

Sta per apparire
sugli schermi francesi «Tre posti per il 26»
il musical di Jacques Demy
dedicato alla vita e ai successi di Yves Montand

E' uscito
«Nuovo cinema Paradiso» di Giuseppe Tornatore
Fortune e disgrazie di una sala
cinematografica nell'arco di oltre quarant'anni

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI



«Petite Misère» di Fautrier (1956)

Jean Fautrier e le forme della tragedia

MAURO CORRADINI

MODENA. Una pagina essenziale nella storia dell'arte contemporanea è leggibile a Modena, presso la Galleria Civica Moderna, nella Palazzina ai Giardini Pubblici: si tratta dell'antologica dedicata a Jean Fautrier, a cura di Gualdoni e Quadagnini, con catalogo Cooplip (fino al 4 dicembre). Un'antologia che ha in parte «sacrificato» il primo periodo, per accentrarsi essenzialmente sulle grandi «notture» che hanno fatto dell'artista francese un solitario e un precursore.

La vicenda umana dell'artista parigino si colloca alla fine della prima guerra mondiale, con un'elaborazione iconografica di stampo figurativo, che risentiva, ampliamente, dell'espressionismo dominante. C'è un nudo, esposto a Modena, che documenta la sua «maniera» di interpretare la pittura. Ed è un periodo felice, coronato dal successo: periodo che Fautrier interrompe nel pieno dell'applauso, per dedicarsi, in solitudine e in silenzio, a una ricerca di autenticità, durante tutto il decennio Trenta. Nuove, erbe, una presenza pittorica oscillante tra informale cromatico e segno grafante, sono gli elementi della produzione tra la fine degli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta. Sono per lo più piccole opere, attraverso le quali Fautrier sperimenta l'uscita dalla figurazione, l'appello definitivo alle emozioni viscerali - interne - a scapito della narrazione, come era nell'avventura figurativa, sia della ragione, come era nell'avventura astratta, che dominavano la scena artistica nell'Europa di quegli anni.

Una ricerca di autenticità espressiva, faticosa, faticata: una ricerca che si basa essenzialmente sulle lievi increspature del supporto, sulle assonanze della materia, sul rapporto costante e calibrato tra sfondo e segno di superficie. In questo rapporto, equilibrato ma in tensione, lo sfondo viene sempre più delineandosi come una massa centrale, compatta, al cui interno si muovono i segni. La forma assume un andamento tondeggianti e spesso, i segni non fanno che sottolineare l'urgenza, la dimensione conclusiva: come se la contraddizione esistesse tra la forma chiusa, definita, armoniosa, e il segno libero, esplorativo, incapace di rimanere racchiuso all'interno di delimitazioni e steccati. È la nuova strada che Fautrier viene elaborando, lontano dalle vicende artistiche contemporanee; sono fogli del 1937, 1938 che scrivono una diversa «storia», gravida di futuro.

La prima guerra mondiale aveva spinto lo studente che frequentava la scuola londinese a Parigi; la seconda guerra mondiale riporta a Parigi il solitario pittore che esercitava in

Val d'Isère la professione di albergatore e maestro di sci. Il contatto con la realtà dell'aggressione nazista, la concretezza intellettuale di una cultura che aveva il segno impresso dell'engagement, sono tutti elementi che spingono Fautrier alla più celebre delle sue pagine: quella degli «Ora» («Gli ostaggi»), in cui il titolo denuncia chiaramente una condizione storica.

La forma centrale di sfondo si è ulteriormente raggrumata, addensandosi di colori e di materia; sul corpo a rilievo, sulla materia racchiusa, quasi a esemplificare una figura tondeggianti - una testa? una forma chiusa, solenne ed elementare? - si muovono cromie, si manifestano tensioni. Tutta la superficie di sfondo appare come frastagliata, articolata su differenti piani, che traducono emozioni, che fermentano suggestioni, fissano inquietudini.

Una tragedia storica di grande portata viene «ridotta» a livello di singolo; la storia, da grande epopea collettiva, diviene elemento di angoscia individuale, sofferenza personale, umanissima, terribile. In fondo, nel canto e nell'epopea, nel racconto, c'è sempre un eroismo che si spoglia, una concentrazione che determina una visione di speranza e umana solidarietà; nel dramma individuale, nella solitudine del singolo, al contrario, c'è tutta l'amarezza di una condizione insuperabile, c'è l'impossibilità alla ribellione, c'è la tragedia dell'individuo sofferto senza clamori. Fautrier porta cioè a fondo la visione tragica della realtà storica, senza concessioni a progetti ideali.

Il dopoguerra rappresenta la conclusione di questa visione: dall'individuale al frammento. Sono frutti, erbe, frammenti di realtà che Fautrier racchiude all'interno dell'immagine; ancora una volta il contrasto si «gioca» sulla superficie pittorica, nel rapporto tra forma chiusa, che caratterizza lo sfondo, e segno che sopra si incide. Alle volte sembra quasi un segno narrativo; più spesso, il segno inciso, scavato, rappresenta piuttosto una nuova violenza sulla forma raccolta e racchiusa, sfondo per il gesto liberatorio dell'artista.

Sono una stagione e una pagina nuove. L'informale è di moda; Fautrier viene riconosciuto come un precursore. Ma anche qui ritroviamo l'accelerazione, un anticipo sui tempi. È la materia umorale, esistenziale, nel corpo stesso della pittura a parlare. Le sue forme, i suoi nudi, le sue teste, come quella di Budapest, rappresentano una nuova storia di inquietudine, una nuova dimensione di totalità pittorica, che ormai vive sul rapporto retinico tra la qualità pittorica e la materia stessa, viva e palpitante.

«Tristizie» d'Italia



La città di Firenze in una stampa del Cinquecento. Sotto, un ritratto di Francesco Guicciardini

Lui, Francesco Guicciardini, figlio e poi leader di cinquecenteschi ottimali fiorentini, nonché servitore di Papi, quella sua *Storia*, cui non aveva dato ancora un titolo e che aveva scritto negli ultimi anni di vita, avrebbe voluto darla alle fiamme. Anzi, secondo la testimonianza di un Rucellai, poco prima di morire, ordinò che al suo trapasso la bruciassero. Ma così non fu. E se oggi possiamo ancora godere della sua lettura - col titolo di *Storia d'Italia* - lo dobbiamo solo alla «disubbidienza» del nipote Agnolo che, ereditato il manoscritto dal padre Girolamo, decise di pubblicarlo.

Che si tratti di un capolavoro storiografico nessuno può dubitare, anche se vi fu un periodo - quello risorgimentale - in cui il Guicciardini fu messo sotto accusa come «storico di parte». Basti pensare al giudizio negativo del Mazzini che preparava quello successivo del De Sanctis. Oggi, uno dei più fini e attenti studiosi, Gianfranco Berardi, ci ha scritto dopo quello, irraggiungibile, di Tucidide. E proprio in queste settimane i venti libri della *Storia* si affacciano nelle librerie con una nuova edizione integrale dei «Grandi Libri» di Garzanti (tre volumi di circa 2400 pagine, più la presentazione e le note di Ettore Mazzali e una introduzione di Emilio Pasquini: prezzo L. 54.000).

Proporre una tale lettura in questi nostri frenetici giorni sembra quasi un'utopia. Dove trovare il tempo? Sarebbe sufficiente, in teoria, spegnere qualche volta la tv. Certo, un'ottimale fiorentino del primo cinquecento - sia pur stato, come fu, consigliere di Papi e di principi, luogotenente di eserciti e governatore di territori e abbia parlato, come parlò, e quasi da pari con l'imperatore Carlo V - non è probabile che faccia calare i livelli di ascolto di Manca o Berlusconi. Ma, a chi lo legga, può ancora fornire qualche stimolo all'intelligenza delle «cose del mondo» di cui fu «buon intenditore». Funzione che non sempre, com'è noto, svolge il piccolo schermo.

Parliamo un po', allora, di questa *Storia*. Narra i fatti compresi fra la morte di Lorenzo il Magnifico (1492) e quella di papa Clemente VII (1534), anche lui un Medici, sconfitto nel suo tentativo di usare Francesco I di Francia contro il dominio di Carlo V. È uno sconfitto fu anche il Guicciardini che, rientrato a Firenze da spagnoleschi e Medici dopo la caduta dell'ultima repubblica fiorentina (1530), negli anni successivi operò per far salire al potere Cosimo de' Medici (il futuro grandu-

Esce in edizione economica la «Storia» di Guicciardini Da Lorenzo il Magnifico alla caduta delle illusioni

GIANFRANCO BERARDI

ca), illudendosi che quest'ultimo si facesse poi guidare da lui e dai «resti politici» delle grandi famiglie fiorentine. Ma Cosimo percorse la sua strada di signore assoluto sino in fondo, mentre lui, Francesco, privo ormai di ogni influenza politica si ritirò a vita privata.

Tale condizione nacque dunque la *Storia d'Italia*. Comprende solo una quarantina d'anni, ma i più travagliati che avesse mai conosciuto la penisola, con la perdita dell'indipendenza cominciata dalla famosa «calata» di Carlo VIII nel 1494 che dette il via a quelle «orrende guerre d'Italia» dopo le quali nulla fu più come prima. E il 1540, anno della morte del Guicciardini, fu significativamente anche l'anno del riconoscimento dell'egemonia asburgico-spagnola in Italia con l'annessione definitiva di Milano all'impero.

Perché, si domanda il Guicciardini? Per quali ragioni è svanita l'«età d'oro» di Lorenzo? La risposta è nella sequela di infiniti errori commessi da Papi, da principi, e condotti in una ragnatela di lotte politiche nella quale il nemico di ieri diventa improvvisamente l'alleato di oggi e viceversa. «Mare concitato di venti», in cui la sola costanza - nell'inconstanza delle cose - sembra essere l'interesse particolare, la storia, più che fornire leggi, al massimo può consolare il singolo coinvolto in una vicenda percorsa da forze segolate e incontrollabili, in cui la fortuna può più della virtù. E quel singolo sa di non poter resistere alla «violenza delle dominazioni» e nel sapere si fa «triste», di una tristizia che assume il significato di un destino ineluttabile cui non si può sfuggire. Egli - sia principe o condottiero - soggiace pertanto all'ira di Dio che punisce le sue empietà e le sue scelleratezze. A prevalere, alla fine, è la ricerca di un nascosto senso morale degli avvenimenti che vanifica le azioni e i disegni della città terrena. Cosa, d'altra parte, che i «popoli» si meritano perché non sanno distinguere il loro bene.

La *Storia*, come storia della decadenza italiana, misura quindi la distanza che sempre separa la machiavelliana «verità effettuale delle cose» così come si dispiega nel realizzarsi storico, dai desideri e dai progetti del singolo. Il risultato

proveniente dallo scacco della prassi è l'irrisolta e drammatica problematicità dell'uomo progettare. Pure, in tanto «pessimismo storico», il Guicciardini una grande lezione ci ha lasciato, quella del demitificatore del potere. Già da giovane, in una opera nota come *Discorso di Loggione*, aveva scritto non essere altro lo Stato «che una violenza sopra i sudditi, palliata in alcuni con qualche titolo di onestà». E nella *Storia* la notomizzazione del potere continua, talché il Mazzali nell'introduzione la giudica una «monumentale e implacabile denuncia dell'arroganza del potere», un potere peraltro (non si può dimenticarlo) cui il Guicciardini aveva partecipato e non con distacco. Non per nulla i fiorentini lo chiamarono «ser Cerrettieri» (l'aguzzino del Duca d'Atene) per qualificare la sua azione repressiva contro i seguaci dell'ultima Repubblica, esiliati o decapitati. Insomma era uno che non aveva esitato di fronte alle «medicines forti», per dirla col Machiavelli.

E in effetti, quella che l'ottimale fiorentino denuncia, in primo luogo, è la natura egoistica degli uomini, guidati, secondo lui, più dagli «stimoli dell'interesse proprio» che dal «rispetto del beneficio comune». Se non fosse stato per il mio particolare, confessa in famoso *Ricordo*, avrebbe amato Lutero più di sé stesso. Avrebbe anche voluto il mondo «liberato dalla tirannide dei preti», ma servì per tutta la vita pontefici e cardinali. Con scarsi risultati intimi, però, perché il proprio particolare, una volta raggiunto, lascia delusi («come nelle cose» - scrive nella *Storia* - che dopo un lungo desiderio si ottengono non trovano quasi mai gli uomini né la giocondità né la felicità che prima s'avevano immaginata»). Si inserisce qui il tema del disincanto guicciardiniano che, secondo alcuni studiosi, anticipa tempi e motivi di Montaigne, quando la politica «come soluzione globale della condizione umana» venne respinta nel campo dei fenomeni esterni per lasciar posto alla sfera di indagine razionale del singolo. Non per nulla il De Sanctis accusò il Guicciardini di «aver sacrificato le ragioni civili e quelle del cuore sull'altare del freddo razionalismo». Tesi prepotente-



mente unilaterale, che non coglieva tutta la complessità del personaggio e nemmeno la sua efficacia, e sia pur melancolica lezione a diffidare della semplificazione del reale, per guardare invece di più a quella intricata complessità della storia che il reale contiene in sé. Lezione che sollecita anche oggi a meditare su quello squilibrio che egli costante-

mente sentì - come ha scritto il Sasso - «fra ciò che ci si propone e il risultato che si consegue, fra le speranze, i propositi, le aspirazioni e il maestoso, sempre crudele, discorso delle cose». Che solo da questa dura presa d'atto può sorgere una nuova, più «effettuale» e animosa propensione a scontrarsi con l'esistente.

Scala: esito positivo per i contrasti Muti-orchestra



Ozawa, Sawallisch, Giulini, Myung Whun Chung e Maazel saranno i direttori ospiti della stagione di concerti '88-'89 della Filarmonica della Scala. La stagione è stata presentata ieri dal direttore principale Riccardo Muti (nella foto) e dal sovrintendente Carlo Maria Badini. Muti dirigerà due concerti, il primo domani per l'inaugurazione, con musiche di Wagner, Liszt e Ciaikovski. Il direttore napoletano ha anche fissato per il 28 novembre il concerto a Vercelli per la consegna del premio Viotti alla Scala, che lui stesso aveva fatto saltare lunedì scorso polemizzando con gli orchestrali, in sciopero alle prime sei prove del *Guglielmo Tell*. Ora alla Scala sembra tornata la calma, gli orchestrali hanno sospeso le agitazioni e tutto il teatro sta lavorando a pieno ritmo per scongiurare uno slittamento della tradizionale prima del 7 dicembre.

Teatro palestinese in tournée in Italia

Hakawati di Gerusalemme. Sarà ospite del Centro teatro di figura di Cervia e del comitato nazionale Italia-Palestina. El Hakawati debutterà a Bologna e toccherà poi le maggiori città italiane. Presenterà lo spettacolo *Kolor Shamma* (in lingua italiana), storia di un villaggio cancellato dalla carta geografica, di F.A. Salem e J. Lubeck.

Musica Usa Sopopolano le Bulgarian Singers

Negli Stati Uniti è il loro momento. Linda Ronstadt, una delle più popolari cantanti americane, definisce la loro musica «una delle cose migliori che abbia mai ascoltato». Graham Nash (vecchio compare di Crosby, Stills e Young, ve lo ricordate?) ha detto: «Ogni musicista che si considera d'avanguardia dovrebbe ascoltare il loro disco e ripensare a tutto quello che ha fatto nella sua carriera». Di chi si parla? Delle Bulgarian Singers, un gruppo vocale composto di 24 donne bulgare, fra i 30 e i 40 anni, che cantano canzoni folk del loro paese e indossano costumi tradizionali. La loro tournée americana (partita da New York il 30 ottobre) si sta rivelando un trionfo. Hanno inciso finora due dischi, uno in Gran Bretagna (il primo, *The Mystery of Bulgarian Voices*) e uno in America.

Billy Joel dà la voce al nuovo Walt Disney

Pochi se ne sono accorti, ma nel nuovo film della Walt Disney *Oliver & Company*, che sta ottenendo grande successo negli Usa, c'è un doppiatore d'eccezione: il cantante rock Billy Joel. Joel dà la voce a Dodger, uno dei quattro cani protagonisti del lungometraggio. *Oliver & Company* è la storia di Oliver Twist, dal famoso romanzo di Dickens, «riadattata» in chiave canina: e Dodger, cane che sa anche cantare, è uno degli eroi. Joel ha dichiarato: «Doppiare Dodger è stato come incidere un disco. L'ho fatto perché ho sempre amato sia Dickens che Disney, e perché ho una bimba piccolissima che ha riconosciuto la mia voce sullo schermo. Ed è esattamente quello che volevo».

La scomparsa dell'ultima «pettegola» di Hollywood

È morta a Palm Beach, in Florida, all'età di 84 anni, Sheila Graham, considerata l'ultima delle «pettegole» di Hollywood. In realtà la Graham non era famosa e perfida quanto Louella Parsons e Hedda Hopper (le due vere «vipere» del cinema americano), ma era nota soprattutto per essere stata legata sentimentalmente a Francis Scott Fitzgerald negli ultimi tre anni di vita dello scrittore. La sua autobiografia, *Adorabile infedele*, ispirò un omonimo film di Henry King con Deborah Kerr e Gregory Peck. Sheila Graham era inglese: era nata a Londra da una famiglia poverissima, era stata allevata in un orfanotrofio. Fu «scoperta» dal suo primo marito John Graham Gilling in un grande magazzino, dove dava dimostrazioni su come lavarsi i denti. Graham tentò di farne un'attrice drammatica e la presentò a corte. Nel 1933 Sheila emigrò a New York dove cominciò a lavorare come giornalista al *Mirror* e all'*Evening Journal*. Divorziò da Graham e si fidanzò con il marchese Donegal, ma proprio alla festa di fidanzamento incontrò Fitzgerald, e fu un colpo di fulmine: lasciò il marchese quella sera stessa. Lavorò anche per *Variety* e per *Hollywood Today*. Più tardi sposò l'industriale inglese Trevor Westbrook, dal quale ebbe due figli.

ALBERTO CRESPI

ODEONISTA

TRA UNA VECCHIA
STORIA
E UN'AVVENTURA
INCERTA,
SCEGLIE IL MITO
E ACCENDE ODEON

LA TV CHE SCEGLI TU.