L'ARTE DI ARSHILE GORKY

«L'arte non è nella New York che vediamo, l'arte è in noi»[1].
ARSHILE GORKY

Il mondo moderno, guardato alla luce del secolo che sta per finire, sembra un ponte gettato fra la cultura razionalistica dell'illuminismo — di cui il romanticismo rappresenta l'altra faccia della medaglia — e la nuova cultura che è in via di formazione ma ancora non è.

Il segno che lo caratterizza pare essere la contraddizione fra due temi che costituiscono i poli del discorso dialettico della storia culturale contemporanea: da una parte il rapporto dell'individuo con l'oggetto, strutturato dalle metodologie tecnico-scientifiche, dall'altra la riflessione dell'uomo su se stesso alla ricerca dell'autenticità del proprio esistere, nella consapevolezza che solamente da questo piano originario si possa generare un nuovo rapporto con il mondo circostante.

Infatti, venendo meno il processo che di volta in volta ridefinisca il significato, lo scopo e il legame soggetto-oggetto, la perfezione metodologica rischia di assurgere a unico valore fine a se stesso, annullando l'uomo come soggetto agente e reificandolo come oggetto della sua stessa analisi.

Lo sguardo positivista che ha perso il contatto segreto con la zona sempiterna del mistero, da cui ha origine la realtà, aliena ciò che tocca, se ne impadronisce, e si trasforma in altro da sé.

La perdita di identità, il conseguente smarrimento di significato della comunicazione, sia essa verbale o figurata, la frantumazione dell'io e quindi del reale, possono essere vissuti ade-

1. *Intervista a A. G.*, in «New York Evening Post», 15 settembre 1926.

rendo in buona fede allo pseudo-mito della festa tecnologica: posti a vaglio critico e lucidamente scomposti ratificandoli come tali: il cubismo analitico ne è esempio; oppure, una volta constatati, danno adito a una duplice possibilità: o la fuga nell'invenzione di mondi onirici surreali, o la ricerca appassionata di un principio che li reintegri nella loro identità originaria. Quest'ultimo caso non provoca l'inseguimento affannoso di una novità formale fine a se stessa (in tal modo si avrebbe ancora la mistificazione del soggetto e la perdita della propria identità nell'oggetto), ma conduce alla riflessione su di sé e alla ricostruzione silenziosa e individuale dei valori perduti, solo dai quali potrà scaturire la nuova parola comunicante.

Nel mondo moderno pochi sono coloro che hanno indicato la via della ricerca dell'autenticità di sé come l'unica possibile per il rinnovarsi delle forme e per ricollegare il filo spezzato tra soggetto e oggetto, riconducendo entrambi alla loro autonomia reciproca in un equilibrio ricomposto.

Di costoro non si può capire il significato dell'opera, che appare quasi fiore miracoloso spuntato dal nulla, senza andare a ricercare nella vita e nelle testimonianze che la compongono le nascoste radici del nuovo linguaggio che ad esse è inscindibilmente legato.

Accostare Kandinsky solo attraverso le opere può essere sufficiente per individuare il percorso evolutivo all'interno di un tracciato storico di forme pittoriche, ma per intenderne la genesi e i piani di vita, spesso non di carattere estetico, che ne sono stati l'origine, la lettura degli scritti fornisce una valida chiave interpretativa.

La vita e l'opera di Gorky formano un'entità inseparabile e paiono emblematici nel processo di presa di coscienza di sé e della realtà, e del successivo superamento di essi, che pure li contiene, sul piano dell'arte: la pittura diventa il fine solo dopo vent'anni in cui viene usata come strumento di ricerca dichiaratamente non estetica, bensì di vita.

Accanto ad artisti che si rifugiano nel sogno, che cercano a tutti i costi una nuova espressione, che tentano di rivivificare l'arte con iniezioni di vitalità raccolta dai fermenti sociali, o che si limitano alla denuncia di un mondo frantumato, Gorky percorre per anni l'andare lento e all'apparenza ottuso di una pedissequa imitazione cubista; rifiuta deliberatamente ogni pre-

© National Library of Armenia

tesa di originalità, anche minima, costringendosi alla ferrea disciplina di negarsi ogni moto spontaneo del cuore e della mano.

All'amico De Kooning che gli mostrava alcuni suoi disegni disse: «Dunque tu hai qualche idea tua»[2], ma, commenta De Kooning, non sembrava un'apprezzamento. Quasi Gorky fosse presago inconsciamante del proprio destino futuro e ubbidisse a un comando interiore per cui, solo nell'aderire totalmente e senza pregiudizi a quella che (pittoricamente e non) era la realtà del suo tempo, consistesse la possibilità di resurrezione di sé come uomo, di sé come pittore e, attraverso di sé, di una nuova pittura, di una nuova cultura, di una nuova civiltà, di una nuova concezione dell'uomo.

Forse ne era intuitivamente consapevole quando, in mezzo a una selva di parole trite e banali a commento della mostra del suo amico Stuart Davis, disse: «Gli artisti lavorano nel proprio tempo e portano la nuova arte di una nuova epoca»[3]; e forse la contraddizione apparente della frase: «La forma deve essere unificata ancora. Perché romperla?»[4], detta da chi ogni giorno la distruggeva con la tematica cubista, si scioglie se per forma non si intenda tanto la disgregazione cubista o l'astrattismo, ma il ritrovamento dell'identità unificata di sé che permetta la creazione dell'oggetto d'arte non più espressione di un io lacerato, sia la tecnica figurativa o no.

La vita e l'opera di Gorky non si presenta immediatamente afferrabile nel dispiegarsi per tappe del processo evolutivo di un genio che a poco a poco si costruisce. La marea di banalità, di pose, di accadimenti da film di cassetta all'americana, di cui sono infarciti i suoi discorsi, i suoi scritti e la sua vita fino allo sboccio improvviso degli ultimi anni, costringe il lettore ormai sconcertato a una rilettura ermeneutica a ritroso; tenendo presente lo straordinario punto d'arrivo si riesce a setacciare dal loglio un piccolo numero di chicchi che divengono il filo conduttore seminascosto di un immane lavoro di autoeducazione in cui il conformarsi ai paradigmi più vieti della cultura di massa, in tutti gli aspetti del vivere, diventa, mutando di segno, disciplina iniziatica che permette la nascita dell'uomo nuovo. Il ribattezzarsi con nome e cognome differenti che saranno, so-

2. H. ROSENBERG, *Arshile Gorky*, New York, 1962, p. 37.
3. A. GORKY, *Stuart Davis*, in «Creative Art», New York, sett. 1931.
4. E. K. SCHWABACHER, *Arshile Gorky*, New York, 1957, p. 73.

prattutto il secondo, non solo nome d'arte, ma l'unico vero nome cui rispondere a parenti e amici, può significare il desiderio di dimenticare l'infanzia infelice (tuttavia il ricordo dell'oriente non si cancella nel cognome di più nota memoria); ma può indicare anche l'atto simbolico dell'assunzione di un lungo processo educativo in cui la responsabilità del maestro e l'ubbidienza dell'allievo coincidono in un'unica volontà che condurrà di lì a vent'anni alla vera nascita di sé.

Anagraficamente Vostanik Adoyan nasce in un piccolo paese dell'Armenia, oggi turca, sulle rive del lago di Van nel 1905 da una famiglia di contadini. Il padre nel 1908 fugge in America disertando il servizio militare e abbandona la famiglia che, a causa dei massacri turchi, si rifugia in Georgia, dove, nel 1920, muore la madre. Lo stesso anno Vostanik con la sorella minore si imbarca per raggiungere il padre a Providence. A vent'anni è a New York: da qui inizia la storia di uomo e di pittore che Arshile Gorky inventa per sé.

Non stupisce agli inizi di una carriera trovare l'eco di maestri già noti e soggetti convenzionali; di questo periodo, che va fino agli inizi del '30, sono *L'artista e sua madre*, 1926-36, *Ritratto di Akho*, 1930 circa, *Il busto antico*, 1926, *Ritratto di me stesso e della mia moglie immaginaria*, 1923.

La materia è densa, greve, ottenuta per sovrapposizione di colore che viene modulato per contrasto. E' facile riconoscere la suggestione di Matisse nel *Ritratto di Akho* o di certo geometrismo solido alla Cézanne nel volto perfettamente ovale della madre, nella impostazione delle maniche e nel taglio stesso dato alla composizione, in cui la probabile finestra alle spalle — il soggetto fu ripreso da una fotografia — viene risolta per semplici e piatte campiture di colore. Il richiamo alle maschere negre, alla cui sintesi formale sono ispirati gli autoritratti del 1906 di Picasso e che lo condurranno l'anno successivo alla prima decisa scomposizione di piani, risulta abbastanza esplicito nel *Ritratto de me stesso e della mia moglie immaginaria.*

La prassi di non firmare quasi mai le sue opere, che può essere segno di timidezza nell'uso del nuovo nome ma che perdurerà nel tempo, e quella di non apporre la data, quasi garanzia di lasciare aperta la possibilità di riprendere il quadro in momenti successivi ma che continuerà anche dopo, sembrano, alla luce del poi, facenti parte di un atteggiamento di rispetto quasi religioso dell'opera d'arte.

© National Library of Armenia

La tela costituisce un'entità autonoma con una propria vita, leggi e regole di esistenza e di comunicazione indipendenti dall'autore, che si relega nell'anonimato come i mosaicisti paleocristiani e i pittori di icone.

Sotto questo aspetto si può comprendere forse la frase di Gorky: «Le mie pitture non hanno faccia»[5], detta negli anni Trenta a proposito degli iperbolici titoli che gli amici surrealisti davano ai suoi quadri; imposizione che Gorky accetta più per esigenze di galleria che per intima convinzione, dato che, almeno nel campo sacro del dipingere, non compare mai in lui la tematica dello stupore.

Solo a partire dagli anni Cinquanta New York toglie alla Ville Lumière lo scettro di capitale dell'arte, non tanto per la fuga in America degli artisti dell'avanguardia a causa della situazione europea dovuta all'ultima guerra, quanto piuttosto per una questione di mercato. Agli inizi del Novecento negli Stati Uniti non esisteva quella che più genericamente può chiamarsi una tradizione artistica, né tanto meno una tradizione artistica locale. E' possibile incominciare a parlare di una «scuola di New York» proprio a partire da Gorky, da Matta e da De Kooning, pittori tuttavia di origine straniera, e comunque solo dopo il Quaranta. Pertanto i primi quarant'anni del secolo servono agli Stati Uniti per adeguarsi alla situazione culturale europea, vivendola di riflesso e, talvolta, come accade del resto in Europa, con reazioni puritane di rifiuto nei confronti di un'avanguardia provocatrice dell'establishment economico-sociale.

Perciò alla fine degli anni Venti seguire a New York le orme del cubismo non era la cosa più vantaggiosa in fatto di quattrini né la più ovvia, anche se già nel 1913 alla Armory Gallery era stata allestita una esposizione cubista, seguita nel '15 dalla rivista *291* pubblicata da Alfred Stieglitz con lavori di Picasso, Picabia e scritti di Appollinaire; anche se Duchamp, arrivato in America lo stesso anno, due anni dopo pubblicherà *The Blind Man* e *Rongwrong*. Il primo manifesto surrealista di Breton è del '24: ma negli anni seguenti ben pochi pittori in Europa e in America fecero seguito alle tematiche del movimento. Gorky tuttavia, frequentatore assiduo di gallerie e biblioteche, sarà sempre presente agli appuntamenti letterari e non con l'avanguardia europea, anche se restio a mettere immediatamente in

5. E. K. SCHWABACHER, *op. cit.*, p. 94.

pratica nella sua opera le loro sollecitazioni culturali, visive e verbali.

Negli anni Trenta il movimento delle esposizioni si fa più brillante con la presenza di De Chirico nel '27 alla Valentine Gallery, di Mirò nel '28, di Klee nel '30 e, sempre nello stesso anno, di una mostra dal titolo *Pittura a Parigi* al Museum of Modern Art, per concludere nel '31 con la prima mostra interamente dedicata al surrealismo e nel '36 con un'altra dal nome *Fantastic art, dada, surrealism* contemporanea alla grande *Mostra internazionale surrealista* tenuta a Londra[6]. Su questo sfondo culturale si colloca, fra il '27 e il '32, il periodo cubista di Gorky.

Natura morta con tavolozza, 1930, è un esempio che rivela come, pur essendo Picasso il modello dichiarato, sia tuttavia Braque, più meditativo e lento nel costruire, il maestro cui Gorky intuitivamente si affianca. Nella *Composizione con testa*, 1935, Gorky segue gli esperimenti picassiani del '26-27 sulla falsariga del *Pittore e la modella*, mantenendo però sempre la primitiva densità di colore e una più rigorosa tessitura geometrica che, in *Organizzazione*, 1933-36, fa pensare anche a una rilettura del cubismo in chiave purista: la campitura in quadrati, le linee nere così esatte e astratte suggeriscono ricordi dell'idealismo freddo di Mondrian. Mondrian del resto fu anch'egli uno dei tanti maestri di Gorky, e non il meno amato, anche se apparentemente poco rintracciabile nelle opere; ma il metodo attento e perseverante, la disposizione mentale nei confronti della tela e del far pittura, la serietà quasi da impiegato del pennello accomunano i due pittori. Negli anni successivi il lavoro di Gorky segue due filoni: permane il discepolato cubista, ma nel frattempo inizia, dapprima in sordina, solo nel disegno, un fraseggio su temi surrealisti. Non manca all'inizio la simbolica farfalla, ma le forme poi divengono via via più astratte e libere, con una prevalenza di linee curve e la presenza di filamenti che rammentano Mirò. La tessitura di questi disegni a inchiostro e matita, che si fanno sempre più numerosi nel lavoro anche successivo di Gorky, il quale arriva a produrne centinaia in un mese, presentano una incredibile varietà di trame. Nel '29, anno della crisi e perciò della mancanza di denaro per l'acquisto delle tele, il disegno diventa quasi l'unico strumento della ricerca formale di Gorky il quale ripete con una pazienza infinita e un segno da

6. J. LEVY, *Surrealism*, New York, 1936.

© National Library of Armenia

miniaturista duecentesco innumerevoli variazioni sugli stessi temi che poi svilupperà a olio. Nei tentativi degli anni Venti e nel rigoroso discepolato picassiano l'unica cosa che si poteva ammirare era l'abilità e il talento naturale di Gorky come colorista. Adesso, in ugual misura, tralasciando gli echi formali più o meno evidenti, non si può non riconoscergli una straordinaria mano nel disegno e nell'uso della linea.

Pare quasi, e le ultime opere lo dimostrano, che Gorky proceda secondo un programma lento, a compartimenti stagni, misterioso nel fine a lui stesso; prima di iniziare una nuova cosa deve essersi totalmente appropriato della precedente, con calma, senza fretta, senza voli di fantasia o libertà personali, con l'ostinazione del fare, del rifare, e del rifare ancora, con la perseveranza dell'esecutore che per ore si esercita sullo stesso pezzo di musica finché le mani suonino da sole. Così Gorky si appropria della tecnica con una serietà di lavoro che lo accomuna all'indefessa costanza degli sperimentatori scientifici; certo, va a scuola dagli ultimi e più importanti maestri, ma in fondo si ha l'impressione che poco importi l'uno o l'altro: importante è preparare il terreno, affilare alla perfezione gli strumenti, scrutare in ogni più recondito segreto, preparare la strada a ciò che, se deve, nascerà da sé; approntare una materia perfetta in cui il mistero dell'arte, se vorrà apparire, potrà incarnarsi nel modo più adeguato. Tutto ciò è ben lontano dalla ricerca affannosa dell'idea geniale, dalla tematica dello stupore, dell'automatismo e del tuffo nel sogno proprio ai surrealisti cui Gorky in questi anni si avvicina e fra i quali conterà i suoi migliori amici.

Tuttavia le forme che appaiono nei primi disegni pur all'interno dell'evocazione surreale denunciano ancora una concezione cubista sia nell'implicazione spaziale sia nella rappresentazione obiettiva di oggetto costruito.

Nel *Disegno* 1929-32 la campitura in zone ricorda ancora la *Natura morta con tavolozza* e, se la figura di destra prelude a metamorfosi organiche, tuttavia la costruzione quasi scultorea a sinistra rammenta le contemporanee «sculture dipinte» di Picasso delle *Figure in riva al mare*, 1931, Parigi, Museo Picasso, o del disegno *Bagnanti*, 1933, Coll. Privata.

Questo apparente cambio di stilemi formali non equivale per Gorky né a un facile seguire la moda né a un reale spostamento di interessi.

Paragonando infatti le prime tele cézanniane, quelle cubiste e questi disegni, appare come, sotto il cumulo di fraseggi orecchiati, a poco a poco si configurino elementi che sono, e diverranno sempre più esplicitamente, le parole di un linguaggio tutto suo.

La prevalenza di linee sinuose, di forme ovoidali e elissoidi, per il momento tenute assieme da graticci di verticali e orizzontali — come nel *Busto di gesso* o nella finestra alle spalle della madre —, si determinerà sempre più come stilema del discorso pittorico gorkyano. I tondi, o buchi, o occhi, paiono essere i centri agglutinanti delle linee e delle forme che stanno attorno e, nello stesso tempo, i centri generatori di quelle stesse forme, in un movimento che in egual misura sia centrifugo e centripeto. I buchi della foglia, della farfalla, del pomolo del cassetto nel *Disegno* 1929, i tondi talvolta duplici nel *Disegno* 1929-32, il foro della tavolozza, della brocca e ancora il pomello del tavolino nella *Natura morta con tavolozza* del 1930, o nello stesso soggetto ripreso in chiave purista di *Organizzazione* del 1933-36, non sono forse ancora gli occhi sgranati e impenetrabili da madonna bizantina del ritratto della madre, attorno ai quali girano l'ovale del volto e le linee ondulate del fazzoletto che, già qui, è presago di una evoluzione metamorfica?

All'interno di un quadro maturo di questo periodo *Pittura*, 1936-37, in cui le forme si espandono attentando ai bordi della tela senza più bisogno di incastonamenti in quadrati e rettangoli, le due linee parallele e orizzontali, che frenano la spinta ascendente della composizione e la equilibrano sulla destra, sono l'equivalente di quelle presenti nel quadro *Tre rose*, 1934 circa, Coll. D. Metzger: in questa tela sono centro di significato, sia in senso squisitamente visivo, sia in senso di suggestione emotiva, quasi dessero alla composizione un vago sentimento di sospensione, di accennato punto di domanda, di incertezza fra l'essere e il non essere. In *Pittura* invece prendono il significato opposto: dare realtà e determinatezza all'evoluzione delle forme a sinistra.

Infine Gorky nei disegni, con la materia dell'inchiostro e della matita, sperimenta nella costrizione al monocromo le infinite possibilità di variazione coloristica e di conseguente raffinata emozione visiva, ottenuta esclusivamente col segno.

Nel *Disegno* II, accanto al ghirigoro di varia intensità, compaiono il graticcio, usato in scale e con grossezza di linee diverse, e il tratteggio: da quello più semplice a quello incrociato,

© National Library of Armenia

più fitto o meno fitto, a partire dal massimo chiaro — il bianco della carta fino, per vari passaggi, al massimo scuro.

Questi esperimenti nello studio dell'uso del segno lo condurranno alla pennellata degli ultimi quadri, così raffinata e lieve nella varietà dei tocchi e ben lontana dalla pesantezza di stesura delle prime tele. In esse infatti il predominio spettava alla suggestione timbrica dei colori in sé e nei loro rapporti reciproci; nelle ultime invece, pur mantenendo il colore la propria peculiare importanza viene tuttavia intimamente legato al modo in cui è steso, quasi che pennellata e tono abbiano un punto di equilibrio reciproco nel quale solo possano esistere in armonia. Negli anni '35-36 si colloca la serie di pannelli dipinti per l'Aereoporto di Newark dovuta al programma federale della Works Progress Administration. La serie è perduta; di essa restano solo alcune fotografie. I pannelli dall'altisonante titolo *Aviazione: evoluzione e forme sotto limitazioni aereodinamiche* sono un magnifico esempio di lavoro commerciale secondo la moda del New Design ma, rispetto alla qualità artistica della pittura, così come Gorky la intende nelle opere appena viste, non hanno alcun valore. Fa sfoggio di abilità nell'eseguire variazioni sui temi cubisti con mescolanze interpretative alla Léger; per essi Gorky fece anche esperimenti di fotomontaggio. E' sconcertante leggere la lunga giustificazione della sua modernità cubista che Gorky scrisse per sindaci e amministratori in delegazione di protesta affinché gli permettessero di rendersi socialmente utile. Lo smercio di cubismo arriva a queste parole: «La soluzione del problema mi si presentò da sola quando riflettei alla nuova visione che il volo ha dato all'occhio umano. L'isola di Manhattan con tutti i suoi grattacieli, vista da un aeroplano a ottomila metri d'altezza, diventa una carta geografica, una superficie piana bidimensionale»[7]. Ogni frase di questo scritto pare destinata a lusingare l'incomprensione popolare e pare anche una risposta alla condizione culturale media dell'America del tempo di cui Gorky ebbe un esempio quando un critico, a commento oltremodo eccellente sulla sua prima personale nel '34 a Philadelphia, scrisse di lui: «... spirito d'Europa nel corpo del Caucaso con l'anima americana»[8]. D'altra parte questo episodio apre uno

7. A. GORKY, *Aviazione: evoluzione e forme sotto limitazioni aereodinamiche*, 1935, in H. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 87.
8. E. SCHWABACHER, *op. cit.*, p. 63.

squarcio sulla situazione degli Stati Uniti negli anni Trenta. Dal '29, anno della crisi, del crollo di Wall Street e anche dell'irrigidimento e dell'introflessione del surrealismo europeo, per l'America inizia un decennio di arte al servizio del lavoratore in un mito di arte sociale e realistica ispirata al Fronte di Sinistra. Analogo svolgimento avvenne in Europa con l'iscrizione di Breton, Picasso e altri artisti al Partito Comunista. La funzione dell'artista come rivoluzionario del pennello costituì un avvenimento estemporaneo nella economia della storia di Gorky e l'ultimo omaggio alla autoimposta dittatura cubista.

Dal '39 al '42 Gorky inizia ad affrancarsi dal discepolato picassiano: *Argula* del '38 e le otto versioni di *Giardino a Soci*, 1938-42, rappresentano il momento di passaggio dal Gorky imitatore al Gorky pittore.

In *Argula* Gorky libera le forme che si accavallano a creare meccanismi compatti di un'unica costruzione: gli elementi si isolano, si dispongono sulla tela secondo un ritmo in cui il vuoto fra una forma e l'altra non si connota più come fondo ma come spazio, dove i tondi, le ellissi, le forme composite danno l'impressione di aleggiare come i mobiles di Calder. L'impasto è ancora ricco e denso tanto quanto nelle prime opere, ma la mancanza del contorno nero e spesso, che delimitava le forme imponendole all'occhio dello spettatore in una concezione che vedeva ancora prioritario l'oggetto rappresentato sull'ambiente circostante, fa sì che ora gli «oggetti» e il fondo, o l'aria che li lega, non abbiano più un significato differente ma partecipino della medesima sostanza e realtà. Guardando un quadro come *Pittura* del '36, si ha la sensazione che la zona chiara indietreggi e si sottometta alla più importante costruzione centrale; in *Argula* invece l'impressione non è definita: talvolta indietreggia il fondo cui le forme danno significato, talvolta sono le forme che arretrano facendo da sfondo alla campitura del colore.

Come all'inizio della carriera Gorky dipinge la sua famiglia, passata e futura, così ora, in questo suo altro inizio di pittore davvero, racconta ancora un tema familiare. E pare quasi un racconto simbolico. Il *Giardino di Soci* è il giardino del desiderio realizzato.

Questo è il nome che la leggenda popolare ha dato a un appezzamento di terra nel Caucaso su cui crescevano alberi tanto vecchi da non dare più frutto. Vi abitavano i porcospini. Ai rami di un grande albero morto la gente appendeva pezzi di abiti che

© National Library of Armenia

frusciavano al vento con rumore di foglie. Le donne versavano sulle rocce goccie di latte spremuto dal seno formulando i loro voti. La terra era rigata d'ombra e di rocce blu, «macchie di muschio come nuvole cadute: ma da dove arrivano le ombre nella battaglia di Paolo Uccello?»[9]. Pare un augurio che Gorky faccia a se stesso di realizzare il proprio desiderio di un mondo in cui le ombre siano nuvole con la morbidezza umida del muschio, dove i molteplici elementi della realtà si plachino riconoscendosi aspetti di un'unica identità, dove la nuvola e il muschio, il cielo e la terra, la storia e la fiaba, l'adesso e l'allora del Quattrocento ritrovino il legame originario. Il desiderio è la speranza che la ricerca della sua vita, di cui la pittura è strumento, si realizzi nell'unificazione del dualismo contraddittorio in cui l'uomo ha separato se stesso. Non è un caso l'amore di sempre per Paolo Uccello, anche se all'apparenza risulta sconcertante, per un pittore che proclama: «In sei secoli c'è stato forse qualcosa di meglio del cubismo? No»[10], e a tale principio ispira la sua opera. Proprio lui che per venti anni segue le orme del distruttore della prospettiva, che per cinque secoli aveva tenuto il campo come la legge della visione, lui, che sulle tracce di Picasso sostiene la simultaneità dei punti di vista e ripete la distruzione dell'oggetto, proprio lui, intrattiene segreti dialoghi nel suo studio ordinatissimo e lindo col «pazzo della prospettiva», col pittore che della prospettiva come strumento tecnico-matematico fece l'unica chiave interpretativa del reale.

Ma ciò che appare come inconciliabile antitesi diventa identità nel momento in cui si consideri che anche Gorky fu un pazzo della prospettiva: non quella quattrocentesca matematico-geometrica che, Gorky sa bene, non è possibile riesumare, ma la prospettiva intesa come principio unificatore della realtà eterogenea e discontinua, dove l'uomo non è più capace di riscattare il casuale trascorrere delle cose dall'accidentalità e dall'indifferenza. La prospettiva quale riappropriazione dell'individuo della propria autenticità e unità dell'essere, come unica possibilità per riattribuire significato al mondo e farlo ridiventare depositario di valori, come le selve del mito antico popolate dagli dei. Mutati i tempi e mutati i nomi degli dei ma non la sostanza della divinità, la ricerca di Paolo Uccello e di Gorky — come quella

9. E. SCHWABACHER, *op. cit.*, p. 66.
10. A. GORKY, *Stuart Davis*, cit., p. 83.

di tutti i santi o i folli o i saggi o i geni che, sotto vari nomi, cercano in realtà sempre e solo il raggiungimento dell'antico rapporto ἐν καιπάν— ubbidisce alle stesse modalità e raggiunge, nello strumento pittorico, le stesse finalità. Il metodo è l'autoeducazione, la severa disciplina cui entrambi si sottomettono, che attribuisce loro il segno della diversità; Paolo Uccello ripete senza sosta le regole prospettiche e, indipendentemente dai problemi di committenza, non si perita di riformulare costantemente il medesimo soggetto, né si scompone per le dicerie sul suo conto. Gorky per vent'anni si sottomette a un rifiuto deliberato di originalità, ricalcando modi e esperienze altrui[11]. Tutti e due arrivano alla astrazione, nel senso più vero del termine, nel significato di strappare dalla realtà mutevole e contingente, dall'*hic et nunc*, la legge costante e immutevole dell'essere. Il segreto meccanismo delle relazioni diventa il vero soggetto delle battaglie di Paolo Uccello, fermate in un tempo e in un silenzio metafisico. Pittore lunare, lo chiama Gorky: lunare infatti è la rarefazione astratta cui solleva azioni e sentimenti, visti non nell'aspetto, caro a tutta la sua epoca, di rappresentazione mimetica dell'accidentalità delle cose, ma nella sfera dell'assoluto e della sempiternità nella mutevolezza. All'astrazione arriva Gorky: ma non a quella promulgata dalla sua epoca che nel non figurativo vede la distruzione dell'oggetto, ma all'astrazione del principio ordinatore delle forme; alla rappresentazione o meglio testimonianza del filo magico e invisibile che bisogna trovare per poter legare le perle dei fatti e delle esperienze, e farne così una collana preziosa; per non permettere che i tesori della civiltà, per questione di un attimo solo, precipitino nella barbarie[12]. Questo filo invisibile e sotterraneo, che Kandinsky chiama lo *spirituale nell'arte*, è soggetto di un'espressione pittorica che porta suo malgrado ad essere astratta, indipendentemente dall'essere figurativa o no. Eppure, curiosa contraddizione, come

11. H. ROSENBERG, *op. cit.* p. 37. Nel 1937 arrivarono a New York alcune tele di Picasso in cui il colore era sbavato. Un amico disse a Gorky: «Adesso che tu sei riuscito a rifare i suoi contorni netti, Picasso incomincia a sbavarli» e G. rispose: «Se sbava lui, sbaverò anchio».
12. Questo tema si ritrova in W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966, ed. tedesca Frankfurt, 1955. Il medesimo concetto riferito alla «barbarie» in un'analoga accezzione si ritrova in una lettera di A. G. alla moglie dopo una visita allo zoo (E. SCHWABACHER, *op. cit.*, p. 94).

© National Library of Armenia

l'astrazione della spiritualità si capovolge in concretezza, in quanto sola permette e genera la mutevolezza degli aspetti dell'esperienza, così anche l'arte astratta viene chiamata spesso concreta. E' questo, a mio parere, il senso delle parole di Gorky quando, in una lettera alla moglie, discutendo del valore dell'arte antica e di quella moderna, non fa una questione di figuratività o meno, ma distingue fra pittori che «inventano le cose» e quelli che le «traducono»; e parlando di Vermeer dice: «... non fa solo la foglia ma mette in relazione lo spazio con la foglia. Questo è il punto finale dell'arte, il momento in cui diventa più reale del reale»[13].

Una surrealtà quindi molto lontana da quella dei surrealisti, che pare un tentativo di oggettivare secondo leggi positivistiche il dionisiaco di freudiana o nietzschiana memoria, ma surrealtà nel senso di mirabile e segreto meccanismo che genera la realtà; nel senso del mistero in cui la realtà giace, la consapevolezza del quale è l'unica possibilità per «gli esseri» di non cadere nell'equivoco che genera la incomunicabilità «ascoltando ciò che l'altro dice e non ciò che vuol dire»[14].

In questo modo Gorky pare più legato a una tematica kandiskyana che non surrealista in termini storici, anche se l'apparenza è quella di un effettivo legame con i surrealisti — Gorky tuttavia non si dichiarò mai tale — e in tal senso va letta a mio giudizio l'opera dei suoi ultimi anni.

Dal Quaranta Parigi si sposta a New York: arrivano Breton, Tanguy, Masson, Lipchitz, torna Duchamp; anche se non direttamente, questi artisti contribuirono alla formazione della nuova arte americana e d'avanguardia che produrrà l'action painting, la pop art, l'op art, la body art, l'arte povera dei nostri giorni.

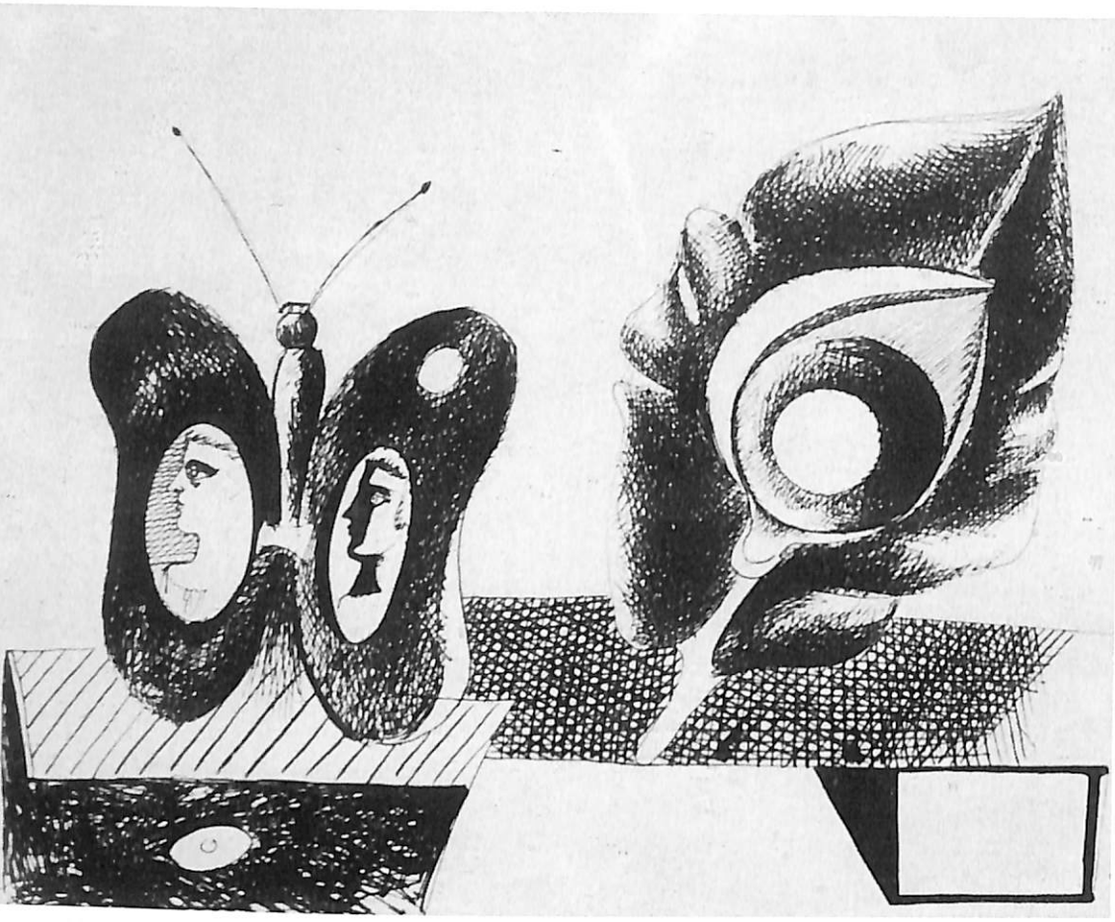
Per Gorky l'amicizia con Breton sarà strettissima; i rapporti con Max Ernst e Matta importanti e fecondi; l'incontro con Mirò e Léger emozionanti e immediati. Eppure le ultime tele di Gorky portano il segno di una totale indipendenza e autenticità di linguaggio che lo colloca come voce autonoma nel cammino della storia dell'arte alla ricerca di una nuova immagine dell'uomo.

Le otto versioni di *Giardino a Soci* dipinte fra il '38 e il '42 testimoniano il passaggio definitivo da discepolo a maestro. La tela del 1938-41 ha un richiamo ancora realistico nella mam-

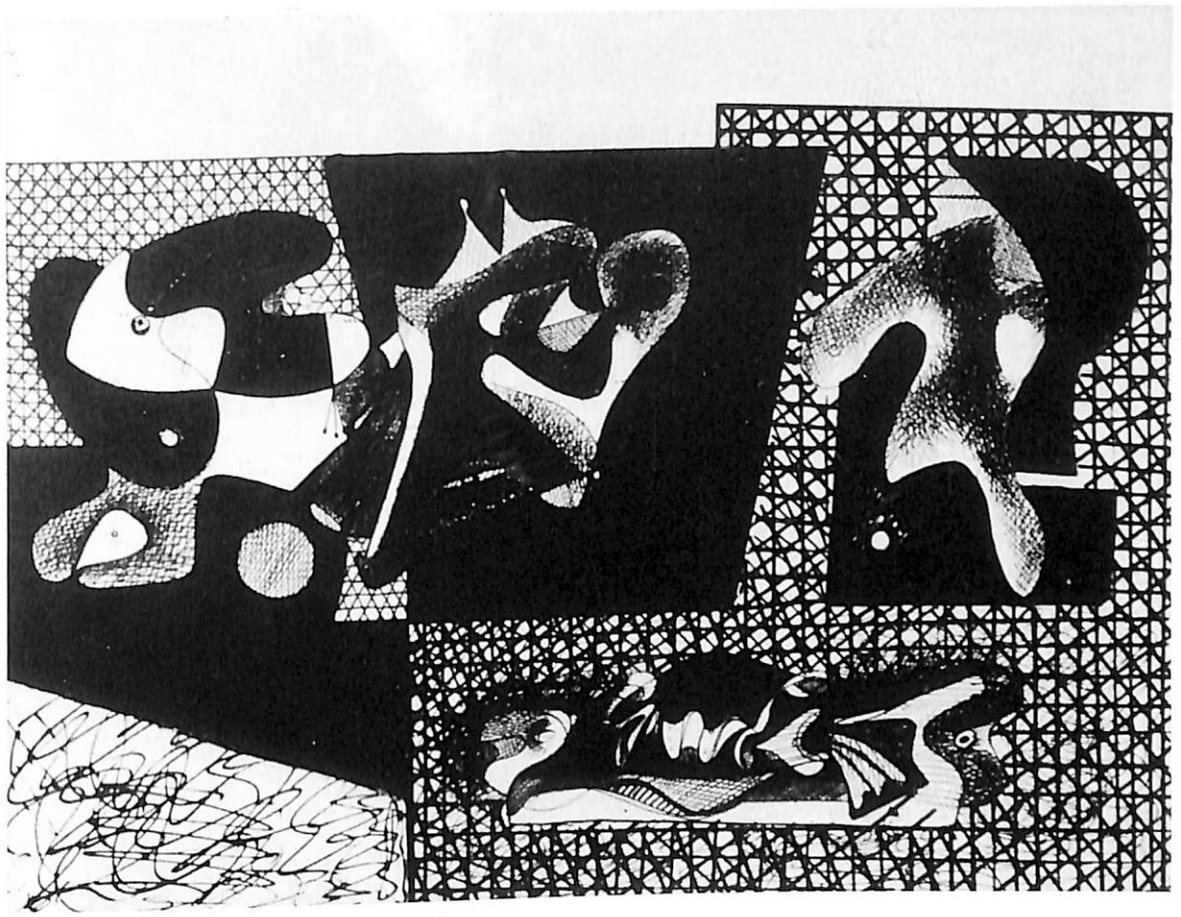
13. E. SCHWABACHER, *op. cit.*, p. 98.
14. E. SCHWABACHER, *op. cit.*, p. 99.

A. Gorky, *L'artista e sua madre.*
Ա. Կորքի, *Ինքնանկար՝ մօրը հետ։*

© National Library of Armenia

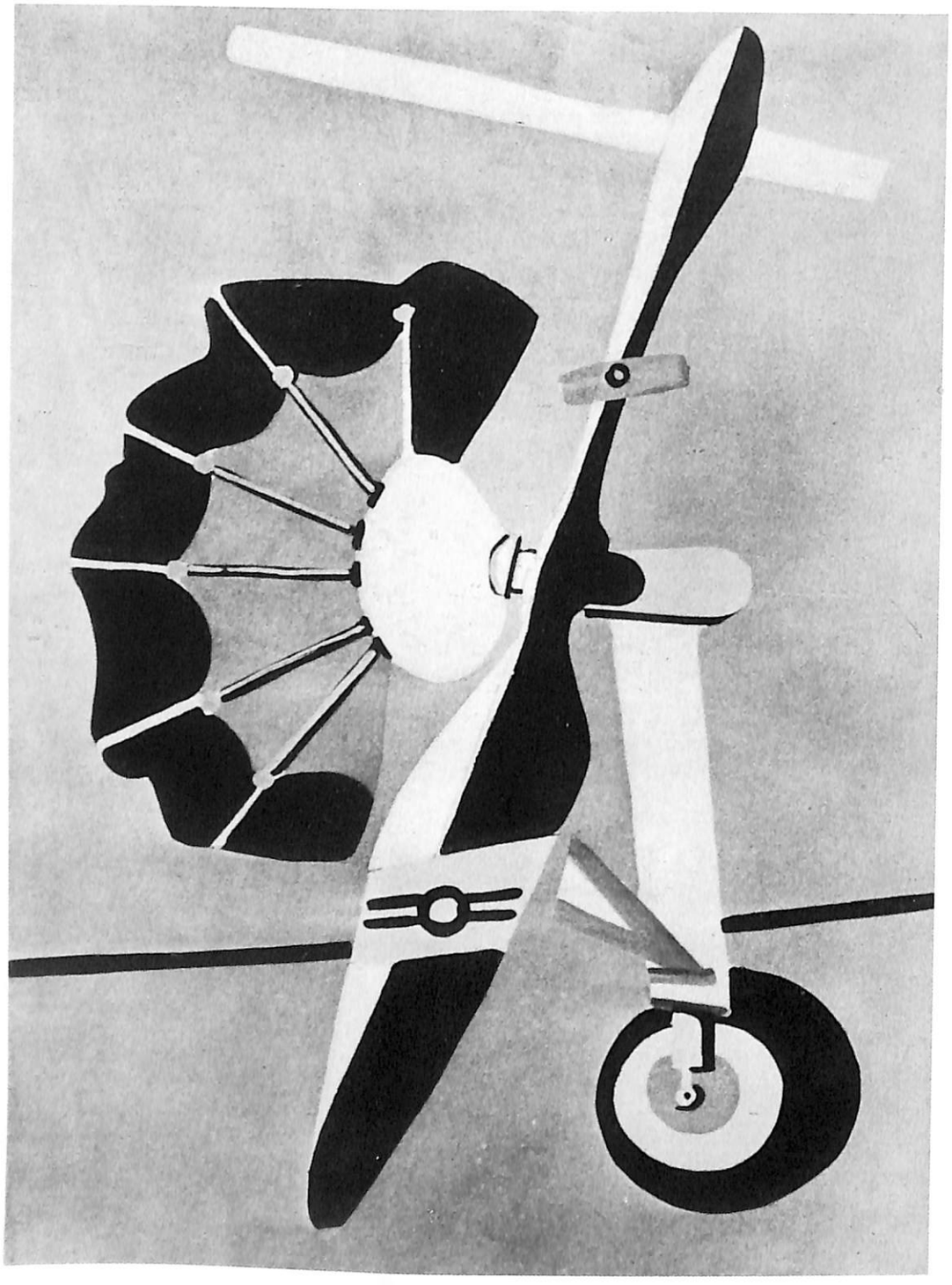


A. Gorky, *Disegno,* 1929, 14×17 inc.
Ա. Գորկի, *Գծանկար*, 1929, 14×17 ինչ:

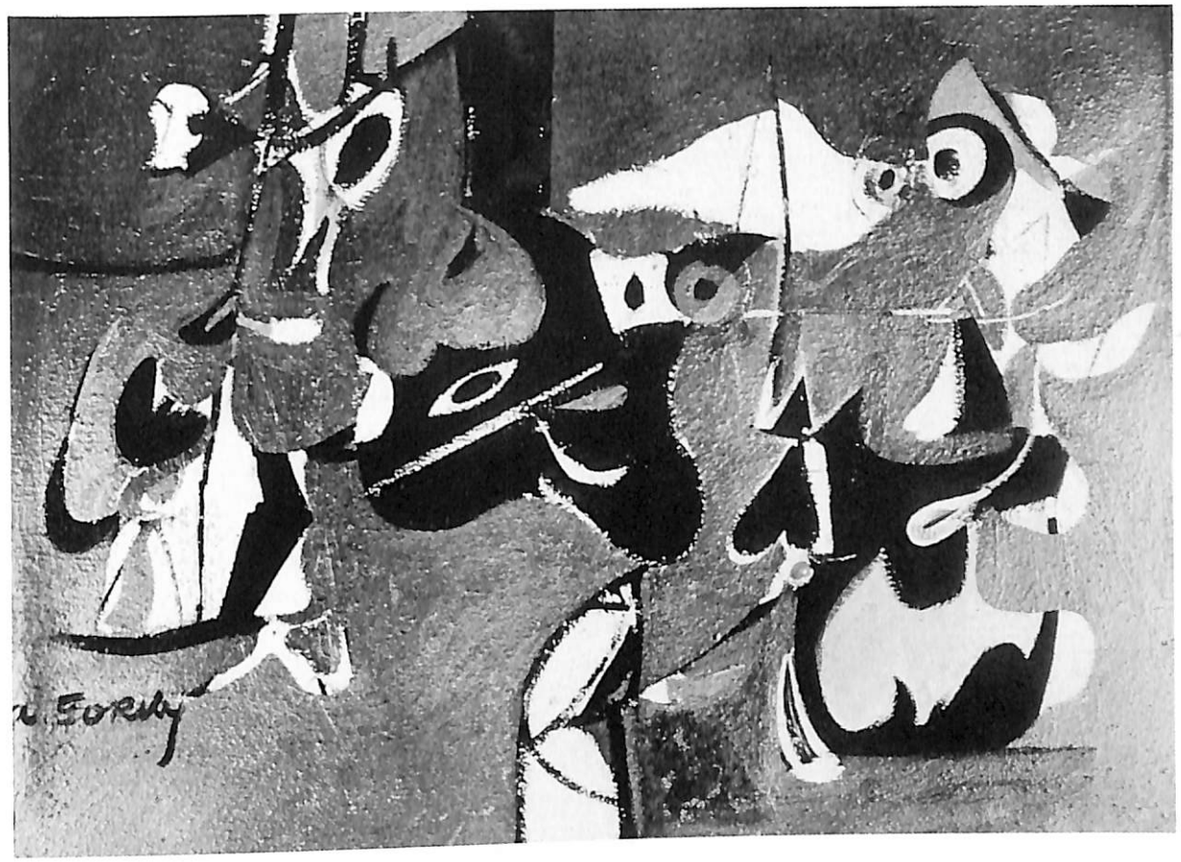


A. Gorky, *Disegno,* 1929-1932, 21×27 inc.
Ա. Գորկի, *Գծանկար*, 1929-1932, 21×27 ինչ:

© National Library of Armenia

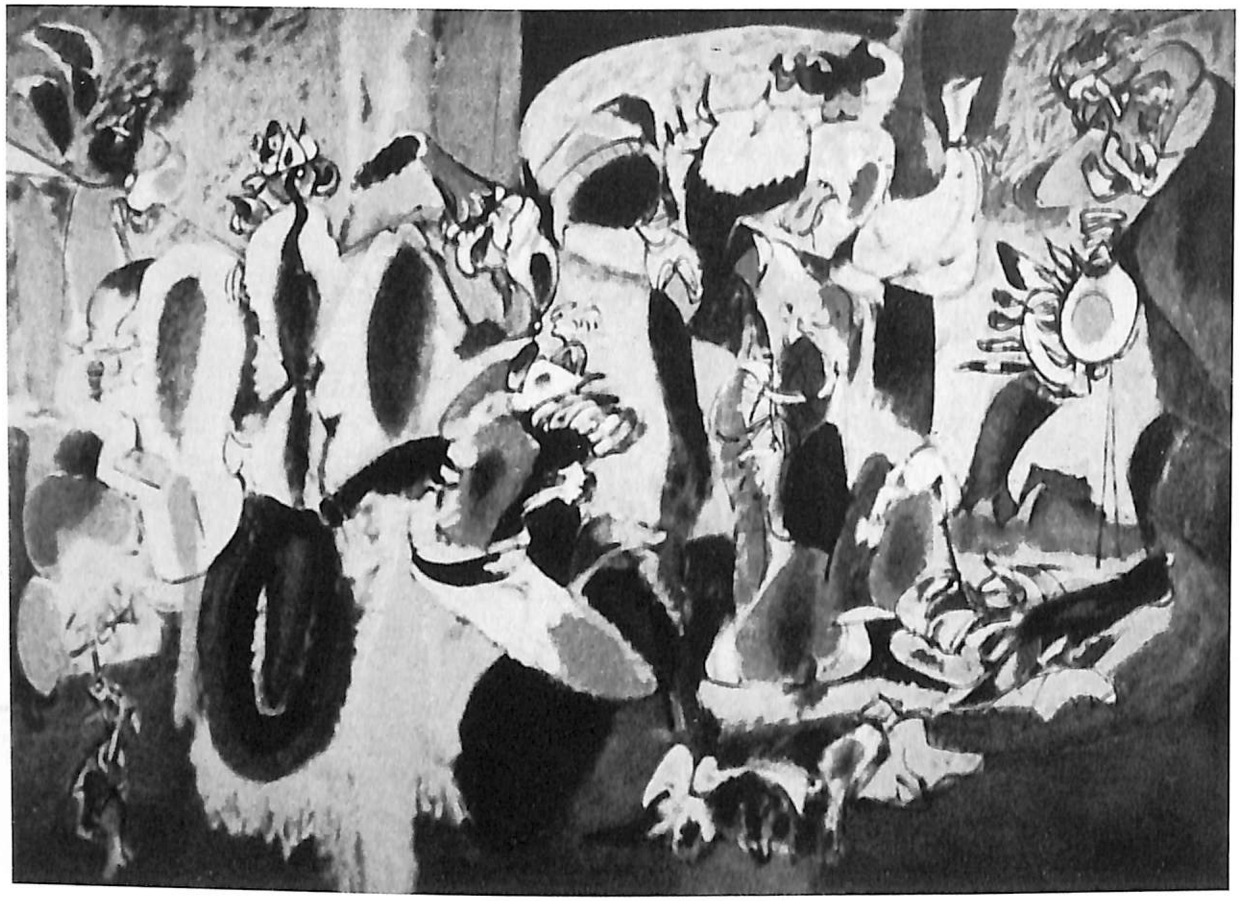


A. Gorky, *Cartelloni per l'aeroporto di Newark*, dettaglio, 1937 circa.
Ա. Գորկի. *Տախտակներ Նիւարքի օդակայանին համար*, մասնակի. շ. 1937։



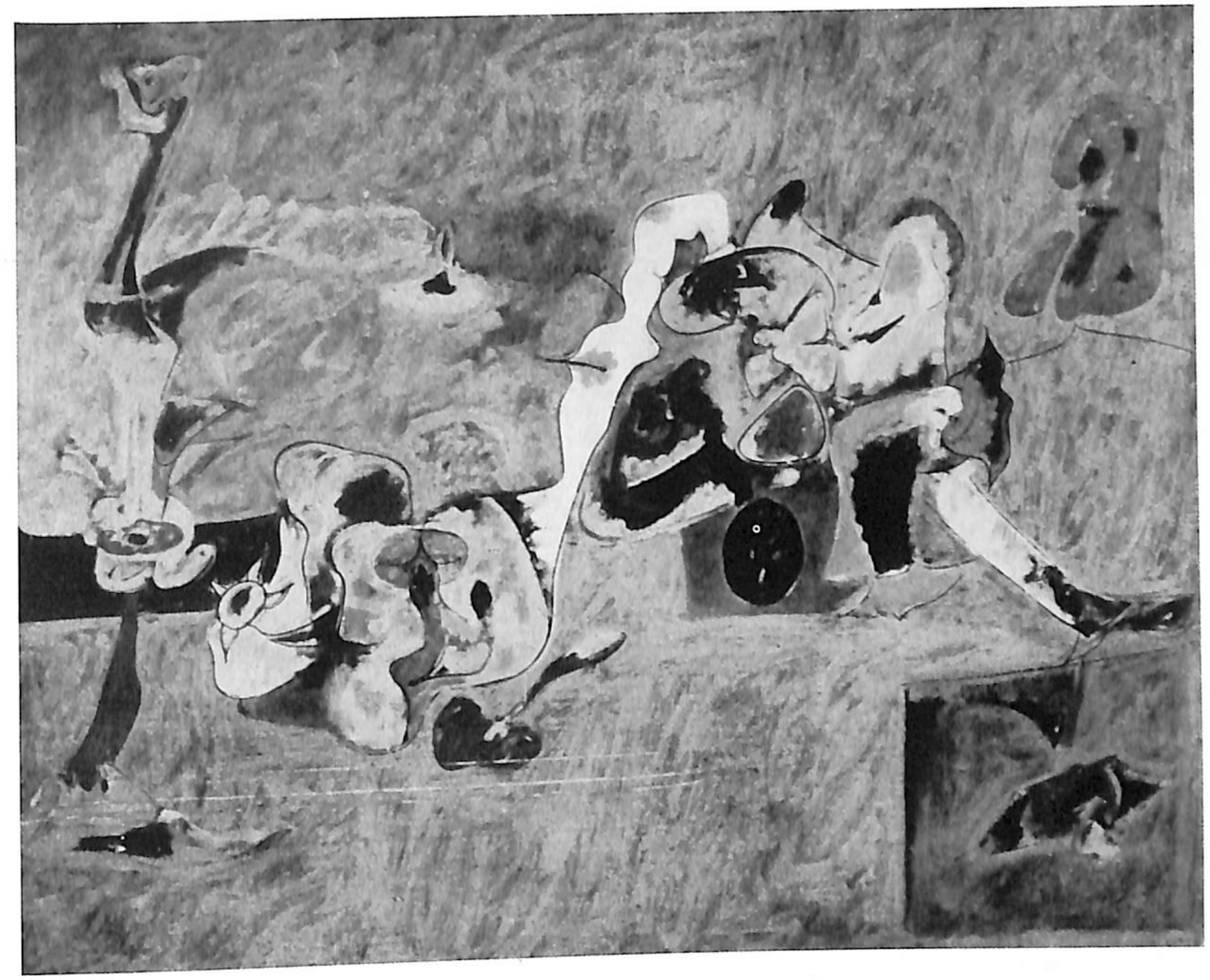
A. Gorky, *Giardino a Soci*, 1941, 112×158 cm.
Ա. Գորկի. *Սոչիի պարտէզ*, 1941, 112×158 սմ.։

© National Library of Armenia



A. Gorky, *Il fegato è la cresta del gallo.*

Ա. Կորքի. *Լեարդը աքլորին կատարն է:*



A. Gorky, *L'aratro e la canzone.*

Ա. Կորքի. *Արօրն ու երգը:*

© National Library of Armenia

A. Gorky, *Il limite.*
Ա. Գորքի, *Սահմանը*:

mella da cui scende il latte, ma nell'uso leggero del colore e nel dispiegarsi arioso delle forme c'è già la novità prossima. Nel *Giardino di Soci* del Museum of Modern Art manca invece il riferimento realistico ma la pennellata è più densa di colore e il disporsi delle forme è più rigido. Nell'ultimo *Giardino* della Sidney Janis Gallery infine è raggiunto il punto d'arrivo che segna l'inizio della sua pittura: qui si può leggere l'andamento di ogni pennellata, il colore non costituendo più una zona compatta; le forme si articolano con una semplicità raffinata e senza sforzo si legano le une alle altre; il segno che le collega e spesso le delimita è mobile e suggestivo come un commento di sottofondo che richiama alla mente la purezza dei precedenti disegni.

Il *Fegato è la cresta del gallo* del '44 rivela un'ansietà di discorso come se troppe fossero le cose da dire; già rispetto ai disegni preparatori, più affastellati di concetti, mostra una distensione di ritmo nel disporsi delle forme, che però viene in parte annullata dall'uso del colore il quale riempie laddove potrebbe esserci un pò di respiro. Il titolo, di chiara marca surrealista, può forse aiutarci a sentire la forza materica e vitalistica di questa tela che stimola l'occhio a una corsa affannata e senza possibilità di ripensamento dai gialli ai rossi, obbligandolo a rapidissime scelte di percorso, da una forma all'altra, appena accennate dal segno nero che però viene continuamente smozzicato.

Nelle tele del '47, i capolavori di Gorky, l'ansia di non riuscire a dire si placa; alla fretta succede quel tanto di distacco che permette la non imposizione della propria visione della realtà sulle cose, ma stabilisce il corretto rapporto di libertà nella relazione reciproca.

In *Agonia*, 1947, il discorso coloristico non è più organizzato per contrasti violenti e improvvisi, ma modulato per variazioni di tono e rispondenze pacate: l'ocra della zona a sinistra trapassa lentamente nel seppia e nel rosso spento di destra, richiamata dalle note più chiare di gialli che si dispongono a cerchio attorno a un invisibile centro in lontananza, contrappuntato dai neri, verso cui paiono dirigersi, e a cui sottende anche la complessa forma diagonale che lega i bordi della tela. Il blu appena accennato nella macchia al centro smorza per complementarietà la zona altrimenti troppo vasta di giallo e ne limita l'importanza della collocazione.

© National Library of Armenia

Contrappunto per intensità cromatica è il rosso brillante e cupo al limite inferiore destro della tela che segna l'attacco su una nota bassa e profonda della composizione, che si apre con andamento trattenuto verso l'alto e contemporaneamente verso una profondità non identificabile.

Per tre anni Gorky studia nei disegni di una pulizia formale sempre straordinaria, che ne fanno opere a se stanti, il tema per *L'Aratro e la canzone.*

L'ariosità e la freschezza, pur nelle implicazioni formali complicate, fanno di questa tela una delle più serene di Gorky.

La composizione è concepita secondo principi di classica purezza costruttiva, degni di Ingres, amato pittore, o della compostezza pierfrancescana. Nessuna inquietante contemporaneità di lontananze e vicinanze come in *Agonia,* nessun doppio suggerimento di sottile problematicità dato dalla sfasatura fra disegno e colore, nessuna responsabilità scaricata totalmente sullo spettatore per la scelta del percorso visivo fra i molteplici proposti di ugual valore come nel *Fegato è la cresta di gallo.*

Qui Gorky ci prende per mano e con affetto ci guida per un mondo che via via va spiegando con parole semplici e chiare come si fa con i bambini; un mondo che non fa paura, che non intimidisce ma che invita ad entrare nella vita con tranquillità sentendosi protetti. Gorky, da buon padre che vuol dare fiducia ai figli creando loro una base di sicurezza, toglie dal racconto il batticuore e i fantasmi subdoli dei grandi, le incertezze e le perplessità degli assilli del dubbio: li mette tra parentesi — forse quel quadratino a destra così invischiato nell'arancione del fondo che corrode le forme — per lasciar spazio a una favola serena e chiara, appena velata di rimpianto e nostalgia.

Forse è illusorio leggere in un quadro queste cose, ma, racconta la moglie, Gorky disegnando cantava le antiche canzoni d'Armenia e Gorky stesso le scrisse: «la cosa più bella in una fattoria è l'aratro. Ma oggi non ci sono più aratri e nessuno canta più»[15]. E forse è anche ora di abbandonare una critica che, positivisticamente fredda e anonima, corrisponde a individui i quali, pur volendo che la vita sia veramente loro, pur cioè volendo vivere poeticamente, per averne una gran paura, si muovono invece nella prosa. Comunque davvero in questo quadro si potrebbe parlare di figuratività del non figurativo. Nelle pennellate d'oro sul fondo bruno par quasi di poter individuare i campi di grano futuri; la divisione orizzontale segnata dalla striscia nera a sinistra sembra la tenue crosta che separa due elementi diversi come la terra e il cielo, cui Gorky accorda la stessa identità di sostanza nell'identità di colore. Lungo questa lieve linea di distinzione, o forse di unificazione fra terra e cielo, l'andamento lento e ondeggiante dell'aratro non tira righe di solchi con la squadra della tecnologia ma, guidata dalla mano di un uomo, segue i suoi tremiti e le sue emozioni che rispondono alla melodia variata del canto. L'azzurro pallido del cielo d'agosto, il blu della notte, il delicato rosa dell'alba sono le frasi musicali della canzone che regge l'aratro nel suo umano andare.

15. E. SCHWABACHER, *op. cit.*, p. 97.

L'*Irraggiungibile,* il *Fidanzamento,* i *Calendari, Diario di un seduttore* sono tutti capolavori di un grande genio.

Il *Limite* è uno fra gli ultimi quadri prima della morte dove, a mio avviso, sono riassunti e quintessenziati tutti gli elementi del discorso pittorico gorkyano.

E' una tela rarefatta nei colori e nelle forme; la divisione dello spazio avviene lungo la diagonale dall'angolo a sinistra in basso a quello in alto a destra, secondo una linea sinuosa che separa una campitura grigia azzurra quasi piatta e una bianca, sovrapposta a velatura, con pennellate visibili; ma la separazione che appare a prima vista fra le due zone in realtà diventa il premere dell'azzurro nel bianco poiché nel limite destro della tela il bianco discende, appena accennato, lungo il bordo. Pochi i colori: rosso, giallo, blu, nero che, dapprima staccati, minuti, quasi un balbettio a mezza voce, giungono in lenti rimandi ad addensarsi verso il limite dell'azzurro. Poco il disegno in nero, quasi a punta di pennello. L'andamento orizzontale dei colori e delle forme nella parte azzurra diventa verticale e viene riassunto negli elementi e nei colori di quella bianca: due macchie nere, una rosa, che sopisce i rossi precedenti, l'emergere di due zone azzurre del fondo, legati fra loro però in questa parte dal leggero tratto nero, un filo sottile verticale che, prima di uscire silenzioso e puro dalla tela, intreccia un ultimo colloquio di sguardi con leggeri segni volanti.

L'ascolto di un quadro come questo riporta la memoria verso lidi remoti nel tempo e nello spazio, molto lontano dal frastuono newyorkese di frenate stridule di automobili, dai lampeggii di semafori, dalle lamiere di ferro contorte di Matta, come nel *Pellegrinaggio del dubbio,* 1946. Molto lontano dai giochi calligrafici

© National Library of Armenia

di Mirò, come *Donna nella notte*, 1941, in una atmosfera da acquario la cui visione attraverso una lastra di cristallo permette una nitida e oggettiva decifrazione. Siamo caso mai negli azzurri dei paesaggi astratti di Piero della Francesca nella *Natività* di Londra, siamo al limite di Leonardo fra realtà leggibile e mistero, nell'invisibile zona dove i concetti di tempo e di spazio, di vicino e di lontano, di cielo e di terra, non sono più misurabili e sfumano l'uno nell'altro velandosi a vicenda. Siamo nel regno delle ombre come nuvole cadute di umido muschio di Paolo Uccello.

Siamo di fronte, a mio giudizio, all'ultimo pittore «classico» dell'epoca contemporanea, idealmente legato a quel Quattrocento che aveva fatto della conoscenza di sé il più importante problema dell'uomo, come cammino da percorrere alla ricerca degli antichi dei che permettessero di «riunificare la forma» dell'essere e dell'apparire. Dopo Gorky, l'arte sarà espressione della disperante alienazione dell'uomo nell'oggetto della civiltà tecnologica avanzata e dell'esperienza quotidiana della disgregazione atomica dell'io.*

YULA PANIN

*) La presente comunicazione sviluppa la tematica di una conferenza tenuta dall'autrice il 14 maggio 1981 al seminario di Iranistica, Uralo-altaistica e Caucasologia dell'Università degli Studi di Venezia nell'ambito di un ciclo di conferenze sul tema: «Arte armena, ieri e oggi» (RED.).

ELENCO DELLE OPERE CITATE

1. **L'artista e sua madre,** 1926-36, olio, 152×127. Collection Whitney Museum of American Art, New York.
2. **Ritratto di Akho,** 1930 circa, olio, 51×39, Sidney Janis Gallery, New York.
3. **Il busto antico,** 1936, olio 36×46 inc. Coll. D. Metzger, New York.
4. **Ritratto di me stesso e della mia moglie immaginaria,** 1923, olio. Coll. Hirshorn, New York.
5. **Natura morta con tavolozza,** 1930, olio. Coll. B. Davis, New York.
6. **Composizione con testa,** 1935, olio, 78×62 inc. Prop. A. G. Sidney Janis Gallery.
7. PICASSO, **Il pittore e la modella,** 1927, olio. Museum of Modern Art, New York.
8. **Organizzazione,** 1933-36, olio, 125×152. Prop. A. Gorky, Sidney Janis Gallery.
9. **Disegno,** 1929-32, inchiostro, 21×27 inc. Prop. A. Gorky, Sidney Janis Gallery.
10. PICASSO, **Figure in riva al mare,** 1931, olio. Museo Picasso, Parigi.
11. **Disegno,** 1929, inchiostro, 14×17 inc. Prop. A. Gorky, Sidney Janis Gallery.
12. **Pittura,** 1936-37, olio, 97×122. Coll. Whitney Museum of American Art.
13. **Tre rose,** 1934 circa, olio, 28×18 inc. Coll. D. Metzger.
14. **Argula,** 1938, olio, 15×25 inc. Coll. Whitney Museum of American Art.
15. **Giardino a Soci,** 1938-41, olio, 63×74. Sidney Janis Gallery.
16. **Giardino a Soci,** 1941, olio, 112×158. Coll. Whitney Museum of Modern Art.
17. **Giardino a Soci,** 1941 circa, olio, 31×39 inc. Sidney Janis Gallery.
18. **Il fegato è la cresta del gallo,** 1944, olio, 185×250. Coll. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
19. **Agonia,** 1947, olio, 102×128. Coll. The Museum of Modern Art, New York.
20. **L'aratro e la canzone,** 1947, olio, 132×163. Coll. M. A. Gordon.
21. **L'irraggiungibile,** 1945, olio, 105×74. Coll. B. Rosset.
22. **Il fidanzamento,** II, 1947, olio, 128×97. Coll. Whitney Museum of American Art.
23. **I calendari,** 1946-47, olio, 127×152. Coll. E. Root.
24. **Diario di un seduttore,** 1945, olio, 126×157. Coll. W. A. M. Burden.
25. **Il limite,** 1947, olio, 128×159. Sidney Janis Gallery.
26. MATTA, **Il pellegrino del dubbio,** 1946, olio, 219×366.
27. J. MIRÒ, **Donna nella notte,** 1945, olio, 130×142. Galleria Maeght, Parigi.

© National Library of Armenia

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԱՐՇԻԼ ԿՈՐՔԻԻ ԱՐՈՒԵՍՏԸ*

ԵՈՒԼԱ ՓԱՆԻՆ

Հեղինակուհին կը մեկնի ժամանակակից մշակոյթին մէջ երեւան եկող հակասութեններէն՝ մէկ կողմէ անհատին եւ առարկայի յարաբերութեան, միւս կողմէ՝ մարդուն ինքն իր վրայ կատարած անդրադարձութեան միջեւ: «Ես»ին եւ որով իրականութեան ցիրուցան բեկումը, ինքնութեան կորուստը եւ ասոր իբր հետեւանք՝ ըլլա՛յ բառային, ըլլա՛յ կերպարային հաղորդակցութեան մէջ նշանակութեան անհետացումը, կրնան ապրուիլ յարելով՝ բարի հաւատքով՝ գիտարուեստական խնջոյքին կեղծ–առասպելաբանութեան, ինչ որ կրնայ ունենալ այլազան արտայայտութիւններ. կա՛մ տարրաղադրելով այդ բոլոր տուեալները եւ վաւերացնելով զանոնք, ինչպէս ըրած է վերլուծական խորանարդապաշտութիւնը, կա՛մ գերիրական երազային աշխարհներ փնտռելով եւ կամ որոնելով սկզբունք մը՝ որ զանոնք վերհամարկէ իրենց սկզբնական ինքնութեանը մէջ:

Արդի աշխարհին մէջ քիչեր միայն մատնացոյց ըրած են ինքն իր հարազատութեան փնտռտուքը՝ իբրեւ միակ հնարաւոր ուղին հասնելու համար ձեւերու վերանորոգման եւ որ վերստին կը միացնէ ենթակային եւ առարկային միջեւ փրթած թելը, առաջնորդելով երկուքն ալ իրենց փոխադարձ ինքնավարութեան՝ վերակազմուած հաւասարակշռութեան մը մէջ: Այս տիպի արուեստագէտ մըն է Կորքին, որու կեանքը եւ գործը անբաժանելի ամբողջութիւն մը կը կազմեն եւ որոնք խորհրդանշական ոյժ մը կը ստանձնեն ինքն իրեն եւ իրականութեան գիտակցումի, եւ ինչպէս նաեւ զանոնք գերազանցելու յառաջընթացքին մէջ: Գերազանցում մը՝ որ հաւասարապէս կը ներփակէ զանոնք, արուեստի հարթակին վրայ: Նկարչութիւնը վախճան կը դառնայ միայն յետ քանի տարիներու, որոնց ընթացքին կը կիրարկուի իբր միջոց պրպտումի մը՝ որ բացայայտօրէն գեղագիտական չէ, այլ կենսական է:

Հեղինակուհին կ'եզրակացնէ իր ուսումնասիրութիւնը հետեւեալ խօսքերով. «Իմ կարծիքով, կը գտնուինք դէմ առ դէմ ժամանակակից վերջին «դասական» նկարիչին, գաղափարականօրէն կապուած այն ԺԵ. դարուն՝ որ ինքնաճանաչումը ըրած էր մարդուն կարեւորագոյն հարցը...: Կորքիէն վերջ արուեստը պիտի ըլլայ արտայայտութիւնը՝ զարգացած գիտարուեստի քաղաքակրթութեան առարկային մէջ մարդուն յուսաբեկիչ ուծացումին ու «Ես»ին հիւլէական տարրալուծութեան առօրեայ փորձառութեան:

*) Ներկայ հաղորդումը կ'ընդլայնէ բնանիւթերը հեղինակուհիին կողմէ տրըուած դասախօսութեան մը, 14 Մայիս 1981ին, Վենետիկի Պետական Համալսարանին Իրանագիտութեան, Ուրալ–ալթայագիտութեան եւ Կովկասագիտութեան բաժանմունքին մէջ, բանախօսութիւններու շարքի մը ընթացքին, որու բնանիւթն էր՝ «Հայ արուեստը՝ երէկ եւ այսօր» (ԽՄԲ.):

ՅԻՍՆԱՄԵԱՅ ԳԻՏԱԿԱՆ-ԳՐԱԿԱՆ ՅՈԲԵԼԵԱՆ

ՓՐՈՖ. ՖՐԵՏԵՐԻՔ ՖԷՅՏԻԻ

Մեծ շուքով տօնուեցաւ 6 Նոյեմբեր 1983 Կիրակի կէսօրէ վերջ, Սորպոնի Աւագ Ամփիթատրոնին մէջ, Մուրատ–Ռափայէլեան Նախկին Աշակերտաց Միութեան նախաձեռնութեամբ կազմակերպուած փայլուն հանդէսով մը, գրական–գեղարուեստական ճոխ յայտագրով եւ ի ներկայութեան երկու հազարի մօտեցող համակիրներու խուռներամ բազմութեան, Փրոֆ. Ֆրետերիք Ֆէյտիի գիտական–գրական ոսկեայ յոբելեանը:

Փրոֆ. Ֆէյտի իր ուսուցչական ասպարէզը թեւակոխած է Վենետիկ, Ս. Ղազարի Ընծայարանին եւ Մ.–Ռափայէլեան Վրժ.ի մէջ, դասաւանդելով Ֆրանսերէն լեզու եւ գրականութիւն 1933–1937:

1937ին պատուոյ անդամ կ'անուանուի Ս. Ղազարու Հայկական Ակադեմիային, ի հեճուկս իր երիտասարդ տարիքին, նկատի առած հայերէնագիտական իր արդէն պատկառելի վաստակը:

Հմուտ լեզուաբան ու բանասէր, Փրոֆ. Ֆէյտի շուրջ քսան տարիներ (1964–1976) վարած է նաեւ Սեւրի Մուրատեան Վարժարանի քաղաքական տեսուչի պաշտօնը:

Արեւմտեան աշխարհահռչակ Ֆրանսերէն բացատրութեամբ իր քերականութիւնը պիտի մնայ, անկասկած, իբրեւ դասական գործ մը: Նոյնպէս դասականացող արտադրութիւն մը ըլլալու կոչուած է վերջերս հրատարակուած հայերէն հնչիւններու մասին երկարամեայ տաժանագին աշխատանքի երկունք՝ հսկայ հատորը, որ ներկայիս մամուլի տակ է Ս. Ղազարի տպարանին մէջ Կիւլպէնկեան Հիմնարկի բարեհաճ աջակցութեամբ:

Բազմաթիւ են Փրոֆ. Ֆէյտիի հայագիտական յօդուածները, գլխաւորապէս լեզուաբանական հարցերու վերաբերեալ, ցրուած պարբերաթերթերու եւ այլ հրատարակութիւններու մէջ, որոնք, կը յուսանք, կարենան ամփոփուիլ օր մը հատորի մը մէջ:

Եզականօրէն արժէքաւոր գործ մըն է Սասունցի Դաւիթի *ֆրանսերէն թարգմանութիւնը,* UNESCO*ի* «Oeuvres représentatives»

© National Library of Armenia