

*Gillo Dorfles*

# **LA CRISI DELL' INFORMALE — E LE NUOVE TENDENZE**

Riproduzione riservata (R)

Dell'informale si è parlato molto, anche troppo; se ne è parlato positivamente nel periodo di ascesa di questa curiosa tendenza, se ne è parlato anche troppo negativamente nel periodo della sua discesa, e il perché cercherò di chiarirlo più avanti. Possiamo dire che, raramente, si è parlato tanto di una corrente contemporanea. Una ragione ci deve essere, ed è appunto questa ragione che voglio cercare di enucleare. La ragione, credo, coinvolge tutta quanta la pittura moderna; si identifica con quella che è la crisi dell'arte contemporanea. E

questo, proprio perché l'informale ha rappresentato una specie di nodo venuto al pettine, nel corso già non tranquillo, ma comunque abbastanza rettilineo, della pittura negli ultimi trenta o quaranta anni. Perché proprio l'informale ha subito questo strano destino, questo momento di entusiasmo e poi di critica feroce? La ragione credo sia la seguente: i vari momenti che si sono succeduti e sui quali non posso ovviamente trattenermi, come impressionismo, cubismo e tutti gli altri *ismi*, che hanno seguito fino all'espressionismo, al surreali-

simo, e finalmente all'astrattismo geometrico, tutti questi diversi *ismi*, avevano, in un certo senso, allontanato sempre di più l'arte da quello schema arcadico, accademico, fine ottocentesco, che aveva segnato la fine di un'epoca.

E man mano che queste correnti allontanavano l'arte dalla posizione idilliaca in cui si trovava ancora nel secolo scorso, il pubblico, naturalmente, reagiva, sempre con una certa violenza, con una certa irritazione; irritato dalla mancanza di rappresentatività, o irritato dalla deformazione cubista, o dalle elucubrazioni oniriche dei surrealisti, o, ancor più, irritato dalla frigidità di certo astrattismo e concretismo geometrico. Quindi, a tutta questa irritazione contenuta (e anche esplosa man mano nelle diverse polemiche), quando cominciò il periodo che ormai si chiama dell'informale, subentrò una specie di soddisfazione, di allentamento di tensione, come se un antico paradiso perduto fosse stato improvvisamente ritrovato. Cosa era successo?

In molta pittura informale, artisti di antica data e nuove reclute, si erano lasciati andare di nuovo a una *bellezza della materia*, a una *atmosfera tonale*, in altre parole a tutti quegli accorgimenti a cui i pittori della fine dell'Ottocento avevano fatto molto sovente ricorso. Ci troviamo perciò di fronte a delle tele, che in apparenza erano d'estrema avanguardia, perché non figurative e perché i colori erano lasciati in libertà a spandersi sulla tela, le forme erano completamente sommerse dal magma cromatico, ecc.; ma i dipinti spesso, in realtà, assomigliavano molto di più a dei dipinti impressionistici o post-impressionistici, di quanto non fosse avvenuto nei decenni intercorsi tra la fine dell'Ottocento e gli ultimi anni. In altre parole, i pittori, senza avvedersene, si erano lasciati trascinare dal richiamo delle sirene tonali e atmosferiche, e avevano creato delle tele che pur rispettando la non figuratività erano, diciamo pure, quasi impressionistiche.

---

#### *L'equivoco dell'informale*

---

Credo che a questo fatto sia dovuto molto del successo che il movimento ebbe presso pittori e pres-

so fruitori. Per i pittori era più facile fare un quadro basato solo su sgocciolamenti, su macchiette, su matasse cromatiche, che non fare un'opera composita come talune opere costruttiviste, neoplasticiste, oppure un'opera, complessa anche dal punto di vista figurativo, come un quadro cubista o post-cubista, o un'opera estremamente difficoltosa anche tecnicamente come un quadro surrealista. Per un pittore soprattutto che volesse improvvisarsi, il sistema pittorico del tascismo o informale, che dir si voglia, è un sistema molto comodo. Con questo naturalmente non voglio che crediate che io non sappia distinguere tra pittori di comodo, puramente avventizi, e autentici pittori che hanno operato anche nell'ambito dell'informale creando opere di alta qualità, e di grandissimo valore: conosciamo opere di Pollock, Wols, di Tobey, di Fautrier che si possono definire informali, e che, non pertanto, sono opere di primissimo ordine e di primissima qualità.

Ma, per un pittore mediocre o per un critico non avveduto, la differenza tra una pittura informale di Dubuffet (per esempio le sue *Texturologies*, *Matériologies*), e un quadro di un qualsiasi imitatore dell'informale, la differenza può anche sembrare non grande. Ecco perché si venne a questo equivoco da parte dei pittori e degli spettatori, di considerare alla stessa stregua alcuni quadri di autentici artisti, che attraversavano una fase informale, e di artisti per nulla autentici, i quali con notevole facilità imitavano le opere di questi grandi. Perché lo ripeto, imitare una *Texturologie* di Dubuffet, è molto più facile che imitare una delle *barbe* di Dubuffet o una delle composizioni più complesse di un Mathieu, di un Pollock, o di un Fautrier. Quindi l'equivoco partì tanto dagli artisti che dal pubblico: nel pubblico molto spesso ci fu la soddisfazione di ritrovarsi di fronte a una tela che, dopo tutto, aveva dei *bei colori*, delle piacevoli mazzature, una tonalità diffusa e omogenea, che ricordava certi cieli, o certi mari, o certi frammenti di un Mancini, di un Ranzoni, di un macchiaiolo toscano o di uno scapigliato milanese. Questo fu uno dei maggiori equivoci. Naturalmente a questo equivoco doveva tosto far seguito la

fase involutiva della tendenza. Ben presto ci si accorse che queste opere mancavano di solidità, di strutturazione, di composizione; presentavano soltanto dei *colori in libertà* che non bastavano a se stessi; e per questo molto presto si ebbe la reazione all'informale da parte degli artisti e da parte della critica più avveduta. Naturalmente in questa fase reattiva venne travolto, senza discriminazione, anche molto di quello che invece meritava di essere mantenuto sul suo piedistallo. Prendiamo un caso dei più tipici, quello di Fautrier, artista non disprezzabile, che aveva avuto delle fasi interessanti come quella degli *Otages*, e che aveva creato una sua tecnica molto precisa, elaborata, che era riuscito a fare, delle ricerche materiche, una vera ragione d'essere, e che, dopo essere stato glorificato oltre ogni merito, venne successivamente biasimato e senza un'autentica ragione. E altrettanto si può dire di Tapies, altro artista indubbiamente notevole, che aveva creato coi suoi muri corrosi una specie di iconografia del detrito e dell'intonaco marcescente, che aveva raggiunto complessità e raffinatezze notevolissime, e che, a un certo punto, venne biasimato come se le sue opere non avessero più nessun valore. Lo stesso si può dire di molti artisti *segnici*, che si erano valse cioè, soprattutto di elementi improvvisi e violenti per creare delle opere che presentavano una specie di superficie continua tessuta di segni rabescanti, (come Mathieu, Tobey, Sam Francis, Hartung) i quali dopo essere stati estremamente glorificati, vennero quasi accomunati nel disprezzo. Per comprendere a fondo questo fenomeno dobbiamo rifare un passo indietro, e fare un'affermazione che forse potrà sembrare un po' azzardata e brutale, ma che ritengo salutare. E questa affermazione (che ho fatto, del resto, altre volte), consiste nel considerare l'arte dei nostri tempi — soprattutto pittura e scultura — come decisamente diversa dall'arte che l'ha preceduta. Con una diversità ben altrimenti spiccata, di quella che intercorre tra arte del Quattro e del Cinquecento, o tra arte rinascimentale e barocca, e via dicendo. Una differenza sostanziale, che non si era mai verificata precedentemente; per cui, a mio avviso, c'è più di

stacco tra un quadro di oggi (degli ultimi anni) e di ieri (cioè di trenta, quaranta anni fa) di quanto non ci sia tra un quadro, poniamo, impressionista e un quadro addirittura rinascimentale. Ritengo, in altre parole, che in un'epoca futura, tra una cinquantina o un centinaio di anni, si guarderà alla pittura d'oggi, e la si considererà molto più diversa da quella di ieri, di quanto non lo sia quella di ieri da quella di prima, o perlomeno da quella di tutta quanta la civiltà occidentale.

---

#### *Frattura fra passato e presente*

---

E mi spiego: la differenza è dovuta a una scomparsa di certi valori già considerati come assoluti, indistruttibili, che costituivano il piedistallo della pittura dei secoli precedenti. La figuratività, l'impasto, la tonalità, l'atmosfera, l'uso del colore secondo certi modi di ordirlo che fossero sempre aderenti a una resa, anche se non figurativa, perlomeno tonale, atmosferica, sono stati completamente scardinati negli ultimi tempi. Questo ci spiega come, oggi, si possa parlare di arte e di pittura, di fronte a opere come quelle dadaiste, o neo-dadaiste, come quelle della *pop-art* americana, come quelle dell'arte programmata; opere, cioè, che adoperano materiali vari, frammenti di latta, di vetro, di porcellana, di oggetti, opere che non si servono più di colori impastati, di chiaro-scuro e di disegno, secondo la tradizione millenaria della pittura europea; opere, dunque, che si servono di materiali completamente eteroclitici. Tutto ciò non era mai avvenuto in precedenza; e una delle ragioni, per cui l'informale, in un certo senso, rappresenta un passo indietro rispetto all'arte d'oggi e all'arte dell'immediato ieri, è proprio dovuto al fatto che l'informale è stata l'ultima stagione in cui i pittori hanno, di nuovo, o perlomeno in gran maggioranza, dipinto valendosi di una tecnica che già è quanto mai compromessa. Io ritengo pertanto che questa notevole frattura tra il passato e il presente nella pittura degli ultimi anni sia uno dei fatti essenziali, per chi voglia comprendere la pittura moderna. Naturalmente questa frattura è dovuta a ragioni molto ovvie, che ho spesso elenca-

to, e che tutti voi conoscete: prima di tutto l'avvento della macchina, l'avvento della fotografia e dell'industrializzazione; fatti indiscutibili codesti, che non potevano non portare delle trasformazioni essenziali. La presenza di tutto un universo meccanicistico, tecnologico, fa sì che l'uomo sia sollecitato da sensazioni, da percezioni, da commozioni, completamente diverse da quelle di ieri, di un'epoca cioè pre-tecnologica; il fatto che queste nuove sollecitazioni ci siano, e che attorno all'uomo si trovino questi nuovi materiali, fa sì che si possa giustificare il sorgere e lo svilupparsi di forme di pittura e di scultura che sino a ieri sarebbero state assolutamente inimmaginabili. Ora, se si tien conto di questi fatti e di queste nuove maniere espressive si comprenderà facilmente perché io giudichi così importante e netta la cesura tra l'arte di ieri e quella di oggi. Naturalmente ciò non significa che io non riconosca il valore di una pittura che possiamo ancora chiamare *tradizionale*, cioè di una pittura fatta col pennello, dipinta sulla tela. Basta pensare ad alcune grandissime figure, come per esempio un Rothko, tanto per fare il nome di un grande americano, oppure un Fontana, per fare il nome di un nostro pittore. Opere come quelle di Rothko e di Fontana sono opere dei nostri giorni che hanno sviluppato delle forme completamente diverse da quelle di ieri. Se vogliamo fare altri nomi americani potremo ricordare le opere di Tobey, le opere di Pollock, le opere di Kline, possiamo ricordare tutta la schiera dei pittori che si sono serviti del segno, del gesto, di un genere di immediatezza compositiva, e quasi calligrafica, che era completamente ignota all'occidente e che in un certo senso si riallacciava a una certa forma di pittura o di grafica pittorica estremo-orientale. Quindi tutte queste forme di pittura *gestuale* e di pittura *segnica*, sono forme d'arte dei nostri giorni che si valgono ancora di pennelli, di tele, e quindi di mezzi che possiamo chiamare tradizionali; forme d'arte quindi che riconosciamo come valide e passibili di sviluppo, anche se non presentano frammenti di vetro appiccicati sulla tela, o qualche bottiglietta inserita nel bel mezzo del quadro. Così pure, posso dire che

ci sono molte forme di pittura costruttivista, seguite al primo costruttivismo, che hanno offerto degli sviluppi certamente molto interessanti e rigorosi, e che possono ancora essere sviluppate in futuro. Ma, per non porsi di fronte alle forme più estreme di avanguardia con un senso di disgusto o di prevenzione, è indispensabile porre la distinzione che ho detto prima; è cioè indispensabile credere a questa cesura tra modo di dipingere e di scolpire di un tempo, e modo di scolpire e di dipingere dei nostri giorni.

---

#### *La pop-art americana*

---

Ora, dopo avere accennato brevemente alla crisi dell'informale, vorrei fare ancora qualche cenno almeno alle ultimissime tendenze che son venute sorgendo negli ultimi anni. Le correnti principali sono praticamente due: e precisamente, quella che fa capo alla *pop-art* americana, e l'altra importante corrente che fa capo all'*arte programmata*, ai gruppi riuniti sotto la denominazione di *nuove tendenze* o di *Recherches visuelles* parigine. Queste due correnti sapete già cosa sono; la *pop-art*, cioè l'arte *popolare* americana o *neo-dada*, è una corrente di tipo figurativo, o neo-figurativo; e questa corrente si vale soprattutto di elementi presi a prestito dal nostro ambiente quotidiano. Si tratta di pittori, o scultori e pittori insieme, i quali, quasi sempre, si servono di figurazioni alle volte già pre-costituite, di collages fotografici, di frammenti di manifesti, di tutto quel vasto materiale iconografico, che ci parla dalle pareti dei nostri edifici, dai cartelloni cinematografici, dalle insegne, dalla pubblicità; e si valgono di elementi presi a prestito dal nostro mondo quotidiano che possono essere: la bottiglietta di coca-cola, il dentifricio, la scatola di lucido da scarpe, il frammento di giornale; tutti questi elementi incollati, composti, e messi in un determinato ordine sulla tela o sull'elemento plastico che li contiene, formano delle composizioni estremamente suggestive, e persuasive. Anche qui le distinzioni sono ovvie, c'è chi ha creato delle opere di primo ordine; c'è chi ha creato delle semplici e scorrette imitazioni; la cosa

non è diversa da quanto avveniva in passato all'epoca dei paesaggisti e di coloro che dipingevano nature morte, fiori nei vasi, o nudini femminili. Naturalmente, son ben pochi i veri creatori di questo nuovo ordine di pittura e scultura; possiamo fare alcuni nomi come quelli di Rauschenberg, di Jasper Johns di Jim Dine, tra gli artisti americani; possiamo fare il nome di Baj, di Persico, di Del Pezzo, tra gli italiani, oppure quelli di Raysse, di Arman, tra i francesi. Accanto a questi nomi, c'è naturalmente una marea di nomi, i quali non fanno altro che imitare in maniera superficiale quello che i primi creatori avevano fatto in maniera originale. Ora, come dicevo, molte di queste opere sono estremamente suggestive. Perché? Perché ci danno con estrema prontezza una specie di messa a fuoco di quello che è il nostro universo visivo, il nostro panorama immaginifico. Noi, oggi, viviamo, in un'atmosfera che non è più quella delle vacche che pascolano in un prato e brucano l'erba, né delle lavandaie che lavano i panni nel Ticino o nell'Arno, ma un'atmosfera molto diversa, che è fatta di neon, di coca-cola, di Juke-box, di dischi per grammofono, di réclames, di manifesti.

Questi sono gli oggetti che ci influenzano a tutte l'ore del giorno, e questo panorama, oggettuale e immaginifico, al quale non possiamo ribellarci, è giusto che venga trasferito nelle opere pittoriche. Succede oggi quello che succedeva ieri, né più né meno. Una volta erano le immagini mistiche, religiose, poi le immagini dei guerrieri, poi quelle dei signorotti, delle dame con i *jabots* e i ricami, poi quelle delle forosette, e dei costumi campestri ed infine quelle dei partigiani, dei giustiziati, delle fucilazioni. Oggi è quest'altro universo, forse peggiore, forse migliore, certamente altrettanto suggestivo, e del quale dobbiamo diventare partecipi, perché altrimenti vorrebbe dire rifiutare la nostra civiltà. Il modo migliore per non rifiutarla, o per superarla e riscattarla, è quello di esserne coscienti; chi non è cosciente non ne potrà diventare mai padrone, ma ne resterà soltanto schiavo. Quindi questa *pop-art* non è un'arte frivola, come si potrebbe credere, ma anzi è un'arte, direi piut-

tosto, tragica, un'arte che certamente riflette un momento di crisi, di capovolgimento di valori, di nuove iconologie. Domani sapremo se la civiltà, avanzando, si sarà ancor più degradata, o invece forse si sarà riscattata; se attraverso il fatto stesso di aver messo in evidenza queste forme sarà possibile nel futuro fare a meno di metterle in evidenza, e quindi tornare a forme del tutto pure e prive di addentellati con la realtà. Ma, se un addentellato con la realtà ci deve essere, non sarà certo impostato sulla riproduzione figurativa, accademica, come quella che tentavano e purtroppo ancora tentano, alcuni realisti. Perché, allora, abbiamo le fotografie, abbiamo il cinematografo. Il film e la televisione ci possono informare molto meglio su quelli che sono gli avvenimenti *reali* della nostra civiltà. Invece, per un trasferimento di questi elementi nel quadro, bisogna che essi vengano trasmessi sotto queste nuove forme, non come riproduzioni, cioè, e illustrazioni, ma come immissione oggettuale nell'opera stessa.

---

#### Le « nuove tendenze »

---

La *pop-art* dunque è una delle correnti più interessanti, che dominano il panorama artistico e che magari si risolverà nel giro di pochi anni (non è detto che possa protrarsi a lungo). Un'altra delle correnti molto importanti ed in un senso del tutto opposto è quella delle così dette *nuove tendenze*, dell'arte programmata. Si tratta di opere ormai diffuse in tutto il mondo, dall'Argentina all'Olanda, da Parigi alla Jugoslavia, e sono opere costruite secondo degli schemi prefabbricati, programmati, delle opere su progettazione, fatte, dunque, con lo stesso sistema su per giù con cui si progetta un'opera architettonica, o un oggetto industriale. Sono opere in cui l'artista si dà un programma, si propone una determinata operazione visuale, e crea un'opera, che può essere costituita da elementi metallici, di vetro o di materiale plastico, ma sempre in maniera da poter essere costruita industrialmente in serie. Una delle particolarità di queste opere è appunto la loro seriabilità. Queste opere vengono concepite da un

artista; sono dunque delle opere autonome, che hanno una loro personalità caratteristica, ma dopo il momento di progettazione iniziale esse possono essere eseguite industrialmente. La cosa non toglie valore creativo all'opera, perché è l'artista che la progetta, allo stesso modo in cui l'architetto progetta un edificio, e non lo costruisce con le sue mani, ma attraverso il lavoro di operai, di macchine o di elementi pre-fabbricati. In questo senso l'opera programmata si avvicina, molto più di ogni altra, all'opera architettonica e all'opera del disegno industriale.

Per la prima volta assistiamo alla possibilità di un *oggetto visuale*, che può essere riprodotto in molti esemplari, e, quindi, perde quelle caratteristiche di unicità e di arcana solitudine che avevano le pitture e le sculture del passato. Questo è un fatto molto importante che in un certo senso, provoca la perdita di una qualità che rendeva preziose le opere del passato; d'altro canto, rappresenta un indiscutibile processo di socializzazione dell'arte, perché rende possibile a tutti l'acquisto di questi oggetti. Naturalmente tra queste opere ce ne saranno di quelle riuscite, e di quelle fallite, di quelle estremamente fantastiche, e di quelle estremamente povere per fantasia e valore compositivo. È molto interessante, comunque, segnalare la differenza che c'è tra la produzione in serie di queste opere e la riproduzione meccanica di un capolavoro del passato (o anche del presente), cioè di un *unicum* riprodotto meccanicamente. La riproduzione di un quadro di Van Gogh, o di Modigliani, anche eseguita con i mezzi più mirabili che siano a nostra disposizione, non sarà che una modesta e del tutto inefficiente replica. Queste opere invece sono ideate per essere riproducibili; quindi ogni esemplare sarà identico al capo-stipite, all'esemplare previsto e progettato dall'autore.

La cosa interessante è che entrambi questi settori, quello della *pop-art* e quello dell'arte programmata, hanno qualche cosa in comune, hanno in comune quella che potrei chiamare la *oggettualizzazione*; la loro qualità di essere oggetti, messi a nostra disposizione per essere inseriti in un ambiente, in un'architettura, in un paesaggio, per

rendere estetico il nostro ambiente di vita quotidiana. Entrambi, dunque, si avvicinano di più all'oggetto come tale, di quanto non accadesse con le opere del passato, con la tradizionale pittura, che era invece *finzione*, che era invece immagine sia pur naturalistica ma sempre *apparente* del mondo esterno.

Vorrei, a questo punto, fare alcune precisazioni, diciamo così, conclusive. Una di queste riguarda quello che, per conto mio, deve essere il nuovo modo di fruizione dell'opera d'arte dei nostri tempi; e dico questo pensando non solo alla pittura ma anche alla poesia, alla musica, al teatro. Molti, ancora oggi, richiedono dall'opera d'arte, soltanto la piacevolezza, soltanto il lato edonistico; vanno ai concerti per lasciarsi trascinare da una ondata, dolce, o dolciastra di suoni, senza por mente a quello che in realtà ascoltano. Come sapete questo è proprio l'opposto di quello che oggi vuole la musica moderna. Oggi, chi va a un concerto di musica moderna può restarne accattivato; ma non può certamente lasciarsi andare alla *dolce onda sonora*. Qualcosa di analogo accade con la pittura: la pittura dei nostri giorni non è una pittura piacevole, edonistica, zuccherosa, è una pittura difficile, alla quale bisogna partecipare con severità, cercando di penetrarla, anche se all'inizio può sembrare ingrata. È il solo modo per afferrarla. Se uno cerca nella pittura soltanto i bei colorini, le belle pennellate, o la raffigurazione di immagini dolciastre, come potevano essere quelle ottocentesche, non potrà certo trovarle nella pittura odierna. Questo dunque per quanto riguarda l'elemento fruitivo dell'arte dei nostri giorni. E finalmente, vorrei accennare ancora a due pericoli che stanno in agguato, di fronte a noi, e di fronte all'arte d'oggi: questi pericoli sono quelli della *mercificazione* e della *feticizzazione*: due vocaboli oggi spesso – anche troppo spesso – impiegati in articoli e saggi. Due vocaboli però, che, effettivamente, devono essere meditati da chi osserva la pittura d'oggi. Molto spesso c'è il rischio che essa diventi pura e semplice merce, merce nel senso più basso della parola. Ciò presenta un aspetto positivo, perché, naturalmente, le opere d'arte devo-

no circolare, devono essere comprate e vendute; ma anche un aspetto negativo, perché può portare a un'incetta d'opere d'arte fatta a puro scopo di lucro. Purtroppo molti collezionisti dei nostri giorni acquistano un quadro perché sanno che la sua quotazione in borsa va salendo, mentre quella di altri va scendendo. L'altro atteggiamento è quello della *feticizzazione*, che potrei chiamare anche, della *museificazione*. Oggi, più che ieri, c'è la mania del museo, c'è la tendenza ad includere l'opera d'arte nei musei, direi quasi ancor prima che sia prodotta. Soprattutto in paesi come l'Ameri-

ca, i musei sono tra i maggiori acquirenti di opere. Ora anche questo è un fatto pericoloso. Non è pericoloso cioè il fatto che ci siano i musei (e così ce ne fossero in Italia) che si occupano di arte moderna, ma è pericoloso il fatto di creare l'arte per il Museo. Purtroppo molti artisti dei nostri giorni, facendo l'opera, pensano già al Museo. Anche questo è un elemento negativo: è un pericolo che incombe sull'arte d'oggi. Quella di essere creata già *sub specie aeternitatis*, mentre proprio la nostra arte è probabilmente la meno eterna, la meno destinata ad eternarsi... GILLO DORFLES

Registrazione di una conferenza tenuta alla Seconda mostra Mercato in Palazzo Strozzi di Firenze.

CAPTI  
Riproduzione

Il 22 luglio è morto a Parigi Jean Fautrier. La sua opera è stata ben divulgata in Italia particolarmente fra il '58 e il '60, cioè fra la sua importante retrospettiva con opere del 1958, tenuta a Milano, a Roma e poi a Bologna, per iniziativa di Guido Le Noci, e la cospicua retrospettiva nella Biennale veneziana del '60. Nel '58 circolò in Italia, ancora fra Milano, Bologna e Roma, presentata rispettivamente dallo stesso Le Noci, da Arcangeli e da Calvesi, una mostra di tempere, disegni e litografie. Ma fu appunto piuttosto la di poco successiva retrospettiva di dipinti, tenuta a Milano nel medesimo '58 (anno che vede del resto la divulgazione europea dell'opera di Fautrier quasi nell'intero suo arco, dopo le due concomitanti mostre parigine curate da Restany, alla fine del '57, con la retrospettiva di Düsseldorf, e quelle di Friburgo, di Londra, di Leverkusen), e riproposta a Roma all'inizio del '59, che sollecitò in modo determinante l'attenzione della critica italiana sul problema Fautrier. Nel '59