

## Appunti per un autoritratto

Al posto della solita presentazione scritta da un critico, da un poeta, da un amico o da uno di questi nuovi esperti della pittura che usano un vocabolario tra lo scientifico e lo psicoanalitico, mistico ed oscuro, più adatto a confondere che ad illuminare il lettore, preferisco dare spazio ad una serie di note e commenti sperando che questi possano essere utili e interessanti per i visitatori delle mie due mostre che si aprono quasi simultaneamente all'Obelisco e alla Galleria San Marco.

Prima di tutto, alcune date ed informazioni biografiche e generiche: sono nato a Pietroburgo all'inizio del secolo. La mia infanzia si è svolta tra Pietroburgo e viaggi, soggiorni all'estero finchè, nel 1920, non mi stabilii a Parigi, dove vissi per circa vent'anni. Feci a quell'epoca frequenti viaggi e lunghi soggiorni in Italia. Se Parigi sembrava allora la città perfetta per un giovane pittore, le fonti di ispirazione e gli stimoli più fecondi a sostegno del mio lavoro derivavano fin d'allora da quei primi soggiorni in Italia, da questi incontri felici col paesaggio italiano, con la sua architettura, i suoi monumenti, gli edifici, i ruderi, le città e le campagne.

Scoppiata la guerra mi trasferii nel 1940 negli Stati Uniti e nel 1944 diventai cittadino americano. Dal 1950 i miei ritorni e soggiorni italiani si fecero sempre più frequenti e lunghi. Ora vivo da un anno a Roma.

Mi sento italiano nel senso nel quale Stendhal si diceva milanese (preferisco però immaginarmi romano, veneziano, vicentino o anche napoletano). Come in certi momenti si sentivano italiani Mozart, Goethe, Byron, Shelley e tanti altri.

Questo recente trasferimento a Roma è un fatto di capitale importanza per me, anche se non è altro che la conclusione di tanti altri viaggi e soggiorni italiani. Esso significa che io non vengo più in Italia « in vacanza », anche se quelle vacanze precedenti erano intensi periodi di lavoro, di studio e di pre-

parazione per le opere che io avrei poi eseguito nel mio studio di Parigi o di New York.

Oramai tutto si svolge sul luogo, tutte le fasi del lavoro, i primi contatti, le passeggiate, gli appunti ed i disegni, lo sviluppo e le realizzazioni finali; mentre nello stesso tempo già nascono altre idee e tutto il corso del lavoro non è che un unico lungo sforzo permanente e indiviso. Una specie di *perpetuum mobile*, che mi dà gioia e allegria. Inoltre c'è una seconda ragione, forse non meno importante per me della prima: il mio lavoro nasce adesso a Roma; ne risulta quindi la possibilità di contatti immediati e continui con i miei amici romani, e la possibilità di mostrare le mie opere in Italia prima che altrove. Vivendo negli Stati Uniti, le complicazioni e le difficoltà di organizzare mostre di quadri all'estero senza l'intervento e l'appoggio di organi ufficiali, rendevano un vero contatto col pubblico europeo un'impresa piuttosto difficile. Un progetto recente per una mia retrospettiva a Roma fallì per simili ragioni ed io dovetti sempre limitarmi a mostrare in Italia delle opere secondarie, disegni, tempere, bozzetti di scenografie che era facile portare con me o fare sul posto. Infatti, credo di essere più conosciuto in Italia come scenografo che come pittore grazie a un allestimento di « Così fan tutte » per la Piccola Scala e grazie a numerose riproduzioni delle mie scene e costumi su riviste italiane.

Queste mostre sono dunque il mio vero *debut* in Italia come pittore, due mostre complementari e simultanee, una di disegni, guazzi e tempere all'Obelisco e l'altra di quadri nel locale molto più ampio della Galleria San Marco.

Queste mostre non sono mostre retrospettive; a questo fine mancherebbero troppe opere che sono quasi tutte in America. Il nucleo presente è costituito da lavori recentissimi, quasi tutti fatti in poco più di un anno, a Roma. Ho pensato però utile di includere alcuni quadri di periodi passati tra quelli che già da tempo si trovavano in Italia.

Dopo la mostra di Roma, i quadri, almeno quelli del 1958-1959, saranno esposti a Londra e in seguito a New York.

L'ordine del mio lavoro e delle mie attività e manifestazioni pittoriche è dunque oramai rovesciato.

In certi periodi, specialmente tra il 1930 e 1940, la mia pittura è stata spesso definita come surrealista.

Decisamente non lo è, benchè in un certo momento le apparenze non fossero tanto contrarie ad un simile punto di vista.

Legami e amicizie con alcuni pittori surrealisti sono esistiti per me da molto tempo. Ho ammirato e ammiro tuttora le opere di Tanguy e Ernst ed anche quelle di Dalì di tempo fa. Ma anche quando eravamo molto vicini, c'era sempre altrettanto che mi separava da loro da quanto ci legava.

Mi spiego: sono stato verso il 1925 con Christian Bérard, con Tchelitchev, e con mio fratello Leonide, uno degli animatori e fondatori del movimento così detto « Neo-romantico ». Dico « così detto » perchè veramente non è mai esistita in noi l'idea di creare o fondare un movimento organizzato o un gruppo distinto.

Avevamo idee e aspirazioni comuni, ci interessavamo a una espressione plastica e poetica, a una visione immaginaria del mondo visivo, a una sintesi tra realismo e fantasia, sogno e realtà — « Wahrheit und Dichtung » per usare le parole di Goethe. Questa nostra tendenza in reazione contro il cubismo decorativo trionfante di Picasso, di Braque e di Gris era assai simile alla parallela presa di posizione del gruppo surrealista. (L'etichetta di Neo-romanticismo e anche di Neo-umanesimo ci fu data dal critico Waldemar George). Ma anche allora le divergenze ideologiche erano notevoli. Come scriveva Cocteau di un quadro di Bérard rappresentante un giovane addormentato: « I surrealisti dipingono il sogno, Bérard dipinge il sognatore ».

Anche noi abbiamo dipinto « sogni », ma erano sogni ad occhi aperti e molto diversi dai complicati e artificiosi edifici surrealisti nei quali più spesso era assente una vera preoccupazione plastica o pittorica.

E innegabile, però, che a volte i contrasti e le differenze si smorzavano, fino a non essere poi tanto evidenti. Ci fu tra il 1930 e 1935 un intercambio di influenze reciproche tra i due gruppi, e in seguito i « Neo-romantici » parvero più surrealisti ed i surrealisti più romantici di prima.

Ma questo era piuttosto naturale — perchè l'influenza principale esercitata su di noi era non quella di Picasso (molto ammirato, ma anche in un certo senso combattuto) ma quella della pittura metafisica di De Chirico. E quando nasce il Neo-romanticismo effimero e nasce il movimento più vasto, stabile del

surrealismo, sostenuto e promosso da scrittori e poeti come Breton, Soupault, Aragon, Peret e tanti altri, sono veramente due movimenti paralleli distinti e simili — nello stesso tempo.

Il gruppo surrealista, formato e diretto come un partito politico, si è mantenuto attraverso vari periodi, cambi di regime, crisi, liquidazioni e scomuniche. Il nostro, no — perchè non ci sentivamo di fare gruppo o partito, forse perchè eravamo solo in quattro o in tre, e perchè ognuno di noi era troppo individualista, troppo geloso della propria libertà, troppo insofferente di disciplina e di regole, per formare un vero gruppo organizzato e stabile.

Soprattutto perchè eravamo pittori e non c'era nessuno scrittore, poeta, ideologo tra di noi, nessuna personalità di organizzatore che avrebbe saputo mantenere i legami, presentare, commentare e propagare le nostre aspirazioni, creare il clima di attualità e di interesse che sono necessari per suscitare la popolarità di un nuovo movimento o di una tendenza nascente. Poco a poco i legami cominciarono a disfarsi; le lontananze, i viaggi e i continenti che ci separarono fecero il resto, senza dimenticare il fatto che i nostri lavori individuali mostravano sempre più i segni di sviluppi diversi.

Non ci fu dunque un vero gruppo distinto e stabile dei Neoromantici, ma bisogna conoscere questa fase della pittura a Parigi nel decennio 1925-1935 per poter definire l'origine della mia pittura come di quella di Bérard o di Tchelitchew e di tutto quello che ci avvicina e ci separa dal movimento surrealista. Questo anche per poter qualificare la mia posizione individuale nella pittura contemporanea.

Altro commento mio, secondo me forse non meno necessario: nell'ondata presente della pittura non figurativa mi pare che una parte del pubblico e della critica (anche fra quelli che ancora si interessano dell'arte figurativa) ci sia un atteggiamento piuttosto formale o passivo che non cerca troppo di vedere chiaro e di indagare oltre le apparenze esteriori delle cose.

Quasi come se la rappresentazione pittorica di temi ed oggetti riconoscibili non fosse più del dominio della vera pittura, dei problemi e delle ricerche plastiche ed estetiche. Come se il problema dell'artista figurativo fosse oramai solo rendere una semplice e primitiva realtà troppo evidente a tutti e nient'altro!

Per quelli che la pensano o la vedono semplicemente così voglio puntare sul mio quadro delle Colonne del Tempio di Paestum. Questo è naturalmente un ricordo visivo (però anche metafisico e fantastico) del famoso tempio greco, ma nello stesso tempo è anche una composizione lineare non meno precisa, calcolata e controllata di un quadro astratto di Mondrian, tutto basato su una pura magia di linee, di spazi colorati, misurati e calcolati al millimetro! E che le mie « vedute » di vari colossei e anfiteatri ed altri quadri recenti mostrano una preoccupazione di materia, di tessitura, di modellato organico e argilloso assai simile alla ricerca di materie e di tessiture dei giovani pittori francesi e italiani e alla loro sensibilità plastica. Solamente per loro questo è spesso un fine in sè — un atteggiamento scambiato per un « état d'âme », mentre la mia tessitura è scelta e calcolata per dare la sensazione della terra e della pietra, dell'effetto corrosivo di secoli su monumenti distrutti dal tempo e dagli uomini, calcinati dal sole, arrugginiti e macchiati dalle piogge, dai temporali e dalle scosse telluriche. Un senso di eternità — di vita e morte, senza fine.

Vorrei che questo si intuisse dai miei quadri e non il fatto così evidente che i miei colossei ed anfiteatri sono dopo tutto anche dei colossei e degli anfiteatri simili a quelli che si possono vedere in certi posti, che le mie colonne assomigliano alla Colonna Traiana o alla Colonna Antonina, che certi luoghi sono o sembrano facilmente riconoscibili. Che bella scoperta sarebbe un riconoscimento così limitato! Si tratta di tutt'altro. Queste non sono vedute dal vero, ricordi di certi luoghi e monumenti o vedute illusionistiche, come li dipingevano i vedutisti di Venezia per i turisti del settecento (e come li dipingevano bene però!). Pensate piuttosto alle composizioni del Poussin o del Claude, a quelle visioni eroiche di monumenti romani più inventati che veri, a questi porti di mare impossibili dove sbarcano i personaggi di Omero o di Virgilio, vestiti alla moda « antica » del tempo, a quelle elegie dipinte della campagna romana esistita solamente nella mente del pittore lorenese. Pensate soprattutto alla Venezia di Carpaccio — agli sfondi architettonici e paesaggistici dei cicli della storia di S. Orsola, di S. Giorgio e San Girolamo. Una Venezia mai esistita, mai vista, tutta di una sua invenzione fantastica e geniale, assurda e forse ancora più bella della vera Venezia.

Una città che potrebbe anche essere l'Illiria di Shakespeare, la capitale lontana dei viaggi di Marco Polo o dei suoi sogni, una mescolanza di Catai, di Costantinopoli, di Bagdad, di Samarkand, della Tenochitlan lagunare distrutta da Cortes durante la conquista del Messico e forse anche della New York moderna!

Pensate alle stupende incisioni delle Carceri di invenzione del Piranesi e ad altri fantastici fogli suoi e non cercate più di identificare luoghi, posti e monumenti nella mia pittura e non vi chiedete se sono veramente vedute esatte di cose esistenti. Anche se queste tele sono lo sviluppo e la conclusione pittorica di una prima osservazione vera e di uno choc iniziale risentito alla vista di tale od altro monumento, edificio o luogo reperibile — questo in fondo importa ben poco. Usando la frase tradizionale che sugli schermi cinematografici così spesso precede la proiezione di certi film e dice in sostanza che qualsiasi somiglianza a fatti veri o a persone esistenti è puramente accidentale, anch'io potrei dire la stessa cosa della mia pittura. E se esiste un vero rapporto iniziale, una fondazione visiva senza la quale una pittura figurativa non può nascere e svilupparsi — questo è solamente un punto di partenza, una spinta emotiva all'immaginazione del pittore. Il mio vero lavoro consiste nell'accettare questo universo visivo — poetico e stimolante (o almeno le parti che mi sembrano tali) e poi di procedere ad una poetica distruzione di esso. Ricomincia allora il processo di una nuova creazione, di una ricostruzione paziente e sapiente di quell'universo ammirato, amato e sacrificato per rifarlo in una visione del tutto nuova, ideata ed inventata dal pittore. Gli antichi libri di architettura spesso mostrano questa didascalia — opera di invenzione di... e segue poi il nome dell'autore. Serlio, Piranesi, tanti, tanti altri erano degli « inventori ». Pochi lo erano più del Carpaccio.

Ci fermiamo dunque su questa parola *Inventore*. Parola chiave della mia opera, se mi permettete questa affermazione e questo credo da parte mia.

Pittore dunque, scenografo, architetto e inventore. Ecco, secondo me, il mio autoritratto — dedicato ai visitatori di questa prima vera mostra mia a Roma.

E. B.

Roma, 27 maggio 1959.