

RAFFAELLA TERRIBILE

LETTURA DI IMMAGINI

R. Van Der Weyden, G. Klimt, Tintoretto, P. Cézanne, G. Morandi
P. Mondrian, Parmigianino, K. Malevic, L. Freud, F. Bacon
C. Claudel, J. Constable



Quaderni delle Officine, LXIV, Dicembre 2015



Raffaella TERRIBILE



(Immagine: **Gustav Klimt**, *The Tree of Life*, 1909)

LETTURA DI IMMAGINI

Rogier Van der Weyden

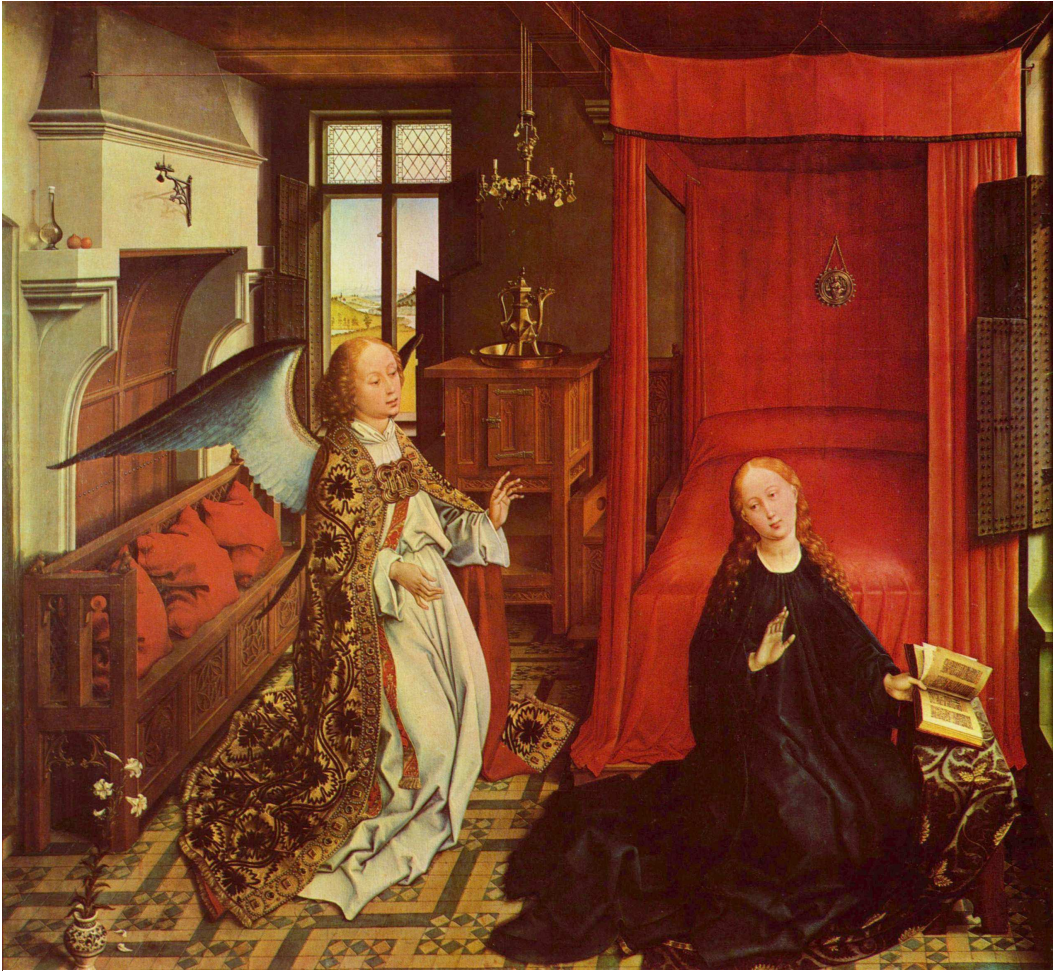
Trittico dell'Annunciazione

(1434-35)



La letizia si posa sulle maioliche preziose del pavimento, in un sereno mattino di inizio primavera. Le finestre affacciate sulle colline, un interno domestico, i gesti sospesi nello stupore che trascende il quotidiano. I passi discreti delle domestiche che si affaccendano per casa, acciottolii di stoviglie, panni stesi ad asciugare al sole, mentre le dita sottili della Signora sfiorano le pagine di un libro di preghiere. La camera mostra l'agiatezza di tutta la casa, una sobria eleganza che denuncia il benessere di una famiglia di solidi mercanti, volti al pratico senso delle cose ma già inclini al gusto del dettaglio, delle cose di qualità che fanno la differenza: una cassapanca di legno massiccio, finemente intarsiato, i cuscini di velluto rosso cremisi, la soffici ta serica del copriletto e della cortina appesa al baldacchino sospeso, con un gioco di funicelle, alla travatura del soffitto e alla cappa del camino, perch  resti bello teso. Sul comodino, in cui la Signora tiene le sue gioie,   appoggiato il lavamani di bronzo dorato e la brocca. Il camino   spento, i rigori invernali sono finiti: si pu  appoggiarvi la panchetta. Il portacandele fissato al bordo di pietra   vuoto. Sulla mensola due melagrane e una bottiglia di vetro piena d'acqua. La luce che entra dalla finestra in fondo alla stanza disegna un rettangolo chiaro sul soffitto, sulla destra una seconda finestra, aperta essa pure, mostra le solide imposte di legno borchiato delle case signorili. Il lampadario in bronzo porta una candela, una sola: sembra nuova, in attesa di essere accesa. Appoggiato su un inginocchiatoio coperto da un drappo di prezioso damasco, il libro. Una piccola mano lo tiene. La Signora si gira, staccando la destra dalle pagine, verso una presenza presagita alle sue spalle: una creatura angelica, dal preziosissimo mantello ricamato e ali turchine. La meraviglia sembra non toccare la

Signora, regale nel gesto, seria nell'espressione del volto. Vestita di un corposo abito da camera blu notte, di tessuto pesante, ricadente con un elegante gioco di pieghe, con i capelli sciolti sulle spalle, non sente violata la sua intimità dall'ospite inatteso, sul cui viso sembra invece di scorgere i segni di un turbamento. L'angelo ha appena toccato il pavimento, le ali ancora aperte, le ginocchia piegate nel gesto dell'inchino: il mantello che lo ricopre sembra uscito da una bottega di mercanti di stoffe pregiate, pronto per un vescovo o un alto prelato. Ai suoi piedi un vasetto di ceramica con tre gigli bianchi, da cui si è staccato qualche petalo. Già regina, già mater ecclesiae, la madonna di Van der Weyden, prima ancora che l'angelo rechi il suo annuncio. Pannello centrale di un trittico i cui sportelli laterali si trovano nella Pinacoteca di Torino, è un prodotto giovanile del grande artista fiammingo, che dispiega tutto il proprio piglio analitico nell'articolata architettura; questa fa da cornice alle vaghe figure dell'angelo e della Vergine, raccolte in astratto isolamento, avvolte in un vestiario prezioso e siglate da una sottile eleganza di matrice ancora gotica. L'artista riprende l'innovativo progetto iconografico del suo maestro Robert Campin, collocando l'Annunciazione nella tavola centrale di un trittico: probabilmente è stato proprio Campin il primo pittore che abbia attribuito un'importanza così spiccata a questo tema nella sua opera più importante, il Trittico dell'Annunciazione di Mérode (1425 ca., The Metropolitan Museum of Art, New York). Ma, mentre Campin dava valore alla superficie delle cose, alla luce e all'effetto cromatico dell'atmosfera, il problema di Van der Weyden è la costruzione di uno spazio in cui la storia sacra possa essere rappresentata in modo solenne. La scena si svolge nella stanza di Maria, secondo una formula destinata ad avere un grande successo nella pittura nordica del XV secolo. L'inserimento in un contesto familiare permette all'artista di usare gli oggetti in funzione di simboli. La luce che penetra dalla finestra all'estrema destra, di ascendenza eyckiana, si espande dolcemente sulle pareti e sui tendaggi ed emana bagliori improvvisi, rivelatori di dettagli preziosi e citazioni colte nell'arredo, come i piccoli leoni scolpiti sulla panca davanti al camino, che rinviano al trono di Salomone, al quale nel Medioevo veniva assimilata Maria, la cui purezza è simboleggiata dalla brocca e dal catino, dalla bottiglia di vetro con l'acqua (l'immacolata concezione della Vergine, che si fa "vaso"), dalla candela in attesa di essere accesa, all'annuncio dell'angelo, un lento "farsi carne" del Verbo, luce del mondo, dalle melograne, simbolo di rinascita e resurrezione, ai gigli, umilmente appoggiati in un vasetto sul pavimento. L'abbondanza di allusioni mistiche non impedisce tuttavia di calarsi in una realtà quotidiana, fatta di cose e di gesti, a superare dogmi e iconografie a favore di un sentimento di partecipazione religiosa profondamente umano e moderno.



SPERANZA

Gustav Klimt
Die Hoffnung I, II
(1903, 1907)

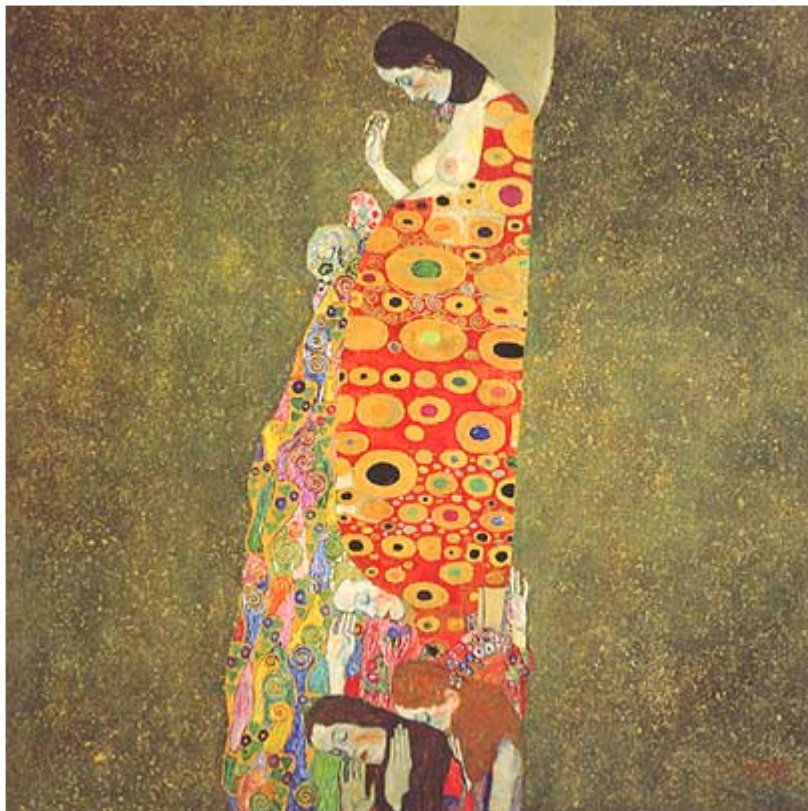


La presentazione al pubblico di *Speranza I* avvenne in occasione della *Kunstschau* del 1909, a sei anni dalla sua realizzazione: la Vienna benpensante avrebbe difficilmente accettato un soggetto così scabroso, e questa considerazione dissuase l'artista dall' esporre l'opera alla sua mostra personale organizzata nel 1903 dalla Secessione, una prudenza evidentemente giustificata, dato che il suo primo proprietario, l'industriale Fritz Wärndorfer, finanziatore delle *Wiener Werkstätte*, la teneva coperta per evitare scandali. Klimt ci ha abituati a personaggi femminili inquietanti, ad atmosfere morbose, ma in quest'opera spinge in maniera evidente nella direzione di un sovvertimento dei valori positivi tradizionali, attesi dal titolo stesso e dal soggetto. La *Speranza* viene allegoricamente rappresentata nella figura di una giovane donna incinta, completamente nuda, teoricamente piena di promessa e di futuro, immagine che al contempo allude all'incontro intimo avvenuto dentro e fuori di lei. Incontro d'amore da cui è sorto quel corpo che ora lei contiene nel suo, che la tradizione vorrebbe morbido accogliente, opulento, una poetica esaltazione della carne femminile, soffice terra dell'attesa e del miracolo. Qui non troviamo nulla di tutto questo. La donna è di una magrezza e di un pallore malsani: sotto una massa di capelli rossi, il viso appare ossuto, gli zigomi sporgenti, gli occhi cerchiati, le labbra serrate. Il seno appare leggermente cadente e piccolo, braccia e gambe sono magre, i glutei addirittura scavati. Su tutto emerge un ventre sproporzionatamente prominente, esaltato dalla posizione di profilo, estraneo al resto del corpo. La donna raccoglie le braccia al seno, intreccia le mani in un gesto di protezione e di difesa e non nell'abituale posa delle future madri, che appoggiano le mani sul ventre in un atto di carezza spontanea. La testa è girata, lo sguardo ceruleo puntato sull'osservatore, l'espressione seria, la nudità del pube esposta, se non esibita. Una maternità che non conosce dolcezza, questa, ma che appare pervasa da un vago senso di inquietudine, denunciato dalle irregolarità che si percepiscono nel corpo, nel gesto, nello sguardo. Dietro di lei, sopra al serico ondeggiare di preziose stoffe colorate, aleggiano tre presenze, volti femminili, più o meno deformati, e un teschio all'altezza della nuvola rossa dei capelli della donna: "demoni della vita" per Ludwig Hevesi, oscure minacce alla vita del nascituro, ma non del tutto estranee alla stessa madre, che ambiguamente porta una corona di fiori bianchi, simbolo di purezza, su una chioma fiammeggiante, tipica delle donne-sirene di Klimt. Queste oscure presenze, che richiamano quelle di un dipinto di qualche anno prima, *Amore* del 1895 (una contaminazione tra il tema della *Vanitas* e quello delle *età dell'uomo*, affrontato nel 1905 con la celebre opera *Le tre età della vita*), potrebbero rappresentare le Parche, in posizione di ieratica attesa prima di iniziare a tessere il filo della vita del nascituro, una vita certo non facile, non di gioia, ma di angoscia e disagio. Ma ad attendere la nascita del bambino è anche un mostro nero, dalla coda di serpente, un "grande divoratore" che prende in un laccio le caviglie della madre, protendendo verso il suo ventre un'orribile zampa artigliata. Sulla testa del mostro una fila di fiorellini bianchi: una metamorfosi, un presagio di trasformazione della donna inconsapevole? In maniera piuttosto curiosa, questa figura sembra anticipare di qualche anno l'archetipo della Grande Madre di Jung (1912): da una parte il polo positivo della femminilità, che riassume in sé fecondità, nutrimento, protezione (madre buona), dall'altra il polo negativo: l'abisso, il segreto, l'oscuro, il mondo dei morti, ciò che seduce, divora, intossica (madre cattiva), simbolo dell'inquietudine e delle ombre dell'inconscio. Il teschio sospeso sulla testa della donna, con la sua stessa inclinazione, suggerisce un

parallelismo inquietante, che non può essere casuale. Ludwig Hevesi, che conosceva da vicino Klimt e le sue idee, parla di “dipinto simbolico, moderna versione del motivo trattato da Albrecht Dürer in *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, fra le opere più celebri e conosciute del Cinquecento tedesco, dove, seguendo un’idea di Erasmo da Rotterdam, Dürer rappresentò un monumentale cavaliere cristiano che procede ignorando la morte (con la clessidra in mano) e il diavolo che si avvicina da dietro tenendo in mano una picca. In ogni caso, concepita all’interno della Secessione Viennese in un clima di emancipazione generale, l’opera di Klimt potrebbe essere letta come un attacco alla mentalità conservatrice e perbenista della società viennese dell’epoca, scandalosa nel tema, angosciata nella compressione – in un formato verticale – di più figure dai tratti inquietanti. Stilisticamente agli albori della fase “d’oro”, seguita al viaggio a Ravenna del 1903, il dipinto presenta un accento cupo che anticipa i tratti tipici dell’Espressionismo: nella testa deformata da una smorfia in alto a sinistra, un artista giovane e disperato, scoperto dallo stesso Klimt, troverà un motivo di ispirazione che sarà poi la sua cifra stilistica distintiva: Egon Schiele.

Quattro anni dopo, Klimt riprende il tema con *Speranza II*, accompagnata dal sottotitolo *Visione, fecondità, leggenda*. Una rivoluzione copernicana, una visione della maternità assolutamente antitetica, in apparenza. La tela è di formato quadrato, tipica degli anni della maturità dell’artista, come tipico è il fondo d’oro puntinato, che annulla la percezione dello spazio fisico reale ponendo la figura in un’ambientazione “cosmica” che verrà utilizzata anche nel celebre *Bacio* dello stesso periodo. La figura della madre è in posizione centrale, unica protagonista, in un atteggiamento di sospensione: il volto di profilo, lo sguardo abbassato sul ventre, i seni scoperti ma il corpo avvolto da preziosi tessuti arabescati, un mosaico composto di tasselli preziosi che denunciano l’incontro con gli ori e le paste vitree dei mosaici ravennati. La mano destra è leggermente sollevata, quasi a scandire con gesto misurato le parole di un dialogo silenzioso fra madre e figlio. L’oro dello sfondo, la cromia accesa, l’atteggiamento dolce e meditativo della madre sono quanto di più lontano possa esserci dalla prima versione di questo tema. Ma quando lo sguardo scende nella parte inferiore del dipinto scopre alcuni elementi che riconducono all’opera del 1903: fra gli arabeschi dell’abito tre figure femminili, in atteggiamento di dolente preghiera, a capo chino, ad occhi chiusi, con le mani alzate a prendersi il volto. E ancora, risalendo sul ventre della madre, ecco che si scopre inopinatamente un teschio sospeso, appena appoggiato, per così dire, ridotto a pura decorazione ma evidentissimo. La figura, costruita in gran parte dall’incastro di tasselli con motivi floreali stilizzati, non perde la sua solidità e soprattutto la sua dimensione psicologica, di meditazione compunta. Una visione della maternità dunque meno disperata, meno inquietante, ma pur sempre pervasa dall’oscura presenza di un destino ineluttabile, di un presagio incombente, di una bellezza malata e struggente in cui le “malinconiche armonie dei colori spenti, cinerei, perlacei” (Argan) si mescolano ai vividi bagliori dell’oro, dell’argento, delle gemme, degli smalti. Arte preziosa, pagana, simbolica, quella di Klimt, che incrocia la splendida ed esangue arte bizantina in una stagione ai limiti della fine di un’epoca, dopo la quale saranno le Avanguardie a tracciare il percorso di una nuova civiltà. Esposta nel 1909 alla *Kunstschau* accanto ad alcune opere di Egon Schiele, *Speranza II* mostrò agli osservatori il suo apparentamento con le figure femminili

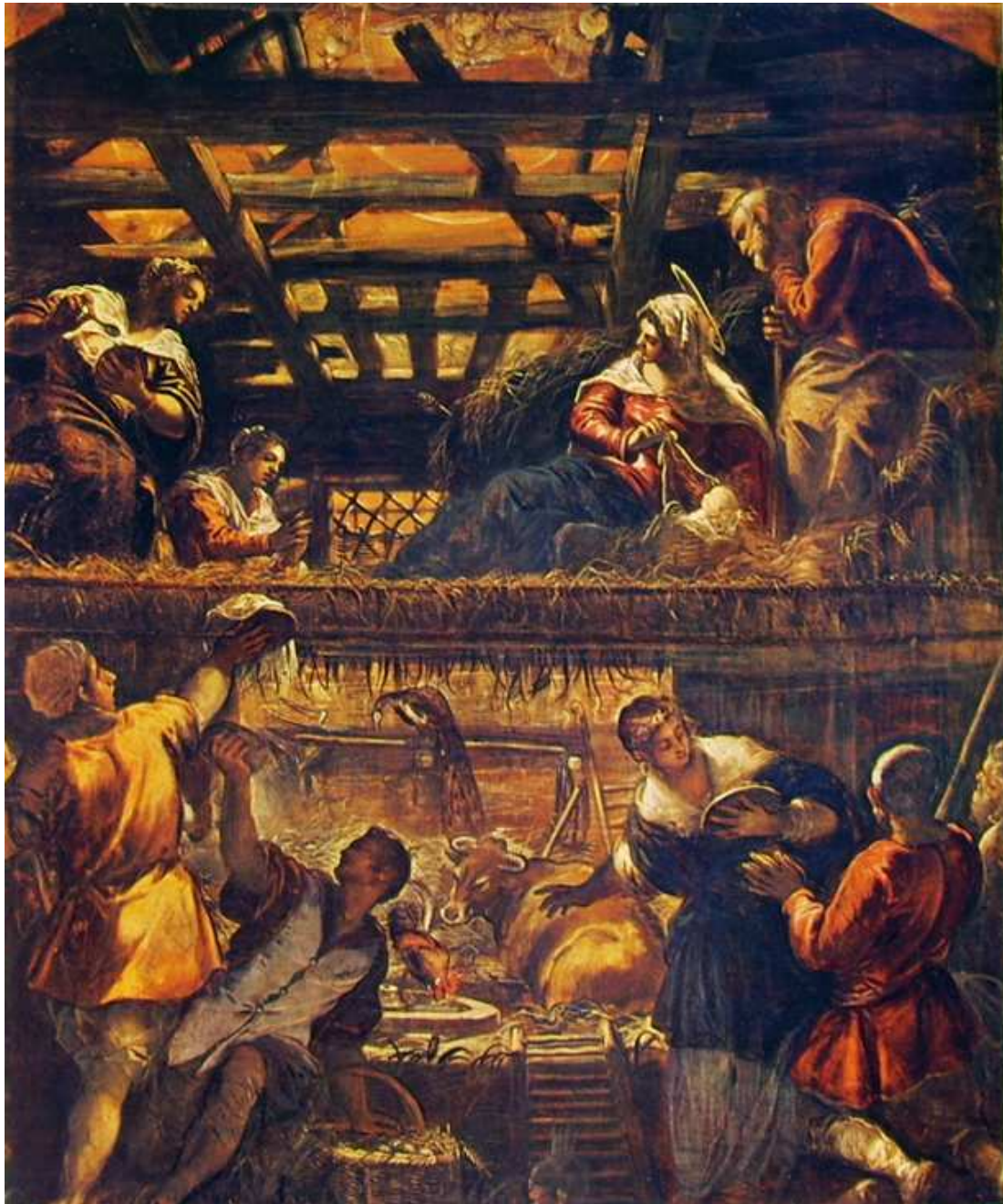
di quest'ultimo, brune, pallide e smunte, evidenziando la forza del dialogo fra i due protagonisti indiscussi della Secessione Viennese.



ADORAZIONE DEI PASTORI

Tintoretto

Adorazione dei pastori
(1579-81)



“La Vergine è pallida e guarda il bambino. Ciò che bisognerebbe dipingere sul suo viso è uno stupore ansioso che non è apparso che una volta su un viso umano. Poiché il Cristo è il suo bambino, la carne della sua carne, e il frutto del suo ventre. L’ha portato nove mesi e gli darà il seno e il suo latte diventerà il sangue di Dio. E in certi momenti, la tentazione è così forte che dimentica che è Dio. Lo stringe tra le sue braccia e dice: piccolo mio! Ma in altri momenti, rimane interdetta e pensa: Dio è là e si sente presa da un orrore religioso per questo Dio muto, per questo bambino terrificante. Poiché tutte le madri sono così attratte a momenti davanti a questo frammento ribelle della loro carne che è il loro bambino e si sentono in esilio davanti a questa nuova vita che è stata fatta con la loro vita e che popolano di pensieri estranei. Ma nessun bambino è stato più crudelmente e più rapidamente strappato a sua madre poiché egli è Dio ed è oltre tutto ciò che lei può immaginare. Ed è una dura prova per una madre aver vergogna di sé e della sua condizione umana davanti a suo figlio. Ma penso che ci sono anche altri momenti, rapidi e difficili, in cui sente nello stesso tempo che il Cristo è suo figlio, il suo piccolo, e che è Dio. Lo guarda e pensa: «Questo Dio è mio figlio. Questa carne divina è la mia carne. È fatta di me, ha i miei occhi e questa forma della sua bocca è la forma della mia. Mi rassomiglia. È Dio e mi assomiglia. E nessuna donna ha avuto dalla sorte il suo Dio per lei sola. Un Dio piccolo che si può prendere nelle braccia e coprire di baci, un Dio caldo che sorride e respira, un Dio che si può toccare e che vive. Ed è in quei momenti che dipingerei Maria, se fossi pittore, e cercherei di rendere l’espressione di tenera audacia e di timidezza con cui protende il dito per toccare la dolce piccola pelle di questo bambino-Dio di cui sente sulle ginocchia il peso tiepido e che le sorride. Questo è tutto su Gesù e sulla Vergine Maria. E Giuseppe? Giuseppe, non lo dipingerei. Non mostrerei che un’ombra in fondo al pagliaio e due occhi brillanti. Poiché non so cosa dire di Giuseppe e Giuseppe non sa che dire di se stesso. Adora ed è felice di adorare e si sente un po’ in esilio. Credo che soffra senza confessarselo. Soffre perché vede quanto la donna che ama assomigli a Dio, quanto già sia vicino a Dio. Poiché Dio è scoppiato come una bomba nell’intimità di questa famiglia. Giuseppe e Maria sono separati per sempre da questo incendio di luce. E tutta la vita di Giuseppe, immagino, sarà per imparare ad accettare”.

Questo racconto è tratto da “*Bariona o il figlio del tuono. Racconto di Natale per cristiani e non credenti*”, campo di concentramento di Trier, natale 1944. L’ho letto recentemente e, per associazione di idee, ho pensato ad una splendida *Adorazione dei Pastori* di Tintoretto, un’opera che ha sempre colpito la mia immaginazione. Le parole del racconto mi sembravano seguire la trama dei pensieri dei personaggi del dipinto, come i loro sguardi e i loro gesti farebbero intendere. Il dipinto si trova nella Sala Grande della Scuola di San Rocco a Venezia, a pendant con un ovale dove è rappresentata la *Tentazione di Adamo ed Eva*, con un criterio di stretta corrispondenza inversa (il peccato originale e la sua futura redenzione). Tema fra i più rappresentati dal Medioevo in poi, l’adorazione dei pastori conosce nell’interpretazione di Tintoretto un rinnovamento radicale dei canoni compositivi, come osservò per primo Carlo Ridolfi nel 1648, segnalando la “stravagante invenzione, essendo la Vergine collocata sopra le baltresche di un fienile”. Il pittore ci introduce in punta di piedi nell’atmosfera raccolta di un’umile casa colonica in abbandono, a due piani. Il tetto è parzialmente crollato e, dall’incrocio delle travi rimaste,

prive in gran parte della copertura di paglia, lo sguardo ha agio di spaziare oltre, verso un cielo rosseggiante. Una scatola prospettica audace e perfetta, la cui soluzione scenografica sembra precorrere gli esiti stupefacenti della pittura del secolo successivo. Il dipinto è costruito attraverso la trama dei contrasti di un colorismo cupo e vibrante, che si esalta sotto il balenio della luce che scende dal tetto scoperchiato a disegnare i volumi, a scolpire le figure, ad accordare toni di rosso alle stoffe, ad accendere d'oro la paglia della mangiatoia. Il chiaroscuro è intenso, drammatico, e anticipa la suggestiva *Annunciazione* di Caravaggio. La luce rossastra, densa di vapori, si anima di volti angelici, i cherubini, creature divine che trovano forma fisica nelle volute di fumo, nel vapore sospeso, come nella stupenda *Ultima Cena* di San Giorgio Maggiore. Abituati come siamo alla Sacra Famiglia in primo piano, scopriamo con sorpresa che i protagonisti qui sono gli umili, i Pastori, con gli animali. Hanno portato umili offerte, il poco che possiedono. Sull'impalcato di legno, lievemente scorciate dal basso, le figure di Maria, Giuseppe e il bambino ricevono l'omaggio di due donne che porgono i doni che i compagni passano loro dal basso. La Madonna si volge verso le donne e solleva un lembo della stoffa che protegge il bambino, per mostrarlo. San Giuseppe la osserva pensoso ("Adora ed è felice di adorare e si sente un po' in esilio. Credo che soffra senza confessarselo. Soffre perché vede quanto la donna che ama assomigli a Dio, quanto già sia vicino a Dio. Poiché Dio è scoppiato come una bomba nell'intimità di questa famiglia. Giuseppe e Maria sono separati per sempre da questo incendio di luce. E tutta la vita di Giuseppe, immagino, sarà per imparare ad accettare"). Il Vasari definiva Tintoretto "stravagante, capriccioso, presto e risoluto e il più terribile cervello che abbia mai avuto la pittura", considerava le sue opere "fatte da lui diversamente e fuori dall'uso degli altri pittori", certamente un omaggio alla capacità inventiva dell'artista, originale nell'interpretazione e coraggioso nella decisione di praticare strade non percorse da altri. "Il più arrischiato pittore del mondo" lo definiva Ridolfi nel 1648, raccontando che nel suo studio l'artista raccoglieva gessi e modellini che poi copiava, studiando gli effetti della luce aiutandosi con una lanterna, allestendo anche piccole scenografie, prospettive teatrali in miniatura, animate poi da piccole figure modellate in cera, a volte vestite di stracci, per studiare l'effetto delle pieghe, e illuminando il tutto con delle candele, per verificare gli effetti della luce. La gestualità del dipinto è marcata, teatrale, il messaggio si affida ad una religiosità di sapore popolare, scevra da implicazioni teologiche e scritturali. E' il linguaggio dei semplici a parlare, la corralità dei poveri, la fede senza compromessi di chi, calpestato dalla storia, continua a credere e ad affidare alle preghiere la speranza di un conforto almeno nella vita ultraterrena. Spazio reale, sensibilità "pauperistica" e luce allucinata, straniante, divina, animata da bagliori improvvisi: così Tintoretto rinnova la scena più tradizionale dell'iconografia cristiana.

Dialogo tra Cézanne, Mondrian e Morandi

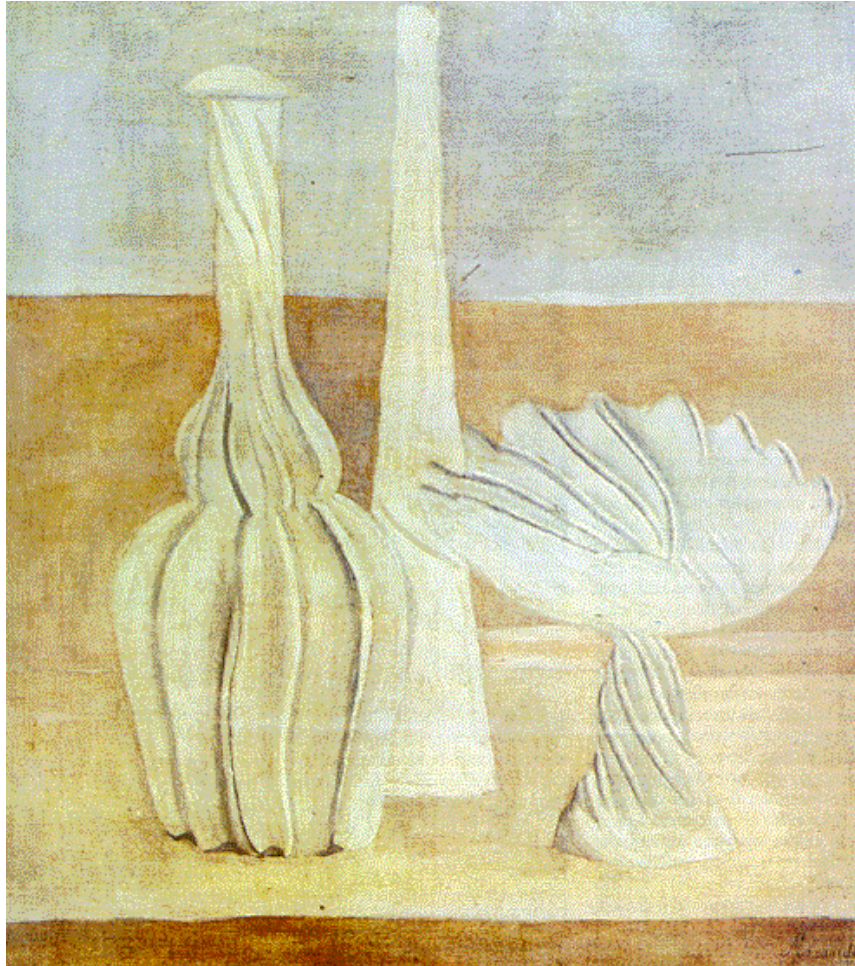
1.



Le nature morte, più di qualsiasi altra opera, rivelano l'evoluzione nella concezione cézanniana dello spazio, la negazione dei valori prospettici tradizionali e l'importanza riconosciuta alla forma geometrica, elementi che saranno alla base della successiva rivoluzione operata dal cubismo con la "quarta dimensione". L'artista desidera ricreare drasticamente una nuova immagine del mondo. L'equilibrio da lui creato all'interno del quadro scaturisce dall'unione e dal contrasto di linee verticali, orizzontali e oblique, che si intersecano e si spezzano. Particolare attenzione richiede la scelta delle forme, dei volumi da rappresentare. La mela e l'arancia, frutti prediletti perché sferici e quindi più spesso costanti nella forma, sono raffigurate da Cézanne come corpi in espansione, dipinti dal bordo verso il centro, la sfericità consente al colore di espandersi sugli oggetti circostanti e di accogliere, a sua volta, i riflessi di ciò che sta intorno. La forma della brocca, geometricamente semplificata, rallenta il passaggio della luce e implica una pausa, una sospensione momentanea nel ritmo interno del quadro. Il suo colore, prevalentemente bianco come i piatti in primo piano, media il passaggio dalla zona sinistra più cupa e più affollata, a quella destra, meno ingombra, più serena. Fondamentali anche i rapporti di affinità e, ancora, contrasto tra gli altri colori, che si influenzano a vicenda, scambiandosi reciproci riflessi, comunicando tra loro e creando in questo modo la struttura invisibile, ma, al tempo stesso, forte e pregnante del dipinto. Importante il valore dell'azzurro scuro della parete, che richiama i cieli dei suoi paesaggi. L'azzurro intenso assume un ruolo decisivo nella pittura di Cézanne, riequilibra gli altri valori cromatici presenti nel quadro, alleggerisce l'atmosfera della composizione,

rendendola più serena. Egli stesso scrisse nel 1904: "[...] una somma sufficiente di azzurro per far sentire l'aria [...]".

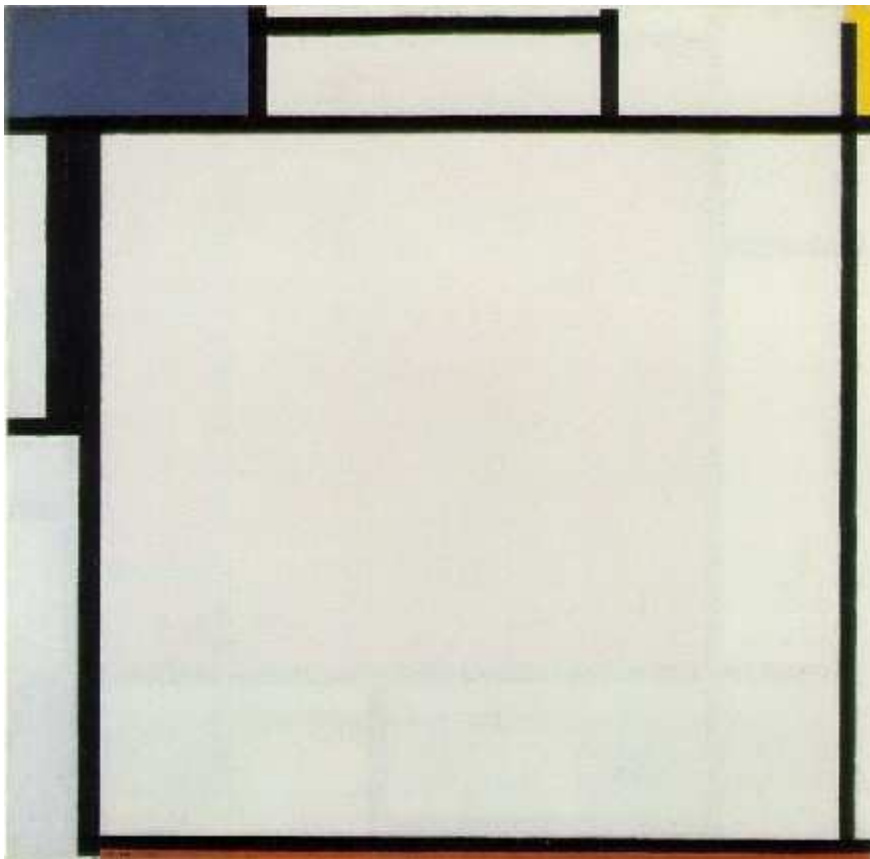
2.



In questa natura morta, dipinta da Morandi nel 1916, è evidente la distruzione della prospettiva. La profondità prospettica è prima suggerita e poi è annullata facendo degli oggetti sagome sospese e livellando i piani colorati della tavola e della parete e quelli degli oggetti. La profondità non esiste più come vuoto capiente in cui siano situate le forme solide: c'è un tessuto spaziale, continuo come un velo teso, sul cui piano si profilano, quasi per trasparenza, le cose, la tavola, le pareti. Secondo Morandi la prospettiva definiva in termini di valori i *principia individuationis* con cui l'artista dava ordine e chiarezza alla realtà al fine di rappresentarla: definiva la linea come limite o contorno delle cose, il volume come consistenza fisica degli oggetti, il tono come tinta locale modificata dalla distanza e dalla luce. Morandi non nega e non accetta a priori questi criteri formali, ma ragiona con logica perfetta. Nel quadro si ritrovano linee, volumi e toni ma con un significato completamente nuovo e diverso perché non costituiscono più uno spazio teorico, ma uno spazio concreto di cui si vede perfino la sostanza fisica, la maggiore e minore densità della materia. La linea non è il limite delle cose ma il confine e

la mediazione tra valori tonali comunicanti: il volume non è rilievo ottenuto col chiaroscuro ma calibrata distanza tra piani colorati, il tono non è incidenza di luce ma ragguglio o proporzione di quantità e qualità. La pittura di Morandi è la storia di una continua permutazione del valore ma nel senso di una crescita qualitativa, la sua tematica è costante, gli oggetti entro cui avvengono le mutazioni dei valori sono sempre gli stessi. Aveva bisogno che l'oggetto non facesse problema e non richiamasse e localizzasse sul proprio essere l'interesse conoscitivo che mirava al suo essere nello spazio.

3.



“Cosa voglio esprimere con la mia opera? Niente di diverso da quello che ogni artista cerca: raggiungere l’armonia tramite l’equilibrio dei rapporti fra linee, colori e superfici. Solo in modo più nitido e più forte. La pittura di Mondrian, come fu definita da Argan, può intendersi come una “Ethica ordine geometrico demonstrata”: come Spinoza, l’artista pensa che nulla si conosca senza percezione, ma che l’essenza delle cose non si conosca nella percezione, bensì con una riflessione sulla percezione distaccata dalla percezione: una riflessione in cui la mente opera da sola, con i soli mezzi di cui le fornisce la sua costituzione, uguale per tutti e pertanto operante da “nozioni comuni”. Tutta la pittura di Mondrian si basa su questo, operazione su “nozioni comuni”, cioè sugli “elementari” della linea, del piano, dei colori fondamentali. Definisce una griglia di coordinate, a formare una serie di riquadri di grandezze diverse con campiture di colori elementari, dove predomina il bianco (la luce) e si presenta il nero (la non luce).

Ciascuno di essi dipende da una situazione percettiva (quindi sensoriale ed emotiva) diversa: il risultato, in termini di valori, è sempre lo stesso. Ogni esperienza della realtà, per quanto diversa, deve alla fine rivelare la struttura costante della coscienza. Lo spazio è la realtà come viene posta e presa dalla coscienza, e la coscienza è tale solo se comprende ed unifica l'oggetto e il soggetto dell'esperienza: ciò potrebbe essere definito il "postulato di Cézanne". Dietro al velo multiforme della realtà fenomenica, sperimentata dai nostri sensi, *res extensa*, la mente deve cogliere il significato universale, l'archetipo, quella *res cogitans* che unifica il tutto e il tutto contiene, unità di base che l'artista ravvisa nelle forme geometriche elementari. Da questo postulato muovono, per vie parallele e con direzione opposta, Mondrian e Morandi. Mondrian definisce lo spazio partendo dalle cose: solo quando le cose scompaiono risolvendosi nello schema geometrico, nella lirica della semplificazione pura, nel quadro "c'è" lo spazio, realtà colta dalla coscienza e recepita al suo interno in una sostanziale identificazione soggetto-oggetto, coscienza-realtà. Morandi definisce lo spazio partendo dal concetto di spazio: solo quando il concetto – lo spazio geometrico che lo rappresenta – scompare risolvendosi negli oggetti si può affermare che "c'è" lo spazio: non più come concetto astratto ma come realtà vissuta, esistenza. Mondrian parte dallo spazio empirico, l'ambiente, per arrivare allo spazio teorico: la forma pura geometrica; Morandi parte dallo spazio teorico per giungere a quello concreto, l'unità ambientale tra cosa e spazio. Morandi tiene il capo del filo della tradizione di una secolare cultura figurativa, quella italiana, che parte dal concetto di spazio o dalla concezione unitaria del reale, di matrice rinascimentale, per ricavarne per deduzione la conoscenza delle cose particolari. Mondrian rappresenta l'esito ultimo di quella cultura figurativa fiammingo-olandese che, partendo dalle cose particolari, osservate in maniera quasi lenticolare, ne deduce l'insieme dalla loro coesistenza e relazione. Per paradosso, nella pittura contemporanea Mondrian è Paolo Uccello, Morandi è Vermeer: ragionando secondo il principio delle culture nazionali gli artisti si sono scambiati le parti. Ma proprio per questo Morandi e Mondrian sono i due artisti più concretamente, storicamente europei del nostro presente.

DIANA E ATTEONE

La saletta di Diana e Atteone nel castello di Fontanellato



*Dumque ibi perluitur solita Titania lympha,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignotum non certis passibus errans
pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.
Qui simul intravit rorantia fontibus antra,
sicut erant nudaе, viso sua pectora nymphae
percussere viro, suitisque ululatibus omne
inplevere nemus circumfusaeque Dianam
corporibus texere suis; tamen altior illis
ipsa dea est colloque tenuis supereminet omnes.
Ovidio, Metamorfosi, Libro III*



La saletta di Diana e Atteone è il vero capolavoro della Rocca Sanvitale di Fontanellato. E' stata realizzata sotto il Ducato di Galeazzo Sanvitale e la moglie Paola figlia di Ludovico Gonzaga marchese di Sabbioneta, nel 1523: anno che fu teatro di una serie di rinnovamenti, tra cui gli studi alchemici, e periodo in cui l'inquisizione aveva un bel da fare. L'aria di Fontanellato era già piuttosto cupa: Galeazzo era stato nominato colonnello del re di Francia, i Francesi erano appena stati cacciati dal ducato di Milano e Parma era ritornata sotto il dominio della Chiesa. Inoltre, come se non bastasse, l'ultimo figlio maschio della coppia era morto subito dopo la nascita, portando nella nobile famiglia una disperazione senza pari. Qualche mese dopo il fatto, un ventenne Parmigianino fu incaricato di affrescare una piccola stanza al piano terreno del castello, appartata, quasi nascosta e completamente priva di finestre, un luogo particolarmente misterioso, segreto. Parmigianino era giovane, ma già un professionista sicuro del fatto suo, molto richiesto e dedito all'alchimia fino alla follia, una passione tanto forte da distoglierlo dagli impegni e dalle scadenze del suo lavoro, una vera ossessione che gli fu causa di molti problemi, fino all'arresto e ai gravissimi problemi di salute che lo portarono alla morte in giovane età, un'infezione allo stomaco quasi certamente conseguenza dei numerosi esperimenti alchemici che gli riempivano morbosamente le giornate.



La saletta (4,35×3,90×3,50 m) è coperta a volta, e si chiude con 14 lunette sotto cui una cornice in legno laccato e bordato d'oro contiene una scritta in latino delle Metamorfosi di Ovidio. Gli affreschi si stendono al di sopra di questa fascia nelle lunette e nella volta. Parmigianino immagina la volta come una sorta di cripta gazebo con un pergolato sostenuto da canne tra cui spiccano dodici putti che offrono ghirlande, fiori e frutta. Tale tipo di volta non può non ricordare la camera della badessa Giovanna Piacenza, affrescata dal Correggio nel 1522, il referente più diretto di Parmigianino, tra i pochi a poter vedere il capolavoro parmense, dato che dal 1524 il convento era divenuto di clausura e quindi inaccessibile fino alla fine del Settecento. L'andamento della volta è sottolineato dall'affresco, che finge nelle vele una architettura aerea rotta da grandi occhi, attraverso i quali si intravede il cielo, e decorata da un finto mosaico. Da qui parte un pergolato coperto di fronde arboree, che si conclude in una grande siepe ottagonale di rose, che permette di vedere un ampio squarcio di cielo. Al centro è uno specchio circolare con la scritta "*Respice finem*", cioè "osserva la fine" sulla cornice lignea tonda, che richiama quella che delimita l'intera parte affrescata. Nei pennacchi della volta si muovono festosi dodici putti, alcuni alati e altri no, che recano in mano animali e frutta, si riposano oppure sono in atto di lottare o di giocare. I piedritti sono conclusi da teste di medusa in stucco, maschere enigmatiche, con capigliature composte da grovigli di serpenti.



La prima scena che il visitatore scopre, entrando, è quella che raffigura due cacciatori, che inseguono una ninfa, anch'essa con il corno da caccia ed un elegante levriero legato con una corda attorcigliata al polso sinistro. Il racconto continua nella parete destra dove si vede il giovane cacciatore Atteone, che ha sorpreso la dea Diana al bagno, insieme alle ninfe che l'accompagnano. La dea irritata lo spruzza con l'acqua e il giovane, ancora con l'arco in mano, inizia a trasformarsi in cervo. Nella parete successiva, tra due cani da caccia, un giovane è concentrato a suonare il corno, mentre Atteone, la cui trasformazione in cervo è completata, viene sbranato dai suoi stessi cani che non lo riconoscono. Sull'ultima parete è una figura femminile, circondata da cani, che si staglia su un paesaggio arrossato dal tramonto e tiene nella destra sollevata alcune spighe e nella sinistra una coppa su di un vassoio: si tratta di Paola Gonzaga, moglie del Conte Galeazzo Sanvitale, committente dell'opera. La piccola sala decorata dal Parmigianino è stata più volte studiata: vista come una sala da bagno con cui ben si sposa il tema del "bagno di Diana", oppure legata agli interessi alchemici di Galeazzo Sanvitale, ma quella che convince di più è la teoria che la vede come un sacrario, luogo di meditazione e di preghiera per la scomparsa del piccolo figlio di Galeazzo e Paola: c'è molto di più di una semplice decorazione su quelle pareti, su quell'ambiente decorato dal Parmigianino: traspare evidente il mito narrato da Ovidio nelle "Metamorfosi" (Libro III, vv.138-253) modificato in alcuni particolari in maniera chiara e sicuramente con finalità ben precise.



Bagno, stufetta, camerino, *boudoir*, persino “delizia campagnola”. Il Vasari di questi affreschi non parla, anche se le sue informazioni sul Parmigianino sono di prima mano, provenendo da Gerolamo Bedoli, un buon pittore che del Parmigianino era anche parente, e che il Vasari conosceva di persona. Inoltre il Parmigianino era ben noto a Roma ed a Bologna, città dove aveva trascorso anni interi. Però il Vasari parla degli affreschi nelle cappelle di San Giovanni a Parma, che sono preesistenti di poco a quelli di Fontanellato. A pensarci, tutti questi aspetti, la collocazione pianterreno (insolita per ambienti che non fossero “di servizio”), le dimensioni ridotte, il fatto che la stanza fosse buia (la finestra attuale è stata aperta solo successivamente), la mancanza di notizie sia da parte del Vasari che da parte di altri, hanno un che di riduttivo, del tutto in contrasto non solo con la qualità degli affreschi, ma anche con l’impegno decorativo e col programma culturale che nella stanza si nota e che era certamente voluto da Galeazzo, da Paola e da chi li consigliava, fra cui è lecito supporre che ci fosse anche chi aveva consigliato la badessa Giovanna.



La leggenda di Atteone, un cacciatore che, dopo aver inavvertitamente scorto Diana mentre si rinfrescava in una pozza d'acqua, viene trasformato per punizione dalla stessa dea, protettrice della caccia, in un cervo e divorato dai suoi stessi cani è emblematica: un innocente viene colpito dalla sua stessa divinità per una colpa che non ha commesso volontariamente, perché è il destino che lo porta verso la sua tragica fine, spettatore ignaro di ciò che occhio umano non può vedere. Vi si trova anche questa scritta:

**AD DIANAM / DIC DEA SI MISERUM SORS HUC
ACTEONA DUXIT A TE CUR CANIBUS / TRADITUR ESCA SUIS /
NON NISI MORTALES ALIQUO / PRO CRIMINE PENAS
FERRE LICET: TALIS NEC DECET IRA / DEAS.**

“A Diana. Dì, o dea, perché, se è la sorte che ha condotto qui il misero Atteone, egli è dato da te in pasto ai suoi cani? Non per altro che per una colpa è lecito che i mortali subiscano una pena: un'ira tale non si addice alle dee.”



Nel 1983 Ute Davitt-Asmus, una studiosa tedesca, pubblicava un saggio in cui presentava un documento da lei ritrovato nell'Archivio di Stato di Parma, e datato “4 settembre 1523”: è il documento di battesimo di un figlio di Galeazzo e di Paola di cui non si ha più alcuna notizia nell'archivio di famiglia: la supposizione che sia morto poco tempo dopo la nascita è la più naturale. Difatti, la collana di granati e le ciliegie sono simboli di morte precoce. E la scritta di protesta verso la dea crudele, Atteone-cervo che mansueto si abbandona ai suoi cani, e il *respice finem* diventano il segno di un dolore recente e vissuto come ingiusto. Anche la metamorfosi della ninfa in Atteone si può capire in questo senso: la ninfa di Diana che nella sofferenza diviene Atteone. Per Pietro Citati la donna rappresentata con la spiga ed il cantaro potrebbe identificarsi, oltre che

con Paola, con Demetra, la dea delle messi e dei campi, a cui viene sottratta la figlia Proserpina, un esempio di maternità ferita.



E' la metafora della vita a mostrarsi: gli uomini vengono puniti spesso senza una ragione, non perché siano buoni o cattivi, ma perché quello è il loro fato. La metamorfosi di Ovidio ci dà una vera e propria lezione di vita... Perché a volte ci accade qualcosa di brutto, come una punizione, senza aver commesso colpa? Perché Dio si dimostrerebbe così crudele con noi? La risposta può essere solo una: perché così è stato deciso fin dalla nostra nascita.



Paola, moglie di Goffredo, si sarà sicuramente fatta la stessa domanda “Perché è morto mio figlio senza che abbiamo commesso alcun male?”. “Che colpa può avere un bambino appena nato?”. E’ il destino ad entrare in gioco, non seleziona belli o brutti, stupidi o dotti, forti o deboli, ma sceglie solo chi vuole scegliere. Vi è anche un particolare interessante: Atteone nel mito classico è un uomo, ma nella stanza viene raffigurato come una donna dilaniata dal suo stesso cane (identificato con una conchiglia nel collare) come a mostrare che colui che faceva parte di lei, le ha dilaniato il cuore. La donna è dunque Paola. La conchiglia oltre ad essere il simbolo di maternità (la perla nella conchiglia, la vita nell’utero) e di resurrezione (la perla nella conchiglia, come l’anima nel corpo, nel sarcofago) rappresenta il tempo da dedicare alla riflessione sulla natura dei sentimenti corporei, morali, etici e spirituali; è il simbolo dell’introversione mentale e di temperamento spirituale. E’ anche l’emblema dell’illuminazione, della mente nobilitata, di chi sa come deve procedere. In alchimia sottolinea il valore iniziatico. Diana era anche dea del parto e della maternità e aveva lo stesso potere di Apollo (Diana luna e Apollo sole), ovvero quello di provocare morti improvvise. Il figlio di Paola viene colpito da Diana proprio come Atteone viene colpito ingiustamente dalla sua protettrice. Forse allegoria dello stesso Gesù, che morì senza colpa alcuna ma solo per soddisfare un misterioso disegno divino. Ecco così che, per identità di tragico destino (una pena sofferta senza colpa), la mano di Parmigianino trasforma il cacciatore Atteone in una cacciatrice.



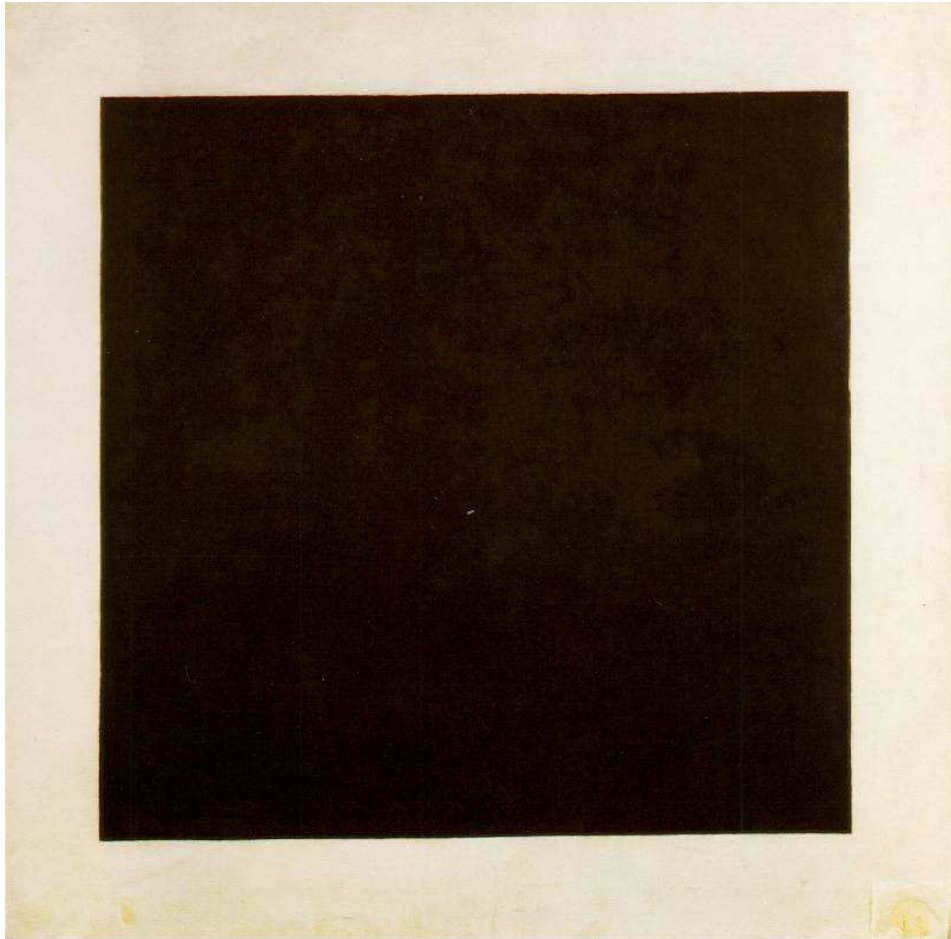
Di fronte all’immagine di Diana, con la luna crescente sul capo, sulla parete opposta Cerere osserva silenziosa il tragico e ineluttabile destino di Atteone. Nelle mani tiene due spighe di grano, di cui una spezzata: ancora una volta l’immagine evoca la madre, Paola Gonzaga, e le spighe potrebbero simboleggiare i due figli. Sulla parete accanto, a pendant

con la coppia di putti sulla parete di fronte, i due bambini – in forma anch’essi di putti alati – si stringono, la bambina più grande sembra coccolare il fratellino morto. Il piccolo porta al collo una collanina di perle e corallo: quest’ultimo è da sempre associato a significati esoterici, come amuleto protettivo ma anche per il suo colore rosso simbolo di vita e di generazione. Le sue caratteristiche morfologiche lo resero sin dall’Antichità e per tutto il Medioevo e Rinascimento una protezione tradizionale contro il fulmine e il pericolo di morte improvvisa, specialmente degli infanti, ragione per cui ai bambini appena nati si faceva indossare un pendente di rametto di corallo (si veda, a titolo d’esempio, la celebre “Madonna di Senigallia” di Piero della Francesca). Corallo e perla si alternano sulla collanina: vita, morte prematura e rinascita come metamorfosi di un’esistenza percepita prima con i sensi, nel chiarore del giorno, e poi ricercata nelle tenebre di una stanza dipinta, dove la luce del sole non entra ad illuminare i sofisticati passaggi di una preghiera laica, perché nessuna madre si rassegni a una perdita assoluta. Nel fregio superiore, infatti, una schiera di putti tiene fra le mani le melograne, simbolo ancestrale di rinascita, promessa di un incontro tra madre e figlio in una dimensione “altra”. Ecco così che il monito “*Respice finem*” riportato sulla cornice dello specchio rotondo posto al centro della volta sta a chiosare in maniera puntuale il messaggio finale della complessa iconografia della stanza.



Un’autentica stanza alchemica, dunque. Anche Galeazzo come il Parmigianino era dedito all’alchimia (nel Castello di Fontanellato era stata predisposta appositamente la “Camera alchemica”), e probabilmente l’elaborazione di questi temi è stata frutto di due menti, che hanno ben pensato di “trasformare” (la metamorfosi era il tema dominante dell’alchimia, dato che il principale obiettivo era trasformare il piombo in oro) l’anima mortale del figlio in anima immortale. Attraverso l’arte si tentava alchemicamente di far rivivere il figlio, sensazione avvertibile entrando in questa piccola stanza funeraria.

Icona dell'invisibile:
il "*Quadrato nero su fondo bianco*"
di Malevic



Metà del secondo decennio del XX secolo: Cubismo e Futurismo dominano la scena dell'arte russa di Avanguardia. Il 15 dicembre 1915 a Pietroburgo, uno spazio commerciale vicino al Palazzo d'Inverno ospita l'"Ultima Mostra Futurista 0.10", su iniziativa dell'artista Ivan Puni. Vi partecipano, tra gli altri, Larionov, Chagall, Kandinskij, Malevic e Tatlin, futuro teorico del Costruttivismo. Malevic stava seguendo allora la strada della progressiva semplificazione formale, trovandosi in questo lontano dalle posizioni di Tatlin, più orientato verso l'estetica della costruzione piuttosto che verso la pittura fine a se stessa. Una distanza tra i due che si fece frattura proprio in occasione della Mostra, quando gli spazi espositivi vennero nettamente separati e polemicamente distinti da Tatlin con l'intestazione "Mostra professionale" posta alla sezione dedicata alle opere sue e del suo gruppo. Sembra che le opere più rigorosamente suprematiste siano arrivate alla mostra ancora fresche di pittura, perché Malevic le aveva realizzate dopo aver litigato con Tatlin, che aveva dato a Kazimir del dilettante. Curiosamente, però, entrambi scelsero gli angoli della stanza per esporre le loro opere, riferimento esplicito alla secolare tradizione delle icone ortodosse, poste negli angoli della casa, in alto,

a protezione dei suoi abitanti ed elemento di raccordo tra terra e cielo, cui ci si rivolgeva in preghiera come ad un tramite, medium con il divino. Le fotografie dell'epoca restituiscono l'immagine del "Quadrato nero" collocato all'incrocio tra il soffitto e le due pareti contigue: situando l'opera nell'angolo, Malevic dichiara di conservare il fine delle icone come immagini poste a collegamento tra elemento fisico, terreno e lo spirito. Tuttavia l'opera ricorda le icone sacre non solo per la posizione, ma anche dal punto di vista del forte contrasto tra figura e sfondo, con l'estrema stilizzazione che delle icone era il tratto più riconoscibile. Il quadrato, forma geometrica e perciò costruita dall'uomo, ma la forma più semplice, elementare: di contro alle forme curvilinee create dalla natura, prodotto esclusivo della mente umana, che sa immaginare spigoli, angoli, segmenti, e ne domina le misure e le relazioni; il nero – negazione del bianco del fondo – intende dimostrare come l'elemento umano possa eclissare la luce, naturale e, per estensione, divina, e il volto di Gesù e dei santi. Il bianco del fondo si ricollega, per funzione e posizione, al tradizionale fondo d'oro delle icone, emanazione visibile del divino, alterità, Spirito Santo, schermato dalla presenza dell'umano che si si impone, nel senso etimologico del termine. Da qui sarà tutto un succedersi di croci nere, quadrati rossi, per finire nel radicale quadrato bianco su fondo bianco, un riallacciarsi alla tradizione negandola, una pittura dell'immateriale che si nega allo sguardo per farsi meditazione pura. Quel quadrato nero rappresenterà l'illuminazione per l'artista: la possibilità di esprimere la volontà di restituire e di ricostituire il linguaggio autonomo dell'arte, sottratto definitivamente alla natura. Partendo da questa considerazione Malevic conierà il termine di "Suprematismo" ad indicare quel mondo superiore, al di sopra della realtà fisica ed inteso come puro sentimento. Come egli stesso affermerà: "Il Suprematismo ha rivelato nella rappresentazione del movimento la causa di tutte le cause. In tal modo tutto ciò che noi chiamiamo materia e forma di una superficie è un movimento prodotto dall'energia vitale." Sottrarre alla pittura il legame- qualsiasi legame – con la realtà delle cose è un'operazione pericolosa, logica e mentale, che sa quasi di rifiuto feroce di qualsiasi compromesso, ma che inevitabilmente condanna all'autoesclusione, all'isolamento artistico. La Russia di Stalin non vuole un'arte libera, come era stata fino al 1927, ma un 'arte "utile", demagogica, celebrativa, didascalica. I totalitarismi non accettano la libera ricerca culturale e formale. Nel 1929 Malevic espone per l'ultima volta e deve fare i conti, negli ultimi anni che gli resteranno da vivere (morirà nel 1935), con una realtà spietata con l'arte: ricomincia a dipingere in modo figurativo, ma per lo più manichini senza volto, lui che aveva oltrepassato i traguardi del cubismo e del futurismo con lucida determinazione, e si era avventurato nell'universo silenzioso dei quadrati bianchi su fondo bianco con la stessa eroica determinazione del capitano, disposto a colare a picco con la sua nave poetica e solitaria. Ma quei manichini senza volto non sono il segnale di una resa incondizionata, di un'alienazione dell'artista: di fronte ai cantori del regime, alle opere figurative che celebrano i fasti del regime sovietico, quei manichini stilizzati e colorati rappresentano una magia, un incanto silenzioso, un'isola di pura bellezza sottratta al tempo, alla retorica, ai dictat della storia. Una piccola isola di libertà.

DELL'AMORE

Il corpo antigrazioso



Arte e amore. Arte e Passione. Arte e Corpo. Il tema del corpo ha un ruolo chiave: è oggetto d'amore, strumento di piacere, evocatore di seduzione, oggetto feticcio. Da sempre il corpo è stato al centro dell'immaginazione degli artisti, ma dalla fine dell'Ottocento è stato oggetto di una vera e propria trasfigurazione: da corpi levigati, perfetti, espressione di armonia e di proporzione, si è arrivati a rappresentare spesso corpi scarnificati, rattrappiti, negati, luogo di fuga della materia, corpi sfatti, brutalmente gettati su una tela come pezzi di carne sul bancone di un macellaio, sintesi di un malessere esistenziale presago di morte e di corruzione. Non è vero che anima e corpo vivono vite separate: la carne si fa specchio di un disagio interiore che ha le sue radici profonde nella perdita dell'io. Questo spiega la violenza visiva evidente nella rappresentazione di corpi disumanizzati, smembrati, deformati, in cui non è il *pathos* che ispirano a renderli attraenti ma una paradossale morbosa curiosità verso il brutto e il deforme. Un'idea che si precisa all'interno di un processo che, irreversibilmente attivato dalle inquietudini di Fine Ottocento e dalle Avanguardie storiche del Primo Novecento, trova manifestazione compiuta nella produzione di alcuni artisti che, conservando il figurativismo, negano l'umanità del soggetto proponendolo con indifferenza, senza alcuna compartecipazione emotiva, fino a distorcere la riconoscibilità delle forme, de-

formando espressionisticamente la figura umana, fino a farla sentire “diversa” e repellente.

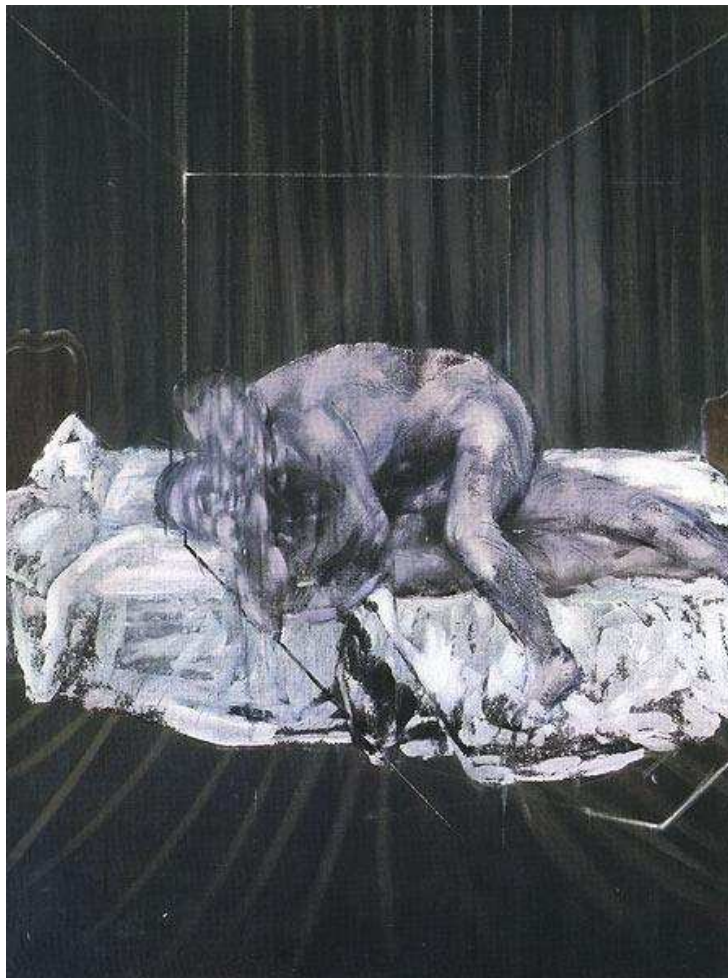
“La bravura di Freud non è tanto nello stile pittorico, ma nel modo in cui egli si relaziona con la sua modella, nel modo in cui reagisce a lei, in quello che sceglie di raccontare del mondo di lei (ed anche di sé stesso). Le figure ritratte da Freud sono quasi come delle nature morte, come delle pitture di animali, anziché ritratti di esseri umani. I suoi quadri non ci raccontano la personalità delle sue modelle, ma il loro corpo, le loro pose. Inoltre, Freud sembra creare nell’osservatore la sensazione di assistere ad una seduta psicologica, dove c’è un vecchio psicoanalista e la sua paziente”.

(Richard Dormant, Daily Telegraph)

Lo studio di Lucian Freud si moltiplica come in un caleidoscopio nelle sue opere: vediamo modelle distese su lenzuola drappeggiate, modelli nudi appoggiati su teli intrisi di colore secco a coprire il pavimento, appoggiati a pareti che sembrano trasudare umidità, dove a volte, tra l’intonaco corrosivo, sembra di scorgere dei numeri di telefono sbiaditi, scritti a penna. Nel corpo femminile come in quello maschile l’artista mostra un’attenzione verso il realismo estremo, scegliendo soggetti dal ventre prominente, dalle adiposità evidenti, dalle proporzioni non certamente ideali, in una ricerca morbosa dell’“antigrizioso” e, attraverso l’epidermide, resa impietosamente dalla luce in tutte le sue imperfezioni, fa affiorare la natura dei suoi personaggi, il pennello nella sua mano diventa un bisturi che taglia, incide, seziona, rivelando ansie, paure, tormenti. Sono opere che disturbano l’osservatore negando le sue aspettative di gratificazione estetica, eppure ci si sente attratti, avvinti da questi corpi esposti nella loro totale nudità, da questi volti che guardano senza vedere. Il corpo non è qui oggetto erotico. Non può esserlo. Gli manca l’avvenenza o l’ammiccamento lubrico della bruttezza. Sono deprivati del sesso, per così dire, perché il sesso è animalità, è vita, è pulsare di vene e arterie, anche se gli organi sessuali sono esibiti in totale indifferenza.

Nel dipinto “*And the Bridegroom*” (2001) si vede una coppia che giace su un letto l’uno accanto all’altra (Leight Boverly, artista e performer australiano, e la sua compagna Nicola Bateman). La donna ha un corpo esile, quasi da ragazzina, dalla pelle chiara, in contrasto con l’imponenza e il colore scuro della pelle dell’uomo, molto più massiccio e più vecchio di lei. Lei dorme rannicchiata, in posizione fetale, rivolta verso l’osservatore, con un braccio ripiegato davanti al viso e la massa dei lunghi capelli castani che scendono dal letto. Il volto sembra serenamente inconsapevole. Un’immagine di abbandono totale, di infanzia, di tenerezza, di vulnerabilità. Non un corpo femminile evocativo di sessualità, benché il contesto sia quello di un letto sfatto dove la coppia ha finito da poco di fare l’amore. Il suo compagno riposa supino, a gambe aperte, con il sesso esposto e una gamba piegata. Una posizione che evoca forza, potenza, presa di possesso dello spazio (il letto è quasi interamente riempito dal suo corpo pesante). La testa è girata dalla parte opposta. Tra i due c’è solo una contiguità fisica (il corpo di lei tocca con i piedi quello di lui). Sono due realtà, due mondi separati, che il caso ha voluto in quel letto, tra quelle lenzuola. L’intimità che intuivamo esserci stata ha lasciato spazio all’attitudine naturale del sonno e all’incapacità della condivisione anche quando i corpi si sfiorano inconsapevoli. L’immagine è di assoluta verità e naturalezza, ma con la stessa assoluta verità e

naturalità di una natura morta, dove le cose aspettano mute la mano dell'uomo a scomporre e ricomporre un ordine prestabilito. "...La verità contiene un elemento di rivelazione. Se una cosa è vera, fa un qualcosa in più che impressionare per il solo fatto di "essere così" (L. Freud). Il corpo ridotto a cosa, la persona ridotta ad oggetto, un oggetto di cui tutto si vede senza nemmeno aprirlo ma, come oggetto, a-sessuato e privo di anima. L'indagine analitica dell'artista, spinta al parossismo della visione lenticolare, fa emergere superfici a colpi di pennello, delinea corrugamenti, cavità, la grana dell'epidermide con il sottostante reticolo di capillari, fa scintillare le mucose dei sessi esposti con scaglie di colore acceso, ma senza ombra di erotismo. Ciò che si vede, "è": è il grado zero del senso, svincolato dalla sua coscienza.



"...la mia pittura è soprattutto di istinto. E' un istinto, un'intuizione che mi spinge a dipingere la carne dell'uomo come se si spandesse fuori dal corpo, come se fosse la propria ombra. Io la vedo così. L'istinto è mescolato alla vita. Io cerco di avvicinare il più possibile a me l'oggetto, e amo questo confronto con la carne, questa autentica escoriazione della vita allo stato bruto." (F.Bacon)

La dissoluzione del corpo si manifesta in un processo di scorticamento nell'opera di Francis Bacon: il corpo è violentato, esposto oscenamente nel suo interno anatomico, senza più segreti, ridotto ad una urlante componente animale che nega apparentemente la natura umana. Le foto del periodo ritraggono il lavoro febbrile dell'artista in uno

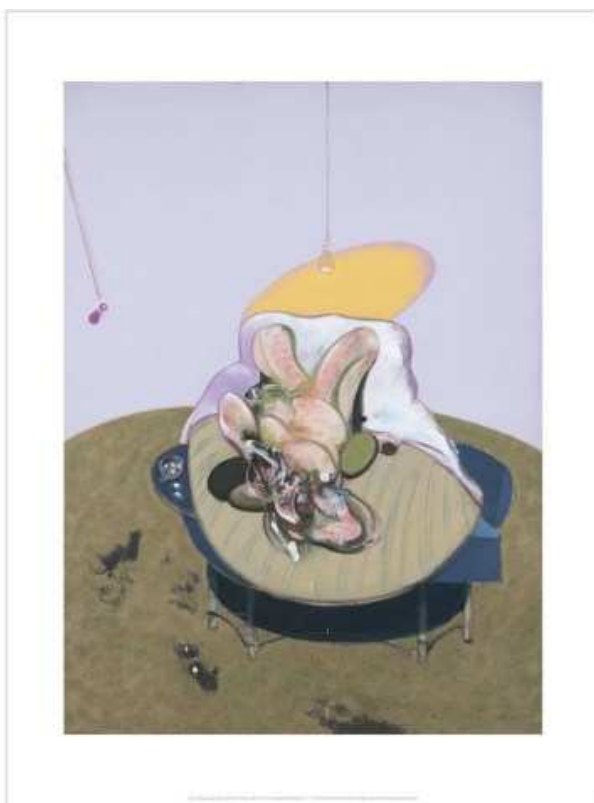
studio caotico, pieno di carte, foto, ritagli di giornale, tele appena iniziate, stracci intrisi di materia pittorica, latte di colore su tutto il pavimento, strisciate di colore sui muri. Un ambiente saturo di caos dove pure l'artista ritrova un raccoglimento claustrale, una sorta di depurazione dal cancro dell'anima sul bianco puro della tela: ecco che allora si delineano campiture di colore nette, regolari, a comporre un ordine euclideo che racchiude in un contenitore geometrico dal sapore quattrocentesco le figure: Un ordine nel disordine, dove le cose magicamente ricompongono il loro schema consueto, ritrovano la loro ragione di esistere, fanno sistema. Ma questi contenitori di spazi che sembrano evocare i silenzi di Piero della Francesca, racchiudono le vibrazioni della rabbia, i contorcimenti della passione, il brulicare sotto pelle di invisibili tensioni che disarticolano le figure, le deformano, con tocchi di colore denso. Questa mutazione continua della pelle procede inesorabile come una tace fino a rendere i corpi a-morfi, disumanizzati quindi nella forma, ma sempre vivi nella manifestazione di un dolore che può essere solo umano. Questo credo sia il motivo di fondo dell'impatto sgradevole e ansiogeno delle opere di Bacon: una forma disfatta in cui non si può evitare di riconoscere la persistenza dell'uomo in quanto dolore e disperazione.

“Io volevo fare una pittura ” clinica” nella mia accezione del termine, capisce? I più grandi oggetti artistici sono “clinici... In inglese si dice clinical. Quando adopero la parola “clinico” voglio indicare il realismo più assoluto. In effetti, è impossibile definirlo, è impossibile parlarne...Una sorta di realismo, ma non necessariamente freddo. Essere “clinico” non significa essere freddo; è un atteggiamento, è come tagliare qualcosa. Ma è innegabile che in tutto ciò ci sia della freddezza e della distanza. A priori, non ci sono sentimenti. E paradossalmente questo può provocare un enorme sentimento. ”

Clinico” significa essere il più vicini possibili al realismo , essergli vicini nella parte più profonda di sé. “Clinico” vuol dire esatto e tagliente. Il realismo è qualcosa che sconvolge.”

A volte quello che resta di riconoscibile è solo una bocca spalancata, che fa tornare in mente *L'Urlo* di Munch. Un urlo che anche qui si sente e, anziché definirsi in linee ondegianti di colori saturi, sembra scaturire dall'interno dei corpi deformandone la sostanza, sbriciolandone la struttura scheletrica, rigonfiandone l'epidermide. Come Freud, anche Bacon utilizza modelli diversi che ritrae nel suo studio, quasi a ricostruire una geografia interiore di atteggiamenti rituali. Come Picasso, anche Bacon distorce l'anatomia, ma non ricostruisce una quarta dimensione risolvendo la forma con campiture piatte, semplicemente insiste con macchie di nero profondo, così da rendere i volumi in maniera inaspettata e inquietante. Nei primi anni Settanta Bacon si dedica alla realizzazione dei *Trittici*, spiegando che la loro composizione è come quella delle foto segnaletiche. In *“Tre studi di figure su letti”* (1972) lo sguardo dell'artista coglie da tre angolazioni diverse due figure avvinghiate su un letto. Non è amore o, se c'è, è quell'amore disperato che assume i contorni di una lotta. Il pavimento è scuro, dietro il letto il muro bianco lascia risaltare il groviglio di membra in quello che sembra un abbraccio mortale, un cerchio che chiude, stringe, soffoca, in un infinito di dolore che non trova scioglimento né redenzione.

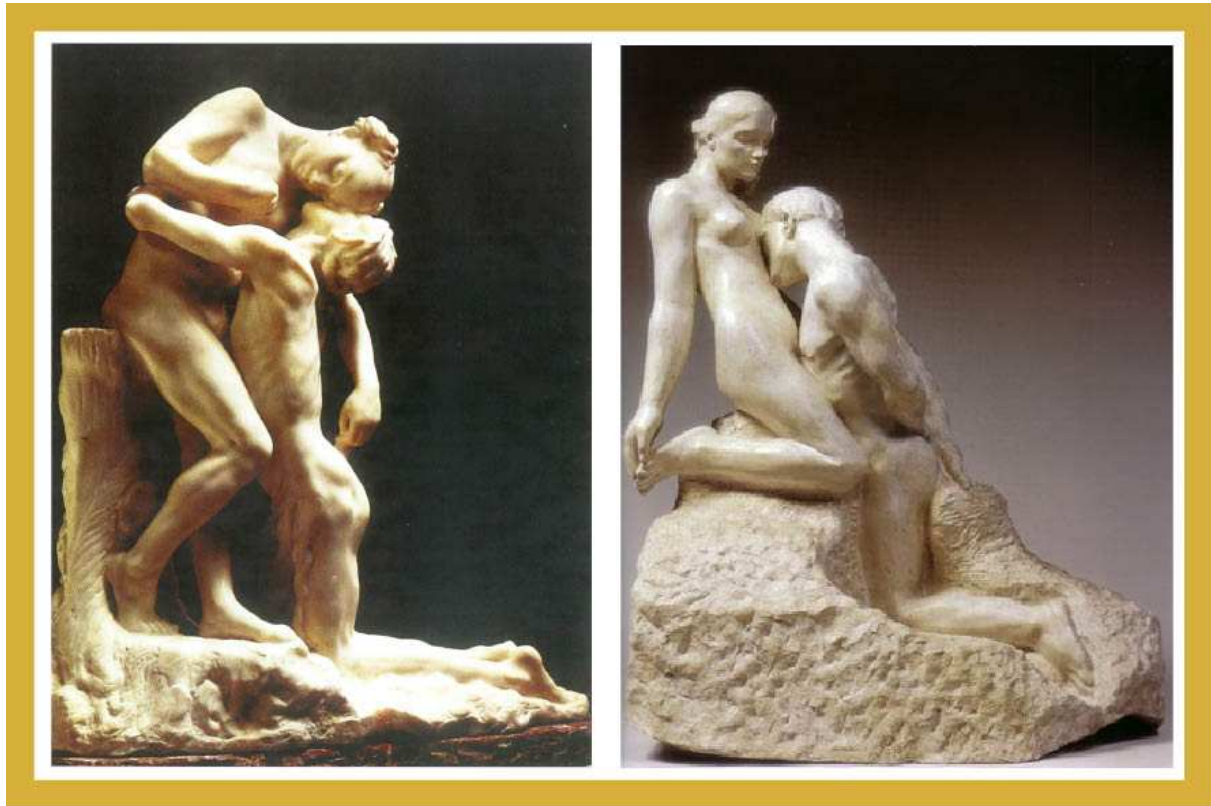
“Le mie figure accoppiate sono state spesso desunte dai lottatori di Muybridge, alcuni dei quali – a meno che non li si guardi al microscopio – sembrano stretti in un amplesso sessuale...”.



Così in “*Figura sdraiata*” (1969) la modella Henrietta Moraes viene offerta su un letto-vassoio di forma circolare, con il corpo rivolto verso l’osservatore, con le gambe piegate contro un cuscino bianco, divaricate, e la testa girata di lato. Tutto barcolla: il pavimento, il letto che sembra in bilico, la parete rosa incurvata, la lampada gialla che scende sul letto dietro al cuscino. L’anatomia femminile si intravede, ma di questo corpo non è evocata la sensualità, pur essendo offerto all’osservatore in maniera diretta. È la solitudine di un corpo, che gira, rotola, si accartocchia su se stesso come un grande fiore carnoso, dimentico di sé. Nelle due figure su un letto di *Love is the devil* si arriva alla negazione del colore, i toni si ingrigiscono, le ombre si fanno più dense. Il letto accoglie un amplesso disperato, illuminato da un lenzuolo bianco che contrasta con il pavimento e le pareti nere di una stanza. Sembra di avvertire la disperazione della ricerca dell’altro – e di sé – in questo abbraccio appassionato. Un letto come un’isola galleggiante sul mare della disperazione. Una piccola luce di speranza che salva dalla rabbia del sub-umano.



La doppia passione di Camille Claudel



Nel 1888 Camille Claudel espone, al Salon des Artistes Français, “Sakountala” (*L'abbandono*), forse l'opera più bella, più intensa e carica di pathos che abbia mai realizzato. Ritrae l'amore tra Sakountala, figlia adottiva di un eremita, e il principe Douchanta. Si tratta di una leggenda indiana del V secolo, tragica seppure a lieto fine, poiché i due si uniscono in matrimonio con un antico rito nuziale, ma quando il principe ritorna al suo castello per sortilegio si scorda di lei, che ha tenuto con sé il suo anello come pegno d'amore. Sakountala decide di andare al castello per rammentargli il loro amore, in virtù dell'anello, ma questo le scivola nel fiume e va perduto. Lo ritrova un pescatore che lo riporta al principe, il quale ricordando all'improvviso ogni cosa corre dalla sua amata Sakountala che, nel frattempo, aveva partorito il figlio concepito la notte delle nozze. Douchanta riconosce il bimbo come figlio suo, riabbraccia l'amata, e con loro rientra felice al castello.

L'opera non fu soltanto esposta, ricevette anche la Menzione d'Onore. Impossibile non provare sentimenti di identificazione con queste figure che, al di là della loro perfezione e bellezza, sono una vera e propria autobiografia scultorea. Quasi una prefigurazione. Tutti i movimenti dell'animo umano si materializzano nelle opere di Camille Claudel, come il catalogo di un'esistenza: la sensualità, il desiderio, i languori dell'amore, la gioia, la determinazione, ma anche gli inganni della vita, l'umiliazione e la voglia di riscatto, la disillusione, la rabbia, la disperazione. Il vortice delle passioni e la totale negazione in cui

la morte risucchia tutto e tutti, il senso straordinario del movimento e la sua tensione interiore, trasudano dalle sue sculture, mostrando in questa alchimia la “vera” Camille: l’ultimo mito, come viene spontaneo definire un’artista la cui vita è stata una perenne lotta per affermare, senza compromessi, le sue due passioni, e contro ogni convenzione della morale borghese dell’epoca: l’arte realizzata da una donna e l’amore, clandestino, per un uomo: Rodin. Sepolta viva per trent’anni, abbandonata da tutti, lasciata marcire tra i folli, per non turbare i sonni tranquilli e borghesi di una famiglia prestigiosa. Ridotta al silenzio e all’inoperatività per non offuscare la memoria di un grande artista di Francia.

Uscita dalle mura del manicomio soltanto per finire nella fossa comune di un cimitero, neppure una pietra a ricordarne nome e dignità all’esistenza. Una fama d’artista riconosciuta solo dopo la morte, dopo settant’anni di oblio, caso unico nell’arte del Novecento, secolo che ha visto l’emancipazione femminile e l’ammissione del ruolo sociale delle donne. Tutto questo è Camille Claudel. Artista grande, donna coraggiosa e appassionata, figlia di un’epoca che non ha saputo vederne i meriti e le indubbie qualità. Un’epoca in cui l’indipendenza e la vita bohémienne erano rifiutate alle donne, viste come spose sottomesse o come *cocottes* decorative, strumenti sempre disponibili al piacere maschile. Camille, donna passionale, scelse un lavoro “da uomo” e visse l’arte senza mai separarla dall’esistenza più intima, dal suo essere delicatamente femminile. Artista moderna fino in fondo, anticipò i tempi – e i modi di fare arte, già espressionistici – nel periodo in cui l’esordiente Picasso poteva affermare, con sferzante misoginia, che “le donne o erano muse o zerbini”. Camille ha pagato con trent’anni d’inferno, e la rinuncia alla sua arte, il fatto di essere contemporaneamente donna e artista. Una manciata di anni, quelli felici, in cui nel mondo maschile – e maschilista – dell’arte seppe farsi strada, riuscendo a esporre le sue opere al Salon. Nascere nell’Ottocento (nel 1864 a Villeneuve-sur-Fère, nella regione della Champagne) in una famiglia borghese di provincia, pretendere una vita libera, scegliere le proprie passioni e assecondarle, è già un atto rivoluzionario: a dodici anni Camille modellava l’argilla e aveva iniziato ad assimilare, dalla cospicua biblioteca paterna, una cultura sicuramente eccezionale per l’epoca: raro per un uomo, quasi impensabile per una donna. Dopo il trasferimento della famiglia a Parigi, ad appena 17 anni, Camille si iscrive all’Accademia Colarossi, l’unica scuola cosmopolita, alternativa all’Accademia delle Belle Arti riservata solo agli uomini, che propone invece la stessa classe e l’identica tariffa per i due sessi. Boucher, scultore di buon livello, la segue nei suoi progressi. Tre anni dopo, il maestro deve momentaneamente lasciare la sua allieva per un soggiorno-premio in Italia e chiede ad Auguste Rodin di sostituirlo nell’insegnamento, raccomandandogli in particolar modo Camille. Rodin è un uomo di 42 anni, dall’aspetto forte e tarchiato, capelli chiari e barba rossiccia, naso importante, occhi da miope, vivissimi e attenti. Camille è nel pieno del suo splendore, come testimoniano le foto del tempo: ha il viso regolare, la bocca carnosa, gli occhi d’intenso azzurro, una fronte superba, lo sguardo fiero, lunghissimi capelli castani e il corpo ben proporzionato, flessuoso.



Il suo periodo di studentessa è brevissimo: l'agenda di lavoro di Rodin, da subito, è piena di appuntamenti con Camille, nell'atelier dove posa come modella per colui che diventa ben presto suo maestro e uomo della vita, e dove poi lavora come unica collaboratrice. Sono gli anni in cui l'artista riceve importanti commissioni pubbliche dallo stato francese e l'usufrutto di un grande studio, dove portare a compimento alcune opere di grandi proporzioni, tra cui la *Porta dell'Inferno* e *I borghesi di Calais*. Ha bisogno di assistenti e capisce subito che il talento di Camille è prezioso. Dirà di lei: "le ho insegnato a scoprire l'oro dentro la materia, ma l'oro era dentro di lei". Da parte sua, Camille si dà a lui totalmente, assecondando in ogni modo i suoi desideri, anche i più folli. Inizia così fra i due un profondo legame amoroso e professionale. Le mani e i piedi delle grandi opere di Rodin vengono realizzate in quegli anni proprio da lei. Compito delicato e di altissimo valore artistico, come riconobbe lo stesso Delacroix che sentenziò: "E' dai piedi e dalle mani che si riconosce un grande artista".

L'unione con Rodin si traduce in una consonanza stilistica che apparenta le opere realizzate da entrambi, ma se appare che Rodin “avvolga” i corpi, Camille “fonde” addirittura gli animi. La sensualità di Rodin si materializza con la potenza dei corpi, quella di Camille, invece, è nell'eterno movimento delle forme. Ancora giovanissima, Camille sa essere impermeabile all'emulazione verso colui che, se non ancora grandissimo e consacrato dall'Esposizione Universale di Parigi del 1900, appare già sulla scena come un artista importante e carismatico. E anche in questo si vede un'intraprendenza, un bisogno di indipendenza, una forza di carattere non comuni in una giovane donna, ambiziosa e consapevole del proprio valore: Camille partecipa a circoli culturali, tiene personalmente i contatti con compratori e galleristi, cerca di ottenere commesse pubbliche. Tenta in tutti i modi di mettersi in vista e di brillare di luce propria, confidando per questo alle amiche di lavorare instancabilmente “come un uomo”.



Nel 1886 Rodin le rinnova in una lettera il suo impegno amoroso e professionale e stipula un singolare contratto con lei, appena ventiduenne, in cui dichiara: “ti proteggerò e ti introdurrò nella cerchia di amici potenti... ed eleverò le tue capacità artistiche”, impegnandosi inoltre a concretizzare il loro rapporto affettivo, lasciando l'attuale convivente e promettendole addirittura di sposarla. Ma Rodin non lascerà mai Rose Beuret, la “sartina di bell'aspetto” che a 18 anni era diventata la sua modella preferita e che gli aveva anche dato un figlio (di quasi due anni più giovane di Camille). La passione

per Camille e la fusione dei loro intelletti creativi è sempre viva, tanto che in quell'anno Rodin le scrive ancora: "...tu che mi dai dei godimenti così elevati, così ardenti, vicino a te, mia anima, nel furore dell'amore mantengo sempre il rispetto per la tua persona e per il tuo carattere, mia Camille, non mi trattare senza pietà, io ti chiedo così poco...". Ma le parole ardenti non colmano quel "vuoto" che Camille dichiara di provare in una lettera a un'amica: "C'è sempre qualche cosa di assente che mi tormenta...". Nei carteggi ritrovati lei esprime senza sosta la volontà di esistere e di contare, la sua modernità di donna e di artista che non rifulge pienamente, avvolta come è nel "cono d'ombra" di Rodin. Egli affitta per loro una dimora in rovina, una villa con giardino selvatico dove avevano già abitato George Sand e Alfred de Musset, al tempo della loro storia d'amore. La famiglia Claudel finge d'ignorare per lungo tempo l'amore e la convivenza di Camille e Rodin: una situazione, in quei tempi, scandalosa per una ragazza di "buona famiglia". Rodin intanto diventa sempre più celebre, nel 1887 ottiene la Legion d'onore, la massima onorificenza francese. Camille, nel frattempo, scolpisce i suoi capolavori e insieme a Rodin frequenta i grandi pittori Impressionisti. Per qualche tempo è felice. Lavora ed è amata. Durante la relazione Camille rimane incinta, ma interrompe la gravidanza.

Quanto questo aborto abbia influito emotivamente sulla loro storia non si sa, ma alla soglia dei trent'anni, la relazione di Camille con Rodin comincia a franare. Molte sono state le ipotesi sulle cause di questa crisi, anche se non rimane documentazione che racconti perché Camille e Rodin si lasciarono. Lei credeva in una possibile, definitiva unione, forse per liberarsi completamente dai sotterfugi e dalle ipocrisie che aveva dovuto subire nel corso degli anni a causa dell'illegalità. Rodin, pur amandola e sostenendola nella sua vocazione, nel 1892 rifiuta di sposarla e questa sembra l'ovvia ragione della fine del loro legame artistico e sentimentale, che andò sempre più allentandosi, pur tuttavia senza interrompersi definitivamente, tanto che egli aiutò Camille in svariate occasioni. Ma la rottura è inevitabile. Camille e Auguste si incontrano all'inaugurazione di una mostra, tornano di quando in quando a scriversi ma non entrano più l'uno nello studio dell'altra. Nel 1893 Camille rompe ogni rapporto, affitta uno studio-abitazione e realizza per conto suo alcune sculture assai importanti. In seguito alla rottura il forte temperamento di Camille cede. Aveva voluto seguire la sua vocazione d'artista, aveva amato fuori dagli schemi prestabiliti e ora, a trent'anni, tutto crolla intorno a lei: vita e professione artistica. Aveva sfidato convenzioni e pregiudizi per ritrovarsi sola, delusa, non abbastanza stimata e considerata, come avrebbe voluto essere assecondando il suo genio, allontanata dalla famiglia come una vergogna da nascondere.

Dopo Rodin, Camille incontra il giovane compositore Claude Debussy. Non si sa se il loro fu un rapporto d'amore o d'amicizia, ma Debussy, ancora sconosciuto, resta profondamente impressionato dall'artista, e la frequenta per due anni, fino a quando lei, probabilmente perché in fondo al cuore ancora legata a Rodin, ne interrompe il corso. Numerose difficoltà finanziarie cominciano ad affliggerla: essere scultori comporta spese ingenti per i materiali e Camille non riesce a sostenerle, si trova in problemi economici per i quali deve ricorrere all'aiuto del padre e del fratello. Scolpisce opere di piccolo formato per ridurre il costo dei lavori. Un profondo rancore verso Rodin le invade, come un'ombra, il cuore e la mente. Cominciano le ossessioni: Rodin vuole

impossessarsi dei suoi lavori, e lei ne distrugge alcuni, Rodin la fa spiare dai suoi assistenti per rubarle le idee, Rodin vuole ucciderla. I segnali di una grave forma di depressione con manie di persecuzione, di una profonda sofferenza, del senso di un abbandono totale e, probabilmente, della consapevolezza di aver donato la sua Arte all'uomo che amava e di averla così perduta per sempre: tutti gli esperti dell'opera di Rodin sanno che la sua maniera, negli anni Ottanta, è contemporanea all'incontro con Camille. Più che quarantenne Rodin, se fosse rimasto solo, si sarebbe probabilmente evoluto verso un neo-michelangioloismo esasperato; improvvisamente, invece, il suo lavoro si anima di una voce nuova, voce che, partita Camille, si insabbia. Questa convivenza di passione e di creazione, in due amanti che svolgono la stessa attività, operando insieme nei medesimi luoghi e sui medesimi soggetti, conduce a un lavoro misto. Si è detto di Camille che lavorava alla maniera di Rodin, così come c'è una parte dell'opera di Rodin che fa eco a quella di Camille. Il numero delle opere firmate da Camille durante il periodo di lavoro con Rodin è limitato, mentre tutti i testimoni la descrivono come una lavoratrice accanita sulla produzione di opere di grande qualità, non certo di copie d'apprendistato. Perduto l'amore, Camille si ritrova sola e disperata. Inizia a bere. Combatte con difficoltà economiche sempre più grandi, a cui non riesce a tenere fronte, priva di mezzi e di commissioni, isolata da una famiglia ostile, completamente abbandonata, reietta agli occhi di una società che la discrimina, disconosciuta da un ambiente artistico che le volta le spalle dopo averle spalancato le porte. Morto il padre, e passata una settimana, la madre firma la sua condanna a vita nell'inferno dei folli ed è perduta per sempre: tradotta a forza il 10 marzo 1913 nel manicomio di Montdevergues, non conoscerà più la libertà, sepolta viva per trent'anni, fino alla morte, avvenuta in una Francia assediata dall'occupazione tedesca nell'inverno del 1943. E le sue mani smetteranno di scolpire per sempre. Scriveranno solo parole che, a distanza di tanti anni, stringono il cuore di chi legge e che, allora, non trovarono le risposte che chiedevano: vita, libertà, amore. In una lettera al suo amico e mercante Blot, Camille nel 1935 descrive così la sua vita: "... un romanzo... un'epopea come l'Iliade e l'Odissea. Ci vorrebbe Omero per raccontarla, sono caduta dentro un baratro, vivo in uno strano mondo... dal sogno che è stata la mia vita, ora è rimasto solo l'incubo..." – "... da cosa deriva tanta ferocia umana... prometto che mai più recherò scandalo a voi, perché sono troppo desiderosa di riprendere una vita normale... non farei più nulla di disdicevole perché ho troppo sofferto". Negli anni Ottanta la sua figura, ormai dimenticata, a parte l'attenzione di qualche raro studioso, fu riportata alla luce dalle attente e appassionate ricerche di una pronipote ventenne, Reine-Marie Paris. Catturata dal fascino di alcune sculture, che quasi distrattamente adornavano il salotto del nonno Paul Claudel, la nipote divenne ed è tuttora la sua biografa, ricercatrice e curatrice di tutte le iniziative che la riguardano. Raccontò in seguito: "cercando per la mia tesi di laurea dettagli su mia zia, si scatenò un silenzio imbarazzante... Camille mi apparve come un personaggio "maledetto" all'interno della famiglia, che volle per decenni cadesse un oblio totale e una censura vera e propria". Scopo della vita di Reine divenne da allora l'impegno di riabilitare agli occhi del mondo il genio della zia, dichiarando: "... il mio sogno, il mio progetto futuro sono quelli di creare un museo autonomo di Camille Claudel... perché questo lei merita".

Montbaurgues 3 Mars 1930

Cher Paul

Aujourd'hui 3 Mars, c'est l'anniversaire de mon enlèvement à Lille. En regard : cela fait 17 ans que Rodin et les marchands d'objets d'art ont envoyé faire pénitence dans les asiles d'aliénés. Après s'être employés de l'œuvre de toute ma vie en se servant de P. pour exécuter leur sinistre projet ils me font faire les années de prison qu'ils auraient si bien méritées eux-mêmes. P. n'était qu'un agent dont on se servait pour te tenir en respect et t'employer à exécuter le coup d'audace qui a réussi à leur gré grâce à ta crédulité et à celle de maman et de Louise. N'oublie pas

que la femme de P. est un ancien modèle de Rodin : tu vois maintenant la combinaison dont j'étais l'objet. - C'est beau et tous ces millionnaires qui se jettent sur une artiste sans défense ! car les millions qui ont collaboré à cette belle action sont tous plus de 40 fois millionnaires. Il paraît que mon pauvre atelier quelques pauvres meubles, quelques outils forgés par moi-même mon pauvre petit ménage excitent encore leur convoitise ! - L'imagination le sentiment, le nouveau, l'impression qui sort d'un esprit développé étant chose fermée pour eux, têtes bouchées, cerveaux obtus, éternellement fermés à la lumière, il leur faut quelque'un pour la leur fournir. Le b. b. b. : nous nous serons d'un halluciné pour trouver nos objets.

LE NUVOLE DI CONSTABLE



[...] Nuvole... Corrono dall'imboccatura del fiume verso il Castello; da Occidente verso Oriente, in un tumultuare sparso e scarno, a volte bianche se vanno stracciate all'avanguardia di chissà che cosa; altre volte mezze nere, se lente, tardano ad essere spazzate via dal vento sibilante; infine nere di un bianco sporco se, quasi volessero restare, oscurano più col movimento che con l'ombra i falsi punti di fuga che le vie aprono fra le linee chiuse dei caseggiati.[...] Nuvole... Continuano a passare, alcune così enormi (poiché le case non lasciano misurare la loro esatta dimensione) che paiono occupare il cielo intero; altre di incerte dimensioni, come se fossero due che si sono accoppiate o una sola che si sta rompendo in due, a casaccio, nell'aria alta contro il cielo stanco; altre sono ancora piccole, simili a giocattoli di forme poderose, palle irregolari di un gioco assurdo, da parte, in un grande isolamento fredde.[...] Nuvole... Esse sono tutto, crolli dell'altezza, uniche cose oggi reali fra la nulla terra e il cielo inesistente; brandelli indescrivibili del tedio che loro attribuisco: nebbia condensata in minacce incolori; fiocchi di cotone sporco di un ospedale senza pareti. Nuvole... Sono come me un passaggio figurato tra cielo e terra, in balia di un impulso invisibile, temporalesche o silenziose, che rallegrano per la bianchezza o rattristano per l'oscurità, finzioni dell'intervallo e del discammino, lontane dal rumore della terra, lontane dal silenzio del cielo. Nuvole... Continuano a passare, continuano ancora a passare, passeranno sempre continuamente, in una sfilza discontinua di matasse opache, come il prolungamento diffuso di un falso cielo disfatto.

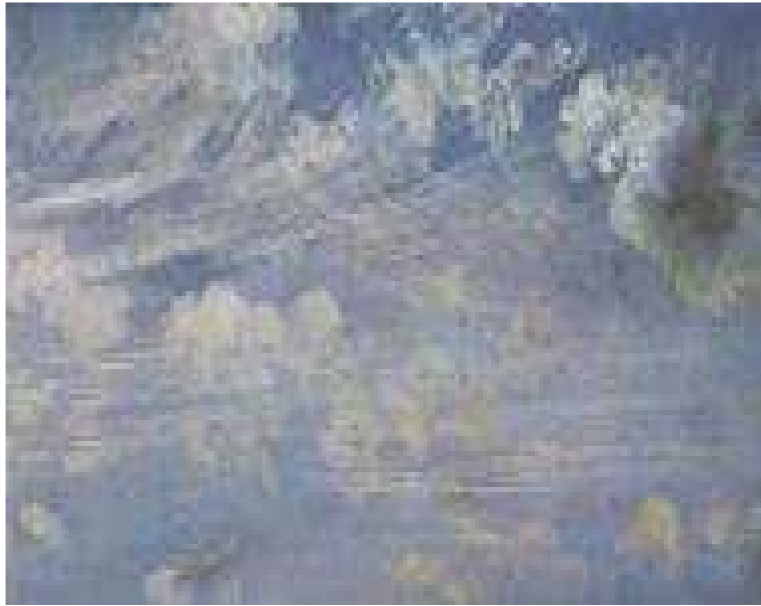
F. Pessoa, da Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares
(traduzione di M. J. de Lancastre e A. Tabucchi)



Cosa accomuna un pittore paesaggista del XIX secolo e l'icastico Lucien Freud, dissezionatore dell'animo umano? Forse pochi sanno che nel 2002 egli curò la mostra su Constable allestita al Grand Palais di Parigi, prima grande rassegna sul pittore britannico organizzata in Europa. Nella mostra parigina "la scelta di Lucian Freud" si rivolge a privilegiare un tratto meno conosciuto della produzione dell'artista, quello del ritratto, praticato costantemente fino agli anni Venti dell'Ottocento. Ma forse la distanza tra paesaggio e ritratto non è così lontana. Forse la differenza tra realtà visiva ed evocazione "sentimentale" non è così ampia da dover attendere i forti venti dell'Impressionismo per iniziare a scuotere la polvere accademica da tele e cavalletti, o dover ricorrere all'immagine di un volto per sentire vellicare sottopelle un'inquietudine sottilmente moderna.



Paesaggi. Boschi ombrosi, mulini a vento, granai, filari di alberi, animali al pascolo, uccelli in volo, cieli sempre più ampi sulla tela. Cieli scossi dalla pioggia battente. Brumosi. Percorsi da cirri candidi, da nuvole sfilacciate dal vento e trafitte da raggi di sole. Nuvole. “I cieli non sono dei lenzuoli stesi a far da fondo”, diceva John Constable, e sono vivi quanto vivi i paesaggi che sembrano contenere, in polemica con l’Accademia e la tradizionale pittura di Paesaggio. Inizialmente non è questo ad attirare le attenzioni dell’artista: premurosi consiglieri, a cominciare dal padre, l’avevano indotto a considerare che i ritratti erano assai meglio pagati dei paesaggi e gli avrebbero dato maggior lustro e migliori committenze. Alla Royal Academy, Füssli aveva intuito il talento e la versatilità del pittore: nel 1804 la tela di grande formato che raffigura *La famiglia Bridges* è prova convincente per la composizione e le qualità cromatiche in essa contenute. Dopo altre prove nell’ambito della ritrattistica, il paesaggio della regione in cui è nato si prende cura di lui e l’artista, grato di tanta bellezza, ci prende per mano accompagnandoci per valli e boschi, a spiare ogni dettaglio naturalistico e botanico, a indugiare con lo sguardo sulle verdeggianti distese che costeggiano i polverosi viottoli di campagna o sostando su lievi declivi collinari. Sono lontanissimi ormai gli eroici paesaggi di Hubert Robert punteggiati di rovine antiche greco-romane e persino di obelischi e piramidi egizie, versioni eccentricamente *british* dei Capricci italiani del secolo precedente. La Veduta di Dedham ritorna più volte, ripresa da numerosi punti di vista e precorrendo già in maniera originale la scelta che sarà di Monet e l’idea che a fare la qualità del quadro non è il soggetto, e la sua varietà, ma quello che vi si vede ogni volta diverso sotto lo sguardo attento dell’artista. Un artista che, di fronte al soggetto da rappresentare, sembra porsi con la curiosità di uno scienziato che considera la natura il campo della sua sperimentazione. Questi paesaggi, che son quelli della sua infanzia, vengono indagati e perlustrati in ogni più insignificante particolare: un cumulo di letame prende il posto che i cippi e le colonne spezzate hanno nella eroica e nostalgica visione paesistica dei pittori piranesiani. Al di là di una frondosa quercia e di una cortina di cespugli si scorge il filo azzurro del fiume Stour, e ancora sul fondo la chiesa col campanile del piccolo villaggio di Dedham, o la cattedrale di Salisbury. Tutto è pervaso da un senso di pace, da idillio campestre, da un sentimento della natura ispirato alla semplicità e alla frugalità della vita rurale: l’esistenza dell’artista scorre tranquilla tra il paese natale East Bergholt, Dedham, Flatford Mill, e Hampstead. Le chiuse e i mulini di Dedham, la Carretta del fieno ripresi nelle diverse ore del giorno sono ancora sperimentazioni che anticipano Monet: la fortuna di Constable in Francia è grande e inizia al Salon del 1824, dove il pittore presenta alcune sue celebri opere, quelle che anticipano di qualche anno le scelte degli artisti della Scuola di Barbizon, Rousseau, Dupré, Daubigny, Millet e Corot.



Constable non sentirà mai l'esigenza di muoversi, di viaggiare: diversamente dai pittori della generazione precedente, come Reynolds, Cozens, Jones, che ritennero indispensabile attraversare la Manica, girare per l'Europa e spingersi in Italia, diversamente dal suo contemporaneo William Turner, che seguirà anche lui questa tradizione secolare, Constable non si mosse mai dall'Inghilterra. Intorno agli anni Venti si stabilì vicino a Londra, per motivi professionali, scegliendo Hampstead, un piccolo villaggio a sette chilometri dalla grande città che non gli era certo congeniale. I paesaggi di questa contrada sono piccoli oli, *après de nature*, come le marine di Brighton degli ultimissimi anni, come la *Burrasca sul mare*: struggente e geniale epifania di tutto quanto avverrà poi nella pittura del secolo, ma in tono sommesso, sereno, una piccola deliziosa pastorale "moderna", quasi una dichiarazione d'amore alla natura da cui l'uomo non si sente estromesso né sopraffatto. A più di quarant'anni l'artista mette la testa fra le nuvole e la penna su un taccuino.



Negli stessi anni in cui compaiono i primi studi di meteorologia (del 1820 l'articolo di Luke Howards, "On the modification of the clouds", con la prima classificazione delle nuvole dal punto di vista scientifico) comincia la lunga serie delle Nuvole: più di un centinaio, e sparsi tra vari musei, gli schizzi delle nuvole che attraversavano il cielo inglese, tra il 1821 e il 1834, tra Hampstead Heath e Brighton; le stesse nuvole che inseguiva e dipingeva, andando a giro per sentieri e per spiagge solitarie, naso in aria e taccuino di disegni alla mano. Già oggetto di rappresentazione da parte di Alexander Cozens (1717-86), che nelle nubi e in altre manifestazioni della natura identificava un certo tono di mistero, sfiorando la misura della razionalità senza mai toccarla, le Nuvole di Constable si spingono ben oltre, portate in alto da una tecnica mai vista prima e da una libertà inventiva ampia come le distese che cerca di catturare, senza più tracciare un inizio e una fine. Un insieme dinamico e moltiplicativo, una registrazione precisa del soleggiamento e dell'ora, un trascolorare continuo che esubera dai limiti del foglio in ogni direzione, rapido e imprevedibile come il cielo di primavera sulla bizzosa campagna inglese. Una superficie verticale che si trasforma, da piccola e limitata, in infinita e completamente libera, un cielo che estromette campi, alberi, case, uomini, per farsi protagonista assoluto. Nello studio dei chiaroscuri colpisce la forte energia della luce contrapposta all'ombra, la tecnica dinamica delle pennellate di bianco puro che rende l'immediatezza dei colpi di luce improvvisi, stese come si fa con una paletta, e i tocchi vibranti allargati a macchie che danno ancor più splendore, tanto da rendere satura la tela. Quei bianchi densi, quei rosa dorati, la scrittura che il vento fa sugli azzurri stemperando le masse compatte, rompendole, sfilacciandole, ci colpiscono per la loro bellezza incontaminata, pura, per la freschezza con cui l'artista, precursore dell'Impressionismo, porta avanti una solitaria e personalissima battaglia a favore di una pittura che non insegue più i grandi temi, le preferenze dei committenti, le piccole manie dell'accademia, ma che basta a se stessa. Constable ci dice che la Pittura non è la Realtà: osservare da vicino le cose, con la passione del naturalista, non significa fare opera di mera trascrizione del visibile. Constable e Freud sono uniti proprio da questo sguardo ravvicinato che non per questo coincide con una visione limitata al dato oggettivo, alla superficie delle cose, paesaggio o corpo che sia. Nelle loro opere non entra mai in scena l'ovvio: quanto più la rappresentazione delle cose si fa attenta, ravvicinata, tanto più diventa espressione di qualcosa che non è diretto e rimane difficilmente esprimibile, sfuggente e necessario.



Cosa c'è di più semplice – e di più complesso – di un cielo percorso dalle nuvole? Frastagliate, leggere o pesanti, rosate dal tramonto o trasudanti d'oro, minacciose e plumbee, le nuvole moltiplicano di continuo sotto i nostri occhi ritornati bambini l'eterno incanto della metamorfosi del cielo.

Le nuvole sono legate alla terra ed al vento.
Fin che ci saran nuvole sopra Torino
sarà bella la vita. Sollevo la testa
e un gran gioco si svolge lassù sotto il sole.
Masse bianche durissime e il vento vi circola
tutto azzurro – talvolta le disfa
e ne fa grandi veli impregnati di luce.
Sopra i tetti, a migliaia le nuvole bianche
copron tutto, la folla, le pietre e il frastuono.
Molte volte levandomi ho visto le nuvole
trasparire nell'acqua limpida di un catino.
Anche gli alberi uniscono il cielo alla terra.
Le città sterminate somiglian foreste
dove il cielo compare su su, tra le vie.
Come gli alberi vivi sul Po, nei torrenti
così vivono i mucchi di case nel sole.
Anche gli alberi soffrono e muoiono sotto le nubi
l'uomo sanguina e muore, – ma canta la gioia
tra la terra ed il cielo, la gran meraviglia
di città e di foreste. Avrò tempo domani
a rinchiudermi e stringere i denti. Ora tutta la
vita son le nubi e le piante e le vie, perdute nel cielo.
(**C. Pavese**, *Canzone*)



Quaderni delle Officine, LXIV, Dicembre 2015