Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 72 (2003)
Heft: 2

Artikel: Riflessioni su Gino Severini : dal cubismo al classicismo : estetica del compasso e del numero

Autor: Maranta, Giovanni

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-55032

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GIOVANNI MARANTA

Riflessioni su Gino Severini: *Dal cubismo al classicismo. Estetica del compasso e del numero*[1]

Dal futurismo (1910-1918) al richiamo all'ordine (1920-1921)

Gino Severini fu uno dei protagonisti della rivolta futuristica che scoppiò in Italia all'inizio del secolo scorso. Questa rivolta era diretta contro l'arte ufficiale, istituita all'insegna della tradizione e del buon gusto. Il movimento voleva dare all'arte italiana un futuro dopo due secoli di stagnazione. Ecco perché la rivolta si denominò «futurista».

Gino Severini nacque a Cortona il 7 aprile 1883. Vi rimase fino all'età di quindici anni, quando, per una ragazzata, fu escluso da tutte le scuole del Regno. Sua madre decise nel 1899 di stabilirsi a Roma, anche per offrire maggiori possibilità di studio al figlio. Severini frequentò una scuola privata di disegno. Tentò di esporre le sue prime opere, ma sia lui che i suoi compagni di via, Giacomo Balla e Umberto Boccioni, furono respinti dalla giuria. La risposta non tardò. Severini organizzò con Boccioni una mostra dei rifiutati. La mostra-protesta fu l'esordio di quello che sarà il *Manifesto futurista.*

Nel 1906 Severini partì per Parigi che in quei tempi era uno fra i più importanti centri dell'arte moderna. Parigi diventerà la sua patria artistica, tanto è vero che Severini si definì pittore francese di origine italiana. Scrisse numerosi saggi sull'arte, tutti redatti in francese. Vide nel 1907 la prima grande retrospettiva di Cézanne. Strinse amicizia con critici e artisti dell'avanguardia francese e fu così in grado di valutare a qual valligiana mediocrità era scesa l'arte ufficiale in Italia. La violenta diatriba del *Manifesto futurista*, pubblicato nel 1910, ne è la diretta conseguenza.

Purtroppo anche in questo caso «fra il dire e il fare ci fu di mezzo il mare». Severini ritornò da Parigi per poco tempo in Italia e fu profondamente deluso delle opere dei suoi amici. Ritornò definitivamente a Parigi. Con questo incontro iniziò per Severini il distacco dal movimento futurista. La rottura divenne definitiva nel 1916.

Severini, come tanti artisti e intellettuali di tutta Europa, aveva agli inizi applaudito alla guerra ritenendola una fonte di energie che avrebbe portato l'umanità ai più ambiti traguardi. Ma ben presto ne fu deluso e inorridito. Dal febbraio al settembre del 1916 infuriava la battaglia di Verdun. Su di un fronte di pochi chilometri si affrontarono l'esercito tedesco e quello francese in una delle battaglie più sanguinose della storia. Furono vite estinte inutilmente perché ben presto il trattato di Versailles si manifestò essere «un armistizio per vent'anni». La pace era persa.

---

[1] Gino SEVERINI, *Dal Cubismo al Classicismo: Estetica dal compasso e del numero,* tradotto da Elena Pontiggia, in: *Saggi e documenti del novecento,* (SE) Nr. 64, SE SRL 1. Ed., Milano 1997. Titolo originale: *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre,* Parigi 1921.

La tragedia della prima guerra mondiale scosse profondamente Severini. Non a caso dipinse *la Maternità* mentre infuriava la battaglia di Verdun. Il quadro è una protesta contro la guerra e anticipa il saggio *Dal cubismo al classicismo.*

La nuova scelta di Severini

Gino Severini si sente smarrito di fronte allo sfacelo della vecchia Europa, la rivoluzione russa e la grande delusione che segue la guerra. Che fare? Questa era la domanda cruciale. Buttarsi nelle braccia dell'esistenzialismo? Va bene, ma poi? L'esistenzialismo che allora era di moda in Europa non era altro che l'antica disperazione di cui parla Eraclito: «Nati che siamo ci rassegniamo a vivere e andare incontro alla morte (o meglio al riposo) e mettiamo al mondo prole e nuova morte nasce.»[2] «Nello stesso fiume scendiamo e non scendiamo. Siamo e non siamo».[3]

L'uomo viene scaraventato con la nascita dal buio nella vita per precipitare poi nel baratro oscuro della morte. Questa è la realtà senza senso e quindi assurda. In un mondo simile non c'è altra via per gli uomini che una solidarietà tragica di cui Eraclito parla con le parole terribili: «Immortali-mortali, mortali-immortali, viviamo l'un l'altro la morte e muoiamo l'un l'altro la vita».[4]

Severini, per sua e nostra fortuna, non seguì questa strada. Da uomo mediterraneo intuì che l'esistenzialismo era un vicolo cieco e che concludeva inesorabilmente alla negazione stessa dell'arte. L'arte nasce dal meravigliarsi del mondo che ci circonda. Come può esserci meraviglia se tutto è assurdo e insensato e naufraga in un mare di noia? Come può esserci conforto, specie nei momenti difficili della vita, se non c'è speranza? Non intendo per nulla dare una lezione di catechismo, ma in barba ai pontefici dell'assurdo, non posso far altro che citare di Friedrich Hölderin il distico dedicato a Sofocle, il più grande dei poeti tragici dell'antica Grecia: «Molti tentarono invano, ridendo di recarci conforto. Qui finalmente lo trovo, qui, nel lutto e nel pianto».[5]

Severini, deluso dal futurismo, ritorna alle fonti e trova nel Quattrocento italiano la sua patria intellettuale. Studia il trattato sull'architettura del romano Vitruvio, opera base di tutto il Rinascimento. Si immerge negli studi teorici dell'Alberti, del Dürer e di Piero della Francesca e legge con entusiasmo il trattato *De divina proportione* del frate francescano Luca Pacioli, una delle massime autorità matematiche europee di quel tempo. Da questo studio è nato il saggio *Dal cubismo al classicismo, estetica del compasso e del numero,* pubblicato in francese a Parigi nel 1921.

---

2 Bruno SNELL, *Heraklit,* in: *Sammlung Tusculum,* Artemis Verlag, Zürich 1983, p. 11 (traduzione dell'autore dal greco).

3 *Ibidem,* p. 19.

4 *Ibidem,* p. 23.

5 Friedrich HOLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe,* Carl Hanser Verlag, München, 1970, Vol. 1, p. 241. Traduzione dell'autore. Testo originale: «Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus».

Le idee basilari di questo saggio
Pregi e difetti

Severini ha scritto il saggio da convertito, «ex abundatia cordis», e i convertiti, questo è noto, hanno uno zelo missionario che li spinge a buttar fuori le loro idee e convinzioni, senza curarsi se chi li ascolta possa o non possa seguirli. Da questo fatto provengono i pregi e i difetti dell'opera. Severini sostiene «che pittura e matematica-geometria non si escludano, ma che anzi formano un'unità inscindibile».[6] L'idea è giusta e non è nuova.[7] Ma Severini, nella furia del «dir la sua», butta fuori tutte le nozioni matematiche e geometriche acquisite senza il dovuto senso pedagogico, di modo che tanti passaggi della sua opera sono addirittura incomprensibili. La medesima cosa vale per le sue esposizioni sulla scelta dei colori, arrivando al punto di voler abolire l'uso della tavolozza. Non a caso dunque il saggio di Severini ha riscontrato dure critiche, specie da quelli che furono i suoi compagni di via.[8] Questi difetti non possono tuttavia offuscare gli alti pregi dell'opera, sempreché, si tenga presente lo scopo di questo saggio. Severini reclama, abbinando pittura e matematica-geometria, la disciplina nell'arte. La disciplina è necessaria, ma non può evidentemente sostituire il genio e l'ispirazione. Chi conosce le leggi della metrica non è per questo un poeta.

La situazione anarchica nell'arte di allora (1920) e di oggi

Severini, parlando della situazione artistica di allora, usa parole dure.

> All'inizio del ventesimo secolo l'anarchia artistica è al culmine, nonostante gli ammirevoli sforzi di alcuni. Senza dubbio la situazione ha delle cause di ordine morale e sociale, ma non voglio soffermarmi su questo aspetto del problema. Forse qualche volta sarò costretto a parlarne, ma se mi sono deciso a pubblicare queste note è soprattutto per mostrare agli artisti della mia generazione le ragioni estetiche e tecniche di questo disordine, e indicare loro una via d'uscita.[9]

Severini continua:

> Così l'arte è caduta definitivamente sotto il dominio dei sensi, e oggi il sensismo è diventato cerebrale. Invece di comprendere e approfondire i «mezzi tecnici» dei maestri con conoscenze scientifiche serie, abbiamo preferito sbarazzarci definitivamente di quello che rimaneva della vecchia scuola e ognuno ha cercato di esprimere e affermare il proprio senza più regola né metodo. Abbiamo cercato l'*originalità* a tutti i costi, ma basandoci solo sulla fantasia e sul capriccio siamo approdati piuttosto all'*eccentricità*.[10]

---

6 Gino SEVERINI, *op. cit.*, p. 25 e seguenti.

7 Vedi ad esempio: Piero DELLA FRANCESCA: *De prospectiva pingendi* (1475-1480). Luca PACIOLI: *De divina proportione* (1509). Di queste opere purtroppo non esistono edizioni moderne. Vedi pure: André LHOTE: *Traités du paysage e de la figure* 2, ed. Grasset, Parigi 1958.

8 Gino SEVERINI, *op. cit.*, Commento di Elena Pontiggia, p. 128.

9 Gino SEVERINI, *op. cit.*, p. 15.

10 *Ibidem*, pp. 15-16.

Queste parole, ahimè, valgono ancora oggi. Basta che uno apra gli occhi e guardi la cosiddetta «scena dell'arte», la «Kunstszene», così come si celebra annualmente in tanti musei d'Europa e vedrà a che livello deplorevole siamo scesi. Cito un esempio alquanto significativo: l'esposizione «Documenta» del 2002 a Kassel, mostra annuale che pretende stabilire criteri artistici a livello internazionale. Chi ne vuol sapere di più legga la nota in calce.[11] Il danno che creano simili manifestazioni è enorme. Tanti infatti, disgustati e disorientati, identificano questa «arte» con l'arte moderna. L'arte moderna che riscontra presso il pubblico un interesse sempre più grande è l'arte figurativa. Non a caso l'esposizione dedicata a Cézanne al Kunsthaus di Zurigo nell'estate del 2000 è stata visitata da così tanta gente, anche da chi non era abituato a mettere i piedi in un museo. Non sono dunque il solo a pensarla così, e per questo mi permetto di chiudere questo capitolo citando il seguente giudizio di Henri Matisse, uno dei più grandi pittori del secolo scorso:

> Si può dire certamente che la pittura di oggi non ha più bisogno di riprodurre l'oggetto nel suo aspetto fisico (fotografico). Ma l'artista che rappresenta l'oggetto in modo sintetico e quindi si distanzia da esso, deve mantenere nel suo intimo la spiegazione dell'oggetto, anche se la dimentica. Egli deve, e lo ripeto, mantenere nel suo intimo il ricordo della realtà dell'oggetto e delle sensazioni che gli ha provocato. Si parte dunque dall'oggetto. La sensazione viene dopo. Non si parte dal nulla. Il nulla è sterile e inutile. A me sembra che tanti pittori, troppi purtroppo, che oggi vengono definiti «astratti» partono dal nulla. Sono arbitrari, non hanno più respiro e ispirazione, non hanno sentimento. Difendono un punto di vista che non esiste, imitano l'astrazione.[12]

Parole dure, ma vere. Oggi tanti pittori si vantano d'aver lasciato per sempre l'oggetto e non pensano alle conseguenze di questa loro presunta scoperta. La sensazione dell'oggetto obbliga il pittore a ricominciare da capo ogni volta che dipinge. I pittori che hanno definitivamente lasciato l'oggetto evitano questo incontro. Si sono creati il loro «alfabeto di segni» e si limitano a riportarli sulla tela ogni volta che dipingono. L'effetto è ben visibile: cadono nella trappola della routine. Chi ha visto uno dei loro quadri li ha visti tutti. Oppure, nell'intento di essere originali, approdano all'eccentricità. Il saggio del Severino ha mantenuto la sua attualità. È un'ammonizione e un richiamo ad un ordine umano.

Lo scopo dell'arte secondo il saggio di Severini: creare un'armonia

Di fronte allo sfacelo dell'arte, da lui paventato nel 1921, Severini pone nel suo saggio la domanda fondamentale: A che serve la pittura?

---

[11] La «NZZ am Sonntag» del 3 novembre 2002 riportava a p. 95 con tanto di fotografie la seguente notizia: «Die Kunst kommt vom Klo. Von den Toiletten der disjährigen Documenta in Kassel. Kritiker-Kot, Kuratoren-Kot, Künstler-Kot. Diese Kunst besteht aus den Exkrementen des Kunstbetriebes, hineingepresst in 100 Glasbehälter, jeder von der Form her ein Dildo, 58 Zentimeter hoch. 6000 Dollar das Stück kosten die Shit Plugs der US-Künstler Paul Mc Carthy und Jason Rhoades: die Zürcher Galerie Hauser & Wirth präsentierte die Kunststücke am letzten Wochenende der Oeffentlichkeit».

[12] Jack D. Flam/Elisabeth Hammer-Kraft: *Henri Matisse ueber Kunst*, Diogenes Verlag, Zürich 1982, p. 260.

> Si possono dare tante definizioni eleganti e profonde, filosofiche o estetiche dell'arte e della bellezza, ma per un pittore si riassumono tutto in un'unica frase: *creare un'armonia.*[13]

Lo scopo della pittura non è dunque il voler ridare nel quadro la realtà fotografica. Severini nel suo trattato insiste proprio su questo: Il quadro non è una scimmiottatura della realtà effimera dei sensi, è una composizione per se stante.

> Non dimentichiamo che per un pittore le linee o le forme sono vere solo quando sono perfettamente in equilibrio con le altre linee e le altre forme del quadro, indipendentemente da tutti i confronti, compreso quello con la realtà che conosciamo.[14]

Creare quest'armonia per Severini non significa tuttavia lavorare secondo un vago sentimento, seguendo la massima «Il bello è ciò che piace». Su questo punto Severini si esprime in modo estremamente chiaro.

> Ho detto tante volte che questo modo di lavorare, basato unicamente su dei riflessi istintivi, pone il pittore sullo stesso piano di una parrucchiera o di una modista. In effetti, come fa una modista a ottenere l'equilibrio in un cappellino? Se mette un nastro a destra, metterà un equivalente a sinistra: se il nastro è troppo grande, ne taglierà un pezzo e aggiungerà qualcosa all'equivalente di sinistra, e così via, finché non otterrà l'equilibrio che il suo gusto le suggerisce. Ci sono modiste abilissime, che hanno un gusto raffinato per gli equilibri di linee e colori, ma non per questo hanno velleità artistiche e costruttive.[15]

L'arte secondo Severini non si basa dunque su di un vago sentimento del «bello». «Consiste nel creare nel quadro l'armonia usando le stesse leggi che governano l'universo. Il quadro è dunque essenzialmente una composizione».[16]

Il quadro quale composizione

Severini, in un articolo dal titolo *Le vrai sens du classicisme*, pubblicato nel 1923, così definisce un'opera d'arte perfetta:

> Un'opera d'arte è perfetta quando tutti gli elementi che la compongono tendono decisamente al medesimo fine, cioè quando tutto è di un sol pezzo, senza spreco di forze ne confusione.[17]

Comporre in musica significa disporre le note in rapporti armonici fra di loro e nel tempo, altrimenti la musica non si distingue dal chiasso. Non si può comporre una sinfo-

---

[13] Gino SEVERINI, *op. cit.*, p. 21.

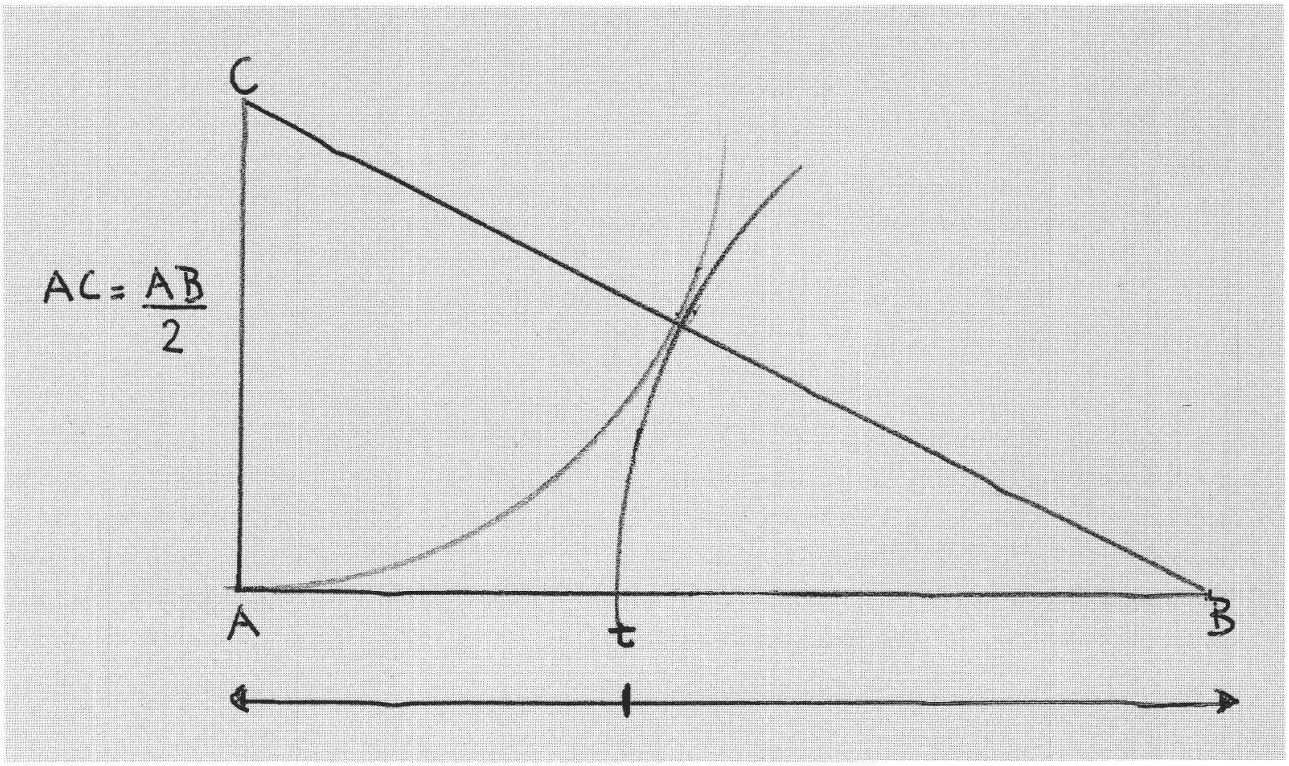
[14] *Ibidem*, p. 37.

[15] *Ibidem*, p. 33.

[16] *Ibidem*, p. 22.

[17] Gino SEVERINI, *Le vrai sens du classicisme*, in: *Ecrits sur l'art*, Edition Cercle d'Art, Paris 1987, p. 141; traduzione dell'autore dal francese.

nia, mettendo da parte le leggi del ritmo, dall'armonia e del contrappunto. La medesima legge vale nella pittura. Le parti del dipinto fra di loro e rispetto al tutto del quadro devono essere in equilibrio e armonia. Ciò significa che l'unità del quadro, il suo equilibrio e la sua armonia, devono basarsi sul medesimo rapporto armonico. Questo rapporto è, come nella musica, un rapporto matematico. Severini segue dunque gli insegnamenti che dagli Egizi e i Greci sono stati tramandati ai grandi pittori rinascimentali. Base essenziale di ogni rapporto armonico è *la sezione aurea.*



Il punto *t* divide la setta AB in modo che il segmento maggiore sta a quello minore, come tutta la setta al segmento maggiore, dunque:

$$TB : AT = AB : TB$$

Per calcolare il punto in cui avviene il taglio (t) ci sono diversi metodi. Il più semplice sta nel moltiplicare la setta AB per 12 e dividere il risultato per 31, dunque:

$$t = \frac{AB \times 12}{31}$$

Questo rapporto, denominato anche «proporzione divina», non è un'invenzione borghese. Lo troviamo infatti in tutta la natura, cominciando dal corpo umano, andando alle piante e ai cristalli. Il rapporto fra le dita della mano e il palmo è il medesimo

come tra il palmo e tutta la mano. Nella musica, la terza sta in rapporto alla quinta, come la quinta a tutta la ottava. Si tratta dunque di una legge che regge l'universo. Il merito altissimo di Piero della Francesca e del suo amico, Fra Luca Pacioli, fu questo: Grazie alle loro opere teoriche questa legge proporzionale che era rimasta per secoli gelosamente custodita nelle botteghe dei pittori divenne patrimonio comune degli artisti. I pittori del Rinascimento italiano furono al medesimo tempo dei grandi matematici. Se, come dice Severini, lo scopo dell'arte sia «nel ricostruire l'universo secondo le stesse leggi che lo governano», ciò significa che ogni opera pittorica per essere armonica deve tener conto di questo rapporto fondamentale.

> È di questa estetica che intendo parlare, perché in generale penso che un'arte che non obbedisca a leggi fisse e inviolabili stia alla vera arte come il chiasso ad una composizione musicale.
>
> ...
>
> Dipingere senza queste leggi, fisse e severissime, sarebbe come voler comporre una sinfonia senza conoscere i rapporti armonici e le regole del contrappunto.[18]

Esempi di composizione

Severini nel suo saggio ha dato degli esempi di composizione che dovrebbero illustrare il suo pensiero. Ma purtroppo l'ha fatto in modo infelice. Le sue spiegazioni sono tutt'altro che chiare. È questo il punto debole del suo saggio. Severini non aveva le qualità pedagogiche che ha avuto il pittore francese André Lhote (1885-1962). Mi servo dunque analizzando un paio di quadri, del consiglio dato dal Lhote nella sua opera *Traités du paysage et de la figure.* Si tratta di un consiglio pratico. Non si può pretendere da nessuno che analizzi un quadro senza mostrargli come deve fare.

Il procedimento è chiaro. Basta prendere un pezzo di carta trasparente, riportarvi le dimensioni del quadro che si vuole analizzare e suddividerne la superficie secondo la sezione aurea, come spiegato sopra e esposto nel primo esempio. Ne risulta un sistema di coordinate le cui linee stanno in un rapporto armonico perché tracciate tutte in base al medesimo modulo. Poi si posa la carta trasparente sul quadro che si vuol analizzare. Lhote consiglia a chi dipinge e a chi si interessa d'arte di fare questi esercizi, da lui definiti «excercises de purification»[19].

Ecco il primo esempio (Fig. 1).

Severini fu un grande ammiratore di Georges Seurat (1859-1891) pittore francese. Seurat, nell'intento di dare ai suoi quadri una struttura solida, studiò le opere di Piero della Francesca e come il pittore di Arezzo concepì i suoi quadri in base al taglio aureo. Ma c'è di più: ispirandosi a Dürer, Seurat per ogni figura del suo quadro eseguì prima innumerevoli disegni. Solo dopo aver ottenuto un disegno perfetto per ogni figura la inserì nel quadro, tenendo conto delle strutture geometriche alla base della composizione.

---

[18] Gino Severini, *Dal Cubismo al classicismo,* p. 21.

[19] André Lhote, *Traités du paysage et de la figure.* Grasset, 2ª ed., Paris 1958. Table des illustrations nr. 65.

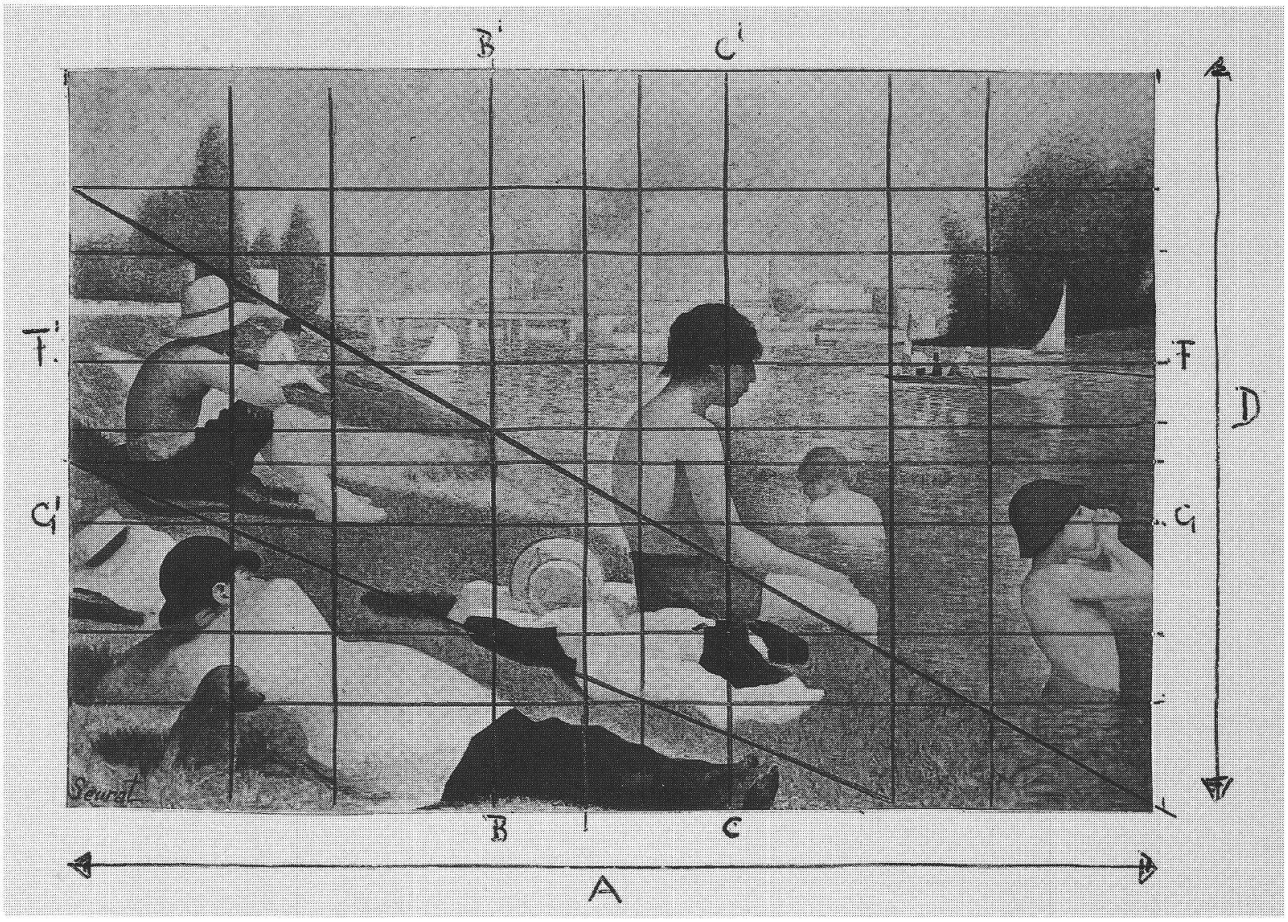


Fig. 1 - *Georges Seurat (1859-1891):* Une Baignade Asnières, *1883/1884*

La larghezza del quadro A, rispettivamente l'altezza D, sono suddivise nei punti B e C, rispettivamente F e G, secondo il taglio aureo. I tre settori verticali e rispettivamente orizzontali che ne derivano sono a loro volta pure suddivisi secondo il taglio aureo. Si noti come le linee oblique nel quadro hanno come riferimento punti determinati dal medesimo principio.

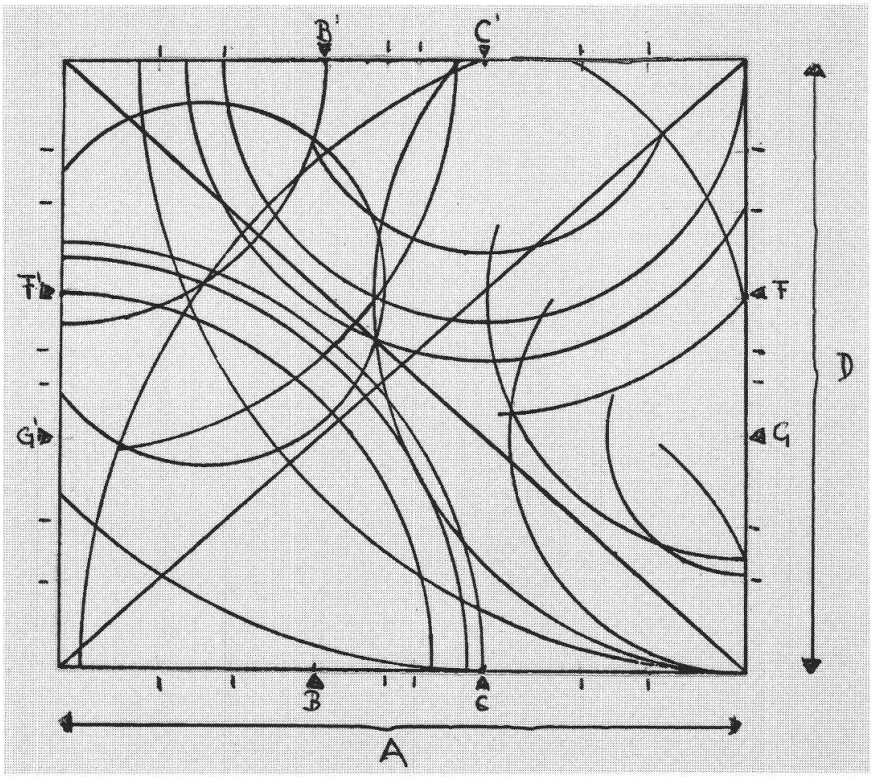
Secondo esempio:

Sono certo che tanti, leggendo questo articolo, diranno che il metodo d'analisi descritto è troppo semplice e che quindi non serve. L'obiezione sarebbe giusta, se l'analisi si limitasse a ricercare nel quadro le assi verticali e orizzontali che si intersecano con angolo retto, dimenticando che le linee diagonali ed in modo particolare le curve (elissi e cerchi) sono gli elementi che conferiscono dinamica ad un quadro. Per questo ho scelto un esempio celebre. *L'origine della Via Lattea* del Tintoretto. Riporto (alla pagina seguente) prima il quadro e poi il tracciato che dimostra la composizione del quadro. Per non appesantire il tracciato che indica le linee della composizione del quadro ho messo la suddivisione secondo il taglio aureo ai bordi del tracciato.

In merito a questo quadro e la sua composizione, André Lhote nel suo libro sopracitato, Traités du paysage e de la figure, dice:

> Il tracciato si limita ad indicare le direzioni principali. Potrebbe contenere con altrettanta precisione altrettante divisioni ritmiche. Con un po' di pazienza ognuno

Tintoretto (Jacopo Robusti 1518-1594): L'origine della Via Lattea



Tintoretto, L'origine della Via Lattea *(tracciato della composizione).*

Come nel quadro del Seurat, la larghezza A, rispettivamente l'altezza D, sono suddivise secondo il taglio aureo. I tre settori verticali, rispettivamente orizzontali, che ne derivano sono a loro volta suddivisi secondo il medesimo principio. I cerchi, o i loro segmenti, hanno come centro un punto di riferimento del taglio aureo. Tintoretto correggeva e adattava lo schizzo in base a queste riflessioni geometriche, prima di accingersi a dipingere il quadro.

> potrà ritrovarle. Si rimane confusi di fronte alla precisa composizione del quadro. Si potrebbe dire che queste combinazioni lineari sono state la principale preoccupazione del pittore e che i corpi umani non abbiano servito ad altro che a riempire gli spazi fra queste linee. Ma come sono stati riempiti. Dal Romanticismo in poi si pensa soltanto alle figure. Ci si occupa di loro senza tante riflessioni. Questa è probabilmente la causa principale della nostra decadenza.[20]

Lhote conclude con un pensiero che si addice alle nostre riflessioni: se Tintoretto fosse dei nostri, che lezioni potrebbero trarre i pittori «astratti» per i loro quadri non figurativi.

La scelta dei colori

Il saggio del Severini è per quel che concerne la scelta e la disposizione dei colori tutt'altro che di facile lettura. L'autore non ha infatti inserito nel testo degli esempi che possano illustre e rendere comprensibili i suoi pensieri. Malgrado ciò l'opera contiene delle idee degne d'essere considerate e seguite. «Il colore deve essere sempre dominato e contenuto dalla forma.»[21]

È dunque un errore fondamentale l'illudersi che un disegno mal impostato si lasci «correggere» coi colori ed ancor più errato è il voler credere di poter dare vita ad un quadro buttando i colori arbitrariamente sulla tela. È necessario inoltre osservare nella scelta dei colori la massima disciplina. È questo l'insegnamento di Severini.[22]

Detto in altri termini: per far un buon quadro ci si deve limitare a pochi colori.

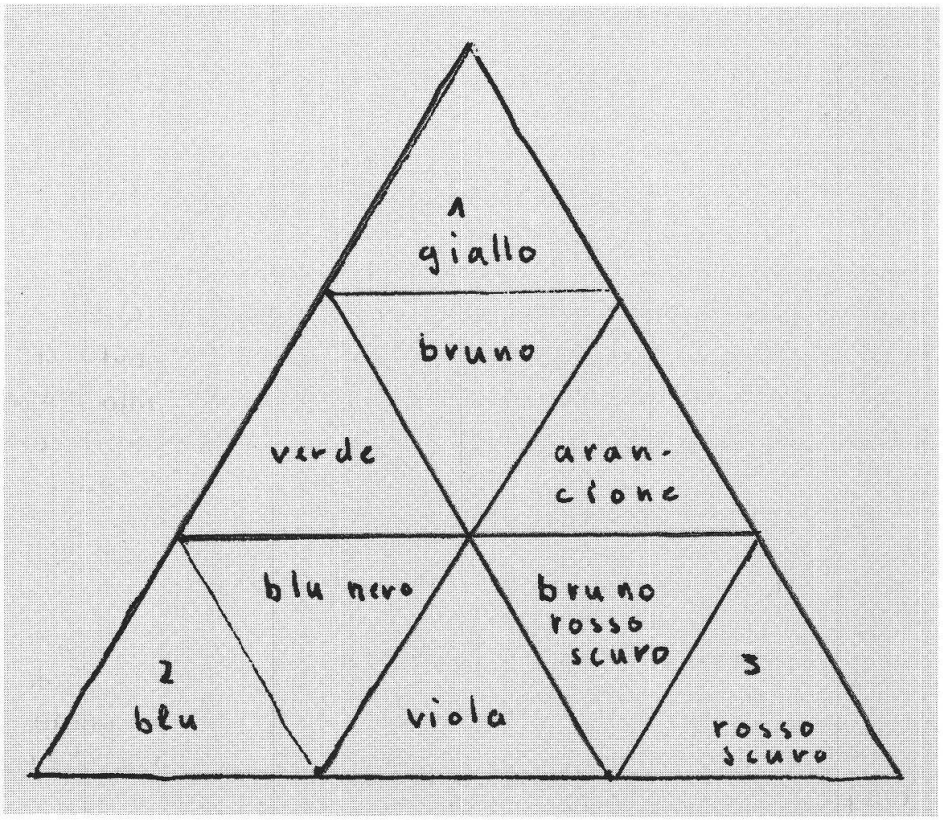
Il disastro in cui incorrono i mestieranti sta proprio in questo: comperano un'infinità di colori che poi mettono sulla tavolozza e dalla tavolozza passano alla tela. Un quadro per contro è come una sonata per pianoforte. Essa è composta in do o re maggiore, ma mai simultaneamente nelle due tonalità. Si tratta dunque, prima di dar inizio al dipinto, di scegliere la tonalità, scegliendo *l'accordo base dei colori.* Le esposizioni di Severini su questo punto sono tutt'altro che di facile lettura. Alle volte sono addirittura incomprensibili. Consiglio dunque di eseguire l'insegnamento di Johannes Itten nel suo libro *Die Kunst der Farbe.*[23] Ecco un esempio: Si disegna su di un pezzo di carta un triangolo equilatero. Si suddividono i lati in tre parti uguali. Congiungendo questi punti si avranno nove triangoli pure equilibrati. Sul triangolo 1 mettiamo un giallo, oro, sul 2 un blu di cobalto e sul tre un rosso scuro. Mescolando il giallo e il blu otteniamo un verde intenso. Il blu con il rosso scuro ci da un viola, il rosso con il giallo un arancione. Fatta questa operazione rimangono i tre triangoli interni da coprire. Lo facciamo usando i colori dei triangoli che

---

[20] André LHOTE. *op. cit.*, Tables des illustrations, commento a Nr. 69, *L'origine della Via Lattea.*

[21] Gino SEVERINI. *op. cit.*, p. 81.

[22] *Ibidem*, p. 81 e seguenti.

[23] Johannes ITTEN, *Die Kunst der Farbe,* Otto Maier Verlag, Ravensburg 1961, p. 110. Itten è stato, con Gropius e Klee, uno dei grandi maestri del «Bauhaus» in Germania.

li circondano. Con questo modo di procedere possiamo creare un'infinità di toni, specie, se al colore viene aggiunto il bianco. Restiamo però sempre nella gamma dell'accordo fondamentale, cioè nel nostro caso del giallo oro, del blu cobalto e del rosso scuro. Alla scelta dell'accordo base dei colori va aggiunta la scelta del colore che dominerà il quadro. Severini insiste, purtroppo con parole complicate, sull'importanza della quantità di un colore nei confronti dell'altro. Ciò che sembra così complicato si lascia spiegare con parole semplici e comprensibili per tutti. Un colore deve dominare nel quadro. Gli altri devono essergli subordinati, dando così al colore che domina tutta la sua luce e la sua forza. Il prato è verde e tanto più verde che i fiori che vi sono sparsi accentuano il verde dell'erba. E con questo chiudo le mie riflessioni sul saggio di Severini. Quale ne è l'insegnamento? La pittura serve a ricostruire nel quadro l'universo che ci circonda seguendo le stesse leggi matematiche che lo governano, tralasciando tutto quanto è superfluo, affinché l'opera pittorica sia d'un sol pezzo e piena di vita. Il soggetto del quadro, che sia esso paesaggio, natura morta o figura umana, non va fotografato, ma ricreato a nuova e più intensa vita. Spero che il mio articolo, dimostrando le leggi infrangibili della tecnica pittorica, sia di aiuto a quelli che visitano regolarmente i nostri musei. Quante volte li ho visti incerti di fronte a opere decantate dai critici con parole altosonanti. È già molto di guadagnato se acquistano il coraggio di pensare con la loro testa. Spero inoltre, dimostrando quanto difficile sia il creare un quadro, di togliere le illusioni a quelli che intendono darsi alla pittura per passatempo. Professionisti e non professionisti, l'arte non è qualchecosa accanto alla vita, ma forma della vita stessa. Si paga di persona e si paga senza riserve con la sola moneta che conta: il talento.