

E. G. BENITO

DISCORRENDO DI PITTURA¹

*“...Gesù, gridando a gran voce, disse:
Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito!..
Detto questo, spirò”.*

Il nostro spirito non è che un prestito,
sta a noi restituirlo in buono stato.

¹ Publications Techniques et Artistiques, Parigi 1945.

INDICE

1. PRAFAZIONE
2. UN PO' DI STORIA
3. ELOGIO DELLA FOLLIA
4. "MODERNO". PAROLA FETICCIA
5. PITTURA EUROPEA
6. ARTE E INDUSTRIA
7. IL GUSTO DEL GIORNO
8. LA SCUOLA DI PARIGI
9. AMBROISE VOLLARD
10. MAGIA NERA
11. INDIVIDUALISMO
12. RICETTE
13. ALTRA RICETTA
14. SULLA NECESSITÀ DELL'ARTE
15. IDENTITÀ DELLE ARTI
16. L'ARTE È COLLETTIVA
17. ARCHITETTURA
18. OCCIDENTE
19. URBANISTICA
20. RITORNO ALLA NATURA
21. SULLA CRITICA
22. SULLA PERSONALITÀ
23. LA FIRMA E LA PROPRIETÀ
24. CONTINUITÀ
25. SULLO SPIRITO
26. I PITTORI E IL LORO GENIO
27. SUL COMPORTAMENTO
28. I MUSEI
29. L'ARTE DEL RITRATTO
30. LA SCULTURA
31. ARTE ASTRATTA O ARTE IMITATIVA
32. L'ARTE DI DIPINGERE
33. LA SCUOLA DI BELLE ARTI
34. L'ARTE, LO STATO E IL POPOLO
35. I MAESTRI SONO MORTI

PREFAZIONE

La nostra epoca è così colma di avvenimenti nei quali sono in gioco la vita e i beni di milioni di uomini, che ci domandiamo se sia opportuno parlare di un tema la cui importanza è unicamente spirituale.

Perdonateci, perché nonostante tutto crediamo che ne valga la pena. Al di là della guerra ci sono una serie di problemi riguardanti l'essere umano che sarebbe un torto non interessarsene.

Davanti alla guerra la nostra volontà è impotente. Del resto dipende da noi, dalla volontà degli uomini, conservare o distruggere i valori morali che altri uomini hanno creato e che formano "l'esperienza dello spirito", alla quale un piccolo numero di sognatori è ancora legato.

È per loro che scriviamo.

Gli uomini hanno la tendenza a dare alla loro vita un'importanza primordiale. Questo è proprio ciò che significa lo spirito in potenza.

Ma la vita degli uomini e dei popoli viene sostituita nel tempo da altri uomini e altri popoli, che portano con loro lo stesso potenziale dello spirito in potenza.

Ciò che non si sostituisce più è l'esperienza di questo Spirito.

L'umanità ha impiegato migliaia di secoli per uscire dalle tenebre.

Cosa ci resta degli innumerevoli miliardi di esseri scomparsi da quando l'uomo ha popolato la terra?

Un'Etica e un'Estetica.

Distruggetele e l'uomo, tutti gli uomini, saranno vissuti invano.

Si può credere che la vita sia senza scopo? La nostra ragione si rifiuta di ammetterlo. L'uomo è qui per compiere una missione e il vuoto destino dei materialisti non può soddisfarci.

Noi siamo qui per realizzarci e molti ahimè ci hanno lasciato senza poterlo fare. Il nostro compito è perciò ancora più urgente. Siamo i depositari di uno spirito che si manifesta molto raramente in esseri eccezionali e in certe circostanze. Occorre osservare attentamente queste manifestazioni. È il nostro unico bene.

Le più grandi di queste manifestazioni dello spirito sono certamente le religioni. Senza etica, l'uomo ritorna a essere una bestia. L'estetica, è vero, è ausiliaria all'etica, ma la completa dandole una forma visibile.

La ricerca della "Bellezza" morale e fisica è lo scopo dell'uomo e tutto ciò che ha potuto ottenere a questo riguardo deve esserci sacro. Ma vi è, accanto alla forza vitale che cerca la Bellezza sotto queste due forme, un'altra forza che muove il mondo, quella della distruzione della Bellezza, della disgregazione di ogni costruzione armoniosa per ricondurre lo Spirito verso il mistero della sua origine. Da quando se n'è potuta constatare l'esistenza, gli uomini hanno chiamato questa forza lo Spirito delle tenebre.

Potrà sembrare ad alcuni un po' puerile che si parli rispetto alla pittura di queste due forze, la cui constatazione, vecchia come il mondo, si trova in tutte le religioni. Ma per poco che si rifletta, si è obbligati a convenire che tutta la storia umana si riduce alla lotta tra esse. Ciò che l'una ha vinto sull'altra è così poco, che ci si domanda con angoscia se i nostri sforzi – ossia lo sforzo di milioni di uomini che ci hanno preceduto per uscire dal caos – possano servire a qualcosa.

E tuttavia, dal monolito e dall'idolo grezzo delle civiltà primitive allo splendore delle cattedrali, il cammino percorso dallo spirito creatore dell'uomo è grande. Si tratta di conservarlo e se possibile di continuare questa testimonianza.

Non so quale giornalista ha trovato eccessivo lo zelo nel proteggere le opere d'arte dalle distruzioni della guerra e ha domandato che ci si occupi meno di questo per proteggere piuttosto gli esseri viventi. Ha torto. Certamente la vita umana è degna di rispetto, tuttavia meno dell'opera d'arte, in quanto la vita è, come abbiamo detto, più facilmente sostituibile. Le sole grandi ferite da cui l'umanità non è riuscita a guarire sono quelle ricevute dagli iconoclasti, poiché sono ancora aperte e lo spirito sanguina a causa di esse, a testimonianza della nostra barbarie.

Preferisco certamente la vita di uno dei miei figli a tutte le opere d'arte del mondo. La preferisco anche, vita per vita, a tutte le vite del mondo, inclusa la mia, ma ciò non prova che io non abbia ragione; ciò prova soltanto che sono eccessivamente sensibile.

La nostra vita viene e scompare, essa non è che un episodio nella vita dell'umanità e quando i suoi interessi sono in gioco, essa non sa che farne della nostra sensibilità: la guerra lo prova.

Ma torniamo al nostro argomento.

In mezzo agli avvenimenti che attraversiamo non possiamo non domandarci a cosa serva un libro sulla pittura.

L'Arte ha qualcosa a che fare con la tragedia attuale? La pittura è una materia prima indispensabile, come il carbone, il ferro, il petrolio e lo stagno, per il possesso dei quali i popoli devono battersi e morire?

Prima di conoscere il ferro, il carbone, il petrolio e lo stagno, l'uomo ha conosciuto la pittura.

L'Arte è la prima manifestazione dello spirito dell'uomo.

L'ascia in selce è ancora animale, le pitture nella grotta di Altamira è già uomo.

Da quel momento, egli ha percorso un lungo cammino, ha scoperto la superficie della terra, l'ha popolata di imperi che ha fondato e distrutto a ferro e fuoco; e di tutta la grandezza e la decadenza passata non resta altro oggi che l'opera d'arte.

La Grecia, la Persia, Roma. Imperi scomparsi. Sofferenza dimenticata degli uomini che li avevano creati.

Ma noi soffriamo ancora per i loro monumenti mutilati.

“IL BUSTO SOPRAVVIVE ALLA CITTA”

UN PO' DI STORIA

Era l'anno di grazia 1637...

Nicolas Poussin aveva quarantatré anni;

Ribera quarantanove;

Zurbaran e Velázquez rispettivamente trentanove e trentotto anni;

Van Dyck trentasei;

E Rembrandt, il più piccolo, stava quasi per superare i trenta.

Questi uomini erano quindi non soltanto contemporanei ma anche della stessa generazione. Si sarebbero potuti sedere tutti intorno al medesimo tavolo per festeggiare il compleanno del maestro più anziano, Rubens, che avrebbe compiuto il suo sessantesimo anno di età.

C'è un pittore o un appassionato di pittura che non si sentirebbe ispirato al pensiero di contemplare un simile spettacolo?

Perché tanto splendore nello stesso momento e perché tanta nostra povertà (Salone del 1944-45)?

Gli uomini oggi sono meno intelligenti, meno dotati? Non lo crediamo. Ne danno ogni giorno prova in altre attività che non siano la pittura. Allora? Questi uomini cosa avevano in più rispetto ai nostri contemporanei? Una sola cosa:

Conoscevano il loro mestiere.

La parola "mestiere" comparirà spesso in questo libro, come un *leit-motiv*. E lo è, in effetti.

Da molto tempo siamo giunti alla conclusione che l'abbandono delle regole, per secoli la base nell'arte del dipingere, è stato la causa principale della decadenza attuale.

Da quando la scienza dell'esecuzione è andata perduta, il rilancio del nuovo a tutti i costi è cominciato e ci ha portato alla follia attuale. Non potendo più fare "altrettanto bene", i pittori sono stati obbligati a fare "altro".

Questo problema non nasce oggi, è a partire dall'inizio del XIX secolo che constatiamo questa decadenza. Louis David, essendo diventato l'arbitro all'epoca, il dittatore della pittura, inaugurò un processo che divenne in seguito insegnamento ufficiale nelle scuole di Belle Arti.

Questo processo di sostituzione consisteva, come si può vedere nel suo quadro incompiuto "Il giuramento al Jeu de Paume", nel dipingere pezzo per pezzo con colori opachi, legando le tinte tra loro velocemente con la spatola, fino a confonderle nei vari passaggi.

Questo processo, il solo da allora conosciuto e praticato, è non soltanto carente ma di una difficoltà quasi insormontabile per coloro che vogliono un risultato che si avvicini a quello dei capolavori classici.

Solo alcuni uomini di abilità straordinaria come Gros, Gérard, Géricault e Delacroix sono riusciti a donare alle loro opere l'aspetto di solidità della pittura classica, ma grazie al loro talento lo avrebbero potuto ottenere pienamente se gli fosse stata trasmessa in modo diretto, da maestro ad allievo, la tradizionale arte di dipingere.

Obbligati a crearsi un mestiere da soli, si trovarono già davanti alle stesse difficoltà dei nostri pittori contemporanei.

Non avendo disponibile altro che la tradizione, questi pittori del XIX secolo sono comunque riusciti a conservare una certa unità tra concetto ed estetica.

Alla freddezza greco-romana di David, proseguita da Ingres, Delacroix oppose il barocco esuberante di Rubens, ma tutto ciò è una disputa familiare.

In questa lotta tra classico e romantico la continuità è stata comunque mantenuta.

Gros seguì David e affidò a Géricault la prosecuzione della sua opera. Questi, a sua volta, mostrò il cammino a Delacroix. “La peste di Jaffa” annuncia “La zattera della Medusa” e questa “La Barca di Dante”. Nessuno pensa minimamente di accusare di plagio questi uomini che si trasmettevano mutualmente il loro compito.

Il male e la disintegrazione non erano ancora cominciati, ma il problema restava sempre da risolvere: occorreva ritrovare la scienza del dipingere.

Delacroix se n'è occupato per tutta la vita, consultando senza tregua Rubens, che è fuor di dubbio uno dei migliori se non il miglior esempio di virtuosità tecnica.

Anche Ingres ha avuto un momento di trepidazione, ma schiavo del successo materiale si è ben presto preoccupato più che altro di eseguire le commissioni, con il mestiere che aveva ereditato da David. Malgrado ciò, questi pittori conservavano ancora un senso della bellezza classica e abbiamo potuto vedere in un'esposizione recente *una copia* (!) dello stesso Ingres, eseguita da Sérusier, brillante di una luce inattesa, in quanto esposta nel mezzo delle opere più recenti, e mostrare in modo così evidente l'incoerenza e la mediocrità straziante nella quale attualmente è caduta la pittura.

Courbet era convinto di aver ritrovato questo “corpo” che, dopo David, mancava alla pittura, ma tutta la sua scoperta si riduceva all'uso del bitume come base, errore che Prudhon aveva già commesso, e all'uso del colore con la spatola. Per dare “corpo” alla sua pittura, l'ha trattata con “spessore”.

Il primo di questi errori, comune a tutta la pittura del XIX secolo, è stato la causa dell'annerimento quasi totale di certi quadri e di “colate” e screpolature che si vedono nelle ombre.

Quanto alla pittura con la spatola o di spessore, essa ha soprattutto contribuito a “l'incrostazione” di tutta una pleiade di post-impressionisti che credono ancora, con questo mezzo, di aver trovato la materia, il lato prezioso della grande pittura.

“La grande pittura è liscia”, diceva Degas.

Questi errori non hanno impedito a Courbet di superare completamente con il talento i pittori della sua epoca, ma egli si dibatteva, come tutti gli altri dopo, contro “una difficoltà materiale di esecuzione”.

Per convincerci a che punto di mediocrità è caduta la pittura, non si ha che da prendere la grande tela di Courbet: “L'incendio” (in cui egli ha dipinto dei veri pompieri, per protestare senza dubbio contro l'eccesso di “romani” dell'epoca) e metterlo accanto ai Rubens della Galleria Medici del Louvre.

Questo confronto, senza dubbio penoso per la nostra vanità di uomini moderni, sarà un esempio e una lezione utile ai giovani pittori; si convinceranno che il genio non è tutto e che per essere un grande pittore occorre anche saper dipingere.

Al di là di questi uomini di cui parliamo, la pittura è stata praticata, durante tutto il XIX secolo, da una quantità di pittori la cui mediocrità non soffriva affatto di ciò che mancava alla loro arte.

Un pubblico ignorante si contentava di queste produzioni che confondevano l'aneddoto con l'espressione, le dimensioni con la grandezza e la pittura crollava sempre di più verso convenzionali dissolvenze.

Le cose erano a questo punto quando è arrivato Manet.

Manet voleva anch'egli ritrovare la vera pittura. Amava soprattutto Goya, nel quale ritrovava la tradizione, ringiovanita dal suo contatto con la vita.

Manet ammirava Goya, come Delacroix aveva ammirato Rubens. Dopo anni di sforzi e prove di innegabile grandezza, "Olympia", "Colazione sull'erba" – Manet si è reso conto che gli era impossibile eguagliare i maestri (ed era questa la sua ambizione), senza essere stato prima iniziato ai segreti della loro arte.

Stimando quindi il problema come insolubile, o almeno troppo difficile da risolvere, e d'altra parte vedendo che il pubblico ignorava l'esistenza di un tale problema e dava i suoi favori alle mediocrità dei saloni ufficiali, Manet si è scoraggiato e ha rinunciato a perseguire questo compito.

Allora insieme a Bazille, pittore pressoché sconosciuto perché scomparso molto presto, ha cercato una distrazione a quest'impotenza e ha cominciato una pittura leggera, di superficie, che poi è stata chiamata Impressionismo.

Ma se Manet si è posto come innovatore era però lontano dall'essere un individualista, poiché ha riunito intorno a sé un gruppo di pittori curiosi di questa novità e tutto sommato abbastanza disciplinati, in quanto il loro scopo era di formare una scuola e, se possibile, una nuova tradizione.

Ce l'hanno fatta e noi saremo gli ultimi a discutere il talento di questi creatori e il fascino innegabile delle loro opere. L'Impressionismo è, dopo la seconda metà del XIX secolo, il solo momento intelligente della pittura. Ma non è un'arte completa. Le costanti nell'arte sono nella forma; il colore è un accessorio.

Questa pittura non tiene che al rapporto tra le sfumature ed è, di conseguenza, estremamente effimera. Un Rubens o un El Greco possono aver avuto nel tempo un cambiamento (molto poco, a nostro avviso) ma resta sempre la base, cioè la composizione e la forma. Che resterà delle tele impressioniste quando la chimica instabile dei colori avrà distrutto questi rapporti sottili di sfumature che sono alla base del quadro impressionista? Assolutamente niente, e già conosciamo esempi di opere firmate da grandi nomi in cui il solo rispetto della firma impedisce di affermare che sono vuote. L'Impressionismo è un'arte incompleta, viene dal pastello (non dimentichiamoci che Manet era un pastellista), ossia da una pittura di superficie.

Per dipingere in profondità occorrerebbe tornare alla tecnica della pittura a olio, com'è stata impiegata dai grandi pittori prima del XIX secolo.

Ad ogni modo, l'Impressionismo ha apportato una soluzione relativa alla mediocrità nella quale si dibatteva la pittura e la lotta epica che questo gruppo di uomini ha dovuto sostenere è degna del nostro rispetto.

È nel momento in cui l'intelligenza innegabile di questo movimento ha cominciato a imporsi, cioè all'inizio del secolo che, avendo il gusto della novità debordato verso un certo pubblico, l'esperazione del non conformismo ha invaso la pittura.

*
* *

L'accettazione dell'Impressionismo da parte di una certa élite aveva sconcertato il pubblico. Come? Questi colori sgargianti, queste ombre violette, queste luci gialle e arancio, sarebbe Arte?

Tutto è relativo. Accanto a "La famiglia di Carlo IV" di Goya o a "La ronda di notte" di Rembrandt, sarebbe uno sgorbio. Accanto ai *Gladiatori romani* di Gérôme, è Arte.

Ma allora, se l'ombra leggermente violacea di un paesaggio può essere interpretata in un viola puro, se la luce leggermente dorata diventa giallo arancio uscendo dal tubetto, se ciò è ammesso, perché non dipingere donne verdi, capelli blu, alberi viola? E perché fermarsi qui? Perché dipingere alberi o figure? Poiché si tratta di posare sulla tela macchie di colore, a volte armoniose ma sempre arbitrarie, perché rispettare la forma? Perché non diluirla in questo valzer di macchie multicolore che sembravano essere diventate la sola ragione della pittura? E la forma scompare, o diventa un pretesto per campionature da tintore.

E così la pittura, che era un'arte, è diventata un gioco. Con un po' di gusto – e chi non ne ha in Francia? – qualunque persona ha potuto improvvisarsi pittore impressionista, o fauve, o surrealista, o cubista. Ciò richiede meno conoscenze dal punto di vista del mestiere rispetto all'essere carpentiere, fabbro o violinista.

La professione del pittore è diventata un divertimento, un passatempo, un pretesto per figli di buona famiglia disgustati dagli studi.

*
* *

Dopo il trionfo dell'Impressionismo, il solo modo per un pittore di farsi notare era di porsi come innovatore.

Portando ad esempio l'incomprensione della generazione degli impressionisti, ognuno di questi innovatori poteva farsi prendere per un genio incompreso.

Gli impressionisti avevano venduto le loro opere all'inizio a prezzi molto modesti, poi la speculazione se n'è impossessata al momento del loro trionfo e ha realizzato dei guadagni considerevoli.

Avendo preso gusto in questi traffici, una nuova categoria di commercianti è apparsa e si è interessata allo sfruttamento del genio incompreso.

Sono questi commercianti che hanno provocato nella pittura un'esplosione di eccentricità.

Tutto ciò che può dar luogo a un dubbio è buono da sfruttare e, per favorire questa speculazione,

tutte le sciocchezze sono state incoraggiate e permesse.

Si converrà che ciò non poteva che condurre alla deformazione totale del gusto, alla decomposizione della pittura.

È ciò che è accaduto. Questa impresa di demolizione dello spirito ha trovato come incoraggiamento un terreno propizio nell'inquietudine caratterizzante la nostra epoca e nello snobismo sciocco e mal diretto dell'élite.

Dopo aver esitato a lungo, ora alcuni responsabili ufficiali sono pronti ad accettare a occhi chiusi queste banalità che hanno ormai fatto il loro tempo.

Ciò è a nostro avviso un esempio deplorabile per i giovani pittori che, affidandosi alla ragione, non vogliono accettare come finalità dell'Arte questi scherzi divertenti.

ELOGIO DELLA FOLLIA

È curioso constatare che oggi ci viene dato quasi sempre come esempio di "genio" l'alcolizzato, il paranoico e il semplice di spirito, mentre i grandi maestri del passato erano generalmente gli spiriti più grandi, più colti e più saldi del loro tempo.

Da cent'anni si è diretto lo spirito verso l'anti-conformismo. Tutto ciò che ci viene dato come portatore del marchio di "genio" è di preferenza anti-sociale.

Lautréamont, Baudelaire, Verlaine, Gauguin, Van Gogh, ecc...

Non viene forse proposto l'elogio della follia?

Senza negare il talento di questi uomini, è davvero indispensabile, per fare opere di spirito, uscire prima dal sociale, declassarsi, e per essere un genio è assolutamente necessario essere un pazzo?

Ad ogni modo Ronsard, Malherbe, du Bellay, Corneille, Racine, Nicolas Poussin, tutti questi uomini a cui si riconosce ancora un certo merito, che si sappia non erano folli.

Si può credere che questa preferenza per il "genio squilibrato" sia una moda. *Alla nostra epoca piacciono i folli, gli sregolati, come il romanticismo amava i tiscici.*

La decenza ha posto dei limiti alle differenti forme di espressione. Anche il rispetto di certe credenze. Lì si è gettati a mare.

Il prestigio legato alla parola "Libertà" permette tutti gli abusi. Viene chiamata "libertà di espressione" qualsiasi licenza. Con il pretesto dell'anti-conformismo tutte le turpitudini sono state diffuse senza vergogna. In letteratura l'adulterio, la grande risorsa del romanzo realista, non risveglia più alcun interesse per la nostra generazione. Si comincia ad essere emozionati dallo stupro.

La corruzione sessuale degli adulti è diventata un'abituale banalità e il romanzo di costume non può più interessare che attraverso l'ostentazione di bambini corrotti.

Tutto ciò che è suscettibile di scandalo, tutto ciò che può scioccare la nostra sensibilità è ancor più commerciabile.

Come dice Valéry, "la nostra epoca si nutre di veleno, e occorre aumentarne sempre di più la dose affinché sia efficace".

Fino a che punto arriveremo?

Un tempo si copriva pudicamente il volto dei morti. Oggi questo rispetto si è perduto.

La morte non ha più niente di sacro e abbiamo visto uno scultore di talento attirare l'attenzione del pubblico trasformando in derisione e scherno la figura di un "giacente".

Possiamo biasimarlo? Senza questa sporca audacia egli senza dubbio non sarebbe stato notato. Il merito non è più una qualità sufficiente. Per farsi notare occorre provocare uno scandalo.

Evidentemente ciò non è per tutti. Le persone capaci di scandalizzare non sono ancora, grazie a Dio, che un'eccezione.

Per questo diventano degli individui eccezionali.

Eccezionali per il merito?

Eccezionali per lo scandalo?

Dopo un po' il pubblico non lo sa più. Ecco a che punto ci troviamo.

“MODERNO”. PAROLA FETICCIA

In tutte le manifestazioni intellettuali, ma in particolare nella pittura, l'infatuazione per il nuovo è tale che è sufficiente dire "è moderno" affinché tutte le sciocchezze e tutte le stravaganze siano ammesse.

Volersi elevare contro questi eccessi non è attualmente un compito facile né porta prestigio. Si ha l'aria di voler bloccare il progresso (un'altra grande parola), di non aver capito.

Chiunque confessi un'ammirazione per le opere del passato è considerato un'intelligenza limitata. Si pretende che tutto ciò sia morto. Morto senza rimedio. Che ora tutto sia cambiato e occorra vivere al passo coi tempi.

Ciò, di primo acchito, ha l'aria molto seducente. Vivere al passo coi tempi sembrerebbe molto naturale; le cose si guastano quando si esamina ciò che il nostro tempo ha da offrirci.

È innegabile che, dopo un secolo, dal punto di vista materiale le cose sono molto cambiate; forse in meglio, non ne siamo ancora molto sicuri; ma dal punto di vista spirituale c'è qualcuno capace di ammettere che abbiamo fatto dei progressi?

Tuttavia è dell'Arte che vogliamo parlare in questa sede e, fino a prova contraria, abbiamo sempre considerato l'Arte come una manifestazione spirituale.

Il nostro tempo ci offre un'Arte superiore a tal punto da far considerare come cosa morta tutto ciò che l'ha preceduta.

Si noti che è dal momento dell'apparizione di certe teorie estremiste che questo slogan dell'Arte viva e dell'Arte morta è cominciato.

L'Arte del passato forse è morta, ma unicamente a causa della nostra incapacità, e il più bel compito che una nuova generazione di artisti possa intraprendere è resuscitarla in tutto il suo splendore.

Ecco un compito degno di entusiasmare la gioventù, invece di attardarsi in attitudini rivoluzionarie obsolete, poiché il mondo è cambiato negli ultimi quarant'anni e ciò che poteva sembrare “divertente” all'inizio del secolo ora non è altro che uno scherzo fuori moda.

Essere “fauve”, cubisti o surrealisti all'inizio del secolo aveva un certo stile. Ciò corrispondeva allo spirito dell'epoca. Ovunque si inventava: l'automobile, il cinematografo, il dirigibile, l'aeroplano, ecc.... E alcuni hanno creduto che anche l'Arte dovesse seguire questo movimento; si è confusa l'arte con la meccanica (da qui il cubismo, che ha un po' l'aria del meccano). Ma se la meccanica e tutti i suoi derivati hanno fatto da allora passi da gigante, l'Arte, che voleva copiarla, è rimasta al suo posto e per una buona ragione e ha continuato a insistere con un'impotenza ridicola, come il pollo che sia stato covato da un'anatra e si accorga poi di non essere fatto per nuotare come le anatre.

L'Arte non ha nulla a che fare con il progresso meccanico. Ha un'altra missione da compiere. Essa è talmente nobile e grande da non invidiare quella conferita agli ingegneri e agli uomini di scienza, che sono obbligati a vivere in un mondo moderno.

In questo mondo moderno, il ruolo dell'artista è di salvaguardare i valori spirituali acquisiti dolorosamente dalle generazioni che ci hanno preceduto, valori che non cambiano; li si perde o li si conserva.

Per ciò che concerne “l'Arte moderna”, il nostro timore è che li stia perdendo.

In effetti, la caratteristica della pittura cosiddetta moderna consiste soprattutto nell'incapacità di definire precisamente un'opera. Non si sa fare altro che essere “vili” o “leccati”¹.

Essendo stata perduta la vera arte di dipingere ormai da più di un secolo, ai pittori è toccato improvvisarne un'altra necessariamente mediocre quanto empirica, ed è questa qualità di crosta, di mal lavato, di goffaggine, alla quale ci si è alla fine abituati, che caratterizza tutta la pittura della nostra epoca, sia quella qualificata come “pompiéristica” da certi critici, che quella dei fauve, cubisti o surrealisti, elogiata dagli stessi.

Il surrealismo, l'ultimo per data dei vari diversivi attraverso i quali i pittori vorrebbero far dimenticare la loro impotenza, tenta di ritrovare questa precisione, questa perdita onestà di esecuzione, ma per quanto i pittori di questa scuola possiedano in generale un'abilità di mestiere che manca spesso agli altri, essa non supera quella dei pompieri. La sola differenza tra queste due tendenze consiste unicamente nel soggetto; il surrealismo sviluppa tematiche freudiane alle quali i nostri intellettuali sono più sensibili, mentre gli altri si accontentano di un'estetica elementare più accessibile al grande pubblico.

Ma sia gli uni che gli altri si servono nella loro espressione di mezzi identici, cioè una rappresentazione degli oggetti in chiaro-scuro attraverso una pasta opaca, le ombre e le luci essendo basati su una mezza-tinta attraverso una rifinitura eccessiva e paziente col pennello.

È questa rifinitura, alla quale sono stati obbligati a ricorrere tutti i pittori del XIX secolo, che ha disgustato certi estimatori della pittura “ben fatta”.

¹ Gioco di parole in francese tra *lâché* (vile) e *léché* (leccato), in cui vi è anche un riferimento a un certo tipo di pittura *leccata*, ossia leziosa, opportunista [*ndi*].

I grandi pittori precedenti il XIX secolo non avevano bisogno di questa rifinitura per dare alle loro opere la qualità di finito, completo, definitivo.

Guardate Watteau, Chardin – per non parlare di Rubens o Rembrandt – guardate queste opere da vicino, e vedrete come sono dipinte ariosamente, senza rifiniture apparenti che le appesantiscono. Esse sono finite, complete, definitive, grazie alla freschezza della loro spontaneità.

La pittura classica aveva cura, eseguendo un'opera, di riprodurre un oggetto preciso. C'è, tra la pittura classica e quella attuale, una differenza di qualità comparabile a quella di un tappeto persiano dei bei tempi e una stuoia del bazar.

La pittura cosiddetta moderna non è un progresso, è un male minore.

Se volessimo utilizzare un termine appropriato, la pittura moderna dovrebbe designare quella che comincia con Giotto. È stato Giotto, e dopo di lui Cimabue che, liberandola dalla rigidità bizantina, l'ha posta sul piano occidentale, su quello della nostra ragione.

A partire dal Rinascimento la pittura è di concezione moderna. Ma è soprattutto con l'invenzione della pittura a olio che l'arte è portata a un grado di perfezione tale che niente ha più potuto superarlo.

Domando a chi conosce le opere di Van Eyck o di Antonello da Messina, se vi trova qualche cosa che gli paia estranea. Se non si trovi interamente, come si dice, al suo stesso livello. Se quest'arte non parla la nostra stessa lingua, in una parola non è moderna.

Da parte nostra, ci sentiamo più affini a quest'arte, il nostro spirito vi corrisponde di più; si identifica meglio con queste opere e non con le introspezioni freudiane, le discese nell'inconscio, le imitazioni della preistoria, del bizantino e dell'africano, che ci vogliono far prendere come Arte moderna.

Da sempre e finché "l'incapacità ha preso l'attitudine di genio", l'arte di dipingere, o quella con viene chiamata oggi la pittura in generale, è consistita nel creare *oggetti preziosi*.

Qualsiasi quadro di ogni altra epoca che non sia la nostra è prima di tutto un oggetto prezioso, allo stesso titolo di un gioiello o di un bel mobile, al di là di tutte le emozioni scaturite da ciò che rappresenta.

Un pittore non s'interessa che del modo di dipingere.

Rubens ha dipinto con gli stessi colori e nello stesso modo – (e che modo!) – di feste e crocifissioni. Il soggetto non lo imbarazzava; dipingeva ciò che gli si chiedeva e tutto diventava sempre un oggetto prezioso.

Una pittura, al di là e oltre le cose metafisiche che i letterati hanno voluto che sia, deve anche e soprattutto essere un oggetto prezioso.

Oggi la maggior parte dei quadri non ha di prezioso che la cornice.

PITTURA EUROPEA

Si dice a ragione che l'arte non ha patria.

In effetti, linguaggio comune a tutti, essa è per eccellenza un mezzo di espressione universale.

Ciò non vuol dire che ogni artista non porti un sentimento o una scrittura personale legata al proprio paese d'origine. Ma se vogliamo davvero darci la pena di osservare da vicino queste differenze, esse provengono per la maggior parte del tempo dall'isolamento relativo alle fonti di ispirazione piuttosto che da una differenza fondamentale di cultura.

Ciò fa sì che artisti nati in un paese la cui formazione artistica si è sviluppata in un altro, abbiano più spesso qualità e difetti dell'Arte del paese in cui si sono formati, piuttosto che di quella del loro paese di origine.

Nella storia della pittura europea questa separazione, in quello che possiamo chiamare "stili differenti" di pittura piuttosto che "arti differenti", è ancora più sensibile allorché le comunicazioni tra due paesi erano difficili.

Tuttavia, malgrado queste difficoltà di comunicazione, il pensiero arriva a creare una certa unità e possiamo spesso classificare più comodamente questi differenti stili per epoca più che per paese.

Ciò potrebbe apparire ad alcuni un po' arbitrario, ma non lo è così tanto se si considera la relazione innegabile della concezione creatrice che possiamo osservare tra artisti di paesi diversi quando essi appartengono alla stessa generazione.

Come regola generale si può considerare l'esistenza di una cultura europea, che dalla Grecia ai giorni nostri, passando per il medioevo, rappresenta una certa unità.

L'Europa, culla della civilizzazione moderna, è stata nel medioevo, dal punto di vista spirituale, un tutto omogeneo. Malgrado la sua mancanza di coesione politica è stata un paese cristiano, al contrario ai paesi maomettani. Essa era l'Occidente.

All'epoca del Rinascimento, l'Europa è stata ancora un'unità spirituale. Sia che ci fosse la direzione politica austriaca, spagnola o francese, essa era l'Europa. Mazarin, di origine italiana, dirigeva i destini della Francia. Francesco I chiamava Leonardo da Vinci e Francesco Primaticcio per decorare Fontainebleau. Maria de' Medici faceva decorare il Louvre da Rubens. Carlo V chiamava Tiziano in Spagna, mentre El Greco, Domenico Theotocopuli, dopo essere stato allievo di Tintoretto in Italia, diventava il pittore più rappresentativo della cattolica Spagna.

È a Roma che José de Ribera ha fatto conoscenza con l'Arte realista di Caravaggio, arte che ha portato in Spagna e che è stata all'origine di quel realismo in pittura che gli spagnoli hanno condiviso con gli olandesi dal XVII secolo.

È sempre a Roma che Nicolas Poussin, il più grande pittore francese del XVII secolo, è andato a cercare la scienza di dipingere e più recentemente ancora, Boucher, Fragonard, Goya hanno subito l'influenza del Tiepolo. È così che l'Arte, nella sua varietà, conservava l'unità europea.

Naturalmente ogni paese ha sempre avuto i suoi pittori, ma nelle loro tendenze non rientrava

alcun calcolo, alcun esclusivismo nazionalista. Si trattava unicamente, nello spirito dei pittori, di allargare il più possibile il campo delle loro conoscenze e di portare nei loro paesi le scoperte che avevano potuto fare all'estero.

È il XIX secolo, con la sua esplosione di nazionalismo esclusivista, che ha cambiato più di tutte le altre epoche questa universalità dell'Arte. Poiché i diversi paesi d'Europa dovevano proteggere dentro i loro confini l'industrializzazione nascente, tutte le altre attività sono state influenzate da questo stato di cose.

ARTE E INDUSTRIA

Nel XIX secolo non si costruiscono più altri Palazzi se non quelli dell'Industria; essendo stato lo spirito degli uomini sempre più diretto e assorbito dalle scoperte sorprendenti della scienza e della meccanica, l'arte non è più coltivata se non da gruppi sempre più isolati, più ristretti, che si nutrono della propria sostanza. Si arriva così al paradosso che, al momento in cui i mezzi di comunicazione sono sempre più rapidi e facili, l'arte ha ristretto la propria visione, si è rifugiata nei nazionalismi così come nei regionalismi esclusivi, in cui si tenta di conservare una tradizione che l'instabilità sociale, dovuta alla trasformazione delle forme di produzione, minaccia di sommergere.

Bisogna pensare, come alcuni pretendono, che l'Arte debba seguire l'evoluzione che il progresso sorprendente della scienza e della meccanica hanno fatto subire al resto delle attività umane? Ma, innanzitutto, che rapporto ha l'arte con la scienza e la meccanica?

Per quel che concerne la pittura, in fatto di scienza essa ha perduto quella dell'esecuzione; perciò l'artista si dovrebbe consacrare a ritrovare qualche cosa prima di aggiungere altro. In fatto di meccanica non vediamo proprio come l'Arte possa esserne equiparata.

Se si tratta di adattarsi alle necessità della vita moderna, tutta tesa verso il materialismo a cui la si invita, ciò vorrebbe dire che l'Arte debba diventare utile, adattarsi al ritmo della vita diventando ausiliaria del progresso nel commercio e nell'industria; in una parola, l'arte pubblicitaria sarà ai giorni nostri la vera forma d'arte vivente.

È chiaro che l'artista può giocare un ruolo importante nella produzione industriale, non tanto in qualità di decoratore, come si era creduto fino ad ora, come avrebbe voluto la salamandra Luigi XV e altri orrori, ma nel senso di "controllore dell'estetica". Per fare un esempio: in America quasi tutte le grandi imprese hanno attualmente accanto all'ingegnere-capo della fabbrica un "Art Director" incaricato di dare agli oggetti una forma estetica. Gli industriali si sono accorti che a parità di qualità il bello si vende meglio del brutto e hanno anche compreso che il bello può trovarsi nelle forme pure in cui il decoro è assente.

L'artista ha un grande ruolo da ricoprire in questo posto di controllo della produzione in serie, non fosse altro che per evitarci la bruttezza dilagante di numerosi oggetti della produzione industriale che sempre di più riempiono i contesti della nostra vita; ma egli deve intervenire unicamente,

lo ripetiamo, per attenuare il cattivo gusto da “ingegnere” e non per aggiungervi dei decori che, solitamente, non fanno altro che aggravare questo cattivo gusto.

Come “consigliere”, il ruolo dell’artista potrebbe essere considerevole nel quadro della vita meccanicistica.

La grafica pubblicitaria è anch’essa una moderna forma d’Arte che a torto disprezziamo. Essa corrisponde a una necessità attuale, e se la sua qualità è stata finora mediocre ciò dipende dall’incomprensione dell’uomo d’affari che non si è mai reso conto quanto risparmiare sul modello della sua pubblicità diminuisca considerevolmente la sua efficacia e preferisce ancora oggi sia per ignoranza, sia per risparmio, indirizzarsi ai mediocri.

Per tornare all’America, sono già parecchi anni che l’industria di questo paese si è resa conto dell’importanza di una pubblicità di qualità e i prezzi pagati agli artisti sono tali che non ce n’è uno, quale che sia la sua reputazione, che rifiuti di lavorare per l’industria.

Lungi da noi quindi l’idea di disprezzare questa forma d’arte poiché l’abbiamo praticata e ci consente di avere il tempo di scrivere le nostre riflessioni sulla pittura, ma ci rifiutiamo di credere che la finalità dell’Arte sia quella d’essere un ausiliario dell’industria.

Pensiamo, al contrario, che la finalità dell’Arte sia unicamente spirituale e che il vero scopo dell’artista debba essere quello di creatore della “bellezza” inutile, almeno dal punto di vista materialista.

L’Arte non ha quindi, sotto questa forma di “bellezza inutile”, di che inquietarsi o preoccuparsi del ritmo attuale della vita. Questa forma di bellezza è eterna, e non grazie alle nuove scoperte, come la scienza o la meccanica; essa è al di fuori e al di sopra di queste contingenze e un busto egizio o greco, un arazzo del medioevo o un mezzo busto di Rembrandt possono benissimo decorare senza declassarsi, e al tempo stesso “onorare” della loro presenza, l’ufficio direttivo del più grande magnate dell’industria moderna.

Tuttavia se, a nostro avviso, quest’evoluzione economica non cambia nulla in merito alla finalità dell’Arte, essa ha cambiato molto le condizioni di vita dell’artista.

È forse qui che dobbiamo cercare le vere ragioni di questa “evoluzione” dell’Arte, poiché se occorre che l’Arte sia disinteressata, non ne consegue che lo sia anche l’artista. L’artista ha bisogno come tutti gli altri di vivere del suo lavoro e ciò lo obbliga a fare delle concessioni al gusto del giorno, all’[idea] dominante dell’epoca, col rischio di passare di moda se, per soddisfare questo gusto, dimentica di rispettare ciò che costituisce la costante nell’Arte, le regole e le leggi che fanno dell’opera d’arte non una moda passeggera ma una fonte di bellezza permanente.

IL GUSTO DEL GIORNO

Per quel che riguarda il gusto della nostra epoca, ecco ciò che Eugène d'Ors, eminente critico d'Arte, scriveva nel 1937:

“Sembra che l'epoca in cui occorre tanto coraggio per non essere rivoluzionaria sia in procinto di finire”. Essa è stata molto lunga, e per qualche anima altezzosa molto dura da far passare. Ciò perché si è stati disgustati nel vedere il conformismo prendere il travestimento brillante dell'indipendenza e il segno del coraggio diventare timbro o sigillo. Il borghese, ben inteso, amava darsi al gusto del bohèmien. “Si era intuitivi, subconsci, onirici”.

“Nuovamente, i signori Professori hanno predicato al loro gregge “lo studio diretto della natura”, di “seguire il loro temperamento” e di “liberare la loro personalità”; ciò avrebbe almeno per essi il vantaggio di risparmiargli il lavoro di correzione.

“Se rammento qui quest'incubo, effetto della cattiva digestione del romanticismo, ecc. ecc.”

Eugène d'Ors scriveva questo nel 1937. Il suo giudizio non ha altro torto se non quello di parlare al passato, fatto un po' prematuro, ma questo non leva nulla alla sua chiaroveggenza.

LA SCUOLA DI PARIGI

*A Pablo Picasso,
maestro incontestato della pittura moderna.*

*A André Derain,
che avrebbe dovuto esserlo.*

Ecco dove eravamo nel 1937.

Le cose da allora non hanno fatto che peggiorare. Rinunciamo qui a cercare le ragioni. Costatiamo, semplicemente.

Per arrivare alla formazione di questo gusto, o piuttosto a questa deformazione del gusto, cos'è accaduto? Molte cose.

Prima di tutto la rivoluzione industriale, avendo concentrato la ricchezza in mani inesperte a utilizzarla, ha fatto apparire uno stuolo di consiglieri sontuosi, più o meno illuminati, la maggior parte dei quali non ha a cuore che il suo profitto personale.

Poi l'arrivo a Parigi, divenuta centro del mondo degli svaghi, di una quantità di artisti stranieri che non potevano soffrire il destino di illustratori folcloristici nella loro città natale.

Ognuno di questi artisti arrivava a Parigi con un bagaglio privato e due desideri: quello di vendere e quello di farsi conoscere.

Per raggiungerli occorreva passare per il mercante. Sono questi commercianti che oggi fanno e disfano la reputazione dei pittori. Paul Guillaume, il mercante di quadri della rue La Boétie diceva

a chi voleva ascoltarlo: “Ha del talento chi voglio io”.

Ben inteso, in questo commercio, come in tutti gli altri, l'interesse è alla base. Contratti bestiali all'inizio legano il pittore a un negozio. Quando la riserva è piena, si lancia la merce. Come per una specialità farmaceutica, la pubblicità imperversa. Compaiono libri sulla gloria dell'artista. Articoli su giornali e riviste. Critici non sempre disinteressati aiutano con la loro penna. Una buona intesa tra mercanti per non far cadere la quotazione e il gioco è fatto.

La reputazione non potendo farsi se non a Parigi, non stupisce che il desiderio di comparire tra gli eletti ha fatto di questa città la Mecca dei pittori.

Italiani, spagnoli, olandesi, ucraini, polacchi, russi, rumeni, finlandesi, norvegesi, svizzeri, serbi, bulgari, americani del nord e del sud, belgi, inglesi, tedeschi e qualche francese hanno formato ciò che è stato concordato di chiamare “La Scuola di Parigi”.

Come si può notare da questo elenco, l'arte contemporanea ha un carattere universale. Ma questo universalismo, dopo avere confrontato i suoi differenti punti di vista ha finito per semplificarli e ci troviamo ora davanti a due tendenze nettamente definite. Queste tendenze sono: l'arte astratta, dalle derive surrealiste, e l'arte imitativa o realista.

In questa Olimpiade di Babele, la “finale”, se ci permettete quest'espressione sportiva, si gioca a Parigi e sono i francesi che l'arbitrano. Le squadre presenti sono, da una parte, la spagnola con Pablo Picasso rappresentante dell'arte astratta, e Salvador Dalí per la deriva surrealista; dall'altra parte, la squadra francese con Henri Matisse e André Derain, che difendono ancora il diritto di vivere dell'arte imitativa e realista.

Per ora la squadra spagnola è in vantaggio. Pablo Picasso sta vincendo l'ultima partita e si piazza a numerose lunghezze dai suoi concorrenti, sempre in linguaggio sportivo. Salvador Dalí, da parte sua, dopo aver trascinato con il suo “surrealismo” gran parte della pittura europea, è in procinto di ripetere le imprese dei conquistadores colonizzando l'America.

Una nuova forma di febbre spagnola minaccia quindi di invadere tutti i paesi dei due continenti; fa eccezione la Spagna, poiché quest'arte non è un'arte spagnola se non per esportazione, come la danza spagnola “artistica”, e non può svilupparsi che al di fuori del “clima” iberico, impermeabile a questo genere di esercizi.

La squadra francese, che gioca in casa, è impedita in primo luogo da un buon senso di fondo che caratterizza la maggior parte dei francesi, e di cui essa è obbligata a tenere conto; poi un sentimento del ridicolo che le impedisce di andare troppo lontano nell'eccentricità alla vista dei suoi compatrioti; essa è quindi in procinto di “non essere più in testa” (sempre in linguaggio sportivo).

Matisse e Derain, rappresentando da parte francese le più importanti tendenze della pittura odierna, sono sfavoriti in questa partita dal loro “obbligo” di restare compassionevoli, nei limiti della ragione malgrado tutto.

Gli spagnoli, lontani da casa, non dovendo tener conto di “ciò che ne diranno”, possono permettersi di gettare oltre i limiti tutte le leggi e i principi di cui i francesi si imbarazzano ancora; essi hanno quindi le più grandi possibilità di avere la meglio.

È il fenomeno ben conosciuto di quegli scostumati che non osano diffondere le loro dissolutezze

se non lontano dalla città natale.

Ecco dove siamo. Da una parte il desiderio di novità, ma controllato dalla ragione; dall'altra, ragione o no, il nuovo a tutti i costi. In questo gioco di chi sarà il più folle, non ci sono dubbi nel predire chi vincerà. Tanto peggio per la ragione.

*
* *

Picasso e Dalí da parte spagnola, Matisse e Derain da quella francese costituiscono i dominatori di tutta la pittura “moderna” contemporanea. Il resto non è che variazioni sullo stesso tema, o su diversi temi di questi pittori.

Intorno all'orbita di questi quattro “grandi”, eccezion fatta per qualche “variante” di talento, gravita il pesce piccolo che, senza aver inventato nulla, brilla del riflesso di questi pittori. (Non parliamo qui dei neo-impressionisti di cui gli audaci “ammessi” restano nel regno della pittura decorativa).

Ma torniamo ai “responsabili”.

Se eliminiamo Matisse, il cui grafismo orientalista esce appena dall'impressionismo (un impressionismo appiattito, come Lautrec e Gauguin, ma sotto un'altra forma), se scartiamo anche Dalí, il cui surrealismo, ortopedico-viscerale, non è stato stoccato dai mercanti, e la cui assenza da Parigi gli leva molta attualità e di conseguenza di splendore, restiamo in presenza di due sole grandi figure della pittura odierna, André Derain e Pablo Picasso.

Picasso e Derain, dopo essersi sacrificati alla dottrina cézanniana, hanno dovuto abbandonare una pittura diventata stampino. Hanno voluto rinnovare la formula e trovare un'altra forma d'Arte che apportasse una “novità” alla monotonia del prisma cézanniano nel quale si era rinchiusa la pittura.

Dopo qualche prova d'Arte africana, Derain ritorna a forme più umane in cui può impiegare un linguaggio più adatto all'espressione che lo tormenta. Rispettoso della bellezza concreta che si trova in tutte le tradizioni, Derain torna al Louvre e si mette a studiare con un amore da scolarretto “le armonie soavi e i ritmi austeri e sorridenti dei primitivi”. I vecchi arazzi e le pitture del Rinascimento esaltano la sua immaginazione. Egli è obbligato ad adattare, essendo le dimensioni delle opere dei maestri non più applicabili alla nostra epoca, il suo talento a formati più modesti. Ma il Louvre contiene tutti gli esempi. Le nature morte di Chardin, i paesaggi di Claude Lorrain, Courbet, Corot, Manet, tutta questa ricchezza assorbita, assimilata dalla curiosità di un pittore avido di sapere che vorrebbe salvare la pittura dal nuovo convenzionalismo dell'astratto.

Non manca a Derain che la conoscenza del mestiere dei maestri per essere incluso tra i grandi pittori e salvare la nostra epoca dalla mediocrità alla quale è condannata.

Quando Derain frequentava il Louvre, Picasso, sempre incoraggiato dai mercanti di quadri, era attirato dall'Arte simbolica africana, una deformazione geometrica rispondente al desiderio di novità, naturale a tutto il commercio. Per assecondare questo desiderio, Picasso condanna la sua immaginazione a stare sempre sveglia. Questo desiderio di stupire lo obbliga a metodi esasperati,

a dei *tours de force* da giocoliere da circo per mantenere l'attenzione degli spettatori. È difficile che un'Arte vera possa uscire da queste ansie perpetue, da questo eterno ricominciare. Picasso non è il solo responsabile di questo stato di cose. I letterati hanno approfittato della sua immaginazione senza controllo per costruirsi essi stessi una reputazione da avanguardisti. Per difendere davanti a un pubblico attonito concetti indifendibili, si è creata intorno a Picasso tutta una letteratura che nel servirlo si è servita di lui per creare una mistica dell'assurdo, del nulla. Buon compagno senza dubbio, poiché tutti quelli che l'hanno conosciuto lo hanno elogiato, Picasso pare abbia una predilezione per i letterati. Apollinaire, Reverdy, Raynal, Salmon, Cocteau, Max Jacob, Aragon, Eluard sono o sono stati suoi amici. Apollinaire in particolare è stato uno di quelli che ha fatto di più per la mistica picassiana. Si parla molto di Apollinaire ultimamente. Nei suoi "Ritratti prima di morire" Vlamincq ci dà la chiave di ciò che fin qui poteva sembrare un enigma.

Apollinaire, con il suo desiderio del paradosso, la sua sete di burle, di quel cinico piacere che hanno certi scolari di confondere gli spiriti dei compagni più ingenui e curiosi di tutto, Apollinaire con la sua dialettica è all'origine della farsa. Alla fine della vita voleva raddrizzare il torto fatto ma era troppo tardi. Il piccolo mostro dell'inquietante, lanciato da quest'immaginazione malaticcia, è cresciuto e ha continuato a crescere intorno a noi, nutrito di denaro e stupidaggini, incastrandosi nel dubbio come il granchio sotto le pietre, riempiendo i cervelli, in cui si è sostituito all'intelligenza, distruggendo la bellezza togliendole la forma.

La dialettica di Apollinaire ha riempito di disordine lo spirito della nostra epoca.

Ma l'origine del male viene da più lontano: occorrerebbe cercarla nel veleno aspro e sottile del romanticismo, in quel desiderio di *individualismo*, di singolarità a oltranza che si è impadronito degli spiriti in quest'epoca di disgregazione, di discussione di tutti i valori umani.

Ma torniamo a Picasso. Siamo forse di parte ma il nostro amore per la tradizione, che ai nostri occhi Derain rappresenta, non ci rende ciechi al punto da non riconoscere il grande talento dello spagnolo.

Picasso ha dato sufficienti prove del suo talento nelle opere di concezione classica, nella tradizione, rispettando cioè la regola della rappresentazione dell'oggetto attraverso un disegno puro, sensibile e pieno di espressione. Le libertà che si è potuto prendere nelle sue opere non superano quelle che un El Greco o un Rembrandt o un Goya hanno preso nelle loro, e possono anche concorrere qualche volta con la qualità dei suoi maestri.

Ciò contro cui ci eleviamo è la "libertà spinta all'assurdo" che è stata accordata a questo pittore, che lo fa in realtà perdere e gli fa dimenticare tutti le fatiche e la disciplina, e gli fa prendere per opere d'arte ciò che, in realtà, non sono che fantasie, stravaganze o scherzi di un pittore che, incoraggiato dagli affari, sta confondendo il genio con la follia.

Le sue "astrazioni" riprese da pittori senza talento non possono portarci che alla disintegrazione totale dell'Arte. Picasso ha forse reso un servizio all'Arte nel momento in cui ha risvegliato dal suo torpore una pittura addormentata nel suo convenzionalismo. Ma attualmente non fa che incoraggiare l'ignoranza e l'incapacità di tutta una generazione di pittori che, senza aver dato prove

evidenti del loro talento, come Picasso ha fatto, cominciano dove lui ha finito e, approfittando del suo prestigio, si vantano di un'arte (?) di cui non sono che i seguaci.

Tutto ciò non ha grande importanza se, come dicevamo prima, il commercio non avesse imparato queste frodi e, approfittando dello snobismo degli uni e dell'imbecillità degli altri, non avesse posto tutta quest'accozzaglia di insanità come una moda.

La moda, mi direte, è provvisoria, passeggera. Forse, ma questa ha ormai quarant'anni; quarant'anni di cubismo, di arte astratta, non rappresentativa, onirica, freudiana, espressionista, simultaneista, surrealista, che so?

Non trovate che sia durato abbastanza?

Abbiamo gustato e praticato queste fantasie come tutti, quando avevamo vent'anni.

Ora è tempo di liberare il nostro spirito da queste futilità, da queste stupidaggini di cui il secolo si è nutrito fino ad ora. Il nostro secolo è adulto; il tempo dell'infantilismo è passato.

AMBROISE VOLLARD

Ambroise Vollard, mercante di quadri, è forse l'uomo che ha avuto più influenza sull'arte della nostra epoca.

Vollard è stato un personaggio balzachiano, e occorrerebbe Balzac per descriverlo.

Noi vorremmo semplicemente provare a far comprendere il ruolo che ha giocato nella pittura "moderna".

Vollard è arrivato a Parigi nel momento in cui si cominciava a "scoprire" gli impressionisti.

Racconta lui stesso che non essendo molto sicuro di ciò che avrebbe fatto, un giorno passando davanti a un negozio di quadri fu colpito dalla stranezza di una pittura esposta in vetrina e gli venne l'idea di domandarne il prezzo.

Vollard, che veniva da Guadalupe e non aveva mai visto altre opere d'arte se non le cromolitografie delle scatole di sigari, fu molto colpito dall'enormità del prezzo. Gli avevano sempre detto che i pittori vivevano nell'indigenza. Questo contrasto gli diede da riflettere e decise della sua carriera. Si disse che non poteva che essere un buon affare quello di comprare i dipinti dai pittori e rivederli in un negozio.

Ed ecco come Ambroise Vollard divenne mercante d'arte.

Non si era sbagliato. Soprattutto non dimenticò in particolare l'aspetto strano della pittura che lo aveva stupito e che doveva ugualmente interessare il pubblico.

Nel suo candore creolo pensava che l'Impressionismo fosse un gioco d'invenzione, un indovino, e che ogni pittore dovesse trovare il suo inventando ogni mattina una nuova forma di pittura. E si mise a cercare e a incoraggiare gli "inventori" di pittura.

Tutto ciò che sembrava strano, non convenzionale, anticonformista, per lui era buono. Dio solo sa le croste che Vollard ha potuto comprare; contava unicamente sull'estremo, su ciò che poteva

riservare una sorpresa, su ciò che non comprendeva.

Ma se non s'intendeva per nulla d'Arte, aveva però portato dalla sua isola il gusto del primitivo e tutto ciò che era di concezione primitiva, ermetica o totemica era di sua preferenza. Egli venerava sempre, per gratitudine, gli impressionisti.

Con la sua intelligenza nel commercio è arrivato a creare ciò che si potrebbe chiamare "la pittura vollardiana" e a vendere "questa mercanzia" a prezzi fantastici.

Per tale ragione lo snobismo si è messo in mezzo.

Vollard da solo, o qualsiasi altro, possedendo la mercanzia e difendendola bene poteva mantenere i prezzi alti, e ciò che era fasullo all'inizio dal punto di vista del valore di mercato diventava successivamente di valore. Tutti coloro che hanno fatto esperienza in borsa conoscono questi processi.

Il segreto del successo di Vollard e della pittura vollardiana è questo.

Attualmente la mercanzia di Vollard e quella dei suoi imitatori è sparsa un po' dappertutto e rappresenta un numero considerevole di milioni. Contro questo solido fascio di interessi, critiche isolate come la nostra non possono nulla.

Il vino è stappato, occorre berlo, e ne abbiamo per lungo tempo.

MAGIA NERA

*Il mondo intero è sempre scosso
dal tam-tam dell'Africa*

Non è più Apollo, né Pan
Che guidano lo spirito,
è il Minotauro,
E il Serpente,
E la Luna,
è il Continente Nero.

Accorrete veloci, snob, curiosi, passanti, stupiti, dimostratori, sempliciotti, balordi, abietti, eccentrici, ballerini di swing e altri effimeri, amatori di ciò che si fa, di ciò che si porta, di oh! mia cara! davvero! credete? di "ne vale la pena?", di "sono alla moda?"

Sbrigatevi a guardare prima che l'estroso negozio chiuda, per cause di trasferimento... celebrare.
Entrate, ficcanaso, entrate nella danza.

La bellezza è partita, la stregoneria ne ha preso il posto; gli incantesimi scalpitano.

Entrate, entrate nella danza: marciate! Tutti allo stesso passo! Picchiate! Picchiate! Battete i piedi. Toglietevi il vostro colletto staccabile da persone civilizzate, la vostra cravatta, il vostro gilet; buttate tutto all'aria, via tutta la dignità e tenete il passo. Fate il giro intorno al mondo; non il giro di tutte le ragazze del mondo, ma quello demoniaco dei prepuzi e posteriori neri che si dimenano

in un tam-tam mostruoso il cui calpestio distrugge le cattedrali.

Dove sei, Bellezza, il cui viso mutilato piange dietro a queste maschere di rappresaglia da guerra civile?

Che ne hanno fatto di te, questi uomini la cui intelligenza è a servizio della menzogna?

Venite tutti, falsi testimoni, a dire con delle smorfie ispirate: "Che bello!" E questo farà il giro di tutta la stupidaggine del mondo.

INDIVIDUALISMO

Su uno schermo cinematografico un uomo si rade.

In una mano apre il più possibile il suo occhio, nell'altra brandisce un rasoio.

Primo piano.

Non si vede altro che un occhio immenso e un rasoio che taglia la retina.

Esce tutto quello che può uscire da un occhio che viene accecato.

La sensibilità dello spettatore è stata toccata.

E ne ha di che esserlo!

Tutti hanno potuto vederlo in un film d'avanguardia prima della guerra.

Pare che per realizzarlo non si sia accecato l'occhio di un uomo. No. Ne ha preso il posto quello di un montone.

Ed ecco il "moderno", il nuovo, l'inatteso.

Il regista responsabile di questo film pare abbia dato altre prove della sua originalità. A una festa di Natale alla quale era stato invitato, si è alzato da tavola nel bel mezzo della cena e ha stupito i suoi ospiti buttando giù e calpestando l'Albero di Natale che essi avevano creduto bene di aggiungere agli addobbi sistemati per la circostanza. Occorreva, disse, sbarazzarsi di tutte queste anticaglie che incrostano lo spirito.

Siamo moderni o non lo siamo!...

Se si è moderni, occorre distruggere tutto ciò che non è di oggi.

Ma che cos'è l'oggi, se non lo ieri di domani?

*
* *

Non fare come gli altri, essere se stessi; tale è la formula di tutti coloro che pretendono di farsi un posto nelle arti.

Questa mania è andata così lontano che non si sa più dove essa possa fermarsi.

Tutti i limiti, che per rispetto umano ci si era dati, sono stati superati. La sensibilità e il gusto, atrofizzati a questo regime, non reagiscono più e sono stati a tal punto saturati dalle stravaganze che coloro le cui opere ci scandalizzavano ieri farebbero oggi la figura di ritardatari.

Non si tratta più di scioccare la pigrizia dello spirito di certi borghesi, ma di distruggere senza eccezione tutte le regole e le convenzioni sociali.

Senza dubbio alcune di queste convenzioni avevano bisogno di essere riviste, ma è necessario mettere un limite a questa revisione, poiché la nostra vita ne dipende, vivendo l'uomo in fondo grazie a questo insieme di convenzioni che chiamiamo sistema sociale.

Ora, come possiamo trovare questo limite? Nell'arte come nella norma o la morale, si è dentro o fuori la legge.

Ci occorrerebbe, per meglio ripartire, tornare al punto della nostra falsa partenza.

Ci viene detto:

“Il passato è passato, non si può più tornare indietro”.

E ciononostante, ogni volta che vi si è tornati, si è chiamato ciò:

IL RINASCIMENTO

RICETTE

Prendete un uomo con una buona vista.

Portatelo in un tunnel o svegliatelo in piena notte e domandategli se vede la luce.

Naturalmente vi risponderà di no.

Simulate sorpresa e provate a fargli credere che la luce c'è.

Non vi crederà.

Mettetevi d'accordo con due o tre finti testimoni che sosterranno la vostra menzogna.

L'uomo esiterà, perderà fiducia; il dubbio dell'evidenza è stato creato nel suo spirito: egli si domanderà se è diventato cieco.

Ed è così che si può distruggere l'intelligenza.

Noi siamo dei viaggiatori smarriti in un tunnel in cui tutti pretendono di vedere la luce.

ALTRA RICETTA

Prendete un uomo sano di mente.

Fatelo vivere con dei folli.

Dopo un certo periodo di tempo la ragione di quest'uomo avrà perduto il suo equilibrio.

La nostra ragione non è nient'altro che la facoltà di accordare i nostri atti alla vita reale.

La follia non tiene conto della realtà. Il controllo dei fatti le sfugge. Il cervello vive un sogno ad occhi aperti.

Ora, su quale realtà accordare i nostri atti se si vive con esseri la cui realtà fugge ad ogni istante?

Chi potrebbe cantare bene con un'orchestra stonata?

Niente è più fragile della ragione e “la nostra epoca è inebetita dal contagio dell'assurdo”.

SULLA NECESSITÀ DELL'ARTE

Di certo per la nostra generazione, completamente assorbita dalla rivoluzione meccanica, l'arte non corrisponde oggi ad alcuna necessità.

Eccetto questa:

Mostrarci che l'uomo non è soltanto un animale che cammina, mangia, si veste, uccide il suo simile e finalmente ingrassa la terra, ma conserva sempre in lui la piccola fiamma di cui la vestale greca cercherebbe di mantenere vivo il simbolo.

Questa piccola fiamma che è la nostra vita, la vera, la sola.

Poiché il resto non sarà tra poco altro che resti.

L'Arte è nata con lo spirito dell'uomo.

Lo accompagnerà fino alla sua scomparsa.

*
* *

Le prime dimore dell'uomo, le caverne, sono state decorate; ciò perché l'uomo ha avuto sempre bisogno di posare lo sguardo su qualcosa che nutrisse la sua immaginazione.

Un muro nudo è l'immagine del nulla.

L'Arte fa dimenticare all'uomo la sua condizione.

Una prigione i cui muri fossero decorati non sarebbe per nulla una prigione.

*
* *

L'uomo è sopravvissuto grazie all'Arte.

Le opere d'arte che ha lasciato ci raccontano la sua storia da 10.000 anni.

L'Arte è precedente al linguaggio.

Prima di inventare le parole l'uomo si è fatto capire con i gesti. Questi gesti egli ha provato a fissarli. L'alfabeto non è che una pittura stilizzata.

*
* *

Gli uomini che ci hanno preceduto hanno tracciato con dei segni la strada dello Spirito.

Quanto a noi, non ci resta che riconoscere questi segni per non allontanarci dal sentiero, in quanto tutti coloro che se ne allontanano periscono.

*
* *

La bellezza non è un'opinione, che ognuno di noi può formare a propria guisa, essa è il risultato matematico del migliore adattamento alla funzione, alla vita.

*
* *

Nel momento in cui si perde il senso della bellezza, la mostruosità appare e il fatto che il diplodoco, il brontosauo e l'iguanodonte siano esistiti ci mostra che un tempo la terra ha vissuto senza spirito.

IDENTITÀ DELLE ARTI

Il ritmo è ovunque. È la legge del mondo.

La costruzione di un quadro è sottomessa alle stesse regole di una sinfonia musicale, di una poesia, di un'architettura.

*
* *

La legge pitagorica, la legge del numero e i suoi sviluppi è la stessa ovunque.

*
* *

Proporzione. Forma. Armonia. Ritmo.

*
* *

L'unità deve ritrovarsi dappertutto e la correlazione delle sue tracce sottili tra linea, colore, superficie e volume fanno l'opera d'arte.

*
* *

L'artista deve avere lo spirito teso come la pelle di un tamburo sulla quale, se vi si depone della sabbia, si vedranno le risonanze formare figure geometriche.

*
* *

Tutto ciò che ci smuove risuona in noi seguendo una progressione geometrica ma la geometria che noi conosciamo non è che una parte infinitesimale di quella che forma la vita e della geometria umana. A voler analizzare troppo, l'artista ucciderebbe l'emozione. Non può che affidarsi all'imponderabile.

*
* *

La vera grande pittura concorre alla stessa disciplina, allo stesso ordine rigoroso della metrica del ritmo, della risonanza, della musicalità, così come una poesia di Ronsard o di du Bellay, o come una sinfonia di Beethoven o di Johann Sebastian Bach.

*
* *

La stabilità è data dalla costante attualità di certe opere d'arte.

La pittura dei secoli d'oro ci porta, attraverso la storia che i suoi dipinti ci raccontano, il sollievo dell'ordine, l'equilibrio, il totale riposo, tutto ciò che il nostro spirito cerca senza sosta: "una finalità".

L'ARTE È COLLETTIVA

L'Arte delle grandi civiltà ha sempre rappresentato lo spirito di queste civiltà.

*
* *

L'arte egizia esprime la civiltà egizia, il suo spirito collettivo e non quello di alcuni individui.

*
* *

L'arte greca, l'arte assira, l'arte cinese, l'arte indiana, l'arte gotica sono arti collettive.

*
* *

La caratteristica di un'arte grande è la sua unità di concezione.

*
* *

Oggi abbiamo artisti, ma non abbiamo l'Arte.

È il segno che la nostra società si disgrega, perde la sua coesione. Non si pensa più al sociale. Si pensa all'individuo.

ARCHITETTURA

In pittura l'anarchia attuale ha un'importanza relativa. Una volta passata la moda di tali stravaganze, si metterà tutto in soffitta e il male verrà riparato.

Ma nelle altre arti?

In architettura per esempio?

Lì gli errori non si cancelleranno così facilmente.

Già ovunque la bruttezza dello stile moderno ci ferisce.

Che aberrazione! Dopo tutto ciò, come lasciarci ancora prendere da questa cantilena del "moderno"?

Quando capiremo che, con i greci, l'Occidente ha trovato il suo equilibrio e dopo non ha fatto che adattare a un dato ambiente una regola costante.

*
* *

Se volessi costruirmi una casa diffiderei degli innovatori, dei modernisti, per paura che dopo dieci anni sia ridicola e buona da demolire.

Mi fiderei piuttosto di qualcuno che conosca la regola dell'armonia di cui parla Paccioli, la legge dei numeri.

Su questa regola e sui miei bisogni egli stabilirebbe delle proporzioni e niente nell'aspetto sarebbe lasciato all'"invenzione" (nel senso di innovare senza ragione e unicamente per anticonformismo) e tutto dovrebbe derivare dalla necessità e dalla regola classica.

Ciò non implica che si escluda il progresso (il progresso va più lentamente di noi) né che si sia nemici delle forme nuove.

Niente di più bello che un aereo o un motoscafo, ma è perché qui la forma è nata dalla necessità e non è il prodotto di una fantasia.

Essa è il risultato dell'adattamento più efficace dell'oggetto al suo scopo; è lì la sua bellezza: "*Beauty is fitness*".

I grattacieli americani sono belli in quanto rispondono a una necessità e si è rispettata la semplicità e le regole classiche. Del resto, la maggior parte di essi consiste in un edificio di ispirazione classica sormontato da semplici cellule, che diminuiscono nella loro elevazione, e coronato talvolta da un ultimo piano ornato da qualche elemento di ispirazione ugualmente classica.

Sono ben lontani dalle elucubrazioni dei nostri innovatori modernisti.

*
* *

Ci parlano di nuovi materiali. Ma un nuovo materiale non implica necessariamente una nuova estetica.

L'architettura greca in marmo porta ovunque il marchio della sua origine in legno.

Nelle case non si tratta solo di proteggere gli uomini dalle intemperie, di metterli al sicuro, ma di soddisfare allo stesso tempo, "attraverso delle forme familiari", il sentimento atavico di questa sicurezza.

Nel suo libro "Estetica delle proporzioni nella natura e nell'arte", Ghinka ci dà un quadro sommario delle corrispondenze tra l'opera d'arte e l'opera della natura.

Gli esempi architettonici inclusi dall'autore nel suo libro ci mostrano che le architetture sono composte da elementi progressivi come nell'ordine matematico, seguiti anche per la formazione delle cellule organiche.

Esiste tra l'Arte, ossia l'opera di creazione umana, e la Natura, di creazione divina, una correlazione di armonia matematica.

L'opera d'arte non è quindi il risultato di una moda o di un caso, ma di una corrispondenza tra lo spirito dell'artista e lo Spirito in generale che sostiene la creazione.

La conoscenza delle leggi matematiche della progressione delle cellule in natura è quindi un elemento essenziale per la costruzione armoniosa di tutta l'opera d'arte, particolarmente in architettura. Non ci dimentichiamo che gli antichi misuravano in pollici, piedi, cubiti... Tutta la costruzione prendeva quindi le proporzioni umane indipendentemente dalla loro dimensione.

Questa conoscenza posseduta dagli antichi per tradizione è stata anch'essa trascurata e perduta. Ai giorni nostri costruiamo nell'ignoranza, come dei ciechi nell'oscurità.

La disarmonia invade la nostra sensibilità. È questo il pericolo. Ci stiamo avviando insensibilmente verso il mostruoso, verso l'invertebrato, verso il brutto.

L'uomo ha per istinto il sentimento dell'armonia, è il motivo per cui tutte le costruzioni armoniose ci sembrano *naturali*. In un paesaggio essa *completa* questo paesaggio, poiché è nata e partecipa delle leggi della creazione nella natura.

Al contrario, la mancanza di osservazione delle sue leggi fa in modo che tutte le costruzioni disarmoniche ci sciocchino e ci mettano a disagio come una verruca mostruosa su un corpo. Ma attenzione! Lo spirito nell'uomo si abitua a tutto, al brutto così come al crimine; e la frequentazione del brutto e del disarmonico può diventarci necessaria come l'oscurità al rospo. La sola differenza tra il bello e il brutto è che il primo in quanto ordine conduce alla perfezione, a ciò che è vitale, alla vita; l'altro conduce al disordine, al mostruoso, alla disintegrazione e, di conseguenza, alla distruzione della vita.

OCCIDENTE

Noi siamo Occidentali.
L'Occidente è la Grecia!
Sempre la Grecia!

E ogni volta che ci allontaniamo tradiamo le nostre origini.

Non si tratta di restare fermi; si tratta di “conservare la stessa ragione” sempre.

La nostra civiltà è mediterranea. I Greci si sono nutriti dello spirito del mondo antico e ce l'hanno trasmesso.

Tutto quello che conosciamo della Grecia porta il marchio dello sforzo collettivo, dell'unità.

L'opera d'arte ha sempre la stessa aria di famiglia; non si può classificare che per periodi di tempo e luogo.

Laddove gli uomini hanno vissuto, hanno sempre scambiato e messo in comune i loro talenti, la loro esperienza acquisita.

La pietra ha sposato la forma del loro spirito ed è rimasta a testimonianza.

Si vuole rinnegare il passato col pretesto del progresso.

Quale progresso?

Conoscete qualcosa di più antico dell'uovo? L'anfora greca è un uovo in piedi.

Conoscete qualcosa di più bello, di più perfetto?

URBANISTICA

È sufficiente dare uno sguardo alla pianta di una città per riconoscere i periodi della sua storia, del suo disordine o della sua stabilità politica.

La fisionomia della città risponde al sentimento collettivo di una civiltà, di un periodo della storia.

*
* *

Le pietre sono testimoni dell'ordine o del disordine dello spirito dell'uomo. La linea diritta è il segno della volontà. Il piano d'insieme indica la larghezza di vedute, la potenza della forma politica.

*
* *

Il disordine mostruoso nella formazione della periferia di Parigi, tutta questa cacofonia di costruzioni che si susseguono senza logica, rispondendo agli usi più disparati, senza coesione né armonia, è proprio l'immagine del disordine dello spirito, della mancanza di unità morale, dell'anarchia che caratterizza la nostra epoca.

*
* *

L'architettura è, per eccellenza, il testimone della forma dello spirito di un'epoca.

RITORNO ALLA NATURA

Il famoso “ritorno alla natura” degli impressionisti è stato interpretato, da coloro che li hanno succeduti, in modo eccessivo.

Nel momento in cui l’arte diventa insipida e convenzionale a causa di una ripetizione di temi già usati, è indispensabile vivificarla attraverso un ritorno ai riferimenti diretti alla natura.

Ciò vuol dire trovare un soggetto, studiare i suoi personaggi, un drappeggio, il colore del cielo... non soltanto nei quadri, ma anche nella natura.

È sempre così, ogni volta l’infatuazione di un’epoca per un genere particolare d’arte, attraverso la ripetizione degli stessi temi, porta alla sazietà.

Caravaggio fu uno dei primi pittori italiani che, reagendo contro il convenzionalismo degli emuli di Raffaello, ritornò alla natura, alla realtà. Fu il maestro di Ribera che, a sua volta, influenzò tutta la Scuola spagnola e permise l’esplosione del genio di Velázquez, maestro del naturalismo moderno.

Ecco il vero ritorno alla natura. L’altro, quello che ci porta all’infanzia o all’arte africana, va troppo lontano.

Col pretesto di reagire contro una banalità, distrugge tutto ciò che ci ha preceduto. Confonde il ritorno *allo studio della natura* con il ritorno *allo stato di natura*.

*
* *

La teoria odierna di lasciar sviluppare il nostro IO, cioè i nostri istinti naturali, ciò che ci differenzia dai vicini al fine di trovare l’originalità, conduce fatalmente nell’Arte a ogni stravaganza.

Applicata alla vita in generale, questa teoria condurrebbe inevitabilmente alla separazione degli individui e alla distruzione dell’ordine sociale.

Mentre tutta l’educazione dell’uomo da sempre tende a far scomparire in lui ciò che lo separa dagli altri, il romanticismo ha inventato il culto dell’IO che distrugge il lavoro di secoli.

La pretesa superiorità dell’uomo “naturale”, cioè di quest’uomo ideale, utopico, che possiederebbe tutte le virtù senza mai aver sentito parlare di alcuna, del sentimento del bene e del male, del bello e del brutto, ma unicamente d’istinto, senza che nessuno lo abbia aiutato ad apprendere, questa superiorità è un’aberrazione del romanticismo.

La verità è che l’uomo, nascendo, non è un bagaglio di virtù bensì una piccola belva che occorre vestire. Gentile, senza dubbio, come tutte le piccole bestie, ma una belva in potenza.

*
* *

Conosciamo esempi di poveri bambini che sono stati cresciuti nel più completo abbandono da genitori sconsiderati o che credevano nelle virtù dello stato di natura. Che risultati sconcertanti! Coloro che non finiscono in prigione diventano esseri odiosi a tutti, disadattati, inadattabili e che

pagano, per tutta una vita di spostati, l'imbecillità dei loro genitori.

Non soltanto i nostri atti devono in qualche modo accordarsi a quelli dei nostri simili, essere in ogni istante controllati dalla ragione, ma il nostro pensiero, anche il nostro spirito, hanno bisogno di essere diretti e guidati a partire dalla nostra infanzia nel senso della convezione sociale. Senza questa disciplina l'esistenza della società non è possibile, non ci sono altro che selvaggi in libertà.

In che senso allora questo ritorno "totale" alla natura? (decisamente la nostra epoca è totalitaria), al selvaggio, all'infanzia, al primitivo? È a questo che si vuole ridurre l'artista? A diventare un essere antisociale? Non si comprende che sotto questa forma egli non produrrà altro che un'arte destinata a dissolversi?

Ora, la funzione dell'Arte è una funzione culturale, una funzione sociale. La bellezza è una forma di equilibrio, stabilità, vita. Essa non può trovarsi nel sentiero del disordine e della follia.

*
* *

La nostra epoca vive sotto la falsa concezione del culto dell'Io; è questo che occorrerebbe distruggere; è qui il grave errore del secolo. Un errore filosofico che porta il mondo alla decomposizione morale e alla perdita della ragione.

L'accrescimento dell'IO non può creare che mostri. Non si crea una società con i mostri; i mostri non sono sostenibili. Sono dei casi clinici; curiosi senza dubbio per gli spiriti malati, se non perversi. Ma non è una collezione di casi clinici che può nutrire la gioventù a meno che non si voglia portarla a una completa decomposizione.

I mostri forse possono essere esposti nei baracconi delle fiere, ma è certamente criminale utilizzarli come campioni.

SULLA CRITICA

Quando si vede quali produzioni dello spirito la critica ha l'abitudine di lodare, in particolare nelle arti plastiche; quando si constata ciò che essa ci mostra nelle belle e costose edizioni tipografiche come esempio del "genio moderno" (edizioni in cui ci si prende cura, al fine di creare confusione, di mettere fianco a fianco autentici capolavori e altri che lo sono meno) quando si svela tutto ciò che si domanda se alcuni intellettuali non siano complici di un vasto piano in cui la parola d'ordine sia turbare gli spiriti, distruggere l'intelligenza, abolire la ragione al solo scopo di renderci un gregge di robot.

Plinio il Giovane affermava che solo coloro che esercitano una professione hanno il diritto di parlare. Ma a quel tempo non esistevano i giornalisti. I giornali e le riviste hanno cominciato a comparire poco più di cent'anni fa e da allora la critica d'arte è stata svolta dai letterati.

Diderot, uno dei primi letterati e critici d'arte, si è interessato molto all'espressione dei sentimenti. La gioia e il dolore ben espressi nella pittura, ecco l'ideale che doveva perseguire un artista.

Ai nostri giorni ciò che preoccupa la critica è il pallino della personalità. Averla o non averla,

“*that is the question*”. Fate quello che volete affinché non siate come nessun altro. Ma non è evidente che questo è diventato un controsenso? Che la nostra epoca ne ha avuto abbastanza di quest’anarchia e che la rivoluzione che essa prepara si fa sotto il segno della più rigida disciplina collettiva, sotto il segno dell’abolizione dell’individualismo sterile?

È un errore, con il pretesto del progresso, incoraggiare l’individualismo. Non c’è progresso quando una generazione distrugge ciò che ha fatto un’altra. L’uomo è una continuità e niente di durevole potrà essere fatto se non si prende come “punto di appoggio” l’opera di coloro che ci hanno preceduti.

È pur vero che le generazioni immediatamente precedenti la nostra non hanno avuto un’unità coerente e non possono essere prese come esempio. Non è la nostra generazione che ha rotto la catena. Il male viene da più lontano, ma è nostro dovere provare a uscire da questo stallo.

Gli esempi di coloro che hanno provato a farlo non mancano; seguiamoli, invece di addentrarci in strade senza uscita.

Trasformando in crimine il tentativo di un pittore d’ispirarsi a un’opera precedente, la critica ha ucciso tutti i progressi poiché non ci può essere progresso nell’anarchia di un perpetuo inizio.

Col pretesto dell’originalità essa incoraggia la stravaganza, obbliga l’artista a rinnegare i suoi maestri e lo condanna a un penoso lavoro di mercanteggiamento delle origini.

L’errore della Critica è stato quello di credere che essa dovesse o potesse contribuire a dare un’arte alla nostra epoca incoraggiando ed esigendo dagli artisti una pittura originale, ossia differente dalle altre.

Questa banalità dell’originalità paralizza ogni progresso e condanna gli artisti a marciare sul posto. Essa è causa dei disordini attuali in quanto impedisce all’artista di ispirarsi ai maestri, unico modo di diventarli egli stesso, e obbliga a chiudere gli occhi su ciò che lo circonda, a non cercare altro che in se stesso il proprio nutrimento.

Questa teoria di non dover nulla se non a se stessi è un’aberrazione; sterilizza lo spirito, il gusto, l’intelligenza e la ragione.

Ciò in quanto quello che l’uomo ha chiamato gusto, intelligenza e ragione consiste nella facoltà di giudicare e ben disporre i propri rapporti con l’universo che lo circonda, con l’esterno.

Al di là di questo, l’uomo porta in se soltanto ciò che si trova in un pollo quando lo si svuota.

Come sarebbe più utile la Critica se volesse incoraggiare i giovani artisti nell’ispirarsi liberamente ai maestri e nel segnalare loro i più degni! Ciò si è praticato in tutte le epoche, eccetto la nostra.

La Critica comunque vuole conferire il nome di “maestro” ad alcuni nostri contemporanei, ma non ammette che essi formino delle scuole. Allora di cosa, di chi sono maestri?

La verità è che oggi non ci sono veri maestri. La sedicente personalità di qualche contemporaneo consiste in una ripetizione dello stesso tema, in realtà un adattamento abilmente mascherato dalle tendenze della moda; ci si adatta a Van Gogh, Gauguin o Cézanne, i quali si adattavano a loro volta a El Greco in una nuova ricetta; un altro fa il verso a Poussin o Ingres – e non parlo che dei migliori... Tutto ciò perché occorre, pare, prima di tutto essere se stessi. Ma che vuol dire essere se stessi?

Siamo tutti figli di qualcuno. Ma nessuno oggi osa riconoscere il proprio padre. Poiché la nostra banalità del personalismo ha bandito ogni continuità e ogni disciplina, l'Arte se ne va alla deriva, a piacimento degli snobismi, più o meno di mercato o disinteressati.

Il ritorno alla ragione, a nostro avviso, dovrebbe essere un ritorno alle fonti. Per dipingere come i pittori del Quattrocento o del XVII secolo occorrerà apprendere nuovamente a farlo.

Ecco il grande ruolo della critica: esigere che un pittore sappia dipingere, sappia modellare una testa, passando dal chiaro allo scuro senza transizione, senza sporcare le tonalità, senza fatica apparente, in un colore caldo e omogeneo che dona da vicino e da lontano l'illusione della natura, coma facevano Frans Hals, Rubens, Rembrandt, Raffaello, Velázquez, Largillière, Watteau, Nattier, Fragonard, Goya e tutti i grandi maestri.

Evidentemente, tutto questo non è di moda e per un motivo, ma spetta alla critica restituire al pubblico il gusto per le belle cose, invece d'incoraggiare una pittura autodidatta.

Per un pittore dipingere bene, ossia conoscere il proprio mestiere, non è tutto ma è la qualità indispensabile senza la quale non si può dire quello che potremmo avere da dire, oppure lo si dice male.



Nella sua "Fisiologia dell'Arte" André Malraux dice:

"Non c'è alcun genio al mondo che non abbia cominciato con l'esprimersi attraverso il linguaggio di qualcun'altro".

"Non sono le capre che fanno amare a Giotto la pittura; sono i Cimabue. Non si diventa poeta in una mattina di primavera, ma per l'esaltazione di una poesia".

"Dopo secoli, tra l'espressione intuitiva e l'Arte c'è sempre un'altra arte. Tra i disegni da bambino di El Greco e le tele veneziane, c'è l'amore per i pittori veneziani".

"Non è per rappresentare la vita che Cézanne si impegna in 'Zola'. È per parlare la lingua di Manet".

"Un pittore non è dapprima un uomo che ama i paesaggi, è un uomo che per primo ama i quadri.

"La materia prima dell'artista non è mai la vita, è sempre un'altra opera d'arte".

Tutto ciò per dire che non si nasce imparati. Ma ecco una verità che non si ha più l'abitudine di comprendere.

La Critica ha evidentemente avuto ragione nel combattere quest'arte anemica, bastarda, mediocre per concezione ed esecuzione che sarebbe l'arte accademica e mondana della fine del XIX secolo.

Il torto di quest'arte non era di voler continuare una tradizione ma di perderla.

La Critica ha avuto ragione nel difendere a suo tempo Courbet o Manet, ultimi grandi signori della pittura.

Ma se Courbet o Manet erano degli anticonformisti del loro tempo, non è una buona ragione

per difendere sempre tutti gli altri anticonformisti.

Di grazia, torniamo alla ragione! Troppa arte disumanizzata! Troppe fruttiere, mele, troppi tovaglioli in zinco, donne idropiche e lebbrose. Troppe Cez... asinate! Col pretesto di risparmiarci le torte alla crema dell'Accademismo, ci hanno dato come esempio "l'incapacità travestita da genio" (Vlaminck dixit).

Ora che l'Impressionismo ci ha saturato con i suoi paesaggi a coriandolo, il Fauvismo con i suoi estremismi, l'Espressionismo e il Surrealismo con le loro mostruosità (e non parlo del cubismo, morto d'inedia), non sarebbe meglio provare a ritrovare un'arte che permetta di trattare la *figura umana* con la grazia, la naturalezza, l'efficacia che possedevano i maestri prima del XIX secolo?

Poiché ciò che interessa maggiormente l'uomo è ancora e sempre se stesso.

SULLA PERSONALITÀ

È un grave errore, nell'arte del nostro tempo, la confusione tra personalità e individualismo.

Incoraggiare l'individualismo, su cui si attarda ancora la critica, ha creato tra gli artisti un rilancio della stravaganza, in cui l'introspezione freudiana e altre psicanalisi prendono il posto della vera personalità.

Tale dispersione degli sforzi negli individualismi sterili toglie ogni coerenza e ogni personalità alla nostra epoca.

Può sembrare paradossale pretendere che l'individualismo uccida la personalità.

Ma non è così, e l'errore è d'aver confuso i due termini.

La personalità è ciò che ci è proprio. È il nostro bene più prezioso, col quale ci identifichiamo. È la qualità della nostra persona. È inalienabile e nessuno può prendercela. È l'insieme delle nostre qualità fisiche e morali. L'abbiamo ricevuta dai nostri padri e la passiamo ai nostri figli.

Questa personalità, che è il nostro retaggio, si è modificata nel corso dei secoli nei nostri antenati e ciò ha lasciato in noi dei sentimenti atavici. Possiamo ancora modificarla attraverso la nostra educazione e subire delle influenze.

La personalità è quindi l'insieme delle qualità acquisite da una lunga catena umana, che ci è stata trasmessa affinché a nostra volta la trasmettessimo arricchita della nostra esperienza.

La personalità è quindi una continuità.

L'individualismo è il contrario della personalità: considera l'individuo come un tutto e tende a isolarlo, a separarlo dal resto dell'universo: si ferma a se stesso.

Incoraggiare l'originalità a oltranza, il nuovo a tutti i costi, in cui è condannata l'arte detta moderna, porta alla distruzione della personalità attraverso l'assurdo.

L'individualismo non è la personalità: quest'ultima costruisce, mentre il primo distrugge ciò che l'uomo ha impiegato secoli a costruire.

Si può comprendere perché sia stato incoraggiato l'individualismo. Si trattava di distruggere

una cattiva tradizione, ma una volta raggiunto lo scopo, e oggi lo si è raggiunto, nel momento in cui occorre ricostruire, l'individualismo è nocivo.

La tradizione è trasmissione di personalità. Se la si distrugge, occorre crearne un'altra.

È ciò che ha fatto David.

Dopo il fascino campestre, la rigidità romana.

Dopo le greggi, i pompieri.

*
* *

Ora i pompieri sono morti nell'incendio, non restano altro che macerie.

*
* *

L'esaltazione della personalità deve farsi senza che l'artista la cerchi. Arriverà attraverso la gioia che troverà nella creazione, attraverso la libertà che la conoscenza del mestiere gli lascerà nell'espressione.

*
* *

Per esprimersi bene occorre conoscere la lingua. Oggi ognuno crede di dover inventare la propria e nessuno si capisce.

È la torre di Babele.

LA FIRMA E LA PROPRIETÀ

Parlando di scrittori caduti in guerra e di ciò che avrebbero potuto creare se non fossero morti, André Chamson scrive:

“Ognuno di noi è limitato dalle opere che non vedranno mai la luce. Infatti nel nostro mestiere non c'è concorrenza se non per i mediocri e gli impotenti. Ogni animo nobile vede nelle possibilità dell'altro una parte del suo stesso destino”.

È così che noi sentiamo la pittura: un'espressione comune, “in quanto tutto ciò che appartiene allo spirito è nostro”.

Se si difende oggi così apertamente la proprietà individuale è perché viviamo in un sistema sociale egoista e individualista. Ognuno di noi vive difendendo la propria parte contro gli altri. Ma immaginiamo un sistema in cui gli uomini arrivino finalmente a capire che il loro interesse è di mettere tutto in comune. Saremmo allora tutti ricchi, di tutte le ricchezze del mondo.

Sappiamo quanto sia difficile, ma perché non cominciare con lo spirito?

Ciò è stato fatto già nell'antichità, nel medio evo, e vedete che risultato! Lo splendore delle

cattedrali non sarebbe mai stato possibile senza la sottomissione dell'individuo all'opera.

Sopprimete la firma e sopprimerete la speculazione, così l'uomo non cercherà più di singolarizzarsi ma di lavorare bene.

Qualcuno sosterrà che la firma è necessaria per coltivare l'emulazione e che ognuno dà il proprio massimo. Non lo crediamo. Cosa resta della maggior parte delle opere dei "maestri" di oggi se ne leviamo la firma? La firma non è che un segno della nostra vanità. L'uomo non diventa grande se non quando dimentica se stesso.

Interessato a un'opera che gli è superiore, supererà se stesso.

Gli sportivi lo sanno bene: la squadra va oltre l'individuo.

Se vogliamo avere un'arte, occorre che l'artista si dimentichi di sé nella sua opera così come il musicista nell'orchestra.

È così che fecero gli artisti delle cattedrali. Occorrerebbe poter tornare a queste ammirevoli organizzazioni.

Credete che se nelle fiere annuali si presentassero opere senza firma, la critica riconoscerebbe sempre gli stessi maestri?

E non accadrebbe spesso che la giuria d'ammissione delle fiere rifiuti opere la cui sola firma adesso fa che esse siano in un posto d'onore?

La firma non è spesso che un privilegio, un favoritismo.

Basta firme!

Basta posto d'onore!...

Ecco ciò che dovrebbero esigere i giovani pittori dalle fiere, affinché le loro opere possano essere giudicate dal pubblico e dalla critica senza partito preso e unicamente in base al loro merito.

E poi sarà divertente vedere la critica e il pubblico, sperduti, non sapere ciò che occorre ammirare e sbagliarsi in ogni istante.

La firma è la garanzia per gli ignoranti.

CONTINUITÀ

*Duemila anni di lavoro
hanno fatto di questa terra,
Una riserva senza fine
per le nuove generazioni.*

Charles Peguy

Chiudere gli occhi su ciò che è accaduto prima di noi, come ci si consiglia di fare, è una sciocchezza.

È tempo di accorgersi che occorre tornare indietro, non per fermare il cammino dello spirito ma per riprendere la grande via della ragione.

La nostra personalità ci è stata data per arricchirla di tutto ciò che la circonda. Prendo il *mio bene* laddove lo trovo, diceva Voltaire, e gli uomini che sono venuti prima di noi hanno sofferto per tramandarci la ricchezza da loro acquisita.

Lo spirito è uno e tutto ciò che è del suo regno gli appartiene.

*
* *

Non pretendiamo che si possa prendere qualcosa a qualcuno e dire “questo è *mio*”, ma “questo è *nostro*”, se ciò appartiene allo spirito.

*
* *

Cecino Cennini racconta che Taddeo Gaddi è rimasto ventiquattr’anni accanto a Giotto, prima di acquisire la maestria e dipingere per conto suo.

Quando accadde, non cercò che una cosa: fare così bene come il suo maestro.

Non si trattava di dipingere alla Taddeo Gaddi; si trattava di dipingere bene. Continuità, fede, umiltà.

Partita da Bisanzio e passando per:

Duccio,
Cimabue,
Giotto,
Taddeo Gaddi,
Masaccio,
Massolino,
Filippo Lippi,
Angelico,
Botticelli,
Perugino,
Raffaello,
Poussin,
Ingres,
Delacroix...

una lunga catena è giunta fino a noi e deve proseguire. In questa lunga catena, di volta in volta, un uomo dotato di un dono privilegiato aggiunge un valore nuovo.

Riunendo in lui i fattori imponderabili di coloro che lo circondano e di coloro che l’hanno preceduto, per un nuovo periodo fissa la linea della continuità.

Sono questi “testimoni” che arricchiscono, definendolo, il potenziale dello spirito.

Essi hanno sintetizzato in loro il punto di arrivo della personalità di un'epoca. Essi soli ne sono preposti, poiché sono lo stendardo di una personalità comune.

Ma ogni volta che questi geni sono apparsi era il loro momento e nessuno se n'è stupito. Sono stati il risultato dell'ambiente più che della loro volontà individuale.

Al genio non si comanda.

Tutto ciò che hanno fatto di nuovo, l'hanno fatto a loro insaputa, inconsciamente. Volendo fare con tutte le loro forze così bene come il loro maestro, hanno preso ciò che aveva di meglio e vi hanno aggiunto il proprio.

Ed è così, senza rompere la catena, che lo spirito è maturato fino a elevarsi allo splendore di un Rubens nelle Fiandre, un Velázquez in Spagna, un Veronese in Italia, un Nicolas Poussin in Francia, un Albert Dürer o un Holbein in Germania.

SULLO SPIRITO

La contemplazione, la conversazione e la lettura sono contatti tra due parti dello Spirito. Esse si contrastano o si identificano.

*
* *

Da questo contatto nasce l'idea e da essa l'azione, poiché l'uomo non agisce se non attraverso l'idea.

*
* *

L'Idea è all'origine di ogni cosa. Tutto ciò che esiste all'inizio è stato concepito dallo Spirito.

*
* *

Lo Spirito dell'uomo è rinchiuso nei limiti della logica. È all'interno di questi limiti che prende forma, come l'insetto nella sua crisalide. Fuori da questa zona di sicurezza la follia incombe e lo distrugge.

*
* *

Ogni tentativo della pittura di andare al di là del possibile ci fa l'effetto ridicolo e penoso del salto di un danzatore che pretende di liberare il suo corpo dalle leggi della gravità.

La rana che salta e pensa di volare.

*
* *

Lo spirito umano tende all'ordine, alla logica.
Etica ed Estetica sono i limiti dello Spirito, sola ragione di vita.

*
* *

L'Arte non è gioco né rilassamento.
L'Arte è una necessità d'esteriorizzazione, di materializzazione dello Spirito.

*
* *

Lo Spirito è ovunque, ma non può comunicare tra le sue parti che esteriorizzandosi.
L'Arte è una delle forme di questa esteriorizzazione.

*
* *

Le grandi epoche nell'Arte hanno sempre coinciso con periodi di grandezza spirituale dei popoli.

*
* *

Le opere d'arte sono la testimonianza di una civiltà alle generazioni successive.

*
* *

L'individuo non ha valore in una civiltà se non come prodotto di essa, e questo prodotto sarà tanto più caratteristico allorché avrà abbandonato ciò che gli è individuale per assorbire, adattare e assimilare in lui le caratteristiche più comuni a questa civiltà.

*
* *

Non si può concepire un progresso nell'ordine umano se l'uomo si richiude in se stesso, invece di aprire bene gli occhi per unire al suo spirito l'esperienza e il sapere acquisito da coloro che l'hanno preceduto.

Se si riflette sulla struttura fisica dell'uomo, ci si accorge che essa progredisce anche attraverso il mimetismo e che tutto risponde in noi al contatto e alla conoscenza del mondo esteriore.

*
* *

Lo Spirito in noi fa parte di un tutto che riempie, forma, costituisce l'Universo: questo spirito ha preso il nostro involucro come un mezzo per manifestarsi e comunicare con il resto.

*
* *

La storia della specie ci dimostra in maniera irrefutabile il lungo sforzo della materia per aprire allo spirito le porte della comunicazione.

*
* *

Gli occhi, l'udito, la parola appaiono nella natura dopo un sforzo progressivo e continuo nei secoli, sforzo il cui meraviglioso e misterioso spettacolo supera ogni immaginazione.

Dal protozoico all'uomo, il cammino si inserisce in questa liberazione.

Tutto ciò che vive cerca questa esteriorizzazione, questa comunione con ciò che lo circonda.

*
* *

Il Pensiero viene da uno shock della nostra sensibilità con il mondo esteriore e quando gli uomini hanno utilizzato il rapporto aureo, la gamma cromatica, la regola dell'armonia, la legge del giusto e dell'ingiusto, la convenzione della parola parlata o scritta, hanno misurato così la forma e l'intensità di questo shock fisico, ci hanno dato il mezzo per ordinare i nostri pensieri, nel senso che questa armonia universale è la forma dello Spirito.

*
* *

Solo durante i grandi periodi di unità spirituale l'uomo ha trovato un'espressione pura nell'arte. L'Occidente ha conosciuto questa unità filosofica due volte in quaranta secoli.

La Grecia,

Il Cristianesimo,

e ha prodotto due forme d'arte pura per esprimere questa spiritualità:

Il Partenone,

La Cattedrale;

tale Etica, tale Estetica.

Le nostre sono:

Individualismo,

Scetticismo.

Non stupiamoci della nostra arte, essa rappresenta la nostra epoca.

Ma è qui la nostra grande pena, poiché per colui che sa leggere i segni, la nostra decadenza era già scritta.

I PITTORI E IL LORO GENIO

I capolavori dei grandi maestri sono generalmente opere *finite*.

È nella capacità di concludere l'esecuzione, conservando nell'opera la sua spontaneità di concezione, che si riconosce il genio.

Quando un artista ha dato prova del suo sapere e della sua scienza ed è entrato nella gloria, gli "esperti" ritrovano il segno del suo genio nel più piccolo schizzo, nell'abbozzo più sommario.

Questo gusto dell'incompiuto, molto recente, ha tanto colpito gli ignoranti, i quali per non sembrare tali hanno creato lo snobismo dell'abbozzo e l'hanno sviluppato a tal punto che tutto ciò che è abbozzato, impreciso e incompiuto è considerato a priori come l'opera di un genio e oggi non si può amare un'opera finita senza fare la figura dell'ignorante.

Il genio, si dice, è profonda pazienza. In pittura ora è l'impazienza il segno del genio.

*
* *

Tutto ciò che è sommario, rapido, incompleto, oscuro, ha la possibilità di essere preso come prova di talento.

Ciò che è chiaro, preciso, decifrabile, in una parola finito, è considerato a priori come mediocre.

*
* *

La moda è per l'incompleto e il pubblico, aiutato dalla critica, non arriva a capire perché non debba amare ciò che comprende e ad amare invece ciò che non comprende.

*
* *

In tutti i pregiudizi vi è un'ingiustizia.

Un quadro non è necessariamente un bel quadro perché è finito. Ma ogni abbozzo non è necessariamente un capolavoro.

Accanto a innegabili talenti che sarebbe eccessivo qualificare come geni, alcune persone furbe, approfittando della banalità dell'incompiuto, si sono fatte una reputazione di maestri, mentre in realtà sono soltanto dei mediocri.

*
* *

Tra questi "maestri" contemporanei ci sono sfortunatamente più mediocri di quanto si creda.

Occorrerebbe fare una selezione obbligando *tutti* gli artisti a eseguire un'opera *finita* prima di accordargli la maestria.

Perché no? Chi metterebbe a disagio se non i mediocri?

Ciò si praticava fino al XIX secolo e l'Arte non ne era infastidita, anzi.

Si sostiene che questa prova nuocerebbe alla nascita dei geni, che non possono piegarsi a queste discipline.

Ciò spiegherebbe forse perché i geni sono stati così rari nei tempi passati e così frequenti nel nostro.

La nostra epoca non ha che geni.

Tutta la pittura moderna si basa sul genio.

Tolto il genio, non resta nulla.

I geni spesso sono stati incompresi dalla loro epoca.

Non dalla nostra.

La nostra epoca ha una straordinaria disposizione a capire i geni. È l'unica cosa che comprende.

*
* *

Si è spesso confuso il genio con la follia.

Oggi è la follia che viene confusa con il genio.

*
* *

Quanti idoli occorrerà demolire affinché la gioventù abbia delle vere guide!

SUL COMPORAMENTO

A partire dal Romanticismo si è scritto molto sulle vite romanzate degli artisti e si è finito per considerarli come esseri particolari, fenomeni della natura.

Credendo a questa specie di superiorità, certi giovani destinati alla professione artistica hanno ritenuto di doversi far notare nel loro comportamento.

Ciò ci permette qui di dar loro un consiglio. A nostro avviso non è indispensabile, per avere talento, farsi la barba alla persiana o travestirsi da moschettiere, alpinista o finto proletario. Queste arie di anticonformismo sono necessarie agli ignoranti a volte, ma quest'attenzione a montarsi la testa è altresì sospetta: implica il desiderio di illudere; questa cura è una forma di ciarlataneria. Credersi superiore per il fatto di essere un artista è una ridicola puerilità.

La sola qualità di cui un uomo può essere fiero è di essere onesto; per il resto, se avete – o credete di avere – del talento, ringraziate Dio per avervelo concesso e provate a farvi perdonare questo favoritismo.

Vestitevi quindi come tutti e nel modo più appropriato possibile: se avete del talento, ciò non lo diminuirà per nulla e se non ne avete, ciò vi eviterà l'imbarazzo di crederlo.

*
* *

Diffidate di coloro che si montano “la testa”.
Solitamente è vuota.

I MUSEI

Si è spesso consigliato ai pittori, negli ultimi tempi, di non andare nei musei, di non guardare i maestri e di non avere altro maestro che la natura.

È una parola che ha sempre molto successo, la natura! Ma vorrei vedere un gioielliere, un orafo, un tagliatore di pietre, un liutista o un ebanista non avere altro maestro che la natura.

Che stupidaggine! Credete che questi mestieri si apprendono guardando la luna? E perché credete che il mestiere del pittore sia più facile?

I vent’anni che Taddeo Gaddi passò con Giotto, i quindici anni di Van Dyck con Rubens, ecco ciò che occorrerebbe ai pittori per apprendere il mestiere. Evidentemente, se il gusto consiste nell’amare un volgare sasso invece di un bel diamante lavorato, un mobile fatto di legno grezzo, inchiodato con grossi chiodi, al posto di un Jacob o di un Riesener (come nel caso della pittura), in questo caso non si avrà bisogno di maestri.

Ma questi mobili o questi gioielli non potranno accontentare se non i selvaggi. Lo siamo?

*
* *

Che lo si voglia o no, i capolavori della pittura, in attesa che si faccia meglio, sono nei musei ed è lì che bisogna andare per vederli se non si vuole dimenticare ciò che fu la pittura.

Ma forse ci verrà consigliato di non andarci per evitare il confronto con le opere dei nostri contemporanei.

Avete visto la povera figura che fa al Louvre il ritratto di Clemenceau fatto da Monet?

Sacrilegio, si dirà.

Tanto peggio! È proprio necessario che qualcuno lo dica.

E che il grande Monet ci perdoni. Monet era un grande anziano e senza dubbio anche un grande pittore.

Ma l’arte del ritratto è rara nell’Impressionismo. L’Impressionismo è soprattutto l’arte del paesaggista.

Pittura su superficie, l’Impressionismo ci fa pensare a quei piccoli cieli che si immagina dipinti col cannello da pastori delle Bucoliche; questi assoli di flauto, per quanto siano affascinanti, sono lontani dalla grande sinfonia classica.

I grandi impressionisti, Monet, Sisley, Renoir, Pissarro, hanno composto con un mezzo limitato pezzi ammirevoli per l’arte impressionista, ma che non li si ponga accanto alle grandi opere d’arte esposte al Louvre.

Già ci prende un malessere indefinibile per l'imitazione quando si passa dai grandi classici alle sale inizio XIX secolo.

Sarebbe perfetto che si faccia un museo dell'Impressionismo, ma questo passaggio senza transizione da un'arte completa a un'altra che non lo è, non può che dar luogo a confronti penosi. Occorrerebbe separare la pittura a partire da David e fare un museo del XIX secolo.

L'ARTE DEL RITRATTO

Abbiamo potuto vedere in una recente esposizione sul ritratto francese, in una galleria parigina, come quest'arte sia in decadenza.

Se occorresse oggi fare il ritratto di grandi figure contemporanee, a chi, tra i maestri attuali, si potrebbe affidare tale compito?

Matisse? Picasso? Braque? Soutine? Rouault? Utrillo? Chi altro?

Immaginate il generale de Gaulle, il maresciallo Stalin, il presidente Roosevelt o il signor Winston Churchill passare ai posteri raffigurati nel modo abituale di questi pittori?

Che divertimento!

La verità è che la pittura moderna è incapace di elaborare la figura umana con la nobiltà di un Frans Hals, di un Rubens, di un Velazquez, di un Rigaud o anche di un Marc Nauttier e di un Largillière.

In pittura, come in tante altre cose, ci siamo abituati a giravolte qualche volta spirituali, ma che comunque non sono nient'altro che incapacità dissimulate.

Oh! Non credete che prendiamo le difese di artisti "ufficiali" che hanno avuto per missione quella di riprodurre per la prosperità i tratti di differenti presidenti della Terza Repubblica. Si sa ciò che vale quella pittura. Questi pittori, cionondimeno, hanno l'onestà di farli somiglianti e non troppo ridicoli. Non sempre comodo!

Già sentiamo l'obiezione. La pittura è ben al di sopra di questi bisogni! Farli somiglianti! Va bene per le fotografie!

Non si tratta *unicamente* di fare un ritratto somigliante: si tratta *anche* di fare della buona pittura. Raffaello, Tiziano, Philippe de Champaigne, Velazquez, Goya l'hanno fatto. Sarebbe al di sopra della dignità dei pittori odierni fare come questi maestri? O è semplicemente al di sopra delle loro forze?

Diremo più avanti ciò che pensiamo della fotografia come sostituta della pittura.

Se Napoleone fosse vissuto qualche anno più tardi avremmo potuto vedere la sua fotografia. L'ha scampata bella! Infatti, al posto dell'immagine eroica che i pittori ci hanno lasciato di lui, avremmo potuto contemplare un piccolo uomo grassottello che, come suo fratello, il principe Girolamo, ci avrebbe fatto pensare a nostro zio Gustavo mascherato per un ballo in costume.

La fotografia non si colloca nel passato, il suo realismo è sempre contemporaneo. La fotografia non ha rispetto per nessuno. Essa non vede grandezza che nei guizzi, nei quali è tutta esteriorità.

David, Gros, Gérard – pittori decadenti certo, ma che hanno conservato una certa scienza della pittura – e Ingres, manierista ma pieno d’eleganza, ci hanno tramandato immagini eroiche o affascinanti del Primo Impero e della corte di Luigi Filippo. Winterhalter, l’ultimo grande ritrattista, ha salvato dal ridicolo il Secondo Impero. (Ci riferiamo al ridicolo che si può constatare in certe fotografie di Napoleone III e di sua moglie).

Oggi i ministri e i capi di Stato basano la loro popolarità sulla radio, il cinema e le fotografie nelle pubblicazioni illustrate; tutti questi mezzi sono effimeri e non vivono che nel presente.

Che resterà di tutto ciò tra cent’anni?

Qualche immagine ridicola e senza grandezza in cui le generazioni future non vedranno che una buffonata.

L’arte del ritratto è morta. Che peccato.

LA SCULTURA

Non abbiamo ancora parlato della scultura.

Non che quest’arte ci sia indifferente, ma essendo tenuta da leggi che non si possono trasgredire così facilmente come in pittura, la stravaganza e il ciarlatanismo hanno fatto meno presa.

Uno scultore, anche se non è un artista, è almeno un artigiano che generalmente conosce il suo mestiere. Non si può lavorare il legno o la pietra come si stendono i colori su una tela.

Inoltre, l’ingombro della scultura e la sua difficoltà ad essere tenuta in deposito, l’hanno resa impropria alla speculazione, la piaga della pittura.

Ma se la crisi morale non è stata così grave, è non di meno presente.

La crisi nella scultura comincia nel momento in cui essa ha voluto rendersi indipendente dall’architettura, alla quale ha sempre dovuto essere sottomessa.

Per giudicare il valore di una scultura si deve tenere presente nella mente lo stile architettonico al quale essa appartiene.

Al di là della sua qualità intrinseca, essa partecipa sempre degli errori e delle qualità corrispondenti a un certo stile.

Una scultura deve sempre appartenere a uno stile architettonico.

Se essa non appartiene ad alcuno, si può allora classificarla impressionista, “bronzo d’arte”, soprammobile, un pezzo vivace.

Il “pezzo vivace” è la piaga della scultura da mezzo secolo.

Rodin, il maestro riconosciuto della scultura moderna, è il virtuoso del pezzo vivace.

Gettiamo ancora una pietra nello stagno delle rane.

Rodin ha deviato la scultura dal suo vero scopo. La sua “Porta dell’Inferno”, a cui ha dedicato

tutta la vita, è un'aberrazione architettonica, una puerilità di giovinezza di cui non potrà più disfarsi.

Ci si domanda, avendo fatto questa porta, dove avrebbe potuto metterla – in un enorme “Cabaret del Nulla” forse. Quanto al suo Balzac, un enorme tappo di bottiglia (tutto è enorme in Rodin), porterà un giorno il titolo de “il cieco del crocevia Raspail”.

Il suo museo dà l'impressione di una boutique dei sogni ambiziosi e incompiuti. Ciononostante egli avrebbe tutto per essere un grande artista.

Modellatore strabiliante, il suo “San Giovanni”, il suo “uomo che cammina”, il suo “l'età del bronzo” ne sono la prova; gli manca ciò che è mancato a tutti gli artisti del XIX secolo: una disciplina, un'ossatura.

All'architettura, capo e centro di tutte le arti plastiche, avendo perduto questa disciplina, non resta che andare alla deriva.

Un po' più architettura e un po' meno letteratura, ecco cosa sarebbe servito a Rodin.

Bourdelle (gotico) e Maillol (greco) lo hanno capito e hanno provato a riportare quest'arte alla sua vera destinazione.

La giovane scultura è ben avviata. Lo sguardo volto verso la Grecia, che Maillol gli ha indicato, la prepara a un bell'avvenire.

La Francia è così ricca di incomparabili esempi di scultura del medioevo e del rinascimento e la pietra si lavora oggi nello stesso modo in cui faceva Michelangelo, perciò le sue sculture non possono rimanere a lungo lontane dalla vera via; più disciplinati rispetto ai pittori perché senza dubbio più tenuti alla necessità del mestiere, i giovani scultori non attendono altro che il ritorno dei “costruttori” che diano loro l'occasione per una vera rinascita.

ARTE ASTRATTA O ARTE IMITATIVA

La pittura è sempre stata un'arte imitativa, nel senso che i suoi elementi sono costituiti dall'imitazione delle forme che ci circondano.

Certamente questa imitazione può essere interpretata fino a darci il valore del segno, ma diventa allora arte decorativa o scrittura, oppure cessa di essere un'arte vera.

È curioso che si sia sollevata la questione se la pittura debba essere o no un'arte imitativa solo nel momento preciso in cui la scienza necessaria a quest'imitazione è andata perdendosi, senza lasciare altra soluzione se non la cultura del segno.

Ci viene detto che la fotografia ha tolto alla pittura il suo ruolo imitativo. È un ragionamento troppo puerile. La fotografia non può rimpiazzare la pittura così come il calco in natura, conosciuto dall'antichità, non può rimpiazzare la scultura.

Un'opera d'arte innanzitutto è un'espressione umana e partecipa di quest'emozione inseparabile da tutto ciò che è stato concepito nello spirito.

Una fotografia non dà che un'immagine incompleta, un'immagine morta; essa non è che un

riflesso, una registrazione meccanica dell'ombra delle cose. Una fotografia ingiallita ha l'aspetto di cosa morta come le figure di cera del museo Grevin o le vetrine dei parrucchieri; ha il vuoto della conchiglia di un insetto; di tutto ciò che non è che un'impronta e non una materializzazione dello spirito; una fotografia può essere un documento: "Una pittura è una presenza"; infatti in ogni pittura, buona o cattiva, la presenza del pittore esiste e ci lascia vedere la forma del suo spirito.

È questa forma di spirito che ci sembra piacevole o spiacevole e stabilisce le nostre preferenze.

La fotografia non può quindi rimpiazzare la pittura e l'arte del ritratto sarebbe ancora in auge se non si fosse appurato impossibile portarla a buon fine con i mezzi di cui dispone oggi la pittura.

Il sistema attuale di dipingere esclude la possibilità di costruire una figura con l'intensità e il "realismo" delle grandi epoche.

(Impieghiamo la parola realismo nel senso di ciò che ha un corpo e come si presenta nella realtà e non nel senso di copia esatta della natura).

Solo la tecnica dimenticata della pittura a olio permetterebbe questo realismo.

L'imitazione della realtà comporta in effetti un certo numero di problemi: la forma, il colore, l'atmosfera. Il nostro occhio non vede un oggetto che attraverso la riflessione dei raggi luminosi che lo colpiscono. L'ombra non è quindi che assenza di riflessione luminosa.

Gli oggetti hanno la facoltà di scomporre la luce riflettendola in modo particolare. Ciò crea il loro proprio colore – quello che il pittore chiama colore locale.

Le riflessioni dei differenti colori locali tra loro formano il colore dell'ambiente, cioè il colore dominante che ogni pittura deve avere.

A questo occorre aggiungere le modificazioni di intensità del colore a seconda che l'oggetto sia più o meno illuminato e più o meno lontano dalla nostra vista, cosa che ci dà la profondità.

Si comprende allora come il pittore, volendo rendere tutto questo nel suo quadro (non si tratta di altro che della parte imitativa) avrebbe bisogno di conoscere il suo mestiere e di sapersene servire in modo abile. Senza la conoscenza del mestiere gli sarà più comodo e più facile non dover rappresentare gli oggetti tali che tutti possano vederli, cioè come si presentano in natura, ma di interpretarli a suo modo, come vorrà o potrà rappresentarli.

È a questo fallimento, a questa soluzione facile che noi dobbiamo la pittura astratta, non imitativa o d'interpretazione personale.

Non si ha bisogno perciò di conoscere un mestiere e tutti possono praticare quest'arte più o meno di fantasia.

Ma se ci si può permettere d'interpretare gli oggetti inanimati a proprio piacere, senza che ciò sorprenda oltre misura, non è lo stesso per la figura umana e in particolar modo se si tratta di un ritratto. Il processo interpretativo si è appurato essere lì assolutamente insufficiente. Ci occorre dunque – almeno nell'arte del ritratto – ritornare alla pittura imitativa.

Ma per fare una buona pittura imitativa non è sufficiente al pittore disegnare bene e stendere i colori più o meno giusti sulla tela: occorre che questi colori siano posti nella maniera in cui essi facciano giocare la luce sulla superficie piana del quadro come essa gioca sui corpi colorati in natura;

è questa possibilità che il procedimento a olio ha apportato alla pittura.

Il processo attuale di dipingere non permette di modellare che attraverso una giustapposizione di toni più o meno familiari, i quali danno alla pittura quel carattere di mosaico molto arbitrato ma di una certa franchezza di esecuzione; esso è utilizzato dai “moderni”. Si usa anche mischiare i toni sul pennello, fonderli gli uni sugli altri, processo mediocre e penoso dei “pompieri” che appesantisce la fattura e sporca il colore e il cui risultato ha scoraggiato i migliori difensori della pittura imitativa.

Se si aggiunge a questo che il pittore deve, per eseguire un’opera realistica con il processo della pittura attuale, affrontare tutti i problemi contemporaneamente, modellare la forma in una pasta opaca e densa tenendo conto della diversità dei toni per il passaggio dal chiaro allo scuro, del colore locale, dei riflessi, del colore dell’ambiente, del valore dei piani... si comprende l’impossibilità di far bene la propria opera e non stupisce che si sia preferito eliminare questi problemi insolubili attraverso il metodo attuale e abbandonare il realismo per una pittura interpretativa.

La pittura odierna è diventata, per necessità, una sorta di mosaico o intarsio di colori più o meno piacevole, senza più alcun rapporto con la vera arte del dipingere. Oggi non si fa altro che pittura decorativa; è qui tutta la differenza tra la pittura detta moderna e “l’altra”.

Il processo impiegato dai maestri (intendo con essi tutti i pittori dal XIV al XVIII secolo, le cui opere sono conservate nei musei) classificava le questioni e trattava un problema alla volta; venivano risolti comunque tutti con facilità ed efficacia.

Qualsiasi artigiano e pittore ancora in grado (in quanto tutto si perde) d’imitare il legno e il marmo vi parlerà delle basi, dei fondi, delle venature, dei seccativi, del grasso sul secco...

Andate a domandare ai nostri artisti pittori, usciti o meno dalle scuole nazionali, ciò che significa; la maggior parte non ne sa niente, non conosce niente del mestiere; non dipingono che col loro genio.

Oggi ci si basa solo sul proprio genio, ma un genio incapace di esprimersi non è che una povera bestia; chi non ha visto il genio che brilla negli occhi di un cane! Cosa gli manca se non il potere di esprimersi per essere umano?

Andate a vedere “La Circoncisione” di Mantegna, o “La Vergine alle colonne” di Raffaello, al Louvre; è evidente in questi quadri quanto virtuosi nell’imitazione del marmo fossero questi due artisti; si può anche avere una lezione sull’“imitazione” della figura umana, dei drappi, ecc... soggetti un po’ più elevati nella scala del mestiere di dipingere.

E l’incarnato perlaceo di Rubens! E le sete e i broccati! E la frutta e gli animali di Snyders! E i fiori di Brughel! E i drappi e i cieli di Tiepolo! Non è questa pittura imitativa?

Che cos’è la nostra pittura a confronto? E perché la scienza del dipingere è andata perduta? Bisogna credere forse che da quando la professione è diventata di dominio pubblico, i maestri di allora non si sono preoccupati di trasmettere ad altri un’arte il cui segreto farebbe la loro forza?

In ogni caso è se non altro curioso che questa decadenza coincida con la scomparsa della corporazione che regolamentava l’esercizio della professione e con la creazione della Scuola di Belle Arti.

È possibile pensare che un maestro, generalmente con due o tre allievi scelti da lui, a cui

trasmetteva il suo sapere in cambio del loro aiuto, avrebbe rinunciato a far ciò nel momento in cui è stato nominato professore e posto davanti a trenta, quaranta, cento allievi che costituirebbero eventuali concorrenti?

Lo si può credere.

Una pittura, al di là dell'immaginazione creatrice dell'artista, comporta una scienza d'esecuzione che i pittori dei nostri giorni non possiedono più.

È qui, e unicamente qui, il problema.

Personalmente la nostra preoccupazione da lunghi anni è stata ritrovare questa scienza. Abbiamo sacrificato a ciò molto del nostro tempo e pure il profitto che avrebbe potuto procurare l'accettazione di formule più alla moda ma che, a nostro avviso, conducono l'arte in strade senza uscita.

Per liberare la pittura da questi sofismi occorre che essa ridivenga "imitativa" e non può farlo senza la conoscenza del mestiere.

Prima di noi, altri e più degni si sono preoccupati di ritrovare il mestiere di dipingere, che libererà la pittura dalle paste spesse, opache e difficilmente malleabili nelle quali si imbarca; si confonde il solido con lo spesso, il profondo con il pesante. Si è perduta la scienza di dipingere.

L'ARTE DI DIPINGERE

Pacheco nel suo "Arte della Pittura" spiega: "Mio genero (egli era il suocero di Velázquez) prepara spesso [la tela] con i colori".

Se ne può dedurre che non facesse sempre così e che gli altri pittori preparavano diversamente, ossia in monocromo.

Ingres racconta di aver visto un pittore inglese fare una copia da Tiziano cominciando dal monocromo e tornando al colore attraverso la trasparenza.

Il risultato, afferma, era straordinario. Questo è il vero, solo modo di dipingere a olio. Dopo più di dieci anni che desideriamo avvicinarci ai capolavori, vogliamo provare a ritrovare la tecnica dei maestri; avendo studiato questa tecnica in numerosi grandi pittori abbiamo potuto concludere che praticamente tutti, dagli italiani antichi fino al XVIII secolo, impiegavano lo stesso procedimento. Esso consiste sempre in una bozza leggera e grassa con tutta pasta trattata in monocromo, sia su fondo tinto su cui si fanno giocare spessore e trasparenze, sia nella preparazione di qualche tono sobrio che dà un'idea del colore su un monocromo dominante.

Su questa preparazione, una volta seccata, tornano con le lacche e altri colori trasparenti. Solo questo processo permette un modello vero, senza fatica, e l'unità di toni in tutte le gradazioni del chiaro-scuro. Ciò dona allo stesso tempo una trasparenza nelle ombre, impossibile da ottenere altrimenti. È il processo comune a tutti i grandi pittori. Ciascuno di essi, ben inteso, ci mette poi il suo carattere. El Greco, per esempio, non cerca in alcun modo di dissimularlo. La sua tecnica

è talmente chiara che è stata il punto di partenza della nostra teoria. Dopo averlo osservato è più facile scoprire gli altri. Così, per esempio, nella tela di Ribera esposta al Louvre, “L’Adorazione dei pastori”, si vede perfettamente il fondo rosso bruno sul quale la preparazione in monocromo gioca con impastamenti e trasparenze, seguendo l’intensità della luce. (Si può vedere molto bene che la figura del neonato è modellata in un tono grigio-malva sul quale una venatura viene aggiunta al colore. Questa venatura è generale, con dei tocchi color vermiglio in certe parti: dita, guance, labbra, orecchie, pieghe del corpo) il drappo sul quale il neonato riposa è anch’esso eseguito in monocromo, con lo stesso processo di impastamento. Nella paglia intorno al drappo si può vedere ugualmente la preparazione in monocromo con impastamenti nelle luci, colorati in seguito con un’ocra trasparente e terra naturale nelle parti in ombra. Il procedimento è molto visibile anche nella gamba sinistra del pastore, dipinta sempre in grigio e colorata per trasparenza. Tutto il colore in generale è steso attraverso venature sul quadro dipinto in monocromo. Se Ribera dipingeva così, possiamo pensare che Caravaggio, il suo maestro, facesse allo stesso modo. Non abbiamo potuto analizzare nessun quadro di quest’ultimo, ma tutte le opere dei pittori anteriori al XIX secolo che abbiamo potuto esaminare comportano lo stesso procedimento. Lo si può osservare anche nei due ritratti di Velázquez esposti al Louvre accanto al Ribera di cui abbiamo parlato. Queste due tele, preparate con un fondo rosso scuro, sono dipinte a monocromo, sul quale il colore è stato posto per venature. Queste venature sono nettamente visibili nei capelli, per esempio, nel punto in cui essi debordano sul colletto. Anche nel ritratto alla regina Anna Maria si possono vedere i rossi in venatura debordare sul monocromo. Tuttavia i nodi rosa nelle maniche sono in piena pasta e ciò potrebbe far dubitare della teoria. Ma Velázquez ha un’indole che non teme, rispetto ad altri, di uscire dalla formula. Dipinge veloce e spinto dall’istinto e dimentica certi dettagli che riprende poi con il colore in pasta al momento della venatura. Queste riprese sono molto rare in Ribera, El Greco o Tiziano.

In El Greco l’uso del colore in venatura, come abbiamo detto, non lascia spazio ad alcun dubbio: è visibile dappertutto. Questo modo di dipingere, che aveva appreso dai veneziani, è impiegato soprattutto dagli italiani del Rinascimento fino al XVIII secolo e di conseguenza da tutti i pittori che hanno subito l’influenza italiana. È il solo modo che permette un modellato chiaro nei volumi e dà la sensazione del rilievo e della profondità; l’intensità del colore è ugualmente incomparabile. Si può, a quadro finito, riprendere i toni chiari con un colore in piena pasta e con venature per rimettere il tutto sullo stesso piano, e così di seguito. È ciò che faceva Rembrandt. Guardate il suo “Bue squartato”. Questo quadro è un monocromo in cui le lacche rosse scorrono sulle trasparenze chiare come pietre preziose e al di sopra di tutto una venatura d’ambra dorata gli conferisce la luce al tramonto. Solo questo processo può permettere ai pittori di realizzare capolavori comparabili ai più grandi di tutti i tempi. Solo questo processo conferisce la “materia” preziosa della grande pittura e permette il modellato in cui il passaggio impercettibile dei toni in chiaro scuro ha fatto disperare tanti pittori.

Perché una cosa che sembra così semplice è stata ignorata per così tanto tempo? Innanzitutto,

questo “mestiere” non è così semplice come si può credere. Non abbiamo dato qui che i principi; si tratta, per coloro che fossero interessati, di provare, di metterli in pratica; è lì che la difficoltà comincia in quanto seppur conoscendo il procedimento, ignoriamo la composizione esatta delle materie impiegate e dopo più di dieci anni che questo problema ci preoccupa, abbiamo fatto numerosi tentativi sia incoraggianti che deludenti.

In principio si tratta di avere un supporto (*[subjectile]* la superficie sulla quale si vuole dipingere, per coloro che ignorano questo termine) preparato con una pasta né troppo grassa, né troppo assorbente. Le tele preparate alla biacca di piombo, non assorbendo l’olio contenuto nel colore, lascerebbero una preparazione troppo grassa, troppo lenta a seccarsi e di conseguenza inadatta a ricevere le venature.

Non dimentichiamo la teoria degli artigiani pittori che hanno conservato qualche tradizione, “secco su grasso, grasso su secco”.

Se consideriamo che le venature finiranno il quadro, occorre che siano più grasse rispetto allo strato sul quale si posano e di conseguenza che questo strato non sia troppo grasso.

Perciò, per il supporto occorrerà impiegare una preparazione che possa ricevere un primo strato di pittura in piena pasta, sufficientemente grasso per farne una materia solida, non troppo per permettere di ricevere al di sopra un altro strato più grasso.

La formula migliore della preparazione che abbiamo utilizzato consiste in uno o due strati di colla sulla quale si applica un altro strato fatto di un’emulsione di biacca di piombo che lo renderà, mischiandolo con l’olio di lino, di una consistenza simile alla crema liquida; si aggiunge biacca facendone un’emulsione, come una maionese, in una proporzione uguale o leggermente superiore di bianco di Spagna preparato con la colla.

Questa preparazione ha il vantaggio di nutrire bene la tela dando così dall’inizio un aspetto finito alla pittura; essa è solida e meno suscettibile all’umidità rispetto alla semplice preparazione con la colla e permette una pittura larga e netta, senza alterazione di tono; permette di dipingere ad acqua o a olio, secca in otto giorni e ciò evita la lunga attesa delle preparazioni con la biacca.

Su questa preparazione si dipinge l’abbozzo, sia dando prima un tono di fondo, sia dipingendo in monocromo sulla tela bianca, sia dipingendo con qualche colore semplice: una terra rossa, una terra verde, del bianco e del nero. Occorre impiegare un mezzo che secchi molto velocemente, quindi non troppo grasso: essenza, seccativo d’Harlem, forse mettendo nel bianco un’infima quantità di seccativo Vibert in tubetto.

Questa ricetta è nostra e non sostituisce quella che dovevano avere i grandi pittori, a noi sconosciuta. Si asserisce che l’abbozzo con colore, soprattutto tra i veneziani, si facesse a tempera; ma la tempera non permette strati e se si dipinge a strati si rischia di vedere la pasta “saltare” seccandosi. Inoltre essa ha in più l’inconveniente di assorbire troppo colore e di “far tornare” il monocromo; in realtà il metodo ideale sarebbe trovare una pasta molto morbida da far scorrere liberamente sotto il pennello; abbastanza consistente da permettere gli strati; che non secchi troppo velocemente per consentire un’esecuzione leggera e tuttavia abbastanza rapida per poter venire il colore in venti-

quattrore; non troppo assorbente affinché non “beva” le venature, non troppo grassa affinché non le “respinga”. È soprattutto nel bianco che dobbiamo trovare queste qualità. Il bianco ideale esiste e tutti i pittori antichi che hanno scritto sulla pittura ne parlano.

Noi non l’abbiamo ancora trovato e nessuno di quelli che sono in commercio risponde a questi bisogni.

Una volta che il quadro è preparato così, occorre lasciarlo seccare sufficientemente per poter tornare con il colore trasparente senza portar via la parte inferiore.

Nuove difficoltà ci attendono in quanto esistono pochissimi colori macinati ad olio. Qualche lacca carminio e gialla, ma troppo pochi bruni scuri ben caldi, troppo pochi blu e nessun rosso. Occorre quindi farsi da soli questi colori, diluendo quelli che si trovano in commercio con un mezzo abbastanza seccante per “fissarsi” esso stesso nello stenderlo, non troppo cedevole per poter lavorare una grande superficie per un certo tempo senza che esso si appiccichi. Occorre cionondimeno che si secchi abbastanza velocemente per poterci “tornare” sopra se necessario il giorno successivo.

Si noterà pertanto che la tecnica non è così semplice come si poteva credere. Ma quale splendore tuttavia nel risultato! Ben inteso, questa maniera di dipingere non può essere utile se non si desidera dipingere come Rubens, Rembrandt, Veronese o Tintoretto; essa è inutile se ci si contenta di fare del “moderno”.

L’espressionismo, il puntilismo, il fauvisme, il surrealismo... possono andare oltre ogni “mestiere”, ogni “saper fare”. Anzi, più l’espressione è maldestra più sarà moderna, alla moda.

Scriviamo qui soltanto per coloro che non si accontentano dell’attuale approssimazione e vorrebbero fare un passo in più per eguagliare i capolavori dei grandi maestri. Noi conosciamo persone il cui talento soffre di quest’ignoranza del vero mezzo di espressione.

Indichiamo semplicemente la via; i nostri tentativi personali ci hanno dato la convinzione che è quella giusta. Nei nostri sforzi per ritrovare questa strada, accanto a dolorose disfatte abbiamo avuto delle gioie purissime.

Che non ci si sbagli: non pretendiamo di aver creato dei capolavori – proviamo semplicemente ad esprimerci nella lingua che ci ha creato. La nostra gioia proviene dal fatto che talvolta, nelle nostre prove, abbiamo ritrovato la qualità della “materia” con la quale sono stati creati dei veri capolavori.

Una volta ritrovata, non si tratta più di avere talento per farne di simili.

Oggi il talento non manca di certo agli artisti. Sarebbe sufficiente che non credano subito al genio, quel genio che sostituisce tutto e a cui si consente di dire qualsiasi cosa, fare qualunque commento e già si parla di capolavoro.

Discutiamo qui per coloro che hanno talento e qualcosa da dire.

Ciò di cui soffrono maggiormente le opere di questi pittori è la mancanza di profondità. Il soggetto, a volte mirabilmente trattato, resta in superficie e manca di quella prospettiva aerea dei grandi pittori; i piani non si differenziano che per la prospettiva lineare. Ora, essa si basa soprattutto sul modo di trattare le ombre; tutti i pittori con il gusto per la tradizione hanno sentito come

noi questa impotenza nel dare alle ombre del quadro la profondità che si constata nelle opere dei maestri. Pur impiegando molto bene i toni scuri, che danno una superficie appunto scura ma resta sempre una “superficie”, mentre nelle opere dei maestri la sensazione che ci sia scomparire per lasciare il posto alla sensazione di “spazio”. Negli antichi la superficie è “bucata” dandoci così, attraverso un’illusione ottica, la sensazione della terza dimensione.

Raphael Mengs nel suo trattato di pittura (Parigi, 1786) ha scritto: “Nel finire l’opera, ci si servirà di colori molli per venare le ombre degli oggetti più vicini alla vista: ciò contribuirà molto a dare una grande veridicità alle ombre, perché i *colori trasparenti lasciano passare i raggi di luce* in modo che essi non si fermino alla superficie e non si riflettano negli occhi; ciò fa sì che gli ambienti non sembrino illuminati ma rappresentino delle ombre vere”.

È questo il grande difetto di tutta la pittura dopo l’inizio del XIX secolo. Si è perduta la scienza di trattare le ombre. Una pittura senza ombre è piatta, non ha corpo, rilievo, profondità; tutta la pittura del XIX secolo, a eccezione di Delacroix, è superficie.

Winterhalter, Bonnat, Renoir, pittori dal carattere molto differente, si sono preoccupati e hanno provato a dare alle loro opere una profondità più grande abbozzando le loro tele con colori trasparenti.

Ma sostanzialmente non sono altro che una specie di acquerelli, sui quali sono tornati con degli impastamenti.

Facendo le loro trasparenze sulla tela bianca le ombre sono rimaste vuote e senza corpo. Gli antichi facevano “una superficie”, mettevano dapprima tutta l’attenzione negli abbozzi molto impastati ed è su questa preparazione che giocano le loro trasparenze.

Il miglior esempio di questo processo è il quadro di Velázquez “Las Meninas” che si trova, come sappiamo, al Museo del Prado a Madrid. Questo quadro non ha che un monocromo colorato con qualche rosso, ocra e terre, che si può vedere sulla tavolozza del pittore.

Niente di più sobrio è stata mai fatto in pittura. E tuttavia l’effetto di profondità, di veridicità, è tale che quando si guarda quel quadro lo spirito ne è turbato e si dubita che mai opera d’uomo possa essere così vicina alla vita. È questa sincerità, quest’assenza di enfasi che, dopo tre secoli, fa in modo che quest’opera resti ancora oggi per tecnica e concezione il capolavoro della pittura moderna.

Nel momento in cui Velázquez la dipingeva, Rembrandt finiva il suo “Lezione d’anatomia”, Rubens Le tre Grazie, Frans Hals “La Bohémienne” e Jordaens “L’abbondanza”.

Sono queste le possibilità che la conoscenza della tecnica della pittura a olio avrebbe apportato all’arte.

Sono queste le possibilità che dovremmo ritrovare e per farlo proviamo a mettere un po’ d’ordine nel nostro spirito e in quello di coloro che, come noi, cercano una via che porterà da qualche parte.

È soprattutto alla critica che facciamo appello per orientare i giovani verso il ritorno alla verità.

Nel momento in cui avremo qualcuno di questi direttori dell’opinione con noi, la nostra causa sarà pronta per essere intesa, poiché non avremo contro di noi né il pubblico che si lascia convincere solo con grande fatica, attraverso sofismi contrari al suo buonsenso, né la vera élite, che accetta

questi sofismi unicamente perché constata il vuoto al quale siamo stati condotti da chi pretendeva di continuare una tradizione che in realtà brutalizzava.

LA SCUOLA DI BELLE ARTI

Abbiamo detto come dopo il rinascimento l'Italia era divenuta il centro dell'arte.

Ovunque in Europa i pittori andavano a Roma a cercare la loro ispirazione.

Malgrado il nuovo orientamento dato da David alla pittura, il prestigio di Roma non era cesato, al contrario: pieno di virtù antiche, David pensava di risalire alle origini del rinascimento, cercando nei basso-rilievi e nelle statue greco-romane la fonte dell'arte nuova. Il suo prestigio e la sua autorità hanno influenzato tutta la pittura del XIX secolo.

In effetti, da David fino a Courbet la pittura non è che un susseguirsi di caschi e piume romane illustranti una retorica cornelliana.

La rivolta di Courbet mostrò a Manet la via nuova. Girando le spalle a Roma andò a Madrid, dove trovò due pittori al tempo pressoché ignoti che erano, per opposizione al manierismo italiano, due grandi maestri del naturalismo: parliamo di Goya e Velázquez.

Da allora il prestigio di Roma si è spezzato. Raggruppati intorno a Manet, pittori come Bazille, Fantin-Latour, Berthe Morizot e più tardi Monet, Renoir, Sisley, Degas formano a Parigi ciò che per convenzione ha preso il nome di scuola francese del XIX secolo.

Questo nuovo orientamento della pittura fu e continua ad essere completamente ignorato dall'insegnamento ufficiale.

La scuola di Belle Arti non ha mai capito ciò che è accaduto e continua imperturbabile a coltivare il suo vivaio di futuri Premi di Roma.

Mentre tutti i paesi del mondo inviavano i propri artisti a Parigi, Parigi continuò a inviare i propri a Roma.

L'Italia è senza dubbio un immenso museo, fonte di bellezza inesauribile, ma se si vuol dare ai giovani di rue Bonaparte una cultura pittorica oltre l'impressionismo, e un'unità classica corrispondente ai sentimenti attuali, è a Madrid che occorre inviarli a fare la conoscenza di El Greco, Goya, Velázquez.

A cavallo tra due secoli, il XVIII classico e il XIX moderno, Goya resta il ponte tra due mondi, due culture, due metodi. La sua opera, conservata quasi interamente al Prado, contiene gli esempi di scienza e audacia che non sono stati superati da nessuno. Velázquez, il maestro del naturalismo ed El Greco, di cui Cézanne e Barrès hanno sottolineato la grandezza ai nostri contemporanei, sono anch'essi in Spagna ed è soltanto lì che i giovani artisti potranno conoscerli completamente.

Si sa che a Madrid c'è la villa di Velázquez. La scuola di Belle Arti vi invia artisti in residenza ma unicamente come una sorta di consolazione per coloro che non hanno potuto ottenere il premio di Roma. Dovrebbe accadere il contrario. Il viaggio in Spagna dovrebbe essere riservato alle migliori

speranze; ma c'è qualcuno laggiù capace di "svelare" i maestri spagnoli ai nuovi arrivati? O la villa è soltanto un semplice luogo di villeggiatura in cui si continua a dipingere come si farebbe a Nizza, Fontainebleau o Parigi, senza tenere conto di ciò che c'è intorno a sé?

In questo caso ci si potrebbe risparmiare il viaggio.

Occorrerebbe del resto rivedere seriamente il metodo di insegnamento delle Belle Arti.

Dare ai giovani artisti, accordandogli il premio di Roma, una ricompensa ai loro occhi suprema, la speranza immensa e l'illusione di un risultato, per abbandonarli poi al loro destino è a nostro avviso un metodo disumano.

Si sa che i mercanti di quadri sostengono oggi solo una pittura "non convenzionale".

Questi giovani artisti, che hanno voluto volentieri accettare un insegnamento e una disciplina, non hanno davanti a loro alla fine della corsa altro avvenire se non l'abbandono delle regole apprese, la miseria o la mediocrità di un posto nell'insegnamento.

Se si vuole che nel mezzo dello smarrimento attuale qualche artista possa continuare la grande tradizione, occorrerà dare ai giovani che hanno dimostrato il loro talento una certa sicurezza materiale e non abbandonarli totalmente a loro stessi.

Occorrerebbe che questi giovani artisti, tornando da Roma o da Madrid, trovassero un'organizzazione che li accolga, un atelier di Stato in cui possano continuare il loro lavoro senza preoccupazioni finanziarie, le quali bloccano lo slancio e riducono quasi sempre a zero lo sforzo precedente. Lì potrebbero eseguire in comune grandi decorazioni per i palazzi di Stato. Ritratti "ufficiali" che nessun pittore "libero" sa più dipingere, cartoni per gli arazzi di Stato...

Si creerebbe così un gruppo, l'inizio di un movimento di rinnovamento dell'Arte, tanto necessario in questo momento. Ecco un bel compito per lo Stato. Si troverà un ministro dei Beni Culturali che vuole affiancare il suo nome a una riforma di questo genere?

Qualsiasi città di qualsiasi paese del mondo ha ospedali, sanatori in cui si raccolgono i malati, quelli mentali e fisici, i vecchi... Questo va bene, ma perché la collettività si prende cura di queste deficienze e lascia le sue élite abbandonate?

Ci risponderanno che gli uomini d'élite possono prendersi cura di se stessi. D'accordo, la maggior parte possono farlo. Ma si sa che generalmente gli artisti e i dotti non sono uomini d'affari. Un professore universitario americano, con cui abbiamo parlato ultimamente, ci ha citato il caso di un allievo notevole, di origini modeste, che dopo aver ottenuto sovvenzioni e diplomi, non ha potuto proseguire ed è morto in miseria lasciando annotazioni di interesse eccezionale per la scienza.

Perché, ci diceva, questo spreco, quest'abbandono dei migliori, quando si trova così facilmente una risposta nel cuore degli uomini per venire in aiuto di coloro che hanno delle deficienze?

Questa storia risponde bene al sentimentalismo americano ma è grazie a *La capanna dello zio Tom* che si è giunti a sopprimere la schiavitù.

Ci viene detto che in Francia, prima della guerra, lo Stato ospedalizzava annualmente 25.000 alcolizzati.

Non potrebbe fare uno sforzo supplementare e prendere in carico *cinquanta artisti* di ogni

generazione, di cui forse qualcuno potrebbe apportare al paese un prestigio e una gloria durevole?

Non si potrebbe trovare una formula per permettere il salvataggio di queste élite?

Ci dicono: “L’arte ufficiale non ha mai prodotto che dei mediocri”. Allora, secondo logica, chiudiamo le Scuole di Belle Arti.

Ma noi crediamo sinceramente che questo giudizio sia ingiusto; ci sono stati degli errori, certo, ma un nuovo metodo d’insegnamento potrebbe correggere tutto ciò e produrre dei veri artisti capaci di rinnovare l’arte e strappare ai trafficanti senza scrupoli una supremazia deplorabile.

L’ARTE, LO STATO E IL POPOLO

Ci dicono che la forma degli Stati moderni deve essere democratica, cioè tutto nello Stato deve essere concepito e diretto per il beneficio dei più grandi numeri. Perfetto. Ma in queste condizioni, è sostenibile che l’arte detta “d’avanguardia” diventi “l’arte ufficiale” come sta accadendo in questo momento?

Quest’arte è una forma di espressione suscettibile di interessare “il popolo” al culto della bellezza?

Quest’arte è veramente un’arte democratica, cioè corrispondente a questa filosofia sociale?

È il pubblico o certi mercanti di quadri che domandano di veder comparire quest’arte nei musei di Stato?

Già da lungo tempo gli Stati democratici o non, hanno riunito collezioni di capolavori dell’arte in luoghi aperti a tutti, così da abituare il popolo allo spettacolo della bellezza.

Certi critici d’arte, che peraltro parlando di musei dicono “queste necropoli”, reclamano ultimamente l’entrata dell’“Arte astratta” nei musei nazionali, col pretesto che nei musei occorre avere esempi di tutte le tendenze.

I musei di pittura, a nostro avviso, sono le collezioni del popolo. Se sono destinati ai “collezionisti eminenti”, si sarebbe potuto lasciare queste opere dov’erano e non fare dei musei di Stato, cioè del popolo. Un museo non dev’essere una fiera campionaria.

I musei si sono costituiti unicamente per dare al popolo il sentimento della bellezza e agli artisti dei grandi esempi.

I Botticelli, Fra Angelico, Tiziano, Rubens, Nicolas Poussin, Le Nain, Georges de la Tour... sono artisti che “toccano” il popolo. Si riconosce un grande artista in colui che, attirando l’ammirazione dell’uomo di mestiere, smuove il profano con la perfezione della sua opera.

Sono queste qualità che occorre esigere in tutto ciò che si pretenderà far entrare al Louvre.

Non vediamo inconvenienti nel fare un museo separato “d’arte astratta” che si potrebbe installare, per esempio, in un annesso del museo dell’Uomo, al Palais de Chaillot, come un esempio dell’influenza africana sugli occidentali. Crediamo che quest’arte sarà lì più a suo agio.

In ogni caso, il pubblico dovrà essere messo in grado di dare la sua approvazione o disapprovazione per quel che concerne certe acquisizioni dello Stato in quanto, in fondo, alla fine è lui che paga.

Il popolo non ha forse l'educazione sufficiente per discernere il falso dal vero capolavoro, ma ha troppo buon senso per lasciarsi influenzare dagli snobismi ai quali sono soggetti gli intellettuali.

Lo Stato deve disinteressarsi di un'arte che si indirizza solo ai collezionisti più o meno invaghiti dal raro.

L'arte dello Stato deve essere un'arte che possa toccare il popolo e che esso possa comprendere.

È il popolo non comprende quando gli si mostrano delle donne verdi, idropiche o in forma di strisce, con un occhio piazzato sulla guancia o da qualche altra parte, pitture che hanno l'aria d'essere fatte con la cazzuola, con della calce. E poi gli si fa credere che questa è arte e se non la capisce non è che un povero imbecille. Non ci stupiamo se dopo tutto ciò si sia disinteressato alle speculazioni intellettuali e preferisca di gran lunga andare al bar.

Ci direte che il popolo non educato ha la tendenza ad apprezzare le false opere d'arte, come ama la falsa porcellana decorata a decalco e le tovaglie in falso ricamo, ma lo Stato non è obbligato a incoraggiare questo cattivo gusto; al contrario deve dare il buon esempio, arrivare a educare e a sviluppare il buon senso. È così che compirà la sua funzione di Educazione Pubblica; è qui il suo ruolo e non quello di collezionista di rarità.



Si è data all'arte d'avanguardia la reputazione d'arte antiborghese.

È un penoso errore. L'arte d'avanguardia non è antiborghese se non nella misura in cui distrugge le convenzioni stabilite; è unicamente in questo senso che è antiborghese, ma d'altra parte essa è per sua essenza e concezione l'espressione più evidente dello smarrimento intellettuale di una società borghese in decadenza; è di conseguenza un'arte essenzialmente ed esclusivamente di mentalità borghese.

Quest'arte ermetica, sorta di rebus intellettuale, non può soddisfare che una minoranza di snob o intellettuali decadenti che non hanno posto se non in una società borghese permeata di intellettualismo, minoranza inconcepibile in una società a tendenza egualitaria.

In questo senso è interessante notare l'evoluzione prodotta nei paesi che, come la Russia, avevano adottato all'inizio del loro regime un'attitudine favorevole a queste tendenze estremiste.

Se le nostre ultime informazioni corrispondono a verità, quest'arte, che è stata considerata efficace durante il periodo anarchico indispensabile al rovesciamento di un ordine di cose stabilite, si è del resto rivelata incapace, inutile e inefficace nel periodo costruttivo in cui si trovava la Russia nel 1941.

In effetti, quando la nuova Russia ha voluto dare all'artista un posto nella comunità nazionale, si è resa conto che quest'arte astratta e disumanizzata non era un'arte per il popolo.

Ciò che il popolo chiede non sono rebus o raffinatezze intellettuali da decifrare, ma qualcosa di sano e semplice che possa comprendere e ammirare. Non è indispensabile che questo qualcosa sia un'arte mediocre; l'uomo del popolo è perfettamente capace di sentire la bellezza degli affreschi di Giotto o di Benozzo Gozzoli, per esempio.

Ciò che non si può ammettere è che gli si parli della grandezza e della bellezza delle opere d'arte e gli si presenti come tale elucubrazioni che urtano il suo buon senso, che non comprende, che non può comprendere e che per questo lo umiliano e gli infondono ingiustamente il sentimento di inferiorità.

Dico bene, ingiustamente, poiché questa sedicente superiorità di un'arte ermetica è una mistificazione e consiste quasi sempre in un'incapacità mascherata di esprimersi normalmente in una forma chiara e comprensibile a tutti.

Se alcuni intellettuali difendono ancora, per una specie di sentimentalismo a scoppio ritardato, queste manifestazioni d'arte-moderna-primo-quarto-di-secolo, i responsabili dello Stato che non lavorano in astratto ma nella realtà non possono che favorire il ritorno di un'arte più umana, capace di donare al popolo il sentimento della vera bellezza.

CI OCCORRE UN'ARTE CHE VADA DALL'IMMAGINE DORATA DEL SEMPLICE E INGENUO GIORGINO ALLA PREZIOSA RAFFINATEZZA DELLA "VENERE DORMIENTE" DI GIORGIONE.

È quest'arte che porterà agli uomini l'ideale di bellezza al quale aspirano.

I MAESTRI SONO MORTI

"I maestri sono morti", diceva Delacroix a qualcuno che l'aveva chiamato maestro. Il punto è che Delacroix vedeva la pittura con gli occhi di Rubens e sapeva che gli uomini del Quattrocento fino a Tiepolo passando per Raffaello non erano stati sostituiti da nessuno. Dobbiamo riconoscere, ahimè, che era severo ma giusto.

Dopo Delacroix le cose non sono cambiate, al contrario; la pittura ha perduto la sua grandezza.

Non si può dire oggi che la pittura sia morta, ma occorre convenire che non è più ciò che è stata, e sta morendo.

Ciononostante, mai ci sono stati tanti pittori e mai i pittori hanno cercato con più ardore. È vero che quest'ardore, questa ricerca sono diretti e sostenuti non dalla preoccupazione di eguagliare i maestri ma dalla volontà di individualizzarsi, di non somigliare al vicino.

Questo tormento della singolarità e dell'individualismo è di creazione recente e corrisponde al periodo d'anarchia morale del romanticismo che ha messo in subbuglio lo spirito.

I pittori delle grandi epoche non avevano questa preoccupazione; apprendevano il loro mestiere direttamente da un altro pittore. Un contratto di apprendistato legava l'allievo al maestro per lunghi anni.

Questi aveva quindi interesse a mostrare all'allievo il suo modo di fare, il segreto della sua arte. L'allievo portava avanti la maestria e il compito consisteva proprio nel fare bene e non di fare qualcos'altro.

Masaccio proseguì l'opera di Giotto e quella di Cimabue; Raffaello quella di Perugino, e El

Greco – il più personale di tutti – ha fatto opere che si confondono con quelle di Tintoretto.

L'arte è una lunga catena e ogni volta che questa catena si spezza l'uomo cade nel primitivo, nell'incoerenza e nel grottesco.

Non è questione di difendere certe false tradizioni di Meissonnier e di Gérôme, che hanno fatto della pittura una sorta di illustrazione di vario genere e hanno perduto di vista la condizione essenziale dell'opera d'arte: la costruzione di sinfonie geometriche. Non si occupano più che di una rappresentazione aneddotica delle cose, rappresentazione tanto più deficiente in quanto non ha a sua disposizione il mezzo indispensabile all'esecuzione, quel mestiere che, da Van Eyck a Goya, ha permesso per tre secoli ai pittori di tutte le nazioni di esprimere il loro genio particolare attraverso un mezzo comune a tutti.

Dopo Delacroix, Manet ha fatto un ultimo sforzo per ritrovare la vera pittura ma, non conoscendo il mestiere di cui parliamo, che permette la profondità, si è ridotto a dipingere in superficie.

La pittura in superficie non ha mistero. Alla grandezza occorre un po' di mistero.

Non avendo a loro disposizione questo mezzo d'espressione, i pittori del XIX secolo hanno dovuto rassegnarsi ad abbandonare una tradizione impossibile e cercare altro.

È da questa necessità che è nato l'impressionismo. Intorno alla grande comprensione di Manet si è formata la scuola del prisma che, negligente nella forma, non si è occupata che della luce. È innegabile che abbiamo assistito qui a uno dei momenti più patetici della creazione.

L'impressionismo segna uno di quei momenti in cui l'uomo, alle prese con tante difficoltà, trova o crede di aver trovato la soluzione. In ogni caso, l'impressionismo è sempre vivo e la nostra epoca non ha trovato niente di meglio.

L'impressionismo è senza dubbio una nuova forma d'arte – un'arte essa stessa – ma è un'arte che non può dire tutto; le manca quella forza nella profondità che ha l'arte classica.

È qui il dramma della pittura. Da un lato, un mezzo d'espressione limitato ma a nostra portata; dall'altro l'esempio dei capolavori antichi che i pittori contemplano come un paradiso perduto.

L'impressionismo non è che un diversivo alla nostra impotenza. Per un vero pittore quest'arte ha qualcosa d'instabile e provvisorio, come un abbozzo che lascia il nostro spirito insoddisfatto.

È questo vuoto che cercava di colmare Cézanne, ma la sua opera – lo si voglia o no – non è che una lunga prova e un lungo fallimento.

Nondimeno è intorno a lui e ai suoi sforzi che si è cristallizzata tutta l'incertezza di un'epoca; è da lui che è uscita la pleiade di pittori che, insoddisfatti dell'impressionismo, hanno voluto dargli un'ossatura.

Dobbiamo inchinarci con rispetto davanti a questi inquieti che hanno tanto sacrificato nella ricerca di una soluzione impossibile e lo dobbiamo a noi stessi di giudicare le loro opere, non da un punto di vista strettamente pittorico, ma come esempi della volontà di qualche uomo di ritrovare un cammino perduto.

È da questo bisogno di ossatura mancante all'impressionismo che un movimento è nato e si è deciso di chiamarlo cubismo. Il cubismo è stato un tentativo di ritrovare le discipline di costruzione

classica ma, al posto della costruzione, ci ha mostrato l'impalcatura.

Tra l'impressionismo e il cubismo esiste un'altra scuola di pittori chiamata "Fauve", ma si potrebbe chiamarla più appropriatamente "individualista". Sapete già cosa ne pensiamo.

Quest'altra categoria di inquieti i cui rappresentanti, dopo essere stati riuniti e banditi, si contendono oggi gli onori della pittura ufficiale, non è che il risultato di un romanticismo smarrito, di una pittura che cerca se stessa.

Il Fauvismo non è che una reazione di qualche esagitato contro i fautori dell'insegnamento ufficiale, ma i suoi membri non apportano più nulla di concreto.

La loro arte individuale e anarchica tende a distruggere la disciplina propria alle epoche classiche che il Cubismo pretendeva ritrovare e senza la quale nulla di durevole può essere costruito.

Non vi è progresso possibile se ogni generazione distrugge ciò che la precedente ha edificato.

Se si ammette che l'artista trovi la sua vocazione nella contemplazione di un'opera d'arte, o che la prima materia dell'artista non sia mai la vita ma sempre un'altra opera d'arte, emerge tutto il problema della pittura odierna.

I Greci, da cui proviene tutta la nostra conoscenza, non hanno inventato in sei secoli che tre tipi di architettura e questi tre si fondono normalmente l'uno sull'altro fino a poter formare un tutto. Ciò vuol dire che non vi è mai stata rottura bensì continuità.

Questo perché la vita nel mondo antico non finiva nell'individuo: volevano raggiungere la perfezione e sapevano che l'uomo non può fare nulla di perfetto se non appoggia la sua opera su quelle di coloro che l'hanno preceduto.

*
* *

L'uomo non inventa nulla: aggiunge, e il granello di sabbia diventa roccia.

*
* *

In queste condizioni ci si domanda se l'esigenza della nostra epoca all'originalità a tutti i costi non ci abbia condotti allo stallo in cui ci troviamo.

La critica chiede il nuovo e l'amatore il raro. Non resta al pittore che molto poco spazio per occuparsi del bello; noi pittori non facciamo insomma che soddisfare questa passione dell'amatore per la collezione e ciò mette l'arte sullo stesso piano della filatelia.

Viviamo su un malinteso che rischia, se non vi si porta rimedio, di allontanare l'interesse del popolo per una delle più importanti manifestazioni dello spirito. D'altra parte, lasciare questa manifestazione dello spirito nelle mani di chiunque non può che portarla a una completa decadenza; e il fatto che questa decadenza lasci indifferente o quasi l'élite è un segno ancor più grave e più importante di quanto non si creda in generale.

Il mondo antico ha costruito le città e i templi.

Il medioevo ha costruito le cattedrali.

Il rinascimento i palazzi.

Tutti questi progetti superano l'individuo. L'arte di queste epoche era un'arte comunitaria.

La nostra epoca, da Luigi Filippo ai nostri giorni, si caratterizza per la casa in affitto e dell'ombrello, simboli dell'individualismo.

Ogni epoca ha l'arte che si merita.

L'esaltazione dell'individualismo ha fatto sì che a forza di guardare soltanto noi stessi, a forza di interrogarci, si è arrivati alla notte profonda, al subcosciente, al sonno della ragione. "Il sonno della ragione produce mostri" diceva Goya.

Il Surrealismo, ultimo arrivato, ha preteso di fissare i nostri sogni incoerenti quando in realtà è il sogno di un ordine umano che si tratta di cogliere.

Se vogliamo ritrovare la grandezza occorre lasciare l'individualismo e trovare un'arte che sia di tutti noi. Occorre rinunciare al nostro orgoglio di inventori. La pittura non ha bisogno di essere inventata, essa esiste; è sufficiente riprenderla laddove si è fermata, all'inizio del XIX secolo, in cui con essa tanti altri valori umani sono scomparsi.

Si è tentati di credere che tutti questi disordini provengano soprattutto dalla nostra incapacità di ritrovare il mestiere dei Van Eyck che, per tre secoli, hanno fatto la gloria della pittura e che avrebbero permesso la continuità.

Occorre, per un nuovo Rinascimento, ritrovare il Mestiere, una Mistica e una Comunità di costruttori di cattedrali.

Allora, anche la grandezza verrà ritrovata.

Parigi, giugno 1945.

Tradotto da Silvia Tusi