

III^a Serie

N. 2

LA RUOTA

RIVISTA MENSILE DI LETTERATURA E ARTE

- Mario Soldati - *L'osteria di Cavaglià* 75
- Gustaf Froeding - *Poesie (trad. di A. Guidi)* 89
- Mario Alicata - *Notizia per un saggio sul Carducci* 94
- Mario Praz - *Un ambiente Regency* 105
- C. L. Raghianti - *Un caso di metodo nello studio
dei disegni* 110
- Il Socrate immaginario* / Giorgio Graziosi: *Notizie
musicali* / Guglielmo Petroni: *Le buone maniere* /
Giuliano Briganti e Antonello Trombadori: *Cronache
della critica figurativa* / *I capricci del ruotaio.*
- Pericle Fazzini: *Disegno*

Maggio 1940

XVIII

CRONACHE DELLA CRITICA FIGURATIVA

L'odierna bibliografia artistica francese, specialmente per quanto riguarda la pittura dell'Ottocento, è oltremodo ricca di pubblicazioni che, con intelligente discernimento iniziale, illustrano l'opera dei grandi artisti di quel felice periodo. Ma se questo sta ad indicarci un gusto indubitabilmente assai bene orientato non credo si possa affermare con eguale ottimismo che i valori, così giustamente riconosciuti ed ammessi, siano contemporaneamente sottoposti al tentativo d'una sistemazione che per esser valida e durevole abbia la pretesa di superare il limbo della pura e semplice affermazione di gusto e di educatissima sensibilità artistica rivestite coi mille allettanti colori di vari, ma sempremai inutili, estetismi letterari. Le librerie e le biblioteche sono oggi invase da un vasto stuolo di monografie, biografie, vite romanizzate con diluita vena narrativa o con salmodiante biblica austerità, pubblicazioni di lettere, memorie, archivi, tutti documenti insomma più o meno preziosi per una particolareggiata conoscenza delle cronache di quel tempo e che, d'altra parte, manifestano la diffusa atmosfera di un civile costume culturale. Ma chi, non pago di aneddoti, di cronache piacevoli e brillantemente discorsive, di esteriori e non sempre garantite testimonianze o di impure introspezioni psicologiche che insieme, il più delle volte, rifrangono impicciolito e travisato il mondo di quei grandi, volesse, con lodevole buona volontà, rendersi conto di quanto a questo proposito è stato scritto in Francia con più viva e contemporanea coscienza critica non credo ne trarrebbe lusinghieri responsi. E mi par non basti a consolarci da tanta desolazione quanto è stato scritto su questo argomento da Lionello Venturi che manifesta il suo incrollabile e ormai schematico abito mentale inesorabilmente procede applicato in aprioristici e fissi motivi intellettuali. Ed è pur vanto indiscutibile di Lionello Venturi l'aver tentato eroicamente l'impresa di scuotere la storiografia artistica francese da quel suo ormai preoccupante torpore che la fa indugiare fanciullescamente divertita tra i lucenti balocchi di un letterario sensualismo descrittivo o di una narrazione psicologica e moralizzante per non parlare dei torbidi sogni del surrealismo e della psicanalisi.

Le malinconiche condizioni cui abbiamo ora tanto rapidamente accennato, pur senza aver la pretesa di fare un quadro generale della critica d'arte francese contemporanea ma solo per indicare un costume invalso e diffuso, così come in cento altre opere che ci si confondono e svaniscono nella memoria per la loro omogenea, impersonale vuotaggine, si riflettono anche in un recente libro su TOULOUSE LAUTREC (Jacques Lassaigue: H. Toulouse Lautrec, Paris Hypérion, 1939) che, appunto per questo non sarà del tutto inutile esaminare. I motivi che vi affiorano sono di una vecchiaia sterile e quasi triste: par di leggere Roger Marx od Octave Mirbeau o altri contemporanei di Toulouse in qualche quotidiano parigino circa il 1890.

Qualche parvenza di avvedutezza sembra suggerire all'autore, nella breve premessa, di resistere alla tentazione di dar la stura alla solita sfilza di aneddoti, tentazione che ha dovuto essere ben forte se si pensa al bizzarro carattere di Toulouse; l'esauriente ed estesa biografia, poi, che ne scrisse l'amico Maurice Joyant ci ri-

sparmia della consuetudinaria partizione della materia in: *l'homme et l'artiste, sa vie et son oeuvre*, ecc., ecc. Ma la solita confusione non manca e per non farsi illudere dalla premessa basta avventurarsi appena nella lettura di quel che segue. Ed ecco che l'autore, nel prendere in esame l'attività di Lautrec intorno agli anni '80-'1, prima cioè del viaggio a Parigi, se si lamenta, e giustamente, che a questo suo primo periodo, precedente, a dir suo, ogni influenza ed ogni studio e, specialmente, l'incontro con le opere di Van Gogh, non sia stata data sufficiente importanza, non sa dirci, a spremere il sugo, che questo: l'amore pei cavalli lo portò al loro studio e questa specializzazione gli approfondì la visione e gli diede un metodo. Arrivò così ad un arte di equilibrio; cioè, spiega con franca e fiduciosa imprecisione, dopo aver cominciato con un certo naturalismo (e quale?) aveva raggiunto l'equilibrio fra la realtà e la stilizzazione, tra la poesia dei mezzi e la verità dei soggetti. Era però come una formula trovata che minacciava di esaurirsi in stanca ripetizione. Cosciente del pericolo Lautrec si sforza di resistervi con una maggiore fedeltà alla natura ed eseguisce tra l'81 e l'82 scene campestri e specialmente buoi. (Se furono dunque i cavalli a dargli uno stile furono i buoi a salvarlo dai pericoli di quello stile e ad arricchire la sua tavolozza). A parte questo ci pare che l'autore se la cavi troppo a buon mercato nelle sue considerazioni davanti all'opera di Toulouse sedicenne, e noi non ci rassegnamo a voler ammettere che questi suoi primi dipinti sian spuntati così come funghi, generati da un semplice incontro fra un talento precoce e la maestra natura. Sembrano, se mai, molto agguerriti e scaltri e mi pare, inoltre, sia da meditare sull'importanza, ad esempio, de « *La charrette anglaise* » del 1880 che con quel suo pennelleggiare sventagliato da una roteante, girandolesca forza centrifuga per tante analogie si accosta a Van Gogh. E Van Gogh era allora a Bruxelles, anche lui pressochè agli inizi del suo cammino pittorico. Del loro incontro a Parigi e delle conseguenze ecco quanto dice l'autore: « *par une curieuse coincidence, même au simple point de vue technique, l'oeuvre du grand Hollandais est comme une réponse affirmative aux propres recherches de Lautrec, une confirmation éclatante de la justesse de procédé de peinture qu'il avait inventé devant les chevaux et les boeuf de Céleyran* ». Comoda, troppo comoda scappatoia per evitare una strada più faticosa, ma che sola porterebbe a qualche chiarimento nei reciproci rapporti dei due artisti, e che indurrebbe ad una analisi delle opere di Toulouse e di Van Gogh intorno all'85 (per es. il ritratto di Souzanne Valadon o di Juliette Pascal di T. L. dovrebbero essere molto indicativi per motivi pre-van-goghiani), a motivare il notevole cambiamento avvenuto nell'Olandese nell'86, anno del suo arrivo a Parigi e, inversamente, il gravitare intorno a Van Gogh delle opere del francese dopo l'87. Ma queste cose non sembrano interessare l'autore che preferisce parlarci di Montmartre, del cabaret « *Le Mirliton* », di Jane Avril, della Goule o di altre stelle che, con spiritosa e spregiudicata allegria, dagli umoreschi cartelloni di Lautrec chiamavano la folla barbata, sudata dei borghesi parigini, congestionati e impacciati negli alti e costringenti collettoni di celluloidi, al Moulin Rouge o al Moulin de la Galette. E siccome non c'è descrizione possibile senza digressione probabile ecco tentata la questione della moralità di Lautrec che noi lasceremo nella penna. Diremo solo che il considerare in blocco Degas, Toulouse e Forain come « *peintres de moeurs* » rischia di piegare Degas al livello di Toulouse, Toulouse a quello di Forain con l'unico risultato di non far capire nulla di nessuno dei tre.

Di considerazioni sulla posizione storica di Lautrec l'autore ci lascia quasi completamente digiuni. Dice solo che usò della lezione simbolista nell'*affiche* e

nell'arte decorativa e che « *pour la peinture au contraire, il s'en tint — comme Van Gogh du reste — à la technique qu'il avait élaborée par l'expérience et qui était adéquate à sa vision* ». E con questo bell'uovo di Colombo l'autore si ritiene soddisfatto. Ne deriva naturalmente che Lautrec vien considerato come un isolato, del tutto in disparte dai pittori della sua epoca, fuori di ogni classificazione o gruppo. Si appropria però delle « nuove scoperte tecniche » e, « per una specie d'istinto » è impressionista sin dagli inizi sebbene non senta il problema della luce in sè, chè nei suoi quadri la luce è immobile e diffusa per illuminare il più chiaramente possibile l'essere umano (e questo naturalmente perchè « *le ciel d'Albi* (sua patria) *est un ciel toujours clair, d'une lumière dure et froide qui n'ajoute rien aux monuments mais dans le quel au contraire ceux-ci se detachent en toute netteté* »). Per lasciare a questo punto il libro, senza seguitare in un ormai troppo lungo elenco di puerili enunciazioni, diremo subito che non crediamo nè all'isolamento di Toulouse nè al suo *impressionismo per istinto* (cosa che, fra l'altro, non vuol dir nulla). Sin dalla sua primissima attività egli si rivela molto vigile e attento a quanto avveniva intorno a lui, e il suo impressionismo, o, per essere più esatti, l'impronto a Manet è una molto precisa e cosciente derivazione stilistica e non un istintivo raggiungimento di analoghi risultati le cui premesse sarebbero state intuite, così, vagamente a mezz'aria. Il *Ritratto della Madre* (1882 — Museo d'Albi) e più ancora *Jeune femme* (1885 — principe Paolo di Jugoslavia) sono di un manetismo felicemente ed elegantemente confezionato con una pungente modisteria molto vicina a Berthe Morisot. E la posizione di Lautrec, la cui ventennale attività si svolge esattamente in quel giro di anni che vanno dalla morte di Manet al primissimo operare di Picasso, non è priva di un interesse che sfugge completamente all'autore. In quegli anni, seguiti alla poetica impressionista che aveva, per un breve momento, unito intorno a se personalità così diverse, si andavano maturando tutti quei motivi che sarebbero presto sfociati, con disordinata irruenza, a confondere le acque del novecento ove poi sarebbero stati riassunti, nella loro esasperante astrazione, e riscomposti dal prisma dell'intellettualissima personalità di Picasso. Si correva, dopo la polemica naturalista, verso una sempre maggiore astrazione concettuale della forma pittorica ed in questa corsa, sebbene forse riluttante per temperamento, fu un po' trascinato anche Toulouse. Egli era certamente di natura sensitiva ed impressionabile e Manet, Van Gogh, Degas e forse altri, determinarono fortemente il suo stile. Ma la stessa diversità di questi artisti dovrebbe indurci a pensare. Egli si vestiva, con una certa indifferenza, delle penne dell'uno o dell'altro e, quel che è più interessante, senza nessuna coerenza cronologica. Dopo opere che, nel taglio compositivo, nello stesso modo di muovere il pennello ci mostrano una notevole influenza di Degas ritornava, con rinnovata violenza a Van Gogh per poi, con improvviso dietro-front ripetersi in evidenti felici entusiasmi manettiani (si veda per esempio: *Femme de maison* del 1894). Ma, ripeto, queste « maniere » erano declinate nelle loro più esterne, meccaniche particolarità, erano una *calligrafia* che superficialmente rivestiva una forma lastricata ed isolata, descritta con intuitiva, libera facilità. E non è da imputarsi alla statica luminosità meridionale del cielo di Albi il completo disinteresse di Toulouse per una luce vagheggiata nella sua viva mobilità ma è sibbene consono al contemporaneo abbandono di ogni immediato movente naturalistico per una concettuale accentuata astrazione formale alla quale Lautrec, non ostante le apparenze, non direi sia affatto estraneo. Mentre Van Gogh, presso alla fine, si chiudeva in una via senza scampo, nella sua prepotente individualità abbandonata a se stessa e che non dava adito a comunicazioni, esaurendosi,

direi, come un gigantesco fuoco d'artificio, mi par che Toulouse sia più vivamente innestato nella storia del suo tempo e non a caso, nella sottana sollevata di una sua ballerina, un bianco puro, isolato, nel rapporto con il fondo m'ha fatto intravedere con sufficiente chiarezza le premesse stilistiche di una tarda natura morta di Braque. E ciò può esser anche confortato dal fatto che non è, a parer mio, da trarre in campo, nei suoi rapporti con Toulouse solo il primissimo Picasso, il Picasso *liberty* del 1901, ma anche il migliore Picasso, quello intorno, ma non dopo al 1905, cui ci han fatto intensamente pensare alcune pitture di Lautrec per quel senso di esile ed accentuato profilo, di nuda, affilata, delicatissima *silhouette* (si veda per esempio *Deux femmes valsant* 1894). Ma son cose che richiederebbero precisa e diretta documentazione; vi si è accennato solo di sfuggita per cercar di intravedere la posizione storica di Lautrec la cui opera mi par giunga ai suoi momenti più alti quando, dimentica di un'eccessiva caratterizzazione psicologica che, per troppa foga descrittiva, gli impoverisce i mezzi di espressione pittorica, si abbandona al felice ritmo e all'immaginazione cromatica del suo ricco, immediato intuito. (g. b.).

*** John Rewald ha curato una sontuosa monografia (Editions Hyperion - Paris, 1939) della produzione di ARISTIDE MAILLOL. Tutta l'opera dell'artista di Banyuls vi è riprodotta in nitide e fedeli tavole. Il testo che precede è, secondo il costume corrente della critica contemporanea francese, diviso in alcuni succinti capitoli che l'un l'altro si compendiano: *Aristide Maillol - Sa vie - Son art - Maillol devant la critique*. Ma invano si cercherà nel capitoletto *Sa vie* altra cosa che aneddoti e casi particolari a bella posta inseriti non come notizia storica ma come fatti tendenti a convalidare di maggior chiarezza alcuni aspetti della sua arte, intesa ancora come documento d'un temperamento caratteristico. (Del resto ricordo qui tra le fatiche del Rewald stesso quella davvero edificante di aver rintracciato gli originali botanici del paesaggio provenzale di Cezanne e di Van Gogh, e di averli, accuratamente fotografati, posti accanto alle rispettive opere d'arte con l'aria di averne approfondito la conoscenza spirituale. J. R. « *Cezanne et Zola* » ed. Sedro-wsky, 1936 - Van Gogh all'Esposizione internazionale di Parigi: *Catalogue édité par l'Amour de l'Art*). Così, ad esempio, miticamente: « *Aristide Maillol naquit avant que l'ère chrétienne ne commençât, et ce sont les grands sculpteurs de l'antiquité qui lui ont enseigné l'amour des corps nus, le mystère des volumes, le rythme des mouvements. Puis l'adolescent s'est réveillé un jour au bord de la Méditerranée, parmi les vignes, près de la péninsule espagnole, à l'ombre des Pyrénées. Fils de pêcheurs et de vignerons, il passa sa jeunesse dans une contrée, jadis colonisée par les Grecs et les Romains et dont les habitants ont conservé un type noble et pur d'une beauté classique* », e via dicendo. Non altrimenti nel capitoletto *Son art* invano si cercherà l'approfondimento storico della formazione artistica di Maillol e la definizione critica del suo valore, bensì, accoppiate a un disordinato elenco di opere, espressioni come la seguente: « *Oui, Aristide Maillol est un grand et mâle artiste qui réunit à la rusticité de son physique de vieux paysan et à la rudesse de son parler meridional la douceur de ses yeux bleus ouverts à toutes les beautés et la tendresse d'un coeur sensible et poétique* ». Oppure giudicando il suo stile: « *On peut distinguer deux genres différents dans les dessins de Maillol: ceux justement faits d'après un modèle, montrant, indépendamment du degré auquel il a poussé l'exécution, le souci de ne pas s'écarter des données fournies par le corps humain - puis, ceux faits de mémoire et qui s'inspirent presque toujours très visiblement d'une préoccupation décorative* ». Regna in tutto il capitoletto quasi per analogico sottinteso e come unica realtà critica un concetto

della vita e dell'arte di Maillol molto simile al noto metodico aforisma di Van Gogh: *le croquis, l'esquisse, le tableau*. Così nella primitiva attività di arazziere e di pittore al Rewald sembra ravvisare *le croquis*; nelle prime sculture in legno o *masquettes* (Maillol cominciò a scolpire a quarant'anni), *l'esquisse*; nella maturità di *Pomone* o de *L'air, le tableau*. In tal modo s'apprende anche che le statue di Maillol non nascono mai per un improvviso moto della fantasia, ma sono il frutto d'un assoggettamento alla memoria della realtà che ogni giorno il maestro non manca di annotare dal vero nei « *nombreux petits carnets de poche remplis d'esquisses* ». Su questi appunti Maillol lavora; assimila nell'immaginazione la verità di quelle linee: le rinventa e giovandosi del ricordo inizia la modellazione d'una statua.

Soddisfatta di tali conquiste la propria necessità critica, il Rewald può comodamente darsi al fervido paragone di opere di Maillol con versi baudelairiani; può affidare la certezza dei successivi giudizi a quel che lo scultore stesso dice dei propri bisogni creativi, senza valutare queste preziose confessioni come documento umano e morale ma direttamente assumendole a definizioni indiscutibili della sua arte. Ne discende un insieme di sensazioni di mediocre valore letterario, scomposte e ragionate a volte entro una logica astratta, a volte entro un'insipida aneddotta, onde l'idea critica più validamente formulata nel testo del Rewald — ma a veder nostro inesatta — è la seguente: « *Depuis ses debuts Maillol a toujours cherché la même chose, la vérité et l'équilibre des formes, et chacune de ses oeuvres n'est qu'un nouvel effort dans ce sens. Celui qui sculpta vers 1885 les statuettes archaïques en bois, celui qui modela, en 1937, les Trois Nymphes juveniles dans la terre glaise, c'est toujours le même homme; son évolution n'a rien de brusque, rien d'intellectuel.* »

In realtà Aristide Maillol, la cui scultura levigata, rotonda, classicheggiante sembra veramente per tale sua continua aspirazione al definito e al semplice essersi svolta in assoluto intimo dialogo col suo autore, senza inserirsi vivamente nell'influenza del suo tempo più romantica ed estrosa, è molto più vicina ad alcuni recenti aspetti della cultura figurativa che non neoclassicamente a Polycleto. E se v'è un momento della sua arte in cui la scultura greca sembra suggerirsi dalle tranquille volute dei suoi nudi, tale presenza non è meno gremita di maturazioni cubiste che in talune opere di Picasso, ad esempio le *Deux femmes avec draperie* del 1920 o *La Source* del 1921. Tuttavia è certo che, a voler fare la storia di Maillol o almeno inizialmente individuare i temi essenziali della sua arte, le indicazioni del Rewald sono utilissime.

Frequentate le scuole ufficiali di Gêrome prima e in seguito di Cabanel, Maillol le lasciò, convinto di non avervi appreso niente di notevole, e vide per la prima volta nel 1884 le tele che Gauguin aveva da qualche tempo dipinto in Pont-Aven. E sintomatiche di questo incontro più che le stesse parole di Maillol (*La peinture de Gauguin fut pour moi une revelation. Devant ses tableaux de Pont-Aven je sentais que je pourrais travailler dans cet esprit*), sono alcune sue pitture (*La femme à la vague; Jeune fille; La mer*) dove, se i toni complementari di Gauguin appaiono gonfiati da una materia porosa e sensuale, identico è il sentimento simbolistico della rappresentazione. I vani esercizi dell'accademia, che pur non avendo appagato le necessità espressive del giovane Maillol gli avevano tuttavia lasciato talune urgenze intellettuali e concettose (proprie ad esempio della statuaria di Rousseau), si mutavano ora in qualchecosa di più nobile e raffinato ma non meno falso. Nasceva in tal modo una scultura (*La Source*, 1898) dove la compattezza dei volumi rotondi e luminosi, propri delle opere più pure di Maillol, appare immersa in un nebbioso velo nascente dalla fluidità di una forma nell'altra. E questo atteggiamento lette-

ariamente impuro Maillol lo porterà con sé a lungo ed è facile rintracciarlo anche in opere tarde, quali *Le Desir*, *Le monument aux morts de Banyuls*, *Les deus soeurs*, *sujet de pendul*. Simbolismo che viene confermato dai rapporti che Maillol ebbe notevoli con Puvis de Chavanne e con Maurice Denis. A tutto questo il Rewald, pur essendosi preoccupato di darne esatta notizia, non sembra aver attribuito importanza superiore a quella d'un incontro fortuito. Anzi egli si premura di far notare che Maillol non ha avuto nessuna influenza o contatto concreto con i contemporanei. E noi siamo pronti a ripetere con lui che per quanto l'artista ami le impareggiabili sculture di Renoir, che conobbe soltanto molto dopo i propri inizi, non si è tuttavia ispirato se non alle osservazioni del suo sentimento e alla sua profonda conoscenza della materia. Ma è necessario aggiungere che tali riflessioni nascevano da un amore non effimero e passeggero per quelle forme d'arte; non erano l'astratta segnalazione d'un ragionamento, bensì l'assimilazione, a volte felice, d'una realtà plastica che giovava alla maturazione della sua originalità. Il Rewald non precisa l'incontro di Maillol con la scultura di Renoir, ma è certo che opere come la *Venus victorieuse* di quest'ultimo, dovettero alquanto giovargli a riproporre con più semplice e conclusa necessità espressiva il problema che egli aveva allo stato più vivo, al di sopra degli intellettualismi e delle simbolistiche modulazioni della materia: quello dell'immediata, sensuale definizione delle forme in valori cubici, in riduzione della luce e dell'ombra ad atmosfere semplici e reali. Si può dire che la prima grande opera, in questo senso, di Maillol sia *La Méditerranée* del 1901, anticipazione veramente notevole della purezza plastica non disgiunta da un sentimento espressivo della forma, che oggi affiora nell'opera dei più giovani scultori europei. È certo che spesso questa compattezza della materia, questa totale riduzione dell'immagine a insieme armonico di linea e di volume, pur non cadendo che raramente nella vacuità del garbo decorativo, lascia indecisi intorno al valore concreto dell'opera per il divario tra l'estrema semplicità dello stile e il più magniloquente proposito dell'impostazione. Si che non di rado l'opera di Maillol appare fredda e inespressiva o è costretta ad appoggiarsi ad antefatti molto spesso Rodiniani (*Le petit cycliste*; *Buste de Renoir*). E potrebbe altresì esser ravvisato in questo dissidio il peso Bourdelliano, che all'evidenza egli porta ancora in certi atteggiamenti voluminosi della sua plastica, nel tentativo di purificare la retorica costruttiva in una definizione geometrica di marca cubista. Onde la sua fantasia si riduce all'emozione purissima d'una superficie appena incurvata fino a raggiungere una scultura che, lungi dal rammentare un naturalismo plastico ed effettistico, si giova di rari valori ed a quelli interamente affida il proprio significato. Si pensi alla *Baigneuse assise* dove l'arco luminoso e lieve della schiena improvvisamente si muta, per il piegare della gamba, in una forma rotonda e gravida d'ombra, a intendere come nelle opere più vive la rappresentazione plastica s'identifichi per Maillol in un'elementare vicenda di valori luminosi e volumi, di linee nette e snebbiate perse nell'orbita d'una più profonda voluta. E si pensi quanto ai medesimi problemi sia legata gran parte della scultura contemporanea: dal cubismo di Despiau all'attrattismo di Marini, dall'espressionismo di De Fiori a quello di Kolbe. In questo senso ci sembra debba andar valutata l'importanza dell'artista di Banyuls. E a differenza di come dice il Rewald a noi par di notare nella sua opera, certo a un esame sottile del sentimento che la promuove e non appagandoci le apparenze classicheggianti e i miti greco-romani, non un continuo isolato e nitido cammino ma i segni notevoli d'interruzioni, di valide influenze e la presenza d'una sorvegliata intelligenza del più attuale e smalzato gusto figurativo pur senza cedere che raramente ai compiacimenti dell'estetismo (a. t.).