



Prieto a Parigi: ipotesi e confronti

Maria Cristina Maiocchi

Prieto approda a Parigi nel 1925 in veste di paesaggista. Il suo esordio nei nuovi Salon indipendenti, sorti in risposta alla serrata nazionalista delle principali occasioni espositive (come i Surindépendants, nel 1927 e il Salon des Tuileries, nel 1928), è preceduto dalla rassegna positiva delle prime prove del pittore ventunenne, esposte al Museo d'arte moderna di Madrid. Pubblicata in "L'art et les artistes" a firma di un anonimo corrispondente dalla Spagna ["L'art et les artistes", VIII, 40 (ottobre 1923-febbraio 1924)], nella rubrica "Le mouvement artistique à l'étranger. Lettre d'Espagne. Madrid, Maggio 1924", la recensione saluta "la personalità indiscutibile" di Prieto attestata dai paesaggi animati, "freschi, luminosi, colmi di una fascino un po' agre", mentre sottolinea l'im maturità dei ritratti, attenti sì alla "visione intima" del modello, ma ancora sommari e acerbi.

Come dichiara in una comunicazione al Ministero delle Belle Arti (5-12-1924), Prieto si reca a Parigi nel 1925 allo scopo di studiare "i grandi paesaggisti classici inglesi e francesi del secolo XVIII e XIX". Ma preso nella nuova rete culturale e mondiale di rapporti, scambi e relazioni, l'aspirante paesaggista si trasforma ben presto in un pittore la cui fisionomia è pienamente associabile al crogiolo francese cui la critica si dà in questi anni pena di assegnare, alla vecchia maniera, un'etichetta di "scuola": *Ecole française*.

La fortuna espositiva di Gregorio Prieto è patrocinata dalla galleria Les Quatres Chemins di rue Godot-de-Mauroy: il pittore-illustratore spagnolo vi espone a tre riprese, nel 1931, 1933 e 1935. Prima di queste date la sua presenza sulle pareti dei Salon parigini è passata sotto silenzio: la critica ha ignorato tanto i tributi pittoreschi alla Mancha natale (i *Mulini della Mancha*, presentati al Salon d'Automne del 1925; i due *Paesaggi della Mancha*, proposti al Salon des Indépendants nel 1926 e al Salon des Tuileries nel 1928); quanto l'impegno a cristallizzare, "costruire" - come sottolinea l'introduzione di Jean Cassou alla mostra della Grande Maison de Blanc nel novembre del 1926 - il paesaggio per scansioni più decise e con "volumi chiari" (dove anche nei titoli Prieto mostra il proprio tentativo di rileggere il paesaggio in chiave francese: *Ommaggio a Cézanne, Bateau Lavoir, Santa Genoveffa, Maria, Fiume di Francia, Cittadina francese*).

La galleria Quatre Chemins ha un rapporto privilegiato con la rivista "Formes", che ne pubblicizza e recensisce puntualmente le attività a piena pagina: ne condivide la promozione di un'arte moderna esemplata su modelli stabiliti della tradizione nazionale; e ne abbraccia la direzione artistica, all'insegna del nome del critico Waldemar George. A partire dalla metà degli anni Venti il critico Waldemar Jarocinski, di origine polacca, ma naturalizzato francese, è figura

centrale della ribalta critica di Parigi: segretario generale de "L'Amour de l'art", con cui collabora per 8 anni fino alle dimissioni nel 1927, è portavoce e araldo dell'École de Paris, di cui sostiene i protagonisti più eccentrici (la cifra di deformazione espressionista dell'ebreo lituano *Soutine*, per *Le triangle*, 1928) e i collezionisti (*La grande pittura contemporanea alla collezione Paul Guillaume*, 1928) con recensioni e cronache per le principali testate artistiche ("L'Art Vivant", "La Renaissance", "L'Art et les Artistes", "Les arts à Paris"). La nascita di "Formes", edita per i Quatre Chemins, sigla il passaggio di George dall'aperto sostegno della bohème dell'École de Paris alla promozione dell'École française, come recita un programmatico articolo in due parti, *École française ou École de Paris*, apparso nel giugno-luglio 1931. Rinnegati "la nevrosi collettiva", "l'esperanto senza stato civile né carta d'identità", "l'anticonformismo e il falso eroismo", in una parola la tradizione fittizia dell'esperienza cosmopolita nata a Montparnasse, con termini che Waldemar George non esita a piegare a un senso scopertamente politico ("anarchia"), il critico si fa ora pontefice di un nuovo ordine spirituale e intellettuale, di un nuovo "umanesimo" ispirato a modelli ben radicati nella tradizione nazionale francese e nell'antichità classica. Questo auspicato "état d'esprit" avrà in *Profits et Pertes*, edito nel 1933 per "Chronique du jour", il proprio atlante iconografico: le tavole del volume esemplificheranno, nel ricorso didattico al parallelo tra antico e moderno, la nuova proposta critica di Waldemar George. E troverà nelle sale dei Quatre Chemins un efficace strumento di mercato per far valere questa politica.

"Formes" recensisce la mostra di Prieto del 1933 (n. 32, 1933, p. 374). Del pittore manchese, prodigo di "rovine e statue", sottolinea "la tipologia espressiva legata al classicismo". Ma, allo stesso tempo, pospone alle qualità del pittore la sapienza del "disegnatore": "G. P. dà la misura esatta del suo ritmo e del suo temperamento in una serie di disegni lineari di incontestabile qualità plastica. I suoi nudi isolati o in gruppo si impongono per la loro cadenza ritmica e per lo stile persuasivo del tratto". Ai Quatre Chemins Prieto espone *Cuerpos. Palabras entre líneas* di Manuel Altolaguirre, già presente nel 1931 al Salon International du Livre d'Art (25.05-15.08, Petit Palais): una scelta presentata da Altolaguirre come "antianeddotta" a favore del "valore puro, indipendente della linea", passata, in quella occasione, sotto silenzio.

Le pareti dei Quatre Chemins forniscono ai disegni una cornice ideale e un potente strumento di valorizzazione. La galleria aveva fatto del ritorno alle arti del disegno, cardine dell'apprendistato accademico, uno dei punti centrali della propria attività editoriale ed espositiva. La mostra di Prieto era stata preceduta da una personale di acquarelli di Filippo De Pisis, il "marchesino pittore" stabilitosi a Parigi che la documentazione d'archivio collega a Prieto fin dal 1925, probabile intermediario tra Prieto e la galleria.

E subito dopo Prieto veniva tributato un *Hommage à Puvis* che "Amour de l'Art" salutava come un'iniziativa pienamente rispondente alla "politica artistica" del ritorno all'ordine di W. G. (AA bull. Avril, p. 6). La selezione di disegni dell'artista lionese era la terza tappa di un percorso articolato di presentazione del corpus grafico di maestri ottocenteschi accreditati: nel 1931 era toccato a Degas, e nel 1932 era stata la volta di Chasseriau. Un'iniziativa di forte significato programmatico: la recensione-presentazione su "Fomes" faceva assurgere l'esposizione a contravveleno alla degenerazione contemporanea, a stimolo a "raddrizzare il gusto". Puvis, "gallo-romano", "proviene in linea diretta dai pittori antichi"; "il suo stile" si erge "a difesa dello stile classico francese, dell'umanesimo nazionale". Se "umanesimo" è parola-chiave del lessico storico-critico, ma tinto di politica (George migra verso i lidi mussoliani dal 1930), di Waldemar George, il ruolo centrale del disegno come veicolo privilegiato di "ritorno al classico" è un assunto di lungo corso della galleria, esteso, anche attraverso all'attività editoriale, ai due 'grandi' nomi dell'arte contemporanea francese. Nel 1925 W. G. aveva presentato, per le edizioni des

Quatre Chemins, i *Dessins* di Matisse, evidenziando la "sintesi plastica" della linea matisiana. L'anno successivo, conformemente alla nuova fortuna espositiva di Picasso da Paul Rosenberg, George firmava, per le edizioni di rue Godot-de-Mauroy, *Dessins de Picasso*: un capitolo della riabilitazione neoclassica dell'artista di fama, nel dopoguerra, molto controversa (e sulla quale si è versato molto inchiostro).

L'attenzione per l'eleganza ingresiana di Picasso disegnatore è attestata fin dai ritratti con i quali Prieto documenta il suo ingresso nella mondanità artistica parigina. Sono nomi di intimi della cerchia picassiana, personaggi del passato e del presente dell'artista di Malaga: come Max Jacob, letterato e artista in erba, ebreo convertitosi al cattolicesimo, personaggio contraddittorio che morirà in circostanze tragiche; o Jean Cocteau, ingegno multiforme ("Montaigne funambolo"), altalenante tra l'ordine predicato dal fronte conservatore e l'anarchia dada, autore di testi teatrali, pittore e poi regista, che Prieto cita indirettamente per il romanzo autobiografico *Le grand écart* del 1923 (*Ritratto di Juan Chabas*, 1925; le sue lunghe mani sono prestate da Prieto a Cernuda nel 1933); e André Breton, capofila del surrealismo.

Nei primi anni Trenta Picasso si misura con l'illustrazione: *Ovidio*, per il neoeditore di Ginevra Skira, nel 1931; la commedia di Aristofane *Lisistrata* per un'edizione newyorkese, "Limited Edition Club", nel 1934. Il cimento con la classicità greco-romana, che impegna Picasso in questa fase (in un gioco sempre sospeso tra ironia e sperimentazione), e le acqueforti non possono non incuriosire il neo illustratore Prieto. Essi sono un chiaro referente della ricerca di Prieto coeva: la flessuosità a intreccio della linea, l'analogia d'impaginazione, le soluzioni di sviluppo a dittico e trittico insieme al soggetto antico sono un evidente prestito dal nuovo lessico picassiano.

Picasso, inevitabile punto di riferimento per uno spagnolo a Parigi (ma Prieto dichiarerà di conoscerlo solo più tardi, nel 1937), viene citato da Prieto in una rassegna dell'arte spagnola "a volo d'uccello" comunicata all'"Almanacco degli artisti" del 1932: in essa è additato come "capofila del movimento cubista", una dichiarazione in controtendenza rispetto alla critica parigina che cerca di espungerne la produzione anteguerra dal corpus nazionale. Il contributo si apre con una parentesi "primitivista", un appello alla rivisitazione delle origini della pittura spagnola a firma di un disegnatore: un elogio dei disegni rupestri di Altamira, definiti "la Cappella Sistina dell'arte primitiva" (ma non va trascurato che *Il surrealismo e la pittura* di Breton, nel 1928, ne riproduceva alcuni particolari). Corredano il contributo due disegni di Prieto. È un'ennesima dichiarazione di classicismo: *l'horror vacui*, l'improbabile impaginazione, il soggetto erotico (efebi), tradiscono la fonte della pittura vascolare greca, seguita nel tema (l'amore efebico), nella tipologia (la predilezione per il profilo, la semplificazione del tratto - le pieghe -), nella tortuosità compositiva (dettata, per la fonte greca, dal necessario adeguamento alla forma dell'oggetto: al corpo a campana del cratere o alla banda circolare della *kylix*). E nella licenziosità *outrée* del soggetto, ammessa nel clima simposiale anche senza i paludamenti di un dialogo socratico.

Si tratta di una ricognizione dell'antico che, in conformità con il ritorno alle fonti classiche proposto dal clima parigino e della ricerca di Picasso, Prieto conduce in prima persona: a Roma chiede il permesso di disegnare statue del Vaticano (1928, *Torso di Pomona*); nel 1929 visita Pompei e la Sicilia; nel 1930 è in Grecia (del 1933, *Omaggio all'Auriga di Delfi*, pref. Sikelianos); nel 1933 a Londra.

Di queste tappe d'apprendistato dà testimonianza il dipinto che il Jeu de Paume acquista nel 1934, *Hombre y caballo* (con il titolo *Impression antique*, oggi conservato al Centre Pompidou di Parigi).

Il soggetto è ancora una volta d'ispirazione picassiana. È nota dagli studi di Silver la fortuna di mercato nel dopoguerra della pittura pre-cubista di Picasso. Nel corpus 1905-06 aveva assunto un particolare rilievo, in questi anni, *Il ragazzo che conduce un cavallo* (1906, Moma). Con esso Picasso aveva 'classicizzato' il popolato universo circense della sua produzione, spogliando arlecchini e saltimbanchi: il simbolo (armonia uomo/natura) è qui rivestito di una compassata patina classicista, ridotto cromaticamente a una gamma (gli ocra e grigi) da affresco, e ricondotto a un modello di plastica scultorea severa, "Greca". "Sentinella ufficiale della tradizione greca", l'avrebbe definito Barr (1946, p. 2).

Strettamente collegato alla rilettura 'neoclassica', del mercato e della critica, del corpus picassiano, l'uomo con cavallo è, in quel giro d'anni, un 'luogo comune' iconografico: se ne recupera l'accezione simbolica, lo sfumato richiamo classico, le potenzialità di sintesi plastica (un esempio eloquente è Campigli, *Gli Zingari*, coll. Giovanardi, esposto da Jeanne Bucher nel 1928). Prieto si inserisce quindi in una formula ricorrente, innestandovi, però, fonti e referenti 'alti', e sottolineando la lettura "antique" dell'opera. Cancellato l'esercizio plastico del nudo, egli privilegia il colloquio, di memoria omerica, tra uomo e cavallo. La soluzione compositiva orizzontale, a fregio, è quasi obbligata; lo scatto ideativo pare, infatti, ricollegabile al calco della testa di cavallo ben in evidenza nella foto del suo studio più volte riprodotta: sia che si tratti della scultura angolare del timpano orientale del Partenone, conservata al British Museum di Londra, tappa d'obbligo, all'epoca, dei cultori della classicità, sia che vi si voglia vedere un particolare della quadriga veneziana, a lungo connessa all'Auriga di Delfi.

Nella foto il calco compare accanto a quello della Venere cirenaica. Anch'essa 'formula' del repertorio iconografico di ritorno all'ordine (Funi), la Venere del Museo delle Terme è citata in una lettera al padre, particolarmente significativa della svolta 'classica' di Prieto: riflessione sulla resa plastica dell'immagine, la scultura vale da esempio della robustezza dell'immagine pittorica; e, allo stesso tempo, entra come nuovo dato iconografico nel suo repertorio. Ma, come sottolinea al padre, attraverso un indiretto riferimento letterario a Pigmalione, è una "scultura viva" (17.12):

Roma per vigore e la Grecia per la grazia simboleggiano la perfezione scultorea del mondo umano. La Venus di Cirene e l'Auriga di Delfi sono le più geniali e belle rappresentazioni della statua viva" come esempio di "scultura vivente".

Il ritorno all'antichità greca e romana era stato promosso, nei primi anni Trenta, da W. George sulle pagine de "L'Amour de l'art" e da *Profits et Pertes*. Gli strumenti di aggiornamento diretti e indiretti, peraltro, non mancavano a un giovane pensionato romano. Ampiamente circolante nelle botteghe e nelle accademie, la seconda edizione del manuale di Pericle Ducati, *L'Arte classica*, pubblicato nel 1927 dall'Unione Tipografica Torinese, dedicava ampio spazio all'*Auriga di Delfi* (che Prieto avrebbe visto solo nel 1930): ne evidenziava la cesura tra la severa compostezza del corpo, ritmato da pieghe parallele scanalate "come una colonna dorica", e la "giovanile freschezza" del volto. Proprio nel volto, che il testo riproduce consegnandolo alla fortuna iconografica coeva (Mafai), lo storico individua il segreto della reliquia votiva del V sec. a.C.: nella "vita che emana dalle labbra leggermente schiuse, dal luminoso sguardo degli occhi incastrati e di pasta vitrea; nei capelli stretti e aderenti al capo, ma già mossi" (P. Ducati, *L'Arte classica*, Torino 1927, pp. 251-252 [251]). Modello nella calotta arcaizzante, nella linea continua naso-fronte e nell'animazione dello sguardo, la fisionomia del giovane auriga riapparirà nei tratti dei protagonisti dell'iconografia di Prieto coeva.

Nella Parigi della depressione economica, questa contaminazione di spunti moderni e citazioni antiche, oltre che indirizzo culturale, rispondeva a un gusto di moda. Un articolo a firma di Charles Kunstler per "Art et décoration" (*Le motif antique dans la peinture moderne*, gennaio-giugno 1931) compara l'uso dell'antico fatto dai maestri e dai moderni: i primi, isolando il motivo, si concentrano sulla perlustrazione plastica, i secondi, invece, ne sfruttano il dispiegamento ornamentale.

Concessione al gusto e conformità a un clima culturale, quindi. Ma anche, nel caso di Prieto pittore-poeta, un eclettismo guidato dall'inclinazione al *meraviglioso* che lo aveva portato, in tempi precoci, a guardare con curiosità alle prove surrealiste. Scambi con l'ambiente surrealista sono testimoniati dalla produzione ritrattistica di Prieto della metà degli anni Venti, degli anni cioè corrispondenti ai primi contatti con l'ambiente parigino (e vanno riverificati per i collage tardi, partendo dal ruolo centrale del cineasta Buñuel).

Le nature morte di quest'epoca sono autoritratti cifrati di un giovane pittore-letterato: una sorta di diario per immagini, utile, accanto ai documenti, a ripercorrere e ricomporre frequentazioni e occasioni. La *Natura morta* del 1926 pone l'esordio parigino di Prieto sotto la duplice insegna del primitivismo riletto in chiave di Valori plastici da Roch Grey nel 1924 (Rousseau, edizioni parigine) e del Manifesto del Surrealismo del 1924.

Dall'antologia del meraviglioso che il manifesto traccia, con lo spirito classificatorio dettato dalla disponibilità dei membri all'etnografia, stralciamo questo brano:

Il meraviglioso non è uguale in tutte le epoche; partecipa oscuramente di una specie di rivelazione generale di cui cogliamo soltanto il particolare: le *rovine romantiche*, il *manichino moderno* o qualsiasi altro simbolo atto a smobilizzare per un certo tempo la sensibilità umana.

Manichino e rovine sono elementi ricorrenti dell'attrezzatura di Prieto: dal *Maniquí del Pajaro*, esposto ai Surindépendants del 1927, a *Luna di miele a Taormina*, del 1932, che Prieto presenta, al riparo dal clamore suscitato da *Guernica*, nel padiglione spagnolo nel 1937 (con l'immane colibrì di Lorca).

Il manichino funge certo da veicolo espressivo di contenuti intimi, difficilmente confessabili: i personaggi dei teatrini di Prieto inscenano mascherati idilli omoerotici. Ma, allo stesso tempo, articolati, ma torniti, orientano Prieto a una riflessione sulla resa plastica, scultorea dell'immagine: ma una "scultura - come si è detto - viva".

Con quattro opere "anticheggianti" Prieto si presenta all'esposizione Arte spagnola contemporanea allestita nel 1936 al Musée des Ecoles étrangères contemporaines (12 febbraio-marzo): espone (catalogo: nn. 205-208) *Statue in giardino* (riprodotto in catalogo), *Amori di pietra*, *Souvenirs antiques*, *Méditerranée*.

Manuel Abril, in rappresentanza degli artisti iberici, rintraccia nella varietà delle tendenze due ipotesi di lettura: da un lato Picasso, restituito per l'occasione all'arte patria, modello di costante sperimentazione a partire da una "tabula rasa"; e dall'altra una "tendenza conservatrice, storica".

Più parigina la presentazione di Jean Cassou, che rimette la pittura spagnola, di materia, "espressionista", sotto il patrocinio di Vélazquez: ben attento a espungerne le antitetiche soluzioni dei due protagonisti della ribalta parigina, Picasso ("italiano" per D'Ors) e Dalí

("catalano agile e paradossale"), e a ridurne la varietà a un "solido naturalismo" e alle "stilizzazioni intellettuali e classicheggianti" tipiche dei mediterranei. Pittore "Storico", insomma, "mediterraneo" e "classicheggiante" il Prieto del successo parigino.