continuavano a vaneggiare astrattamente la razionalità dell'universo e della mente umana. L'azione corrosiva condotta dal Surrealismo, la scoperta della travolgente attualità dell'Espressionismo, il contatto naturalmente instauratosi con letterati e filosofi di indirizzo

esistenzialista sono tutti elementi che valgono a potenziare la carica polemica di un movimento che, negli stessi anni, avrebbe trovato eco in posizioni analoghe di rottura quali venivano sviluppandosi in America.

Oggi che questo panorama nelle sue linee essenziali, anche se ancora generiche, è stato tracciato, si pone con sempre maggiore urgenza il compito, per i critici, di una specifica analisi delle personalità e delle opere che, raggruppate qualche anno fa in uno stesso movimento «informale» per un denominatore comune ormai più che acquisito, promettono adesso differenziazioni interne assai rilevanti.

Il primo a fornire l'esempio di tale metodo sembra appunto Fautrier il quale, nel 1957, durante un'inchiesta intitolata *A ciascuno la sua realtà* («XXe Siècle», n. 9), esprime chiaramente la propria opposizione al gruppo dei pittori dell'«Action painting» caratterizzato dall'impiego di tecniche che si rifanno alla prassi dell'automatismo psichico postulato in arte dai Surrealisti, come ad esempio lo sgocciolare di Pollock, i «crachats» di Mathieu, il «tâchisme» di Wols.

Fautrier afferma che l'esperienza, comune a tutti gli uomini, della «chose vue» deve costituire la chiave prima dell'intelligibilità di ogni fatto pittorico, così come, necessariamente, ha costituito la spinta iniziale dell'artista. La realtà per il pittore comincia a vivere essenzialmente come dato visivo, come percezione: ma quale realtà? Di sedici anni appena più giovane di Braque, Fautrier già si sente intimamente inibita non solo la risposta, ma la stessa domanda, nè può avanzare alcuna certezza di corrispondenze razionali tra l'uomo e il mondo. Piuttosto, si ancora da una certezza via via sempre più polemica proprio all'interno del movimento informale al quale appartiene: «la realtà non solo esiste, ma in nessun caso deve essere puramente e semplicemente respinta». Essa esiste dunque: dato di fatto incontrovertibile, anche se, dal punto di vista del valore, assolutamente neutro. «Si ha un bel dire: c'è il bicchiere di Chardin, c'è il bicchiere di Cézanne, ma il bicchiere non esiste. Questa è una piccola ginnastica di intelligenza

perchè in effetti il bicchiere esiste sia per l'uno che per l'altro, e senza bicchiere affatto, non ce ne sarebbero state queste due versioni».

Rifiutare il senso di tale rapporto, l'invenzione creativa e insieme non arbitraria che si sviluppa su quella base, significa per Fautrier abbandonarsi a un gesto puramente segreto e psicologico, privo alla fine di ogni magia, di ogni circolazione tra gli uomini: variazioni di materia, carte marmorizzate, stucchi, destinati ad essere simili.

Questo «essere nel mondo e conoscersi nel mondo» (Merleau-Ponty) è istanza prima dell'operare di Fautrier: analizzando la sua opera, peraltro estremamente ambigua e, proprio nella sua bellezza quasi mite, violenta e impegnata, siamo portati ad una stessa conclusione.

Nei quadri di Fautrier, da uno sfondo indifferenziato, angosciosamente privo della presenza umana come un cielo o un deserto, si enuclea, convergendo improvvisamente in primo piano, una polpa spessa di materia irregolare, ora gelosa ora fresca, su cui il pennello ha reinventato, cariche di tutta una responsabilità complessivamente individuale, le allusioni visive di un fatto, di un oggetto. Sarà la decomposizione, dove il pudore mitiga l'impotenza, della carne umana ancora segnata dalla traccia sbiadita della fustigazione, nei suoi *Otages*; la silenziosa perorazione dei suoi *Nudi*, svelati fuori da ogni idealizzazione, intrisi di tenerezza sensitiva, di caducità, di disolutezza e di sofferenza; la luminosità eccessiva dei suoi paesaggi a strisce o a matasse azzurre e verdi dove entrano movimenti marini e l'invadente crescita di cespugli, oppure la calma stagnante, dove la bellezza si disfa fino a diventare putrescente, di anonime radure.

L'immagine, pittoricamente rinnovata e priva di dogma, della «chose vue», rappresenta, per Fautrier, l'equivalente della storia concreta dell'individuo, del suo tentativo di giudizio e di valutazione, delle sue molteplici reazioni alla vita, la storia del suo organizzarsi della coscienza. Inutile rispondere a questo punto assumendo le ragioni di un Wols o di un Pollock nel concreto terreno delle loro esigenze storiche e

culturali, così come Fautrier si è collocato nel suo; interessante era indicare nei suoi termini più elementari la tematica di un pittore nuovo che smentisce la pigra immagine di una cultura francese

supposta vera e autonoma, poniamo sino al razionalismo braquiano. Infatti è difficile immaginare un pittore « informale » altrettanto radicato nella tradizione francese.

CARLA LONZI

TEATRO

La Romagnola

Con *La Romagnola* il teatro italiano si arricchisce di un genere drammatico con cui finora non ha avuto dimestichezza. Il rinnovato interesse dei nostri autori contemporanei che sembrano come ridestati ai temi più vivi di cronaca, di vita e di coscienza morale, porta il repertorio a rinnovarsi anche nei generi e nella forma drammatica.

È noto che Squarzina nei suoi drammi ha sempre ricercato una soluzione tematica, ha preferito inquietare le nostre stesse reazioni di uomini politici (vedi *Tre quarti di luna*) piuttosto che raggersi nei vietati temi di una ricerca sentimentale, ma il genere prescelto non si discostava, nella forma, da certi schemi consueti. *La Romagnola* si muove, invece, verso un'altra direzione; la scelta della « kermesse » o meglio di una forma narrativa popolare, con una cadenza epica di ballata, ha valore di una scelta estetica, di un rinnovarsi di linguaggio; e la maniera, i modi stessi dell'espressione sono, perciò, ricavati da più illustri esempi brechtiani di cui conservano anche il ritmo esteriore e le cadenze e l'impeto. Squarzina non ha voluto neanche toglier via, dalla rappresentazione, quel sapore vagamente espressionistico, là dove la tragedia si fa più acre, l'angoscia, la paura si stringono violentemente in un quadro di enfasi e di dolore. L'album della vita italiana si sfoglia con un rigore di tempo, la calda estate del '43, l'occupazione nazista, la lotta partigiana, rivivono in azioni sintetiche di chiuso rigore drammatico.

L'azione si affolla di immagini, di fatti, di uomini. E, pur nell'insieme non perde di vista

lo sviluppo ideologico, la lenta marcia di uno stanco conformismo e il nuovo travaglio dei giovani, che già nel '43 cominciavano a presentire che qualcosa urgeva nella cultura e nell'arte italiana. La Resistenza che nasce dalla reazione alla guerra disumana ed inutile, al gioco spietato dei tedeschi invasori è tutta pervasa da un senso nuovo di guardare le cose, si direbbe da un umanesimo cristiano per cui, ognuno, cerca una propria ragione di vita e una più profonda soddisfazione morale. Non è possibile seguire tutta l'azione di questa ballata popolare, immaginata quasi, un cantastorie ideale ricordasse i giorni salienti di quegli anni tragici; ma se la storia d'amore di Michele e Cecilia sembra appena un pretesto, la disperata conclusione, alla vigilia della Liberazione, ha proprio il senso avventuroso di vita e di morte delle storie popolareshche. Squarzina ha cercato l'epica, ha ripercorso certi modi espressivi ispirati da Brecht ma, in fondo, ha raggiunto il tono di saga poetica solo quando è riuscito a colmare, nei sentimenti, nei pensieri, la rappresentazione di un periodo tutto intero, con le sue emozioni, le grandi speranze riaccese, l'amarezza di una consapevole coscienza acquisita. Quelle parole che il capo partigiano pronuncia alla fine: « ci sarà indulgenza per tutti — ma per noi no » danno un sapore storico, un significato critico a tutta la rappresentazione.

Se Squarzina avesse mantenuto unitario il suo stile, avremmo avuto altri personaggi in primo piano — quel meraviglioso contadino, interpretato da Renzo Palmer, ad esempio — e di altri figure del passato regime, avremmo avuto una dimensione grottesca più acre, più