

Un maestro dimenticato: Jos Albert

Dalla Galleria del Levante a Milano ci viene presentato ancora il caso di un pittore che non rientra negli schemi correnti della critica, un pittore che fa storia in altro modo e si unisce alla schiera, ormai molto ingrossata, degli artisti che rompono le abitudini visive dell'arte contemporanea. Jos Albert è nato a Bruxelles nel 1886 e, avendo trovato, dopo un inizio aperto alle avventure affascinanti di quegli anni, la sua forza originale in una pittura basata sulla resa oggettiva delle realtà, viene accantonato in area neoclassica, con l'accusa per di più, di accademismo. Certo di fronte alla retorica dell'avanguardia la pittura di Albert può facilmente apparire ridotta; ma in questa riduzione sta la sua forza, la sua sostanza resistente e integra.

Sorprende vedere in che modo originale Jos Albert porti fin dentro la ricchezza dei nostri anni gli elementi antichi di un'arte che si determinò nello spazio non grande dei Paesi Bassi, fiamminga e olandese. Una pittura del « fenomeno », in cui l'idealità, l'essenza sono frantumate nell'attenzione moltiplicata agli aspetti diversi e agli incidenti particolari della cosa; in cui quindi avviene una catalogazione sincronica, calata in una struttura chiusa, che rimanda dallo ideale al reale, dall'essenza alla sostanza, e determina, nella sua complessità, l'ambiente. La descrizione minuta, la visione lenticolare servono a fissare il movimento dell'esistenza non in un assoluto spaziale, ma in una realtà d'ambiente, temporale, dove gli oggetti realizzano in se stessi lo spazio e si danno come simboli naturalmente costituiti.

Gli inizi veri di Albert si possono fissare intorno al 1923; negli anni precedenti si svolge una sua preistoria, che conosce dei momenti di forte tensione, ma che ci serve quasi solo per scoprire il lento e nascosto processo formativo della sua persona artistica. Da quel momento la sua pittura si svolge con un rigore di intenti e di risultati che ne fa un blocco unico, raramente variato. Solo si può segnalare una diminuzione dei quadri di figura che scompaiono del tutto dopo il 1928 e, all'interno dei paesaggi, l'« uscita dalla scena »

delle persone. Perfino dalle gabbie, che appaiono in diverse nature morte, escono gli uccelli che le abitavano agli inizi. Questa scomparsa del vivente sta come indice della strada che Albert segue per attuare la sua progressiva spoliazione, per raggiungere la sua suprema semplicità, per individuare l'immagine essenziale che vive su un equilibrio sottilissimo e perfetto in cui le tensioni sono tanto più forti quanto più si compensano; così l'opera diventa il luogo di una grande energia compressa e sublimata, il luogo in cui l'evento viene fissato e rimane vitale per la sua realtà palese e la sua verità segreta. Processo che mi sembra raggiungere il culmine in quell'opera straordinaria che è *La cage bleue* del 1943. A Jos Albert si addice, e non per caso, la constatazione che Huizinga fa per i pittori olandesi del Seicento, che « rivestivano la vita di poca fantasia ma di molto mistero, fedeli interpreti, in questo, della verità ».

In fondo l'arte di Albert è di tipo intimista, in qualche modo discendente dall'intimismo borghese dell'Olanda seicentesca, per quanto diversa nello spirito: là c'era ricchezza di fenomeni, scorrere tranquillo e sicuro dell'esistenza, calore di vita, fatti quotidiani destinati alla ripetizione, una pulsazione sanguigna ben ritmata e sana; in Albert c'è invece un parlare sommosso, ma secco, deciso, stretto all'essenza della sua semplicità, la malinconia del tempo, la solitudine accettata e trasformata in regola di vita. Una distanza ancora più grande lo divide dall'arte francese intimista dei Nabis, in specie di Bonnard e Vuillard (forse solo certi lati più duri e spogli di Vallotton possono essergli vicini), e val la pena di sottolineare questa distanza per vederne uscire, in contrasto, il senso della sua arte. Quanto quegli interni sono ricchi, pieni, ovattati, di luci soffocate, di piani penetranti uno nell'altro, immersi nel profumo sospeso della memoria, tanto gli ambienti di Albert sono nitidi, risonanti, precisi, ridotti, protestanti; la tristezza vi è di segno del tutto diverso. Se attraverso le finestre di Bonnard si vedono i giardini ricchi di un colorato splendore, le mimose fiorite, il tremolare luminoso del mare, dalle finestre di Albert si vedono i rami secchi;

neri, privi di foglie degli alberi invernali, una strada di paese percorsa solo dal vento gelido, case raccolte nell'aria grigia.

Il tema di fondo della pittura di Albert è il tema della spoliazione, di cui è conseguenza il senso della solitudine, della povertà; ogni elemento della sua opera ruota attorno a quel centro,

manifestandolo in simboli, in metafore o in rappresentazione diretta. Combinando variamente questi elementi Albert ha creato quegli intatti poemi della vita spoglia che si chiamano: « *Le djeuner, Saint Job, La cage bleue, Les frites.* »

ROBERTO TASSI

TEATRO

Operetta di Gombrowicz

Se c'è un testo ricco di implicazioni simboliche, questo è il copione di *Operetta* di Gombrowicz — rappresentata in prima mondiale al Teatro Comunale dell'Aquila dalla locale Stabile — dove, in un ambiente alla *belle époque*, in mezzo a principi, valletti, contesse, cocottes, generali, prelati, tra luccicanti cilindri, smaglianti uniformi e livree multicolori, dominano assolute la moda e l'etichetta, con le pragmatiche conseguenze di un parlare agghindato e vuoto e il decisionale epilogo di un vertiginoso crollo. Infatti, in occasione d'una mascherata (che, perpetuante i tradizionali canoni del travestimento, mostra una più stringente analogia con le moderne tecniche del teatro-nel-teatro) ecco che, dai mascheramenti consueti delle livree, sgusceranno i camerieri in rivolta e sotto le convenute trucature del ballo in maschera i padroni daranno la stura ai loro istinti, uscendone stracciati e malconci. Da tanto pandemonio, come una farfalla, si libra infine una fanciulla nuda, che due *viveurs* — contendendosi con cavallerisca munificenza — avevano rivestita di gioielli e di pellicce.

I riferimenti, le implicazioni, i richiami — anche ad attenerci a questo resoconto sommario — sono molti, dunque (perfino un pizzico di *Marat-Sade*). Sarà meglio allora divagare, piuttosto che fare un ordinato discorso, allo scopo di dire il più

possibile e mettere a fuoco i pregi e i limiti della rappresentazione.

Notate, ad esempio, il contrasto tra vestito e nudità. Esso è il contrasto fondamentale che s'incontra nel teatro fin dai suoi primordi: fin dal tempo che si recitava con la maschera. Quantunque caduta, nella prassi teatrale, la maschera non ha mai cessato d'esistere. Titoli come « La maschera e il volto », « Tra vestiti che ballano », « Maschere nude » — per non citare che titoli italiani — sono la testimonianza e del fatto che la maschera non ha mai cessato d'esistere e della stretta relazione che corre tra maschera e vestito.

Maschera vuol dire persona, personaggio. Ma si badi che in Grecia la parola è riferita all'attore che indossava la maschera, non al ruolo ch'egli interpretava. Personaggio era pertanto lui, che s'« impersonava », cioè *si mascherava*, non la persona da lui rappresentata, cui spettava invece la denominazione di attore, ossia di soggetto agente nella vicenda narrata direttamente (vale a dire teatralmente). Attore d'una vicenda rappresentata (resa presente, cioè, attraverso la forma diretta) è uno che agisce senza vedersi, essendo tuttavia veduto. Ecco il dualismo di fondo del teatro: il dualismo tra attore e spettatore.

Ora, la maschera, che rendeva possibile questa visibilità, lungi dal rassomigliare al soggetto agente, era piuttosto l'indice di un contesto narrativo, attraverso il quale si sarebbe reso intelligibile ciò che si sarebbe visto: esso recava, infatti,