DOPPIOZERO

Julian Barnes, Con un occhio aperto

Alessandra Sarchi

31 Dicembre 2019

Diciassette saggi dedicati ad altrettanti pittori compongono la raccolta *Con un occhio aperto* (*Keeping an Eye Open. Essays on Art*, trad, it. di Daniela Fargione) dello scrittore inglese Julian Barnes e sono un perfetto specimen del personal essay di marca anglossassone: prosa brillante, argomentazioni sostenute da conoscenza di prima mano e da fonti storiche, soprattutto un punto di vista soggettivo, a tratti esistenziale. Julian Barnes, nato a Leicester nel 1946, ha avuto modo di conoscere, da vivi, esponenti del movimento modernista, quello che senz'altro ha maggiormente influito nella formazione del suo gusto e della sua prospettiva, ne è consapevole e sa storicizzare il proprio sguardo e nel farlo attraversa con mite ironia, e con contrappunto critico, alcuni miti dell'arte novecentesca con cui lo spettatore europeo deve prima o poi fare i conti.

Nella settantina d'anni che corre fra il 1850 e il 1920 si compie un processo accelerato che va dal romanticismo al realismo per sfociare nel modernismo. L'impostazione risalente a Vasari del progresso delle arti che avanza col tempo è però problematizzata da Barnes, non necessariamente ciò che è venuto per ultimo è del tutto meglio di ciò che lo ha preceduto. Barnes ammette di averci messo del tempo a capirlo, ma di avere infine compreso che il realismo non è, come pensava da giovane, una specie di sconfitta dell'arte, ma che "poteva essere altrettanto pregnante e perfino imprevedibile e che anch'esso implicava scelte, organizzazione e fantasia, e pertanto poteva essere dotato di pari qualità trasformative"; e viceversa il modernismo è tutt'altro che un monolite positivo: "E infine – forse la conquista più lenta di tutte – mi concessi di credere, o piuttosto di convincermi, che il modernismo non era stato meraviglioso in tutte le sue parti; che alcune, infatti, erano state migliori di altre; che forse Picasso era stato presuntuoso, Mirò e Klee un po' leziosi, Léger poteva essere ripetitivo, e via discorrendo.

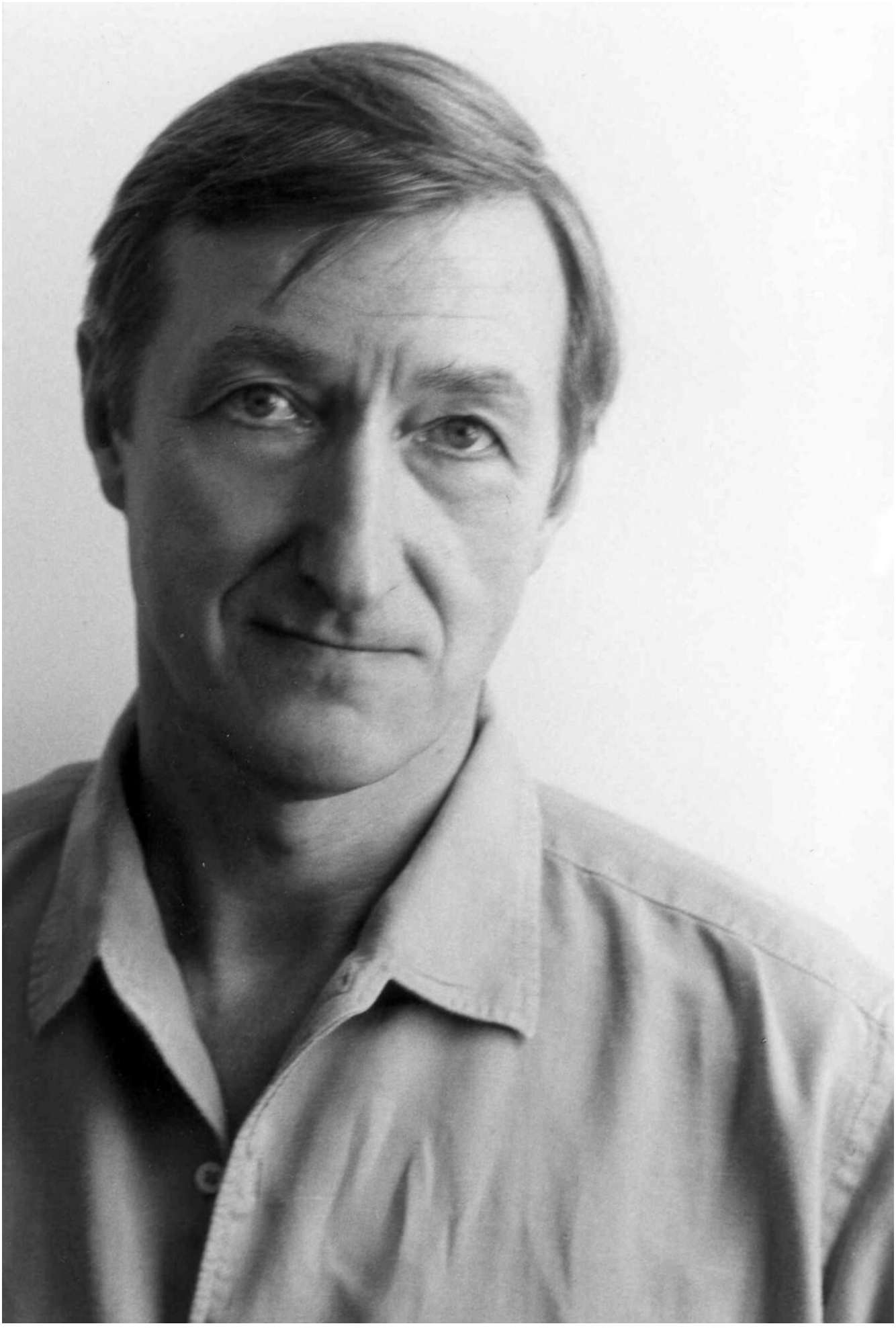
Mi resi conto, alla fine, che il modernismo aveva debolezze e punti di forza, nonché un'insita obsolescenza, come qualunque altro movimento artistico, cosa che di per sé lo rendeva più interessante, e non il contrario". Il che basterebbe a riaprire le stanze dell'arte moderna e contemporanea e a far circolare un po' di ossigeno: c'è molto buon senso nel capire che ogni pretesa di modernità assoluta porta in sé i germi del proprio invecchiamento, specie quando nega debiti e rapporti col passato, cosa che gli artisti, e i critici, dal modernismo in poi hanno fatto sempre più spesso, fino a trasformarlo in un gesto non rivoluzionario bensì tautologico. A Barnes quelli che definisce gli scherzi o le provocazioni ingegnose della pop art interessano poco – il suo capitolo su Oldenburg è però molto divertente – gli interessa l'arte che richiede tempo, per essere seguita e capita, l'arte che per usare le sue parole è capace di commuoverci e mettere in moto pensieri.

Ma torniamo alle tre righe di moderata critica al modernismo dell'introduzione al suo libro; queste infatti mettono insieme cose differenti, che all'apparenza non stanno o non starebbero sullo stesso piano: la presunzione di Picasso, dunque una qualità morale, la leziosità di Klee e di Mirò che si direbbe essere, insieme alla ripetitività di Léger, più una caratteristica estetica. Su quale terreno vuole giocare la sua partita Julian Barnes?

A dispetto della dichiarazione introduttiva dell'autore ciò che lega questi saggi, scritti nell'arco di un ventennio e senza una struttura organica, non è tanto o non è solo la ricostruzione del passaggio esemplare nella pittura francese dal romanticismo al realismo e infine al modernismo; ciò che stuzzica l'attenzione e le riflessioni più acute di Julian Barnes è l'intreccio possibile fra biografia dell'artista e la lettura delle sue opere, valori estetici e valori esistenziali. Questo è un terreno molto interessante, quanto sdrucciolo. Sempre Vasari, che era artista e quindi sapeva bene di che cosa parlava e cosa andava a colpire con le parole, nelle *Vite* manipola di continuo elementi della biografia degli artisti in chiave morale: a sentire lui Francesco Francia, raffinato pittore padano della fine del '400, una sorta *di Perugino bolognese, muore non per vecchiaia o malattia, ma perché la vista della Santa* Cecilia di Raffaello, tuttora conservata alla Pinacoteca nazionale di Bologna, gli fa venire un colpo; Baldassarre Peruzzi per 'dappocaggine' non era in grado di procurarsi lavori, né di mantenerli, e quindi, a ragione, finì male, e via di seguito, gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Vere anche solo in parte che fossero queste notizie, a Vasari servivano per confezionare un certo canone, una certa idea dell'evoluzione delle arti e quindi in

un modo o nell’altro si trasformavano anche in un giudizio parziale e tendenzioso.

Come mai Julian Barnes tenta questa strada? In prima battuta verrebbe da dire perché è uno scrittore, e in quanto tale gli oggetti artistici, non meno dei fatti della vita di un’artista, diventano altrettante occasioni narrative; credo però che oltre a questa ragione ve ne sia un’altra più sottile; anche se a Barnes piace moltissimo citare Flaubert e la sua convinzione che sia impossibile spiegare una forma d’arte usando il linguaggio di un’altra, e che i grandi dipinti non richiedano nessun commento, gli piace altrettanto contraddirlo: “Provate a metterci davanti a un quadro e tutti noi, ciascuno a modo proprio, cominceremo a parlare”. Perché, sempre per citare l’autore, l’arte è talvolta il fremito della vita stessa e ci colpisce la testa e il cuore.



Allora diventa limitante e forse ipocrita schermarsi dietro una presunta asetticità critica, o considerare l'opera avulsa da chi l'ha realizzata, allora meglio analizzare fino in fondo come possano intrecciarsi la vita e l'arte, i fatti e le dichiarazioni. Un caso lampante è fornito da Degas che circondato in vita da pregiudizi sulla sua virilità, non cessa di suscitare pruriti moraleggianti anche nei contemporanei, come il poeta Tom Paulin che nel 1996, sapendo che il pittore francese era stato antisemita e antidreyfusiano, conclude che i suoi quadri esprimono una profonda misoginia, "è un uomo tutto tette e culo". Degas? Molto opportunamente Barnes, non solo confuta questa affermazione facendo notare come non ci sia pittore che abbia ripreso donne e ballerine con più amorevole attenzione nella loro quotidianità fisica – corpi vitali che faticano, si pettinano, si vestono – ma anche andando a verificare nel racconto della vita del pittore non trova tracce di misoginia. Certo, qualcuna delle sue modelle trovava bizzarro che il maestro potesse osservare la sua chioma per quattro ore, ma i capelli sono materia complicata per un pittore, chiosa Barnes, e nei quadri di Degas tutto è sempre vivo e incredibilmente accurato.

Un altro pittore in cui vita e arte stimolano riflessioni se non proprio inedite, quantomeno attuali è Picasso, visto nel rapporto con il rivale e amico Braque. Braque conobbe Picasso tramite Derain e al biforcarsi delle possibilità di un artista di inizio Novecento fra le novità picassiane – la svolta cubista – e quelle matissiane – la svolta di forma e colore – scelse la prima, anzi contribuì in maniera determinante a definirla e farla crescere. Poi andò in guerra, rischiò quasi di rimanere cieco nella battaglia della Somme, ma riprese a dipingere. Erede del pittore riservato e molto poco mondano che era stato Cézanne, Braque non ebbe mai il bagno di successo di Picasso, né cercò i suoi introiti, la sua fama, le sue molte donne. D'altronde scriveva: "Il progresso nell'arte non consiste nell'espandere i propri limiti ma nel comprenderli meglio". Un uomo integro, che davanti alle offerte di carburante dei soldati tedeschi dopo l'invasione della Francia nel 1940, rifiutò con nettezza. Meglio lavorare al freddo che accettare lusinghe dagli invasori. Quando dopo la guerra Picasso diventò presidente del Front National des Arts e stilò un elenco di pittori che erano stati collaborazionisti, fra cui molti amici comuni, Braque mantenne un rigoroso distacco da quel gesto. Per conto suo aveva già tagliato i ponti con Derain, Friesz e Van Dongen, che erano stati collaborazionisti. Ma con Picasso? Lo spagnolo, molto più famoso di lui, continuava a corteggiarlo, a proporgli di fare lavori insieme, Braque rifiutava.

Le citazioni di lettere e scambi fra i due, che Barnes riporta, sono molto eloquenti di una dipendenza morale e intellettuale da parte di Picasso verso Braque e non al contrario, come il ritratto scritto da Gertrude Stein, nella sua peggior prosa cubista, vorrebbe far credere. Gertrude Stein, è noto, era malata di riconoscimento, e il fatto di avere riconosciuto in Picasso un genio doveva fare di lei un genio altrettanto potente. Ma cos'è un genio artistico nel ventesimo secolo, scrive Barnes, se non "l'idea pubblica di genio, qualcuno di proteiforme e industrialmente produttivo, la cui vita privata era un circo all'aria aperta", cioè esattamente ciò che Picasso incarnava e ciò da cui Braque si teneva lontano. Saperlo cambia la nostra percezione dell'arte dei due? Non esattamente, ma certo cambia la gerarchia con cui siamo soliti considerarli. Ed è bene ricordare che fu Braque a insegnare a Picasso a tenere insieme i papiers collés, che furono i suoi *Studios* a dare nuovo incentivi per versioni aggiornate de *Las Meninas* fra 1949-56. E che per quanto intuito possa avere avuto nel comprare i primi quadri di Picasso, Gertrude Stein commise anche errori madornali: si offrì di tradurre i discorsi di Pétain, collaborò con il regime di Vichy, fu snob a oltranza e graziata senza rendersene conto. La sua versione dei fatti non è sempre attendibile.

Altrove l'intreccio fra fama, arte e vita riesce meno bene; è il caso di Lucian Freud. Pittore molto consapevole che ogni sua dichiarazione avrebbe inevitabilmente avuto un riverbero sulla propria opera, si attenne a un rigoroso silenzio. Espose le sue idee all'inizio della propria carriera, nel 1954 e poi più nulla, nemmeno interviste fino agli ultimi dieci anni di vita (il pittore nato a Berlino nel 1922, muore a Londra nel 2011). Il principio flaubertiano, "io non ho una biografia", "l'arte è tutto", è il credo al quale aderisce a tal punto da silenziare coi soldi un biografo francese e poi smettere perfino di andare a votare, per lasciare meno tracce possibili. Nel frattempo la sua vita, sottoposta a tanto parossistico controllo, vomita attraverso chi gli sta intorno, mogli, figli, amici e colleghi, episodi di aggressività, narcisismo, volgarità; la rivalità con Bacon, che lo porta ad abbandonare il minuzioso disegno preparatorio, cui si era sempre affidato, per una pennellata libera, non pare giovare alla sua arte; tutto questo condito e rinarrato verrà fuori nelle due monografie postume di Martin Gayford, dove si parla di un artista che era anche un uomo e in quello di Geordie Greig, che viceversa tratta di un uomo che era anche un artista.

L’incastro è tutt’altro che perfetto, la biografia rischia di contaminare molti quadri. Barnes se la cava con un escamotage, ancora una volta da scrittore: “mi sarebbe piaciuto che avesse dipinto più lavandini, più vasi di fiori, più alberi. Terreni incolti, strade. Gli artisti sono quello che sono, sono ciò che possono e devono essere. E nonostante ciò, avrei preferito che fosse uscito un po’ di più”.

È possibile che alla fine della lettura dei saggi di Barnes, il lettore abbia la testa confusa da molte storie e meno certezze sugli artisti presi in considerazione, d’altronde la sua non vuole essere una prosa conclusiva, da bravo narratore preferisce seminare indizi e dubbi, incrinare giudizi critici e cogliere le contraddizioni e queste, sì, invitano a guardare o riguardare le opere con occhio aperto.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



JULIAN BARNES

CON UN OCCHIO APERTO

EINAUDI