

# Anche l'arte moderna ha bisogno di credere

Come nota Piero Viotto nell'introduzione alla *Correspondance Gino Severini- Jacques Maritain* (1923-1966) che esce in questi giorni dalle edizioni **Olschki** (pagine 304, euro 34), la distinzione fondamentale che il filosofo francese fa quando si occupa d'arte è quella tra l'estetica, la conoscenza teorica, e la poetica, il saper-fare, che è una conoscenza di ordine pratico e si lega alla produzione di un'opera. È una distinzione che aveva già fatto san Tommaso e che Maritain rilancia e su cui mette alla prova il valore della soggettività, cavallo di battaglia

del pensiero e dell'arte moderna. Severini, scrive sempre Viotto, si fece promotore in Italia, assieme al critico Edoardo Persico, delle idee di Maritain. Del loro lungo sodalizio intellettuale e amicale, è prova questo carteggio da cui

pubblichiamo ampi stralci di due lettere, una di Severini, che manifesta a Jacques una serie di dubbi sulla propria esperienza artistica, una crisi che vive come fallimento di quei valori artistici che lo avevano guidato al tempo del futurismo e del cubismo, che sembrano portare, in artisti come Picasso, a una falsificazione dell'arte. Maritain gli

replica prendendo in contropiede quel pessimismo misto a una dose di moralismo: Picasso forse ha ingannato tutti, ma perché era il più bravo e poteva permettersi di fare l'illusionista. Cattivo maestro, dunque, ma con quella sprezzatura che serve talvolta a superare d'un balzo le crisi che assillano ogni artista che non si accontenti di ciò che ha fatto. In ogni caso, dice Maritain, non è l'arte moderna a essere marcia, ma lo spirito degli artisti dominati dallo scetticismo. Insomma, per essere buoni artisti bisogna credere fino in fondo a ciò che si fa. (M.C.)

## l'artista

### «Caro Jacques, tutto ciò che ho fatto è vano: non farò più quadri religiosi»

18 luglio 1927  
La Roche (Cantone di Friburgo)

**C**arissimo Jacques, ammetto che sono profondamente scoraggiato, riguardo all'arte in generale, e all'arte religiosa in particolare. Sono lontano dall'aver il bell'entusiasmo di Semsales; forse, dopo questo lavoro rinuncerò all'arte religiosa, non accetterò più di lavorare nella Casa di Dio. Riassumo così la mia vita di pittore: epoca futurista: distruzione assoluta di tutto quello che è stato fatto e appreso nelle epoche precedenti; esaltazione dell'intuizione individuale; arte considerata come ritmo risultante dallo scontro tra le cose e i sensi; esaltazione del soggetto ecc. Epoca cubista: limbo le mie aspirazioni per ritrovare i "mezzi" relativi alla "pittura". Ricerca quasi esclusiva di costruzione, composizione e mestiere. Vaga tendenza verso la spiritualità. Epoca dopo il cubismo: disgusto del *bric-à-brac* e dell'accademismo che il cubismo portava in sé; ricerca più intensa di costruzione e tendenza più definita verso una vera spiritualità; desiderio di raggiungere i classici attraverso la via onesta e non le apparenze.

Che cos'ho fatto con tutte queste buone intenzioni? Oggi mi sembra di avere quasi sempre superato l'obiettivo. Forse aveva ragione Juan Gris quando diceva, una sera che eravamo riuniti da lui in rue Ravignan: «È un'epoca di falliti; tutto fallisce oggi; la guerra ha fallito, la pace ha fallito, tutte le nostre aspirazioni hanno fallito e tutti noi siamo un mucchio di falliti». Dico: "forse" aveva ragione, perché non sono così pessimista di natura da sostenerlo, ma quando si guardi a dove si è oggi quanto a disordine, quando si constati cosa ha fatto Picasso (il pittore del nostro tempo che mi sembra più dotato), con tutto il suo talento, mi sembra che ci sia motivo di dubitare e scoraggiarsi. E dire che lo stesso Picasso un giorno mi diceva, nel mio atelier, guardando insieme delle riproduzioni di Van Gogh: «Quel povero fallito di Van Gogh!». Oggi quel pittore appare il più ordinato, il meno pazzo, il meno fallito di tutti noi. Ma ecco un altro ricordo che in questo periodo mi torna in mente con insistenza: una sera, o una notte, mentre passeggiavamo con Modigliani, lui mi dis-

se: «Io non ci casco nell'aggeggio di Picasso, lui si fotte e fotte tutti». Sono le sue parole. Il destino del mio povero amico era già stabilito in Alto, indubbiamente

da qui viene la rapidità con cui è giunto a quella conclusione, a quel giudizio che allora mi sembrò molto più severo di quanto non mi appaia oggi. È tuttavia innegabile che l'aggeggio di Picasso non è stato privo di qualche utilità per l'arte, almeno mi sembra, ma si tratta di vedere se quell'utilità compensi, bilanci, il caos terribile in cui ha fatto piombare tutta la nostra epoca. [...] Alla base dell'arte moderna c'è una battuta, e l'idea extra-artistica «di stupire il compagno». Uno dei primi quadri di Picasso è stato le *Demoiselles d'Avignon*; una grande tela raffigurante donne nude o quasi in un luogo malfamato, alcuni di quelle donne, o una sola, non ricordo bene, invece di avere la testa [canc.] hanno una maschera negra sulle spalle. Da qui la teoria che nella natura non ci siano piedi né mani né testa, il che porta a vedere, nella detta natura, solo linee e colori... Se oggi si ha qualche difficoltà a dipingere una testa, volendo esprimere un ritmo relativo a quella testa e non un semplice accordo di linee e di colori più o meno soggettivo, ciò viene ancora da lì

e, prima di Picasso, da Renoir [canc.] stesso, che si è compiaciuto a fare una testa bestiale da cuoca a tutti i bei corpi nudi che ha dipinto.

Un altro elemento nefasto apportato da Picasso è il gusto del *bric-à-brac*. C'era a Montmartre e c'è ancora una miriade di piccoli negozi di *bric-à-brac* nei quali Picasso trovava vecchie cornici, spesso ovali, che avevano perso un po' la doratura, o grigie, vecchie cornici di trumò, nelle quali componeva i suoi quadri, così che non era la cornice a essere fatta per il quadro ma quello per la cornice, e da qui vengono i suoi blu Nattier, i suoi grigi e quell'aria "Pompadour" che ha gran parte delle opere di Picasso di tutti i periodi.

Ci si potrebbe chiedere se ci sia "creazione artistica" in un procedimento del genere. Il caso pone l'artista di fronte a un oggetto, la cornice, che gli suggerisce un accordo di linee e colori; con quegli elementi crea, fabbrica un altro oggetto, il quadro. Quel quadro è un'opera d'arte? Riflettendo mi appare: 1) che quella cornice, isolata dal quadro per il quale era fatta, mantiene tuttavia qualcosa di quel quadro, in modo che persino una personalità forte come Picasso subisce il carattere della

cornice e imprime alla sua composizione, anche se non rappresenta nulla, un vecchio profumo del tempo della cornice; 2) che tale procedimento ha più del gusto del decoratore o della modista che della vera creazione poetica; 3) che il risultato del procedimento ci dà un'opera, un oggetto piacevole, gradevole, carino, ma che non esprime nessun nuovo rapporto, nessuna reazione risultante dallo scontro tra un'intelligenza d'artista e il mondo reale. Ebbene, mi sembra sempre più che senza quest'ultima condizione non ci sia arte. Forse ho torto, ma nessun'opera della nostra epoca mi sembra soddisfare tale condizione eccetto alcune opere di Utrillo e di Rousseau il doganiere, e anche di Matisse.

E non solo l'arte moderna mi sembra volta più verso il passato che verso il futuro, non solo mi sembra, in generale, che rientri più nel gusto dell'accostamento, della modista, che di una vera creazione [canc.: artistica] poetica, ma oltretutto è immensamente triste.

Ciò dipende dal suo contenuto filosofico che è quasi sempre pieno di disperazione, scetticismo, disprezzo. Alla base dell'arte moderna c'è la filosofia del clown, una filosofia di disperato che dalla vita non si aspetta nul-

la di buono, che non vede nessuna vita "al di là", che riassume tutte le disillusioni, tutti i tradimenti, tutti gli scetticismi, filosofie immensamente triste, e [canc.] è questa tristezza che plana sull'arte moderna. (...)

Tutto ciò è sempre il risultato del paradosso e della battuta presa sul serio, e anche dello scetticismo, e anche e soprattutto dell'assenza di Dio al centro dell'essere, dell'operaio d'arte, e tutto ciò ci ha avvelenati. Infatti

con questo siamo nella linea del male e non del bene, e la nostra tristezza deriva dal fatto che non siamo né abbastanza cattivi da compiacercene, né abbastanza stupidi da non vederlo. Questa è più o meno la situazione generale, e non credo che la poesia plastica di Cocteau, o l'ultimo aggeggio di Picasso, o anche il surrealismo, vi apportino qualche cambiamento. Forse uno sforzo di liberazione si potrebbe vedere nelle aspirazioni di certi surrealisti, ma mi sembrano piuttosto dei surfuturisti, senza la generosità e il coraggio che, a un certo momento, abbiamo avuto noi; inoltre sono avvelenati di letteratura.

**Gino Severini**

(traduzione di Anna Maria Brogi)

## anticipazione

Esce la corrispondenza fra il pittore Gino Severini e il filosofo Jacques Maritain. Un dialogo che durò più di quarant'anni e tocca questioni fondamentali dell'etica dell'artista di fronte alle sfide della «soggettività». La critica a Picasso, «genio scettico»

## APPUNTAMENTI

### PAGNONCELLI E ROSINA

◆ Oggi alle 17.30 per il ciclo di incontri «I mercoledì di Vita e Pensiero» Alessandro Rosina dialoga con Nando Pagnoncelli sul tema «Il disincanto dei giovani e il ruolo dell'università», alla Libreria Vita e Pensiero, Largo Gemelli 1, Milano. Info: tel. 02 7234.2251 - giulia.belloni@unicatt.it.

### BULTRINI E DAMIANI

◆ Presentazione delle raccolte di poesie: «La coda dell'occhio» di Nicola Bultrini (Marietti 1820) e «Poesie» di Claudio Damiani (Fazi) oggi alle ore 18,30 presso la Sala Verri di via Zebedea 2 a Milano, Centro culturale di Milano. Oltre agli autori intervengono: Tiziana Cera Rosco, Paolo Lagazzi, Franco Loi e Davide Rondoni. Info: 02.86455162.



**il filosofo**

**«Caro Gino, occorre uno slancio spirituale nuovo»**

30 luglio 1927  
Saint-Jorioz (Alta Savoia)

**M**io carissimo Gino, lei ha ragione in quasi tutto quello che mi scrive, se non che quelle stesse constatazioni dovrebbero portarla a conclusioni meno pessimiste. È verissimo che si trova a una svolta della sua vita che le impone una revisione generale. E l'anarchia della nostra epoca è tale che [canc.] per trionfarne, e cominciare a realizzare, in genere bisogna aspettare l'età matura. È una condizione crudele, ma anche magnifica: a quarant'anni bisogna debuttare, ma con un'esperienza spirituale che i giovani di vent'anni non possono avere neppure nelle migliori epoche. Tutto si riassume allora in una questione di coraggio. E il coraggio non le manca mio caro Gino. [canc.]  
Che Picasso [canc.] abbia «ingannato tutti», come le diceva Modigliani, [canc.] è possibilissimo, e forse perché è [canc.] un grande pittore. Ha potuto permettersi cose, *bric-à-brac*, eclettismo, battuta triste ecc., che hanno disorientato l'epoca. Succede



Il filosofo Jacques Maritain

de spesso che un grande artista sia un cattivo maestro, certamente è il suo caso. Per quanto abbia apportato una miriade di elementi preziosi, che però sono solo materia e che devono avvelenare se ci si abbandona ad essi. È il caso di dire con David: «Se non ve ne fregate della pittura, essa fregherà voi». È chiaro che ora si può progredire solo liberandosi da Picasso. Non creda mio caro Gino che io giudichi con troppo ottimismo l'arte moderna. Vedo le tare che vede lei. Ma è affare del critico, non del filosofo, formulare e spiegare tutti quei giudizi assunti nel tempo. In *Art e Scolastique* dovevo trattenere di tutto questo solo ciò che può interessare una dottrina universale dell'arte. D'altra parte credo che l'arte moderna debba essere liberata. Non è lei a essere marcia, al contrario, in quanto arte, è piena di ricchezze e volta verso [canc.] una certa purezza. È la spiritualità dell'artista a essere perversita dallo scetticismo di cui lei così giustamente parla, e da tanti veleni morali.

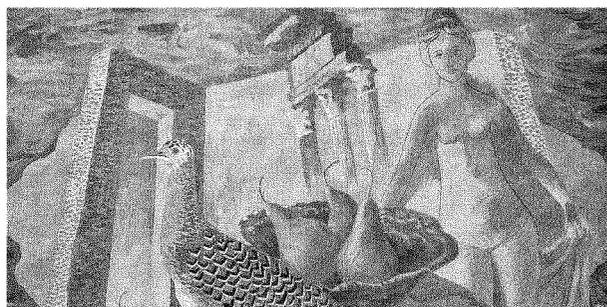
Allora mio caro Gino, la soluzione la indica nella sua seconda lettera. Lei è un toscano purosangue, deve tornare alla sua ingenuità spirituale e poetica, arricchito di tutto ciò che ha tentato e sperimentato a Parigi. Il suo ultimo soggiorno a Parigi è stato di grande amarezza mio carissimo amico, quell'amarezza era necessaria, per farle prendere definitivamente coscienza di sé e del suo dovere presente. Spiritualmente deve lasciare Parigi e la sua atmosfera, non pensarci più: il che non significa che il suo posto non vi sarà riconosciuto, ma lei si imporrà da fuori. Penso che debba entrare decisamente in un periodo italiano e toscano della sua attività artistica, ora sa abbastanza da potersi lasciare andare agli istinti profondi della sua natura. (Alle Tuileries c'erano sue cose deliziose). Per questo ritengo assolutamente providenziale che lei sia stato chiamato a quei lavori d'arte sacra in Svizzera. L'ammirevole sforzo di Semsales è all'origine del periodo di cui parlo. Non significa che debba essere dedicato unicamente all'arte religiosa, ma l'arte religiosa vi svolge un ruolo essenziale. E sono certo che dopo qualche anno di un lavoro assolutamente separato dalle preoccupazioni, aspirazioni e discussioni parigine, lei avrà Parigi molto facilmente. Quella città chiede solo di conoscere la forza, quando sia stata formata e nutrita e si sia imposta fuori dai suoi cenacoli.

**Jacques Maritain**

(traduzione di Anna Maria Brogi)



Jeanne e Gino Severini a Meudon (foto editrice Ancora)



Un dipinto di Gino Severini esposto nella mostra all'Orangerie: «Natura morta con faraona» (1930-31)

# IL '900 ALLA PROVA

## Parigi/Severini

El'Orangerie celebra la sua pittura «classica» piena di deragliamenti

DA PARIGI MAURIZIO CECCHETTI

**F**uturista e neoclassico: questo distico che dà il taglio alla mostra di Gino Severini da poco inaugurata a Parigi nel Museo dell'Orangerie, sotto la cura di Gabriella Belli e Daniela Fonti, significa molte cose, in particolare ricalca un percorso che fu anche di altri artisti dell'epoca, quello di chi abbracciato il verbo delle avanguardie - futurismo, cubismo, costruttivismo - si ritrovò, nel momento della crisi, a riscoprire la qualità reintegratrice di quella forma che nel momento della sperimentazione aveva «distrut-

to» per aprire l'arte alle nuove visioni del mondo (scientifiche, tecnologiche, politiche, belliche). Severini, il più parigino dei nostri pittori, si muove all'inizio nel solco postimpressionista e divisionista. Nella sua pittura si sente, per esempio, l'eco di Sisley, Seurat, Bonnard, Boldini, Munch. In fondo si può dire che Severini arrivi al futurismo quando il linguaggio futurista è già codificato, e in esso porta un sentimento decorativo alto. Il suo genio è come un'antenna che capta i segnali nuovi e li traduce in una geometria e in una idea del colore-luce che sarà la sua cifra stilistica anche nei periodi successivi. Severini non è un innovatore della forma, è un pittore che applica un'idea nella quale sintetizza la tradizione antica con la modernità grazie a una disciplina interiore che nasce da una spiritualità intensa e da una rigorosa intelligenza compositiva. La stupenda *Ballerina blu* del 1912 decostruisce la figura dentro una struttura complessa di coni e triangoli, riprendendo l'impianto frontale delle Maestà toscane del Due-Trecento, ma conferisce alla visione un tono paradisiaco, da vitalità eterna e astratta, che volge in positivo la tragicità del dinamismo plastico di Carrà e Boccioni. Severini dà il meglio di sé quando pratica un certo eclettismo portandolo alla massima tensione con uno stile che è un distillato

dell'immaginazione creativa (per citare Maritain). Il passaggio alla forma neoclassica avviene con un rallentamento e un raffreddamento delle forme e dei dinamismi futuristi. Nella *Natura morta* del 1919, prevale una bidimensionalità astratta e la spazialità fa breccia solo in piccole zone del quadro, dove si intuisce sullo sfondo una porta o un pavimento che gioca con la tridimensionalità. La vocazione classica di Severini, che ha prodotto quadri oggi celebri come la *Maternità* del 1916 e *La famiglia del povero Pulcinella* del 1923, è in realtà una vocazione fittizia, da cui l'artista sembra sempre sul punto di deragliare. L'incredibile evoluzione di Severini lo porta poi, attraversando il realismo magico, a una pittura che mantenendo l'impianto classico torna a cercare la scabrosità materica delle prime prove (quella del *Solco* dipinto nel 1903-04, per esempio) dove le figure escono da un magma che fermenta sul fondo come una lebbra preziosa (vedi il ritratto di *Jeanne e Gina* del 1934-35, ma anche nature morte come *Contrasti di materia vivente* del 1931, che ricorda un po' Savinio) e conferisce ai dipinti l'aspetto di bassorilievi. Sono opere che mediano millenni di tradizione pittorica e sembrano ridurre l'esperienza delle avanguardie a un rivolgimento interno, una specie di cataclisma naturale, dopo il quale si torna alla vita delle forme secondo il canone occidentale.