

GIUSEPPE ZUCCARINO

**Uno splendore breve o lungo.
René Char e Nicolas De Staël**



Post d'Autore, 1, 25 maggio 2017



Giuseppe ZUCCARINO



Uno splendore breve o lungo. René Char e Nicolas De Staël

L'amicizia fra un poeta come René Char e un pittore come Nicolas de Staël costituisce un fatto significativo per la cultura del secolo scorso, anzi rappresenta, come ha affermato André Chastel, «un culmine, un grande segnale, di cui ci sono pochi equivalenti nella storia vicina e lontana, e che riguarda qualcosa di essenziale per l'arte moderna»(1). I due si sono conosciuti all'inizio del 1951, tramite il critico Georges Duthuit, e sono rimasti subito impressionati l'uno dall'altro, come testimoniano i loro pronunciamenti. Così il poeta scrive al pittore: «Mio caro Staël, 1) Sono stato felice, sono felice di conoscerla. 2) Mi piace la sua opera che mi commuove al massimo»(2). Ancor più emozionata è il suo interlocutore, per motivi facilmente comprensibili. All'epoca Staël ha solo trentasei anni, e la sua arte, dopo vari mutamenti, è appena entrata nella fase maggiore: vedere dunque che essa riscuote l'interesse di uno scrittore più anziano e affermato, anzi persino leggendario (per il suo passato surrealista, per il ruolo di rilievo svolto nell'ambito della Resistenza francese, per la consolidata amicizia con i principali pittori dell'epoca), doveva costituire ai suoi occhi una forte rassicurazione. Inoltre Staël, il cui temperamento è sempre stato diviso tra l'entusiasmo e la depressione, non poteva non essere colpito dalla forte personalità del poeta. Scrive ad esempio al suo gallerista, Jacques Dubourg: «Nell'insieme, quest'uomo è fatto di dinamite, con esplosioni trainate però da una calma dolcezza. Tutti i pezzi grossi lo infastidiscono senza ritegno, solo Braque è dotato di discrezione. Fa aspettare Matisse, che gli manda sessanta acquerelli che non gli piacciono, sceglie in mezzo a un fascio di più di duecento disegni di Miró e così via. [...] Ma non riesco assolutamente a sapere, e non posso chiedergli con franchezza, cosa conti di fare. Venti poesie o sessanta pagine di prosa, sulla pittura in generale o su me stesso in particolare»(3). Infatti, fra i due è nato subito un desiderio di collaborazione, prevedibile ove si conosca la prassi del poeta, da sempre abituato a pubblicare i propri testi accompagnandoli con immagini prodotte dagli artisti, ma che presenta elementi di novità, poiché questa volta il progetto è di più ampio respiro(4). Laurent Greilsamer evidenzia bene l'uno e l'altro aspetto: «Nel 1945, una puntasecca di Picasso apriva *Le Marteau sans maître*. Nel 1947, un'incisione di Matisse inaugurava *Le Poème pulvérisé*. Nel 1948, Joan Miró gli aveva affidato una litografia per *Fête des arbres et du chasseur*. Nel 1949, quattro acqueforti di Braque ritmavano *Le Soleil des eaux...* Char contempla la pittura di Staël e gli offre qualcosa di meglio: una raccolta, tutta una raccolta da fare insieme a lui, su un piano di uguaglianza. Non delle illustrazioni, ma un dialogo inedito, un confronto di pagina in pagina fra la poesia e il tratto inciso nel legno grezzo»(5).

Nonostante le difficoltà di un lavoro da condurre senza contatti diretti (il pittore risiede a Parigi, il poeta a L'Isle-sur-Sorgue, in Provenza), l'idea si realizza. I testi offerti da Char non sono degli inediti, ma brani tratti dal *Poème pulvérisé*, e tuttavia il volume, edito nel novembre 1951 col titolo *Poèmes*, rappresenta realmente qualcosa di nuovo, grazie al contributo visivo di Staël. L'artista realizza quattordici xilografie, più una

litografia a colori per la copertina, e si occupa persino di rifinire a mano gli astucci che dovranno contenere le singole copie. Le incisioni su legno comprese nel volume, pur potendo giocare solo su bianco e nero, ottengono effetti di notevole impatto visivo, perché alternano pagine con forme semplici ad altre disseminate di piccoli tratti o tasselli (soluzione che prelude a un procedimento usato dall'artista nei quadri degli anni successivi, spesso caratterizzati dalla presenza di svariate tessere cromatiche). L'impegno del pittore è intenso ma gratificante, come non manca di spiegare egli stesso: «Ecco. René, arrivo alla fine, quasi con i nervi a pezzi [...]. Non ti ripeterò mai abbastanza quanto mi abbia dato lavorare per te. Di colpo mi hai fatto ritrovare la passione che avevo, da bambino, per i grandi cieli, le foglie d'autunno, e tutta la nostalgia per un linguaggio diretto, senza precedenti, che ciò porta con sé. Stasera ho fra le mani mille libri unici per te, forse non li realizzerò mai, ma è così bello averli»(6). Nella sua risposta, Char, dopo aver esaminato alcuni dettagli tecnici, non manca di rassicurarlo: «Caro Nicolas, in definitiva tutto andrà bene e sarà ben fatto. Non avere inquietudini. Sei uscito magnificamente da quel veleno che è la fabbricazione d'un libro di lusso. Grandi e sinceri complimenti»(7).



Già il mese successivo, le xilografie vengono esposte alla galleria Jacques Dubourg. Char dà il suo contributo redigendo un testo di presentazione della mostra. È un bell'esempio di quella critica in forma di *poème en prose* con cui egli ha spesso voluto accompagnare il cammino dei suoi «alleati sostanziali», gli artisti visivi. L'inizio sembra dei più divaganti, perché l'autore vi fa riferimento a una notizia desunta dai giornali dell'epoca, quella dell'avvistamento, su uno dei versanti dell'Himalaya, delle impronte gigantesche lasciate sulla crosta nevosa da due esseri antropomorfi, a giudicare almeno dalla forma delle loro tracce. Mentre uno scienziato avanzava l'ipotesi che fosse in causa qualche «plantigrado o quadrumane di specie rara», «una guida himalayana assicurò che si trattava dell'Uomo delle Nevi, lo Yeti». Solo a questo punto si stabilisce il collegamento, imprevedibile, con le opere esposte: «I legni che Nicolas de Staël ha inciso per le mie

poesie (pur avvezze alle scalate e ai sarcasmi) appaiono per la prima volta su un campo di neve vergine che il raggio di sole del vostro sguardo tenterà di far sciogliere. Staël ed io non siamo, ahimè, degli Yeti! Ma a volte ci avviciniamo, più di quanto sia concesso, all'ignoto e all'impero delle stelle»(8). Quest'immagine spiritosa, ma anche grandiosa, della distanza dell'artista rispetto al mondo quotidiano, e del carattere arrischiato dei percorsi creativi, tornerà ad assillare la fantasia del poeta e del suo amico pittore.



Anche nel periodo successivo, essi si mantengono in stretto contatto epistolare: Staël, in particolare, informa Char sugli sviluppi della sua attività pittorica, che in quel periodo sta subendo un nuovo mutamento, che viene di solito indicato con la formula, non del tutto appropriata, di «ritorno alla figurazione». Nell'esposizione londinese del febbraio-marzo 1952, l'artista presenta, accanto ad opere come *Composition grise* o *Composition fond rouge*, altre che da queste si differenziano fin dal titolo, quali *Une pomme*, *Petites bouteilles* o *Les toits*. L'idea di un ritorno al passato, però, non corrisponde affatto al modo di sentire dell'artista, che dichiara: «Io non oppongo la pittura astratta alla pittura figurativa. Un quadro dovrebbe essere al tempo stesso astratto e figurativo. Astratto in quanto muro, figurativo in quanto rappresentazione d'uno spazio»(9). D'altro canto, è innegabile il fatto che in quel periodo egli ricomincia a dipingere paesaggi *d'après nature*. Uno di essi viene da lui inviato in dono al poeta, che lo ringrazia così: «Ti sono molto affezionato, durevolmente. Il tuo quadro ha il profumo d'un mazzo di stelle di calore. All'interno vi passa tutto, come richiedono ardentemente il cuore e l'esigenza, la difficoltà del nostro spirito e la semplicità della nostra sensibilità. È bello, e lo guarderò a lungo»(10).

Ma in questa fase cruciale per il pittore, le scoperte si succedono a breve distanza, ed egli avverte il bisogno di farne subito partecipe l'amico. Ciò vale ad esempio per la forte emozione procuratagli dall'aver assistito a una partita di calcio in notturna (tra la

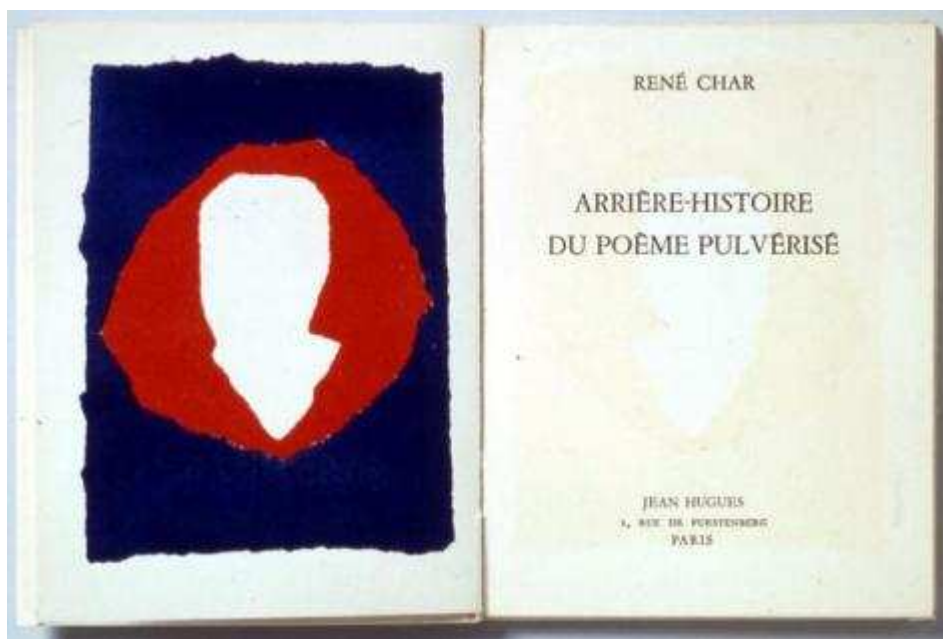
nazionale francese e quella svedese), evento osservato con occhi di pittore e trasposto in un nuovo ciclo di opere: «Fra cielo e terra, sull'erba rossa o azzurra, volteggia una tonnellata di muscoli, dimentica di se stessa e con tutta la presenza che ciò richiede, in piena inverosimiglianza. Quale gioia! René, quale gioia! Allora ho messo in cantiere tutta la squadra di Francia, di Svezia, e questo comincia a muoversi un pochino, se trovassi un locale grande [...] inizierei duecento piccoli quadri affinché il colore risuoni»(11). I quadri che nascono sono in effetti parecchi, ma non sempre piccoli: anzi l'opera più impegnativa della serie, *Parc des Princes (Les grands footballeurs)*, misura due metri di altezza per tre e mezzo di larghezza. Il ciclo diverrà uno dei più celebri di Staël, ma al momento in cui egli espone a Parigi, al Salon de mai, il grande quadro citato, le polemiche infuriano, di fronte a quello che appare ad alcuni critici come un tradimento dell'astrattismo a favore di soluzioni più convenzionali. Giudizio ingiusto, sia perché le opere in questione, con i loro impasti di colore steso col coltello a spatola, affrontano il soggetto con molta libertà, in maniera più allusiva che mimetica, sia perché esse mostrano con chiarezza l'intento, da parte dell'artista, di cercare strade nuove e non di ripiegare su quelle già battute.



Char, la cui arte poetica da sempre si nutre della fusione tra astrazione concettuale e rinvio ad elementi concreti, resta vicino all'amico. Gli dedica infatti, lo stesso anno, un breve testo: «Dopo aver momentaneamente abbandonato il campo di tutti e quello di ciascuno, troppo povero, / Nicolas de Staël mette noi in camicia e al vento la pietra fracassata. / Nella dolina dei colori la immerge, l'inzuppa, l'agita, l'increspa. / I fabbricanti di tele dello spazio gli offrono un'orchestra. // Oh tela di roccia, che fremiti, mostrata nuda sulla corda d'amore! / In segreto un grande pittore ti vestirà, per tutti gli occhi, del desiderio più completo e meno esigente»(12). Uno scritto del genere (la cui

traduzione può essere solo congetturale, per via della pluralità di sensi di alcuni vocaboli) mostra bene con quanta forza inventiva il poeta si accosti all'opera dell'artista.

Quest'ultimo riceve un diverso tipo di sostegno dal fatto che il mercato americano comincia a scoprirne e ad acquistarne le opere, tendenza che si accentua quando, nel marzo 1953, un'esposizione di suoi quadri si tiene, con grande successo, alla galleria Knoedler di New York. Il pittore firma un contratto in esclusiva per gli Stati Uniti col mercante Paul Rosenberg, e da quel momento le vendite non cesseranno di aumentare e le quotazioni di salire. Situazione inusuale per Staël, che, dopo parecchi decenni di duri stenti sul piano economico e di scarsa attenzione per i suoi lavori da parte di critica e pubblico, si ritrova di colpo nel ruolo di una persona agiata, che riceve crescenti consensi. Questo, se da un lato accentua il bisogno di immergersi a fondo in quell'attività pittorica che sempre più viene a configurarsi per lui come una passione divorante e una continua ricerca, dall'altro lo fa sentire sotto pressione e lo espone maggiormente ai rischi di inquietudine e di crisi, specie sul piano emotivo.



Nonostante questi cambiamenti nella sua esistenza, la vicinanza a Char continua a rappresentare un punto fermo, e la loro collaborazione sembra anzi intensificarsi. Così, nell'aprile di quell'anno, appare presso l'editore parigino Jean Hugues un nuovo volume del poeta, *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, accompagnato da una litografia di Staël. Quest'ultima è un ritratto di Char, realizzato nella forma di una semplice silhouette bianca posta al centro di un doppio sfondo colorato, rosso e blu(13). La corrispondenza epistolare scambiata fra i due, però, verte soprattutto su un altro e più ambizioso progetto: un'opera recitata, musicata e danzata, su testo del poeta e con scenografie ideate dal pittore. Tutto parte dalla trama di un balletto, che dovrebbe ruotare attorno a quella che fin dall'inizio è stata la loro immagine-simbolo, lo Yeti. Staël si appassiona in particolare all'idea di ampliare tale progetto, come si deduce dalle sue lettere, che

contengono minuziosi suggerimenti riguardo alla recitazione e all'allestimento: «Pensa seriamente alla possibilità di far gridare certi attori *scandendo* le parole. Non dimenticare i Greci. [...] Esigi una restrizione della scena in altezza e in larghezza. Sopprimi da quattro a sei file di poltrone per creare una zona neutra. Bene, scusami, ma mi passa per la testa così. Per il tuo balletto, l'ideale sarebbe un colore per ogni quadro scenico. Un quadro bianco, bianco, bianco. Uno azzurro. Uno rosa. Dal punto di vista della composizione, è importante. Non è detto che il luogo dell'azione debba necessariamente cambiare, ma in tal caso deve cambiare *l'ora* nel cielo»(14). Una simile idea di teatro totale ricorda da vicino gli esperimenti condotti dagli artisti d'avanguardia del primo Novecento, come ad esempio il padre dell'astrattismo in pittura, Vasilij Kandinskij(15). Ma, al di là delle possibili fonti di ispirazione, Staël sembra inseguire una propria immagine mentale dello spettacolo, e per renderla visibile realizza numerosi studi (disegni a matita, a china, oppure *gouaches*). Si incarica inoltre, dato il suo interesse per la musica contemporanea e le sue frequentazioni personali in quell'ambito, di trovare il compositore adatto a scrivere la partitura dell'opera. Egli pensa ad esempio a Olivier Messiaen, pur prevedendo che, se ci si rivolgesse a lui, occorrerebbe tener conto delle caratteristiche specifiche del suo stile: «Messiaen è il solo musicista capace di tenere il volume dell'opera lirica con cori, pianoforti, ottoni e tutto ciò che si vorrà, avendo al tempo stesso sufficiente umiltà di fronte alle tue poesie. [...] Ma parla d'amore alla Massenet, quindi c'è bisogno di te per alzare il tono, non separa abbastanza i diversi strumenti nella modulazione, cerca l'originalità dei ritmi con intelligenza ma con scarsa naturalezza. Occorre dunque che tu gli dia il tono con più precisione ed evidenza»16. Pochi giorni dopo, però, ha già mutato parere, orientandosi su un altro dei nuovi compositori di quell'epoca, Pierre Boulez: «Carissimo René, ultima investigazione musicale ieri sera. Quando Boulez dà tre note, quel povero Messiaen non esiste più»(17).

Char, forse perplesso davanti agli eccessi di slancio dell'amico, gli risponde cercando di riportare l'idea alla sua dimensione iniziale: «Ti ringrazio di darti da fare per questo balletto che, temo, resterà "una poesia", perché non mi sento all'altezza di adattarlo in modo da metterlo alla portata d'un musicista. Non sono capace di lavorare sul dettaglio, e tu lo capisci e lo senti bene quanto me. Allora lasciamo questo figlio dell'Himalaya sulle creste dell'Himalaya poetico. Ci si trova così bene!»(18). Il risultato di questa decisione sarà, pochi mesi dopo, la pubblicazione su rivista del testo scritto dal poeta quale soggetto di balletto(19). Alla lettura, la trama appare semplice ma suggestiva. Un gruppo di esploratori, accompagnati da sherpa, si sono spinti fin quasi sulla cima dell'Everest. Il più deciso e temerario di essi, il dottor Hermez, procede sempre davanti a tutti, finché viene travolto da una valanga. Egli, dopo essere rimasto svenuto in fondo a un precipizio, viene raggiunto da una strana coppia di personaggi, dall'apparente aspetto di Uomini delle Nevi. Sotto le loro animalesche pellicce, però, si celano due esseri più che umani, che personificano (sotto tratti, rispettivamente, femminili e maschili) il pianeta Venere e il suo Satellite celeste. Venere, nel contempo dea e donna, rimane affascinata dall'esploratore. Dopo averlo riportato alla coscienza, danza amorosamente con lui e poi, nel momento in cui deve tornare in cielo, lo fa riaddormentare, riparandolo dal freddo con la propria pelliccia. Più tardi, i compagni di spedizione ritrovano Hermez e lo riportano al loro campo, senza privarlo della copertura protettiva. La mattina dopo, però,

il Satellite, che già aveva dato chiari segni di gelosia nei riguardi dell'uomo prediletto da Venere, si vendica contro quest'ultimo: dapprima gli toglie la pelliccia e poi lo attira verso un baratro, nel quale l'esploratore precipita, morendo. Quando scopre l'accaduto, Venere, irata e addolorata, maledice il Satellite, dal quale peraltro non le è concesso di separarsi. Nel frattempo la spedizione raggiunge il suo obiettivo, con la conquista della vetta himalayana.



Se è vero che, nell'ideare la figura del protagonista maschile, Char si è ispirato all'amico pittore, l'immagine che ne risulta, fondendo in sé tratti differenti (l'audacia, il superamento dei limiti, ma anche la caduta tragica), appare *a posteriori* dotata di risvolti profetici(20). Del resto i due artisti si stanno avvicinando anche geograficamente, visto che nel giugno 1953 Staël si sposta con moglie e figli in Provenza, e più precisamente a Lagnes (presso Avignone), un paesino di campagna assai caro al poeta, che in quella zona ha molti amici. Tra questi ci sono i coniugi Fernand e Marcelle Mathieu, che il pittore ha modo di conoscere. Egli viene però colpito in particolare dalla loro figlia, Jeanne (peraltro già sposata e madre di due bambini), e così ne riferisce all'amico, che sa essere in stretti rapporti con lei: «Jeanne è venuta verso di noi con qualità di armonia d'un tale vigore che ne siamo ancora tutti abbagliati. Che ragazza, la terra ne trema d'emozione, che ritmo nell'ordine supremo!»(21). In compagnia dei propri familiari, di un'amica pittrice (Ciska Grillet) e di Jeanne, Staël intraprende ad agosto un avventuroso viaggio in camionetta, che ha come meta l'Italia. Il gruppo, passando da Genova e da Napoli, raggiunge la Sicilia, dove visita Palermo e diverse altre località (Segesta, Agrigento, Ragusa, Siracusa, Catania, Taormina): il pittore riempie di disegni i suoi taccuini, per fissare in qualche modo il ricordo di luoghi che lo impressionano profondamente. Anche il viaggio di ritorno comprende tappe di grande interesse artistico, quali Paestum, Roma, Assisi e Firenze, ma evidenzia altresì lo stato di tensione

del pittore, che spesso si isola dal gruppo, per restare solo o in compagnia di Jeanne. A Lagnes, egli decide di separarsi provvisoriamente dalla famiglia e si dedica a un intenso lavoro pittorico. All'amico poeta confida: «Sono divenuto anima e corpo un fantasma che dipinge templi greci e un nudo così adorabilmente ossessivo, senza modello, che si ripete e finisce coll'annebbiarsi di lacrime. Non è davvero atroce, ma spesso si raggiunge il limite. Quando penso alla Sicilia, che è essa stessa un paese di veri fantasmi, dove solo i conquistatori hanno lasciato delle tracce, mi dico che sono racchiuso in un cerchio di stranezze dal quale non si esce mai»(22). In solitudine, l'artista avvia la grandiosa serie dei paesaggi di Agrigento e gli studi che culmineranno nei nudi degli anni successivi.



Se il suo mercante americano, Rosenberg, continua a rassicurarlo sul buon andamento delle vendite e lo stimola a produrre nuove opere, ciò provoca in lui più preoccupazione che compiacimento. Lo stato d'animo di quei mesi, pur così creativi, è infatti caratterizzato da una malinconia che rasenta la depressione, come rivelano le affermazioni contenute nella lettera ad una pittrice: «Lavori per sé, solo per sé. È questo il meglio di noi stessi... Appena “la cosa” si vende, appena vengo preso in considerazione, appena si dice che sono sulla strada del successo, è finita, amica mia... Non c'è più niente. La cosa si svuota... Ho perso il mio universo e il mio silenzio. Divento cieco. Ah, Dio... poter tornare indietro! Non essere nessuno per gli altri e tutto per se stessi... Se non ha ancora perso il suo mondo, lo custodisca gelosamente, lo difenda contro l'invasione; da parte mia, muoio proprio di questo...»(23).

Eppure, come sempre in Staël, i momenti di crisi si alternano ad altri di euforia, ad esempio quello suscitato dalla scoperta di una dimora fiabesca, «Le Castelet» di Ménerbes, in Vaucluse. Con l'impulsività che lo contraddistingue, il pittore si innamora di questa specie di castello situato in altura, su un costone di roccia e, non appena scopre che è in vendita, si affretta a comprarlo a caro prezzo, nel novembre del 1953. L'imponente edificio è in cattivo stato e richiede notevoli restauri, ma già alla fine dell'anno l'artista vi si trasferisce. Per quanto, nell'aprile del 1954, la moglie Françoise gli dia un terzo figlio, al centro dei suoi pensieri resta sempre Jeanne, che ogni tanto gli fa visita a Ménerbes e che egli raffigura in memorabili nudi. Tra questi, occorre citare almeno il *Nu debout*, in cui la donna, pur essendo (come sempre nei suoi quadri) stilizzata al punto da perdere i lineamenti del viso, resta riconoscibile per via del gesto che compie, gesto che a suo tempo anche Char aveva colto in un testo a lei dedicato: «Il volto per metà mascherato dal braccio ripiegato, le dita della mano che sollecitano la spalla»(24). Parlando con Paul Veyne, il poeta ha spiegato quasi candidamente il motivo per cui ha deciso di rinunciare a Jeanne, la donna che era sua amante e che in quel testo ribattezza Anoukis (dal nome delle dea delle anse fluviali): «Il mio amico pittore ha visto Anoukis e mi ha detto: “René, donamela, la amo troppo”. E io l'ho donata»(25).

Il poeta, dunque, accetta questo rapporto fra due persone a lui care, come si evince dalla poesia *Vermillon*, dedicata appunto a Staël: «Che venga, amante, al tuo gradino inclinato, / O che chiami dalla nebbia del bosco; / Che nella sua camera sia preceduta e seguita, / Sposa alla finestra, razzo inosservato; / La sua mano, fendendo il mare e accarezzando le tue dita, / Sposta il limite invariabile dell'estate. // La tempesta e la notte fanno cantare, lo sento, / Nel ferro dei tuoi muri il ciottolo d'Agrigento. // Rabdomante, che dispetto non poter trarre dalla sua tomba meschina / La sorgente, il nostro luogo!»(26). L'importante testimonianza di Veyne getta luce su questi versi, e più in generale sul metodo compositivo di Char. Citiamo solo alcuni passi dalle dichiarazioni di quest'ultimo: «Jeanne, l'amante di Staël, andava a raggiungerlo al castello di Ménerbes, dove lui la aspettava sul gradino logoro [...] oppure restava ad attenderla in camera. Ciò che scrivevo a Staël in questa poesia, che è stata dapprima una lettera, è che l'amante era sempre sua. È una poesia semplicissima, a cui non attribuisco grande importanza. Il titolo designa Staël, che è il pittore del vermiglio così come Van Gogh era quello del giallo. Egli riceveva nel suo castello l'amante, che aveva un marito, mentre la moglie del pittore era gelosa. Jeanne che chiama dalla nebbia del bosco, è da prendere anche alla lettera. [...] Dal suo viaggio in Sicilia dove ha dipinto Agrigento, Staël aveva portato con sé un ciottolo, che conservava tutto il calore della Sicilia [...]. Il rabdomante è un poeta, sono io»(27). Come si vede, l'immaginazione di Char muove sempre da particolari concreti, che però difficilmente possono essere noti al lettore, e che inoltre diventano più sfuggenti per il fatto di essere associati a metafore, o assunti essi stessi in chiave metaforica.

Ma tra il poeta e il pittore, nonostante il (o forse proprio a causa del) «dono» di cui sopra, i rapporti si andranno raffreddando. Del resto, lo stesso Staël non nuota nella felicità: le visite di Jeanne, troppo rare, lo lasciano poi esposto al senso di privazione e al difficile confronto con i quadri da dipingere. Anche la sua tecnica sta subendo un

mutamento: egli, che in passato si è reso riconoscibile per lo spessore degli impasti di colore sulla tela, comincia adesso a cercare una pittura fluida e diluita, e giunge talora ad usare dei pacchetti di cotone al posto del pennello, per rendere ancor più vaporosa, quasi evanescente, l'immagine. Mentre le richieste degli acquirenti e i progetti di mostre si moltiplicano, Staël non si sottrae alla frenesia di dipingere (nel solo 1954 produce 266 quadri), ma resta in preda ai problemi irrisolti, cui cerca sfogo spostandosi prima a Parigi e poi sulle coste della Manica. A settembre, staccatosi definitivamente dalla famiglia, s'installa da solo ad Antibes, in un nuovo atelier. In quel periodo scrive a Ciska Grillet: «Ho lavorato molto quest'estate e cerco di sistemarmi al mare, nel modo più scomodo possibile, per vivere male, vedere male e fare ciò che posso riguardo ai quadri; questa finisce coll'essere un'abitudine tale da spezzare il cuore»(28).



Durante un viaggio in Spagna, si entusiasma davanti ai Velázquez del Prado, ma ben presto avverte l'esigenza di tornare. Negli ultimi mesi dell'anno, il suo stato d'animo peggiora e le difficoltà artistiche si intensificano, come spiega, in maniera commovente, nelle lettere: «Quel che cerco di ottenere, è un continuo rinnovamento, davvero continuo, e non è facile. Conosco la mia pittura, e so che sotto le sue apparenze, i suoi perpetui giochi di forza, è una cosa fragile nel senso del buono, del sublime. È fragile come l'amore. Credo, nella misura in cui posso controllare me stesso, di cercar sempre di compiere, più o meno, un'azione decisiva rispetto alle mie possibilità di pittore e quando mi precipito su una tela di grande formato, nel momento in cui sta diventando buona, avverto ogni volta atrocemente una parte troppo grande di casualità, come una vertigine, un azzardo nella forza che, malgrado tutto, conserva il suo aspetto aleatorio, il suo lato di virtuosismo a rovescio, e questo mi getta sempre in condizioni pietose di scoraggiamento. Non riesco a reggere, e anche le tele di tre metri che inizio e su cui pongo poche pennellate al giorno, riflettendoci, finiscono sempre nella vertigine»(29).

Sarebbe difficile sopravvalutare l'importanza di riflessioni come queste, in cui viene messa a nudo con estrema lucidità la condizione di un certo tipo di artista moderno, posto di fronte a problemi che non sono soltanto di ordine tecnico, ma vertono anche sull'obbligo di procedere, in totale assenza di modelli rassicuranti alle spalle (incluse le proprie opere precedenti), verso qualcosa di sconosciuto, di necessario, e che tuttavia sembra sottrarsi perversamente alla presa, al controllo.



Ma la lotta quotidiana procede, nell'estenuante alternanza di passi avanti e di sconfitte: «Il contatto con la tela, lo perdo ad ogni istante e lo ritrovo e lo perdo...», scrive Staël(30). Nei primi mesi del nuovo anno, egli mette in cantiere molti dipinti, paesaggi del porto di Antibes, immagini dell'atelier, nature morte. Al suo gallerista, che gli fa notare l'apparenza di «non finito» dei suoi lavori recenti, il pittore replica: «Più capirà che l'esplosione in me è tutto, come si apre una finestra, più capirà che non posso bloccarla rifinendo maggiormente le cose, e più disporrà di veri argomenti per difendere ciò che faccio»(31). Tra le mostre in programma, ce n'è anche una da tenersi proprio ad Antibes, al Musée Grimaldi, le cui grandi superfici espositive lo stimolano a pensare ad un'opera di formato ancora maggiore rispetto a quelli a cui è abituato. Egli vorrebbe realizzare un quadro che testimoniassse il suo amore per la musica, e comincia ad eseguire degli studi preparatori. Ai primi di marzo, riceve un nuovo impulso in tal senso, giacché si reca a Parigi per assistere a due concerti in cui vengono eseguite opere di Schönberg e Webern. Pochi giorni dopo, inizia a lavorare a un'enorme tela (tre metri e mezzo per sei) dal titolo *Le Concert*: su un fondo rosso, si stagliano a sinistra un pianoforte scuro su cui poggia un violino, a destra un violoncello oca. Ma la crisi sentimentale (dovuta al fatto che Jeanne non sembra disposta a separarsi dal marito per andare a vivere con lui) e i problemi pittorici hanno ormai logorato le sue capacità di resistenza. Il 16 marzo, dopo aver scritto poche missive testamentarie, Staël sale sulla terrazza del palazzo in cui si trova il suo atelier, si getta nel vuoto e muore. *Le Concert* rimane incompiuto, e una delle lettere di quel giorno contiene appunto l'amara constatazione dell'impossibilità di andare oltre: «Non ho la forza di concludere i miei quadri»(32).

Come reagisce Char alla perdita di quello che per lui resta, nonostante tutto, un grande amico? Con dolore e irritazione, come testimoniano le sue lettere a Ciska Grillet: «Sono dinamitato... Diviso tra una collera immensa e un'infinita pietà. Mi aspettavo molte follie, ma proprio per nulla questa, che distrugge di colpo tante persone! [...] Enigma del cuore umano! Là dove io avevo immaginato un "padiglione di caccia" con appuntamenti clandestini per qualche libertinaggio, lui vedeva una fortezza, e una dama installata definitivamente, la proprietà amorosa esclusiva, i divorzi e i nuovi matrimoni...». Per consolarsi almeno in parte, Char sposta il discorso sul piano artistico: «Ciò che importa, in fin dei conti, è la sua opera. È spesso bellissima, colpita col martello delle luci. In essa si lascia scorgere una regalità fracassata»(33). Quest'insieme di sentimenti contraddittori gli impedisce, all'epoca, di pronunciarsi in pubblico sul pittore, e forse rende ingiusta anche la sua lettura dei fatti. In tal senso, ha ragione chi osserva: «Uno Staël non si uccide per un amore troppo esigente, un capriccio smisurato, né per un dubbio sulle vie della pittura. [...] La tensione della lucidità e dell'impazienza può diventare mortale; troppo a lungo familiare all'artista, essa non è più, alla fine del 1954, che un'intollerabile difficoltà esistenziale, aprendo un abisso al quale un personaggio di questa tempra non sa sottrarsi»(34).



Perché Char torni sull'argomento, ci vorrà tempo, molto tempo. Nell'occasione offerta dal decennale della morte del pittore, egli firma una breve dichiarazione: «La "primavera" di Nicolas de Staël non è di quelle che s'incontrano e si lasciano, dopo pochi elogi, perché se ne conosce il rapido passaggio, l'acquazzone presto scacciato. Gli anni 1950-1954 appariranno più tardi, grazie a quest'opera, come anni di "ripresa" e compimento da parte di uno solo, a cui è toccato in sorte di eseguire senza respirare, in quattro movimenti, una ricerca a lungo voluta. Staël ha dipinto. E se ha raggiunto di

propria volontà il duro riposo, ha dotato noi di quell'insperato che nulla deve alla speranza»(35).

Ma è soprattutto nelle ultime raccolte poetiche che affiora spesso l'immagine dell'artista. Così *Aromates chasseurs* comprende un testo, *Excursion au village*, che termina con una rapida evocazione: «Nicolas de Staël, lasciandoci intravedere il suo battello impreciso e azzurro, ripartì per i mari freddi, quelli a cui si era avvicinato, figlio della stella polare»(36). In *Effilage du sac de jute*, la poesia *Libera II* reca un'esplicita dedica a Staël. Leggiamone i versi, nella traduzione di Stefano Agosti: «Fàtti vicino alla trafitta: la rosa, la cui morte senza stupore / Ti propone una morte apparentata. / Girale un po' attorno, a lei che è stata eletta; la trovi comune, anche se figlia d'un nobile rosaio. / Il fiore di lino, l'affillante, il cisto campestre restano i tuoi preferiti, / Quelli in cui i tuoi occhi, abbassandosi, riconoscono il caduco e l'arido. / Ma la rosa! L'hanno colpita proprio questa notte. / Sotto di lei, avvinta nei nodi, il foro adulatore si distingue appena. / Muoia la rosa! La sua vera rovina, tuttavia, si compirà solo quando il sole sarà scomparso. / Cercava l'aria umida di mezzanotte, l'ascolto di qualche raro passante. / Questi venne. Adesso, lei e te avete pari ferita. / Sotto il velo odierno la tua forma ha cessato di essere intatta. / A te, niente è rimesso; a lei, niente è ritenuto. / Il colpo silenzioso vi ha raggiunto nello stesso posto, d'ala e di becco simultaneamente. / O ellissoidale sparviero!»(37). Non è certo evidente il nesso fra le immagini usate e la figura del dedicatario, anche se Paul Veyne ha proposto un'esegesi allegorica del testo secondo cui la rosa rappresenterebbe la bellezza in generale o l'arte di Staël in particolare, mentre lo sparviero starebbe ad indicare il pittore, che nel colpirla avrebbe ferito pure se stesso(38).



È importante ricordare che i versi di cui sopra erano inizialmente accompagnati da una nota del poeta: «Nicolas de Staël ha avuto diverse vite e, si dice, una morte voluta. Ne è sempre tornato, non potendo perdersi. Eroe del proprio quadro, forza martoriata e disossidante, pochi dei colori da lui usati sono serviti in seguito: parole sotto un vento

galattico. Saremmo davvero poveri se conservassimo soltanto, su un ripiano della nostra memoria, la natura morta del meglio di un uomo e il suo ritratto, stancante per somiglianza»(39). Del resto, nemmeno queste righe rappresentano un epilogo. Char infatti ha continuato anche nel decennio successivo le sue riflessioni riguardo alla fine del pittore, come conferma Veyne: «René pensava che il suicidio avesse motivi legati non alla vita privata, ma all'insoddisfazione che Staël provava nei confronti dei suoi ultimi quadri. L'arte può uccidere, ripeteva René»(40). Da ciò parrebbe lecito dedurre che Char sia giunto a considerare in modo più equo l'ultimo gesto dell'amico, ma forse anche quest'impressione è erronea, perché in un altro momento egli lo spiega come causato «dalla sua rovina fisica e artistica: persino la sua pittura diventava malata»(41). Valutazione troppo severa, che l'ultima produzione di Staël non giustifica affatto. Al di là di questi scarti, spiegabili soprattutto col temperamento impetuoso di Char, il ricordo del pittore resta ben fisso nella sua mente. Lo dimostra persino l'ultima raccolta, apparsa postuma nel 1988, che contiene una succinta e misteriosa formula di omaggio: «Staël è partito, senza un passo nella neve, sapendo di essere sul suolo del mare, poi nella lanugine del sentiero»(42).

Chi si trovi a considerare gli eventi a vari decenni di distanza, si sentirà ormai libero dall'onere di proporre un'interpretazione univoca del suicidio dell'artista. Piuttosto sarà incline a deplorare che la traiettoria di quest'ultimo si sia interrotta così bruscamente, a soli quarantun anni (impedendogli di raggiungere acquisizioni che certo sarebbero state significative), ed anche che l'incontro con Char, per quanto intenso, si sia limitato ad un breve arco di tempo. E tuttavia ciò non gli impedirà di riconoscere in quest'effimera intesa uno dei vertici raggiunti nel secolo scorso dal dialogo fra letteratura e pittura. Del resto, che la durata non sia l'elemento decisivo quando si tratta di stabilire il valore di un'esperienza, o di un'esistenza, è quanto il poeta stesso ci ricorda in una dedica apposta sul manoscritto della propria raccolta *Retour amont*. Vi si legge: «Al ricordo di Georges Bataille [...], di Nicolas de Staël, di Albert Camus. [...] Allo splendore breve o lungo della loro vita compiuta»(43).

Note

- (1) A. Chastel, *Nicolas de Staël*, in *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978 (tr. it. in A. Chastel, *Nicolas de Staël. La vertigine del visibile*, Torino, Ananke, 2005, p. 29). Per la conoscenza dei rapporti fra il poeta e il pittore, occorre far riferimento a Laurent Greilsamer, *Le Prince foudroyé. La vie de Nicolas de Staël*, Paris, Fayard, 1998 (d'ora in poi abbreviato in *P. F.*). Di minore utilità sono un altro libro di Greilsamer, *L'éclair au front. La vie de René Char*, Paris, Fayard, 2004, e il saggio di Renée Ventresque, «*Ces deux passants des cimes*»: *René Char et Nicolas de Staël*, in AA. VV., *René Char 10 ans après*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 229-242.
- (2) R. Char, lettera a Staël dell'8 febbraio 1951, in Marie du Bouchet, *Nicolas de Staël. Une illumination sans précédent*, Paris, Gallimard, 2003, p. 57.
- (3) N. de Staël, lettera a J. Dubourg del 2 agosto 1951, in *P. F.*, p. 212.
- (4) Anzi, in quel momento i progetti sono due, il secondo dei quali verrà accantonato. Si veda ciò che il pittore scrive alla sorella Olga il 19 agosto 1951: «Mi sto occupando di due libri, uno di xilografie in nero, l'altro di litografie a colori, entrambi per René Char» (N. de Staël, *Lettres et dessins*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1998, p. 74; tr. it. *Cieli immensi. Lettere 1935-1955*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 50).
- (5) *P. F.*, p. 213.
- (6) Lettera a Char dell'8 novembre 1951, in *Lettres et dessins*, cit., p. 76 (tr. it. p. 53).
- (7) Lettera a Staël dell'11 novembre 1951, in R. Char, *Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, 1996, p. 653.
- (8) R. Char, *Bois de Staël*, in *Alliés substantiels*, in *Recherche de la base et du sommet*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983; nuova edizione ampliata, ivi, 1995 (d'ora in poi abbreviato in *Œ. C.*), p. 701 (tr. it. in R. Char, *Alleati sostanziali e Grandi «Astreignants» o la Conversazione sovrana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 69-71).
- (9) Il passo, tratto da un'intervista a Staël del 1952, viene ripreso in Marie du Bouchet, *op. cit.*, pp. 56-57.
- (10) Lettera a Staël dell'8 aprile 1952, in *P. F.*, pp. 222-223. L'opera è un olio su cartone di piccolo formato, dal titolo *Fontenay*.
- (11) Lettera a Char del 10 aprile 1952, in *Lettres et dessins*, cit., p. 77 (tr. it. p. 55).
- (12) Nicolas de Staël, in «Entregas de la Licorne», 1-2, 1953; poi in *Alliés substantiels*, in *Œ. C.*, p. 702 (tr. it. p. 71).

- (13) Se ne veda la riproduzione sulla sovraccoperta (e a p. 109) del catalogo *René Char. Paysages premiers*, Paris, Hazan, 2007.
- (14) Lettera a Char del 3 gennaio 1953, in Marie du Bouchet, *op. cit.*, p. 110.
- (15) Cfr. V. Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, tr. it. Milano, Abscondita, 2002.
- (16) Lettera a Char del 29 aprile 1953, in *Lettres et dessins*, cit., pp. 92-93 (tr. it. p. 62).
- (17) Lettera a Char del 6 maggio 1953, in *P. F.*, p. 232. Ricordiamo che, a quella data, Boulez aveva già realizzato, e tornerà a farlo negli anni successivi, opere su testi del poeta (cfr. il catalogo *René Char*, Paris, Bibliothèque nationale de France – Gallimard, 2007, pp. 96-99), il quale a sua volta, proprio nel 1953, rende omaggio al compositore in un breve scritto, *Entre la prairie et le laurier*, in *Œ. C.*, p. 1391.
- (18) Lettera a Staël del 4 maggio 1953, in *Dans l'atelier du poète*, cit., p. 675.
- (19) R. Char, *L'Abominable Homme des neiges*, in «La Nouvelle Nouvelle Revue Française», 10, 1953; poi, col titolo definitivo *L'Abominable des neiges*, in *Trois coups sous les arbres*, in *Œ. C.*, pp. 1127-1135.
- (20) «Il balletto *L'Abominable des neiges* [...] si ispira alla persona di Staël. “Il dottor Hermez è lui”, precisa René Char» (A. Chastel, *Nicolas de Staël*, cit.; tr. it. p. 29).
- (21) Lettera a Char del 20 luglio 1953, in **P. F.**, p. 239.
- (22) Lettera a Char del 12 ottobre 1953, in *P. F.*, p. 316.
- (23) Lettera a Madeleine Hauptert, fine 1953 o inizio 1954, in *P. F.*, p. 254.
- (24) *Anoukis et plus tard Jeanne*, testo del 1949, in *Le Consentement tacite*, in *Les Matinaux*, in *Œ. C.*, pp. 314-315. L'analogia tra la frase del poeta e il dipinto è stata notata da Greilsamer in *P. F.*, p. 318.
- (25) Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990; 2004, p. 425. Ricordiamo che le confidenze riferite da Veyne sono state enunciate negli anni Ottanta.
- (26) *Vermillon. Réponse à un peintre*, in *L'Amie qui ne restait pas*, in «La Nouvelle Nouvelle Revue Française», 16, 1954; poi in *Poèmes de deux années*, in *La Parole en archipel*, in *Œ. C.*, p. 368.
- (27) Paul Veyne, *op. cit.*, pp. 29-30.

- (28) Lettera a C. Grillet, in Marie du Bouchet, *op. cit.*, p. 91.
- (29) Lettera a J. Dubourg, fine dicembre 1954, in *Lettres et dessins*, cit., p. 120 (tr. it. p. 75).
- (30) Lettera a Douglas Cooper, gennaio 1955, *ibid.*, p. 127 (tr. it. p. 79).
- (31) Lettera a J. Dubourg del 17 febbraio 1955, in *P. F.*, p. 261.
- (32) Lettera a J. Dubourg del 16 marzo 1955, in *P. F.*, p. 266.
- (33) Lettere a C. Grillet del marzo e aprile 1955, in L. Greilsamer, *L'éclair au front*, cit., p. 298.
- (34) A. Chastel, *Nicolas de Staël*, cit. (tr. it. pp. 32-33).
- (35) *À Nicolas de Staël*, in «Le Nouvel Observateur», 18, 1965; poi, col titolo *Il nous a dotés...*, in *Alliés substantiels*, in *Œ. C.*, p. 702 (tr. it. p. 71).
- (36) *Excursion au village*, in *Aromates chasseurs* (1972-1975), in *Œ. C.*, p. 514.
- (37) *Libera II*, in *Effilage du sac de jute*, poi in *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, in *Œ. C.*, p. 623 (tr. it. in R. Char, *Canti della Balandrane seguito da Sfilacciatura del sacco di iuta*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 157-159). Nell'edizione italiana (p. 172), Agosti glossa così l'espressione che compare nel titolo di questa e della precedente poesia del volume, *Libera I*: «Da “Libera nos Domine”, la preghiera della liturgia cattolica per i defunti, in francese designata semplicemente con la prima parola (“chanter le libera”)». Si tratta dunque di un testo commemorativo.
- (38) Cfr. P. Veyne, *op. cit.*, p. 339.
- (39) La nota, apparsa insieme a *Libera II* nel catalogo di una mostra di incisioni e libri illustrati dell'artista (tenutasi alla Bibliothèque nationale di Parigi nel 1979), si legge in *Œ. C.*, p. 1389.
- (40) P. Veyne, *op. cit.*, p. 339.
- (41) *Ibid.*, p. 425. Anche queste sono presentate da Veyne come parole del poeta.
- (42) *Riche de larmes*, in *Éloge d'une Soupçonnée*, in *Œ. C.*, p. 840.
- (43) La dedica, datata 8 marzo 1965, è riportata in Patrick Née, *Amont, un mythe de compromis*, in AA. VV., *René Char 10 ans après*, cit., p. 167.

Tratto da:
Giuseppe Zuccarino
Da un'arte all'altra
Novi Ligure (AL), **Joker Edizioni**
“Materiali di Studio”, 2009

