



La realtà e il desiderio: Gregorio Prieto testimone del Novecento europeo

Luigi Motta

*En un viejo país ineficiente
algo así como España entre dos guerras
civiles, en un pueblo junto al mar,
poseer una casa y poca hacienda
y memoria ninguna. No leer,
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,
y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia.*

Jaime Gil de Biedma

Nell'affrontare la vita e l'opera dell'artista Gregorio Prieto Muñoz la critica si è finora esclusivamente soffermata, o meglio sarebbe dire incentrata, sul ruolo minore che egli ebbe all'interno dei movimenti d'avanguardia d'inizio XX secolo; quegli stessi che videro il fiorire in territorio ispanico di una moltitudine di letterati posteriormente definita *generación del '27*. Porre, tuttavia, questo pittore ancor poco conosciuto a livello internazionale all'interno di una cerchia di innovatori dell'estetica non ha a oggi permesso né di inquadrarne la produzione in una qualsiasi ottica autonoma, né di valutarne le intrinseche qualità che se furono anche frutto, come non v'è dubbio, di una tale prossimità, non conobbero solo strade già precedentemente definite da altri. Lo scopo che qui ci si propone è proprio quello di restituirgli una dimensione personale di cui il monotematico punto di vista esegetico fin qui adottato lo ha privato, e altresì di rendere evidente come da un'interpretazione meno angusta possa rivelarsi ai nostri occhi un'arte di matrice europea, non fosse altro che per la capacità di una soggettiva rielaborazione di stili ed elementi tipici dei vari circoli artistici frequentati, che Prieto evidenzia nelle proprie opere lungo tutto l'arco della sua esperienza vitale.

Non va dimenticato che si sta esaminando una personalità artistica che copre quasi tutto il secolo scorso essendo egli nato a Valdepeñas, Ciudad Real, il 2 maggio 1897 e scomparso sempre nella sua città natale il 14 novembre 1992. Durante i suoi novantacinque anni d'esistenza ebbe modo di trascorrere gran parte della propria formazione soprattutto quella giovanile, accanto a uomini che sono passati alla storia letteraria per aver saputo manifestare una propria visione della realtà nata come contrappunto logico all'interno di un'ideologia dominante, la quale spesso, e talvolta anche brutalmente, li esclude dagli onori non per caratteristiche di pensiero contrarie all'estetica tradizionale -ciò sempre è accaduto, a qualsiasi latitudine- ma per essere latori di dottrine contrarie alla tranquillità della classe egemone. Citare i nomi di alcune di queste figure potrà servire inizialmente per inquadrare il contesto artistico in cui un Prieto ancora acerbo, alla ricerca della propria espressività, si trovò a vivere: ecco che allora le immagini di Lorca, Alberti o Cernuda, conosciuti nell'orbita di quello che fu il centro d'espansione del surrealismo spagnolo e dell'intellettualità a tutto tondo, la *Residencia de Estudiantes*, possono saggiare il terreno della versatilità del pittore, versatilità di cui darà prova manifesta all'interno della sua abbondante produzione. Sarebbe far torto non solo al suo percorso vitale, che lo vide di frequente risiedere all'estero e per lunghi periodi a Parigi, Roma, Londra o in Grecia, ma anche a un'ottica moderna di valutazione relegare la sua estetica all'interno degli stretti confini di una latinità d'origine, una

presunta mediterraneità del tratto: sarà compito d'ogni buon osservatore distogliere lo sguardo dalla ricerca di tali caratteristiche per non cadere in un modo critico desueto e poco consono al giusto rigore che, almeno nel caso in questione, andrebbe perduto; con ciò che qui viene affermato non si vuol negare quanto di peculiare, ispanico, può trovarsi nel mondo rappresentato dall'artista e nella consonanza d'intenti che lo fece apprezzare dai suoi coetanei, ma solo avere l'occasione di far notare come già in quegli anni veniva a manifestarsi nella critica un certo distacco da tali *valori*^[1]. Anche se in realtà i componenti che si configurarono posteriormente all'interno del concetto di mediterraneità non risultino del tutto estranei, tale idea non pare tuttavia poter costituire la base che determina l'educazione artistica di Prieto e che imperasse nelle ricerche estetiche che delinearono l'arte negli anni della sua formazione. Le chiavi di lettura sono qui, come si esaminerà man mano, molto più varie e complesse.

Iniziazione all'abbandono

Sembra un puro gioco del destino. Riprendere la biografia di Prieto alla luce delle conclusioni che lo studio della sua opera ha offerto alla nostra interpretazione, conduce verso luoghi comuni, verso costanti che sembrano determinarne contestualmente sia la vita che l'opera artistica. Pura coincidenza, ma altrettanto puro modo di agire di fronte alla realtà, caratterizzata da una serie di circostanze che si ripetono, un po' perché la realtà gioca con noi imponendoci un senso, un po' in quanto noi stessi la aiutiamo a rendersi salda o la confermiamo smentendola, interpretandola in un modo differente -inusitato e artistico- rispetto a come ci si offre.

Ecco che la vita di Gregorio Prieto si afferma, a partire proprio dall'infanzia, come un abbandono e una ricerca, come un peregrinare incessante, una fuga verso l'indagine che conduca a quel senso, allo scopo di trovarlo proprio nella perdita, nell'evocazione -così cernudiana!- di ciò che irrimediabilmente ci è sfuggito mentre correavamo dietro alla domanda e che improvvisamente si presenta ai nostri occhi come risposta. E tale abbandono risale alla privazione materna, la morte della madre, Froilana Muñoz, all'età di due anni, e al conseguente viaggio lasciandosi alle spalle la terra d'origine ove ritornerà in maniera stabile e definitiva solo nella vecchiaia: e anche allora, quasi ricongiungendosi all'abbandono iniziale, lontano dall'immagine del focolare natio, in un ospizio, dove Prieto volontariamente decise di rinchiudersi.

È verso il 1905 che la famiglia si sposta a Madrid, dopo che il padre commerciante si risposa con Tadea Solance. Sembra opportuno, nell'esaminare la sua figura, partire proprio dagli esordi scolastici: si fa accenno alla formazione nei *colegios maristas* in quanto, come verrà evidenziato, questo aspetto poté trovare riscontro pratico nella maniera compositiva che caratterizzerà alcune tele della maturità. Nella capitale si manifesta in modo veemente la passione per il disegno e nonostante venga iscritto alla *Escuela Industrial*, nella quale come par logico sospettare Gregorio ebbe esiti disastrosi ad eccezione di materie legate al disegno tecnico, nulla gli impedisce di preparare in segreto l'ammissione alla *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*: l'esito positivo dell'esame sostenuto vince ogni ostacolo da parte paterna a che egli inizi, nel 1915, la propria carriera, avendo come maestri docenti quali Julio Romero de Torres e, soprattutto, Ramón del Valle-Inclán che ritroverà ancora più tardi, nel periodo di soggiorno romano, in qualità di direttore dell'*Academia*



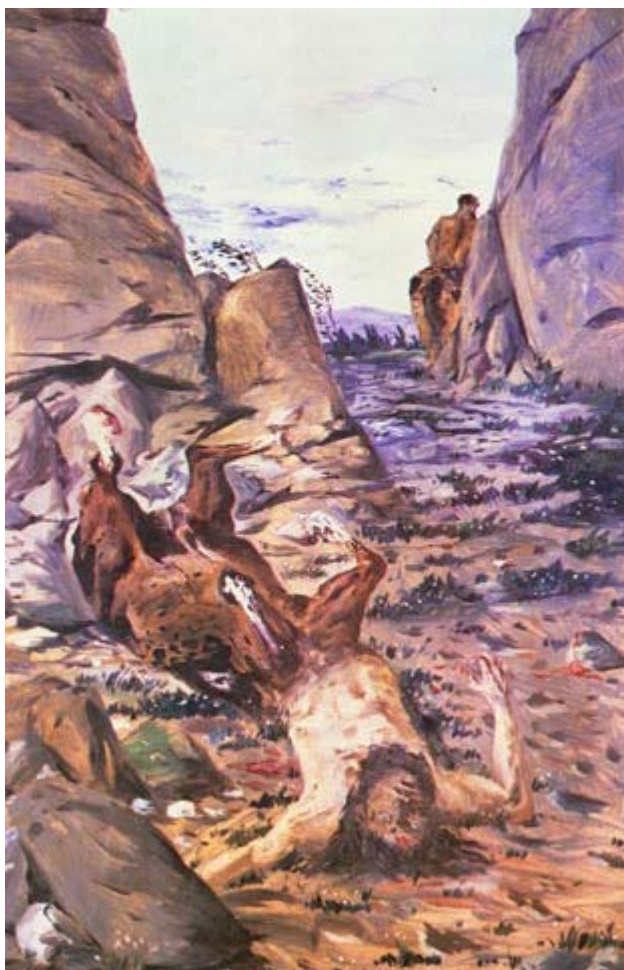
Gregorio Prieto, *La oración en el huerto*, (1930)

de España. Due anni dopo vince a Segovia la borsa di studio concessa dalla *Residencia de Paisajistas del Paular* diretta da Muñoz Degrain e coi paesaggi dipinti realizza nel 1919 la prima personale nell'Ateneo di Madrid.

Agli inizi degli anni venti si succedono mostre collettive e personali -Madrid, Barcellona, Bilbao, Ciudad Real- e premi concessi sotto forma di borse di studio; nel 1922 conosce Rafael Alberti col quale si instaurerà una duratura amicizia proprio negli anni di svolta artistica in cui questi propense per un ruolo da poeta, spostando in secondo piano le proprie velleità pittoriche^[2]. Durante la prima dell'esposizione nel salone della Dirección General de Bellas Artes di Madrid (7 aprile 1924) conosce Federico García Lorca e per suo tramite, grazie alle frequentazioni della *Residencia*, Juan Ramón Jiménez ed Emilio Prados. "En el transcurso de nuestra amistad, Federico me regaló varios de sus dibujos. Siempre me decía más o menos lo mismo: *Yo sé que tú los conservarás mientras que otros los tiran. Sé que cuando me muera, tú los harás famosos porque tú sabes eternizar las cosas.*"; nelle parole dello stesso Prieto [AA.VV. 1998;57] è tangibile quanto il ricordo fosse ancora vivo ad anni di distanza dalla scomparsa dell'amico granadino.

Si inizia un periodo di grossa espansione: entrano nella sua vita i nomi di Vicente Aleixandre, Concha Méndez, Maria Zambrano, Concha de Albornoz e, grazie a quest'ultima, Luis Cernuda.

La successiva borsa di studio, concessagli al fine di studiare la pittura europea, consente a Prieto di trasferirsi a Parigi, risiedendo nel Colegio de España; grazie all'aiuto di André Guarnido il *Salón des Surindependants* accoglie due sue tele. Nella capitale francese frequenta il circolo dei pittori spagnoli e italiani -spiccano, fra gli altri, i nomi di Filippo De Pisis e Andrea Savinio- ma non trascura occasione per approfondire la letteratura francese entrando in contatto con personalità come Jean Cocteau, André Breton o Paul Valéry. Sul finire degli anni Venti un nuovo riconoscimento economico gli consente di frequentare l'*Academia de España* a Roma; per quattro anni avrà l'opportunità di conoscere ancor più da vicino i movimenti artistici italiani e le figure di Carrà, Bragaglia, Marinetti e De Chirico. Approfitta dell'istanza italiana per effettuare alcuni viaggi nella nostra penisola, testimoniati da testi e numerosi quadri, sperimentare nuove tecniche di rappresentazione in compagnia dell'amico Eduardo Chicharro (figlio) ed esporre le sue opere in mostre organizzate a Milano e Roma. Tutta la prima parte degli anni Trenta trascorre in frenetica attività: Atene,



De Chirico, Centauro morente (1909)
olio su tela, collezione Assitalia, Roma

Il Cairo, Madrid, Berlino e Oslo sono solo alcune delle città in cui viaggia ed espone i propri lavori; intorno alla metà del decennio fissa il suo domicilio in Inghilterra, vivendo tra Oxford e Cambridge. Temporaneamente in Spagna riesce a sfuggire, grazie alla sua condizione di residente all'estero, al trambusto della guerra civile, e a non essere presente agli omicidi di Lorca e José María Hinojosa. Il periodo inglese protrattosi per circa un decennio -la grande distanza non impedisce che un suo quadro, *Los Maniqués*, partecipi con qualche rischio alla Exposición Nacional de Bellas Artes del 1936- lo vede convivere a più riprese con Luis Cernuda e collaborare per un programma radiofonico sulla BBC diretto da Rafael Martínez-Nadal, oltre che realizzare numerosi ritratti e disegni che illustrano capolavori della letteratura inglese come il *Paradise Lost* di Milton o i sonetti di Shakespeare; il King's College di Londra mette in scena nel 1939 *La Zapatera Prodigiosa* di García Lorca

con scene di Gregorio Prieto. Intorno al 1948 rientra in Spagna, dove trascorrerà la seconda parte della sua esistenza: nonostante i successi legati all'esposizione dei vari lavori realizzati in Inghilterra, esposizione curata dall'*Instituto Británico* di Madrid che ne consacrò la notorietà anche in patria, si può supporre come non dovesse essergli indifferente l'impatto con una realtà totalmente mutata nell'arco degli anni di lontananza forzata; si può partire da qui per cercare di intuire quel senso di *orfandad* che seppur non gli impedì di pubblicare alcuni testi rimasti famosi e continuare nella sua attività pittorica, non può non avvertirsi nel modo di portare avanti le proprie intuizioni artistiche.

Un viaggio attraverso l'estetica

Il ritorno in Spagna comporta inevitabilmente un reincontro, ma anche un abbandono. Prieto notoriamente non aveva svolto attività politica o di militanza che gli potesse impedire, come nel caso di altri artisti, di ritornare al cosiddetto esilio interno. Non aveva lasciato la patria per motivi ideologici, né aveva combattuto in favore della Repubblica. Tali circostanze ne favorirono il reingresso, cosa che può sembrare -e in buona parte lo è- un riavvicinarsi alla propria cerchia d'affetti; tuttavia, esse suppongono al contempo un distacco: una rinuncia alla favorevole immagine che portava con sé la condizione di esiliato, nell'ambito dell'ambiente artistico, e una rinuncia alla realtà lasciata alle spalle già alcuni anni prima giacché la nuova poco rassomigliava a quella abbandonata. La patria che Prieto aveva lasciato era certo più viva nell'esilio e ancor più nei suoi ricordi; la realtà alla quale tornava non corrispondeva ad essi, bisognava crearla daccapo, ricrearla nonostante le condizioni fossero decisamente avverse.

Esiste, quindi, un prima e un dopo; una forte linea di demarcazione che divide l'attività creativa

dell'artista. Il suo peregrinare attraverso l'effervescenza immaginativa della cultura europea del periodo precedente la guerra e il ritorno al punto d'origine, verso la scoperta che magari la meta si trovava già sul percorso intrapreso, che forse quel pittore di grande tecnica in cerca di un linguaggio disponeva già di tutti i colori per la propria tavolozza e non necessitava altro se non combinare in modo adeguato ciascun elemento. Prima di iniziare l'analisi di questa seconda fase si rende necessario riflettere su questo bagaglio accumulato negli anni e sull'importanza che esso avrà nel momento di definire i passi successivi.

L'orizzonte culturale in cui egli si forma parte dal ristabilire le corrette relazioni tra vita e arte, una ricostituzione che aveva trovato origine in Spagna soprattutto a partire dalla cosiddetta *generación del '98*. In realtà la situazione iberica, pur con tutte le sue peculiarità, presentava molti punti di convergenza coi principali movimenti artistici sviluppatisi in Europa. Bisognerebbe fondamentalmente menzionare la rottura con l'arte realista figurativa, il recupero del soggettivismo e dello spiritualismo nazionalista di alcuni movimenti tardoromantici e la concezione dell'attività creativa come forma di conoscenza se non come forma di vita. In tale contesto, a parte l'importanza dell'arte quale veicolo d'espressione dell'essere, dell'intimità, della propria essenza, del subcosciente o dell'incosciente, personale o collettivo, si definisce chiaramente l'attività creativa come mezzo per conoscere. Da qui inizia ad assumere importanza l'espressione non di come le cose si manifestino esteriormente, bensì del processo di percezione, della condizione di chi percepisce, di chi esprime sé stesso mostrandoci il suo modo di vedere, dall'impressionismo all'espressionismo, o l'idea pura con la coscienza -arte astratta-, o la sua parte invisibile -surrealismo- e nasce nello stesso periodo la possibilità di affermare la propria condizione umana nell'arte o quella di modificare suo tramite la realtà. Processi tutti che vanno di pari passo allo sviluppo che se ne diede in ambito filosofico o letterario.

Nella formazione artistica di Prieto non va considerata, come in un qualunque altro pittore, la semplice accumulazione di tecniche e stili, bensì la ricerca di un linguaggio. E tale ricerca, nella sua diversità ed eterogeneità, viene a confermare la tesi iniziale dell'abbandono e del viaggio, l'idea di definire questo creatore come una persona in una costante ansia d'indagine, insoddisfatta delle soluzioni note quantunque vi veda riflesse la bellezza e, al tempo stesso, incapace di formalizzare un linguaggio per sé stesso se non ricomponendo tutti quei frammenti.

Quali sono questi frammenti? Evidentemente non li si potrà individuare semplicemente scomponendo una base esclusivamente aneddotica, traendo dall'ampio epistolario -sinora nemmeno totalmente esaminato- nient'altro che conferme a un supposto ruolo di secondo piano nell'ambito dei movimenti d'avanguardia d'inizio Novecento, conferme che riportano soltanto a un mero elenco di scritti testimoni di frequentazioni dotte e nulla più. È fuor di dubbio che in tale periodo vi fosse in Spagna un movimento letterario di grande portata che manifestò la propria estetica soprattutto in poesia;^[3] i vari personaggi già citati, appartenenti alla cerchia di amicizie del pittore, riconobbero a se stessi il ruolo di rinnovatori del linguaggio, di raffinati ricercatori di un purismo compositivo che si manifestò nella ben conosciuta tendenza a riesplorare alcuni scrittori del passato: uno su tutti Luis de Góngora. Poesia pura come "repudio de todas las materias de la experiencia cotidiana [...] de cualquier otra índole utilitaria, de toda verdad práctica, de todo sentimiento vulgar, de la 'embriaguez del corazón'." [Friedrich 1974;177], una poetica, insomma, per far tabula rasa in un colpo solo del retaggio romantico, del filisteismo borghese ben rappresentato dalla letteratura realista e naturalista e manifesto nelle istituzioni classiche del pensiero piccolo borghese come famiglia, matrimonio, religione, e ambire a una consapevole ricerca d'oscurità gongorina che "protege de los ojos vulgares, hace más preciso el valor de la obra y confirma la comunidad con una aristocracia social o intelectual" [Ivi ;156-7]. Una ricerca metrica che rafforzò l'adozione, non esclusiva s'intende, del verso libero, ricorrendo inoltre, soprattutto in García Lorca e Alberti, a una versificazione che affondava le sue radici nell'antica tradizione popolare spagnola: una sorta di

neopopolarismo che chissà possa servire a distinguere l'estetica ispanica di quegli anni dal primo referente logico nell'immediato passato, nella lirica francese di Mallarmé o Rimbaud, tema questo ben esaminato da Juan Carlos Rodríguez [1994b; 53-5].

Consapevole del ruolo marginale assegnato all'arte figurativa in quel periodo, e ciò lo si deve indirettamente anche al diverso patrimonio retorico a cui poter attingere nello sviluppare un'estetica poetica d'avanguardia, come avrebbe potuto sopravvivere all'ombra di tali geni? Come trovare uno spazio personale che esulasse da quello di stima e amicizia e farsi riconoscere come collega e non subalterno? Il compito di Gregorio Prieto non fu certo agevole: era facile soccombere al confronto di personalità come quelle che costituirono, soprattutto nel periodo precedente la guerra civile, il meglio dell'intellettualità ispanica; eppure, la discesa verso il silenzio -non quello provocatoriamente e consapevolmente espressivo della pagina bianca mallarmeiana!- a cui poteva ridursi l'artista si arrestò grazie ad un generale mutamento nell'estetica che non lo colse impreparato nel recepire i dettami della fenomenologia husserliana prima, degli sviluppi heideggeriani poi e, infine, nel saper rendere in pratica le direttive filosofiche del vitalismo di radice nietzscheana che confluì, almeno in Spagna, nel *raciovitalismo* orteguiano e in alcune concretizzazioni di Valle. Come correttamente osservato da Carlos Bousoño [1981;492-5] è di matrice fenomenologica quell'anelito che si coglie verso una poesia pura; il mettere da parte, tra parentesi, quanto già noto -in certo qual modo si torna agli *a priori* kantiani-, quanto di condizionante l'immediata percezione dell'esperienza, si inserisce, e ciò a nostro modo di vedere non può passare inosservato, in una lotta tra forma e contenuto, dove contenuto va letto come avvicinamento all'obiettività naturalista: la conseguenza più logica di tutto questo la si ritrova in alcune caratteristiche del *modus* compositivo del periodo, dalla frammentazione all'ambiguità lessico-semantica, dall'oscurità sintattica all'eterodossia ideologica [cfr. Friedrich 1972;199-207]: un buon modo di ripristinare e salvaguardare per il soggetto poeta quell'unicità venuta meno, quasi spazzata via dall'oggettivismo scientifico imperante, assicurandogli univocità interpretativa nell'escludere ogni valenza concernente l'epoca dello scrivere.

Necessario a questo punto chiarire che i riferimenti estetici e filosofici, che da qui in avanti verranno indicati, tentano di descrivere quale fosse il panorama del pensiero dell'epoca in modo da comprendere quale substrato accoglieva ed era al tempo stesso matrice di ogni apporto personale in campo artistico; non si potrà che comprendere come ogni riferimento addotto non vuol creare né filiazioni dirette tra idea e opera d'Arte, né racchiudere ciascun artefice dentro spazi d'espressione angusti e predefiniti. Piuttosto l'intenzione è di rendere evidente tramite l'esame critico quale fosse il ventaglio di possibilità entro cui optare, su quale orizzonte poteva inserirsi, in consonanza o contrasto, tanto l'espressione poetica come quella artistica in generale. Si è lontani con queste poche righe dal voler esaurire una complessità ideologica che sebbene esuli dal compito proposto inizialmente, dovrebbe, tuttavia, almeno menzionare il relativismo storico di Gadamer e l'influenza duratura di Husserl che giunge sino alla neo-ermeneutica americana degli anni '60, e non potrebbe astenersi dall'includervi la posizione autoriferita che il linguaggio assume nelle valenze del formalismo o dello strutturalismo ceco; corretto, inoltre, non dimenticare il sorgere del bergsonismo per giustificare tanto l'apparire nella pittura d'avanguardia della dimensione temporale all'interno dello spazio pittorico^[4] quanto, nelle valenze di fondo del ridare peso alla coscienza, le possibilità di un punto di rottura che consentisse, ad esempio, a Rudolf Steiner di creare una nuova *scienza spirituale*, l'Antroposofia. Non ci si può infine esimere dal segnalare come il vero cambio strategico che consentì anche a Prieto di affrancarsi da un'arte altrimenti ripiegata su se stessa, fu il modo in cui l'estetica del tempo recepì la necessità vitalista di far confluire i valori estetici verso il quotidiano e portare altresì la vita, in una sorta di percorso di ritorno, verso l'arte. Restituire peso alla soggettività dello scrivere pur ridando importanza al ruolo del poeta non faceva che confermare un lascito kantiano di divisione fra fenomeno e noumeno che già aveva attraversato e impregnato tutto il XIX secolo; tentare di congiungere gli opposti, così come il proporre uno schema non lineare nella concezione del tempo -l'eterno ritorno-, erano gli unici espedienti per farsi spazio, per fuoriuscire dal

modello di frattura che avrebbe costretto l'arte al solito ruolo marginale nell'ambito dell'ideologia dominante. Assai importante fu, di conseguenza, il ruolo della *Revista de Occidente* diretta da Ortega, portavoce e punto di riferimento del Vitalismo in terra spagnola e attorno alla quale gravitarono in diversa misura molti degli esponenti del '27.

Frammentazione, autoreferenzialità del linguaggio - naturalmente quello pittorico in Prieto, anche se sarebbe più opportuno non adoperare tale distinguo- commistione di essenza ed esistenza da realizzarsi nell'espressione artistica; ricerca quindi non più esasperata della *purezza* della metafora del tratto: questo parte del bagaglio personale col quale Gregorio si muove alla volta dell'Europa, di Italia, Francia e Inghilterra. Ecco le nazioni dove cogliere il fermento, il movimento generalizzato sotto il comun denominatore di *avanguardia*, nelle quali rielaborare il materiale a propria disposizione, portando avanti un'interpretazione personale degli stili compositivi coi quali viene a contatto. È innegabile osservare nelle sue tele lasciti del fermento innovativo francese, della pittura metafisica di Carrà o De Chirico o dell'estetica anglosassone, ma grazie al patrimonio artistico di base non si tratta solo di un atteggiamento passivo di grezza rielaborazione. Avendo cura di cercarli si potranno osservare nei ritratti, nei disegni e negli oli particolari che affondano le radici in un tempo giovanile, ma non solo: persino l'insistente abitudine di annotare, scrivere, mantenere corrispondenze epistolari durature può rintracciarsi a ritroso in un modello di scrittura unamuniano -ci si riferisce in particolare al *diario poetico* dove in versi e non prosa Don Miguel volle trascendere sé stesso alla posterità-, nell'ossessione juanramoniana verso la conservazione dei propri testi e la riscrittura degli stessi o in quella di Cernuda che per circa vent'anni rielabora *La realidad y el deseo*.

Un'accortezza necessaria nel guardare le tele e i disegni consiste nell'evitare di legarli eccessivamente al periodo di composizione, tanto per la persistenza di tematiche ricorrenti lungo l'intero arco di costruzione artistica, quanto per l'oggettiva difficoltà nel datare alcune opere, completate solo in periodi successivi alla loro prima stesura^[5]. Per questa ragione si è tentati di aggirare ogni significazione biografica nelle stesse, pur non escludendo quanto di temporale-storico vi si possa trovare.

Roma e l'Italia osservata da Prieto specialmente durante l'istanza alla *Academia de España* lo portarono a tradurre nei suoi dipinti, rielaborandoli, molti dei motivi intravisti nello stile di Giorgio De Chirico e Carlo Carrà specialmente: sarebbe errato parlare di fonte di ispirazione in quanto se di modello di riferimento vuol trattarsi bisognerebbe cercarlo nella comune formazione sulla filosofia e sull'arte tedesca in quanto almeno De Chirico fu direttamente affascinato dai testi di Nietzsche e Schopenhauer del quale fu anche traduttore, come fu ammiratore di Max Klinger -soprattutto della sua capacità di dare sembianza vivente agli oggetti inanimati- e di Arnold Böcklin per il senso di incomunicabilità più che per le tematiche mitologiche, anche se proprio esse furono riprese come base dei quadri precedenti l'epoca metafisica. I punti di contatto continuano nella comune frequentazione parigina che porta l'italiano a esporre su consiglio di Apollinaire proprio agli *Indépendants* dove Prieto poté ammirarne lo stile ed essere colpito, ne si è certi, da quel *c'est de la littérature*, epiteto col quale si negava ogni immanenza ai quadri di De Chirico e che chissà invece non apparisse al pittore di Valdepeñas come un ponte di passaggio, un tramite tra realtà e desiderio artistico; non ultimo, la comune passione per la Grecia e l'arte classica. Se della commistione fra vita e arte all'interno delle tele dello spagnolo si potrà meglio parlare nel periodo in cui fece ritorno in terra natia, nel quale sono numerosi gli esempi di rappresentazioni di statue e soggetti archeologici in cui appaiono come nella *Dama de Elche* elementi umani che vivificano l'immagine, vi è già un prototipo di tale tendenza nella *Luna de miel en Taormina*: ora, è ben noto che, e ci si centra sull'argomento visto il soggetto dell'ultimo quadro citato, una caratteristica dei due artisti coi quali venne a contatto consisteva nel raffigurare accanto a svariati altri soggetti, dei manichini: all'osservarne la collocazione di Prieto in *Maniquí del pájaro* del 1927 e in *Los maniqués* del 1931 rimane chiara la riformulazione in chiave vitalista in quanto mettendo a confronto le due tele con le

stilizzazioni dello stesso soggetto in *Il vaticinatore*, *Ettore e Andromaca* o *Il figliol prodigo* di De Chirico^[6] o *L'ovale delle apparizioni* (1918) di Carrà non può non notarsi come negli italiani siano del tutto assenti le sembianze dei volti e quando, come nell'*Idolo ermafrodito* (1917), sempre di Carrà, appaiono, esprimono comunque l'enigma base della ricerca metafisica e l'incomunicabilità dell'arte attraverso gli occhi chiusi. Se alle fondamenta delle strutture metafisiche della pittura di De Chirico vi è, come egli stesso ebbe a dire più volte, quel momento di rivelazione e di *sospensione* mentale creata e voluta per attingere a una percezione non mediata, che colpisce come non sia stata sinora collegata alla riduzione eidetica del filosofo di Prossnitz -oltre che, è ovvio, ad alcune asserzioni del primo Schopenhauer- la vita irrompe nei manichini di Prieto di cui sembianti umanizzate fanno almeno dedurre un consapevole tentativo di unione d'essenza ed esistenza.

Probabilmente una più diretta filiazione la si potrebbe ammettere nell'uso autoreferenziale della citazione dotta interna ai propri dipinti: ci si riferisce, in particolare, a una delle prime tele di De Chirico, l'*Autoritratto* del 1911, dove a incorniciare la tela compare il rimando nietzscheano "Et quid amabo nisi quod aenigma est" e al meno conosciuto *Ritratto di Massimo Bontempelli* del 1923. Anche qui, tuttavia, le differenze non mancano: se nel caso dell'italiano trattasi di massime o epigrafi d'effetto che segnano comunque una consapevole intromissione di un'arte differente, Prieto adopera i riferimenti a libri di testo o include le copertine degli stessi all'interno di alcune sue tele non solo come evidente omaggio ai soggetti a cui dedica il dipinto, ma dichiaratamente come maniera per fondere in unico emblema vita ed essenza; sarebbero molti gli esempi a riguardo, che coprono inoltre un periodo di tempo assai ampio.

Ancora a Roma va legata una figura di artista e fotografo che cercò di coinvolgere Gregorio in sperimentazioni che a detta di alcuni studiosi gli valsero l'appellativo di precursore della modernità e, in particolare, di movimenti come la Pop Art. Si introduce qui la figura di Eduardo Chicharro o Chebé nomignolo col quale soleva firmarsi all'interno del movimento definito *postismo*: egli aveva "... una auténtica obsesión por ser amigo mío, pero tenía un tipo de vida y de pintura que a mí no me iba. [...] nos decidimos a comprar una cámara de fotografías. Chebé decía de mí que era un 'narcisista' y la verdad es que sí lo era. Pensábamos las fotografías y en todas ellas era yo el modelo." [AA. VV. 1997;103]. Nelle precedenti parole di Prieto non sembra acquisire quasi nessuna trascendenza la presenza dell'amico che lo accompagnò nel soggiorno romano all'*Academia*, ma nonostante l'apparenza egli riconobbe in un'intervista pubblicata su *El País* che il *postismo* - "[...] una especie de realización de sueños, o sueños que se hacen realidad, con muchísimas ramificaciones para desarrollar un arte libre, sin trabas de ninguna especie [...] siempre que haya una calidad trascendente." [ibidem] - ripreso nel 1945 attraverso le figure di Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sernesi, Ángel Crespo e dello stesso Chicharro sulle colonne di *Postismo* e di *Cervatana* fu realmente figlio di quegli esperimenti fotografici che lo videro soggetto protagonista.^[7] Nell'ambito del percorso che si sta sviluppando è interessante notare come in uno studio recente [Paramio Vidal 1999;166] vengano stabiliti punti di contatto assai forti negli anni post guerra fra pittura e poesia,



Carlo Carrà, L'ovale delle apparizioni, (1918), olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

specialmente per quanto attiene a Rafael Alberti e Ángel Crespo: “[...] ya en los años del Postismo, Crespo comparte inquietudes tanto poéticas como pictóricas. La 'poesía pictórica', ya que versa sobre la pintura, no será un caso aislado en *La Pintura* [...]. A partir de entonces, sus contactos con las artes se incrementan.”. Il movimento ebbe un ulteriore momento di auge in occasione dell'esposizione antologica organizzata a Madrid nel 1978 presso la Biblioteca Nacional, dove il pittore recuperò e propose al pubblico una serie di fotomontaggi e *collages* che intitolò proprio *postismo*.

Certamente è nei numerosi *collages*, realizzati in momenti diversi della carriera artistica, che sono stati letti i prodromi di quell'*arte informale*, dicitura sotto la quale vengono raggruppati movimenti ed etichette diverse; in essi una forma d'arte che precederebbe e anticiperebbe le tematiche della Pop Art. Tuttavia, è diverso l'approccio di Prieto a quella tecnica che ebbe precursori illustri in Picasso e nei *papier collé* di Braque; così come non par di scorgere motivi pittorici nelle opere dello spagnolo che richiamino -era lo stesso *Chebé* a supporlo- il credo surrealista dell'*écriture automatique* che si poté condurre a sperimentazioni d'avanguardia quali il *tachisme*, ma che poco si adattava alla sua tecnica compositiva, in cui lo stretto legame fra soggetto e oggetto non si realizza nell'annullamento dell'autore all'interno dell'opera d'arte come in quelle correnti la cui poetica risulta profondamente impregnata delle teorie fenomenologiche ed esistenziali.

Si crede molto meno distante dal vero far riferimento ad alcune frange del movimento dadaista tedesco, che Prieto ebbe modo di conoscere ancor prima dell'epoca romana grazie al soggiorno a Parigi. Volendo trovare un antecedente logico agli assemblaggi di fotografie, manoscritti olografi, articoli di giornale che costituiscono la maggioranza dei suoi *collages* vanno considerate in particolare le figure di Hannah Höch e, soprattutto, di Kurt Schwitters i cui quadri e fotomontaggi portarono al movimento dadaista una visione singolare del rapporto arte-vita. Il rifiuto di una qualsivoglia gerarchia culturale che si avverte in opere quali *Merzbild Rossfett* e la compenetrazione non selettiva di elementi tratti dalla vita reale nella famosa *Colonna Schwitters* ben si potevano adattare alla ricerca formale del pittore ispanico. Vanno osservate a tale proposito alcune composizioni esemplari come *Homenaje a Eduardo Chicharro*, *Collage con poema manuscrito de Rafael Alberti* o il più vicino nel tempo *Homenaje de los poetas ingleses a la Virgen*: se la ricerca formale doveva condurlo verso un *cosciente* connubio essenza-esistenza solo grazie all'inclusione di elementi tratti dalla propria vita all'interno dei suoi disegni e tele poteva generarsi tale tipo di unione; le fotografie, gli articoli di giornale -attenzione, non di cronaca qualunque, ma riguardanti sé stesso o gli amici poeti del '27-, appunti e lettere dei vari Lorca, Alberti, Cernuda, le effigi iconiche dei poemi amati, ogni cosa rinvia in continuazione a un cerchio senza fine in cui i reciproci rimandi concludono una volontà di rappresentazione che non può non far pensare a qualcosa di premeditato e chiaro nella mente dell'artista. E per completare il tutto una vita che -e qui si giustifica l'accettazione anche sofferta delle “trovate” di Chicharro- veniva vissuta all'insegna dell'opera d'arte. Non v'è legame alcuno nelle scelte materiche che possa far dedurre una scomoda paternità con l'estetica di un Oldenburg o di un Warhol, per lo spinto cromatismo che essi adottarono nel creare una barriera verso il reale, per la perdita di oggettività che comunque caratterizza la postmodernità e, nel caso più specifico della Pop Art, per l'uso di tecniche che stimavano la riproducibilità dell'opera un valore da sfruttare sapientemente.

L'arte di dipingere l'arte

Quando Gregorio riesce a sfuggire alla fase iniziale della guerra civile, ritornando in Inghilterra, si trova a saggiare un terreno artistico rappresentato dalle figure di Eliot e Pound in special modo, ma che risente della poetica di Saint-John Perse -tradotto in inglese proprio da Eliot- e di certi lasciti del movimento preraffaellita. Anche qui è necessario ribadire che non si sta cercando una fonte d'ispirazione diretta o un intertestualità evidente entro i confini delle opere dello spagnolo, bensì di

descrivere quale panorama estetico poté accoglierlo e quanto di quel materiale potesse da lui essere intuito come mezzo idoneo al proprio rappresentare, all'interno del ventaglio di potenzialità proprie di quella nuova realtà. Non si è certo i primi a riconoscere come T. S. Eliot fosse nell'Inghilterra dell'epoca una sorta di autorità incontrastata, e ciò a dispetto delle origini statunitensi; un dittatore delle lettere la cui attività di critico fu apprezzata almeno quanto quella di poeta. La sua lirica, che si ascrive a pieno titolo nella modernità, influenzò anche Luis Cernuda, che come già descritto fu molto vicino a Prieto in questa fase di assenza prolungata e coatta dalla terra natia. Non ci si riferisce ovviamente solo a quel famoso verso dei *Four Quartets* eliotiani "The loud lament of the disconsolate chimera" che fu fonte della *Desolación de la Quimera* inserita da Cernuda nell'ultima edizione de *La realidad y el deseo* [cfr. Cernuda 1981;335-7], ma anche a ciò che poté derivargli dal leggere avidamente sia le sue opere che quelle dei maggiori classici inglesi: da Shakespeare a Browning, da Keats a Blake [*Ibidem* 1981;38].

È noto come, allo stesso modo in cui in Spagna venne riscattata la figura di Góngora anche gli scrittori inglesi del periodo scavarono nel proprio passato alla ricerca di quella purezza poetica che a loro dire stava perdendosi: la figura di un John Donne venne considerata un emblema di un conservatorismo lirico assai forte e adoperata al fine di contrastare l'impoverimento dello spirito anglosassone dovuto anche al sorgere della *middle class* e dell'aridità spirituale del capitalismo industriale. Non si può prescindere nel citare autori come Pound o Eliot dall'importanza assunta dal linguaggio, specchio di quella modernità che si estrinseca in peculiari porzioni dello scrivere: "[...] la paradoja de destruir relaciones materiales o encadenamientos lógicos suprimiendo las conjunciones [...]" riporta Friedrich [1974;266], e aggiunge con riferimento diretto a Eliot che "los caracteres esenciales de la época actual son la inestabilidad y el antagonismo elevado al extremo. [...] exige [la sua opera] una poesía de amplios ámbitos, pero que sólo sugiera y hable indirectamente, y que por lo tanto ha de ser necesariamente difícil." [*Ibidem*; 258]. Una versificazione necessariamente *difficile* che porta quasi di conseguenza all'assenza di punteggiatura e a una contrappuntistica musicalità interna.

I punti di maggior contatto tra lo spirito anglosassone e Cernuda -e Prieto certo!- possono intuirsi da una attenta esegesi dei loro *testi*: una caratteristica che li pervade è la tensione, la lotta tra passato e presente. Così Bousoño [1985;261] considera quasi un *incipit* da trattato filosofico l'inizio dei *Four Quartets* in cui l'autore sembra riferirsi a un tempo interiorizzato, in un continuo miscuglio fra ieri e oggi -contrario evidentemente a uno scientifico fluire verso il futuro. Lo stesso critico riferisce ancora [1985;96] di come Eliot consideri che "toda literatura nacional forma un sistema, y que el ingreso en ese sistema de una obra verdaderamente nueva trae consigo un trastorno en las relaciones y la red de fuerzas de todo el conjunto.";^[8] come dire che ogni nuova opera poteva rivoluzionare una classifica ideale di bellezza nell'ambito della letteratura preesistente. E che ogni testo, ogni autore era obbligato a tener ben presente quali fossero i canoni a cui aderire o dai quali dissentire. Nella sintesi di Maria Rosso [1993;23] si individuano le tracce di una tensione alquanto simile in Cernuda: "Nel conflitto fra la realtà e il desiderio si sintetizza significativamente il motivo basico che percorre tutta la traiettoria poetica di Cernuda: da un lato l'aspirazione a realizzarsi nel mondo esteriore [...] dall'altro l'impossibilità di concretare il desiderio, perennemente frustrato dai limiti del reale, dalla fuga del tempo, dall'apparenza illusoria e dalla solitudine.". "Tener conciencia de que se es heredero, es tener conciencia histórica" affermava ad inizio ventesimo secolo Ortega [*Ideas y creencias*]; e quando leggiamo in *A sus paisanos*

...

A vosotros y a ellos debo el cambio. Si queréis

Que ame todavía, devolvedme

Al tiempo del amor. ¿Os es posible?

Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocasteis.

[Cernuda 1981;345]

emerge tutta l'amarezza del sivigliano per un tempo nostalgicamente lontano, un tempo in cui grazie all'amore l'unione tra reale e desiderato, tra vita ed essenza, non fu impossibile.

L'ossessione di un tempo che fugge sembra poter trovare un diretto corrispettivo nella febbrile attività in cui Prieto si coinvolse durante questi anni di istanza inglese: a fronte di un impegno pressoché continuo in conferenze, mostre, interventi radiofonici, letture universitarie, pare impossibile l'accertata comunione di intenti con Luis Cernuda. La malinconia e l'introspezione ai limiti dell'indolenza opposta a una voracità vitale che trabocca dalle lettere che, numerose, i due si scambiarono quando ancora la loro residenza non coincise a Londra. L'epistolario abbondante può essere letto come ottimo interscambio artistico e vitale allo stesso istante -e avrebbe potuto essere altrimenti?- non solo per la presenza di reciproci riferimenti personali, ma proprio per l'impossibilità che traspare dagli scritti nel separare interessi artistici da accadimenti vitali. Ad una prima lettura sembra potersi intuire una sorta di mutua ammirazione, quasi come ognuno di loro avvertisse nelle caratteristiche dell'altro un anello di completezza:

Querido Gregorio,

Gracias por tu información sobre la antología. Aunque es absurda, la he comprado. Está compuesta por alguien a la moda, y que se ha retrasado en la moda unos veinte años; así que nos hace aparecer a todos como poetas surrealistas, y para colmo nos coloca bajo la protección del inefable Monsieur Valéry. Una gracia. Y no pienso tanto en mí como en otros poetas españoles. ¡Pobre Juan Ramón! Le destrozan.

Tu carta me interesó mucho. Desde luego te equivocas al decir que si no he escrito ya el ensayo prometido es porque no estimo tu obra. No lo he hecho, o mejor dicho, no lo he concluido porque yo nunca he escrito sobre temas pictóricos, aunque me guste la pintura y crea entender algo..... [AA. VV. 1997; 82-5]

Le parole di Cernuda lasciano sottintendere come fosse comune abitudine discutere d'arte; va anzi aggiunto che tante furono le occasioni in cui Prieto contribuì con un proprio disegno o ritratto alle edizioni del sivigliano e altrettante quelle in cui quest'ultimo scrisse recensioni per la pubblicazione di cataloghi di mostre, come quella a cui fa riferimento nella lettera soprastante, che verrà stampata in concomitanza all'esposizione del 1942 presso la galleria Lefevre di Londra. Proprio in essa Cernuda paragona l'uso della luce, nella pittura dell'amico Gregorio, alle tecniche adoperate da Zurbarán e il modo di riempire gli spazi a un altro illustre antecedente, l'*Entierro del Conde Orgaz* di El Greco [v. AA. VV. 1998;48]. A colpire l'immaginazione del critico furono, in quella occasione, le capacità espressive, la "cualidad lírica de la obra de Prieto [che] No siempre es manifiesta; hay que sorprenderla a veces oculta por una reticencia amorosa, otras disfrazada de ironía, otras de amargura y reserva." [Ivi]. Non sembra quasi che Cernuda stia parlando di se stesso? Delle qualità occulte dei suoi versi? Certo si potrebbe dissentire sostenendo che quello era il modo di esprimersi d'uno scrittore che non aveva molta familiarità con la critica d'arte; ma si potrebbe anche supporre che i disegni esposti gli trasmisero come in un gioco di specchi un modo molto simile di appropriarsi dell'estetica del tempo, che va tutto a onore di Prieto. Pare inoltre molto indovinato quel riferimento a una sorta di horror vacui interno alle sue tele e se il paragone può a prima vista suonare enfatico, non lo sarà di certo ripensando ai molti dipinti e *collages* in cui non v'è alcun spazio libero, -la rivisitazione del concatenamento logico di cui parla Eliot-, dove la vita trasuda dalla tela e grazie a essa si porge, rinnovata, agli occhi del pubblico. La limpidezza del tratto visibile in molti dei disegni di questo periodo non stona con la precedente necessità: qui è la purezza della forma a *suggerire* la vita, la scelta di questi giardini fuori dal tempo inteso come fluire, a proporre un'arte impregnata d'esistenza tanto da capovolgere l'immagine della sequenza in nome di una ciclicità che giustifica spesso l'atemporalità dei ritratti eseguiti, perfino di quelli commissionati appositamente.

Tutto il vissuto viene ripercorso mediante l'arte: il riutilizzo di un materiale proveniente dal passato è caratteristica che accomuna molti dei lavori di Prieto; nei *collages* gli esempi migliori, ma non sono da interpretare diversamente i processi che lo portano a rivisitare la vita dei suoi contemporanei, di coloro che appartennero alla sua giovinezza e che attraverso le sue tele divengono eterni e fissati in un tempo sempre presente.

Non sarebbe corretto, visti gli aspetti esaminati, affermare che Prieto aveva trovato infine un linguaggio, un'estetica concreta e personale. Mezzo secolo di avanguardie aveva chiuso le porte a ogni altra possibile avanguardia e saranno poche le grandi innovazioni che, in senso assoluto, emergeranno durante i seguenti cinquant'anni. Le ultime paiono esaurirsi negli anni '80 e, fatta eccezione per l'iperrealismo^[9], le rimanenti tendenze avranno sempre qualcosa di *déjà vu*. A ciò si aggiunga che la postmodernità accuserà sempre più l'impossibilità del tentare di imporre visioni fondamentali che ambiscono a una coesione in qualità d'alternative condivisibili, che inducano a fare scuola. Così, curiosamente, l'arte delle avanguardie si frammenta, diviene *collage*, riflessione e omaggio ai passati movimenti creativi -di nuovo l'arte che cita l'arte- oppure sintesi, sincretismo espressivo. Un'originalità così estrema, un linguaggio così personale, da risultare radicalmente globalizzato.

È da qui che nascono due argomenti di indagine che riguardano da vicino Prieto. Si è appena detto che il suo stile dal momento del ritorno in Spagna non fu uniforme, mentre la tecnica soggiacente sì che inizia a esprimere sostanza, come alimentata da un'estetica di base. L'unica via d'uscita per manifestare il suo io artistico era l'evocazione dell'abbandono, o per così dire, il condurre alla sublimazione nell'arte tutto quel mondo che lo circondò nella sua formazione come pittore. Qualcosa che già aveva compiuto in quegli omaggi agli amici del '27 prima dell'esilio, e che si prolunga, come segnalato, attraverso l'influenza cernudiana e dell'ambiente culturale anglosassone e mediante la rivisitazione dei giochi artistici del periodo romano, durante la tappa postista. Evocazione, è chiaro, di una gioventù perduta, ma non solo questo. Se si vuole anche psicologicamente, un recupero dell'infanzia, con il valore materno della presenza della Vergine, dell'immagine infantile e indifferenziata degli elementi religiosi angelici, con conseguenze che si indirizzano all'ideale classico di bellezza nei corpi nudi, negli arcangeli, nelle statue; qualcosa che permane in tale unione tra la figura umana e la natura idillica, così caratterizzante i suoi lavori come disegnatore e illustratore, con quell'essenza accennata, quasi da bozza, che ben si adatta a una ricerca di semplicità come rifugio nelle poesie di Aleixandre. Estetismo, quindi, in cui si manifesta al tempo il desiderio d'esprimere la propria intimità, sensitiva, sensuale e sessuale. Questa è una parte del messaggio, ma non la spiegazione della sua estetica, vincolata palesemente con la tecnica adoperata e con l'elaborazione della realtà che si sta formando al di sotto. Ebbene, tale estetica ricorda enormemente molte delle tendenze che verranno a svilupparsi nel fine secolo, anche se in esse è del tutto assente una base d'intenzionalità oggettivante; tendenze che sono più edoniste, ludiche, che auspicano un significato più immediatamente fruibile, più alla portata.

Prieto anticipa la base tecnica, ma il suo gioco di evocazioni d'una realtà vissuta in prima persona, in un'esistenza che aspirava ad essere artistica, come tema che necessita di consacrarsi, esistere, sopravvivere nell'arte è totalmente appartenente al periodo storico in cui gli toccò vivere.

Il secondo argomento è da porre in relazione con la frammentarietà del linguaggio, col suo sincretismo; è chiaro che alla luce delle odierne formule espressive, merita senza dubbi d'essere rivalutata. Uno dei suoi maggiori *difetti* si converte immediatamente in virtù. Tuttavia, è necessario ribadirlo, ciò che al giorno d'oggi rappresenta una soluzione, una formula *a priori* di fronte all'impossibilità d'imporre una nuova sintassi, di ambire a un codice comune, per Prieto costituiva l'unica possibilità di trovare il proprio significato. Un volto, sicuramente, anche frammentato, ricostruito nello specchio rotto -per parafrasare l'espressione pasoliniana-, un linguaggio i cui sintagmi fossero riscattati dall'abbandono.

Bibliografía

- AA. VV.
(1997) *Gregorio Prieto y sus amigos poetas*, Madrid, ed. Ministerio de Educación y Cultura - Biblioteca Nacional.
- AA. VV.
(1998) *Cernuda, Lorca, Prieto - dos poetas y un pintor*, Madrid-Valdepeñas, ed. Amigos de la Residencia de Estudiantes - Fundación Gregorio Prieto.
- Bousoño, Carlos
(1981) "La fenomenología de Husserl y la poesía contemporánea, especialmente el momento de la «poesía pura»" in *Épocas literarias y evolución. Edad media, romanticismo, época contemporánea*, Madrid, ed. Gredos, vol. II, pagg. 492-5.
- (1985) *Teoría de la expresión poética*, Madrid, ed. Gredos, 7ª ed., vol. II.
- Cernuda, Luis
(1981) *Antología*, a cura di José María Capote Benot, Madrid, ed. Cátedra.
- Friedrich, Hugo
(1974) *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, ed. Seix-Barral, 2ª ed.
- García Montero, Luis
(1987) *Poesía, cuartel de invierno*, Granada, ed. Diputación Provincial de Granada.
- Litvak, Lily
(1990) «Latinos y anglosajones. Una polémica de la España de fin de siglo», in *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, pagg. 155-200.
- Ortega y Gasset, José
(1987) «El hombre mediterráneo», in *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, pagg. 121-2.
- Paramio Vidal, Mayela
(1999) «Pintura y poesía en dos poemas de Ángel Crespo y Rafael Alberti. La traducción icónica» in *Ángel Crespo: una poética iluminante*, a cura di José María Balcells, Ciudad Real, ed. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Prieto Muñoz, Gregorio
(1980) *Obras empezadas en el 1927 y continuadas en el 1980: catalogo de la exposición en la Galería Biosca*, Madrid, ed. Galería Biosca.
- Reyes, Rogelio
(1993) «Viaje y literatura en el 'fin de siglo' español: el viaje urbano de los bohemios», in Pedro M. Piñero e Rogelio Reyes, *Bohemia y Literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, ed. Universidad de Sevilla.
- Rodríguez, Juan Carlos
(1994a) *La norma literaria*, Granada, ed. Diputación provincial de Granada, 2ª ed.
- (1994b) «¿'Poesía pura' o forma trascendental?» in *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, ed. Renacimiento.
- Rosso Gallo, Maria
(1993) *La lingua poetica di Luis Cernuda (I): Analisi di «Primeras Poesías» (1924-1927)*, Torino - Firenze, ed. Pluriverso.
- Valle Inclán, Ramón del
(1992) *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 27ª ed.

Note

[1] È nell'ironia di José Ortega y Gasset, forse il più insigne teorico dell'epoca, che già si evidenzia al meglio una simile tendenza: "Yo llamo este fondo último de nuestra alma *mediterraneanismo*, y solicito para el hombre mediterráneo, cuyo representante más puro es el español, un puesto en la galería de los tipos culturales. El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo. Las cosas, las hermanas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolo de valores superiores..., eso ama el hombre español. Cuando Murillo pinta junto a la Sagrada Familia un puchero, diríase que prefiere la grosera realidad de éste a toda la corte celestial; sin espiritualizarlo, lo mete en el cielo con su olor mezquino de olla recalentada y grasienta." [Ortega y Gasset 1987;121]. Poco doveva essere mutato nell'opinione critica quando a distanza di alcuni anni Valle-Inclán così fa esprimere il protagonista di *Luces de Bohemia*: "[...]La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. La vida es un magro puchero; la Muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes [...]" [Valle-Inclán 1992;56].

[2] Alberti così gli scrive nel gennaio del '24: "¿Sabes de alguien que quiera una docena de cuadros malos? Estoy decidido a regalar todos mi garabatos pictóricos. Quiero desprenderme de un arte que es la preocupación constante y dolorosa de mi vida." Si cita da [AA.VV. 1997;46].

[3] Anche se come correttamente segnalato da Rodríguez [cfr Rodríguez 1994a;264] varrebbe la pena ridiscutere la posteriore definizione di

Damaso Alonso "Generazione del '27" almeno per evitare pregiudizi storici e amalgame inopportune delle singole peculiarità degli artisti del periodo.

[4] Si pensi, solo ad esempio, al *Nu descendant un escalier n. 2* di Marcel Duchamp o al *Dinamismo di un cane al guinzaglio* di Giacomo Balla, entrambi del 1912.

[5] La Galería Biosca di Madrid organizzò un'antologica del pittore che includeva "obras empezadas en el 1927 y continuadas en el 1980"; [v. Prieto 1980].

[6] Del 1915, 1917 e 1922 rispettivamente; la prima tra le tele citate si trova a New York al Museum of Modern Art, mentre le altre due sono esposte in Italia, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e il Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano.

[7] I legami con il movimento e i suoi protagonisti continuano effettivamente a lungo se si considerano le tre raccolte di disegni pubblicate una volta ristabilitosi definitivamente in Spagna dopo il soggiorno inglese, i cui prologhi furono scritti da Ory (*Toro-Mujer* del 1949), Crespo (*Niño-Mosca* 1950) e *Chebé (Macho-Machungo* 1951).

[8] Sebbene si concordi con Bousoño nelle osservazioni circa i precedenti di tale idea in Bergson e in Ortega [1985;96-7 n. 6], quando conclude riferendosi a concetti quali "letteratura di un'epoca" o "letteratura nazionale" [v. *ibidem*; 98-100] sembra quasi giustificare un tipo di analisi critica che in sé può statuire ciò che è il "modo corretto di far letteratura", oltre che leggere la storia letteraria in chiave fenomenologica considerandola una mera successione di stili ed epoche. Al riguardo si preferisce la posizione di Juan Carlos Rodríguez [Rodríguez 1994a;262].

[9] In modo paradossale nell'essere un'estetica con spirito innovatore ma neofigurativa, fatto che da il polso dell'esaurimento formale, in quanto una delle ultime correnti deve far ricorso proprio al principio che si rifuggiva per definizione, nell'intento di trovare una strada d'originalità.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

