

Strumento del caso

32 racconti

Strumento del caso

Al centro dell'opera (Opicino de Canistris)
 Dal monte Tauro (Leonardo da Vinci)
 Essere visti (El Greco)
 Il sogno della curva (Francesco Borromini)
 Terra cimberia (Giovanni Battista Piranesi)
 Pazzo per il disegno (Hokusai)
 La linea curva (William Blake)
 La zattera della Medusa (Théodore Géricault)
 Luce e nuvola (Joseph Turner, John Constable)
 Il buco nella terra (Gustave Courbet)
 Non c'è tempo (Vincent Van Gogh)
 Ciò che esiste (Paul Cézanne)
 Il lutto (Edvard Munch)
 Ninfee (Claude Monet)
 Di più (Nicolas de Staël)
 Valse! (Camille Claudel)
 Iniquità (Charlotte Solomon)
 Né da uomo né da donna (Wols)
 Ciò che sarebbe stato (August Sander)
 Il Maestro di Cabestany (Constantin Brancusi)
 Strumento del caso (Francis Bacon)
 Solitudine (Diane Arbus)
 Stanza di lame (Louise Bourgeois)
 L'arte è un guizzo (Viviane Maier)
 La veglia (Nanni Valentini)
 Complice necessaria (Evgen Bavcar)

Giacomettiana

Se copio come vedo (Alberto Giacometti)
 Buchi nel vuoto (Alberto Giacometti)
 Una sedia palinsesto (René Char)
 La combustione muta (Alberto Giacometti)
 Velocità (Henri Michaux)
 Aspettando Godot (Samuel Beckett)

Nel corso dei secoli poeti, artisti, scrittori, hanno traversato la loro “segreta” inquietudine come un arcipelago: l’hanno descritta, esaltata, immaginata; ne sono rimasti ammutoliti. Questo libro ripercorre, *à rebours*, attraverso la fantasia dell’apocrifo, come uomini e donne che costruirono e decostruirono la storia della psiche, del pensiero, dell’arte hanno *visto* la loro zona d’ombra senza definirla come estranea e senza escluderla come follia, disorientati ma lucidi, all’interno di un paradosso esistenziale accettato, tollerato, rispettato, e mai risolto.

M.E.

Strumento del caso

Non vedere il mondo ma *visionare* il mondo.
Henri Focillon.

Al centro dell'opera

Opicino de Canistris (Lomello, 1296 – Avignone, dopo il 1352), scrittore, miniatore e calligrafo italiano. Nel 1323 divenne parroco a Pavia. Dopo un'ultima fuga dalla città, e dopo peripezie e traversie causate da diversi problemi psichici, nel 1329 entrò alla corte pontificia di Avignone come scrivano della Penitenzieria Apostolica. In questa lettera degli ultimi anni descrive con lucidità il macrocosmo e il microcosmo dei suoi interminabili disegni.

3 settembre 1351.

Ricordo solo quando mi ammalai e feci un sogno. Era il mese di aprile. Mi trovavo a Venezia, una città che conoscevo solo dalle descrizioni dei libri. Mi aggiravo fra le calli, cercando un amico che avevo perduto, ma non trovavo nessuno, ero continuamente ingoiato da angoli di palazzi, scale oblique, androni scuri. Ogni tanto sbucava l'ala di una rondine fra gli spigoli dei tetti. Vedevo anche un vaso, alto fra le nuvole, fissato alle volte del cielo come con una fune sottile. Vedevo una stella a otto punte chiusa da un cerchio a sedici punte da cui prendeva forma una forma una stella con sette punte acuminate come spade.

Quando mi svegliai, avevo la mano paralizzata.

Ma, dopo tre mesi, le dita cominciarono a muoversi.

Ora si muovono perfettamente, come non si sono mai mosse prima, e tracciano questo disegno su pergamena, alto novantasette centimetri e largo cinquanta. Il mio disegno grande.

Ve lo descriverò (pare che questo disegno sia la prova della mia follia).

E' un mare con tre isole. Ma delle prime due isole e delle onde e della sostanza del mare non so dire nulla. Vi parlerò invece della

terza isola. Intorno a questa ho tracciato quaranta cerchi concentrici, ognuno de quali racchiude un anno della mia vita e reca, all'interno del cerchio, tutte le lettere che ho ricevuto quest'anno da persone care. Le lettere sono più di novantanove, ma la scrittura è così minuscola da riprodurre tutti i caratteri uno per uno, in modo tale da non perdere il conforto di nessuna parola. Nel cerchio centrale il giorno di Pasqua è evidenziato con chiarezza dal segno di un'Arca e il giorno di Natale dal segno di una falce. Nei quattro cerchi esterni ho raffigurato i miei quattro Evangelisti: il primo un cervo, il secondo un serpente, il terzo un leone, il quarto un orso. Dentro l'orso ho disegnato due esseri umani molto piccoli: si stanno abbracciando e dal loro abbraccio nascono dei triangoli, con piccole stelle sparse tutte intorno. I triangoli terminano tutti con un piccolo pavone bianco a due code, le code cariche di occhi scuri. Al centro di uno di quegli occhi ho disegnato la Vergine: immensa e morbida, con un mantello fatto di piccole sfere e una testa a forma di coppa; e dentro il corpo della vergine, dentro la santissima madre, ci sono io: ho un cerchio davanti al copro, come uno scudo, e solo i piedi risultano visibili. Sono perfettamente immobile: dentro di me c'è un altro essere umano, che non riconosco, e dentro quello ancora un altro. A ogni linea del corpo corrisponde un certo numero di punti; e dentro ogni punto è racchiuso ancora un punto.

Se guardate meglio, vedrete sempre di più.

Sezionate il centro del primo punto.

Non ci sono spigoli, nessun vuoto, nulla di irregolare. Tutto è e non smette di essere, tutto ingoia e contiene tutto. I coltelli, i rovi, le spine appartengono alla sciocca violenza del mondo, come le stagioni, gli anni, le passioni. Non esiste morte: la morte è un pullulare di rami, di frutti, di pensieri. È ingiusto che qualcosa recida qualcosa. Ogni strappo è un'offesa. Il mondo e il disegno, io che segno e che scrivo, siamo una sfera immensa e minuscola, una stella fitta di petali, fitta fino all'ultimo strato, che va sempre più a

fondo e non conosce limiti. E così, lo vedete, il disegno è e sempre più profondo, si inabissa sempre di più (per i Padri della Chiesa sono pazzo per questo), si inabissa fino al centro del segreto, fino a quando nell'ultimo punto, di cui non sento la fine, vedo me stesso, a sette anni, che guardo una mela e arrossisco, io che vorrei essere quel frutto, nudo fino al torsolo, quel frutto che già non esiste più perché è maturato e caduto nell'erba soffice, ma io ne godo, con grande pienezza, fino al centro del grande disegno sinuoso che sto ultimando, dove niente strappa, niente offende, e le tenerezze alleviano le ombre, cancellano le ferite, colmano i vuoti, vanno fino al centro dell'opera di Dio che in me, Opinino de Canistris, si sta compiendo in tutta la sua precisione, oggi, per la prima volta, segno di suprema eresia contro le forme mondane, e quell'opera è la terza isola del mio muto Mediterraneo, dove le onde portano scritte le mie ultime, non blasfeme sventure.

Quando finirò questo disegno, passerò all'inutile follia che tanto mi diisgusta e cesserò di disegnare e sarò un semplice prete scervellato; ma per ora non stacco la penna dal foglio, no, non la stacco, non posso, non devo, sia resa gloria a Dio che tesse i segni infiniti del mondo.

Dal monte Tauro

Dal frammento 145,1 a, di Leonardo da Vinci a Diodario di Soria.

A Diodario di Soria

Per tuo ordine, molti anni fa, ho controllato l'origine del chiarore che tu non sapevi se attribuire a una cometa o a qualche altra imprecisata fonte di luce. Nelle mie mappe ti spiegai che quella luce non proveniva da nessuna stella ma era la cima stessa del monte Tauro, che scintillava con i suoi ghiacciai sopra il promontorio del Caucaso. La parte inferiore del monte - ti dissi - è oscurata da nuvole e nebbia, con il vento che soffia tra le fessure della pietra, i lampi che rischiarano sassi fracassati e tetti in rovina. Intorno, selve di abeti, faggi, frassini, betulle. Se si sale ancora, ci sono praterie e pascoli e campi. Poi nuvole, uno spesso strato di nubi bianco grigie. Ancora più in alto, cielo, solo cielo, con uccelli rapaci che scendono sotto le nubi per afferrare le loro prede; appena sotto il cielo tre ghiaccia che, nelle notti di luna, mandano un riflesso abbagliante fino all'orizzonte del mare.

Mentre facevo le mie rilevazioni, una tempesta di eccezionale violenza scoppiò nella regione: una pioggia carica d'acqua, fango, pietre, radici, sterpi, cadde dal cielo, e per un attimo non seppi più se le mie mappe fossero vere e se quello che avevo deciso di scriverti sul ghiacciaio del monte Tauro corrispondesse alla realtà.

Alla fine, Diodario, sospesi le spiegazioni e rimandai la mia relazione,

Il giorno dopo ero lassù, in quel punto che dalla terra può essere definito ghiacciaio. Traversate le foreste, ero arrivato senza fatica alla neve della cima. Crepacci, strapiombi, voragini: un silenzio assoluto. Non soffiava alito di vento. Raggiunsi l'orlo dell'abisso e

da lì abbassai lo sguardo nel vuoto. Dapprima distinsi solo nebbia, poi vidi una città. Viali, palazzi, tetti, chiese, scale, gradini che la luce del tramonto illuminava ancora. Scesi un sentiero, lentamente. Un uccello mi traversò il cammino, il chiarore del ghiacciaio si spense e la città affondò nel buio. Ma un buio colmo di voci, scricchiolii, sibili, colpi. Un tonfo di cose grevi, trascinate sulla pietra, ogni tanto uno schiocco secco, come di frusta; un fragore d'acqua in moto, un ticchettio leggero come di pioggia, una mano che batte sul vetro, un martello che picchia sul chiodo, una stoffa sbattuta, la carrucola cigolante, l'eco di una voce.

È questa – pensai - la sostanza del monte, la sostanza di quella luce bianca. Qui, dove sento il mercante invisibile chiamare il cliente fantasma, la donna di profilo ridere dell'innamorato seduto, il soldato camminare marciando nella piazza, la palla rotolare sul selciato, la veste frusciare per le carezze, la musica vibrare dei colpi delle dita sui tamburi di pelle. Qui, dove qualcuno mi urta in silenzio correndo e io ne resto stordito, confuso, e vorrei restare per anni nel punto dove sono stato toccato, come dentro un incantamento sonoro.

Sono tornato, Diodario. Sono risalito. Ho rivisto la vetta, chiara come una cometa e ho cercato di dimenticarla città dei suoni. Sono qui, Diodario, e parlo con te. Ma sono ancora, in parte, l'uomo che mi ha urtato in basso, nell'oscurità, e che non potrò più dimenticare. Sento ancora quel suono sordo salire da sotto, offuscare la neve. Mentre guardo la terra e il mare, osservo con una certa pietà le forme del mondo, così facilmente possedute dagli occhi. Difficile, Diodario, reggere questo silenzio e immaginare architetture ed essere uomo logico, quando la notte penetra il corpo, uomo di conoscenza quando la cecità azzerà i sensi. Si può solo farsi pittore. Stringersi, mani e corpo, ai grumi della materia, dove nulla parla dell'alto, né ali, né luce, né aria, ma tutto sale dal basso, emerge dal vortice, odora di notte...

Essere visti

Due lettere di El Greco ai defunti Taddeo Gaddi e Juan de la Cruz (1612).

I

Mio carissimo Taddeo,

non vi sorprendano, a distanza di secoli, le mie parole. È consuetudine, per me, lavorare con gli antichi pittori e cercare i problemi insolubili a cui hanno esposto la loro arte.

Di voi si dice, ad esempio, che siate rimasto accecato dal sole, avendolo guardato con troppa intensità, per rubare all'astro il segreto della luce. Vi invidio, Gaddi, per il coraggio. Io, invece, a stento sopporto un filo di luce che mi permetta di lavorare alle mie tele: il chiarore mi infastidisce e non posso che restare commosso quando sento di chi, come voi, per ebbrezza, ha immolato lo sguardo all'astro che da sempre mi spaventa, perché da sempre eguaglia il modo ad afoso deserto.

Non vedere ma essere visti: forse è quanto volevate. Come vi guardò la luce del sole, fino ad accecarvi, così mi guarda oggi, paradossale eredità della vostra vertigine, l'ombra della mia stanza, dove affilo i corpi, complico le torsioni, lavoro perché nulla sia semplice. Scoccano oggi i miei quarant'anni e vi assicuro che non so ancora dipingere un paesaggio. Anche in voi noto la stessa difficoltà. Non come Giotto faceste architetture arcaiche e solenni, ma disintegraste il mondo a una musica più sommessa, annidata in certi particolari. Un occhio prospettico vi troverebbe inadeguato: uno sguardo folle, pari al mio, vi trova indiscreto e imperfetto, come occorre.

Vorrei che i nostri occhi fossero vicini e che la differenza di secoli fosse solo una banalità cronologica un problema di facile risoluzione. Entrambi ciechi, cominceremmo a vedere, forse per

gioco, nel manto di una Madonna. I vostri ori brillanti e i miei verdi in decomposizione sono i segnali della stessa veggenza. Io, però, ho questa viltà da guerriero decaduto, da spagnolo dolente, da ossesso dell'ombra, e continuo a pensare la luce come qualcosa da nascondere, come qualcosa che, se lasciata libera di agire, non impiegherebbe che pochi secondi a disintegrare le povere tele dei pittori sommergendole dentro un chiarore totale. Anche voi comprendete benissimo come il fulgore assoluto, se accettato senza compromessi, conduce inevitabilmente alla cecità. Ma ci sono i ciechi che si disperano, sentendo mancare il mondo. Ci sono i ciechi che si rasserenano, sentendo nascere il mondo proprio da quella menomazione. C'è Taddeo Gaddi, che ride del suo sguardo perduto. E c'è El Greco, che simula di non averlo, e illividisce e affila il mondo come un minaccioso e infantile crepuscolo offende la soverchiante vanità della natura.

Vostro Domenico Theotokòpoulos

II

Mio carissimo Juan,

ora che non siete più di questa terra e finalmente conoscete la notte nera che invocaste da vivo, ora che siete nel fondo assoluto dell'inesprimibile, senza immagini vive, con il solo sostegno della presenza inesausta di Dio, io, Domenico, dipingendo e disegnando immagini, nemico e amico della vostra coerente purezza, benché non abbia la fortuna di essere morto, so qual è il centro di questa notte. Non ho bisogno di interrogarvi: non voglio avere nessun colloquio con il vostro spirito. Se il centro del buio che avete supplicato, della fittissima oscurità in cui volevate smarrirvi, del nulla tenebroso di cui siete stato il guerriero e il santo; so questo centro; è verità fermissima in me, è alone di lieve, imprendibile luce.

Ora che non potete parlarne e non avete voce per farlo, io, che possiedo ancora una voce, che posso ancora togliermi dal petto delle parole, vi dirò quanto vorreste dirmi voi, se poteste tornare fra i vivi. *Il nulla non è nulla*. C'è sempre qualcosa di molto vicino al nulla, che i morti conoscono meglio dei vivi, ma non abbastanza: anche i morti hanno i loro brividi e i loro sonni, e sono separati da differenze che all'occhio di un veggente non possono sfuggire, come i rosei incarnati delle donne o i sordidi impulsi dei re. Qualcosa, nei loro sonni senza sogni, mi ricorda le immagini che, come pittore, ho il dovere di inseguire: così come, al centro del colore più nero, nel manto di un ambasciatore regale, c'è sempre una luminosità inspiegabile, così al centro della notte abita un flebile alone di luce, una nebbia sottile. In ogni nebbia si annidano miriadi di immagini: qui, sulla terra, sono visibili; laggiù, nei vostri sonni, sono più luminose e polverizzate. Ma non credo alla vostra notte nera, come anche voi avete smesso di crederci, una volta morto. Ogni nero brilla come un velo che nasconde altre luci.

Io sono certo. Juan, che voi riposate nella notte terna come solo Juan de la Cruz potrebbe: con ardore e pazienza, non smettendo di immaginare parole e di sognare il nulla. So che queste parole appartengono da altri alfabeti, che nessuno deve pronunciare, perché marchiati dall'orrenda punizione: essere sepolto in Dio, statua del suo vuoto.

Ma ora perdonatemi, Juan. Sto agitando il vostro nome come un burattinaio le sue marionette e mi rendo ridicolo ai vostri occhi di santo. Rendete la mia lettera al nulla. Non devono esserci parole fra i vivi e i morti. I primi pensano il limite e trovano l'illimitato. I secondi pensano l'illimitato e trovano il limite.

Addio.

Vostro El Greco

Il sogno della curva

Dove Francesco Borromini, vicino alla morte, delira di angoli e di curve.

Roma, 1 agosto 1667.

Ogni cosa acuminata, amico mio, è un atroce dolore per me. Penna, pennello, scalpello, feriscono. Da bambino sognavo che il sangue mi usciva copioso dalla mano ferita; non urlavo ma vedevo un mondo parallelo, tanto morbido e curvo da liberarmi una volta per tutte dalla tirannia degli angoli acuti, un mondo sinuoso, non felice, amico mio. Non desidero dolcezze da paradisi, ma le corazze, le spade, gli orrori delle battaglie, sono un incubo. Desidero, io, Francesco Borromini, che il mio giaciglio sia un letto sospeso, senza travi, senza punte, e ogni battaglia una falsa battaglia, ogni combattimento un giocoso incrociarsi di spade flessibili e dolci. Il vero architetto lavora senza una prospettiva, solo su forme continue. Per la stessa ragione non ho penetrato mai nessuna donna, per la stessa ragione ho amato giovani uomini, mi è piaciuto sentire il loro miele nella mia bocca, che piacere c'è ad avere un uncino aguzzo che penetra il pelo vellutato e buio di qualche bellissimo corpo femminile, lo capisci, amico mio, quanto siano straordinarie le favolose stalattiti celesti di un luogo sacro, le superfici decorate, le cupole, le volte, le finestre traforate, pietra marmo stucco gesso e tuorlo d'uovo, materie che non impongono nessuna necessità, nessuna prospettiva, sono lì, simultanee, dentro il mio sguardo, non penetrano e non tagliano, eccole, tutte una superficie ondulata, rettangolo cerchio trapezio, gli azzurri che si intrecciano ai grigi, in una sola ipnosi, l'uomo non dovrebbe essere pronto a disporre, combattere, prevedere, ma a farsi pervadere da un lento, unico sguardo, che non è mai il suo, perché gli artisti reali sono tutti anonimi, amico mio, da tempo combatto con Bernini non

perché lui sia l'avversario da odiare, a me non importa niente delle sue vittorie, io voglio che vinca la magnifica curva delle cose, la felice spirale del mondo, ma così non è e così non sarà mai, le battaglie ammazzano, le spade tagliano, le lame dissanguano, gli angoli precisano, i palazzi violentano, negli angoli di tutte le strade c'è la morte, non quell'albero di arance illuminate dai raggi rosso e oro del tramonto, e domani sarà il giorno della mia, di morte, domani, per mio ordine, il mio servo mi ucciderà, nell'unico modo in cui per me la morte è possibile, un colpo di spada mi trafiggerà in piena luce, davanti alla finestra del mio studio, la lama entrerà acuta nella schiena, questa sarà la fine della mia vita, non mi soffocherà la pietra di nessuna tomba, anche la pietra dura, che da giovane ho modellato con lo scalpello per Michelangelo, nasconde sorprendenti morbidezze, detesta l'equilibrio e la gravità, è docile al tatto, le pietre, come le cose, si chiamano, si rispondono, entrano una nell'altra, come i poligoni, le cupole, le volte di un luogo sacro di qualche immaginario oriente, niente può arrestare ciò che fluisce, tutto si muove, smuove, commuove, sgorga, erompe, mi parla dentro un centimetro quadrato e dentro migliaia di chilometri, all'interno di un'unica estasi, come quando si scrive un libro impossibile ed è difficile precisare il punto della fine, i punti esistono ma sono deboli convenzioni, tutto continua a flettersi, a torcersi, a girare, è come quando si vive in un giardino sospeso, celeste, e d'improvviso qualcuno o qualcosa cade, ramo o corpo, il tonfo turba gli alberi muti, ogni canto si tronca di colpo ed è necessario così, è giusto così, ma che orrore! ti toglie il respiro!, torna dopodomani, se vuoi, ci sarà il mio corpo da seppellire, la spada da togliermi dalla schiena, vorrei che tu avessi questo ultimo, pietoso privilegio, snudare dalla mia carne la lama acuminata, liberarmi con le tue dita delicate dal ferro che mi ha ucciso, ricordo, per l'ultima volta, il senso di sconfinata libertà che ho sempre provato mentre guardavo la chiesa di S. Ivo, la mia chiesa, costruita da me, quel senso di folle, spensierata dolcezza nel vedere tutto quel marmo che si

dipana e si libra senza un centro di gravità, senza un angolo, una ferita, senza niente, io vorrei volteggiare lassù, curva dopo curva, io che ho finto di essere un architetto, io, uccello inebriato che non penetra l'aria ma la circonda, la avvolge, se ne colma, tessendo nell'aria traiettorie aeree, piene di profumi e di voli, prospettive interminabili, volte di architetture impossibili...

Terra cimmerica

Ultima lettera di Giovan Battista Piranesi al figlio Francesco (1778).

Carissimo figlio,

non è per disonorare opere celeberrime che mi sono negato di glorificare l'arte e l'architettura dell'Antica Grecia. No, ti assicuro. Ma troppo le opere greche mi sono parse corrette e armoniose, nella misura e nei volumi, tali da suscitare nell'anima quell'illusione di paradiso e di benessere che a me pare solo una fola penosa. Trovarsi fra bellissime rovine e grotte muschiose, in mezzo alla danza di amabili naiadi, la voce degli oracoli nelle orecchie, è cosa di straordinaria bellezza. Ma non riesce a convincermi che tutto sia stato così, nell'età d'oro dell'uomo. Il mondo è altro, benché non sia facile dirlo adesso, alle soglie della morte. Il mondo è una fessura nel buio, e l'uomo un difetto, un punto, una briciola: del suo corpiciattolo e del suo bizzarro cervello sono più importanti quell'albero o quella pietra. L'uomo può essere terribile quando conserva il pensiero e la volontà delle opere belle, e da tirannico possessore di quella bellezza assoluta, si trasforma in nemico degli eretici che la minacciano, in spietato Inquisitore.

Il fiato e il respiro, che tanto danno dignità all'essere vivo, sono anche nella piccola pietra in cui inciampi camminando. E se oggi molti ricordano Piranesi, questo accade più per la maestria tecnica delle mie vedute di Roma che per queste idee tenebrose sulla vita, che ho contraffatto da Capricci e Rovine. Le opere per le quali verrò ricordato saranno le descrizioni reali di acquedotti o ponti o monumenti romani: mi era semplice fantasticare su un luogo reale piuttosto che crearne uno nuovo con la potenza dell'immaginazione.

È questo quanto mi è sempre mancato, Francesco, figlio mio: una fantasia libera oltre le misure del mondo, un'attenzione puntuale alla

frequenza degli incubi, una sovrana capacità di realizzarli su lastre di rame. Anche *Le Prigioni*, quell'ammasso di corde e travi e pertiche e ombre, le ho incise dopo aver visto le vere carceri di Londra: *Io non faccio che aggravare il reale con le ombre* Sogno un'architettura di Giove o di Marte da cui l'uomo sia assente: vorrei essere là, a descrivere crateri e lune e crepacci, ma la mia impotenza a fantasticare mi riporta alle macerie degli acquedotti e dei templi, che sogno vuoti qui sulla terra: e libero il mio odio per l'uomo padrone del mondo, mettendolo lassù, piccolissimo, in cima a scale di cui non vede la fine, su passerelle da cui può solo, distante dalla terra, gettarsi nel vuoto.

Da sempre cerco di dirti, ma la voce va già mancandomi, che ogni arte è vana, è solo notte dello spirito, e non ci sono fiaccole logicamente preparate a rischiarare questo profondissimo buio ma solo enormi spazi sotterranei in cui far brulicare, silenziosamente, tutte le ombre necessarie allo scoramento e alla verità dell'uomo. So che vuoi diventare incisore, ma non praticare l'arte come fece tuo padre: sogna un mondo solo fantastico: sogna solo notte, *Nox* dicono gli antichi, *terra cimmerica*. Non credere alla luci illusorie, alle chimere del colore. Lavora col bulino in una camera buia, con pochissima luce. Attenua a e smorza. Otterrai risultati bizzarri e eccezionali. Forse qualcuno fa già lo stesso, a Venezia e anche a Roma. Noi non lo conosciamo. Cerca di conoscerlo tu. Cerca chi non sono stato fino in fondo, cerca i trafficanti della notte. Sono una tribù clandestina, sono ovunque e in nessun luogo. Non li troverai all'aperto, saranno chiusi nelle loro case e nei loro libri. Obbediscimi. Ho bisogno di sapere che continuerai la mia opera ma senza gli impacci del padre. Per cui, ti prego, lavora. Promettimi. Non ho tempo di vedere. Superami. Ormai sono agli estremi. Mi fido di te.

Tuo padre Giovanni Battista Piranesi

Pazzo per il disegno

Alcuni pensieri di Hokusai (1849). Soprannominato Manij, “pazzo per il disegno”, si dice che, fino agli ultimi anni di vita, considerasse se stesso un pittore incompleto, che non aveva mai “rifinito” un vero disegno.

Ho dipinto otto viste della provincia di Omi sopra un vaso laccato; la grande onda a Kaganawa e la cascata immobile osservata dal poeta Li Po; i talismani contro gli spiriti maligni e migliaia di giochi d’infanzia.

Ho dipinto pettini e gru, pescatori e vulcani, draghi e piovre.

Ho dipinto una stella vasta come una provincia, con otto raggi a forma di fiamma; una testa che galleggia nell’acqua, con i capelli annodati da un fermaglio; un mostro con la coda a lettera, le ali di ragno e la testa di libellula; un uccello dalle due teste; l’anima di Kasane, con la bocca spalancata fino alle orecchie e la mascella senza gengive, e l’anima di Okiku, la serva che ruppe il decimo piatto e si gettò nel pozzo e a ogni notte di luna risale dal fondo e conta le lettere di tutti i piatti e al decimo prorompe in un lacerante singhiozzo.

Ho dipinto le vedute del monte Fuji, un uomo che sogna in compagnia di due donne di corte, il dio del tuono e lo spettro di Oiwasan, il suonatore di flauto e lo Yoshiwara di notte, Mongaku il guerriero e gli spettri dai colli lunghissimi che esplorano altri pianeti.

Ho dipinto le poesie della nutrice, le anatre che vagano fra gli aceri e le tigri che affondano nella neve.

Ho dipinto aquile e cinghiali, granchi e bracieri.

Sbiadivo l’inchiostro o intingevo il foglio nell’azzurro e poi aspettavo la visione: la Rugiada di Luna che scende sulla montagna nera, il poeta folle che vende poesie per il Capodanno, la cascata di

Buddha e il ponte della Luna Sputata, la pagoda dei Quattro Pini e il ponte di barche a Sano, il ragno dal corpo di rospo e i soldati che raccolgono le teste tagliate in grandi panieri.

Ho dipinto tutto e il contrario di tutto.

Ho dipinto quelli che vedevo e quelli che sognavo.

Ma oggi la pittura è cambiata. Ha messo i muscoli e posa come in teatro. Si è fatta occidentale e presuntuosa, e mi sembra quasi incredibile, riflettendoci bene, che l'uomo contemporaneo coltivi questa folle preferenza per l'anatomia e per i volumi, quasi che la pittura fosse un'imitazione della natura.

Quasi dieci anni fa ho sognato una tempesta: era vorticoso, ma tutta chiusa dentro una colonna. Per anni mi sono ingegnato a capire cosa dovevo fare di me: se liberare la tempesta dalla struttura che la imprigionava o ripulire la colonna da quel vortice fastidioso. Per anni mi sono diviso fra due stili diversi: nel primo, obbedivo agli impulsi e raffiguravo le visioni; nel secondo, descrivevo quello che vedevano i miei occhi.

Poi ho capito. Il sogno mi indicava esattamente quello che mi indicava: racchiudere la tempesta nella colonna. Cioè mettere la visione dentro uno spazio chiuso, perché fosse ammirata nel suo splendore e nella sua potenza. L'arte è sempre dentro una forma. I pittori lo sanno bene, da centinaia di anni. E io mi sono illuso, come tutti i pittori.

Ma ieri è successo qualcosa di prodigioso. Ho sognato un paesaggio in cui c'erano cento ponti e ho dovuto, il mattino dopo, appena sveglio, tracciare le linee e gli orizzonti di tutti quei cento ponti, che vedevo colossali o piccolissimi, sparsi nel paesaggio che ricordavo appena. E mi sono meravigliato nel farlo. Ho provato stupore. Realizzavo l'opera che avevo sognato: in quel momento non c'era nessun ostacolo fra me e quanto creavo. Tutto accadeva simultaneamente.

La mia arte era matura per il mio sogno.

Non sempre accade così. Anche in passato, quando sfumavo il colore con le dita o lasciavo dormire il pensiero per giorni o seguivo tutte le regole, non ero così fortunato. Accade molto spesso che centinaia di sogni siano meravigliosi ma noi non riusciamo a essere alla loro altezza. Fu allora che compresi, per la prima volta, il privilegio di affidarmi alla tempesta, prima di pensare a forma adatta ai suoi vortici.

Ora che sono prete mendicante, ora che sono diventato il vecchio e pazzo Manji, mi piacerebbe rimandare il mio appuntamento con il Mare degli Spettri almeno fino a quando non concluderò un vero disegno – un disegno da grande pittore, una scheggia adeguata al mio sogno. Ma ho quasi novant'anni e le forze mi mancano.

Ho viaggiato a lungo. Ho fatto lezioni e trattati. Ho pubblicato migliaia di stampe in migliaia di libri. Ma ricordo solo la sabbia rastrellata dai monaci al tempio Rjoanji in solchi paralleli e canali concentrici, una sabbia meravigliosa, che restituiva la luce lunare anche dopo giorni di pioggia e di buio. La teneva dentro di sé, la custodiva. Poi, quando meno te l'aspettavi, la sprigionava per te. E tutto il Padiglione diventava d'Argento, anche nelle notti più nere, e non c'erano forme che trattenessero quella luce: scaturiva, e basta.

Così i pittori si illudono di collezionare e di contenere, ma poi la loro vita è quel breve scaturire da un raggio lunare dalla lunga semina di notti e notti di luna piena e alta.

Un tempo credevo che il pennello fosse come la spada per il grande fabbro che, un giorno, ne immergerà la lama nell'acqua per provare se è affilata; le foglie morte che passeranno di là – così pensa – saranno troncate di netto. Ma il vero pittore è ancora più grande; affina la spada, la affila, la immerge nell'acqua, e le foglie che passano evitano il filo della lama. Voi non sapete quanto sia bello. S crede di fare, di dire, di essere, come quel fabbro. E poi, in realtà, tutto accade come non si pensa che sarebbe accaduto, secondo la volontà della corrente.

Non resta che pregare. E sapere che la colonna è la tempesta, e la tempesta è se stessa, e noi non abbiamo nessuna influenza sulle sue forme, che si trasformano e risplendono, che mutano e si oscurano: possiamo, con gioia, essere sassi o piume, quando Dio lo vorrà, nel momento giusto. E in quel momento improvvisare: essere matti, come lo sono i vecchi, e vendere le nostre cose da ambulanti alla fiera di Sao Ling.

Così vi ha parlato il vecchio Manji, pazzo per il disegno.

La linea curva

Lezione del poeta e pittore visionario William Blake (Londra, 1823) agli allievi di Heinrich Füssli.

L'argomento della lezione? Non ricordo. Qui, davanti a voi, sostituisco il mio amico nemico Heinrich Füssli, che oggi è malato e mi ha pregato di parlarvi al suo posto. Ho ancora qui alcuni suoi appunti per la lezione di oggi, che sottopongo alla Vostra attenzione. «È alla vita che dobbiamo tornare – alla vita calda, opulenta, geniale – se vogliamo la forma animata... La pedanteria delle linee geometricamente “rette” non ha nulla a che fare con l'idealismo – è un'offesa alla natura stessa... là è la sede della vita, in quel “punto saliente” che agisce attraverso le vene e la ramificazione delle arterie, e in seguito attraverso il “pulsare” del sangue arrotonda e smussa i passaggi fra le varie parti. Ci sono miliardi di virgole e punti, ce la natura direttamente indirettamente crea, e non ne esistono di identici: come possono essere generati da linee rette, che o sono tutte simili e che proprio per le loro caratteristiche tagliano, devastano, interrompono?».

Si potrebbe dire qualcosa di meglio su questo tema? No, certamente, e non sarò certo io a dirlo. Posso però restare perplesso. Füssli è arrivato molto in là, ma non ha oltrepassato le Soglie del Mistero. In realtà, poiché oggi fortuitamente mi viene data l'occasione di farlo, vorrei parlarvi di ciò che è impossibile dipingere ma che bisogna, a tutti i costi, dipingere.

Se ricordate il Matrimonio del Cielo e dell'Inferno vedrete delle linee curve che formano indifferentemente alberi o corpi, e alberi e corpi che non accettano volentieri la forma in cui li ho dipinti, nella pagina del titolo, ma tendono ad offuscare le lettere dell'alfabeto, ad

agitarsi come una foresta ventosa. Si potrebbe dire, banalmente, che tendono a guizzar fuori dal libro, insofferenti a illustrare parole, a giacere in biblioteche vaste e case strette; il loro desiderio è torcersi, sprigionare, fuggire dalla rigidità del tronco o dalla verosimiglianza del corpo - vogliono sgusciare, insinuarsi, volare, abbracciare, supplicare. C'è una frenesia silenziosa in ogni cellula del corpo e dei rami. Io non posso controllarli più di tanto. In fondo, si interrogano. Esistono. Io, cosa posso dire? Albero o uomo, li ho creati in stato di visione. E loro vivono come una visione che non cessa di essere – come il frontespizio del mio *Jerusalem*, dove esseri diabolici o angeli avvolgono la pagina con ali oscure e mostruose che sembrano foglie: nelle loro foglie si rannicchiano, piangono, dormono, volano.

Lo conosco, questo volo. È sogno, è febbre. E inventa tutto quanto appare mondo e che in realtà è solo dentro di noi, nella nostra Fantasia e nelle nostre Mani. Ho sempre pensato che tutto, il Reale come il Sogno, sia curvo e mobile, veloce e impetuoso, pronto alla metamorfosi, perché tutto è sempre suprema immaginazione, dono dello spirito, creazione ininterrotta, sorgente pronta a scaturire.

Ma oggi, dovendo insegnarvi qualcosa e qualcosa che può spingervi a dipingere, vi chiedo di essere più umili di me. Non credete, con la vostra mente, che tutto è tutto. Non lasciatevi soffocare dall'Idea o dal Pensiero. Dissi un giorno che l'albero, che muove alle lacrime, per qualcuno è solo una cosa verde che ingombra il passaggio. Tutto è relativo: anche l'immaginazione. Certa è solo una cosa: che la mano non può fermarsi sul foglio, quando la avvince l'estasi; non solo non possono esserci nitide cornici alla figura del Profeta che nasce dal fondo delle nubi, all'Albero Sacro che proietta la sua ombra, all'Angelo che annuncia la Terra Promessa, ma neppure intervalli rigidi, linee rette, rocce aspre. Non ci saranno confini all'amore. Chi di voi non ama o non è pronto a farlo o non si strugge dal desiderio? Tutti a modo vostro amate Immaginate di porre un limite all'amore. Sarebbe terribile e

sciocco. Ma è quello che fanno gli Straordinari Artisti Sani nella nostra sventurata Isola di Albione.

Tutto, al mondo, è curva che chiama curva, sfera che penetra sfera, e il limite del movimento è solo l'attimo in cui lo pensiamo. Ma da questo limite riprende forza la vertigine, il pensiero è stata solo una pausa, torna rapida e impetuosa l'insonnia dell'arte, torna il sonno colmo di sogni e la follia e l'eros, e tutto è curva che si slancia nell'altra curva e prosegue il Disegno e la felicità non ha fine. Ecc cosa volevo dirvi di dipingere: l'indipingibile felicità, questo cosmico e meraviglioso sentimento di essere se stessi: questo interrotto viaggiare con la penna sulla carta, foglio dopo foglio, finché qualche Tigre ci annuncerà i boati dell'Apocalisse.

Non interrogo l'io del mio corpo più di quanto non chiederei a una finestra di descrivermi i corpi che passano nella strada o a un sipario di farmi il riassunto di un dramma. Io vedo attraverso il mio corpo, non con lui. Tuttavia lo possiedo, è mio, devo farne qualcosa.

Un giorno un mio amico – credo si chiamasse Towper – mi supplicò che gli insegnassi a essere veramente folle e io gli risposi: «È semplice. Basta che difendi le tue idee e fai durare a lungo la tua vita nel difenderle». Così ho fatto, ed è stato straordinario. Non ho più mollato le mie idee. E i miei disegni, questa linea incessante che non può interrompersi, la linea della mia vita, proseguono nella veglia e nel sonno, durano da un numero incredibile di minuti e di ore, di giorni e di anni; sì, ogni interruzione è impossibile e comunque sarebbe solo una sospensione temporanea, dovuta alla stanchezza del corpo: la sfinitezza, il sonno senza sogni, il riposo fisico, altro non sono che la pausa da una realtà vera – che è la realtà del Sogno, quella in cui tutti operiamo.

Come voi sapete, ho avuto spesso delle visioni: ma non posso dire quali, non lo ricordo neppure, so che non si fermavano mai, era tutto un susseguirsi di mani, mani che si intrecciano a mani, e colmano di figure un libro, e la lingua scritta non ha più senso, e la

Gerusalemme celeste è solo uno spazio nella carta, una casa vuota da riempire con inni di parole e inni di figure. Chi di noi ha mai voluto, almeno per un giorno, onorare la Casa del Signore, la Dimora della Mente?

Sì, anche se sono vestito come voi e vi parlo di pittura a nome di Heinrich Füssli, io sono nudo, non porto nessun abito, e insegno a voi la nudità, perché così è giusto. William Blake vi vede nudi, al centro del vostro cristallo. Ognuno di voi ha il suo cristallo, la sua immagine nell'aria, che gli corrisponde. Quell'immagine oggi è un leone, domani un uccello, dopodomani un insetto. E poi?

Tutto è immagine di un'immagine. Anche le mie parole e le mie figure. Ricordate? Gomitoli che sembrano volti, vortici di segni che sembrano sfere, pietre, colonne. Un turbine di segni, Linee che si incrociano e formano ovali e gli ovali parabole e le parabole volti e i volti linee di fuga che si slanciano verso il cosmo e formano nubi e le nubi spirali, cerchi, lampi, che tornano a mandare raggi sui volti. Solo presso il Cielo io sono celebre per le mie opere più di quanto possa io stesso concepirlo. Ci sono nel mio cervello camere piene di antichi libri e antichi disegni che ho scritto e dipinto fin dagli anni dell'eternità, pur vivendo nella mia vita mortale, e queste opere sono Teste Tolte alla Terra. Bambini Baccelli, Esseri Annegati Dubbiosi Bloccati Arsi Nascenti, Curiosi con scale sottili verso la luna, Viandanti bianchi con Cappelli neri, Vegliardi che entrano dalla Porta della Morte.

Io guardo molto indietro, nelle regioni della reminiscenza, e contemplo i nostri antichi giorni, prima che la terra appaia nella sua organica mortalità ai miei occhi di uomo. Ma comunque, essendo uomo, continuo a stampare libre e a dipingerli. Devo, da Matto Saggio, con questa Forma di Uomo, fare ciò che mi è stato assegnato.

Scusate la digressione. Non ricordo più il tema della mia lezione. *Vedere?* Ma l'occhio è solo un globo piccolo e angusto, che accoglie scarsamente la luce e conversa con il Vuoto – globo

condannato, dopo la caduta, a vedere solo l'esterno delle cose. *Dipingere?* Ah sì, ecco il tema. Dipingere ininterrottamente. Senza una sosta, capite? Non staccate la mano dal foglio finché non sverrete dalla fatica. Non lavorate meno di così: arrivate al punto estremo, e poi deciderete o sarete decisi. La Soglia vi aspetta: volete essere Formiche che strisciano o Aquile in volo? Se scegliete la Seconda Natura le nostre case, nell'Eternità, non saranno mai separate.

La zattera della Medusa

Dai *Diari intimi* di Théodore Géricault. Questi appunti, datati gennaio 1824, sembrano risalire a qualche ora prima della morte.

Accusato di aver diffamato con l'espressione di una testa di naufrago l'intero ministero della marina, respingo l'accusa. Gli sciagurati che scrivono queste sciocchezze non hanno mai digiunato quattordici giorni di seguito: solo così saprebbero che né la poesia né la pittura sono in grado con sufficiente orrore l'angoscia dei naufraghi della *Medusa*. Uomini di cui ho cercato la disperazione anche prima di immaginare la scena del naufragio. Potrei mostrarne molte prove. Il prigioniero lotta col serpente, lo schiavo trattiene il cavallo, il suppliziato ammansisce la belva, l'appestato solleva la testa: gesti che ho ottenuto con linee dritte o sinuose, mai soddisfatto della posa dei corpi. E poi, il giustiziato. Ha una testa verdastra, quasi nera, reclina con delicatezza su un guanciale bianco, l'orecchio rosa pallido. Raffet trafugò per me dall'ospedale militare la testa di un giovane soldato morto. Lo congedai in fretta, pagandolo subito. Avevo poco tempo. La tenni per tre giorni nel mio studio. Ora infilzata su una baionetta arrugginita, ora adagiata nel piatto di porcellana, ora posata in mezzo al cesto di vimini, fra lenzuoli e camicie. Senza capelli: con capelli neri e crespi, con un berretto rosso. Completamente nuda. Gli occhi spenti, la pelle livida, la bocca aperta, gli zigomi neri. La tenni con me fino all'ultimo, finché la decomposizione la colorò di un verde scuro e dalla carne cerea si alzò un odore nauseante.

Ora sono qui, davanti alla mia *Zattera*, poche ore dopo l'apertura del *Salon*. Cosa sono questi corpi, plasticamente protesi verso una salvezza impossibile, abbrutiti dal digiuno e dalla sete, incupiti da una solenne malinconia? Perché non ho osato abbastanza? Immersi nel nero del cielo, sballottati dal nero dei flutti, curvi sotto la bandiera lacera, sono ancora il gruppo neoclassico, la composizione

compatta, *lo studio di naufragio*. Non ho voluto manifestare il dolore in modo totale, non ho osato abbastanza. Eppure Coraard e Savigny me lo hanno confessato: dal mio quadro era sparito ogni segno mostruoso. Io, secondo loro, non ho mostrato la cosa più terribile e avrei potuto farlo semplicemente, con un braccio sanguinante, una gamba scarnita da denti umani. Il segno atroce: uomini che mangiano carne umana. E invece ho dipinto volti impassibili, svuotati del colore, che cedono lentamente alla morte, con plastica misura. Perché la mia pittura è stata incerta fra scena e angoscia, simmetria e urlo, armonia e terrore

E mi accusano di audacia... Imbecilli! Non sono stato abbastanza coraggioso, ecco la verità. Lo ero di più quando dipinsi, per il dottor S., dieci teste di alienati e misi nei loro occhi quella fissità disperante che avrei dovuto ficcare nelle pupille dei naufraghi.

Nulla è saldo, tutto mi sfugge. Speranze e desideri sono chimere: faccio sforzi eroici per non cadere nell'angoscia. Con quale tenerezza, negli schizzi preparatori, dipingevo braccia recise che avvolgevano, quasi abbracciavano, piedi eleganti, piedi di corpi mutilati, corpi di morti, corpi scorticati. Perché non ho osato nella *Zattera*, tutto questo? Poco coraggio, molta accademia. Che stupido! Nella testa di un cavallo morto c'è più umanità, anche se i miei amici dicono il contrario. E per di più, la beffa. Il mio quadro dà scandalo, come se avessi ecceduto, trasgredito, disobbedito. Che beffa colossale.

Dovevo cercare più ostacoli. Gli ostacoli nutrono, danno passioni e umanità. Finché non li affronta, l'uomo è meno di un uomo. Dipingere punti e frammenti: rinunciare all'occhio che vede, alla mano che celebra, alla composizione che esalta. Non incidere il proprio destino con l'inchiostro ma *esserne inciso*. Finché solo la tragedia pulsi, affannosa, nel quadro. Ecco cosa farò dopo questa corsa a cavallo, dopo che l'aria mi rinfrescherà la faccia! Pochi segni, che sferzino la tela.

Adieu

Luce e nuvola

Un breve carteggio intorno al tema della luce fra Joseph Turner e John Constable (1828).

All'inizio, Constable, avevo cercato di non perdere mai il contatto con le cose viste. Valli, città, giardini, tramonti. Tratteggiavo attentamente ogni dettaglio che il mio occhio coglieva nella natura. Ma, già da allora, studiavo il modo con cui la luce penetra, isola, sommerge, confonde le cose, mutando il loro aspetto più di quanto non faccia talvolta la forza del vento.

Volli capire le analogie tra vento e luce.

Il vento cambia il reale, ma solo in superficie; lo piega e lo spezza, lasciando dietro di sé carri abbattuti e foglie travolte. La luce- caso straordinario- rispetta l'apparente integrità del reale, ma ne sconvolge le parti profonde. Vedevo colline nerissime, cieli di un blu intenso; oppure colline rosee contro un cielo nitido e nero, alberi bianchi soltanto nelle cime. Come te, Constable, amavo la morbidezza e la precisione della luce: la chiamavo calore, pienezza, magia; avevo con lei un'affettuosa familiarità, non stancandomi mai di esserne sedotto.

Ma poi, come per tutte le cose perfette, provai un senso di sazietà. I contorni erano troppo nitidi, gli alberi troppo belli, i paesaggi vanamente rassicuranti. In questa pittura così armoniosa il vento era assente. Mi parve arbitrario separarlo dalla luce.

Decisi allora di trascurare le forme perfette. Scelsi di gettarle in una luce vorticoso, senza pause. Lasciai che gli oggetti fossero, come sempre avrebbero dovuto essere, veicoli di luce e non forme differenziate dalla logica di uno sguardo.

Non so se puoi capirmi, Constable – tu e la tua minuziosa,alacre, splendida tenerezza nel vedere. Io non l’ho mai posseduta.

Fin da bambino ho sempre detestato che i corpi fossero opachi e proiettassero ombra. Mi sembravano, le ombre, macigni, che un servo è costretto a trascinare come inutili catene,come punizioni inesplicabili.

Decisi inconsapevolmente o per solitudine di dipingere come se,con me, il mondo tornasse alle origini e io fossi il primo testimone della sua nascita confusa, del primitivo plasmarsi delle forme attraverso la luce - con tutto ciò che di torbido e impuro la luce porta con sé.

La mia pittura entrò nel regno delle sfumature impalpabili, dei riflessi iridescenti, dei colori arbitrari - così mi dettava l’oscura violenza con cui volevo cogliere il centro di me nelle cose.

Cominciai ad amare i racconti dei viaggiatori, le grandi esplorazioni antiche, i ghiacciai millenari, le aurore boreali, le cacce alla balena, gli incendi di migliaia di navi riflessi al tramonto sull’oceano già nero.

Riverberi, trasparenze, pulviscoli, chiarori – conobbi tutti i ritmi della luce, dal *lento mesto all’allegro con fuoco*. I grandi spettacoli mi stregavano. Quando celebri critici mi irrisero come pittore del caos, io mi limitai a mormorare la frase misteriosa con cui gli indigeni di un’isola tropicale salutano il tramonto del sole.

Mi basta non essere come te e come Friedrich, un testimone attento e impassibile, sostanzialmente tranquillo. Non fraintendermi. Io ti stimo e ti amo ma c’è qualcosa in te che devo respingere. Non posso farne a meno, sono chiamato ad altro. Cerco sempre, nell’acqua inquieta di qualche naufragio, il centro accecante, il punto luminoso dove l’inizio e la fine si affrontano.

Ho viaggiato molto, Constable, e molto ho guardato.

Ma ogni volta che riprendevo a dipingere, delle cose viste non mi restava che un alone,un riverbero: tutto il resto era polverizzato e dissolto, un evanescente ricordo. La luce no. Il suo canto durava nell’udito come l’eco di una cascata.

lo lavoravo con la luce. Questo diede alla mia vita un'impronta errabonda, un amaro disordine. Non mi sposai. Non mi ancorai a nessun luogo, non ebbi figli. Giunsi, vecchio, a fuggire me stesso; ma era stupido scappare da un'identità in cui non mi riconoscevo. Continuai a dipingere e a viaggiare, incurante dei giudizi degli uomini. Il loro disprezzo contava meno di un riflesso di uno specchio e io odiavo gli specchi, come qualsiasi diaframma tra me e la luce. Che i corpi fossero destinati a sparire, dissolti dallo splendore dell'aria, era la certezza che ripeteva ogni giorno a me stesso, con un brivido d'orgoglio.

Mi affascinò, un mattino d'autunno, sapere che una nave di negrieri, aveva gettato nell'oceano corpi moribondi e morenti di schiavi: eccitato dalla notizia, dipinsi con mano tremante, un quadro dai colori fantastici. Quei corpi gettati giù nella stiva e rotolati in mare erano la morte di ciò che aborrisco – la psicologia dei gesti, la plasticità delle mani, l'espressività dei volti, affidati ai movimenti del mare, al flusso delle correnti, erano più simili a toni di luce che a esseri umani. Solo così, fra i rossi cupi del veliero e i gialli del mare, il bruno opaco e annaspante delle mani aveva un senso.

Il mio senso.

Varcare la soglia. Polverizzare i confini.

I vortici della mia luce hanno, talvolta, l'apparenza di una frana o di una valanga, dove i resti del vecchio mondo sono difficilmente visibili e quelli del nuovo ancora confusi, velati dal liquido amniotico. Tu, Constable, sei un vedutista meraviglioso: ma la tua tranquillità appartiene a un essere nel mondo che per me è troppo terrestre: non lo amo. Sei così intelligente da sentire, se vedi i miei quadri, ciò che sentono anche le mie orecchie: un boato sordo e lontano come di qualcosa che esplode. Con quel rombo nella testa, obbedendo a un sogno interiore, dipinsi la *Sera del Diluvio* e la *Mattina del Diluvio*. La luce, per me, ha un'essenza minacciosa, come se un tifone... Ho sempre amato i grandi esploratori e i cacciatori di balene, se non fossi stato pittore avrei voluto essere fiociniere nella

nebbia di un mattino d'inverno e lanciare l'arpione verso la cosa enorme che affiora dall'acqua con uno spruzzo altissimo e bianco. Ho sempre amato la nebbia quando da sotto la sua coltre filtra la luce: l'effetto che ne deriva è quello di un evento soprannaturale, ineluttabile. Ricordi, anche se non appartiene alla tua esperienza di pittore, come in certe limpide giornate di dicembre, il sole si versi sul mare come una lastra di bronzo fuso, e attorno a questo chiarore, i colori delle onde sono di un blu livido, con guizzi bianchi; sopra le onde il cielo non è altro che un'immensità grigia e chiara, che ignora le gamme degli azzurri. Da nubi quasi nere, i raggi del sole filtrano come frecce isolate, facendo luccicare gli scogli. Soffia il vento e le cime dei pini sono bianche come se le avesse coperte una stranissima, impalpabile neve.

La luce non si domina mai. È lei che polverizza e sorprende. Disgrega un confine, frattura un cancello. Ti si offre allo sguardo come un'abbacinante risposta alla consueta domanda del viaggiatore *Dove andremo?* Penetri nei meandri di un oceano ignoto. In lei volano uccelli di una specie nuova. Brillano, nel suo chiarore, astri che non conosco. Come se il pianeta noto agli uomini fosse sprofondato per sempre, lasciandoci soli in un vasto pianeta luminoso.

Ricordo l'amore di Hölderlin per Empedocle. Ma io non precipiterò nel vulcano. Non impazzirò, anche se vivendo come te, Constable, e come quella schiera di mediocri pittori che ti imitano, potrei provare il desiderio di smarrirmi, di perdere ciò che ancora possiedo della tua logica.

Da sempre, come intuisce la tua percezione, la luce ha, per me, le stesse caratteristiche di un'esplosione. Mi stupisce non dipingere, nei vortici del chiarore, frammenti di oggetti risucchiati via, divelti dalle loro radici, persi nel cosmo.

Come tu sai, amo poco la notte. Dormo un sonno di piombo per cogliere, all'alba, l'attimo in cui colline limpide e nere si oppongono

a un blu sfavillante, ancora notturno ma più luminoso del sole che sorgerà.

Non resisto più, amico mio.

I confini delle cose reali mi ossessionano e non vorrei precipitare nella fantasticheria, nel delirio di questa luce che mi invade da dentro. Ti confesso che sono stanco di essere uomo. Vorrei che tutto cambiasse. Mi devasta l'angoscia di non appartenere alla luce di un astro. Vorrei non pensare più, deporre la ragione come un'ascia inservibile. Dipingere è diventata una cosa vecchia, il solitario esercizio della consueta follia.

Viaggiare ancora? Non risolverebbe nulla.

Chissà cosa desidero: forse non avere niente che mi ricordi a me stesso, vivere senza il peso della mente, senza il dolore. Non guardare più il sole, perché chi lo guarda appartiene alla notte, ma essere noi la luce del sole, la sorgente che illumina il paesaggio nero, il mare ignoto.

Quando questo accadrà, Constable, ci congederemo senza rimpianto dalla nostra arte e non dipingeremo più.

Tuo Turner

**

Non meritavo, Turner, la tua lettera.

E' inutile che ostenti il tuo annullarti in una luce rovinosa e cataclismica. Vedi, l'uomo è uomo sempre: in quello che dice e in quello che tace, in ciò che fa e non fa. Anche tu che parli di marosi, di naufragi e di vortici, sei lì, davanti alla tela, col tuo bravo pennello, attento alle sfumature esatte del cielo, infaticabile demiurgo dell'opera da realizzare. All'atto pratico, ciò che resta di noi sono le tele migliori. Bellezza e memoria: senza memoria, la bellezza è vana, senza bellezza, la memoria è ingiusta.

Rileggendo la tua lettera, ho intuito che avevi bisogno di una maschera da contrapporre alla tua: io, vedutista, contro te, visionario.

Dialetticamente era lecito. Ma sostanzialmente crudele.

Tu sai che, al di là delle apparenze, noi siamo simili. Neppure in te, amico mio, nonostante l'incredibile libertà dello sguardo, la forma esplode completamente: è colta nell'imminenza dello sgretolamento oppure, un attimo dopo, come rovina.

Sono i due momenti in cui può essere vista. In questo, poiché come pittori siamo servi dell'occhio, siamo tutti vedutisti. Non possiamo fare a meno di rappresentare, salvandoci così dalla follia.

Sono realmente diversi, i miei studi di nuvole, dai tuoi rutilanti naufragi? Guardali attentamente. E la mia tela sui monoliti di Stonehenge, che ho dipinto sparpagliati sulla pianura erbosa sotto un cielo cupo e bluastro, magicamente sottratti a un equilibrio che durava da secoli, è così diversa dalle vele che ti compiacci di annegare nella luce rosso dorata della laguna veneziana?

C'è, fra di noi, una sola differenza: io non voglio, come te, la presenza ininterrotta dell'apocalisse. La tua luce odora di catastrofi, galassie e valanghe. Mi stanca immensamente. È macrocosmo, Turner: sinfonia colossale dalle sonorità rimbombanti e insidiose; gigantesca rappresentazione dove la luce può essere talvolta, il mastice che salda le lacune dei dettagli.

Io, pittore di nuvole e rami e cieli, prediligo il microcosmo.

La mia scala è minima. Concentro la perentoria avventura dello spirito in un unico punto. Modello nel lungo bordo della nuvola la vertigine dei crepacci. Se per un attimo distogli l'orecchio dal fragore che ti assorda, non mi paragonerai più a Friedrich, che fece della Natura un referto di superfici assolute. Ma Friedrich, invasato dall'allegoria, non sapeva vedere. Per timore del paesaggio, dipingeva archetipi remoti. Per orrore dell'aria, colorava simboli inerti.

Io non sono come lui né come te.

lo conosco i silenzi della notte, benché sia indifferente ai fragori del giorno.

Con stima

John Constable

Il buco nella terra

Da una lettera “intima” di Gustave Courbet (1876), autore dello scandaloso *L'origine du monde*.

Mi hanno rimproverato per quella grande zona nera, al centro della tela. Ne sono rimasti sconvolti. Ma perché? Quello è il quadro di un funerale, e quelli che circondano il corpo sono i volti dei familiari. Perché tanto stupore? Io, comunemente, metto scuro su scuro. Addenso e dipingo tutto come se tutto fosse pietra e bosco. Faccio pensare anche le pietre. Solo quando stendo un colore meno scuro questo significa luce perché la luce è solo un grado in meno dell'ombra. Millet ha lavorato nei campi e fra le rocce come me, ma ha fallito. I suoi grandi schizzi di contadini son patetici e superficiali: c'è sempre un orizzonte. Millet fa il pittore che rappresenta da lontano, non si immerge nelle cose. Io ho vissuto nelle montagne del Giura e non ho mai saputo cosa fosse l'orizzonte. Sono cresciuto nel fitto dei crepacci e dei rovi. Non conosco il mare, non sono elegante, ho letto pochissimi libri. Ma dipingo tutto: esseri e cose. E gli esseri sono anche le cose. Quando inizio un uomo, una pietra, un bosco, una catasta di legno, comincio sempre allo stesso modo, senza sapere cosa sto facendo, andando avanti, colore per colore, alla cieca. Quando, l'altro giorno, mi sono ritratto in compagnia del cane, ho dipinto il mantello scuro, il copricapo, il corpo del cane, con un masso nello sfondo; il volto e le mani erano dipinti nel colore stesso della pietra.

Io sono così. E tutti sanno che Courbet non cambierà. Perché, allora, si stupiscono se in questa tela, lunga ventun metri, io raffiguro esattamente al centro la fossa nera dove seppelliranno il

cadavere che tanno piangendo? O dovevo esprimere il compianto funebre come una bella parata di volti addolorati dai quali cancellare il problema – il buco nella terra, il corpo che si corrompe? Nessuno vuole capirmi. Vadano a farsi fottere. Io dipingerò esattamente quello che sento e quello che vedo. E se per questo sarò arrestato o frainteso, facciano pure: patirò la prigione e il disprezzo ancora una volta, dopo che ho rappresentato la meraviglia della natura umana, la nera e palpitante *origine del mondo...*

Non c'è tempo

1.

Da Paul Gachet a Vincent Van Gogh.

Auvers, maggio 1890.

Un rapido biglietto, Vincent. Ricordo la nostra conversazione di un'ora fa. Riprendo il discorso adesso: è difficile provare emozioni (oso appena pronunciare la parola.) Chi mostra di averle, ne è privo. Chi ce l'ha, si vergogna di averle. Guarda a che prezzo paghi le tue. Le consumi nei gialli. Le bruci in quei blu e in quei verdi che gli occhi dei nostri contemporanei non sopportano ancora. Superfluo siano sedie, fiori o cieli, perché è tutto un vortice. Che fatica!

Comunque non mi nasconderò. Non farò come il cinquanta per cento degli uomini, che ti giudicano uno strambo da evitare come la peste. Mi mostrerò, se vuoi farmi il ritratto. Mi farò vedere per come sono, o almeno per come credo di essere. (Soddisfo, in queste righe, una tua curiosità: mi sono laureato in medicina con una tesi psichiatrica, uno strano lavoro sulla malinconia, che inquietò i miei relatori: parlavo di fisionomie, di gesti, di posture.)

Mi metterò in posa per te da domani, alle quattro, nel mio giardino.

Sarò un modello obbediente.

Proprio come vuoi tu. Immobile.

Un modello assoluto.

Tuo Paul

2.

Lettera di Vincent Van Gogh al fratello Théo (1890, s.i.d.).

Non c'è tempo, *non c'è mai tempo*.

Perché sei così affannato, fratello mio? Hai perso la ragione?

Perché? La causa sono io?

Sono molto addolorato.

Sì, io ho delirato e tu mi sei sempre stato vicino.

La tua vita è stata solo un'ombra della mia.

Ora hai un figlio e una moglie. Dobbiamo separarci.

Non sarò più il re delle tue giornate, colui che nutri e a cui scrivi.

Sappi che non dovrai più comprarmi né pennelli né tele. Resterò solo, con la mia cronica povertà, con la mia febbre malinconica. Tu devi mantenere tua moglie e tuo figlio.

Allora senti, facciamo così (lo sai che sono sempre stato saggio anche se mi facevano passare per matto).

Mi *toglierò* dalla tua vita. Via, il tuo Vincent. Non lascerò che il senso di colpa di dovermi lasciare ti annienti. Ti voglio troppo bene.

Acquisto oggi una pistola: per te mi sparerò, *solo per te*. Anche se non so bene come si faccia. Sono un incapace, con le armi da fuoco.

Bello, quel campo laggiù. Domani lo dipingerò. Domani sarò lì.

Addio.

Tuo Vincent

3.

Frammento di Hugo von Hofmannsthal.

Parigi, 1901.

La mostra?

È in un vicolo di Parigi, firmata da uno sconosciuto: Vincent Van Gogh.

Vederla è stato piombare dentro *il* cataclisma.

Nulla, dopo quei colori, è identico a quello che vedevo prima.

Albero e pietra e muro e sentiero mi gettavano addosso il loro segreto, non la voluttuosa calma che fluiva dai quadri antichi; no, la violenza del loro scaturire da un abisso, il furibondo miracolo della loro esistenza di un attimo, nata dal caos della non-vita, dal baratro dell'irrealtà. Ogni paesaggio era la punta viva di un terribile dubbio del mondo, di un nulla spalancato.

Van Gogh. Nome ignoto. Puro abisso.

Se mi avvicinavo ad ogni quadro vedevo tutti i colori in rilievo, come se il pennello fosse stato uno scalpello.

Terribile, prodigioso!!

Ne parlerò a lungo. Continuo a pensarlo.

Quando chiesi al custode qualcosa della vita del pittore, lui scrollò le spalle: «lo devo aprire e chiudere le porte. Non so niente».

Anch'io, dopo aver visto i suoi colori, ripeto le parole del custode:

Non so niente.

Ciò che esiste

Da una lettera inedita di Paul Cezanne (1905).

Ecco il mio compito: esprimere ciò che esiste. Né più né meno. Non suggerire, non immaginare: lascio agli impressionisti i capricci della luce. Io devo dire tutta la realtà che vedo e non posso farlo circoscrivendo il colore con qualche linea disegnata. E' tutto spaventosamente difficile. L'oggetto che pretendo, l'oggetto con la sua luce dentro, con tutte le mescolanze, con sei rossi, cinque gialli, tre blu, tre verdi, cinque neri – è quello che mi fa dannare. Avrò sì e no quattro mesi da passare sulla terra e devo fare tutto questo. Io, l'artista buono per la corda, il buono a nulla, come scrive Zola. *Cézanne qui silence*. Non sopporto che gli altri mi mettano le loro zampe addosso convincendomi a essere chi non sono. Quando ero giovane, forse, avrei potuto accettare i consigli dei miei contemporanei; se avessi bruciato quei quadretti romantici alla Delacroix, il mondo non ne avrebbe sofferto. Ma allora ero un asino. Mi trascinavo dietro il basto delle certezze degli altri, e così' non liberavo mai me stesso.

Ma oggi io so. Una mano non è solo quelle dita attaccate a un braccio, ma esprime un pensiero. Non si può solo disegnare o colorare: è da ipocriti dipingere come se avessimo fra le dita la certezza di stare facendo qualcosa di grande, e invece tiriamo su un imbarazzante monumento personale, impastato dai gusti, dalle censure e dalle opinioni di un'epoca mediocre. Io so che qui, davanti a me, ora, c'è un minuto del mondo che passa, e io devo rappresentarlo nella sua realtà questo minuto, farlo vedere con tutto il paesaggio, l'aria, i suoni, gli esseri che lo abitano. Dicono che sia impossibile: certo è più facile una banale rassomiglianza, un collo

ben tornito, un modello umano fissato come il piccione di una natura morta in una luce ferma, dal bel tono locale. Da anni è stato facile dipingere come fare cornici. Ma i veri pittori, dopo aver goduto il trionfo successo della somiglianza, se erano veri pittori rovinavano nell'inferno del colore e dell'ombra, sfatti come Tiziano, corrotti come Rembrandt, ombrosi come Caravaggio, neri come Velàzquez, lividi come El Greco: non per amore della confusione e del caos, solo per eccesso di verità. Chi dipinge per mostrarci quello che vede, va in fondo alla sua vista come dentro a un pozzo e da quel pozzo tira su acqua nera e luce riflessa, ed è con quelle povere forze che deve restituire l'oggetto, quello che i pittori hanno pensato e dipinto nei secoli – il centro insondabile del nostro essere gettati nel mondo, del vedere e sentire ogni punto, dalla bocca alla mano, dal ramo alle carte, dalla montagna alla gonna, dalla casa al sentiero, ogni punto che bruci dell'impossibile e dell'impensabile che lo faranno rovinare e rinascere.

Tutto, insomma. L'opera non esige di meno.

Un mercante, raccontandomi un sogno, mi disse: «Era come se andassi a cavallo e percorressi tutte le terre e bevessi a tutte le coppe». Pericolo temibile. Destati dal sogno, non avremmo nulla da afferrare: deboli e incerti, rimarremmo soli con il nostro *come se*. Coloro che vivono male e corrono verso l'abisso, cosa possiedono se non il *come se*, il godimento spudorato della loro immaginazione? E' una sola vigna, quella che devo coltivare. Non pretenderò di affermare che la verità è un tesoro unico e valido per i secoli. Non sarei sincero. Nulla, più della verità, viaggia in mezzo alle cose, simile al vento. Ma io devo bloccarla. Il viaggio non è il suono di miliardi di passi nella nebbia ma l'orma precisa che il piede –quell'unico piede, con quella forma e il peso del corpo che regge– lascia nella terra. Il mio destino, e solo il mio, resterà accordato alle cose per le quali ho provato ossessione e furore: quelle cose avranno il mio suon e qualcuno potrà riudirlo in futuro, vedendo i

miei quadri o sognando i miei sogni. Qualcosa di impensabile *esiste*, non è come se esistesse.

Ma io sono sfiancato, mezzo morto. Tiro la carretta da anni e tra qualche mese ci resterò secco. Che farci? Sono un leone ostinato e, anche se non avessi più un pelo sulla criniera, lavorerei sempre come un dannato.

Ninfee

Ultime impressioni di Claude Monet, semicieco (1925).

Sappiate che sono totalmente assorbito dal lavoro. Questi paesaggi di riflessi e d'acqua sono diventati un'ossessione. Devo fare presto. Molto più presto di quanto vorrei. Sto diventando cieco. È una sofferenza intollerabile per il vecchio Monet. «Prima o poi riuscirà ad accoppiarmi questo sole!». Parole profetiche, le mie, in quella lettera... Eccomi qui, accoppiato e semicieco. Per cosa sono punito? Per avere guardato con troppa passione i colori della terra? Per essermi innamorato del luccichio delle cose? Presto! Ancora più presto! Le ninfee stanno spegnendosi. Il colore è già così scuro. Il giorno, per me, non torna indietro. Non ho mai avuto sogni o terrori da mettere nel mondo trovare l'istantaneità della luce era l'unico, estenuante, interminabile lavoro. Era il mondo a sognarmi con la sua lucentezza.

Avere sacrificato gli occhi al colore mi ha portato a dipendere solo dai sensi, che ora sono quelli, logori, di un vecchio. Amando i cicli della natura e i ritmi delle stagioni, ho trascurato la potenza dello sguardo sospeso nel vuoto. Così ora, quasi cieco, senza un pensiero che illumini niente, ho appena un ricordo: quei quattordici covoni di spighe che esposi nel 1891 da Durand Ruel, quei covoni immensi e immobili – qualcuno sfondava i bordi della tela –, quei mucchi di grano scuro o dorato o rosa, al tramonto, nel disgelo, a mezzogiorno, fra riflessi di neve: covoni come specchi ustori, nodi d'ombra e di luce, che vorrei spremere oggi, ottantenne, per succhiarne ancora la fragranza, il chiarore, quel sapore indimenticato di pane e di luce.. Vergogna, per un pittore, essere solo un occhio! Farsi schiavo del dipingibile!

Ninfee, ora, nella nebbia. Ninfee ovunque. Acqua scura, scurissima, pena di luce, quasi nera. Che questi riflessi, questa nebbia di correnti e di fiori, salvino l'attimo, consegnandolo alla sua forma più fuggitiva e struggente...Presto! Più presto! Sono già nere...

Di più

Nicolas de Staël a René Char, intimi amici fino alla tragica morte di Nicolas, pensarono diversi libri insieme (tra cui *Poèmes*, Paris, 1952, rilegato a mano in mille copie), ma lasciandone molti incompiuti.

Antibes, 4 marzo 1955

No, René, io non sono d'accordo con la poetica di Alberto. Stimo la sua ostinazione, ammiro la sua forza, ma non sono d'accordo con la sua scelta. Scolpire volti scabri, intagliare figure sottili, circoscrivere il mondo a figure straziate. Mi sembra riduttivo, come se volesse solo radicarsi nella terra, nella cupa, stretta terra. Povero Giacometti! In quale buco li nasconde i colori ariosi, voluti dalla luce, modellati dal vento? Io *voglio di più*. Io voglio il massimo. Io voglio il cielo, che vortica e rapisce l'aria.

Oggi mi butto su una grande tela, inizia a sembrarmi buona, ma avverto un senso di azzardo, come una vertigine assurda. Quel tanto di virtuosismo che sta dietro l'imprevedibile mi scoraggia, mi deprime, dovrei dimenticare di essere pittore, ma la mano segue le regole che le hanno insegnato secoli di pittura. E invece dovrebbe andare da sola, muoversi nel tempo giusto, presto con fuoco, allegretto, andante, così, a colpi di spatola, animando queste masse colorate, queste pietre squillanti che sono i colori, e facendone una gragnuola di rossi, una pioggia di blu, una tempesta di azzurri...

Per fortuna non riesco mai a dominare la situazione. Sono preda della mano, di come lei sente i colori. L'occhio è meno veloce: sono le dita a trasmettere l'ultimo brivido alla tela. Vivo ad Antibes quasi soltanto per capire la natura di questo brivido, rompere lo status

quo, andare avanti. Ma avanti dove? Sono vissuto a Rabat, Casablanca, Marrakesch, ma per caso (per caos?).

Io cerco il MIO colore.

Non sono stato, non sono, non sarò l'unico a farlo. In Veronese e Velàzquez ci sono diciassette neri e diciassette bianchi. Ho contato, per me, ventidue rossi, trentadue azzurri, sedici blu. Le mie ultime tele traboccano di un porpora che la tela non ce la fa ad arginare. Con la spatola scalfisco le tele, affascinato dagli ori bizantini di Ravenna. A volte me la appoggio sulla gola, quando sanguina di tutti gli ori e i rossi possibili, e una voce mi dice: "Dai, un colpo secco! Via di qui! Perché ti affatichi? La tua firma è la tela bianca".

No, non ne ho più voglia, risento la voce, vorrei solo *uscire* dal mio problema. Guardo la finestra del mio atelier. L'aria è pura, caro René. Ci sono certi scogli bianchi, laggiù, di un bianco che non potrò mai dipingere veramente, fatto di aria fredda e calda, colorata e grigia, aria di tutti i secoli. Lavoro, da pittore, come tutti i pittori: cercando il niente a cui intonare il mio suono: ma ciò che vedo rode tutte le cose, non vedo nulla che non sia in slancio, in volo. Il mondo mi lascia, mi svuota. Che strani colori oggi – così trasparenti, così puri. Un uccello volteggia dietro i vetri. Ma il mio orecchio, invece del morbido fruscio delle ali, sente un suono più sordo: è il pulsare del sangue, che batte contro le pareti delle arterie; lo sento che irrorà le sue ali e temo che la mia percezione possa, per eccesso di lucidità, provocare la sua vertiginosa caduta. Ecco l'uccello sbiancato, morto. È così. Non ho più un grammo di pazienza – l'ho spesa tutta nell'ultimo rosso, tonnellate di rosso, che non le reggerebbe un pozzo con dentro il cadavere di un uomo. Scrivimi, René.

Tuo Nicolas

A Françoise de Staël, 2 aprile 1955.

Cara Françoise,
ti rimando la *sua* ultima lettera:

«Dobbiamo lavorare, René, a un libro insieme. Non andare in ansia. Sarà un libro speciale e noi saremo tra gli ultimi a farlo. Ma beati gli ultimi, perché dopo di loro il paesaggio sarà cancellato di qualche segno in più. Una cosmologia in bianco e nero: ecco la nostra opera. Non essere oracolare, stavolta. Ho bisogno di lampi segreti per il nostro libro. Abbassa i toni. Grazie, tuo Nicolas».

De Staël è morto sfracellato.

Ha voluto che tutto si fermasse, tra me e lui.

La sua lettera mi è stata consegnata il giorno della sua morte. Io non posso tenerla con me. Sono *troppo vivo* per conservarla. Voglio che la conservi tu, Françoise, io non potrei. Sappi che non accetterò *mai più* di vedere cose sue, quadri o disegni che siano. Si potevano fare grandi montagne e grandi nuvole insieme. Ma la radice del sasso si è sgretolata quel giorno, con le sue luci e le sue vene, sotto la finestra di Antibes. Ogni cosmologia si è dissolta. Sono stato *dinamitato* da quella morte.

Ho pianto. Non mi era mai successo per nessuno.

Che i segni di Nicholas restino con lui. Non hanno più bisogno del mio commento oracolare, da impotente superstite.

Non mi mandare nulla di suo. Lo brucerei. Il lutto non ha consolazioni. La sua voce e la sua faccia mi mancano più del vento di Isle.

Con amicizia, Char.

Valse!

Una lettera di Camille Claudel al fratello Paul, maggio 1899, scritta nella sua stanza di Quai Bourbon.

Acquerelli banali: nulla di più grottesco e di più innocuo: dipingere l'ansa di un fiume stagnante, il profilo di un massaia volgare. Forse mi avrebbero voluto così, i miei colleghi artisti, i miei uomini vili, ma così non è stato. L'artista vero non inventa nulla di nuovo: impara il segreto che gli è stato affidato fin dall'inizio. L'arte non lo scioglie: il segreto rimane un nodo scorsoio che le opere successive stringono sempre più strettamente, in un gioco di forme e di temi che non arriverà mai allo scioglimento dell'inganno. Io scolpivo anche figure mitiche, ma il mito è un inganno che spiega gli spazi infiniti, non serve alle persone ferite. La stagione del canto non c'è più: resta il bagliore del frammento.

Penso molto alla condizione umana, fatta di sete e di fame. Cambiano gli oggetti, non la sete e la fame. Io non vivo nella storia, marcisco in una stamberga affumicata. Avresti 200 vecchi franchi da mandarmi? I soldi non ti mancano, Paul. Carne e pane costano troppo qui, mancano sempre. Dai cortili salgono urla di cani. Chissà se le mie sculture saranno ancora esposte in qualche magnifica Mostra, firmate Auguste Rodin. Ma cosa importa?

Ieri ho abbozzato qualche disegno, rubandolo al sonno. Ma non ho fatto niente di nuovo. Sento che la mia arte si allontana dal marmo dove, una volta apparsa, vorrebbe sparire. Ma si sparisce quando si è certi di essere nati. Io ne sono certa, Paul?

Non dormo più da giorni. L'arte non è grazia di nulla. Sei tu che mi hai parlato per primo di Rilke e delle sue *Elegie*. Ma Rilke è un ospite di lusso, uno "straniero" fortunato. Quando si è ricchi, è facile diventare succubi dello Spirito. Ricordo le statue come erano allora,

nella mia giovinezza, piene di ombre e di luci, finché scalpellandole le ridussi a frammenti di me – copie della mia angoscia, schegge insensate, furiosa *Valse*. Dal quartiere arrivano ordini rauchi, cigolii notturni, e molte creature vere sono portate chissà dove su vetture buie. Parigi è affollata di militari dalla faccia opaca, dal passo pesante. Tutti giovani fantocci la cui crudeltà, se fosse scatenata, sarebbe terribile.

Il mio nuovo indirizzo, Paul, è Quai Bourbon, 51, ti venisse in mente di mandarmi del pane, del latte, della carne. Agli spasmi della fame, alla certezza che gli anni migliori sono morti per sempre, si aggiunge lo sconforto di non sapere più nulla di te. Le orecchie tese a ogni voce che mi ricordi la tua, che mi restituisca il coraggio di sopravvivere, ti scrivo dal buio del letto, vestita, come se qualcuno da un momento all'altro potesse spalancare la porta e irrompere. La minaccia è nell'aria. Gli abitanti sono chiusi nelle loro case, sotto un cielo da temporale. Cosa mi consigli per *restare viva*?

Il lavoro, naturalmente. L'arte è sempre il miglior narcotico. Ma io non ce la fa faccio più. Mi hanno espropriata della mia natura di Scultore. Sono giunta al punto che svegliarmi ogni giorno è sinonimo di suicidio e di pazzia e, se non ci fossero queste nuvole che cambiano forma nel cielo a ogni secondo, forse non leggeresti più niente di mio. Ogni uomo è notte impenetrabile per l'uomo che lo guarda. Non ci può essere amicizia, Solo un reciproco vegliare il mistero di ciò che siamo. Mettere un segno di noi, in qualche luogo, perché, prima della fine del pianeta, possa nascere qualcuno la cui memoria non dimentichi l'antico segreto.

Ti sembra sibillina? Lo sono troppo poco.

Il cielo non mi ha concesso niente, neppure il chicco di riso sul quale Hokusai traccia la sua valle perfetta o gli artigli d'uccello che intinse nel blu e lasciò liberi di scorrere sul foglio. Io non ho avuto anni e anni per perfezionare la mia arte. Io sono nata *unica*. È ancora fresco il ricordo delle statue che scolpivo di notte, con

furore, e che Auguste modellava di giorno, con calma. Ma su ognuna di esse *c'è soltanto il suo nome*.

Io? Io non sarò mai ricordata. Io ero solo la sua amante. Proprio a me doveva capitare questo furto senza rimedio, al quale non posso più ribellarmi.

Paul, almeno tu aiutami in questo: fa' che io abbia la carta necessaria. Mi raccomando: fogli scritti. Bruciano bene nella stufa. Pagine che non siano bianche come il muro nudo della stanza, come la neve alta che ricopre la strada. I libri scaldano bene: sprigionano fiamme nitide e convincenti. Non sono come il bronzo o come il marmo, che il fuoco può appena lambire. I fogli si sbriciolano, crepitano, scompaiono, conquistano orgogliosi il nulla. Da mesi soffro di una tosse convulsa, che non accenna a guarire. I medici, a Montparnasse, sono introvabili, Respiro, come tu dicevi una volta, giorno per giorno...

Sai bene perché mi sono separata da Auguste. Non potevo più sopportare che si gloriasse delle mie opere e ne facesse emblemi di una poetica che non aveva mai pensato. Ora sono sola. Condannata al silenzio, non vivo come vorrei. Mi spezzo contro la massa del muro come mi ferivo contro il bianco del marmo. Resto un fascio di energie *possibili*. Il sangue non esce dai polsi. Sbatto contro le resistenze della materia. C'è sempre un fantasma, all'inizio, e una prova, alla fine. In mezzo, il reale sordido: l'affitto, le bollette, la tosse convulsa. E i soldi dei disegni che ho mandato al Salon e che non arrivano mai.

È un'ora consueta per me: l'una di notte. Da anni invoco la normalità del sonno, ma non mi viene concessa. La notte allevia dal peso dell'aria, dal coltello tagliente, dal fuoco che brucia nei fornelli sporchi: guarisce la vita con la luce delle visioni o con il nulla del sonno.

Ma tu, Paul, puoi realmente capirmi?

Quanto ho scolpito è sommerso dal tempo che muore e non restituisce. L'oblio non redime le sue vittime: conserva gli stenti, le

ingiustizie, gli spasmi. La mia vita è una fossa colma di tempo sprecato, che non serve più a nessuna opera. E il futuro non mi salverà. Dovresti vedere come il cielo, a Parigi, si è fatto livido e duro: una terrazza di marmo, di cui non vedo la fine, e che vorrei scolpire con forme di cavalli, getti di fontane, sorrisi umani. Invece resta sopra di me come una testa di Medusa.

[...].

Grazie del denaro, Paul. Sei stato generoso, ma non mandarmene più. La polizia controlla tutte le lettere, consigliata da Auguste. I soldi che mi spedisce possono essere intercettati e ingrassare lo stomaco delle spie. La possibilità – me la concederai – è rivoltante. Non è tanto la lurida tana in cui vivo quanto l'impossibilità, nell'attimo in cui lo volessi, di creare qualcosa, perché non ho niente qui, né pietra né marmo né bronzo. Solo pavimento e muri.

Con la povertà pago la mia intransigenza. Gli inquilini minacciano, i padroni pretendono. Io penso a Velázquez e alla sua luce naturale, fluida come acqua sulle cose. Ma il suo occhio sereno appartiene al passato. Mio è l'occhio di Géricault. Gli sguardi dei suoi matti sono opachi, sono veri. Se noi contemporanei abitassimo il suo quadro, se fossimo fra i naufraghi della Medusa, non leveremmo le braccia, non chiederemmo aiuto, ma annegheremmo fuori scena, travolti da un'onda non ancora dipinta.

Ricordo quando lavoravo come una pazza, sbizzando marmi su marmi, inventando figure musicali e convulse quando sognavo, nella mia ansia di libertà, un eterno movimento del corpo, un tendersi di muscoli e vene. Ma ormai, in questo manicomio di stanza, anche ricordare è futile, come rammentare i calchi che Rodin amava e io odiavo perché mi rivelavano la sua mancanza di immaginazione.

Sai più nulla delle mie statue? Qualcuno, me assente, ha organizzato una mia mostra? Incredula, penso al loro penoso destino. Come è stato possibile che tutto finisse così, preda della fama di Rodin, senza che una voce si levasse a difendermi, senza

che qualcuno parlasse, svelando l'esistenza della mia opera? Tutto, proprio tutto, è *stato usurpato*. E talvolta credo che anche tu, Paul, in questa inumana ingiustizia abbia delle colpe precise: la tua esitazione, la tua debolezza, la tua viltà.

Ora non è più questione di *fama*, ma di *fame*.

Quai Bourbon, 51. Terzo piano, interno 14.

Fammi portare del pane, della verdura, della carne!

Ieri ho sognato. Ero in mare aperto, aggrappata a un relitto. Delle cose bianche affioravano dall'oceano, galleggiavano, creavano scie che si allungavano, si avvicinavano. Riconobbi, a pelo dell'acqua, *La mano, Il bacio, Le ninfe, Gli amanti, Valse*. Prodigiosamente emergevano, immuni dalla salsedine, risparmiate dagli scogli; galleggiavano per una prodigiosa forza antigravitaria, leggere come piume. In fondo alle gambe, alle schiene, notavo una nera traccia di alghe, un tratto scuro, inciso nel candore del marmo. Sì, era il mio nome: *Valse!* Mi veniva restituito dall'acqua. Forte, chiaro, sonoro, finalmente! Il mio nome. Lo grido adesso, svegliandomi, guardandolo ancora. **Valse!!**

Iniquità

Taccuini di Charlotte Salomon (1943).

Primavera del 1943. Sono incinta di quattro mesi. Mi chiamo Charlotte Salomon. Ho ventisei anni. Sono nata nel maggio del 1917 a Berlino. Quando avevo otto anni mia madre, Franziska, si uccise gettandosi dalla finestra della nostra casa, nella Hauptstrasse. Mio padre si risposò con una donna stupenda, Paula Lindbergh, che amai subito. Frequentai l'Accademia fino al 1937: nel gennaio del 1939 abitavo dai nonni, a Villefranche-sur-Mer. Fu un periodo felice. Ma anche mia nonna si uccise, come mia madre. Nel 1843 anche il nonno morì e nello stesso anno mi sposai con Alexander Nagler, che amavo e amo.

Ma oggi, incinta di quattro mesi, sono arrestata e deportata ad Auschwitz. Ho poche ore di tempo. Hanno aperto le docce. Io sono Charlotte. Charlotte Salomon. Non avrò mai il figlio che attendevo. Ho dipinto qualcosa: *Vie? Ou Theatre?* Una piccola storia di blu, gialli, rossi. Un'operetta. Un *singspiel* a colori. Giovinezza, amore, morte. La mia piccola vira illustrata, dalla densità della materia alla trasparenza del nulla. Come tutto. Tutto va dalla terra al vuoto, è una linea che si disfa. Ricordatemi, se potete. Lo lascio scritto: *Charlotte Salomon. Ventisei anni. Incinta di Vincent* (se mai potrà nascere). Difficile aggiungere altro. Vorrei vivere ancora qualche anno perché la mia voce possa trovare il giusto tono. Io non sono quello che sarei stata perché mi chiamo Charlotte Salomon, perché sono ebrea, perché madre, padre e nonno sono morti, perché anche mio figlio che non è nato morirà fra poche ore con me e io e mio marito saremo separati e gassati in docce diverse nel lager di Auschwitz.

Questo addio valga qui per le gioie che non ho vissuto e per i quadri che non ho dipinto. Lascio gioie e colori qui, sulla terra, per voi, come mia eredità, se avrete l'occasione di ricordarmi.

Né da uomo né da donna

Aforismi inediti del pittore informale Wols. Wols è l'acronimo del suo vero nome (Alfred Otto) Wolfgang Schulze. Nato nel 1913, è l'esponente principale della pittura informale e fotografo della galleria della Pléiade. Nel 1951 muore per le conseguenze di una cirrosi alcolica.

Parigi, 1949.

Parmigianino

l'arte era troppo semplice per lui troppo evidente
 la lasciò per studiare alchimia
 studi furibondi la febbre
 muore a trentasette anni
 non vede che a metà
 non assorbe che a metà quello che vede
 ecco la Steccata la fissa la fissa
 bisogna che gli entri negli occhi prima di uscirne
 sotto una forma perfettamente sua
 un artista vede al di là dell'evidente.

Leonardo nei disegni del *Diluvio*

appunti per un'arte futura che non sia
 architettura mentale

Piero di Cosimo predilige gli sputi

Alexander Cozens le macchie

sputi e macchie che sembrano
 crateri e labirinti

Nelle sagome di certi cavalli del Pisanello

nell'ombra di certe mele di Cézanne

la tenebra che voglio. Merda

a ogni perfezione annunciata!

Presentatore di ombre
potrebbero chiamarmi così
mi sforzo di vedere la terra con occhi inumani
ridicolo
che mi chiamino pittore

Io, Otto Wolfgang Schulze,
io, Wols,
per resistere con efficacia in questo
rivoltante caos, ho cominciato
a lasciarmi crescere la barba
sola attività onesta
nella mia breve vita.

Klee? Le sue *creature*?
Angelici emissari di un mondo magico? No, cazzo!
Esseri infimi, diabolici,
non sfuggono all'attrazione terrestre.
Io?

Nato non da uomo non da donna.
Compagno di una bisaccia e di un cane. Ospite casuale di un
mondo che non sembra illuminato dal vostro sole ma illividito in
un'atmosfera da basso infernetto. W il banjo. Berrò fino alla morte.
Non sento nemmeno la fame. So di un uomo che tentò varie volte
di infierire contro se stesso, ma era sorvegliato troppo
attentamente. A volte sembrava pienamente ragionevole,
discorreva con la gente. Faceva tutto ciò che facevano gli altri; ma
in lui c'era un vuoto orrendo, non provava più angoscia, non aveva
desideri, l'esistenza gli era divenuta un peso. Ma necessario. Così
trascinò la sua vita.

«C'è uno qui che grida e parla sempre, come ho fatto io per quindici giorni, crede di sentire delle voci e delle parole nell'eco dei corridoi, probabilmente perché il nervo dell'udito è malato o troppo sensibile... La scossa è stata forte, ma prima avevo il disgusto perfino di muovermi e niente sarebbe stato più piacevole per me che non svegliarmi più. Ora questo orrore della vita è diminuito e la malinconia è meno acuta» (Vincent Van Gogh).

Ogni opera, anche la più eretica, viene sempre accettata, con il passare del tempo. Alla fine – la bastarda! – rompe i paletti della percezione e i cieli turbinosi di Vincent, i suoi verdi burrascosi, non irrompono più nella retina, diventano cosa già guardata. Il genio insegna a vedere il giallo e il nero – un campo di grano con corvi. Noi, come tante scimmie, lo *vediamo dopo*. Se uno si sveglia e smette di fare la scimmia, cosa succede?

Ci sarebbe un unico partito da prendere: spogliarsi del nome di uomo e raggiungere le foreste con uno scoppio di risa universale poiché una società simile non merita altro addio.

Una società che seppellisce i suoi artisti nei manicomi con l'alibi di una diagnosi psichiatrica con l'intenzione cosciente di ammutolire gli inclassificabili.

La pittura vuole occhi
che, oltre l'intensità dell'ultimo colore,
siano ciechi.

Tanti gli artisti che hanno paura di una tela bianca, ma la tela bianca ha paura di un vero pittore, capace di osare.

E se trovassi il modo in cui definire l'angolo di incidenza

fra il raggio del sole al tramonto
e l'altezza dello strapiombo?

Il gioco della razza bianca
è splendido ma sballato
lo dormo meglio
sul Water
che nel letto:
è lui l'Universo.

Mi piacerebbe che proprio qui,
accanto ai miei piedi, vicino a questo sputo,
che non è neppure mio,
convenissero i massimi interpreti dell'arte moderna
per una discussione
sul non-perfetto della pipì di cane.

Ma cosa vuoi che voglia?
Illustrare Artaud, ovviamente,
e bere
fino a crepare.
Qualcuno si rende conto che la verità
me la striscio sul dito
quando sanguina, come quel giorno
su un libro che distingueva
le due follie, la morta, la viva.
Ma che bravo!
Distinguere le follie!
Come fai a *separare* un doppio whisky?

Ciò che sarebbe stato

Dove il fotografo Auguste Sander riflette sul significato segreto della sua opera *Uomini del Ventesimo Secolo*, ciclo di ritratti della società tedesca durante la Repubblica di Weimar.

Berlino, 1959.

Non era nelle mie intenzioni vedere così lontano: al momento in cui io, Auguste Sander, scattai quelle foto non avevo altro scopo che essere il più oggettivo possibile: proprietari, notai, sensali, dattilografi, macellai, droghieri, pugili, carbonai, imbianchini, soldati, mi fissavano rispondendo all'obiettivo in modo diretto, gli occhi dritti in macchina.

Allora erano solo persone. Le inquadravo con chiarezza e loro mi restituivano la stessa chiarezza. Non avevano nessun atteggiamento: erano come sarebbero stati nella vita di ogni giorno. Pensavo così di fotografare il volto del nostro tempo, ma la mia ricerca oggettiva è stata così perfetta da andare ben oltre: io ho fotografato, più che i volti del mio tempo, gli aguzzini e le vittime della mia epoca. Mi spiego meglio: quando, qualche anno dopo, avendo già saputo dei genocidi di Auschwitz e Dachau, riguardai quelle foto, capii tutto quello che le foto avevano capito prima di me: il popolo tedesco si era mostrato al mio obiettivo come il pensiero e il destino di una generazione che covava l'orrore nazista. Era impossibile non capire, guardando attentamente, che quel notaio alto e austero, fotografato accanto al suo cane snello e superbo, avrebbe avallato i documenti più criminosi a favore della superiorità della razza ariana; che quel tronfio e ripugnante proprietario terriero avrebbe presto osannato, nella folla di Berlino, al signor Hitler; che quella macilenta e disgustosa sensale avrebbe depredato con

astuzia migliaia di poveri; che quel soldato dalla faccia serena avrebbe comandato bombardamenti a raffica contro inermi villaggi polacchi; che quel silenzioso e ostinato macellaio avrebbe approvato senza pentimenti l'epurazione ebraica; che i bambini ciechi, i giovani pugili, il disoccupato folle, il comunista malinconico, l'aviatore innocente, la donna incinta, erano destinati a crepare senza emettere un gemito.

Era già tutto nelle mie foto, che coglievano la fissità dolente dei morti futuri e la spietata determinazione dei futuri carnefici. Tutti si misero in posa e mi consegnarono l'anima, come spie del loro futuro; doganieri e ufficiali, rivoluzionari e bambini, ispettori e suonatori d'organetto. La loro anima era l'imminente sterminio che li avrebbe visti o cadaveri o colpevoli.

Nessuno deve sorprendersi se, adesso, tutte le prove del mio presagio – quarantamila o cinquantamila negativi conservati nelle cantine della mia abitazione – hanno preso fuoco in un incendio doloso. Non mi interessano i nomi di chi ha commissionato l'incendio: li conosco tutti. E so che non potevano fare altrimenti: dovevano distruggere le foto come avrebbero fatto a pezzi uno specchio che gli rimandasse il loro vero volto.

Io li avevo fotografati come erano prima ancora che lo fossero: questo è stato tanto significativo da diventare, col passare degli anni, intollerabile. Talvolta mi vergogno di aver vissuto il mio tempo solo da testimone e mi pento della mia impotenza. Ma un artista non può mai immaginare completamente la realtà.

Il Maestro di Cabestany

Frammento di una delle conversazioni di Costantin Brancusi con Dora Vallier (1960).

La luce di Joseph Turner arde e disgrega la Giudecca, S. Marco, il Canal Grande. I contorni sono morbidi, ma la luce scava, erode, toglie densità ai piloni, materia alle case, colore alle gondole. Il paesaggio diventa stregante, improbabile. C'è troppa luce nella tela, non consente di vedere le cose per come sono ma solo per come si dissolveranno, e Venezia è rapida, fluente, obbedisce e sprofonda nella notte della luce, come sono sprofondati, molti anni prima, i bellissimi paesaggi di Parker Bonington e Tom Girtin che Turner, giovanissimo, copiò durante i suoi viaggi in Germania, approfittando del talento di quei due giovani, che sarebbero morti a meno di trent'anni e che la storia nomina appena come suoi precursori. Tutto - la loro storia, le loro tele, queste luminose architetture dissolte - si trasforma in luce rovinosa e incantata, anche Salizada Correr, anche l'ultimo gradino nero, umido di alghe, anche questa tela buia, oltre la vetrata della galleria di Palazzo Bianco, a Genova, *Ritratto di vecchio cinico*, autore Giovanni Fracanzano da Monopoli: un volto diabolico che, quando ci si allontana, suggerisce la maestosa allegoria del vecchio e solenne filosofo, quando ci si avvicina si nota la bocca corrotta, le guance gonfie, la fronte rugosa di un essere vicino alla morte.

Si può cogliere un pensiero *mentre* si forma, prima che diventi qualcosa da leggere o da vedere? Si può afferrarlo *prima* che si adagi nella sua forma? Un pittore del Seicento lavorava a un solo disegno, spaventato dalla possibilità che potesse diventare un

quadro. Ci lavorava con ostinazione, inorgogliuto che restasse imperfetto. Un suo amico, con pochi tocchi di pennello, lo concluse e lo intitolò. Quando vide questo orrore, snudò il coltello e uccise l'amico. Ai giudici che lo accusavano di omicidio gridò che si sarebbe comportato nello stesso modo contro qualsiasi traditore. Ogni opera tradisce l'opera e, se obbediamo a qualcosa, obbediamo alla sua distruzione. Non si deve *rifinire* niente.

Spesso parliamo dell'esecuzione di un'opera ed è così: un'*esecuzione*, una messa a morte. È sufficiente uno schizzo, un segno, per dire tutto. Se sono esistiti, i pittori, non è per avere illustrato Giuditta e Oloferne ma perché hanno visto il colore del sangue su qualcosa che sembrava delle mani, lo hanno visto come nessuno prima di loro, proprio dentro la pupilla, più vero del vero. L'occhio è appannato, si continua a sbagliare, ma ogni errore è ragione di vita. La vita *resta* sempre. Non è più il tempo di partire per Torino e vedere le sculture di Medardo Rosso. Forse dieci anni fa poteva succedere, ma ora non ci sono più mostre, non ci sono più città, si sta con la testa nel vuoto, liberi dalle immagini degli artisti, l'opera di Medardo è dentro di noi da molto tempo, quelle torsioni del bronzo, la materia come fosse bruciata, tutto è già stato imparato, il nero delle teste e delle braccia, finiamola di partire per Torino, di fissare la nebbia, nessuna opera ci aspetta, né stile né legge né cultura, meglio ridere e correre, di leggere e vedere non c'è più tempo, sono atti lontani, frammenti spariti, non c'è più nessun Medardo, nessuna Claudel. Si è vuoti e ciechi, pronti a conversare con lo sconosciuto che ci chiede dove è iniziata la visione. Io sono pronto a conversare con te.

Il Maestro di Cabestany lo sapeva perfettamente, quando scolpì Daniele nella fossa dei leoni sul secondo capitello dell'Abbazia di S. Antimo; lo sapeva, il maestro senza nome, quando e come e per quanto tempo sarebbe entrata la luce, nel fitto dell'onice e dell'alabastro, facendo brillare tutta la pietra dei raggi del sole; i leoni sul capitello, la testa di civetta con due corpi, le scimmie

annodate dalla corda, le due aquile che schiacciano la testa del re; al momento opportuno, quando filtrerà quella luce rosa e oro, dieci minuti prima dell'alba e dieci minuti prima del tramonto, l'unica cosa certa sarà la curva della pietra, e fregi e decorazioni sprofonderanno nel buio. La pietra vivrà così come la sentono le dita, la pietra ferma e docile, compatta e chiara, dura e pura, che scaturisce dalla mano dello scultore come emanazione di luce. Lo sapeva il Maestro di Cabestany mentre componeva il suo capitello memorabile con grande attenzione all'espressione violenta di Daniele e ai muscoli aggressivi dei leoni, scolpendo tutti i dettagli; sapeva, nell'attimo stesso in cui cavava scintille dalla pietra opaca, che S. Antimo, il luogo in cui gli avevano commissionato il capitello, avrebbe scintillato, alla prossima alba o al prossimo tramonto, con quel tono esatto di luce in ogni atomo delle sue pietre rendendo le forme scolpite folgoranti capolavori. Lo sapeva, l'anonimo Maestro del XIII secolo venuto dai Pirenei, di essere già un manierista degli affetti umani: il grande viso esasperato di Daniele, le criniere e gli artigli dei rozzi leoni, erano passioni assopite nella pietra, che soltanto quando si fosse diffusa *quella luce*, sarebbero state visibili. Come ora, nel mio atelier, la polvere che vedi staccarsi dalle mie figure – chimere, galli, torri, neonati, uccelli –, la polvere dell'opera appena conclusa o dell'opera appena iniziata, vorrebbe imitare, con la sua bianca apparenza, con il suo nebuloso pulviscolo, le sfumature di *quella luce* tanto amata dal Maestro. Ma io ti sto parlando di qualcosa che gli antichi Egizi conoscevano già alla perfezione – favole note. Perché sprecare parole? Visita il mio atelier, domani a mezzogiorno, e lasciarmi solo.

Strumento del caso

Intervista a Francis Bacon (1976).

Penso di non essere un pittore ma uno strumento del caso. È toccato a me, in questo scorcio di secolo, creare immagini in cui la vulnerabilità della condizione umana fosse espressa con determinata ferocia da eventi precisi: primo fra tutti, la cancellazione della faccia. Una faccia può essere cancellata solo dall'urlo emesso dalla bocca: quel suono incontrollabile, emesso da una cavità normalmente nascosta dallo schermo delle labbra chiuse, la devasta come un sisma. La bambinaia della *Corazzata Potemkin*, la madre nel *Massacro* di Poussin, la donna sul ponte nell'*Urlo* di Munch, sono gli archetipi di come un viso è travolto dalla voce, aperto dal grido come dal bisturi del chirurgo. Ma il grido, messo sullo sfondo di un cielo vangoghiano o di un paesaggio in tempesta, si scontra con gli elementi naturali, perde forza, si confonde ad altri suoni. Io preferisco le stanze: quattro pareti mi garantiscono la concentrazione del vortice in cui farò esplodere il dolore della figura con il mio pennello da macellaio.

Io un grande pittore? Anche un bambino si accorgerebbe che non lo sono: ho forse la maestria di Balthus o l'originalità di Giacometti? Però sono accorto nel fare molte variazioni intorno alla mia spaventosa ricettività, in modo da essere un enigma riconoscibile, familiare all'occhio – insomma, Francis Bacon è *quel matto pittore che cancella la facce*. È abbastanza scaltro mostrare, come faccio io, l'ossatura del volto come una forma riconoscibile e poi distorcerla a entità aliena con una macchia di bianco opaco. C'è chi, già da decenni, ha abolito la tirannia del volto umano: ma io

sono un pittore tradizionale, da *intérieur* borghese, con un pizzico di perversità in più – l'autopsia delle bocche umane. Certe malattie distorcono il palato sfigurandolo con una massa biancastra. Certi fotogrammi mostrano l'impossibile vicinanza della gola umana (Bunuel, Stroheim, etc).

Devo aggiungere qualcosa per le vostre cronache da Biennale di terz'ordine? Ho già parlato troppo e devo tornare al mio Innocenzo V, al mio papa da annegare ne rosso-sangue (o è un bicchiere di sherry? Voi critici siete sempre così incerti!).

Grazie, lasciatemi solo. No, niente contratti. Pagatemi solo quel giovanotto, vicino al lampione, che salga quassù fra un'ora, a soddisfarmi.

Un ultima cosa: gli sventurati, nei secoli, usano (o cancellano?) le stesse parole e le stesse immagini. Le differenze non sono mai sostanziali. Sostanziale è la risposta della società, che sempre li esclude come alienati.

Solitudine

Dove Diane Arbus, pochi mesi prima di togliersi la vita, riflette sulla sua predilezione a fotografare soggetti anomali o deformati.

New Jersey, 1971

Caro Arthur,

non c'è niente di credibile, in quello che vedi, niente di preciso o di definitivo. Solo se lo fotografi cominci a vederlo. io, semplicemente, volevo osservare con maggiore attenzione le persone che la gente evita di vedere. Volevo che si fermassero davanti all'obiettivo con calma, per essere fotografati da me. Volevo che accadesse come in *Freaks* di Browning, dove le persone normali appaiono mostruose e i mostri, invece, sono persone vive e reali, capaci di sentimenti belli e di passioni delicate. Volevo renderli visibili, familiarizzarmi con i loro corpi e i loro pensieri. Ricordo un telefilm, dei medici operano una donna (non si vedono le facce dei medici e delle infermiere, sono sempre in penombra), la donna ha la testa bendata, le dicono: «è l'ultima operazione, se non riusciremo a rendere normale la tua faccia sarai perduta, ti confineremo in un ghetto». La donna viene operata e appare agli occhi dello spettatore, sbendata: il suo volto è bellissimo, ma le facce di medici e infermieri sono scimmiesche, porcine. «Operazione fallita» bisbigliano.

Lei è sola, con la sua faccia bella e mostruosa. Essere mostri è proprio essere *soli* con un certo viso, il *proprio*, bello, brutto o strano che sia. Io ho voluto che apparisse questa solitudine. È superba e mozzafiato, come quando strisci sul ventre, in mezzo alla terra fangosa, e non sai se sarà il nemico a colpire te o tu a colpire lui, alla cieca, nel buio.

Vedi, è solo accidentalmente che io, Diana Arbus, sono nata normale, e me ne dispiace. È dolorosa, dentro di me, la sensazione di essere immune da avversità violente, da deformazioni irrimediabili. Io e te, Arthur, non vedremo mai la stessa cosa. Mi accusano di essere «la fotografa dei mostri» ma non sanno fino a che punto si ingannano. Non sanno, loro, i normali, fino a che punto hanno cancellato dai loro corpi la persona, diabolica, terribile o straordinaria, che avrebbero potuto essere, e così si sono castrati, perché era conveniente castrarsi per consegnare alla società *una sola* immagine di sé – di solito quella vile, consenziente, complice. Quando io fotografo un essere deforme, leggo nei suoi occhi il desiderio di non esserlo e l'angoscia di esserlo, la sua mite insoddisfazione ma anche la sua calma cerimoniosa, il suo vivere, come un'abitudine di tutti i giorni, quel qualcosa di strano che, davanti al mio obiettivo, non è qualcosa di cui deve vergognarsi o nascondersi.

Niente è più nobile del gigante che si china verso i suoi piccoli genitori, della sua grande tenerezza, del desiderio di non essere la cosa enorme che è ma il bambino di statura normale che non è mai stato. Vedo il suo aspetto reale, decifro il suo desiderio reale. Solo guardandolo e scattando la foto. Facendo questo io entro in punta di piedi dentro un mondo sacro, dove sono ammessa ad entrare. Vedo solo figure di idioti, di nani, di esseri strani. Li metto frontali, davanti a me, senza descrivere nessuna storia, senza mostrare nessun dramma. Non è questione di freddezza emotiva ma di assoluta mancanza d'ipocrisia. Credo che, nel mondo, ci sia ben poco d'altro da vedere. I freaks non *trovano* i loro traumi, *nascono* con i loro traumi. Superano immediatamente tutti gli esami. Sono aristocratici e innocenti, così vicino al ritmo animale del vivente. Spesso sorridono. Anche nella natura ci sono dei tronchi d'albero dall'aspetto raccapricciante che nessun viaggiatore oserebbe definire anormali rispetto a tronchi armoniosi e rispettabili. Sarebbe anche interessante confrontare le mie foto con le foto di qualche

matrimonio della provincia americana del New Jersey (la sposa grassa e ridente, l'uomo untuoso e stolido, i genitori rossi e ubriachi) e sfidare lo spettatore a confessare cosa *sente* e cosa *non sente* mostruoso.

Noi troppo spesso abbiamo paura del nostro corpo, lo vogliamo truccare come attori, ringiovanirlo, trasformarlo, renderlo piacevole. Io, invece, parlo della serenità di chi, avendo corpo e faccia anomali, li sopporta nonostante il disprezzo o il disgusto degli altri. Le mie foto espongono un destino, non lo nascondono dentro un armadio, non lo seppelliscono sottoterra, non lo mettono sotto un velo. Io voglio dire: chi ha la maschera è solo chi guarda, mentre chi viene guardato si assume il compito opposto: non fingere, non simulare. Lasciarsi attraversare.

Sono umili, nobili, solenni, i freaks. Molti di loro si sono rifiutati di farsi fotografare non perché avessero paura ma perché non ritenevano il mio lavoro necessario. Altri, invece, hanno accondisceso con semplicità. Tutto è possibile, con loro. E, quando rientro nel mio mondo, non mi sento affatto bene. Mi sembra di tradirli. Anche se fisicamente sono più simile a voi che a loro, ho un senso di colpa per non essere rimasta laggiù, dove, chissà, qualcuno poteva, per scherzo, togliermi la macchina di mano e fotografare me, almeno per un attimo.

Adesso, dentro alla mia tristezza, *non vedo che loro*. Nessun altro. Voi normali mi pesate sulla pancia, mi fate soffrire. Loro, invece, mi aiutano a essere umana per il tempo in cui lo vorrò.

Diane

Morgue

Una dichiarazione di Andrés Serrano (1995).

Queste sono le unghie di una giamaicana sedicenne, ammazzata dalle percosse. Questa, sopra un drappo azzurro, è la mano di una thailandese di ventotto anni, una prostituta, morta di overdose. Queste le mammelle di una portoricana. Questo il pube di un magnaccia negro. Queste, due labbra illividite di un *homeless*. Questo il tallone screpolato, con impronte d'inchiostro, di un *nomad*. Queste le dita smaltate di una sventurata col ventre tagliuzzato da un coltello. Questa la faccia carbonizzata e quasi sparita di una massaia di sessantanove anni di Little Italy. Questa la nuca, sfigurata dal rasoio, di un incappucciato del Ku Klux Klan. Ecco, ora li vedete bene. Sono brandelli. Occhi che guardano al mondo dei vivi con un'audacia intollerabile. Cadaveri. Squarci aperti nel petto chiaro e nella schiena scura. Creature assassinate da una morte violenta. Unici colori: il rosso, il nero e il bianco. Ma – lo potete vedere qui, solo qui, nelle mie foto, che ho scattato in tanti letti d'acciaio nella Morgue di New York, con un freddo polare, le piastrelle che mi abbagliavano, la formalina che mi soffocava, funzionari inebetiti dall'alcool che mi guardavano con disgusto come un delinquente – qui, nella cornice esatta, questi corpi trucidati sono immortali. Ho vinto io la battaglia. Corpi non più vivi, d'accordo, ma che non saranno mai veramente morti. Questa carne parlerà sempre. Questa pelle accuserà sempre i suoi assassini. Non sono uno sciacallo, non sono un *voyeur*, non sono Widkin, che fotografava cadaveri di *freaks* solo per il piacere perverso di rappresentare la sua bravura.

Io *fotografo*. Le teste, le mani, i piedi. Penso che quei talloni ricordino tante strade, percorse d'estate e d'inverno, col caldo e col

gelo, con passi affannati o prudenti, per centinaia, per migliaia di ore. Esistono. Da oggi, per sempre, ci sono. Sono qui nelle mie foto. Non si corromperanno, non saranno sepolti. Resteranno esposti, colmi *per sempre* della vita che li ha appena abbandonati. Durante un recente viaggio a Roma ho visto *Ala*, l'opera di un giovane scultore che si chiama Nunzio. Si tratta di un'ala di bronzo scuro, piccola e sottile, poggiata su un muro. Mi sono commosso. I miei cadaveri così pieni di vita e quell'ala pudica e dismessa, carica di tanti antichi voli, hanno suscitato in me un'energia che avrei voluto definire immortale.

Stanza di lame

Lettera di Louise Bourgeois a un critico d'arte (1986).

Se la mia stanza ti disturba, a me non importa un fico secco. Figuriamoci. Ho novantadue anni e mi porto ancora dietro questo corpo da massacrare, vuoi che mi interessi la tua opinione? Mi hanno chiesto un'installazione per la *Galerie des Fleurs* e ho fatto questa stanza. Dall'esterno è un cubo magico e luccicante, che manda riflessi iridescenti. Ma, se ci entri dentro, ti sembra di essere come dentro uno strano miraggio (o una tortura), con lame lunghe e sottili appese al soffitto, che oscillano impercettibilmente, affilatissime. Devi camminare con prudenza se non vuoi ferirti. Ogni spettatore, entrando a vedere, deve essere *molto attento* o finirà tagliuzzato, mani, faccia, piedi. Bello sarebbe se le lame lo colpissero bene, ma proprio bene, e uscisse dalla mia stanza barcollando, tutto insanguinato. Non trovi che l'idea sia birichina? Chi ha installato le lame per me mi ha convinto a non programmare il loro movimento a velocità troppo elevate, per questioni di rischio. Io gli ridevo in faccia, dicevo: «Vigliacco! Hai paura che ci denunciino? Dovremmo farli ruotare velocissimi. La vita è questo». Ridevo da piegarmi in due.

A me sembra che la stanza dica in modo perfetto il suo incantesimo. No, non è un sogno, detesto i sogni che spadroneggiano volgari nella notte. Io voglio incantamenti che posso modellarmi da sola, controllando il pericolo e la paura. L'incantesimo è più amichevole del sogno; non è uno stato passivo. Il sogno acceca, l'incantesimo no.

Avrei potuto fare una camera tutta di piume che ti solleticano, ti fanno ridere di piacere, induriscono il cazzo degli uomini e bagnano il sesso delle donne, o una camera di giunchi flessibili e vigorosi,

che a passarci dentro emettono suoni rassicuranti e melodiosi, come una foresta stregata, un piccolo paradiso, o una camera come quella di Boltanski, con l'elenco dei nomi dei deportati, i vestiti, i capelli, le ceneri, tanto le guerre sono finite, gli ebrei sono tornati ricchi e i trucchetti patetici per spettatori progressisti vanno di moda. Non fanno per me. Io sono una donna fredda, cattiva, furiosa: (lo sai che Boltanski vorrebbe venderci a un miliardario per essere osservato dipingere, in ogni ora del giorno, per non so quanti anni? Ecco la Grande Stronzata del Visibile!).

Io posso solo offrire ai miei affezionati spettatori la mia *Stanza delle lame*.

Ieri ho sognato di essere un ragno gigantesco e i filamenti della mia ragnatela avevano la stessa consistenza di questo bellissimo acciaio. Ma era un sogno, più che sgradevole, noioso. Simile a migliaia di altri che ho dovuto subire nella mia lunghissima vita.

Aspetto la tua critica, allora. I commenti degli altri.

Nello studio ho tanti di quei rasoi con cui allestire tante altre stanze per le vostre dita tranquille. Potrei festeggiare le mie cento candeline con cento coltelli.

Tua Louise

L'arte è un guizzo

Una lettera di Vivian Maier a un amico (1974).

Grazie della tua lettera, ma direi di no.

Non ho bisogno di nulla. Vivo con quello che ho.

Se vuoi spedirmi dei cataloghi di fotografia, va bene. Mi piacciono, le fotografie. Quando fotografi vedi il mondo come vuoi, lo fissi in quel modo e lo porti via con te; solo così puoi accettare di esistere, solo se la vita la *sviluppi* a modo tuo; se non lo fai, la vita stupida e indegna, insipida e sciocca, ti costringe a badare a dei mocciosi quando vorresti vedere solo degli specchi in cui riflettere te e il mondo e coglierlo d'un balzo, come la pantera fa con la preda, perché è giusto così. Un balzo perfetto. Di vita, ce n'è troppa. Ma di arte no, per fortuna. L'arte è un guizzo, e poi si va oltre.

Quando morirò, non farmi seppellire. Bruciami. Dì che mettano sopra le ceneri il mio tailleur rosso, che lo stendano come la silhouette del corpo che ero, e basta così. Il tempo e la pioggia lo disferanno, ma per qualche giorno potrai vedermi proprio com'ero.

La veglia

Appunti per un'opera cotta nella terra, scritti dallo scultore Nanni Valentini, nella settimana precedente alla morte (1985), sopraggiunta in seguito a una operazione di routine.

Dov'è la magia? Nel fatto che non usi il fuoco ma ti affidi ad esso. Nella fornace non puoi mettere le mani, non puoi agire. Ti tocca aspettare ciò che la materia ti dirà: parole che non hanno niente a che fare con i suoni della tua lingua. Ecco cosa vorrei: vegliare le pulsazioni del sangue. Nutrire il figlio, scaldarlo dentro di me, preparare la sua nascita, svilupparne le forme. E poi, nel momento decisivo, restare sospeso, incantato, deluso dalla nascita effettiva dell'opera. E allora, per non morire svuotato dalla sua brutale presenza, riprendere ad aspettare. Immaginare un secondo, un terzo figlio. Concepirlo, vegliarlo, nutrirlo ancora... Io non cerco le immagini che la terra mi offre ma i segni che possono distaccarmi dal suo grembo. Dopo essere stata impastata e riposta in un luogo umido, la terra è ripresa e impastata di nuovo finché non è pronta per forgiare vasi che contengano olio e frumento. Gli stessi vasi catturano il vento e svelano le risonanze della voce. La terra chiama l'uomo a scegliere forme convesse e utili, ma la forma nascosta è l'eco del vento che vi turbinava. Ogni luogo ha un'anima che viene scoperta solo dopo il suo sacrilegio.

Io vado spesso nei campi a raccogliere zolle, Gli impasti che faccio e le argille che uso partecipano dell'antica profanazione: rubare la terra alla terra in cui è collocata e cuocerla in un luogo diverso da quello. Sento d'essere parte della terra, allo stesso modo che i miei

lineamenti sono parte di me: la mia immaginazione non è in conflitto con la realtà in quanto la realtà mi appare una forma slegata e dispersa dell'immaginazione.

La sostanza delle cose è il principio del movimento. E cos'è questo movimento se non il ritmo del respiro, il vuoto al centro dell'opera, il vuoto al quale mi avvicino allentandomi al centro di me? Ma non posso toccare nessun centro. Morrebbe il movimento. Tutto sarebbe punto. Niente spiegherebbe e dispiegherebbe come le anse del vaso, contenitori di semi e di terra, di venti e di fiati, come le anse del fiume, dove le correnti portano il limo e il limo regola le correnti. Io sono lì, nel movimento di una terra che si piega verso il respiro, che da convessa diventa concava, precipitando in un nulla che a volte assomiglia al terrore dell'animale minacciato dal fuoco. Non so chi lo abbia detto. Ma nei miei crateri, nei vasi che riduco a fontane, buchi, strati, c'è questo grido intorno al quale giro con calma e che non posso mai gridare perché sono intento a tracciare dei segni, a raccontare delle storie.

Io sono colui che lavora, propone, propone e affida al fuoco il suo progetto. Il fuoco, poi, sceglierà. Il fuoco, non io. Il vuoto, non io.

Una proposta di terra, di terra cruda, da consegnare solo al fuoco. A quella colonna di fumo con in cima la pietra cava, colma d'acqua, screziata di nubi – specchio di quali dèi? Quelli che scendono o quelli che salgono dal fuoco? Il movimento è la continua crescita dei propri limiti, è il respiro del dentro e del fuori, del basso e dell'alto.

Ho sognato un vaso, un grande vaso di terracotta, tornito nell'ansa e nelle curve. All'improvviso, un animale esce dall'acqua. E' un polipo. Comincia a incollare i suoi tentacoli al vaso. Prima uno, poi due, poi tutti gli altri. Alla fine il vaso, schiacciato, si frantuma. E il polipo rimane attaccato alla superficie di quello che non è più un vaso ma terra senza profondità, terra da appendere a un ramo,

scorza senza senso. Dalla finestra della stanza esce un soffio d'aria. All'esterno del vaso i segni prodotti dalla mano ma all'interno del vaso, nell'invisibile interno, la storia dell'eroe. A contatto con pneuma e respiro, l'eroe non si erge vittorioso ma scende agli inferi.

Mi piace, spesso, lasciare nella terra dei segni. Non tanto quelli delle mani e dei piedi, che conosco, ma segni che possono evocare marce di uomini colossali, di animali straordinari o di piccolissimi organismi: tutta una mappa di segni, tracciati sulla polvere e messi lì, nella stanza, come resti di tempi mitici, estranei al nostro secolo. Ma la stanza è preda delle correnti. La finestra può spalancarsi. E allora, della mia opera, consegnata per un tempo effimero allo sguardo, cosa resterà, nel moneti in cui soffia il vento? Solo la mia capacità di guardare senza rimpianto l'aria che muta i segni. Non altrettanto accade alle parole. Le parole nascondono il mistero delle tracce lasciate sul pianeta da qualche enigmatica presenza. Si apre la bocca e già si tradisce. Si scrive e tutto diventa più lento, corrotto dal pensiero della fora. Questo non accade, quando si lavora la terra o l'aria.

C'è una bellissima parola che individua il senso degli oggetti: l'oggetto è una cosa che puoi consegnare. *Con-segno*: se non ha il tuo segno non puoi fare nulla. Qualcosa di simile accadeva anche 500 anni A.C., quando gli Indios di Nazca, in Perù, tracciarono per migliaia di chilometri linee ondulate e linee spezzate, che non marcavano nessun territorio e non definivano nessuna regione, ma che sarebbero state visibili, per la loro colossale estensione, anche dalla luna, Lunghi solchi. Lunghi enigmi.

Talvolta, sulle terrecotte, ho voluto segnare dei solchi, come se li avesse prodotti lo scorrere della lava dalle pendici del vulcano. Ho chiamato questi pezzi *Crateri* e chi li guarda ha spesso detto che sembrano dei veri crateri. Non un complimento, per me: non volevo fare nulla che assomigliasse alla natura, che la ripetesse

fedelmente, ma solo un gesto umano, imperfetto, forse malriuscito, di evocarla. Come sempre, la perfezione mi disturba. Le macchie, le ombre, mi svelano più universi di quanti me ne mostri la precisione. Forse è strano ma uno degli artisti che ha contato di più nella mia formazione è Giacometti. Perché Giacometti? Perché non sapeva, non poteva dipingere una testa umana, il suo atteggiamento davanti all'oggetto è simile al mio: una metamorfosi incessante della prospettiva. Visto da lontano o da vicino, un oggetto è completamente diverso. Così il mio cratere, se lo osservi da grandi distanze, è un frammento opaco di terra, una cosa mediocre, insufficiente; ma, se lo fissi da vicino, richiama, nonostante la sua inadeguatezza, la vertigine di Empedocle. Fra queste prospettive è contenuta tutta l'arte. Lo sguardo si avvicina o si allontana. La mano dell'artista raffigura questa lontananza o questa vicinanza. Nella leggenda di Gige e Candaule, così come la narra Erodoto, si parla della nudità violata come della profanazione di un segreto. Io soffro lo stesso senso di profanazione quando devo concludere un'immagine. Nella violenza dell'unico punto di vista intravedo qualcosa a cui mi oppongo vagando in un oceano di racconti, in un mare di segni. Mi aggiro attorno alla terra per cantarne, non per scoprirne, tutti i segreti. Alla terra, sfiorata dal soffio di Mercurio, a quella che imprigiona l'ombra delle farfalle, io dedico voti, subito inghiottiti dai movimenti della sabbia, dai sussulti dei fondali. *La natura ama nascondersi.*

Le zolle, i portali, i mattoni, in oca si distinguono se non un modo diverso di forgiarsi della terra che li compone? E' sempre una questione di velocità o di lentezza del fuoco. Se disegno una scala, se creo una porta, se formo un tempio, ciò che conta è l'apertura: ogni oggetto, spalancato, deve mostrare l'impulso che l'ha fatto scaturire dal vuoto.

Il ruggito del leone, l'ululato del lupo, il fischio della serpe, il bramito del toro, il tubare della tortora, il canto del gufo notturno, il pianto

delle anime infernali – mi usciranno dall'anima come un unico suono. La pena da cui sono pervaso chiede, per essere detta, modi straordinari.

Io sto invecchiando. Vorrei, una volta vecchio, non affaticarmi più. Essere saggio e muto, all'interno di una casa di terra, con muri e porte di terra. Gli amici dovrebbero venire tutti i giorni a visitarmi: bussare alla porta, toccare i muri, tastare ovunque. Mutare, arrivando, la forma della mia casa. Ognuno contribuisce alla mia opera. E io, di notte, sognarla, rimodellarla, rifarla. La mia casa è sempre una capanna instabile, aperta dal vento, frequentata dai viaggiatori, ma è anche focolare, colonna, albero maestro, vaso, telaio. Il focolare riscalda gli abitanti, la colonna regge il soffitto, l'albero maestro dà equilibrio alla nave, il vaso è forgiato dalla fiamma, il fuso del telaio tesse la lana. Il cosmo esiste. Radice e cielo si toccano, Gli amici vengono nella mia casa e formano la mia casa. Sono solo ma mai completamente solo. Dentro la terra. Fuori dalla terra. Creando insieme. Per sempre.

Complice necessaria

Frammenti dai *notebooks* di Evgen Bavcar (2002).

Le fotografie di un cieco attirano morbosamente i vedenti.

Quando discernevo frammenti di luci e di colori ero felice perché *vedevo ancora*: conservo molto vivo il ricordo di questi momenti d'addio al mondo invisibile. Ora la monocromia ha invaso la mia esistenza e devo fare uno sforzo per conservare la tavolozza delle sfumature, perché il mondo fugge nella monotonia e nella trasparenza.

Il colore gli oggetti e le persone da cui imparo: conosco una donna la cui voce è così blu da riuscire a mettere dell'azzurro in questo giorno che so grigio e autunnale. Incontro un pittore che ha una voce rosso-cupa e il caso ha voluto che amassi questo colore.

All'inizio della mia cecità, quando mi prendevo troppo sul serio, portavo occhiali scuri per accentuare quello che ero: oggi uso lenti chiare, per darmi un'aria da intellettuale birbante.

Una delle assenze costanti della mia vita è senza dubbio quella del cielo, che appartiene alle immagini più cancellate. Le stelle per esempio, verso le quali il cammino della memoria è molto più spinoso. È con un leggero senso di sfida che le fotografo oggi.

La cecità non mi lascia mai e se volessi disfarmi di lei dovrei rinunciare a tutto il resto, e non ne vale la pena. Mi sono dunque risolto a considerarla come complice necessaria, a vivere con lei

per esplorare le sue possibilità, nel gioco d'amore e d'odio che mi impone.

Benché, per amore di paradosso, abbia molti specchi a casa mia, preferisco cercare la mia voce nelle immagini dei mie interlocutori e dei miei amici: è una ricerca gioiosa.

Cos'è dunque uno sguardo cieco? È lo sguardo di chi non può vedere in altro modo: è la somma di tutti i sogni ma senza la parte incubo. E poi le tenebre non sono che un'apparenza, perché la vita di ogni persona, per quanto cupa sia, è fatta anche di luce. Nello stesso modo con cui il giorno scintilla con il canto degli uccelli, così io imparo a distinguere la voce del mattina da quella della sera.

Le fotografie di un cieco: una volta uno ci ha scherzato sopra e mi ha detto che in realtà io *ci vedo*. Che sono un impostore. *Io ho riso per ore.*

Giacomettiana

Tutto questo è indiscutibile, ma sondare ugualmente, più avanti, tutte le possibilità.

Alberto Giacometti

Se copio come vedo

Pagine di taccuino di Alberto Giacometti (1957), ritrovate sparse alla rinfusa dentro vecchie copie di “Le Monde”, in un angolo polveroso e ricoperto di calcinacci dello studio di Rue Hyppolite-Maindron.

Sono stanco, incerto. Il viso dell'uomo è una nuvola vaga. Ma anche per i pittori egizi o africani, credo. Per le pietre dell'India, che purtroppo non vedrò mai, è lo stesso. Io non sono il solo pittore moderno ad avere l'ossessione del volto. No, sono troppo stupido, troppo poco importante. Solo che ne ho parlato a molti. Gli artisti moderni parlano sempre troppo, e poi dicono il loro nome a chi li intervista. Milioni di sguardi prima del mio hanno cercato l'uomo e hanno ottenuto ombre, disegni, profili, scarabocchi appena accennati. Un pittore che si chiamava Nitso faceva solo dei buchi nel vuoto e quei buchi li chiamava nuvole...

Chiunque abbia dipinto o scolpito si è posto il problema del volto. Nel Congo, quando si acquattavano per spiare il nemico e lo vedevano da lontano, dipingevano quelle scene raffigurando i cacciatori con volti piccolissimi, appena segnati nella pietra.

Il Maestro delle Ore di Rohan dipingeva solo volti di defunti, cerimonie. Immagino un'asprezza, un'intolleranza particolare, anche se non ho mai visto un solo suo quadro.

Nel Rinascimento hanno addolcito la realtà. L'hanno resa più morbida. Hanno voluto modellare, tornire, stupire. Ma, a parer mio, nessuna di quelle Madonne o di quei guerrieri è reale. Reali sono i volti aspri di Cimabue e di altri primitivi, così asimmetrici, così irregolari, da essere somiglianti all'uomo. La vera somiglianza è

molto diversa dalla falsa rassomiglianza dell'armonia prospettica – questo monumentale manierismo.

Mi viene voglia di disegnare da tutte le parti. I volti sono come alfabeti. Avete mai pensato che, nell'attimo in cui si disegna un volto, già la mano è immersa nel miliardo di pensieri che occupano il cervello chiuso nel cranio di quella testa? E come posso dimenticarmene, quando dipingo? Come posso? Io non ci riuscirò mai.

Ricordo l'autoritratto di un pittore italiano: si raffigura *gentiluomo* dal volto languido e pensoso che regge un ritratto di se stesso – magro, occhialuto, pazzo *artigiano*.

Io sono pittore e scultore: è questo il mestiere. Ma in realtà penso, e basta. Penso ai volti che non raggiungerò mai, alle mie strane isole fatte di occhi e di nasi. Fra me e il vero volto ci sono milioni di metri cubi di atmosfera, di aria pesante e leggera, traversata da mille fantasie e chimere – oh sciocca arte astratta! – che spengono il desiderio di cercare chi sono, chi siamo...

Un vago senso di sonno. E gli occhi, lo spazio che li separa dalla vita. Non so nulla della vita, della morte, nulla.

Il mio sogno è disegnare una folla, tutta con un solo tratto, febbrile, concitato, fremente, come una macchia irta e grigia, e da quella, come per miracolo, emerge, raggiungibile e reale, il vero volto. E qui cominciare. Ricominciare di nuovo. Ricominciare da qui, senza una gran voglia né di leggere né di dipingere o scrivere, senza sapere bene chi sono e dove sono, come se mi trovassi in un isolotto minuscolo al centro di uno spazio imponderabile.

È sgradevole continuare. Mi sento troppa pelle addosso. Sono come un bosco pieno di foglie, oscuro, troppo folto. Vorrei che venisse l'autunno. Sono scoraggiato. Molti pittori, che hanno scolpito la terra prima di me, cercavano, come me, quel buco nella roccia, il volto? E se poi lo trovassi, quel volto? Se lo rappresentassi? Non lo vedrei forse tutte le notti nei miei sogni a tormentarmi, a chiedermi ragione del mio lavoro, a impormi di disegnare, scrivere, dipingere tutte le immagini, i pensieri, le emozioni, i fremiti, i brividi che gli attraversano la pelle e il cervello? Anche se la raggiungessi, quella testa rassomigliante, non diverrebbe forse, da allora in poi, il mio demone ostinato

Quella piastra, nello spazio. Un rettangolo. Una pietra nera. Non vedo altro. E due righe, nella pietra: una orizzontale, una verticale. L'uomo. Quante volte ho visto la pietra nera! E quella fessura al centro, gli occhi, la linea a piombo di un corpo. Mi sono sempre opposto a pensare la pietra come un grande sarcofago.

Una scultura grande non è che la copia immensa di una scultura piccola. Tutte le sculture – egizie, sumere, cinesi, preistoriche – sono così, anche quando sono gigantesche. E certe volte penso che per me il mondo è così piccolo e le figure sono così piccole perché io, anche se le guardo a due centimetri di distanza, sono sempre infinitamente distante da loro.

Il bicchiere: una meraviglia dell'universo. Non le divinità ittite. Il bicchiere, con tutte le sfumature del cristallo, con tutti gli occhi che lo hanno guardato...

Non voglio più copiare. Se copio come vedo, tutto sparisce.

Macchine, automi: quello che siamo. Successione di punti immobili. Nessuno, in realtà compie quel gesto con cui sorvolerà se stesso.

Un teatro di fiammiferi, con le teste che bruceranno. Una tenda nera che oscilla giù. Un unico tratto scuro. Come un volto allungato.

Odio i profili. Non mi restituiscono la verità. Voglio guardare al centro. Ma al centro tutto si cancella, e torno a guardare i profili.

Una scultura caldea fatta a pezzi, un Rembrandt annerito e squarciato, cessano forse di essere dei capolavori? Ma una scultura astratta, che mostri subito il suo essere scoria, residuo, rifiuto del visibile, in che mondo si pone? In quello degli oggetti concreti o in quello delle opere vive?

Io sono disperato del mio stesso disegno: ha una “musica morale” che non realizzo solo con la mano ma col soffio della mia bocca, che respira qui, su questa carta, su questa interminabile testa da finire.

No, niente alberi, niente animali. Mi attrae il mio simile, il mio sosia. Qualcosa di me, su cui si possa osare l’occhio di una bestia e riconoscermi e mandare vibrazioni da altri animali.

I miei disegni sono la sensazione che è passata dentro di me e che mi ha afferrato al volo e che ho disegnato *assolutamente nuda*.

Ho perforato e scalpellato. Ho usato la punta come una trivella. Mille e mille segni, a rendere nera di colpi di matita la faccia che rappresento e percuoto, che non posso più arrivare a vedere – copiata, cancellata, ricopiata, rifatta, innumerevoli volte per innumerevoli anni...

Un giorno, nella mia camera, guardando un asciugamano su una sedia, ho avuto la netta sensazione che ogni oggetto fosse solo, e il

suo peso assente. L'asciugamano era così *solo* che avrei potuto togliere la sedia senza che cambiasse il proprio posto, il proprio peso, e persino il proprio silenzio.

Annerire. Cancellare. La carta – come un calco del volto che vorrei. Ma cosa voglio? Non disossare. Non rimpicciolire. Ma vedere mentre la vista cancella le cose, *vedere nel momento estremo*, quando la nebbia ti porta via gli occhi e comincia a rubarti il respiro.

Non ci sono opere. Si disegna, si scrive. Si mangia, si dorme. Si pensa alla morte. Il volto che non raggiungo me lo dice. Non ci sono opere finite. Solo una mano protesa a fare qualcosa. Una mano mozza, e basta. E' quello che siamo. Una mano che cerca un volto. In fondo – a guardarlo bene – è proprio il simbolo di una carezza. E io – quand'è stata la mia ultima carezza? Ad Annette? A Diego? Non ricordo bene, da troppo tempo sono qui, come una talpa, nella polvere, circondato da statue che solo i ciechi sapranno *sentire*...

Ho lavorato a quel paesaggio per tre anni, con qualsiasi tempo. I fiori se ne sono andati, le foglie sono nate e morte. Alla fine, avevo quattro paesaggi completamente neri. Non potevo fare altrimenti.

Lavoro. È il lungo cammino. Tutto diventa come un delirio esaltante, la più straordinaria delle avventure: se partissi su una nave per paesi mai visti e incontrassi isole inattese e strani abitanti, mi farebbe lo stesso effetto. Non ho niente da chiedere se non poter continuare, perdutamente.

Copio il residuo di una visione. Ma quella scoria è ancora più affilata e incanta i vivi, rendendoli simili ai morti.

In definitiva, ho fatto il possibile. Per stare come sto.

Buchi nel vuoto

Altre pagine di Alberto Giacometti (1958), fissate con uno spillo sotto la tela incompiuta di un ritratto di James Lord.

Sogno e sogno, ma non racconterò i miei sogni su queste pagine. I trascrittori di sogni sono i poveri aiutanti che ci soccorrono per decifrare visioni dell'altro mondo. Ma io non voglio decifrare niente. Non voglio parlare del mio altro io, quello che si addormenta quando sono sveglio. Non sono uno scrittore apocrifo ma uno scultore fallito.

Certe splendide ragazze, che vedo in strada, mi tolgono dalla mente la mano di Maria che si posa sulla guancia morta di Gesù, negli affreschi di Giotto. La vita scorre. Deve scorrere. E io rendo i mie segni più fitti mentre disegno le montagne e le case. Così, coperte dal carboncino, sono meno esposte alla luce. Più naturali.

Noi, fragili pittori. Facciamo gesticolare figure piccole e torturate, come in un'incisione di Callot. Ma se osassimo guardare quello che sentono! L'aria da cui sono circondate! Un vuoto immenso.

Piranesi? Carceri enormi, con argani e corde. L'uomo è una cosa immobile, un insetto. Che mancanza di pietà!

I matti sono quelli che si coprono il volto con le braccia perché è scorticato.

Che voglia di fare, in quindici giorni, la statua vera, risolutiva!

Ma poi, come spiegare al mio modello *che invecchierà?* Che la scultura che lo raffigura si sgretolerà dopo di lui? Per insegnargli questo, comincio a fare a pezzi la creta della faccia che gli assomiglia e non gli assomiglia abbastanza, lì, fra guancia e bocca, con un coltellino.

Cézanne è il pittore più profondo, ma anche gli uccelli di Braque, come sono reali! Piatti, appena disegnati. Neri sul bianco.

La possibilità di percepire figure armoniose: l'ho provata forse a quindici anni, quando avrei voluto scolpire le illustrazioni della Bibbia.

Aggiungere qualcosa agli occhi? Sarebbe ridicolo. Più appropriato togliere. Già, si vedrebbero le orbite. È spaventoso, ma bisogna andare avanti.

Una radiografia? Tutti uguali sotto la lastra, diversi per una macchia più piccola o più grande. Sciocchezze. Bisogna saper vedere *uomo per uomo*.

Non potrò mai esser meno di quello che sono. E quello che sono è un pittore che non riesce a mettere a fuoco.

Dicono che avrei copiato da Dürer o da Rembrandt come se fossero dei Giacometti. Ma allora, quando Rembrandt dipinge Tiziano non trova Rembrandt? Senza la propria ossessione, che prevale su tutto, non si viene a capo di nulla.

Un certo Jakob Copé, scultore mediocre, per tutta la vita lavorò a una statua. E' morto nel silenzio, come uno spettro, e la sua opera non vale nulla. Io sono uno della sua specie. Non mi tolgo la vita perché domani potrei realizzare quello che non ho fatto finora.

Credo ai miracoli come credo alla polvere sparsa sui miei disegni. Ieri, ne ho bruciato diciotto che non valevano niente.

Tengo i miei appunti in una scatola di fiammiferi, se non ci metto le ultime statuine, prima di una mostra.

Si dice che un pittore, grazie alla pittura, *possiede a distanza*. Ma mi sembra un'ipotesi da stregone. Io perdo anche quello che guardo pochi centimetri davanti a me.

Uno scrittore dice che si ha una sola cosa da dire e che per il resto bisogna tagliar corto. Intorno a quella cosa, aggiunge, sarebbe opportuno far rotolare qualche masso, per proteggerla da sguardi estranei.

Ha ragione Genet, quando scrive che io non dipingo né per i miei contemporanei né per chi verrà dopo di me, perché faccio delle statue che incantano i morti e che rendono i vivi simili ai morti che saranno.

Più della grande pietra liscia e scura, insostenibile allo sguardo, che vidi da bambino su quella spiaggia, mi interessano le pietruzze scheggiate dei fossi, piene di crepe e di fessure, miei compagni e miei complici. Quasi che quella grande pietra nera abbia avuto il diritto di esistere solo nel momento armonioso e potente dell'infanzia felice.

Talvolta, quando mi sento più rabbioso, comincio a gridare contro le mie povere sculture, a colpirle con scalpello e coltello, mi chiedo se, in effetti, non siano loro a fare di me quello che sono, e non il contrario.

Tutto è così perfetto e risoluto, nelle statue che vedo, soprattutto in Brancusi. Solo io sono lo stupido, che scavo e smuovo. Mi ritrovo nell'ultimo Rodin. Forse in Medardo Rosso. Ma loro erano impressionisti, agitati dalla luce, amanti delle superfici. Un bambino mi ha detto, guardandomi la manica macchiata di caffè mentre fumavo e mangiavo un uovo al bar, se quella era cenere. «C'è stato mica un terremoto, signore?». E io mi sono messo a ridere.

I cieli luminosissimi, insostenibili, azzurri. Come evitarli?

Le mie piccole geografie sono i passi, le facce, le braccia. Lo devo, a questa specie macilenta che va a tastoni nel buio.

La statuina etrusca di Volterra che simboleggia la sera? «Ecco dove nasce la sua arte, Giacometti» mi dicono fior di critici. Ma non hanno ragione. Io prendo solo quello che c'è, quello che vedono i miei occhi. E non ho mai visto quella gentilissima, sottilissima, tanto perfetta figura.

Mi sento così disarmato, circondato da pittori non indispensabili! Io - aiutante magico di me stesso, servo di me.

Tutto ricomincia. Sempre e poi sempre. Da quando ho sentito cosa significa la morte, sento che tutto ricomincia. Anche perché ogni giorno che, finora, ho impiegato a scolpire, è stato un giorno sprecato. Come artista, vivo nella nebbia. Ma domani?

Cominciavo grande e finivo piccolo. Perché? Ma non è che voglia sempre lavorare. Voglio finirla al più presto. Forse sono un falso scultore e un falso pittore.

Non lavoro, come gli antichi, su corpi e paesaggi, la somma delle conoscenze e dei saperi di un'epoca armoniosa ed esatta, corpi e paesaggi che il pittore non vede ma si raffigura come esempi. Io,

come al solito, mi arrangio con quello che vedo. E l'altro giorno, quelle tre ragazze che ridevano nel buio, con la luce del lampione che sfiorava le unghie dei piedi, in piena estate, mi ha mandato nel pànico. Mi sono chiesto che disegno poteva raffigurarle. Mi sono risposto: nessuno.

La mia statua più bella? Quella che mi guarderà veramente. Quella che mi guarderà per ultima. E allora io, libero dal mio compito impossibile, mi reinventerò un'altra ossessione, per prepararmi meglio alla morte.

Non ho fatto abbastanza. Finché sono vivo, non faccio abbastanza. Una volta scrissi: *smetterla di fare buchi nel vuoto*. Oggi mi dico: come li disegno, i buchi nel vuoto? Sono diventato folle o disperatamente saggio?

Una sedia palinsesto

Frammento incompiuto di René Char per Alberto Giacometti (1970).

La sedia disegnata, ridisegnata, cancellata, rifatta, ricreata, di un grigio eroso e irreparabile, come la parola della poesia. Una sedia-palinsesto. Che non smette di svanire e di ricrearsi, briciola sotto i temporali, i graffi, gli ematomi di ogni colpo di matita, che scalpella il foglio. Sedia dove si nuota ma non ci si siede. Sedia rustica dove a volte Alberto, la sigaretta accesa, riesce a dormire, le statuine nascoste dai vecchi giornali del giorno, statuine che Diego gli ruba di notte per rifarle grandi e di bronzo, e al mattino Alberto vorrebbe essere certo che fossero là, nella spazzatura, non ne è certo, eppure non si muove, il sonno gli chiude ancora gli occhi, la vertigine ritorna, e lui, triste maniscalco, riprende a scolpire, come immerso nella nebbia, dentro le esitazioni dell'alba, nella ferma roccia delle sue antiche rughe, e non sa di volere ciò che ha sempre voluto, guardare e guardare fino a erodere l'oggetto, perché ogni sguardo consuma il mondo fino a renderlo inservibile, ecco l'abbagliante verità che Alberto copiava da chissà dove.

La combustione muta

Una lettera inedita di Alberto Giacometti al poeta Jacques Dupin (1967).

Stampa, 15 ottobre

Le scrivo, Monsieur Dupin, per declinare il suo gentile invito. Non sono assolutamente in grado di scrivere per “L’Ephémère” un articolo sulla leggerezza della materia. Anzi, potrei dire di essere il meno adatto a scriverlo...

Le spiegherò.

All’inizio ero ossessionato dal bianco dei fogli. Mi accecava, il bianco. Spaventato da quella luce, la annerii con forti tratti di matita. Creai una folla di segni, di foglie, di oggetti, che talvolta erano volti e corpi, talvolta no, erano qualcosa di pullulante, di ossessivo, di interminabile, che si muoveva da sé, che occupava tutto il foglio, dove la matita poteva delirava e colmava, faceva emergere e distruggeva, e questo mi dava un senso di ebbrezza, mi sentivo sovrano della carta, era meraviglioso. Anche se poi il foglio, annerito di segni, restava così, fermo davanti a me, come un blocco muto, una roccia che non potevo scalfire, qualcosa di minerale o di vegetale, una pietra liscia e nera, senza aperture, che non risponde alla mia voce...

Fu nella disperazione di quel silenzio che, all’improvviso, sentii crepitare le cose. Fu un momento terribile. Ritornò il bianco. Esigente, assoluto. E quel giorno non potei che fare un volto sottile, un profilo aguzzo. Lasci i fogli e misi mano ad altre materie. Scolpii. Sentivo che si consumavano, nelle mie statue, incendi terribili; silenziose ma assolute le fiamme ardevano sempre, invisibili a tutti ma non a me, che ne avvertivo il fruscio, il crepitio, il

fragore; percepivo i colpi secchi del legno che brucia, si spacca, cade al suolo, i piccoli urli dei bambini, gli urli disperati degli adulti.

Fu allora che comincia a dare al bronzo – alla materia dei monumenti – l'apparenza che ora vi sconvolge: questa esistenza atroce, da oggetto bruciato, che persiste nel suolo e nella terra dove è andato in fiamme, che non rinuncia a denunciare l'incendio che lo ha scorticato fino all'osso e che continua a scorticarlo, eternamente presente.

Ecco, io sono testimone di questo fuoco che distingue e che elegge. Non c'è più, in me, un'acqua che slavi, un'aria dove essere in volo, ma figure che esigono di mostrarsi; figure, sempre, con un corpo attaccato alla terra, pesante e sottile, che non può non esibire il suo dolore, che non si cancella mai e resta – sepolcro, testimonianza, emblema di un'arte che non immagina nulla dietro di sé.

Pochi hanno visto nella mia opera questa struttura colossale, scuoiata dalla sofferenza. Io ho fissato il fuoco per sempre. Altri hanno fatto lo stesso per l'aria o per l'acqua. Non a caso ho vissuto in una tana, attutissimo alla terra. E qui, in questa tana, sento voci che mi sconvolgono, che parlano della musica delle cose, sento suoni morbidi e freschi, estranei alla mia lingua di pietra, al mio fuoco di bronzo.

Ma io resto qui. Ormai non posso rinunciare alle forme dove mi sono scorticato vivo. Non conosco altri mondi che il mio. Sono un povero contadino.

Perciò devo ripetervi di no, Dupin: non mi chiedete quell'articolo sulla leggerezza e sugli spazi, sui segreti dell'aria. Non potrei scriverlo. Forse – non è follia la mia affermazione – lo potrebbero Brancusi, Uzac, Valmont. Certo non io.

Io potrei parlarvi – se il tempo me lo consentirà – del fuoco che brucia i campi e non permette la seme di nascere.

Velocità

Da una pagina di taccuino del pittore e scrittore belga Henri Michaux (1964).

Veloci, tormentati, febbrili i suoi volti. Giacometti è veloce come me, nell'esecuzione, forse più veloce, anche se sembra lento, ma lui ha qualcosa che io non vorrei mai avere, ha febbre e dolore per gli uomini, è ingenuo, ama le uova, la creta, i giornali, le puttane, la romantica *air parisienne*, (che pessimi gusti): io no. Degli umani diffido: sono insolenti, stupidi, e muoiono tardi. Certo non passerei la mia esistenza a cercare di copiare un volto umano *come lo vedo*. Una vera FOLLIA. Vorrei che fosse l'uomo a vedere i miei segni e si trasformasse in loro, e l'universo fosse un preciso sistema di armoniosi, leggerissimi alveari. Continuare il tema...

Aspettando Godot

Dagli appunti di scena di Samuel Beckett per una rappresentazione di *Aspettando Godot* (1963).

Abbiamo lavorato bene insieme, ma il melo che lui aveva disegnato, nella messinscena di Godot, era troppo bello. Senza rami, sì, ma si sentiva *troppo* che i rami c'erano stati. Che passione eccessiva! Bastava una linea più semplice, a me andava bene una linea dritta e secca, ma alla fine ha vinto lui, ostinato, con questo amore dell'umano.

La prossima volta mi disegno l'albero da me. Secco il giusto. Oppure un bel niente con un fascio di luce. Sono giorni che trovo tutto troppo sentimentale, troppo umano. Anche Giacometti.

Beckett

Nota

Alcuni di questi testi sono apparsi, in versione diversa, in *Vite dettate* (Liber, 1994). I racconti *La veglia*, *Se copio come vedo* e il ciclo *Giacomettiana* sono stati pubblicati, fra il 1993 e il 2017, in riviste, antologie e blog (“Riga”, “La dimora del tempo sospeso”). *Né da uomo né da donna* è presente nell’ebook *Atti di giustizia postuma* (Matisklo, 2014).