

## Balthus

Presentazione alla mostra – Galleria Galatea, Torino – 1958  
Pubblicato in “La faccia nascosta della luna” – ed. Allemandi

Il nostro interesse per la pittura di Balthus risale a molti anni fa. Vedemmo per la prima volta le riproduzioni di alcune sue opere in un numero di *Labyrinte*. Adesso, dalla bibliografia essenziale segnalata nel catalogo della mostra al *Museum of Modern Art* di New York, sappiamo che era il numero 13 di *Labyrinte*, uscito nell'ottobre del 1945. La nostra prima impressione risale a quel tempo e fu così vivace che possiamo rammentare anche l'ambiente: la grande libreria di via Capolecase a Roma. Può darsi che la pantomima malinconica e silenziosa della rappresentazione di Balthus acquistasse un rilievo particolare dal fatto che eravamo appena rientrati dall'isolamento della vita militare e dalla reclusione nei campi di concentramento. L'opera di Balthus infatti attrae con una forza magnetica in un campo dove agiscono le memorie di tempi beati e un sentimento di sospensione di fronte agli impegni della vita. Sovente, nei dipinti di Balthus - “*La stanza*”, per esempio, del 1954 - una bambina (ma se realizziamo le proporzioni del vero quella figurina appare piuttosto come uno gnomo vestito da bambina) scosta con un gesto perentorio e indiscreto i tendaggi di una finestra, sicché l'interno della stanza e i suoi personaggi sono rivelati dall'irrompere della luce all'improvviso, quasi a tradimento, nella posa abbandonata del sonno, e del sogno; nella giacitura inerte della soffice evasione verso l'inconscio; nelle forme gonfie deformate dal lungo peso del buio, dal carico dei pensieri inespressi, dalla pressione dell'ozio e di una pigrizia distesa ai margini della sensualità. La luce che entra dalla finestra non è la luce del mattino, o del meriggio; così la scena non è collocata tra la notte e il giorno, tra il chiaro e lo scuro ma tra una realtà ed un'altra, rispetto alle quali la notte e il giorno, la luce e il buio sono gli espedienti semplici di un'allegoria che per essere sensibile deve ricorrere agli elementi dell'esperienza mondana. Il grido che a un certo giorno di aprile aveva annunciato la fine della nostra prigionia non era risuonato meno improvviso e indiscreto. Qualcuno, quasi a tradimento, aveva scostato le tende del nostro reclusorio e la luce che ad un tratto si era riversata su di noi era la luce di un mondo dal quale eravamo usciti tanto tempo prima con la sensazione che fosse per sempre, e feriva una sensibilità fisica e spirituale che si erano adattate pazientemente ad una realtà diversa.

La pittura di Balthus ha scoperto ad un certo momento della nostra esperienza una carta la cui figura doveva apparirci densa di significazione. Forse è un modo ingenuo di spiegare un consenso che fu immediato e poi mai smentito o ridotto, per un'espressione d'arte che si colloca formalmente in contrasto con i temi più comuni del nostro tempo, un tempo che divora rapidamente i propri miti, e può apparire anche come equivoca contraddizione a tutti quelli che giudicano con la morale intransigente del: “o con noi o contro di noi”. Siamo infatti in un tempo di avanguardia, di rivoluzione continua e l'arte corre sotto il segno della ricerca accanita di una risoluzione, e nello stesso tempo della illusione di ogni rivoluzione. Arte di corrente. Conosciamo il senso, la direzione, la forza, la velocità della fiumana; uno spettacolo appassionante, vivo del suo stesso bisogno di vita, ma ciò non toglie che il nostro compito può essere cercare quegli elementi che resistono più a lungo all'azione livellatrice della corrente e acquistano dignità e rilievo proprio nell'energia con cui difendono il diritto della loro visione privata. Balthus è uno di questi elementi resistenti; collocato addirittura in posizione estrema, che concede pochissimo all'incanto dell'improvvisazione. Non è il solo. Abbiamo già veduto Bacon, alla “Galatea”. La pittura di Bacon non mostrava una idiosincrasia meno rilevante col mondo della pittura circostante. Speriamo di vederci un giorno Alberto Giacometti, altro artista che è difficile di incasellare, oppure Oskar Schlemmer che emerge dalla corrente grossa della Bauhaus nella misura in cui, in mezzo allo sviluppo teorico del razionalismo costruttivistico, le sue figure umane sorgono come idoli che simboleggiano una fantastica unità della natura e dello spirito, e impongono un loro linguaggio fatto di silenzi, un loro spazio che non è più reale di quello creato con un gioco di specchi. Sono artisti di grande levatura che esprimono un mondo intimo, quieto, silenzioso, il quale contrasta, vivamente con il tumulto e con l'affanno impliciti o pienamente

scoperti che informano gran parte dell'arte dei loro contemporanei. Sono artisti che sanno che cosa vogliono dire, e perché e come.

Come dire le cose che egli sa di dover dire è un problema che Balthus ha affrontato con estrema chiarezza. Per quanto la cosa da dire sia romantica e fluida e vagante nel mondo delle simpatie delle affinità, sul piano della pittura essa diventa un fatto di comunicazione. Balthus è nato in seno ad una famiglia di artisti. Artisti famosi allora erano ospiti graditi e abituali della sua casa. Egli ha assorbito con naturalezza il convincimento che l'arte è rapimento della sensibilità e della cultura ma è anche abitudine e mestiere: un mestiere per il quale occorre sviluppare ed accrescere le disposizioni naturali, guidandole alla loro finale e piena espansione. Quest'alta coscienza degli obblighi dell'artista nei riguardi del mestiere e della totale devozione consente ora a Balthus di vivere lietamente appartato nel cuore della provincia francese, di rendere sempre più rari e più brevi i ritorni alla vita di società parigina, nella quale un tempo ha brillato con tutta la luce del dandy di grande razza. Balthus pensa infatti che l'artista deve consumarsi tutto nella sua opera e che per raggiungere questo vertice ideale bisogna che il dominio dei mezzi tecnici sia tanto sicuro da far scomparire ogni disagio nel loro uso e ogni sbavatura di registro tra immagine fantastica e forma plastica. Il confronto tra gli studi e le opere definitive mostra che quelli sono vere e proprie operazioni di controllo, prove generali nelle quali ogni energia è tesa al limite delle possibilità.

Balthus può anche rompere, frazionare, la composizione generale di un dipinto senza che per la provvisorietà dello studio scada l'impegno del pittore. Balthus è metodo; ma i nomi degli artisti che egli ha amato: Piero della Francesca (di cui ha copiato quand'era sui diciotto anni alcuni affreschi), Paolo Uccello, Carpaccio, Courbet, Seurat, Picasso, ci dicono quale significato assume nel suo caso la parola "metodo", che, riferita all'arte, contiene sempre un sospetto di stilizzazione e di formalismo: significa rigore di linguaggio, chiarezza di idee, sensibilità pronta ai riferimenti reali della visione pittorica e sincerità della loro interpretazione in relazione a un pensiero poetico; donde quella evidenza, e quel ritmo largo e monumentale nello stesso tempo che quotidiano, delle opere di Balthus. La verità naturale di certi paesaggi, come questi del Morvan esposti alla "Galatea", rammenta Courbet per la varietà e ricchezza dei pigmenti colorati, per la corposità delle erbe, delle piante, di ogni altro oggetto, suscitata dalla luce radente che tocca ogni cosa come un'onda fisicamente sensibile. Ma altri dipinti, come il prezioso "Paesaggio d'inverno" ovale, le figure isolate le composizioni di figure per le quali vale come uno stupendo esempio la grande tela de "Il sogno", soave ed ambigua coreografia di un'annunciazione infantile, appartengono ad una magia fantasticheria, che contiene insieme l'oggetto e il soggetto, e di tale magica operazione essi esprimono un fervore ancora tutto eccitato, ma trattenuto, e quasi pacificato, dalla solita sintesi del disegno, dalla giustezza delle tinte che in Balthus sono intense, si potrebbe dire colme, raffinate e preziose, nonostante che non perdano mai di vista l'occasione a volte persino banale della loro ispirazione.

Quasi tutto ciò che Balthus deve dire riguarda l'adolescenza o meglio, come ha sottolineato George Bernier, "l'ossessione degli atteggiamenti, delle relazioni e dei moti segreti che segnano il passaggio dall'infanzia all'adolescenza". Non è soltanto un caso che a vintun anni, nel 1933, egli abbia cominciato una serie di illustrazioni per *Wuthering Heights*. Egli era sinceramente affascinato dai giochi e dai vagabondaggi dell'infanzia che occupano la prima parte del libro famoso Emily Brönte. La presenza di un gatto, quasi costante nelle opere di Balthus, segnala attraverso un facile simbolo quel che di morbido, di elastico e di silenzioso contiene il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, sottolinea l'origine intimista della visione di Balthus ed offre un elemento autobiografico. Balthus infatti ama i gatti. A tredici anni dedicò tutto un album di disegni alla memoria di Mitsou, un gatto ancora che aveva trovato e poi perduto. Più tardi su un autoritratto pose questa iscrizione "Sua maestà il Re dei Gatti dipinto da lui stesso". Anche il suo ininterrotto piegarsi sulle immagini dell'infanzia, per trarne figurazioni che sollevano dal piano della cronaca certi momenti quotidiani: la toeletta del mattino, il deserto dei meriggi nelle stanze affondate nella penombra ed appiattite nel

silenzio; per cogliere gli attimi in cui la coscienza di essere, o di stare per essere, qualcuno affiora improvvisamente, sorniona, da un momento di abbandono, da un desiderio o bisogno di concentrazione in una posa o su un oggetto, da uno sguardo riflesso quasi per caso dallo specchio, da un gesto che è sul punto di distruggere l'innocenza, possono ancora essere tratti autobiografici di Balthus. Egli è un *deraciné*, uno spaesato. I viaggi e i frequenti trasferimenti avvenuti al tempo della sua infanzia hanno certamente approfondito il senso di distacco da ogni appiglio con un ambiente naturale, hanno sospinto l'artista verso le stanze interne, sollecitandolo a diventare insieme con il cerchio breve delle sue esperienze, il paesaggio di se stesso.

Tra la pittura di Balthus e il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza c'è una relazione che sotto le apparenze quiete, rigide e talvolta persino legnose e scostanti, come possono essere nella realtà, è intensa, vibrante, ossessiva, struggente. Tuttavia essa è espressa in un modo limpido e persuasivo, nella sua complessità, che soltanto certi capolavori della letteratura hanno raggiunto. Si è detto di *Wuthering Heights*, ma vogliamo aggiungere *Le grand Moulnes* di Alain Fournier, con le sue indimenticabili immagini di Augustin Maulnes e Yvonne de Galais, nel labirinto del loro dominio segreto, nelle stanze destinate del castello, nelle *féeries* notturne. Ma anche Agostino e Yvonne, come Caterina e Heathcliff inseguono oltre la breve naturale stagione i sogni e gli incantesimi della giovinezza. L'opera di Balthus in una delle sue linee fondamentali di sviluppo sembra aderire a una situazione diversa ed esprimere il concetto che la bellezza e l'integrità della vita diventano incerte ai primi segni della maturità. Nella sua opera la figura ricorrente è quella di una ragazza che non ha superato la pubertà: una fanciulla chiusa, arginata nella sua stessa buccia dura e intatta, ancora acerba anche se non è più aspra. Una ragazza che sovente porta la sua nudità con una fierezza che sembra inconsapevole dei suoi stessi doni, come nel grande "Nudo con la seggiola" esposto alla "Galatea", la cui pelle chiara respira in un tempo che precede ancora di poco la fioritura.

**Luigi Carluccio**