

La Dimora del Tempo sospeso / I “Quaderni della Foce e la Sorgente”

30 giugno 2019 (Quaderno n. 8)



SCRITTURE DI ARTISTI 2

Questo quaderno, *Scritture per artisti*, continua, per “La foce e la sorgente”, una serie di quaderni in cui si vuole dare visibilità a una scrittura concentrata sul laboratorio creativo di artisti visivi. Questa parola, la pronuncino artisti come scrittori, è una parola che non vuole avere nessun debito con la letteratura ma essere libera e ondivaga, tra echi poetici e intuizioni filosofiche, tra riflessioni esistenziali e appunti concreti di lavoro.

M.E.

L'EMOZIONE DELLA REGOLA

SCRITTURE PER ARTISTI, 1

Antonin Artaud, *La camera da letto di Van Gogh*

Gaston Bachelard, *L'ardore di apparire*

Charles Juliet, *Lettera a Cézanne*

Alberto Giacometti, *La scultura astratta*

Jacques Dupin, *Moltiplicare le linee*

Emile Cioran, *Nicolas de Staël*

Leonardo Sinisgalli, *Gli scarabocchi di Cy Twombly*

Jacques Dupin, *Il nodo di Tapiès*

René Char, *Passaggio di Max Ernst*

Robert Desnos, *La gioia di Picasso*

Jean Paul Sartre, *Wols: bellezza e orrore*

Bernard Noël, *Lettera verticale*

Antonin Artaud

La camera da letto di Van Gogh

Gli ulivi di Saint-Rhémy,

Il cipresso sotto la luna,

La camera da letto,

Il ponte dove si ha voglia di immergere il dito nell'acqua,

Regressione violenta verso uno stato d'infanzia cui ci costringe il polso *strabiliante* di van Gogh.

L'acqua è blu,

non di un blu d'acqua, di un blu di pittura liquida,

rianimata, divenuta acqua naturale,

Attrante come un elisir di stregoneria.

Lo stregone è passato da lì e ha restituito la natura, ma è una natura più bella per essere stata fatta dalla stregoneria che non dalla natura,

E credo anche più durevole,

Una natura che potrebbe rassicurarci d'essere in vita.

Van Gogh non abbellisce la vita, ne fa un'altra, puramente e semplicemente un'altra,

Ho già parlato della sua camera da letto, ma rivedendola, mi sento così felice che avrei quasi voglia d'essere inquieto.

Van Gogh si è rifatto una camera da letto, ma al di fuori del solo Van Gogh mi sentirei pronto a sgozzare chiunque avesse ora la sfacciataggine di entrarvi.

Il pavimento prima di lui era un semplice parquet. Ed è sempre un parquet di legno, ma van Gogh ha vuotato la sua anima, ed esso è rosa come una rosa tea, questo parquet, rosa muschioso e fra le scanalature fili d'erba di lacca verde che sono le ombre del parquet slavato.

Il letto è giallo limone, le pareti rosa albicocca, la porta di un blu celeste azzurro del tempo in cui il cielo era ancora una vasta pianura disabitata, i quadri di un giallo mandorla in cui avessero trasudato dei pistacchi.

Le pareti sempre di un giallo albicocca, ma del giallo albicocca di una nuvola che non facesse che mostrarsi, appena tinteggiata, appena posata, ed ecco che in questo chiarore si stacca il colpo di gong verde cedro, *fico verde da urlare*, della finestra dal telaio annebbiato, alla cui destra pende ben rigido l'asciugamani, d cui si avverte a 3 metri di distanza il pesante tessuto screpolato.

Che la vita diventi un giorno bella quanto una semplice tela di Van Gogh e per me basterà.

E non penso che si possa avere niente di più da augurarsi.

A meno che non si abbia a che fare con il crimine, con il misticismo, con la pietà, e l'oscenità.

Il caffè di Arles nella notte è la restituzione materiale autentica della visione di un bambino che non è ancora giunto all'età della coscienza, cioè della sconcezza.

E non c'è niente di impressionista, di simbolista, di romantico, di preraffaellita, tutto è invece di un realismo a oltranza. Di una esattezza quasi cinematografica di ombre, pezzi interi di particolari illuminati.

Tutte le selci della vecchia piazza notturna sono ognuna un semplice tratto carminio.

La luce è proprio quella di un gas giallo, ma inspiegabilmente e meravigliosamente ripieno d'oro.

Ed è più vero della realtà.

C'è in primissimo piano a sinistra una tenda gualcita di tela bianca, che è come un grumo di bagliori in visione, e in primo piano dall'altra parte, venuto fuori dalla notte circostante, un mandorlo sembra ridiventato verde.

E sopra il cielo,

blu corvino,

dove le stelle son come sputi appesi nell'aria o schiaffi.

É opera di un gran pittore che fosse al tempo stesso regista appassionato.

Perché la cosa strana è che tutto sta in silenzio, e che non c'è nessuno, solo i tavoli e sui tavoli tutti i piattini di un caffè.

Qual'è la tecnica del pittore?

La natura.

La sua gamma cromatica, i suoi pennelli, il suo disegno, la sua ricerca di certi effetti.

E Van Gogh dipinge *corto*, convulso, serrato, marcato, semplifica, poi tratteggia, e organizza la sua melodia.

E ognuna delle tele di Van Gogh può rispondere a uno strumento particolare.

Ebbene!

Non è vero!

Non tratteggia, non organizza, non ha gamma, dipinge corto, l'effetto è lungo, e il tocco più che infinito, il disegno va all'infinito, spinto dalla sua rotazione che non smette di accelerarsi.

Non c'è senso, né melodia.

La sua musica ha abbandonato la tela, la sua pittura ha svuotato la tela per penetrare nella nostra vita.

Lo si sente lì, con sotto i capezzoli delle mammelle due lacrime, due gocce d'angoscia, due sputi di una salivata nera, due globuli di una trance fredda, di un sudore *avaritato*, e la cosa avanza, si fa largo pozza a pozza, grumo a grumo per arrivare.

(Testo tratto da Antonin Artaud: *Van Gogh. Il suicidato della società*, Adelphi 1984, traduzione di Jean Paul Manganaro)

Charles Juliet

Lettera a Cézanne

Il dubbio vi ha tormentato per diversi anni. Un dubbio che non riguardava il vostro percorso artistico, né quanto dovevate realizzare, ma un dubbio su voi stesso, su ciò che eravate capace di fare. Questo dubbio era proporzionato alla necessità che vi possedeva. Voler rappresentare l'irrapresentabile è un compito quasi sovrumano. Talvolta non potevate sottrarvi allo sconforto e alla disperazione, Neppure eravate incline a servirvi delle opere allo scopo di ottenere un posto in società. Ciò che perseguivate vi poneva altrove, e nulla e nessuno avrebbe potuto aiutarvi. È anche vero che un'avventura interiore autentica non può viverci che in disparte, in solitudine.

Un uomo ossessionato dalla ricerca di ciò che non si lascia nominare, chi potrebbe capirlo e accompagnarlo, chi potrebbe condividere la sua unica ed essenziale preoccupazione? La fame che vi divorava non vi lasciava tregua, e niente e nessuno la percepiva, nulla e nessuno poteva supporre quanto implicasse.

In quanto pittore, avevate ben poche occasioni di essere compreso. Nel vostro ambiente nessuno si interessava alla pittura, mostrandosi sensibile al suo linguaggio. Non soltanto eravate un

pittore ma, oltre tutto, la vostra pittura era in rotta di collisione con quella del passato. All'inizio, quando accadeva che una tela venisse mostrata al pubblico, quella sorprendevo, destabilizzava, scioccava, provocando ilarità o disprezzo.

Quando avevate quarantasette anni Zola, vostro amico d'infanzia, pubblicò *l'Opera*. Conosceva almeno il vostro lavoro? Nei mesi precedenti la stesura del romanzo ebbe mai qualche scambio di idee con voi? Non lo credo. Io suppongo che si sia ispirato a voi per creare Claude Lantier, il pittore di cui racconta la storia. Un pittore invischiato nei propri dubbi e che, passando di insuccesso in insuccesso, finisce per impiccarsi. Era questa l'immagine che si faceva di voi. Allo stesso modo, una volta passati i cinquantanni, uno dei vostri amici d'infanzia, in una lettera indirizzata a Zola, parla di voi come di un poveraccio dal quale non c'è da aspettarsi nulla. Certo, alla fine della vostra vita, giovani scrittori hanno manifestato interesse per il vostro lavoro. Ma era troppo tardi. La parte principale del vostro percorso si era compiuto.

Così, carico di malanni, avete conosciuto il dubbio e la solitudine, ma nulla di tutto questo traspariva nei vostri dipinti. Ciò che avrebbe potuto abbattervi lo trasformaste nel suo opposto, in modo che la vostra opera non è che armonia, serenità, pace, gioia contemplativa.

Quanto siamo disattenti! Ciò che frequentiamo e crediamo di conoscere non lo conosciamo affatto. Sigillati nella nostra storia personale, prigionieri dei nostri problemi, siamo sordi e ciechi, incapaci di fermarci ad ascoltare chi incontriamo. Voi, che

vedevamo come un perdente, un uomo che aveva avuto ambizioni legittime ma poi si era impantanato, eravate quel pittore rivoluzionario la cui opera doveva segnare la storia della pittura. Che siate stato misconosciuto è il risultato del tutto conforme alla natura della vostra ricerca. L'essere che raggiunge la grandezza è anche il più umile e anonimo, e non può che passare inosservato.

(Traduzione di Lucetta Frisa)

(Testo tratto da: Charles Juliet, *Cézanne un grand vivant*, P.O.L., Paris, 2006)

Gaston Bachelard

L'ardore di apparire

Che epoca meravigliosa la nostra, dove ai più grandi pittori piace diventare ceramisti e vasai ! Eccoli cuocere i loro colori. Fanno la luce con il fuoco, imparano la chimica con i loro occhi; vogliono che la materia reagisca per il solo piacere di vederla. Indovinano lo smalto quando la materia è ancora molle, opaca, appena luccicante. Marc Chagall è subito un maestro di questa pittura infernale, che supera la superficie e si iscrive in una chimica della profondità. E nella pietra, nella terra, nella pasta, sa mantenere vivo il suo animalismo vigoroso. Ancora una volta ne abbiamo la prova: era predestinato a scrivere favole, favole dentro la materia, a scolpire nella pietra esseri favolosi nella pietra. E in Chagall la vita è così intensa che i pesci, nel loro vivere pietrificato, conservano il dinamismo delle frecce. E altrettanto liberi sono gli uccelli chagalliani, continuano a volare nella loro gabbia di pietra.

Siamo davanti al bestiario eterno, il bestiario creato dalla Genesi, messo felicemente in salvo nell'Arca di Noè. Andate a vedere le ceramiche di Chagall per sapere come tutti gli animali del mondo si fossero fraternamente stipati. La comunità del vivente, l'eternità

della vita: ecco la filosofia di Marc Chagall. E la prova che questa filosofia è così concreta, così vera da poterla dipingere, voi la conoscerete quando avrete comparato la Leda che carezza il cigno alla donna che scherza eroticamente con il gallo. Ah i galli di Chagall, cosa farebbero sulla terra se non ci fossero le femmine? E il becco, il loro becco!

Già in una scultura primitiva – chagalliana o assira ? – Chagall ci trasporta in una immensa *rêverie*. La donna-gallo concentra in sé tutte le ambivalenze, formula tutte le sintesi. Siamo alla sorgente stessa di tutte le immagini vive che, nell'ardore di apparire, si confondono, si spingono, si coprono. Il vivo e l'inerte si associano. Gli oggetti di legno e di pietra diventano creature di carne e di muscoli: il violoncellista è *un* violoncello, la brocca è *un* gallo.

Dai secoli più lontani i patriarchi vengono a raccontarci le leggende elementari. Marc Chagall ha negli occhi così tante immagini che per lui il passato conserva la pienezza dei colori, la luce delle origini. Ancora una volta vede tutto ciò che legge. Tutto ciò che pensa, lo disegna, lo incide, lo iscrive nella materia, lo rende scintillante di colore e di verità.

(Traduzione di Lucetta Frisa)

(Testo tratto da *Derrière le miroir. Marc Chagall*, Maeght Editeur, 1997)

Jacques Dupin

Moltiplicare le linee

Quello che ci dona il disegno di Giacometti ce lo dona in un modo che è allo stesso tempo imponderabile e acuto. Perché il suo tratto è insieme leggero e incisivo. Sfiora la foglia e lacera lo spazio. Da innumerevoli fessure lascia il vuoto invadere la forma e simultaneamente lo caccia con prontezza, colpo d'artiglio, interventi ripetuti. La sapiente incertezza che ne risulta isola gli oggetti o le figure, esprime la separazione da loro, li lascia liberi, vale a dire nello stato di decidere fra diverse possibilità. Quando Matisse disegna una foglia d'albero con il suo tratto flessibile e vivo, nondimeno la fissa in una sola delle sue apparenze e tirannicamente la immobilizza per l'eternità. Giacometti non osa o non può cogliere una tale immagine e immolarla al suo capriccio. Moltiplicando le sue possibilità di apparire, lascia l'oggetto al suo incerto divenire, alla sua mobilità ansiosa. Non blocca un solo percorso ma apre una diversità di tracciati fra i quali questo oggetto può scegliere, fra i quali almeno apparirà continuamente esitare, traendo da questa indecisione la sua fremente autonomia e il tremito della vita separata. Moltiplicare le linee non è forse rifiutare il significato e la certezza di una sola? Noi ritroviamo qui la

ribellione come principio di creazione. Tracciare una seconda linea è mettere in discussione la prima senza cancellarla, è formulare un pentimento e apportare un correttivo, è aprire fra di loro un contraddittorio, una domanda che solo una terza linea verrà ad arbitrare, di rimbalzo. Di contestazione in contestazione, ogni certezza viene tolta alla forma e può apparire solo interrogativa. Questo paesaggio, questo mazzo di fiori, questa testa, noi li vediamo senza alcun dubbio, ma loro non si lasciano afferrare. Non si manifestano che in un allontanamento che ci invita a chiamarli e a interrogarli. Scoperti, dobbiamo ancora dire loro: «Siete voi, laggiù?» Essere, per loro, significa essere interrogato, essere invocato, essere l'oggetto dei nostri desideri. Giacometti non libera il mondo alla nostra stretta, al nostro consumo, ma al nostro desiderio tenuto sospeso, alla nostra sete d'impossibile.

E per lui la ribellione successiva, tratto per tratto, dei suoi disegni sarà il solo modo di inserirli nel mondo senza tradire la verità della riduzione e della solitudine che la sua lucidità designa per lui. La solitudine e lo slancio per spezzarla, la ferita e la prostrazione che seguono al nuovo legame contro i muri, è ugualmente questo: che noi stessi entriamo e non entriamo nello spazio della comunicazione che Giacometti socchiude per noi e da cui lui è escluso.

(Traduzione di Marco Ercolani)

(Testo tratto da Jacques Dupin: *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, fourbis, 1991)

Emile Cioran

Nicolas de Staël

Cominciamo con un rimorso: ho incontrato de Staël diverse volte (frequentavamo lo stesso barbiere...) intorno al 1950. Avrei dovuto visitare il suo atelier. Ho promesso senza mantenere. Non si nasce impunemente nei Balcani, nello spazio ideale del lasciar correre e dell'incompiutezza.

Non avendo presentito le sue tribolazioni, non ho mai avuto una conversazione approfondita con lui. Il suo parlare con franchezza rasentava a volte la provocazione. A un pittore suo amico che si spingeva un po' troppo nella direzione del disadorno e della semplificazione, disse un giorno in mia presenza: «Perché affaticarti? Metti solo la firma in basso su una tela bianca.»

Il suo suicidio ha lasciato tutti perplessi. Come spiegarlo? Lo straordinario non ha bisogno di commenti. Si può tuttavia fare un'ipotesi che sarà una risposta solo per quelli che hanno affrontato l'abisso delle notti bianche. De Staël conosceva questo abisso da iniziato, da specialista della vertigine. Rimpiangerò sempre di avere ignorato la dimensione delle sue prove. Avevo indovinato che sarei sicuramente divenuto suo amico, dal momento che esiste una complicità tra veglianti, tra questi maledetti puniti per crimini di

lucidità. Vegliare è essere coscienti al di là del sopportabile, è non poter dimenticare, è subire la continuità dell'intollerabile. Mentre i dormienti iniziano ogni mattina un altro giorno, per l'insonne l'oblio non è affatto possibile perché giorno e notte egli affronta senza interruzione lo stesso inferno.

È stato al terzo tentativo che per de Staël l'incubo ha avuto fine. Non si tratta dunque di una improvvisazione ma di una necessità, di un compimento, di una liberazione. Le sue opere degli ultimi anni testimoniano una febbre, un'apocalisse intima che esigeva il coronamento della morte. I suoi rossi, particolarmente, sono così violenti, così animati da sembrare portatori di un messaggio, di un addio folgorante. È dopo tormenti senza nome che ha dovuto optare per l'irreparabile.

Le sue ultime lettere rivelano chiaramente i suoi dubbi sul suo avvenire come pittore, come il suo terrore davanti all'*impasse*. Non vedeva come evolvere, come avanzare ancora. D'altra parte, cominciava a tormentarlo il successo che incontravano sempre più le sue tele recenti, mentre le prime gli erano costate infinitamente più sforzi. In questo vedeva una sorta di ingiustizia che aggravava le sue insonnie. Non si spingono così lontano gli scrupoli impunemente. E tutti questi scrupoli, così contraddittori, alimentati dal suo squilibrio, non potevano che precipitare la sua fine.

Ancora giovane – non aveva che quarantun anni – era arrivato al termine di se stesso. Dopo tutto, avrebbe potuto rinunciare alla sua pittura, cessare, senza drammi, di prendere la mira su di sé, ed

abbandonarsi a un nulla qualsiasi, dunque tollerabile. Ma non ha voluto sopravvivere, odiava la rassegnazione. Da vero artista, ha rifiutato di venire a patti con la mediocrità della saggezza.

(Testo tratto da *Fascinazione della cenere. Scritti 1945-1991*, Il notes magico, Padova, 2005. Qui è riproposto in una nuova traduzione di Massimo Barbaro)

Leonardo Sinisgalli

Gli scarabocchi di Cy Twombly

Da parecchi anni Plinio de Martiis ci va informando dei successi di Twombly sul mercato internazionale. Plinio, che ha visto passare alla Galleria della Tartaruga tante belle opere e tanti bei nomi, e che per ripicca o per distrazione li ha poi mollati ad altri, non ha mai avuto nei riguardi di Twombly la minima esitazione. Twombly è il suo jolly, il suo campione. Plinio ha cambiato tanti cavalli: questo solo l'ha tenuto per sé. E immagino che Twombly sia l'ideale partner di Plinio, che non sopporta impegni, rendiconti, carte, contratti. Plinio non ha mai voluto cambiare la sua faccia e le sue abitudini con quelle di un mercante. E un *gourmet* prima di essere un cuoco.

Twombly è troppo indipendente per stringere patti con chicchessia, se proprio non è un amico. Figuratevi se Plinio è il tipo che chiede a un pittore cinque o dieci quadri al mese come fanno i mercanti: e se Twombly è il tipo che fabbrica quadri a getto continuo. E' capace di stare un anno senza dipingere, ma in pochi giorni ti prepara una mostra stupenda. Pensando alla sua opera di qualche anno addietro, a quei grumi sanguigni spremuti dai tubetti, si poteva

parlare anche di emottisi e di emorragia. L'emorragia non è un accidente, è una poetica.

Twombly, a cui la lingua dei poeti greci è familiare come la lingua dei poeti inglesi, deve aver trascorso queste ultime stagioni coi suoi classici. Si è visto poco in giro. Ma ora sappiamo che è tornato a più riprese in Asia minore. Conosce la Grecia come le sue tasche, come conosce Roma e dintorni, dove vive da più di dieci anni, e la Virginia dov'è nato.

Egli rimane ancora un pittore legato a filo doppio all'epoca « ansiosa » dell'arte americana : ma l'*angst* in lui è diventata *hybris*, ebbrezza. Tante volte mi è venuto di accostarlo a De Pisis, e mi rendo conto che la distanza è grande, non invalicabile. De Pisis, come lo descrisse Giuseppe Viviani, che scansa con raccapriccio una rosa caduta nel fango, non è tanto diverso da Twombly sorpreso a strappare una gallina dagli artigli di una cagna. Il riserbo di Twombly, il suo gusto di vivere appartato, il suo profondo disprezzo per ogni forma di esibizionismo, si sono aggravati in questi anni. Spirito solitario, meditativo, forse un poco anche epicureo, non vede di buon occhio crescergli intorno la marea degli organizzati, degli efficienti.

Possiedo una sua piccola tela, non più grande di una mattonella: sullo strato di gesso sono stati tracciati fasci di segni grigi, come se l'autore avesse voluto affilare la punta del lapis. Ho un altro scarabocchio su una tela più grande, ruvida, a matita rossa e nera, due grovigli di fumo che occupano soltanto una metà del rettangolo a destra della diagonale.

Di ritorno dalla Grecia ha portato un taccuino di appunti sulla Venere di Cnido. Non gli dev'essere bastato un viaggio solo. A Holderlin e a Nietzsche bastò molto meno, la lettura di Platone e dei poeti tragici. Non ha trascritto questa volta né un verso di Saffo né una battuta di Socrate. Ha concentrato i pensieri su due figure, due *patterns*, due cellule dell'edificio euclideo, il trapezio e il rettangolo reticolato. Della Venere acefala e tronca è rimasto soltanto un imbuto. Su tre grandi tele (m. 2 x 2) e su una tela stretta (m. 2 x 1) sono tracciati i quattro lati di quattro trapezi così come potrebbe disegnarli, su una muraglia sporca, un bambino erto su uno sgabello o fornito di una pertica (per ovviare all'immensa apertura delle braccia e delle gambe di Twombly, che è alto più di due metri). Sulle altre due tele il pittore rimugina il motivo del rettangolo, che dal punto di vista antropomorfico è una figura meno disponibile del triangolo isoscele. L'ispirazione potrebbe essergli venuta dagli scavi, dai ruderi, dalle fosse. Non è semplice scoprire le intenzioni di uno scarabocchio. Meglio descrivere una battaglia o un trasloco. La tavola più bella è riprodotta nella locandina stampata in lito per gli amici della Tartaruga: un trapezio che pare un forno o un cratere o un tumulo ardente.

Twombly rimane fedele agli strumenti della pittura, come i geometri sono rimasti fedeli alla squadra e al compasso. La tela è grezza o imbrattata di gesso. Il pennello è spesso superfluo. Schizza o preme i cori dai tubetti, e sono pillacchere o fosfeni bianchi, rosei, rossi, raramente macchie o aureole come in Gorky. Il pittore è ostinatamente riluttante a qualunque sistema che implichi una

premeditazione, un metodo. La *verve* inventiva tiene il posto della metrica, del rigore. È una pittura che pare molto vicina alla poesia, ma una poesia affidata al caos, o alla grazia, come vi pare. È una pittura che sembra ritrovare la gioia, la libertà, l'irresponsabilità del canto, e che non conosce disperazione, soltanto l'amore o la noia.

(Testo tratto da: Leonardo Sinisgalli, *I martedì colorati*, Graphos, Genova 2002)

Jacques Dupin

Il nodo di Tapiès

Stoppa, stringhe, corda sfilacciata, lembi di camicia, vecchio asciugamano di spugna, biancheria strappata, tendaggi sbiaditi, stracci, strofinacci... i cui nodi, fibbie, pieghe, torsioni, non sono che i resti di un racconto offuscato, i relitti di un'anonima avventura, la punteggiatura sparsa di una memoria cancellata.

Tutto questo arriva dalla spazzatura, dal ruscello, dalla discarica pubblica, dalla polvere dei ciottoli, dalla schiuma della vita...

Il contrario dei nodi volontari che assicurano la vela e la cordata, che impongono agli elementi il loro ordine, la loro tracotanza.. Mai legatura, mai cappio, mai chiuso né completo, quasi incapace di congiungere, assoggettare, salvaguardare, strangolare...

Negligente e rilassato, il nodo di Tapiès è ancora un avatar di materia, un traboccamento della superficie, una presa di coscienza del vuoto vivo che lo attraversa e lo sospinge..

Non ne scaturisce un sapere sicuro ma l'esperienza di un non-sapere; non un gesto conciliante ma uno sregolamento visionario... e uno slancio pittorico, infallibile, lacunoso... Presenza negativa, il suo flusso di energia si irradia, designa il luogo, il legame, della sua deriva, della sua apertura, del suo richiamo.

(Traduzione di Marco Ercolani)

(Testo tratto da Jacques Dupin, *Matière du souffle*, fourbis, 1994)

René Char

Passaggio di Max Ernst

Il surrealismo, nel suo periodo di ascesa, aveva, crediamo, un assoluto bisogno di Max Ernst; dapprima per mettersi in luce per tutta la traiettoria della propria freccia, e poi per sciamare ed espandersi circolarmente. Max Ernst, scavalcando Hegel, gli comunica ciò che l'impressionabile e combattivo Breton aspettava da un "meraviglioso" – parola usata e rivoltata – "partito del nord", venuto dall'est, meraviglioso di cui i quadri di Cranach e Grunewald contengono le primizie sotto il loro disegno non cortigiano e il loro approccio mercuriale. La *Femme 100 têtes*, una volta letta e riguardata (amata), si arrotola e si srotola interminabilmente nel grande paese dei nostri occhi chiusi. Così l'opera di Max Ernst non sembra fatta di una stranezza uninominale ma di materiali ipnotici e alchimie liberatorie. Si voglia ricordare bene il suo quadro *La Rivoluzione la notte*: illustra eccellentemente ciò che non pensava di illustrare, le *Poesie*, che tali non sono, di Isidore Ducasse, conte di Lautréamont.

Grazie a Max Ernst e Giorgio De Chirico la *morte surrealista*, fra tutti i suicidi, non è la più vergognosa. Ha dischiuso le labbra di una

giovinezza immortale invece che finire in fondo a una strada affumicata.

(Traduzione di Marco Ercolani)

(Testo tratto da “Alliés substantiels”, ora in René Char, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1983: nuova edizione 1995)

Robert Desnos

La gioia di Picasso

Quest'opera, questa generazione, Picasso la porta tutta intera in se stesso, nel suo presente e nel suo futuro. Può lasciarla al suo destino e sembrare che l'abbandoni. E' sempre un errore di prospettiva, un miraggio di circostanze che le deviazioni del tempo si impegnano a correggere. Ma questa unità è essa stessa in potenza, si forma sotto i nostri occhi senza che noi, consocendone l'importanza, possiamo prevederne la forma definitiva.

È per questa ragione che la pittura dimostra di essere un mezzo di conoscenza: per la stessa ragione Picasso contribuisce più di ogni altro a insegnarci la bellezza; questa bellezza in cui si volle per tanto tempo vedere la fine dell'arte e che è la parola più sprovvista di definizioni precise, del genere: Dio! Cielo! Misericordia! Per Dio! Non è possibile! E tante altre che figurano nel vocabolario delle tragedie o dei *vaudevilles*.

Perché la gioia che procura Picasso è ben diversa da quella che tanti sono abituati a cercare nella pittura. Si può dire che sono rari quelli che cercano una gioia puramente pittorica. La famosa questione della pittura letteraria cambia d'aspetto quando, invece di considerarla dal punto di vista del pittore, la si considera dal punto di vista del pubblico. Che gli piacciono o no i cardinali o i pasticciere, le nebbie o le nature morte del bazar, l'uomo medio cerca nel

contenuto di un quadro una risposta ai suoi sogni, ai suoi desideri, che non ha niente a che vedere con l'arte. Su un piano superiore quanti possono giurare che un Poussin, un Chardin, un Courbet, un Renoir (per non citare, fra i tanti, che questi quattro ammirevoli pittori) gli abbiano procurato gioia esclusivamente per l'arte di dipingere? E questo non per condannare (in nome di che?) un piacere legittimo, ma per sottolineare che con Picasso la frode del *voyeur* non è più possibile, che prima bisogna amare la pittura in sé per penetrare nel suo universo e soltanto al di là di questo amore e di questa soddisfazione sarà legittimo costruirvi intorno il proprio olimpo personale.

Quanto sembra più naturale dire davanti a una tale pittura: che felicità! e non più che bellezza! Perché è di felicità che si tratta, e di una felicità ora fisica ora poetica. Non è questa una delle parole più autentiche usate dall'uomo? Non contiene in sé tanto la nozione di lucidità quanto quella di esaltazione? Il tragico e il comico non hanno nessun particolare potere su questo atto superiore. E poiché si tratta di desiderio e di sazietà, non possiamo forse concepire che la tavolozza del pittore catalano contenga tutti i frutti della terra e della vita, i più carnali e i più succosi, così come i più astratti? Allo stesso modo il mobile trova il suo impiego e il suo contenuto legittimo passando da una sala di ristorante a una tela di Picasso... Ma, mi si dirà, non è che così voi autorizzate, ora, ad aprire queste porte di cui negate se non la realtà quantomeno l'utilità? Sì, noi le apriamo in virtù di questa libertà negata con leggerezza e che, pur relativa nel nostro destino, ci toccherà riconoscere come il frutto più

prezioso di cui la tavolozza del Catalano attende che gli facciamo dono, benché Picasso stesso l'abbia previsto dipingendo. E non ha importanza se il tempo restituisca o no allo spazio e alla materia ogni opera e ogni presenza umana se, grazie alla meditazione che ci impone, il pittore, non mascherato, non gravato da mistiche e filosofie, ci insegna che la vita non commisura la sua intensità né alla distanza che separa la nascita dalla morte né alla fragile ipotesi sulla sua causa e sulla sua fine.

(1945)

(Traduzione di Lucetta Frisa)

(Testo tratto da Robert Desnos, *Écrits sur les peintres*, Flammarion, Paris 2011)

Jean-Paul Sartre

Bellezza e orrore in Wols

[...] Finalmente l'oggetto appare: è l'essere e il mondo, è l'angoscia e l'Idea, ma per prima cosa è un acquerello improvvisato che rinvia solo a se stesso. Wols può pur infischiarne dell'Arte e degli artisti: allontanando la letteratura, si condanna a utilizzare praticamente sempre quella scrittura senza segni che chiamiamo comunemente Bellezza. La Bellezza, prova silenziosa, unità cosmica delle parti e del tutto, è sempre il mondo o almeno un mondo possibile che si realizza attraverso la sua densità e il suo rigore. Finché ancora *descrive*, Wols conta sull'apparenza familiare degli oggetti per persuaderci; dopo, una sola evidenza ma eterna: il Bello: non c'è uno dei suoi acquerelli che non sia bello. Ma questo fine assoluto gli serve da mezzo o piuttosto, se ammette in segreto che è un fine, l'ha sminuito e se ne serve, ha già fatto la verosimiglianza dell'orrore. Werner Hoffmann ha ragione a paragonare questi acquerelli a "quelle creature di una abominevole bellezza (che si vedono) negli acquari di Napoli o di Montecarlo". Abominio, la Bellezza, in Wols, fiore del Male, non è mai tradimento; non si salva, non attenua nulla: al contrario, rafforza l'angoscia perché è la

sostanza stessa della Cosa, la sua grana, la coesione dell'essere: l'intenzione rigorosa delle forme e i loro meravigliosi e teneri colori hanno il solo scopo di manifestare la nostra dannazione.

(Testo tratto da Jean-Paul Sartre, *Pensare l'arte*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2008, traduzione e cura di Francesca Marcarino)

Bernard Noël

Lettera verticale. Per Leonardo Rosa

Leonardo

prima dopo ancora

e il tempo batte sulle nostre labbra

oblio e presente si confortano

noi abbiamo parole e parole

altrettante cose perdute

resta tuttavia un vuoto

della bocca nel cavo

ombre danzano.

relazione questo movimento

degli occhi aperti e relazione questo movimento

sulla pelle segreta del cuore

Altrettanto sulla tela che sulla carta

se l'opera fosse solo l'opera

eccitarsi udremmo forse questo

rumore profondo un'emozione

estrema e tuttavia abbastanza

neutra da sfidare qualsiasi

appropriazione o circostanza

può bastare un gesto

interno un soffio che va poi a fare

emergere una goccia d'aria

tutto quello che pensiamo

riporta verso il giorno una

antica polvere e tu

cambi la traccia in un deposito che qualcuno

ha abitato una questione d'arte

e di realtà

non quella cosa che fa segno
attraverso la cenere del passato
resta viva e sempre il tuo atto
rianima in lei il suo senso
adempito tuttavia una volta per tutte

e le opere di quella e per quale
metamorfosi dotate di una durata
ben estranea alla materia
lo sguardo dà loro un'anima
esattamente quando scopre la sua
ma chi sei tu
nel momento in cui pensi per gesti

le forme sono luoghi
un cristallo vi si accresce
o qualche emanazione che
ha mantenuto vivo quello che occorre per

gestire con l'apparenza

il perpetuo risveglio è quanto resta

da quale sintesi viene questa vita

è distacco oppure unione

là è il segno simile al cuore

la superficie è la totalità del corpo

altrettanti sguardi altrettante risurrezioni

ma ciò che viene da te

è là per via del tuo allontanarti

maestria e abbandono

oblio e memoria

non resta fermo niente in questo tempo

immobile un sudario

attende là il nostro viso

l'incarnazione è sempre una mano

e di nuovo e di nuovo posa sulla parete

carta è da tempo questa parete
o tela o legno o schermo
la delimitazione rivela l'orizzonte
orientiamo davanti a noi questo specchio
nero come il fondo da cui sgorgano
le nostre immagini
e questo mondo creato in noi da ciò che passa

dalla tua vengono quelle regioni
e tu dai loro senso senza mutare
la loro presenza in qualcosa di personale
la precisione basta

o la bolla lasciata nell'aria
ma che altro abbiamo in testa
brago di parole che si agglutina
rivelando che circola un pensiero
accompagnato da un corteo di interrogazioni

tutto in te è tragitto

ricca maturazione di un'attesa

abbastanza paziente perché passi al vaglio

ciò che si cancellerà

ciò che darà forma a un'impronta

esemplare un estratto vitale

oltre questo sogneremo uno slancio

trattenuto o il seme di uno sguardo

inutile cercare ricette tranne

girarsi in bocca la lingua dei morti

ignorare l'io e la sua affermazione

nudità forse quella che raschia

adoperando le nostre ossa la saliva

ribelle al silenzio e tu zappi

in questa stessa pagina per

esumere il segno desiderabile

può essere che lo sguardo si aggrappi
al bordo di un istante assoluto
per preparare questa condizione della vista
indispensabile è averla attraversata
e tu tendi la mano dall'altra sponda
riportando di qua un po' di cenere
sul nostro cammino

ciò che tiene a un filo soltanto
è così intenso la
nostra vita ricucita da questo niente
divina una durata impersonale
rimasta nei nostri occhi
e l'opera vi affonda questo movimento
silenzioso che inazzurra
brusio d'aria appena o slittamento
osservando si sente che si penetra
internamente c'è della materia nella vista
sorta dal va e vieni in superficie

fare tu dici alzando il pennello
lascia venire in noi un tempo
ove il rapporto con se stessi non ha più età
tutto si commuove allora di essere vivo
tutto é dono e occasione
e tu ti domandi chi sei
sotto questa pelle sempre uguale

silenzio come un ricordo
istintivo senza immagini un richiamo muto
l'occhio ascolta quello che non vede
e tuttavia invade il suo spazio
nodo di invisibile e di presenza
come un'aratura del segno dentro la terra
emozionante del grigio

può essere che qualcosa di ultimo
attenda da noi il salto mentale che

riscontrando il tuo cambierà l'arte
oltrepassare si spera sempre
l'illusione e che infine possa
essere la porta del ritorno dall'esilio
al termine del soffio visuale trema in questo
momento là un essere senza viso
osservando si scopre un pensiero un luogo
un gesto in cui l'amicizia
riunisce tutto il presente.

(Traduzione di Donatella Bisutti)

(Testo tratto da: "Arca", 10, 2004)



“Quaderno” numero 8 – LA FOCE E LA SORGENTE seconda serie -

La dimora del Tempo sospeso, 30 giugno 2019