

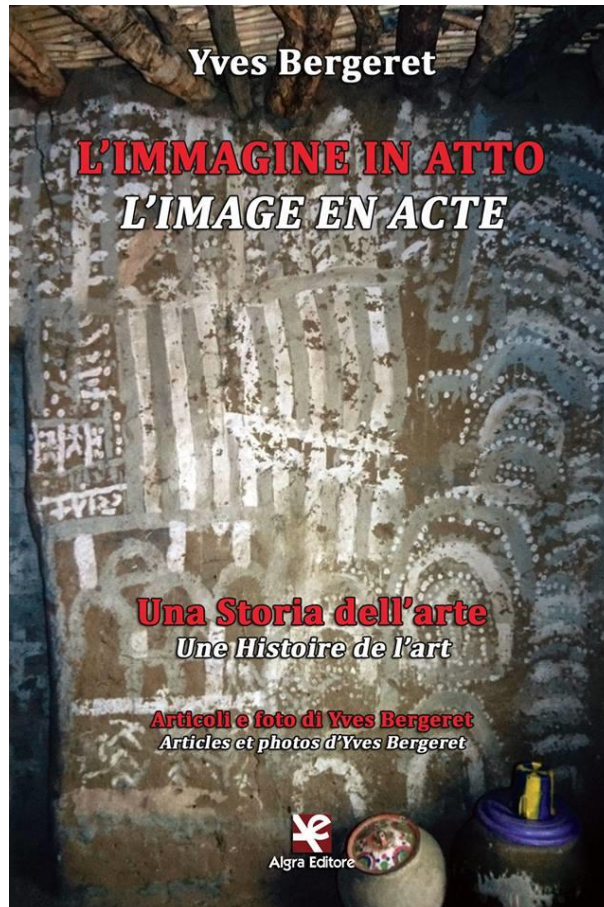
YVES BERGERET

L'IMAGE EN ACTE
UNE HISTOIRE DE L'ART



YVES BERGERET

L'immagine in atto
Una storia dell'arte



Catania, Algra Editore, 2016

Traduzione di **Francesco Marotta**

La montagne bouge et joue



Dès la deuxième année de mes séjours dans le Nord du Mali, en 2002, il se dégagait très nettement que le dialogue de création le plus fécond entre le poète lecteur d'espace que je suis et les poseurs de signes des montagnes désertiques de cette région se déroulerait dorénavant avec le village de Koyo, en haut de sa montagne tabulaire; il est de l'ethnie dogon Toro Nomu. Ce peuple très minoritaire s'était replié depuis un demi millénaire dans ces montagnes isolées pour résister à l'invasion progressive des Peul, nomades islamiseurs et éleveurs vivant dans les sables avec d'immenses troupeaux et de très nombreux «captifs»; asservis et traités en cultivateurs sédentarisés autour de quelques puits ces «captifs» s'appellent tous Tamboura. Certains descendent d'ailleurs de Toro Nomu enlevés enfants dans le piémont des montagnes.

Jusqu'en 2009 le dialogue de création que j'ai pu réaliser avec les Toro Nomu se développa dans des formes extraordinaires; en particulier les Toro Nomu me transmirent une initiation complexe à leur culture, dont la base est un système de pensée et une ontologie en acte d'une très grande profondeur.

Or l'équipe des cinq poseurs de signes Toro Nomu et moi s'était à mon initiative adjointe un Tamboura, Yacouba, d'une famille asservie seulement deux ou trois générations plus tôt; Yacouba au fil des années, travaillant avec nous, se réappropriait une culture, une langue et une mémoire qui lui étaient en fait restées proches. Yacouba habite un village de «captifs», Nissanata, dans la plaine sableuse entre la montagne de Koyo et une autre, abandonnée de ses habitants Toro Nomu il y a un siècle. En saison sèche, la plupart des

familles tissent; en saison des pluies, juillet et août, on cultive des céréales pauvres. Un voisin de Yacouba était, en outre griot et devin. C'était Soumaïla Goco. Du même âge que moi. Très vite Soumaïla Goco a perçu l'importance du dialogue entre Koyo et moi; il nous a observés, il nous a moqués et surtout il nous a beaucoup loués et chantés. Soumaïla était un griot à la langue bien pendue; il était très connu, redouté et respecté dans toute la région. Les Toro Nomu ne l'acceptaient pas sur leur haut plateau ni au village même de Koyo. Pourtant Soumaïla Goco, outre de chanter à voix très forte et magnifique nos actes et nos créations, voulait «apprendre».

Une nuit de l'été 2007 que je dormais à la belle étoile au milieu de notre équipe dans le village des «captifs», Soumaïla, homme toujours impatient et enflammé, me réveilla brusquement: il me demandait de l'argent car il avait vu la veille au marché hebdomadaire de l'oasis, Boni, à deux heures de marche de là, un marchand ambulant vendant de petits enregistreurs-lecteurs de cassettes magnétiques à piles. A l'aube il me réveilla en exultant pour me donner un petit paquet. Dedans la cassette de son chant griotique racontant tout notre dialogue et la vision (passionnante, je dois dire) qu'il en avait.

De 2002 à la fin Soumaïla me donna ou vendit de nombreux dessins sur papier quadrillé dont il me faisait comprendre les usages initiatiques et les significations dans la pensée d'un très turbulent «captif». Il faut dire que personne ne dessinait jamais de la sorte, les initiations étant exclusivement orales. Si on veut chercher une influence formelle dans ses dessins, la seule est celle des tissages du village, non figuratifs, constitués de lacs très étroites ensuite cousues ensemble; ainsi se tissaient des damiers allant jusqu'à un mètre sur deux.

Les dessins de Soumaïla Goco ne pouvaient m'être remis qu'avec leur profération vocale, dans une langue Peule d'ailleurs magnifique par sa virtuosité rhétorique et sa puissance métaphorique, aux dires des peintres de Koyo dont je parlais la langue; je ne parlais pratiquement pas le Peul, mais eux le parlaient tous. Soumaïla Goco m'adressait ses dessins, qui avaient envers moi une fonction personnelle de formation et d'initiation (au monde des «captifs» de Peul) en réciprocité de celles que les Toro Nomu de Koyo lui donnaient à lui et à son voisin Yacouba. En 2009 j'ai dû cesser mes voyages en raison de la violence croissante de nombreux Touaregs dans la plaine, bandits de grand chemin puis preneurs d'otage. En 2012 Soumaïla Goco est mort suite à une altercation violente avec certains d'entre eux lors de l'occupation désastreuse du nord du Mali.

Le «génie» qui écarte les montagnes

Je présente ici deux dessins de 2008, tels que me les a commenté Soumaïla Goco et tels que je les comprends.

Tous les personnages dessinés par Soumaïla Goco Tamboura s'étirent fortement des pieds à la tête et semblent des troncs d'arbre raides et rectilignes. Ils "expriment", au sens étymologique, une verticalité puissante et croissante. Ils tirent la surface de la feuille avec eux; ils étirent l'espace. Ils paraissent tous plus grands "que nature". C'est souvent le propre de l'orientation épique dans l'énonciation performative ou dans le dessin également performatif.

La dynamique constante et la pression permanente d'énergie se voient très bien dans le dessin de juillet 2008 où Soumaïla Goco me dit qu'il figure: "le grand «génie» écarte toutes les montagnes; à sa gauche son couteau".

De forme humaine le «génie» ouvre en l'air et en diagonale ses courts bras. Afin de tout entendre ses oreilles sont énormes. Des épaules aux jambes son corps noir est épais comme un tronc de baobab adulte; mais en même temps son torse est un triangle rouge incandescent avec la pointe en bas cachée sous un énorme nombril orange. Sous sa taille étroite un triangle inversé bleu semble une jupe ou un tablier (de sacrifice?). Le «génie» se découpe sur un fond blanc, celui du papier quadrillé où il est dessiné, qui est aussi bien le ciel que, plus vraisemblablement, la plaine de sable sur laquelle ne figurent que quatre nombres de divination aux cauris; or à sa droite Soumaïla Goco a dessiné un énorme couteau, en maillage de traits noirs et rouges, maillage entouré d'un très fort cerne rouge. Ce couteau est aussi grand que le corps du «génie». Il sert aux sacrifices. Son contour est le sang. C'est pour dire combien les grands sacrifices sont opérés pour les grands «génies» animistes ou, plus exactement, sont opérés par les grands «génies» dont le sacrificateur humain n'est que l'initié et le prêtre-main.

Lorsque Soumaïla Goco me dit qu'ici "le grand «génie» écarte les montagnes", il le dit au sens performatif de cet indicatif présent. C'est l'équivalent du perfectif des verbes slaves ou de l'aoriste grec. Le dessin montre les montagnes en train de s'écarter. Elles encerclaient le «génie». Celui-ci écarte ses bras et les montagnes reculent, rythmiquement plissées en frises de triangles noirs, orange et bleus. Dans la géologie et l'histoire locales ce dessin épouse le fond animiste pré-musulman des Peul de la région: les montagnes de grès de cette région sont en réalité séparées les unes des autres de plusieurs kilomètres par la plaine de sable qu'elles ne cernent jamais. Les montagnes de grès ont été habitées par les Toro Nomu, grands féticheurs aux

puissants pouvoirs magiques que les Peul redoutent encore. Le seul village d'altitude reste Koyo, cœur de la pensée Toro nomu, qui n'accepte pas Soumaïla Goco. Même si les Peul dominant féodalement la plaine ils craignent toujours les “gens d'en haut”; ce dessin montre le “grand «génie» ” dont les Peul, les maîtres de Soumaïla Goco, ont besoin pour se protéger des sortilèges des gens de montagne.

Le «génie» maître du Haïré

Dans un autre dessin spectaculaire de juillet 2008, Soumaïla me dit qu'il figure “le grand ancêtre Peul de tout le Haïré”. Ce mot Haïré est Peul et a ici deux significations. Il signifie “la montagne”; et c'est avec lui que l'état malien appelle la région administrative: le “cercle du Haïré”, dont la sous-préfecture est Boni, l'oasis dans le sable, en effet à dominante ethnique Peul. L'oasis est chaque jeudi le lieu d'un des grands marchés aux bestiaux du Sahel; les plus grands connaisseurs du bétail, bovin, sont les Peul, dont avec fierté leur aristocratie possède d'énormes troupeaux. Or dans l'ensemble de son œuvre graphique les bovins tiennent une place minime. Mais qui est donc Soumaïla Goco Tamboura? Un simple griot Peul, attaché à son maître, Ganaba, et surtout à la famille Peul dominante des Dicko de Boni? Quand il dessine ici “le grand ancêtre Peul de tout le Haïré” il crée une figuration étrange, syncrétique, hybride ou mutante (je ne sais comment dire) où le grand ancêtre est le maître des montagnes: pouvoir perdu des Peul sur les montagnes tabulaires de la région? utopie d'une unique plaine de grès dur, dont la plus grande partie de la surface s'est effondrée et constitue l'actuelle plaine de sable?

Dans ce dessin étrange et assez visionnaire il faut le dire, Soumaïla Goco accompagne le grand ancêtre de signes déconcertants: entre sa tête et ses épaules (ou coudes?) figurés en triangles carmins, il fait jaillir deux fanions de pirogues du fleuve Niger, apanage traditionnel des nomades Bozo de ce fleuve; et en effet Soumaïla Goco les voit en se rendant occasionnellement à Mopti, port fluvial, à trois cents kilomètres. Dans ces fanions des S ou des 5. Sur d'autres dessins Soumaïla me montre que c'est ainsi qu'il dessine les fanions de pirogue. Pourquoi en a-t-il dessiné ici?

Or au bout de ses deux pieds le “grand ancêtre” touche (et pousse?) deux ballons de football. Le motif des ballons de football est très net dans plusieurs dessins. En 2002 le Mali avait accueilli la grande compétition de football du continent, la CAN, Coupe d'Afrique des Nations. Le prestige immense de cette compétition de football, jusqu'au fin fond de la brousse, a

créé un nouveau “génie”, le footballeur, dont les pieds et le ballon sont des éléments magiques capables de prouesses extraordinaires, et pas seulement dans le monde de la prospérité économique. L’animisme, qui est polythéiste, a toujours de la place pour de nouveaux dieux et ignore l’intolérance et le dogme. Il n’a en outre pas la pensée du temps, dans le sens de l’évolution historique et le “grand ancêtre Peul” peut sans aucune difficulté devenir un footballeur, et même avec deux ballons.

De part et d’autres du “grand «génie»” Soumaïla Goco a dessiné, comme éléments rectangulaires aisément annulables, huit maisons Peul; mais les Peul sont avant tout des nomades. Au bout de la main gauche de son personnage il a dessiné un instrument que je ne comprends pas. Mais qui se trouve dans de nombreux dessins. Une sorte de trident noir, dont les trois dents finales ont elles-mêmes des “sous-dents”. Quand je demandais à Soumaïla Goco ce qu’il avait dessiné là, il ne me répondait pas, soit que je n’étais pas assez initié pour recevoir cette information soit que je n’y avais pas prêté attention un jour ce qui pouvait exaspérer Soumaïla Goco, toujours impatient, énergique et hypertendu. L’instrument est rituel, sans doute; il me fait penser à une sorte de fouet à double, voire triple “queue” que j’ai vu entre les mains de danseurs initiés songhaï, des “holé bari” [chevaux de «génie»] dans des villages à Hombori lors des cérémonies de transes où les “hole” [les «génies»] répondent aux questions des participants. Or il arrive que ces cérémonies se tiennent aussi à Boni; et même si les Peul sont d’abord musulmans. Ce qui est sûr c’est que ce dessin de Soumaïla Goco est particulièrement intéressant dans son syncrétisme réel ou désiré.

Et voici un autre dessin, de juillet 2007.

Soumaïla Goco me dit: «je te dessine la vache donnée par le grand chef Peul de la région une année de famine il y a plusieurs siècles à cinq petits villages dogon Toro Nomu. Sous le pis de la vache, tu vois la jarre pour son lait et le chef Peul avec son grand bâton rituel. En haut à gauche ces cinq villages Toro Nomu. Ils sont en haut de la montagne qui domine mon village. Ils sont abandonnés depuis longtemps.»

La montagna si muove e gioca

A partire dal secondo anno dei miei soggiorni nel nord del Mali, nel 2002, divenne sempre più evidente che il dialogo creativo più fecondo tra me, poeta lettore di spazio, e i posatori di segni delle montagne desertiche di quella regione si sarebbe svolto da lì in avanti col villaggio di Koyo, appartenente all'etnia dogon Toro Nomu, in cima alla sua montagna tabulare. Questo popolo assai minoritario si era rifugiato da mezzo millennio su quelle montagne isolate per resistere alla progressiva invasione dei Peul, allevatori nomadi di fede islamica, che vivevano tra le sabbie con immense mandrie e numerosi «schiavi»; asserviti e costretti a fare i coltivatori sedentari nelle vicinanze di qualche pozzo, questi «schiavi» si chiamano tutti Tamboura. Alcuni, per altro, sono discendenti di Toro Nomu rapiti da bambini ai piedi delle montagne.



L'oasi di Boni, febbraio 2001

Fino al 2009, il dialogo creativo che ho potuto realizzare con i Toro Nomu si è sviluppato in forme straordinarie; in particolare, i Toro Nomu mi trasmisero un'iniziazione complessa alla loro cultura, la cui base è un sistema di pensiero e un'ontologia in atto di grandissima profondità.

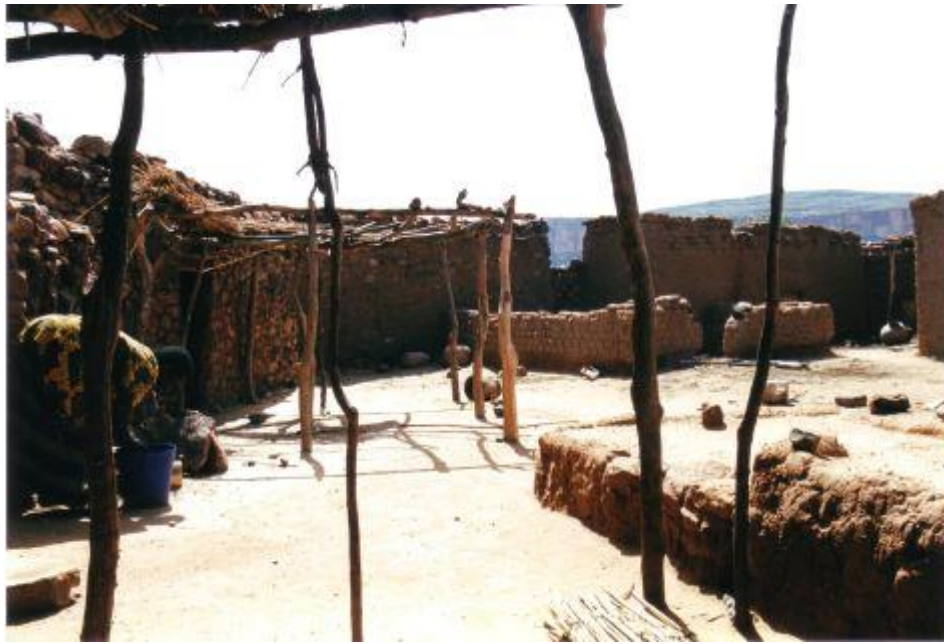
Orbene, al gruppo formato da me e da cinque posatori di segni Toro Nomu si era aggiunto, per mia iniziativa, un Tamboura, Yacouba, proveniente da una famiglia asservita soltanto da due o tre generazioni; Yacouba, col passare degli anni, lavorando insieme a noi, si era riappropriato di una cultura, di una lingua e di una memoria che del resto non gli erano

rimaste completamente sconosciute. Yacouba abita in un villaggio di «schiavi», Nissanata, nella pianura desertica tra la montagna di Koyo e un'altra, abbandonata dai suoi abitanti Toro Nomu un secolo fa. Durante la stagione secca, la maggioranza delle famiglie si dedica alla tessitura; nella stagione delle piogge, tra luglio e agosto, coltivano cereali poveri. Un vicino di Yacouba, poi, era un griot e un indovino. Si trattava di Soumaila Goco, un uomo della mia stessa età. Soumaila Goco ha compreso subito l'importanza del dialogo tra me e Koyo; ci ha osservati, ci ha presi in giro e, soprattutto, ci ha molto lodati e cantati. Soumaila era un griot dalla lingua ben affilata, molto conosciuto, temuto e rispettato in tutta la regione. I Toro Nomu non lo accettavano sul loro altopiano e nemmeno al villaggio di Koyo. Tuttavia Soumaila, oltre a cantare con voce intensa e magnifica i nostri atti e le nostre creazioni, desiderava «apprendere».



Nissanata, luglio 2003

Una notte dell'estate 2007, mentre dormivo all'aperto tra i componenti del nostro gruppo nel villaggio degli «schiavi», Soumaila, uomo sempre impaziente e infervorato, mi svegliò bruscamente: mi chiedeva del denaro, poiché aveva visto, alla vigilia del mercato settimanale dell'oasi di Boni, a due ore di cammino da lì, un commerciante ambulante che vendeva dei piccoli registratori-lettori di cassette magnetiche a pile. All'alba mi risvegliò esultante per darmi un piccolo pacco, contenente la cassetta del suo canto da griot che rievocava tutto il nostro dialogo e l'impressione (appassionante, devo dire) che ne aveva riportato.



La casa di Soumaïla Goco, febbraio 2003

Dal 2002 fino al nostro ultimo incontro, Soumaïla mi diede in dono o mi vendette parecchi disegni su carta quadrettata, attraverso i quali mi spiegava i rituali iniziatici e i significati presenti nel pensiero di uno «schiavo» particolarmente turbolento. Bisogna dire che nessuno disegnava mai in quel modo, dal momento che le iniziazioni erano esclusivamente orali. Se si vuole cercare una qualche influenza formale nei suoi disegni, l'unica è quella riferibile alle tessiture del villaggio, opere non figurative, costituite di fili molto ben stretti che poi venivano cuciti assieme; in questo modo si producevano dei manufatti a scacchiera grandi fino a un metro per due.

I disegni di Soumaïla Goco mi venivano consegnati in uno con la loro spiegazione a voce, in una lingua Peul del resto magnifica per il suo virtuosismo retorico e il suo potere metaforico, come mi dicevano i pittori di Koyo di cui parlavo la lingua; non parlavo il Peul, in effetti, ma essi lo parlavano tutti. Soumaïla Goco mi inviava i suoi disegni che avevano nei miei confronti una funzione personale di formazione e di iniziazione (al mondo degli «schiavi» dei Peul), in una sorta di scambio reciproco con quelle che i Toro Nomu di Koyo offrivano a lui e al suo vicino Yacouba. Nel 2009 ho dovuto porre termine ai miei viaggi a causa della violenza crescente di numerosi Tuareg della pianura, predoni e in seguito trafficanti di ostaggi. Nel 2012 Soumaïla Goco è morto in seguito a una violenta lite con alcuni di loro, dopo la disastrosa occupazione del nord del Mali.

Lo «spirito» che separa le montagne



Disegno di Soumaïla Goco: “Lo spirito che separa le montagne”

Presento qui due disegni del 2008, così come Soumaïla Goco me li ha commentati e così come li interpreto io

Tutti i personaggi disegnati da Soumaïla Goco Tamboura risultano notevolmente allungati dai piedi alla testa e sembrano tronchi d'albero rigidi e rettilinei. Essi “exprimono”, in senso etimologico, una verticalità potente e crescente. La loro figura prolunga la superficie del foglio, dilata lo spazio. Sembrano tutti più grandi che “al naturale”. Si tratta, sovente, di uno specifico orientamento epico nell'enunciazione performativa o nel disegno ugualmente performativo.

La dinamica costante e la pressione energetica permanente si vedono molto bene nel disegno del luglio 2008, in merito al quale Soumaila Goco mi dice che raffigura “il grande «spirito» che separa tutte le montagne; alla sua sinistra il suo coltello”.

Di forma umana, lo «spirito» distende in aria e in diagonale le sue braccia corte. Le sue orecchie sono enormi, affinché possa ascoltare ogni cosa. Dalle spalle alle gambe il suo corpo nero è robusto come un tronco di baobab adulto; ma, nello stesso tempo, il suo busto è un triangolo rosso incandescente con la punta rivolta in basso nascosta sotto un enorme ombelico arancione. Sotto la sua vita, stretta, un triangolo blu rovesciato sembra una gonna o un grembiule (per il sacrificio?). Lo «spirito» si staglia su un fondo bianco, quello del foglio quadrettato sul quale è disegnato, che rappresenta tanto il cielo quanto, più verosimilmente, la pianura di sabbia sulla quale figurano solo quattro numeri divinatori in forma di conchiglie; alla sua destra Soumaila Goco ha disegnato un enorme coltello a maglie dai tratti neri e rossi, cinte da bordi rossi fortemente in rilievo. Questo coltello ha la stessa grandezza del corpo dello «spirito». Serve ai sacrifici. Il suo profilo sta ad indicare il sangue: un modo per dire quanti enormi sacrifici sono offerti ai grandi «spiriti» animisti o, più esattamente, sono operati *dai* grandi «spiriti», di cui il sacrificatore umano non è che l'iniziato e il prestamano.

Quando Soumaila Goco mi disse che qui “il grande «spirito» separa le montagne”, lo disse nel senso performativo di questo indicativo presente, che è l'equivalente del perfettivo dei verbi delle lingue slave o dell'aoristo greco. Il disegno mostra le montagne che si stanno allontanando. Esse racchiudono in un cerchio lo spirito. Costui allarga le sue braccia e le montagne indietreggiano, ritmicamente piegate in fregi di triangoli neri, arancio e blu. Nella geologia e nella storia locali questo disegno aderisce al fondo animista pre-musulmano dei Peul della regione: le montagne di arenaria di questa regione sono in realtà separate le une dalle altre per parecchi chilometri dalla pianura di sabbia che esse non riescono a contenere mai. Le montagne di arenaria sono state abitate dai Toro Nomu, grandi feticisti dai potenti poteri magici che i Peul temono ancora. L'unico villaggio in altitudine resta Koyo, cuore del pensiero Toro Nomu, che non accetta Soumaila Goco. Anche se i Peul dominano con metodi feudali la pianura, essi hanno paura delle genti delle alture; questo disegno mostra il grande spirito, di cui i Peul, i padroni di Soumaila Goco, hanno bisogno per proteggersi dai sortilegi degli uomini della montagna.

Lo «spirito» signore dell’Haïré



Disegno di Soumaïla Goco: Lo «spirito» signore dell’Haïré

In un altro disegno spettacolare del luglio 2008, Soumaïla mi disse di aver rappresentato “il grande antenato Peul di tutto lo Haïré”. La parola Haïré è di origine Peul e ha qui due significati. Indica “la montagna”; ed è con questo termine che lo stato maliano designa la regione amministrativa, “il cerchio dello Haïré”, la cui sottoprefettura è Boni, l’oasi tra le sabbie, effettivamente a dominante etnica Peul. Ogni giovedì l’oasi è il luogo di uno dei più grandi mercati di bestiame del Sahel; i più esperti conoscitori di bovini sono i Peul, la cui aristocrazia ne possiede con fierezza numerose mandrie. Ebbene, nell’insieme della sua opera grafica i bovini hanno uno spazio minimo. Allora

chi è dunque Soumaila Goco Tambura? Un semplice griot Peul, legato al suo padrone, Ganaba, e soprattutto alla famiglia Peul dominante dei Dicko di Boni? Quando disegna, come in questo caso, “il grande antenato Peul di tutto lo Hairé”, egli crea una raffigurazione strana, sincretistica, ibrida o mutante (non so come definirla) dove il grande antenato è il signore delle montagne: sta richiamando il potere perduto dei Peul sulle montagne tabulari della regione? L’utopia di un’unica distesa di arenaria dura, di cui gran parte della superficie è sprofondata e costituisce l’attuale pianura di sabbia?

In questo disegno strano ed estremamente visionario, bisogna dirlo, Soumaila Goco abbina al grande antenato dei segni sconcertanti: tra la sua testa e le sue spalle (o gomiti?), raffigurati con triangoli carminio fa librare due vessilli di piroga del Niger, tradizionale appannaggio dei nomadi Bozo di questo fiume, che in effetti Soumaila vede quando, occasionalmente, si reca a Mopti, un porto fluviale a trecento chilometri. Sulle bandiere ci sono delle S o dei 5. Su altri disegni Soumaila mi mostra che è proprio così che riproduce le insegne delle piroghe. Perché ne ha disegnate qui?

Dunque, con la punta dei suoi due piedi il “grande antenato” tocca (e spinge?) due palloni da calcio. Il motivo dei palloni da calcio è più che evidente in parecchi disegni. Nel 2002 il Mali aveva ospitato la grande competizione di calcio del continente, la CAN, la Coppa d’Africa delle Nazioni. Il prestigio immenso di questa competizione calcistica, diffusosi fino alle estreme propaggini della savana, ha creato un nuovo “spirito”, il calciatore, i cui piedi e il pallone sono degli elementi magici capaci di prodezze straordinarie, e non solo nel mondo del benessere economico. L’animismo, che è politeista, conserva sempre un posto per nuove divinità e ignora l’intolleranza e il dogma. Inoltre, non ha una concezione del tempo, nel senso dell’evoluzione storica, e il “grande antenato Peul” può senza alcuna difficoltà diventare un calciatore, e anche con due palloni.

Ai due lati del “grande «spirito»” Soumaila Goco ha disegnato, nelle forme di elementi rettangolari facilmente eliminabili, otto case Peul; ma i Peul sono prima di tutto dei nomadi. All’estremità della mano sinistra del suo personaggio ha raffigurato uno strumento che mi è sconosciuto, anche se lo si ritrova in parecchie sue opere: una specie di tridente nero, i cui tre denti finali hanno anch’essi dei “sotto-denti”. Quando domandavo a Soumaila Goco cosa avesse voluto rappresentare in quel modo, non mi rispondeva, un po’ perché non ero abbastanza avanti nell’iniziazione per ricevere questa informazione, ma anche perché non vi avevo prestato attenzione un giorno, cosa che poteva esasperarlo, tanto era sempre impaziente, energico e iperteso. Si tratta senza dubbio di uno strumento rituale; mi fa pensare a quelle specie

di fruste a doppia, anzi a tripla coda, che ho visto nelle mani dei danzatori iniziati songhai, degli “holé bari” [cavalli dello «spirito»], in alcuni villaggi a Hombori durante delle cerimonie di transe nelle quali gli “hole” [gli «spiriti»] rispondono alle domande dei partecipanti. Ora accade che queste cerimonie si tengano anche a Boni, e nonostante i Peul siano in primo luogo dei musulmani. Ciò che è certo, è il fatto che questo disegno di Soumaïla Goco è particolarmente interessante nel suo sincretismo reale o desiderato.

Ed ecco un altro disegno del luglio 2007.



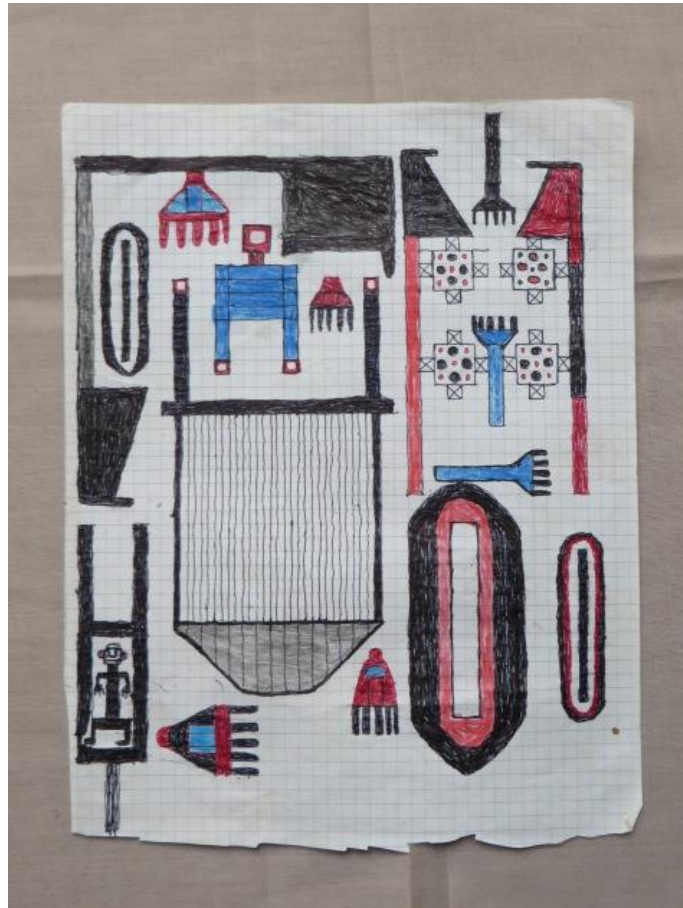
Disegno di Soumaïla Goco Tamboura

Soumaïla Goco mi disse: «ti disegno la mucca che parecchi secoli fa il grande capo Peul della regione donò a cinque piccoli villaggi dogon Toro Nomu in un anno di carestia. Sotto la mammella dell'animale, puoi vedere la giara per raccogliere il suo latte e il capo Peul col suo grande bastone rituale. In alto a sinistra, i cinque villaggi Toro Nomu situati sulla montagna che domina il mio villaggio, abbandonati da lungo tempo.»

Certains métiers

Sur un grand nombre de dessins sur feuilles seules ou sur des pages de blocs de papier quadrillé qu'il me demandait de lui apporter Soumaïla Goco a dessiné les métiers et, parfois, les outils de ces métiers qui lui paraissaient indispensables pour vivre dans cet espace très dense et faussement désertique. Certains dessins montrent des éléments isolés: des maisons, des huttes de sortes de roseaux propres aux esclaves des maîtres Peul, des portes de greniers dans les villages de "captifs"...

Voici, me dit-il, les outils du tisserand (ce qu'il est lui-même).



On voit clairement l'organisation orthogonale des éléments sur la surface de la feuille. Art du tisserand qui sait répartir les signes dans son tissage.

Particulièrement intéressant est un dessin de février 2007 où Soumaïla Goco me dit qu'il a figuré, qu'il me montre et qu'il me transmet "l'atelier du forgeron". J'emploie volontairement ces trois verbes en leur donnant un aspect performatif. Soumaïla Goco est en effet profondément immergé dans la pensée symbolique de la brousse. Devin et griot, quasiment sans écriture, il

sait parfaitement que sa langue a un pouvoir et qu'elle exerce sa vocalité deux fois à la frontière de deux systèmes du monde: à la frontière entre animisme, où il est complètement immergé, et monde de l'islam encore très fluctuant à cette époque dans le Nord du Mali. Et à la frontière entre le monde Peul de ses maîtres de "captivité" et le monde Toro nomu vers lequel il ne cesse de regarder.

Or chez tous les peuples de l'Afrique Noire le forgeron est un personnage honni, redouté et en même temps admiré. Car il a un pacte avec des "génies" très puissants dont le soufflet de sa forge convoque la force pour transformer par le feu les métaux. Ce pacte est ambigu et fait peur aux autres gens des villages. Par exemple les Toro nomu de Koyo n'acceptent pas de forgeron sur le plateau de grès où se tient leur village, si ce n'est par un unique itinéraire très précis et pour qu'il se tienne au travail qu'on lui demande de faire sous un unique arbre précis; il ne doit jamais s'approcher de l'unique petite source pérenne du village ni croiser aucune femme enceinte.

Soumaïla Goco organise l'atelier en quatre parties rectangulaires comme un tapis parfaitement maîtrisé, comme un sol de lave domptée: le rouge vif en est la couleur fondamentale. Sur un petit fond bleu dans les deux rectangles à droite deux têtes de puissants "génies", sûrement ceux du pacte du feu. Et sur les mêmes petits fonds bleus des rectangles gauches, deux têtes de taureaux dont les naseaux sont immédiatement surmontés de paires de courtes cornes courbes. C'est en effet ainsi que dans d'autres dessins sur les pages d'un cahier d'écolier, Soumaïla dessine de très nombreuses têtes de taureau, prestigieuses en particulier chez les Peul, nomades dont toute la richesse est l'élevage. Et surtout le taureau est l'animal le plus prestigieux et le plus cher à sacrifier pour les rites cruciaux. Je pense que les deux taureaux à gauche sont les instruments du sacrifice que doit faire le forgeron pour fixer son pacte avec les deux grands "génies" à droite. Aux angles des quatre grands rectangles à fond rouge Soumaïla a dessiné douze sortes de cocardes à dominante orange et rouge; par d'autres dessins, en particulier, je comprends que ce sont des tambours. Instruments toujours rituels et impressionnants qui accompagnent les sacrifices de l'initiation du forgeron, mais aussi bien qui renforcent le chant du griot et ses transmissions. Lorsqu'il chantait, Soumaïla Goco soutenait toujours son récit de ce qu'il pouvait trouver sur place comme instrument de percussion.

Le rite initiatique du forgeron est bien sûr progressif; mais le grand sacrifice animal est un passage capital et dangereux car la colère des grands "génies" peut être effrayante. Le rite est sans écriture, il est dans l'oralité toujours effaçable. Le dessin ne s'efface pas; Soumaïla Goco a l'audace de

figurer le rite sur la feuille. Soumaïla Goco a créé ce dessin initiatique pour moi, afin de me le donner, afin de me le “dire”, afin que je “sache”. Enfin Soumaïla Goco me transmet et une part du pouvoir du forgeron et, peut-être tout autant, son propre pouvoir de dessinateur disposant d’un pouvoir surnaturel et d’une capacité à affronter la colère des “génies”: par ce dessin il la dompte dans un motif de tissage que bien sûr personne avant lui n’avait imaginé ni tissé. Et il me transmet ce dessin.



Dans deux dessins de juillet 2005 Soumaïla me fait connaître les êtres humains quasi invisibles de la brousse: les charbonniers. Ces hommes qui, dans une extrême misère et une extrême saleté, entretiennent dans le sable les feux lents couverts d’une croûte de terre sableuse où ils préparent avec le peu de bois qu’ils trouvent en brousse les morceaux de charbon nécessaires à la cuisine. Eux aussi passent avec les “génies” du feu un pacte effrayant. Pas si grave toutefois que le pacte des forgerons, car ils se limitent à une transformation faible et simple du bois. Mais comme s’ils étaient des petits “génies” de brousse, Soumaïla Goco les multiplie et leur donne du nez aux sourcils un graphisme qui est celui de la paire de cornes des bovins sacrificiels.

Voici une photo que j'ai prise en juillet 2003 à Nissanata, le village de «captifs» de Peuls où vivait Soumaïla Goco. Devant: un enclos à bovins pour les protéger la nuit des prédateurs du désert, hyènes et félins divers. Derrière: une habitation puis déjà la pente de la montagne.



Les footballeurs entretiennent, on le sait, des pactes puissants avec les “génies”. Soumaïla me donne en octobre 2003 un dessin parfaitement ordonné. Les équipes de cinq joueurs, avec un ballon magique au bout d’un pied chacun, et d’un gardien de but, sans ballon, se font face à face sur la totalité du terrain de jeu. Au centre du terrain dans un rectangle magique, le grand ballon encore plus magique est un nid dense de croisillons.

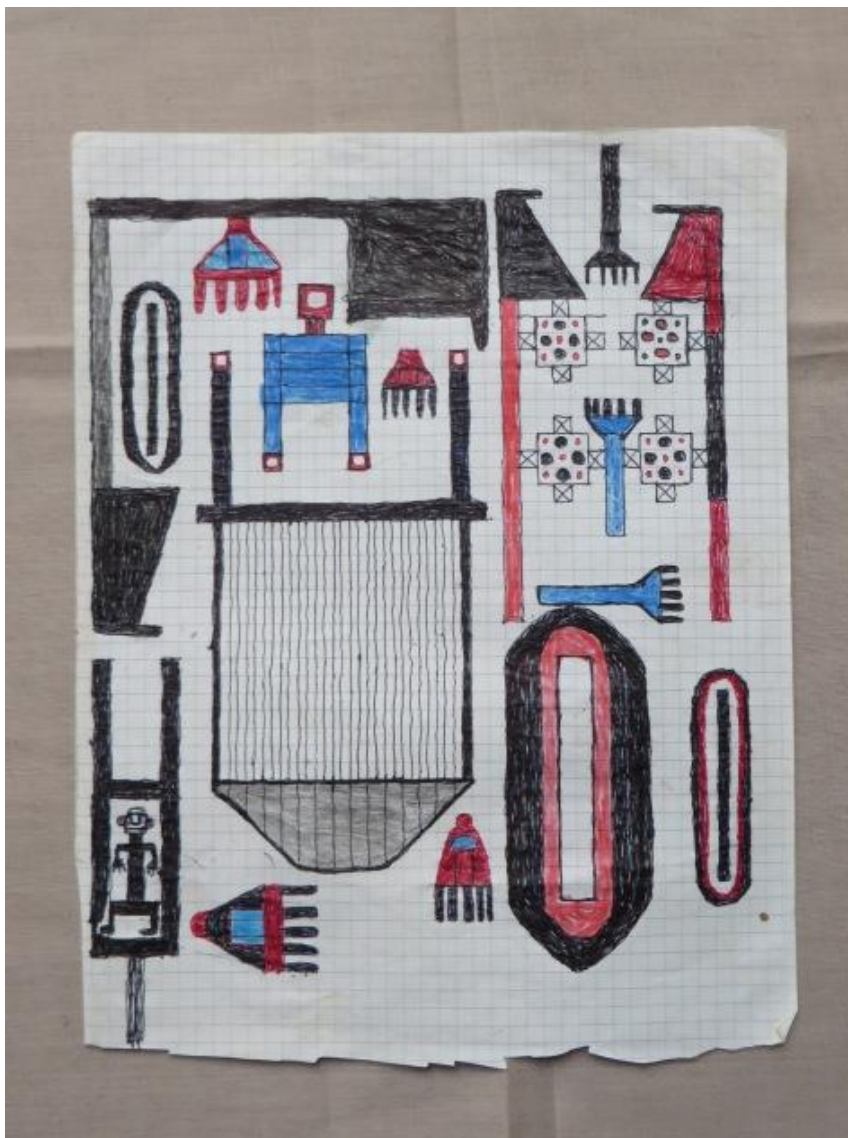
En juillet 2003 Soumaïla Goco me remet un dessin étonnant sur Koyo, où il ne va jamais. A l’intérieur d’un contour bleu et noir qui figure peut-être des serpents sacrés et protecteurs des Toro nomu, les habitants de Koyo, se dressent bien campés sur leurs pieds ouverts quatre “génies”. Au bout de leurs bras démesurés élevés en l’air et chaque bras passant de l’autre côté de la tête de chacun ils tiennent des petits outils à usage obscur. Mais l’un des “génies” dont le corps est fait de traits de dessins très épais n’a pas d’avant-bras et un énorme sexe masculin. Le grand contour bleu, apparemment reptilien, est rythmé de quatre profonds créneaux, un par côté, qui figurent quatre “toko”, comme les appellent les Toro nomu: les cheminements d’escalade aménagés dans la falaise verticale qui ceint entièrement le plateau de Koyo. Soumaïla Goco ne sait pas que ces “toko” sont en fait sept. Au centre de ce dessin une croix dans une ligne brisée (qui est sous la main des autres peintres-paysans un arc de cercle; la signification en est fixe pour tous):

la lune et le soleil dans le ciel. Koyo est au ciel, et cousine avec lune et soleil. Le monde est stable, parfaitement rythmé et équilibré; les “génies” de Koyo en perpétuent la plénitude et la permanence par une danse statique où ne se meuvent que leurs grands bras qu’ils roulent de part et d’autre de leurs têtes.

Taluni mestieri (Cinque disegni di Soumaïla Goco)

In numerosi disegni su fogli sparsi o su pagine di quaderni di carta quadrettata che mi chiedeva di procurargli, Soumaïla Goco ha raffigurato i mestieri e, talvolta, gli utensili di quei mestieri che riteneva indispensabili per vivere in quello spazio densamente popolato e apparentemente desertico. Alcuni disegni mostrano degli elementi isolati: delle case, delle capanne costruite con canne, tipiche degli schiavi dei signori Peul, delle porte di fienili nei villaggi abitati da “prigionieri”...

Questi, mi dice, sono gli attrezzi del tessitore (quale lui stesso è).



Si può chiaramente osservare la disposizione ortogonale degli elementi sulla superficie del foglio, che richiama l'arte del tessitore capace di ripartire ordinatamente i segni nel suo lavoro di filatura.

Di particolare interesse è un disegno del febbraio 2007 nel quale Soumaïla Goco mi dice che ha raffigurato "l'officina del fabbro", un'opera che mi descrive e poi mi offre. Utilizzo questi tre verbi in un'accezione volutamente performativa. Difatti, Soumaïla Goco è profondamente immerso nel pensiero simbolico della savana. Indovino e cantastorie, praticamente senza scrittura, egli è ben consapevole del potere della sua lingua e del fatto che essa affina la sua vocalità due volte, al limitare di due distinte visioni del mondo: sul confine tra l'animismo, di cui è completamente imbevuto, e l'universo islamico in pieno fermento a quell'epoca nel nord del Mali; e su quello tra il mondo Peul dei suoi padroni di "prigionia" e il mondo dei Toro Nomu al quale non smette di guardare.

Ora, presso tutti i popoli dell'Africa nera, il fabbro è un personaggio spregevole, temuto e allo stesso tempo ammirato, perché ha stretto un patto con degli "spiriti" potentissimi dei quali il mantice della sua fucina convoglia la forza per trasformare i metalli col fuoco. E' un patto ambiguo, che incute timore agli altri abitanti dei villaggi. I Toro Nomu di Koyo, ad esempio, non accettano fabbri sull'altopiano calcareo dove sorge il loro villaggio, a meno che non seguano un unico sentiero rigorosamente prestabilito e non svolgano il lavoro che gli è stato commissionato sotto un unico albero designato allo scopo; non devono mai avvicinarsi all'unica piccola sorgente perenne del villaggio, né incrociare alcuna donna incinta.

Soumaïla Goco suddivide lo spazio dell'officina in quattro parti di forma rettangolare come fosse un tappeto lavorato con estrema perizia, un suolo di lava domata: il rosso vivo ne è il colore dominante. Su un piccolo fondo blu all'interno dei due rettangoli a destra vi sono due teste di potenti "spiriti", sicuramente quelli del patto del fuoco; e su identici piccoli fondi blu all'interno dei rettangoli di sinistra, due teste taurine le cui narici sono immediatamente sormontate da un paio di corte corna ricurve. E' in questo modo, infatti, che in altri disegni tracciati sulle pagine di un quaderno da scolaro Soumaïla raffigura numerose teste di toro, un animale tenuto in gran conto in particolare presso i Peul, nomadi la cui unica ricchezza è l'allevamento. E, soprattutto, il toro è l'animale più prestigioso e più costoso da sacrificare nei riti fondamentali. Io penso che i due tori a sinistra siano gli strumenti del sacrificio che il fabbro compie per stabilire il suo patto con i due grandi spiriti a destra. Agli angoli dei quattro grandi rettangoli su sfondo rosso Soumaïla ha disegnato dodici tipi di coccarde a dominante arancione e

rosso; rifacendomi ad altri specifici disegni, ne deduco che si tratta di tamburi: impressionanti strumenti di carattere rituale che accompagnano i sacrifici legati all'iniziazione del fabbro, ma capaci anche di rendere più potente la voce del cantastorie e i messaggi che trasmette. Quando cantava, Soumaila Goco supportava sempre il suo racconto utilizzando come strumento di percussione qualsiasi oggetto potesse reperire sul posto.



Il rito di iniziazione del fabbro si svolge in modo progressivo, ma il grande sacrificio dell'animale è un passaggio fondamentale e pericoloso perché la collera dei grandi "spiriti" può essere terrificante. Il rituale è senza scrittura, fa parte dell'oralità ed è sempre annullabile. Il disegno invece non si cancella. Soumaila Goco ha l'audacia di rappresentare il rito sul foglio: ha creato questo disegno iniziatico per me, per farmene dono, per "dirmelo", per "rendermene partecipe". Egli mi trasmette, alla fine, una parte del potere del fabbro e, forse ancora di più, il suo potere di disegnatore che dispone di una forza soprannaturale e della capacità di affrontare la collera degli "spiriti":

attraverso quest'opera egli la stempera in una figurazione tessile che sicuramente nessuno prima di lui aveva immaginato né realizzato. E me la cede.

In due disegni del luglio 2005 Soumaila mi fa conoscere gli esseri umani pressoché invisibili della savana, i carbonai. Uomini che, in un'estrema indigenza e sporcizia, alimentano nella sabbia i fuochi lenti ricoperti da uno strato di terra sottile coi quali preparano, col poco legno che trovano nella savana, i pezzi di carbone necessari per cucinare. Anch'essi stringono con gli "spiriti" del fuoco un patto temibile, di certo non gravoso come quello del fabbro, dal momento che essi si limitano a una trasformazione leggera ed elementare del legno. Eppure, quasi fossero piccoli spiriti della savana, Soumaila Goco li moltiplica e adorna lo spazio tra il naso e le sopracciglia con un grafismo del tutto simile alle corna dei bovini utilizzati per il sacrificio.



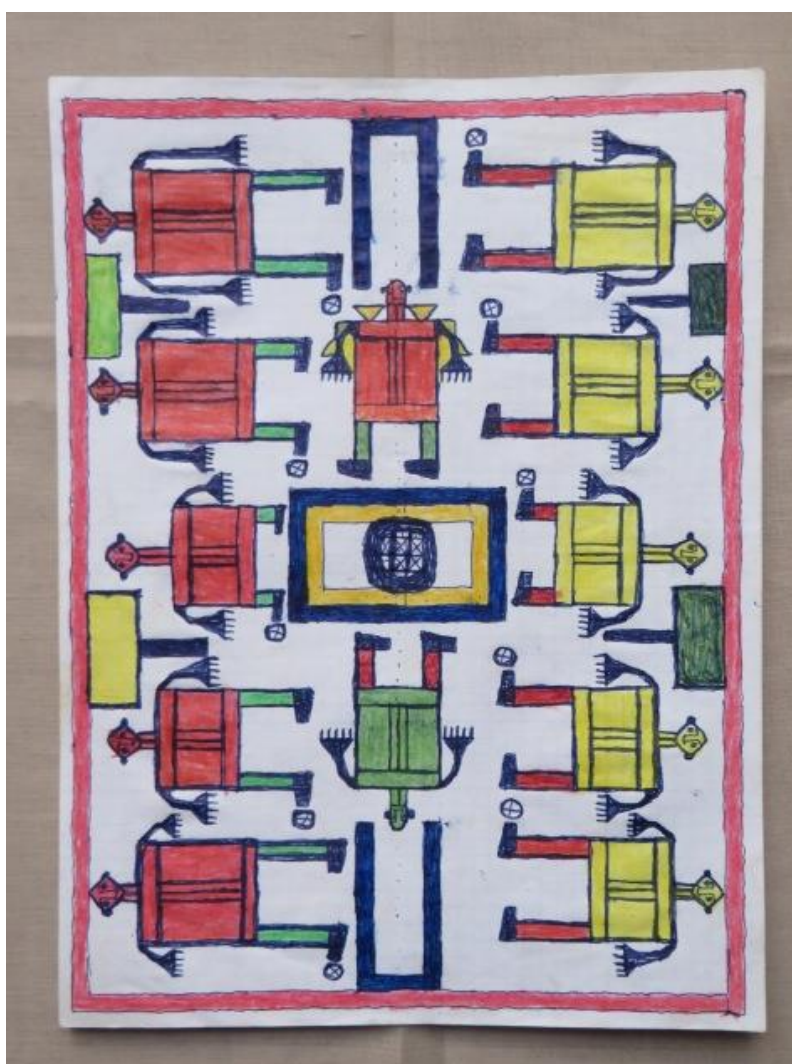
Ecco una foto che ho scattato nel luglio del 2003 a Nissanata, il villaggio di “schiavi” dei Peul dove viveva Soumaïla Goco. In primo piano, un recinto per proteggere di notte i bovini dai predatori del deserto, iene e felini di diverse specie. Alle sue spalle, un’abitazione e subito dopo le pendici della montagna.



I calciatori, si sa, stringono legami profondi con gli “spiriti”. Soumaïla mi regala, nell’ottobre del 2003, un disegno perfettamente ordinato: le squadre, formate da cinque giocatori, ognuno con un pallone magico all’estremità di un piede, tranne il portiere che ne è privo, si affrontano sull’intera superficie del terreno di gioco. Al centro del campo, in un rettangolo magico, il grande pallone ancora più potente è un nido di linee incrociate.

Nel luglio del 2003 Soumaïla Goco mi fa pervenire un disegno straordinario su Koyo, il villaggio dove non si reca mai. All’interno di un’orlatura blu e nera che raffigura forse dei serpenti sacri e protettori dei Toro Nomu, gli abitanti di Koyo, si stagliano ben saldi sui loro piedi divaricati quattro “spiriti”. All’estremità delle loro braccia smisurate levate in alto e passanti da un lato all’altro delle loro teste, stringono dei piccoli attrezzi di utilizzo sconosciuto. Ma uno degli “spiriti”, il cui corpo è disegnato con tratti molto spessi, non ha avambracci e mostra un enorme sesso maschile. Il grande orlo blu, apparentemente serpentiforme, è cadenzato in quattro profondi interstizi, uno per lato, che raffigurano quattro “toko”, come li chiamano i Toro Nomu: i sentieri in salita disposti nella falesia verticale che cinge interamente l’altopiano di Koyo. Soumaïla Goco non sa che questi “toko” sono in realtà sette. Al centro del disegno una croce in una linea

spezzata, che per gli altri pittori-contadini è un arco di circonferenza, dall'identico significato per tutti: la luna e il sole nel cielo. Koyo è nel cielo ed è cugina di luna e sole. Il mondo è stabile, perfettamente ritmato e ordinato; gli "spiriti" di Koyo ne perpetuano la pienezza e la permanenza in una danza immobile dove a muoversi sono soltanto le grandi braccia che gli spiriti ruotano da una parte all'altra delle loro teste.



Le jugement de Caïphe (à Piazza Armerina, en Sicile)



Piazza Armerina, au cœur de la Sicile, est un volcan renversé où l'image, qui est fondatrice de société et de mythe, se met soudain à fonctionner énergiquement en tout sens, oubliant presque sa fonction de stabilisation de toute communauté humaine qui cherche harmonie et paix.

A la Villa Casale, les dieux antiques et les rites de leur sacré s'étalent au sol dans des mosaïques que l'on piétinait, sur lesquelles on dormait, mangeait et marchait. Dans la cathédrale un superbe Crucifix en bois peint sur ses deux faces, suspendu haut dans la nef, surplombe étrangement la tête des fidèles. Et voici qu'on a ces tout derniers temps découvert, magnifiquement restauré (et remis sous les yeux du public ces jours-ci!) dans une galerie du cloître de Santo Pietro, église et couvent franciscain du seizième siècle, une fresque étonnamment paradoxale. Une splendeur.

Il ne reste dans le cloître que cette fresque. Quel dialogue a-t-elle dans le passé entretenu avec celles des trois autres galeries, impossible de le savoir. Elle saute à nos yeux d'aujourd'hui. Une foule. Un brouhaha. Dans des

cartouches de toutes formes, des traces d'écriture en latin, usées, effacées, de travers, droites, de travers. Beaucoup d'écriture vraiment, en latin rustique. Lettres écrites avec application à une époque où peu de gens pouvait les lire, même si ce couvent était alors un lieu académique doté d'une bibliothèque. C'est l'effet de brouhaha qui s'impose en premier. Un balbutiement grandiose et polycentré. De très nombreux personnages, tous masculins, presque tous en torse, sauf principalement un, s'opposent en deux groupes de part et d'autre d'un grand personnage assis sur un trône. De part et d'autre deux autres hommes sont assis aussi, sur leurs sièges de fonction. Les têtes, parfois sous d'étranges turbans orientaux, entrent à peine dans l'individualité de l'expression. Ce n'est pas la psychologie privée qui compte. C'est bien la foule en brouhaha.

Pourtant un peu en avant de tous, en bas, entier dans une bure sombre sous un manteau rouge se tient debout un solitaire pensif. Venu droit d'une fresque de Masaccio.

Les autres personnages semblent de toutes provenances, certains carrément de Piero della Francesca, d'autres de quelque peintre maniériste très ultérieur. Il ne semble pas qu'une seule main a peint cette fresque tant les personnages dans leur posture diffèrent, tant les écritures varient. Une humanité en palimpseste est venue au fil des décennies se déposer sur ce mur, dans le profil et la forme de ses visages mâles, dans les lignes d'écriture qui posent de fortes déclarations, inaudibles dans le brouhaha.

Les formes d'ensemble sont souples, les couleurs tendres et nuancées, émouvantes et vibrantes. La mer des formes, des lignes et des couleurs n'est pas en tempête, elle n'est pas agitée de puissants courants, elle n'a pas de tension qui la porterait vers quelque catastrophe. La fresque montre un vaste brassage lent et intense, souple et certain, un mouvement multiple et universel. Un mouvement masculin d'apparence mais où un long accouchement de l'humanité s'engage et va se dérouler en une ample contraction qui met la parole, la claire et abondante parole en brassage, en confusion, en reformulation profonde.

La fresque, on le comprend peu à peu, présente le jugement de Caïphe. Qui trône au centre, nouveau grand prêtre du Sanhédrin; à ses côtés, Anne, son prédécesseur plus expérimenté, l'assiste, sur un trône plus bas; et Ponce Pilate, le Romain qui détient le pouvoir ultime de l'occupant, assiste au jugement dont il se dédouane. Le Christ, homme banal, seul et humble, est debout au premier plan, un peu décentré. Le peintre ou les peintres de la fresque fixent dans la paradoxale pérennité de leur très vaste image le moment indécis, bref et scandaleux où la Trinité du Père, du Fils et de

l'Esprit est dépossédée de ses sièges et de ses instruments; au moment où justement la parole se met dans le désordre du brouhaha. On reconnaît pourtant les deux parties: à gauche, parmi les anonymes Nicodème et Joseph d'Arimatee laissent lire leurs noms sur les cartouches de leurs paroles; à droite de Caïphe, les adversaires.



L'image habituellement enseigne et stabilise, elle exerce une fascination prédictive. La parole écrite en majuscules, ennoblie dans les cartouches et les phylactères, de même enseigne et stabilise, elle exerce une fascination prédictive. La parole peut même parfois se graver dans la pierre pour commémorer, pour délimiter un territoire ou lui attribuer une consécration, pour fixer, tel un décalogue, l'ordre rituel de la vie.

Or dans cette fresque aussi splendide qu'originale l'image et la parole se sont libérées vers l'autre face du monde, cachée, qui n'est pas satanique ni violente ni destructrice ; mais vers cette face du désordre généreux où le monde se reconstruit et où le dieu rajeuni par son propre sacrifice va remettre en mouvement ordonné le monde et toute l'humanité dont la moitié manque.

Et pour l'accomplissement du sacrifice, les trois croix du Golgotha arrivent tout en haut à gauche, par le côté des amis du Christ, croix dansant dans la future harmonie de deux jours après.

Me viennent à l'esprit les *Jugement de Caïphe* de Duccio à Sienne et de Giotto à Padoue. Mais surtout ceci: dans son *Evangile selon saint Mathieu*, Pasolini filme, avec sa radicalité tranchante et profondément humaine, le bref procès devant le Sanhédrin. Les turbans, certains visages, sont les mêmes, les rythmes graphiques du film et de la fresque se ressemblent. Mais Pasolini montre un monde dur où la parole christique se reçoit avec difficulté. La fresque de Piazza montre le débat au tribunal où les arguments devraient s'échanger. Ils ne s'échangent pas, la foule est pourtant bruyante, insistante. Car la parole humaine, dans cette fresque, s'enfonce dans la tendresse de la couleur, comme un mystère sensible.



La sentenza di Caifa (a Piazza Armerina, in Sicilia)



Piazza Armerina, nel cuore della Sicilia, è un vulcano rovesciato dove l'immagine, fondatrice di società e di mito, improvvisamente si attiva con grande energia in ogni senso, fin quasi a dimenticare la sua funzione stabilizzatrice di ogni comunità umana che aspira all'armonia e alla pace.

A Villa del Casale, le antiche divinità e i riti a loro consacrati fanno mostra di sé sul pavimento, in mosaici calpestati sui quali si dormiva, si mangiava e si camminava. Nella cattedrale un superbo Crocifisso in legno dipinto sui due lati, sospeso in alto nella navata, sovrasta in modo affatto insolito le teste dei fedeli. E, scoperto recentemente e magnificamente restaurato (ed esposto al pubblico proprio in questi giorni), in una galleria del chiostro di San Pietro, chiesa e convento francescano del sedicesimo secolo, ecco un affresco straordinariamente inconsueto. Un vero splendore.

Nel chiostro resta soltanto questo affresco. Non è dato sapere quale relazione avesse in passato con quelli delle altre tre gallerie. Oggi possiamo ammirarlo, con la sua folla di personaggi vocianti. Riquadri ornati, di svariate

forme, recano tracce di iscrizioni in latino, sbiadite, cancellate, di traverso, dritte, sghembe. Sono davvero tante le scritte, in un latino popolareggiante. Lettere tracciate con cura in un'epoca nella quale poche persone erano in grado di leggerle, anche se a quei tempi il convento era una sede accademica dotata di una biblioteca. E' proprio l'impressione di un brusio incessante ad imporsi in un primo momento, un vociare potente ovunque diffuso. Numerosi personaggi, tutti maschili, quasi tutti ritratti a mezzo busto, tranne uno in particolare, si contrappongono in due schiere da una parte e dall'altra di una figura seduta su un trono. Su entrambi i lati, altre figure, anch'esse sedute sui loro scranni utilizzati per le funzioni. Le teste, talvolta ricoperte da strani turbanti orientali, sono appena tratteggiate nella loro individualità. Ciò che conta non è la psicologia del singolo ma la folla col suo vociare.

E tuttavia, un po' più in rilievo rispetto agli altri, in basso, l'intera figura rivestita di un saio scuro sotto un mantello rosso, se ne sta in piedi un solitario personaggio penseroso. Sembra appena uscito da un affresco di Masaccio.

Gli altri personaggi sembrano di varia provenienza, alcuni decisamente da Piero della Francesca, altri da qualche artista manierista di epoca successiva. Non sembra proprio che a dipingere questo affresco sia stata una sola mano, tanta è la diversificazione dei personaggi nelle loro differenti posture e la varietà delle iscrizioni. Una umanità in palinsesto è venuta nel corso dei decenni a posarsi su questo muro, nel profilo e la forma dei suoi visi maschili, nelle frasi scritte che contengono significativi messaggi, inudibili nel frastuono.

La forma dell'insieme è delicata, i colori tenui e sfumati, emozionanti e vibranti. Quel mare di forme, di linee e di colori non è in tempesta, non è agitato da forti correnti, non vi si avverte nessuna tensione che faccia presagire una catastrofe. L'affresco mostra una vasta mescolanza lenta e intensa, duttile e sicura, un movimento molteplice e universale. Un movimento all'apparenza maschile, ma dove un lungo parto di umanità si va compiendo, dispiegandosi in un'ampia contrazione che mette la parola, la chiara e rigogliosa parola, in rimescolamento, in fermento, in riformulazione profonda.

L'affresco, lo si capisce un po' alla volta, raffigura la sentenza di Caifa, che troneggia al centro, nuovo e grande sacerdote del Sinedrio. Ai suoi lati, Anna, il suo predecessore più esperto, lo assiste seduto su un trono più in basso, e Ponzio Pilato, il Romano che detiene il potere supremo dell'occupante, presenza al giudizio dal quale si chiama fuori. Il Cristo, un uomo comune, solo e umile, è in piedi in primo piano, leggermente decentrato. L'autore o gli

autori dell'affresco fissano nella paradossale perennità delle loro grandi immagini il momento incerto, breve e scandaloso, in cui la Trinità del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo è spossata delle sue sedi e dei suoi strumenti; il momento preciso in cui la parola si riversa nel disordine del frastuono. Le due parti, tuttavia, sono riconoscibili: a sinistra, in mezzo a tanti anonimi, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea mostrano, ben visibili, i loro nomi sotto i riquadri che contengono le loro parole; alla destra di Caifa, gli avversari.



L'immagine, di solito, insegna e stabilizza, esercita un'attrazione predittiva. La stessa parola può talvolta imprimersi nella pietra per commemorare, delimitare un territorio o consacrarlo, per fissare, alla stregua di un decalogo, l'ordine rituale della vita.

Ebbene, in questo affresco tanto splendido quanto originale l'immagine e la parola si sono liberate verso l'altra faccia del mondo, quella nascosta, che non ha niente di satanico, di violento o di distruttivo, ma è quella del disordine generoso dove il mondo si ricostruisce e il dio, rinvigorito dal suo stesso sacrificio, lo rimette in un movimento ordinato insieme a tutta l'umanità, compresi quelli che vivono nell'errore.

E per l'adempimento del sacrificio, le tre croci del Golgota compaiono in alto a sinistra, dal lato degli amici del Cristo, croci danzanti nella futura armonia della resurrezione.

Mi vengono in mente la *Sentenza di Caifa* di Duccio a Siena e quella di Giotto a Padova. Ma soprattutto Pasolini che, nel suo *Vangelo secondo Matteo*, con la sua radicalità sferzante e profondamente umana, filma il breve

processo davanti al Sinedrio. I turbanti, taluni volti, sono gli stessi; la successione delle immagini del film e quella dell'affresco si somigliano. Ma Pasolini mostra un mondo duro dove la parola di Cristo si fa strada con difficoltà. L'affresco di Piazza Armerina raffigura la discussione in tribunale, dove le posizioni dovrebbero confrontarsi; ma ciò non avviene, e pertanto la folla rumoreggia in modo insistente. Perché la parola umana, in questo affresco, è tutta immersa nella tenerezza del colore come un mistero sensibile.



Le Jugement de Caïphe (à Romans sur Isère)



L'Isère a traversé Grenoble avec des remous violents, gris, bruns. Plus calme, elle râpe le quai de la Collégiale Saint Barnard à Romans, charriant dans son eau constamment opaque les sédiments que les glaciers de la Tarentaise et la Maurienne arrachent à la chair des hauts sommets alpins de la frontière italienne.

Bâtie du 11ème au 13ème siècles dans la pierre ocre, tendre et friable, de la molasse, elle dresse sa beauté forte et rustique sur la rive droite de l'Isère. L'érosion et les guerres l'ont usée.

Dans une chapelle latérale ultérieure, dite du Saint Sacrement, des 14ème et 15ème siècles, quelques tableaux religieux et surtout neuf grandes tapisseries brodées flamandes du 15ème siècle. Anonymes. Leur thème: la Passion du Christ. Elles sont arrivées à Romans au 17ème siècle, on ignore comment et pourquoi; il y avait quinze en tout, six sont perdues.

L'ensemble est saisissant. Les arêtes gothiques de la chapelle loin de donner élan à ces neufs tapisseries sombres renforcent leur frontalité puissante. Après avoir «découvert» en mai dernier à Piazza Armerina au centre de la Sicile un extraordinaire Jugement de Caïphe peint à fresque au 16ème siècle dans un cloître oublié au fil du temps et tout juste restauré, et après avoir analysé cette longue peinture murale (en voici [le lien](#)), j'ai été très surpris de redécouvrir ce mois de juillet un Jugement de Caïphe dans cette chapelle que depuis trente ans je trouvais toujours fermée.

Les fils colorés et brodés ont pâli, les formes se voient d'abord mal, les couleurs se sont obscurcies: en somme un troupeau massif, ridé, incongru s'abreuvant à l'Isère grumeleuse. Je suis venu deux fois de longues heures voir ces œuvres; à travers les verrières gothiques la lumière variait et jetait des éclaboussures lumineuses irréelles sur les foisons de fils brodés, rendant les figurations encore plus confuses.

Or justement le vertige du regard fait partie de l'action performative de ces images. Exactement comme les oriflammes du vaudou haïtien sont conçus pour le temple sombre où l'ivresse, la flamme des bougies et des lampes à pétrole, les cris, les odeurs fortes rapprochent les initiés de la transe et leur possession par leurs loas (leurs «génies»): un oriflamme vaudou est fait pour l'agitation dans la pénombre où la multitude de ses paillettes cousues doit scintiller.

Puis le regard s'accoutume. Et constate que l'effet de flou est renforcé par une sorte d'indistinction des visages et des parties dénudées des corps, pieds, mains, très rares torsos. Tout le reste est brodé au fil de laine et de soie, sur un fond de lin: tout l'espace est vêtu par ces fils, sauf la peau surtout des visages. Cette peau est peinte, discrètement, dans un style doux, peut-être maniériste. En tout cas actuellement au bord de l'effacement. En 2016 la marque physique d'humanité de ces scènes se retire de ces très grands formats brodés; ce retrait est particulièrement beau dans la présentation de certaines têtes quasiment vides ou parfois renversées.



Reste alors avant tout l'acharnement de broder. Le geste de piquer de l'aiguille la toile de lin pour aller avec le fil chercher sous sa surface, dans une

profondeur abyssale des mers ou de la mort ou de la conscience, quelque chose qu'on ne dit pas mais dont on jubile, cet acharnement à broder, enfoncer l'aiguille puis la retirer haut vers l'air libre, acharnement, dureté, pointe de l'aiguille qui pique et ressasse et ressasse, cet acharnement se voit partout. Flux et reflux, plongée et immersion, plongée et retour à l'air libre, plongée et retour aux giclures de la lumière qui tombe des verrières de la chapelle; tout cela donne la forte impression d'un univers dur et monstrueux, impitoyable, mouvant et tenace où le dieu sacrifié et ses croyants s'adonnent à un drame théâtral original et radicalement beau.

Commencent à jaillir au regard qui s'accoutume et, comme dans le vaudou, chemine peu à peu vers une sorte de transe visionnaire et va souffrir et prier avec le dieu tué et sacrifié, commencent à jaillir au regard ci et là certains détails surprenants. J'en retiens deux ici.

Dans la septième tapisserie de ce récit de la Passion, quatre puissantes têtes de cheval surmontent la foule qui monte vers le Golgotha; leur cou est un quart de cercle tranchant, l'un des animaux se transforme en tigre. Ils disent l'effort physique de la foule qui monte vers la droite alors qu'au pied de la tête chevaline de gauche le Christ avec sa croix sur l'épaule regarde en arrière l'humanité qu'il entraîne dans l'ultime rite sacrificiel humain qui va mettre un terme aux innombrables sacrifices des temps d'avant. «Motif» admirable.

L'autre: l'atelier des brodeuses flamandes a créé au fil frénétiquement répétitif les pas de danseurs qui bougent en rythme et ébranlent le sol, ébranlent le tissu de lin du fond d'où le fil jaillit et jaillit: le sol tremble et vibre sous les corps qui trépignent. Une grande vibration secoue la représentation du monde et de l'humanité dans la tragédie centrale de cette religion; le dieu va se «posséder» lui-même et renaître au prix d'une transe absolue.

La tapisserie la plus importante est celle du Jugement de Caïphe, qu'Anne assiste. Elle est sombre, confuse, abîmée, peu lisible. Et justement c'est bien ce qu'il faut. Car ensuite, dans ce mythe, les figurations de la montée au Golgotha, de la Crucifixion, de la Résurrection ne sont que des sédimentations, dans le leurre facile de l'image, de ce qui a basculé, a été bouleversé et mis en jeu dans une apogée de tension dramatique: ce jugement du Sanhédrin, que préside Caïphe. Jésus apporte une formulation radicalement nouvelle de la religion qui structure cette Palestine d'alors. Mais il soulève tant d'espairs, de conflits et de haines qu'on l'arrête et le remet au jugement du tribunal religieux traditionnel du lieu. Ici tournoie un débat radical entre le neuf et l'ancien, entre l'académique et le visionnaire, entre le répressif et le salvateur, entre le frileux et l'universel, entre deux modalités de

parole, l'une sans doute rétrécie et amère, l'autre sentie comme ouverte à autrui et rayonnante.

La première perception de cette tapisserie n'est pas nette parce que les enjeux fondamentaux de ce Jugement se dissimulent profondément dans les abysses d'avant la parole sous la surface de la mer où les aiguilles des brodeuses vont chercher le sens, comme le pêcheur jette son fil dans l'invisible. Dans cette tapisserie les visages sont particulièrement effacés. Et voilà que d'abord, aux yeux s'accoutumant, se campe le haut. Ce n'est pas le ciel, ce ne sont pas des collines, ni une alternance de maisons et de nature.

C'est une architecture continue, un toit dominant voûtes et salles où se jouent des scènes secondaires, et des piliers qui plongent vers la moitié inférieure de la tapisserie où l'humanité est en débat, religieux et laïcs, prêtres du Sanhédrin face au Christ et aux siens (ce que présentait de manière admirable et entièrement différente la fresque de Piazza Armerina). Or le grand débat radical est ici légèrement décentré vers la droite; la salle du débat, le forum ou l'agora de la grande gestation de la forme nouvelle de la parole en train d'advenir, est un balancement baroque symétrique où ondulent une voûte et deux étranges sinuosités qui semblent des phylactères. En somme un ventre fécond, une imminente parturition. Ou volcan dont l'éruption est imminente; c'est le sens du grand sacrifice du dieu lui-même et de par sa propre volonté, et ensuite viennent les temps «modernes» «rédemptés». Le gonflement ondulant de l'espace de ce débat est décalé à droite car dans le tiers gauche de la tapisserie est brodée la part guerrière de l'humanité, celle qui ne sait pas débattre, celle «qui n'y comprend rien», mais tombe, est en armes, porte le feu: les formes plastiques ici dominantes et saillantes au regard sont les segments de droite des armes et du porte-feu et aucun de ces segments n'est ni vertical ni horizontal. Les hommes d'armes qui sont allés arrêter le Christ au Mont des Oliviers sont brodés de manière aussi vigoureuse que contrastée. Avec cette brutalité d'acier et de feu on ne fonde aucune parole, on ne bâtit rien.

Passant de nombreuses heures devant ces tapisseries brodées j'ai remarqué la puissance attractive de sa couleur bleue. Un bleu très dense et profond, souligné d'un peu de blanc. Peut-être cette teinture a-t-elle mieux traversé les siècles. Mais c'est bien maintenant que je regarde et essaie de comprendre ce que je vois. Une nuit dure et opaque affleure par ces fils drus. Qu'est-ce? Ce que les brodeuses d'il y a six siècles sont allées harponner au fond de la mémoire et des peurs médiévales en trouant de leur aiguille la toile de lin et qu'alors elles ont rapporté à l'air, à la lumière, à la vision; et les voici qui nous jettent comme une énigme brutale la note grave du bleu, un bourdon

tragique, le long cri des noyés de l'Isère, la douleur immense des migrants qui débarquent de leurs barques pourries à Lampedusa.

Et je vois que les brodeuses qui ne sont pas les trois Parques, mais ces femmes anonymes qui tiennent le bourdon et ne lâchent pas le cantus firmus de l'humanité espérante, agissante, parlante, renforcent de somptueuses ondulations de fils de jaune et d'or les profondes dignités de notre bleu.



La Sentenza di Caifa (a Romans sull'Isère)



L'Isère ha attraversato Grenoble con violenti vortici, grigi, bruni. Quando è più calmo, sgretola l'argine su cui si affaccia la Chiesa della Collegiata di San Bernardo a Romans, trasportando nella sua acqua costantemente opaca i sedimenti che i ghiacciai della Tarentaise e della Maurienne strappano alla carne delle alte cime alpine sul confine italiano.

Costruita dall'undicesimo al tredicesimo secolo in pietra oca, tenera e friabile, di arenaria, si staglia con la sua bellezza austera e rustica sulla riva destra dell'Isère. L'erosione e le guerre l'hanno danneggiata.

In una cappella laterale posteriore, detta del Santo Sacramento, del quattordicesimo e quindicesimo secolo, vi sono alcuni quadri a tema religioso e soprattutto nove grandi arazzi fiamminghi ricamati del quindicesimo secolo. Il soggetto è la Passione di Cristo. Sono arrivati a Romans nel diciassettesimo secolo, si ignora come e perché; ce n'erano quindici, sei sono andati perduti.

L'insieme è impressionante. Le linee d'angolo gotiche della cappella, lungi dal dare slancio a questi nove arazzi scuri, ne rafforzano la possente frontalità. Dopo aver «scoperto» nel maggio scorso a Piazza Armerina, al centro della Sicilia, una straordinaria Sentenza di Caifa dipinta ad affresco nel sedicesimo secolo in un chiostro abbandonato nel corso del tempo e da poco restaurato, e dopo aver analizzato questa ampia pittura murale, sono rimasto

particolarmente sorpreso nel riscoprire in questo mese di luglio una Sentenza di Caifa in questa cappella che da trent'anni trovavo sempre chiusa.

I fili colorati e ricamati sono sbiaditi, le forme all'inizio si distinguono male, i colori sono offuscati: insomma, un gregge compatto, increspato, sorprendente che si abbevera nell'Isère ribollente di grumi. Sono venuto due volte per parecchie ore a osservare queste opere; attraverso le vetrate gotiche la luce variava e produceva delle chiazze luminose irreali sulla moltitudine di fili ricamati, rendendo le raffigurazioni ancora più indistinte.

E' evidente che la vertigine dello sguardo è parte integrante dell'azione performativa di queste immagini. Esattamente come i vessilli del vudù haitiano, concepiti per il tempio in ombra dove l'ebbrezza, la fiamma delle candele e delle lampade a petrolio, le grida, gli odori intensi avvicinano gli iniziati della trance in stato di possessione ai loro loas (i loro "spiriti"): un vessillo vudù è fatto per essere agitato nella penombra, dove i suoi numerosissimi lustrini ricuciti devono scintillare.

Poi gli occhi si abituano e si nota come l'effetto di sfumatura sia rafforzato da una sorta di indistinzione dei volti e delle parti nude dei corpi, piedi, mani, molto raramente busti. Tutto il resto è ricamato con filo di lana e di seta su un fondo di lino: l'intero spazio è rivestito da questi fili, tranne, come si può ben vedere, la pelle dei visi. Una pelle che è dipinta, sobriamente, con uno stile lieve, forse manierista. In ogni caso, attualmente, sul punto di dissolversi completamente. Oggi, infatti, il rilievo fisico della componente umana delle scene va riducendosi in questi grandi supporti ricamati; una riduzione che risulta particolarmente attraente osservando alcune teste quasi vuote o in qualche caso rovesciate.

Risalta allora, prima di ogni altra cosa, il lavoro tenace del ricamo: il gesto di forare con l'ago la tela di lino per andare col filo a frugare sotto la sua superficie, in profondità abissali come quelle dei mari, della morte o della coscienza, è qualcosa che procura grande gioia anche se non si dice; la determinazione nel ricamare, affondare l'ago poi ritrarlo in alto verso l'aria libera; questo accanimento, l'ostinazione, la punta dell'ago che perfora e ripete e continuamente ripete, si vede dappertutto. Flusso e riflusso, tuffo e immersione, tuffo e risalita all'aria aperta, tuffo e ritorno alle aspersioni della luce che cade dalle vetrate della cappella; tutto ciò dà la netta impressione di un universo duro e mostruoso, impietoso, mobile e tenace dove il dio sacrificato e i suoi adepti realizzano un dramma teatrale originale e profondamente suggestivo.

Davanti allo sguardo che lentamente si abitua e, come nel vudù, si incammina poco a poco verso una sorta di trance visionaria andando a

soffrire e a pregare col dio ucciso e sacrificato, cominciano a evidenziarsi qui e là dei dettagli sorprendenti. Ne illustro due.

Nel settimo arazzo di questo racconto della Passione, quattro possenti teste di cavallo sovrastano la folla che sale verso il Golgota; il loro collo è un arco di cerchio tagliente, uno degli animali si trasforma in tigre. Stanno a rappresentare lo sforzo fisico della folla che sale verso destra mentre ai piedi della testa cavallina di sinistra il Cristo con la sua croce sulle spalle guarda dietro di sé l'umanità che egli trascina verso l'ultimo rito sacrificale, quello che porrà fine agli innumerevoli sacrifici dei tempi passati. Un "Motivo" straordinario.

Altro elemento: il laboratorio delle ricamatrici fiamminghe ha creato con un filo freneticamente ripetuto i passi di danzatori che si muovono ritmicamente e fanno tremare il suolo, scuotono il tessuto di lino del fondo da cui il filo zampilla e zampilla: il suolo vacilla e vibra sotto i corpi che scalpitano. Una grande vibrazione sommuove la rappresentazione del mondo e dell'umanità nella tragedia principale di questa religione; il dio è lui stesso "posseduto" e rinasce al prezzo di una trance assoluta.

L'arazzo più significativo è quello della Sentenza di Caifa, alla quale partecipa il sacerdote Anna. E' oscuro, confuso, danneggiato, poco comprensibile. Ed è esattamente quello che ci vuole. Perché in seguito, in questo mito, le raffigurazioni della salita al Golgota, della Crocifissione, della Resurrezione non sono che delle sedimentazioni, nell'immediata fascinazione dell'immagine, di ciò che ha oscillato, che è stato stravolto e messo in gioco nel culmine della tensione drammatica: la sentenza del Sinedrio presieduto da Caifa. Gesù è portatore di una visione radicalmente nuova della religione professata nella Palestina di quei tempi. Ma egli solleva tante speranze, conflitti e odio che viene arrestato e rimandato al giudizio del tribunale religioso tradizionale del luogo. Qui si accende un dibattito fondamentale tra il nuovo e l'antico, tra l'accademico e il visionario, tra il repressivo e il salvifico, tra il timoroso e l'universale, tra due modalità di parola, la prima senza dubbio ristretta e astiosa, la seconda avvertita come aperta all'altro e radiosa.

La percezione immediata di questo arazzo non è netta, perché le questioni fondamentali sollevate da questa Sentenza sono dissimulate in profondità, negli abissi che precedono la parola, sotto la superficie del mare, dove gli aghi delle ricamatrici vanno a cercare il senso, come il pescatore che getta il suo filo nell'invisibile. In questo arazzo i volti risultano quasi del tutto cancellati. Ed ecco che subito, agli occhi che si abituano, si profila l'alto: non il cielo, le colline, tantomeno un'alternanza di case e natura.

Si tratta di un'architettura continua, un tetto sovrastante le volte e le sale dove si svolgono scene secondarie, e dei pilastri che affondano verso la metà inferiore dell'arazzo dove gli uomini discutono, religiosi e laici, i sacerdoti del Sinedrio di fronte al Cristo e ai suoi seguaci (ciò che è rappresentato in modo ammirevole e completamente differente nell'affresco di Piazza Armerina). Qui il grande e decisivo dibattito è leggermente decentrato verso destra; la sala dove si svolge, la tribuna o la piazza della grande gestazione della forma nuova della parola che sta per arrivare, è un simmetrico bilanciamento barocco dove ondeggiano una volta e due strane sinuosità che sembrano dei filatteri. Insomma, un ventre fecondo, un parto imminente; o un vulcano in procinto di eruttare: il senso del grande sacrificio del dio stesso, e per sua volontà, da cui deriveranno i tempi "moderni" "redenti". Il rigonfiamento oscillante dello spazio di questo dibattito è spostato a destra perché nel terzo riquadro di sinistra dell'arazzo è ricamata la parte bellicosa dell'umanità, quella incapace di discutere, quella "che non capisce niente", che si fa trascinare, è in armi, porta il fuoco: le forme plastiche qui dominanti e rilevanti allo sguardo sono i segmenti di destra delle armi e della torcia e nessuno di questi segmenti è in posizione verticale o orizzontale. Gli uomini in armi che sono andati al Monte degli Ulivi ad arrestare il Cristo sono ricamati in modo allo stesso tempo vigoroso e contrastato: con la brutalità dell'acciaio e del fuoco non si fonda nessuna parola, non si costruisce niente.

Passando parecchie ore davanti a questi arazzi ricamati, sono rimasto colpito in particolare dalla potenza attrattiva del colore blu. Un blu densissimo e profondo, evidenziato da un po' di bianco. Può darsi che una colorazione del genere abbia meglio varcato i secoli; ma è qui e ora che io guardo e cerco di comprendere quello che vedo. Una notte dura e opaca affiora da questi fili compatti. Di cosa si tratta? Di ciò che le ricamatrici di sei secoli fa sono andate ad arpionare nel fondo della memoria e delle paure medievali, forando col loro ago la tela di lino e riportandolo all'aria, alla luce, alla visione; ed ecco che ci lanciano come un enigma brutale la nota cupa del blu, un bordone tragico, il lungo grido degli annegati dell'Isère, il dolore immenso dei migranti che sbarcano dai loro scafi imputriditi a Lampedusa.

E io vedo che le ricamatrici, che non sono le tre Parche ma delle donne anonime che reggono il bordone e non abbandonano il canto fermo dell'umanità che spera, agisce, parla, rinforzano con splendide sinuosità di fili gialli e oro la profonda dignità del nostro blu.



Pierre qui monte crée (à la cathédrale d'Embrun)



Il y eut un énorme vacarme dans la nuit. Avant le grand bruit on voyait des étoiles. Dans le vacarme assourdissant, on ne vit plus rien. Même plus la forme des montagnes dont les masses encore plus sombres la nuit se découpèrent sur le noir du noir étoilé. Des craquements profonds, déchirants, longs, des bruits de chutes effrayantes, rebondissant les unes sur les autres.

Alors dans le vacarme on perçut des répits, comme si le fracas des dieux en colère devait lui aussi reprendre souffle afin de clamer sa polyphonie massive. Dans les répits on voyait passer, vaguement, des formes blanches, mais blanc de ce blanc de la nuit, des sortes de formes géométriques tranchées net, un triangle, un carré, un rectangle et tout allait vers le bas dans le noir de la nuit; avec des bruits immenses. Et aucun de nous, une fois passée la terreur du début, n'arrivait à comprendre ce que dans leur colère les dieux hurlaient. Or nous n'étions plus du tout disposés à les satisfaire. Nous étions très haut. Vers trois mille mètres. Cela avait commencé par des craquements extrêmement graves. On avait compris que la montagne s'ébrouait. Ou plutôt que les dieux la secouaient pour jeter bas sa complaisance, sa protection, son humanité. Et les formes blanches étaient les séracs qui tombaient des grandes pentes, se brisant eux-mêmes dans leurs chutes, précipitant des pierres claires et sombres, traînant le blanc de la neige et le clair de la glace vers des choses basses que les dieux méprisent.

Depuis des millions d'années deux ou trois fois par mois la montagne déjecte ses séracs. Puis dès l'aube la lumière plonge dans ce nouveau chaos; puis le vent racle ce chaos; puis la pesanteur et l'érosion rendent à l'eau la paix pour son grand travail. Puis le cours du torrent recompose sa très longue phrase, car la phrase ne se détruit jamais, cicatrise, roule et repart; et va même sous le front animal de la nuit et du noir où rien ne se voit.

Des plus hauts glaciers de l'Oisans, de la glace qui rugit, tombe et fond, des sources qui grattent la misère du monde sans désespérer, l'eau, l'eau, l'eau va. Ici elle s'appelle Durance. La plus belle rivière alpine que je connaisse. Celle que Camus et Char ont chantée, ayant vécu au bord de son lointain aval, près du Rhône. Mais Embrun est près des glaciers et des sources dans le granite. Coule têtue la Durance le jour et la nuit. S'éboule, s'écroule le matériel dur sombre du monde. Coule et va la rivière.

Un étranger arriva au pied de la montagne, famélique, assoiffé. Au pied de la menace et du très grand vacarme il arriva. Demanda hospitalité à ceux qui survivaient depuis des siècles sur des vires à l'écart des chutes de séracs. On lui indiqua une grotte par là-bas, sur une vire à l'écart.

Il observa les falaises et les pierres. Il observa le théâtre de la terreur des nuits de grand vacarme. Il écouta, il observa les yeux écarquillés vers le dur voile de la nuit.



Il écouta, il observa. Il entendit les pierres rondes, aussi bien les noires que les claires. Il entendit la musique des pierres. Il entendit que les pierres sont l'harmonie de ce que veut la vie, la croissance et la pensée des hommes qui ne

peuvent se satisfaire de la terreur nocturne. L'étranger apprit la langue des pierres; ils dialoguèrent. Or une nuit de grand vacarme celui-ci s'arrêta net et cette nuit là il devint un chant à deux voix sur un rythme simple. L'étranger continua de dormir. Mais les pierres, et les noires et les claires, avaient appris de l'étranger ce qu'est «bâtir», «ouvrir», «dire», «prévoir». Alors elles se superposèrent d'elles-mêmes les unes aux autres en alternant le clair et le sombre; elles dressèrent le chemin vertical de la pensée, escalier raide et simple de pierres-paroles qui monte, sans timidité face à l'immense vacarme. Cet étranger a un nom: Ogo ban.

Après que la Durance a emporté les débris des avalanches et les borborygmes des sources, après que la Durance a creusé son lit profond dans la masse des granites et des roches fortes, la vallée s'ouvre et la rivière trouve son temps. Méandres. Bras de graviers et de galets. Dalles cristallines dans l'eau claire. Les montagnes s'écartent. Les crêtes ici ne sont pas déchiquetées. Elles forment un très vaste cirque aux bords émoussés. Au centre un gros rognon rocheux que suce la Durance. Sur le rognon, un édifice de pouvoir et de culte: la cathédrale d'Embrun, avec ses princes-archevêques d'avant la Révolution. D'un style roman de Lombardie. La plus belle de la région. Treizième siècle. J'entre. Suis aussitôt saisi.

Car l'intérieur de l'édifice est l'orchestration du violent tumulte des séracs, des eaux, des nuits de terreur puis de volonté et résistance. Court et râblé le bâtiment donne l'impression vive de l'élan vers le haut; il est une contre-avalanche. Les voûtes sont zébrées d'alternances puissantes de pierres sombres et de pierres claires. L'alternance n'est pas délicate; elle est forte, tranchante, rustique. Les maçons médiévaux ont taillé comme ils ont pu, ont assemblé avec bravoure, ont donné de l'urgence à l'élan vertical des pierres. Ce n'est pas qu'il faille faire vite avant la prochaine avalanche. C'est simplement que ce qui est au sol, tombé, empoussiéré encore, vibrant encore des grondements et des craquements des séracs, est juste en train de se ressaisir, de se recomposer et de libérer son énergie et son élan pour remonter, rejaillir vers l'altitude et la prouesse immatérielle de la pensée d'Ogo ban qui veille par ici, parmi nous, gens du sol et de la roche humble dans la pénombre.

J'entends la reprise de souffle des pierres de ce Claps qui se réunissent et se remettent en place, verticales, oui en place, en scène; Ogo ban les prend au sérieux, les aime, car les pierres sont paroles.

Pierre qui tombe tue. Pierre qui monte crée.

Jusqu'ici je ne parle que de pierres et de vacarme de la glace d'entre les pierres. La situation est archaïque. Simple. La pierre tutoie la pierre. Or après

que l'œil a été saisi par la pierre altière, voici le bois. Sa résonance sera autre. Je le dis bien au futur. Car un élément paradoxal massif s'impose alors au regard et à la pensée. A l'opposé du chœur d'où un dieu pourrait édicter, à l'entrée de la nef et sur le côté, un énorme orgue est suspendu en l'air. Construit du quatorzième au dix-huitième siècles. Adossé au premier pilier de gauche. Sa tribune demi-circulaire, déjà haute, porte encore plus haut le buffet et ses puissants tuyaux. Et plus haut voici déjà l'ample balancement des voûtes aux pierres noires et blanches alternées. D'en bas l'énorme meuble de bois est spectaculaire, sorte de demi-arbre surnaturel qui ouvre ses branches comme palmes exotiques, puis c'est l'érection des tuyaux géants. C'est aussi un demi-volcan renversé, dont le cratère, bouché, est en bas, à quelques mètres de nos têtes. Le bois vibrera, le bois déploiera la résonance. Mais de quel son? Chaque fois que j'entre dans cette cathédrale son orgue est muet. Il promet le son. Il promet le son puissant. Il submergera la voix humaine. Il tutoiera la grande avalanche des séracs à minuit, il sera son frère. Il sera le hurlement de la violence et du monde dur qui se roule dans la mort. Il est inhumain, surhumain. Il est la colère assourdissante des dieux aveugles, du destin grec injuste aux hommes, du hasard sauvage: il est le bruit. Pas la parole, pas le chant.

Il est l'orage de violence qui filtre d'entre les rocs.

Il est la vocifération bondissante qui donne frémissement de déni aux pierres alternées des voûtes.

Il est le hurlement premier des dieux et des hommes car sur leurs pieds s'écrasent les séracs blancs de la nuit noire.

La cathédrale est un rythme à deux temps, pierre noire- pierre blanche. Puis un rythme à trois temps, pierre noire – bois de l'orgue – pierre claire. La cathédrale est la grande fosse d'orchestre où à trois temps l'univers cristallin rocheux des hommes des Alpes entend le grand remuement de leur vie, le grand labeur de leur destin, le grand halètement de leur langue-espace.

De ce grand théâtre antique et archétypal, tel celui qu'Eschyle fonda, où le chœur des humains est ici pierres, pierres, pierres et bois, la cathédrale dispose de discrets signes autres, protagonistes humbles. J'en retiens à présent ici un.

Au fond du bas-côté droit, un autel peint en or et blanc. Des piliers classiques sont érigés de part et d'autre de cette abside. Tout à leur haut, deux personnages mitrés, quelques saints évêques. Un ensemble du dix-huitième siècle. Les personnages nous surplombent, tendant avec éloquence leurs bras vers on ne sait quoi. Mais ils sont grossiers, plâtres rustiques, effigies bouffies et sommaires. En somme grands pantins plâtreux et peints de carnaval.

Surtout l'évêque de gauche. C'est sûr, dans le temple où les tailleurs de pierres et les facteurs d'orgue ont réuni les éléments d'une tragédie archétypale, il faut que s'agite en haut de son pilier, puis, las et désarticulé, se repose, l'être à masque dont la transe pendant l'avalanche des séracs et le tumulte de l'orgue redonne présence et courage aux hommes de la très rude montagne, redonne espoir à nous, lucides et petits. Et alors ce petit évêque mitré devient le masque rostral de la résistance au grand naufrage ou même de la grande survie de tous ceux qui vont, migrent, bâtissent.



Et voici un autre protagoniste. Appuyé au pilier en face de celui où s'appuie le jaillissement de l'orgue et de son tumulte d'orage on ne sait pas qui, il y a trois ou quatre siècles, a repris des pierres tombées. En a fait, comme un enfant, un jeu de construction: grosses pierres qu'il a posées les unes sur les autres.

Le socle: un gros morceau galbé de granit rouge décoré, peut-être antique. Dessus, un chapiteau corinthien en calcaire gris. Dessus, deux putti ailés en marbre blanc. Dessus, une Vierge baroque en même marbre. Dessus, un petit fronton classique à double pente en granit rouge, porté par deux colonnes ocre, montées un peu de travers et avec des chapiteaux corinthiens peints. Quel bric-à-brac! Un petit autel naïf à la Vierge, mais surtout un jeu de

bâtitteur têtue qui a aimé quasi jongler avec des pierres, elles-mêmes déjà travaillées de main d'homme. Or le tout est surmonté d'une tête barbue en calcaire. Une sorte de Faune antique; ou une tête récupérée à quelque tombeau aristocratique Renaissance. De la tête jaillit la rectitude absolue du pilier sombre. Mais que regarde cette tête, yeux ouverts, bouche close? L'orgue, le brutal, tonitruant, fantasque braillard qui hurle en frère aveugle de l'avalanche des séracs. L'homme chauve à longue barbe soignée regarde l'orgue, il le mesure; l'homme est petit, sa barbe fleurie ondule comme les flots de la Durance ici apaisée sous le roc d'Embrun; elle ondule comme vibrent les pierres noires et les pierres blanches du haut des voûtes. L'homme toise le vacarme, défie la violence, observe la mort en ses ravages et ses tonitruances. Petit face à l'orgue, il est Ogo ban, calme, front lisse. Ou il est Diogène. Ou Socrate. Confiant dans la parole qui fermente entre les pierres et même les soulève. Il sait parler. Il sait bâtir l'instable.



Pietra che sale crea (alla cattedrale di Embrun)



Ci fu un enorme frastuono nella notte. Prima del grande rumore si vedevano delle stelle. Nel fragore assordante, non si vide più niente. Nemmeno la forma delle montagne le cui masse, ancora più scure nella notte, si stagliavano sul nero del nero stellato. Scricchiolii intensi, laceranti, prolungati, schianti spaventosi si susseguivano uno dopo l'altro.

Poi nel frastuono si avvertirono delle pause, come se il fracasso degli dèi incolleriti dovesse anch'esso riprendere fiato per urlare la sua potente polifonia. Durante quelle interruzioni si vedevano passare fugacemente delle forme bianche, ma bianche del bianco della notte, qualcosa di simile a forme

geometriche tagliate di netto, un triangolo, un quadrato, un rettangolo, e tutto precipitava verso il basso nel nero della notte, tra immensi strepiti. Nessuno di noi, una volta svanita la paura iniziale, riusciva a comprendere ciò che nella loro ira gli dèi urlavano. Ma non eravamo per niente disposti ad assecondarli. Ci trovavamo molto in alto, verso i tremila metri. Tutto era iniziato con degli scricchiolii veramente preoccupanti. Avevamo capito che la montagna si scuoteva; o meglio, che erano gli dèi a scrollarla per scaraventare giù la sua benevolenza, la sua protezione, la sua umanità. E le forme bianche erano blocchi di ghiaccio che rovinavano lungo gli ampi pendii sbriciolandosi nella caduta, facendo precipitare pietre chiare e scure, trascinando il bianco della neve e il chiaro del ghiaccio verso le cose infime che gli dèi disprezzano.

Da milioni di anni, due o tre volte al mese la montagna stravolge i suoi crepacci ghiacciati. Poi all'alba la luce che si tuffa in questo nuovo caos, il vento che lo spazza e la profondità dell'erosione restituiscono all'acqua la calma necessaria al suo straordinario lavoro. Allora il corso del torrente ricompono la sua lunghissima frase, perché la frase non si distrugge mai, cicatrizza, si appiana e riparte; e avanza anche sotto la fronte animale della notte e del nero dove nulla si distingue.

Dai più alti nevai dell'Oisans, dal ghiaccio che strepita, cade e fonde, dalle sorgenti che raschiano via incessantemente la miseria del mondo, l'acqua, l'acqua, l'acqua segue il suo corso. Qui si chiama Durance. E' il più bel fiume alpino che io conosca, cantato da Camus e Char che hanno vissuto sulle rive del suo lontano avvallamento, nei pressi del Rodano. Embrun, invece, è vicina ai ghiacciai e alle sorgenti che nascono dal granito. Scorre tenace la Durance, giorno e notte. La minacciosa materia oscura del mondo frana, crolla, ma il fiume scorre e va.

Uno straniero giunse ai piedi della montagna, affamato, assetato. Giunse nel luogo del pericolo e dell'immenso frastuono. Chiese ospitalità agli uomini che da secoli sopravvivevano sui ripiani, a distanza di sicurezza dalle valanghe di ghiaccio. Gli fu indicata una grotta giù in basso, su una spianata protetta.

Egli osservò le falesie e le pietre. Osservò la scena del terrore delle notti di grande frastuono. Ascoltò, osservò con gli occhi sgranati sul velo compatto della notte.

Ascoltò, osservò. Sentì distintamente le pietre rotonde, sia le nere che le chiare. Sentì la musica delle pietre. Sentì che le pietre rappresentano l'armonia di ciò che chiede la vita, l'evoluzione e il pensiero degli uomini che non possono accontentarsi del terrore notturno. Lo straniero imparò la lingua delle pietre e cominciò a dialogare con loro. Così una notte di grande fragore il rumore si arrestò di colpo e quella notte divenne un canto a due voci

modulato su un ritmo elementare. Lo straniero continuò a dormire. Ma le pietre, sia le nere che le chiare, avevano imparato da lui cosa significa “costruire”, “aprire”, “dire”, “progettare”. Allora si sovrapposero da sole le une alle altre alternando il chiaro e lo scuro; crearono il cammino verticale dello spirito, scala dritta e semplice di pietre-parole che sale, senza paura, al cospetto dell’immenso frastuono. Quello straniero ha un nome, è Ogo ban.



Dopo che la Durance ha trascinato via i detriti delle valanghe e i borborigmi delle sorgenti, dopo che ha scavato il suo letto profondo nella massa dei graniti e delle rocce compatte, la valle si apre e il fiume trova la sua vera dimensione: meandri, anse di ghiaia e di sassi, lastre cristalline nell’acqua chiara. Le montagne si allargano. Le creste qui non sono frastagliate, ma formano un vastissimo circo dai bordi smussati. Al centro si erge una grande roccia rotondeggiante che risucchia la Durance. Sulla sommità, un edificio destinato al potere e al culto, la cattedrale di Embrun, in stile romanico-lombardo, con i suoi principi-arcivescovi di prima della Rivoluzione. E’ la più bella della regione, e risale al XIII secolo. Entro. Rimango subito rapito.

Infatti l’interno dell’edificio è l’orchestrazione del violento tumulto dei crepacci, delle acque, delle notti di terrore e poi di volontà e resistenza. Corta e robusta, la costruzione dà l’impressione palpabile della tensione verso l’alto;

è una contro-valanga. Le volte sono striate da possenti alternanze di pietre scure e di pietre chiare. L'alternanza non è raffinata, ma vigorosa, affilata, rustica. I muratori medievali hanno intagliato come hanno potuto, hanno assemblato con coraggio, hanno dato urgenza allo slancio verticale delle pietre. Non certo perché bisogna fare in fretta prima della prossima valanga, ma semplicemente perché quello che è per terra, caduto, ancora impolverato, ancora scosso dai rimbombi e dagli scricchiolii dei crepacci, sta giusto riprendendosi, ricomponendosi e liberando la sua energia e il suo slancio per risalire, levarsi verso l'altezza e la prodezza immateriale del pensiero del bano Ogo che veglia da queste parti, tra noi, gente della terra e dell'umile roccia nella penombra.

Sento la ripresa del respiro delle pietre di questo Claps che si riuniscono e si rimettono in posizione verticale, proprio al loro posto, al centro della scena; il bano Ogo le tiene in grande considerazione, le ama, perché le pietre sono parole.

Pietra che cade uccide. Pietra che sale crea.

Finora ho parlato soltanto di pietre e del frastuono del ghiaccio tra le pietre. Il contesto ha origini arcaiche, primitive. La pietra dialoga serenamente con la pietra. E dopo che lo sguardo è stato catturato dalla superba pietra, ecco il legno. La sua risonanza sarà altra. Lo dico utilizzando il futuro, perché un poderoso elemento paradossale si impone subito alla vista e al pensiero. Dalla parte opposta al coro, da dove un dio potrebbe deliberare, di lato, proprio all'entrata della navata, c'è un enorme organo sospeso in aria, costruito dal XIV al XVIII secolo, addossato al primo pilastro di sinistra. La sua tribuna semicircolare, già alta, protende ancora più in alto il cassettoni e le sue possenti canne. E più in alto c'è già l'ampia oscillazione delle volte a pietre nere e bianche alternate. Dal basso l'enorme mobile di legno è spettacolare, una sorta di mezzo albero soprannaturale che apre i suoi rami come palme esotiche su cui si levano delle canne gigantesche. E' anche un mezzo vulcano rovesciato, il cui cratere, tappato, è rivolto in basso, a qualche metro dalle nostre teste. Il legno vibrerà, il legno diffonderà la sua risonanza. Ma con quale suono? Ogni volta che entro in questa cattedrale, il suo organo è muto. E' una promessa di suono, di suono potente che sommergerà la voce umana. Parlerà familiarmente con la grande frana dei crepacci a mezzanotte, ne sarà il fratello. Sarà l'urlo della violenza e del mondo impietoso che si rotola nella morte. E' inumano, sovrumano. E' la collera assordante degli dèi ciechi, del fato greco ingiusto nei confronti degli uomini, del caso spietato: è il rumore. Non la parola, non il canto.

E' l'uragano di violenza che filtra dalle rocce.

E' il vociferare scomposto che imprime un fremito di diniego nelle pietre alternate delle volte.



E' il primo urlo degli dèi e degli uomini, quando sui loro piedi si schiantano le valanghe di ghiaccio della notte nera.

La cattedrale è un ritmo a due tempi, pietra nera - pietra bianca. Poi un ritmo a tre tempi, pietra nera - legno dell'organo - pietra chiara. La cattedrale è la grande fossa dell'orchestra dove in tre tempi l'universo di rocce cristalline degli uomini delle Alpi avverte il grande movimento della loro vita, la grande fatica del loro destino, il grande respiro della loro lingua-spazio.

Di questo grande teatro antico e archetipico, simile a quello fondato da Eschilo, nel quale il coro degli umani è costituito qui da pietre, pietre, pietre e legno, la cattedrale presenta altri segni discreti, protagonisti umili. Ne presento uno.

Verso il fondo, in basso a destra, c'è un altare dipinto in oro e bianco. Pilastrini in stile classico si ergono da una parte e dall'altra dell'abside. Sulla sommità, due personaggi con la mitra, qualche santo vescovo. Un insieme del XVIII secolo. I personaggi ci sovrastano, tendendo con eloquenza le loro braccia verso non si sa cosa. Ma essi sono grezzi, sono statuette modeste, effigi gonfie e sommarie. Insomma, grandi burattini carnevaleschi in gesso

dipinto, in particolare il vescovo posto sulla sinistra. Di sicuro, nel tempio dove gli intagliatori di pietre e i fabbricanti di organi hanno riunito gli elementi di una tragedia archetipica, è necessario che si agiti, in alto sul suo pilastro, e poi, stanco e disarticolato si riposi, l'essere in maschera la cui trance durante la valanga di ghiaccio e il tumulto dell'organo ridanno presenza e coraggio agli uomini della durissima montagna, ridanno speranza a noi, esseri attenti e piccoli. E allora questo minuscolo vescovo con la mitra diviene la maschera rostrale della resistenza al grande naufragio o anche dell'estrema sopravvivenza di tutti coloro che vanno, migrano, costruiscono.



Ed ecco un altro protagonista. Accostato al pilastro di fronte a quello su cui si appoggia la mole dell'organo e del suo tumulto da tempesta, non si sa chi, tre o quattro secoli fa, ha sistemato delle pietre crollate. Ne ha fatto, come un bambino, un gioco di costruzione: grosse pietre che egli ha posato le une sulle altre.

Lo zoccolo è costituito da un grosso pezzo sagomato di granito rosso decorato, forse antico. Sopra, un capitello corinzio in calcare grigio. Sopra, due putti alati in marmo bianco. Sopra, una Vergine barocca scolpita nello stesso marmo. Sopra, un piccolo frontone classico a doppia pendenza in granito rosso, sorretto da due colonne ocra montate un po' di traverso e con

dei capitelli corinzi dipinti. Che assortimento! Un piccolo altare rustico alla Vergine, ma soprattutto un gioco da costruttore accanito che ha voluto probabilmente divertirsi con le pietre, esse stesse già lavorate dalla mano dell'uomo. Infine, il tutto è sormontato da una testa barbata in calcare. Una sorta di Fauno antico; o una testa recuperata da qualche tomba aristocratica del Rinascimento. Dalla testa scaturisce la linearità assoluta del pilastro scuro. Ma cosa guarda questa testa dagli occhi aperti e la bocca chiusa? L'organo, la brutale, tonante bizzarria assordante che urla come un fratello cieco della valanga precipitata dai crepacci. L'uomo calvo dalla lunga barba curata guarda l'organo, lo squadra; l'uomo è piccolo, la sua barba fiorita ondeggia come i flutti della Durance che scorre tranquilla, qui sotto la roccia di Embrun; ondeggia così come vibrano le pietre nere e le pietre bianche nell'alto delle volte. L'uomo soppesa il frastuono, sfida la violenza, osserva la morte nelle sue devastazioni e nei suoi fragori. Con la piccola faccia rivolta all'organo, egli è il bano Ogo, tranquillo, la fronte serena. Oppure è Diogene. O Socrate. Fiducioso nella parola che fermenta tra le pietre e poi le solleva. Egli sa parlare. Sa costruire l'instabile.

L'image et la parole (trois élans de Piazza Armerina, en Sicile)



Là-bas, cent kilomètres à l'est, l'Etna peut tout secouer dans une explosion qui extirpe et jette au ciel les mythes. Et partout autour la mer peut se hérissier dans des ouragans d'eau furieuse et détruire encore mille barques d'Ulysse et de fils de roi. Là juste au nord l'Europe peut s'entre-déchirer encore une fois dans le racisme et le culte castrant de la marchandise; l'Afrique juste là au sud peut déverser son énergie radicale dans le désastre de guerres civiles effroyables. Quand même et toujours, il reste ce lieu central, comme une arène de cirque ou une orchestra de théâtre antique grec, lieu qui, en bougeant lui aussi, ne bouge pourtant pas, comme protégé des assauts destructifs par des cercles de collines. Car finalement l'humanité dans son détestable talent pour se tromper sur le sens du sacrifice et pour cultiver la perpétuation de la violence a besoin d'un lieu pivot, d'un œil de cyclone, d'un poteau mitan, d'un lieu neutre ou neutralisé.

1 Cloître de l'église Santo Pietro

Ce lieu, c'est Piazza Armerina au centre de la difficile et violente Sicile. J'ai déjà dit comment un atelier de peintres franciscains anonymes du seizième siècle y a disposé sur un mur du cloître de Santo Pietro une fresque géniale de ce Jugement de Caïphe qui suspend la rectitude absolue de la linéarité du

destin du dieu-homme; cette fresque, justement redécouverte il y a deux ans, suspend le temps de l'image elle-même. Je reviens ce 18 octobre poursuivre mon dialogue interrogatif avec cette fresque.

Ce qui me saute cette fois aux yeux est la puissance agissante de la couleur. Une couleur dorée emporte mes yeux; il est midi. A quinze heures, c'est le rouge. A l'aube le lendemain, ce sont le bleu tendre de certains vêtements et le bleu sombre d'autres tissus. La fresque respire et bouge. Un mouvement de danse saisit tout, et presque aussi le Christ humble déjà un peu décentré. Dans cette hésitation unique et ultime du grand mythe du dieu qui en prenant la forme de son propre fils se sacrifie pour l'humanité, la fresque est le grand tremblement de la Moïra, ou de la Providence, comme on veut. Leur déroulement implacable se suspend un moment et se met en débat de paroles devant des juges. Et cette hésitation est le contrepoids contrebalançant la violence de l'île, des deux continents, du monde et de l'humanité; l'hésitation que dit la fresque rachète la violence. Sa propre agitation est la contre-violence de la violence du monde; l'anti-corps le plus profond que main d'homme puisse inventer et pratiquer. L'image instable.

Et en effet comme je l'avais perçu il y a six mois, de cette hésitation émerge le balbutiement polyphonique désaccordé de la parole des hommes, jugeant ici le dieu improbablement probable. Avant que ne se remette en route le déroulement parfait du grand mythe, la parole fuse en tout sens. Le débat oral du tribunal, où le destin hésite avant de prendre décision en acte, ce débat hésite lui-même à son tour. Il se déjette hors lui-même, délaissant son oralité performative, argumentative et délibérative. Il opère son propre dépôt, sa propre sédimentation dans les signes graphiques de l'écriture; mais ici ces signes virulents restent immatures, mal lisibles à mes yeux d'aujourd'hui, désordonnés, presque tous non-horizontaux. Se balançant entre les têtes bavardes du chœur et des protagonistes. Dans les bulles, les cartouches, les linges, les voiles incisés ou marqués de lettres encore imparfaites ou devenues imparfaites. Il y a tant de germination et d'effervescence dans ce prurit d'écriture, prurit visionnaire et finalement encore mieux salvateur que la linéarité du mythe, qu'il n'est plus possible de savoir clairement qui est quoi. Les visages peints sont-ils des masques d'un carnaval, d'une grande transe initiatique, des masques qu'on a déjà ôtés de son propre visage? Car les cartouches marqués de lettres ne sont-ils pas déjà la nouvelle personne humaine, après la Résurrection déjà en acte? qui est qui? est-il même possible d'y voir clair?

Je reviens devant la fresque, il est quinze heures. C'est le rouge qui domine, un carmin un peu sombre. Celui du sang du sacrifice. Qui enserme le

grand mouvement du chœur. Je perçois alors mieux le mouvement de la partie droite du chœur, qui est porté à sa base en bas à gauche par la figure du Christ. Monte doucement un flot qui aime l'indétermination et le contour flou, une lente traînée de nuages, suite de cumulus glissant sur les airs au dessus de la mer. Le mouvement de ce grand train de nuages absorbe les profils et les noms, c'est le mouvement, vapeur de ce qui doit s'évaporer pour nourrir la fertilité du monde et de l'humanité. Et dans ce mouvement, ce qui est permanent et nodal, c'est la couleur. La couleur au-delà même des mots, de la syntaxe, du langage, au-delà peut-être aussi du mythe ; la couleur comme émergence intègre de la pensée symbolique.



2 Prieuré de Santo Andrea, église du onzième siècle, fresques du onzième au quinzième siècle

Dans une partie basse de la ville voici la nef simple et puissante de Santo Andrea. Eglise d'un prieuré des Chevaliers du Saint-Sépulcre dans un style roman normand sobre d'une grande beauté, de la fin du onzième siècle : la plus ancienne église de la ville, jadis à l'écart de celle-ci. L'intérieur était couvert de fresques. On les a recouvertes de peinture blanche en 1830. Il y a quelques décennies un travail minutieux de restauration technique a permis d'en sauver des parties, d'abord déposées, puis remontées sur une vingtaine de supports mobiles enchâssés dans des cadres rectangulaires en bois, suspendus ça et là aux murs de la nef. Dans un bel effet visuel rythmé avec une certaine harmonie des couleurs brun, bleu, ocre, etc., un peu passées au fil des siècles. Les styles des éléments de fresque sont extrêmement variés, de la peinture byzantine très ancienne semblant tout juste issue de l'art des mosaïques, à la délicatesse d'un gothique flamboyant pré-renaissant, en

passant par de rugueuses expressions populaires vraiment splendides. On identifie une Dormition de la Vierge, une Résurrection, des anges, des saints, un Massacre des Innocents, une Madone à l'enfant, etc. Cette église est une des plus intéressantes de l'art médiéval de la Sicile.

Pourtant des gens ont pris deux initiatives, comment dire, sismiques et ont gravement compromis l'efficacité dramaturgique de l'ensemble constitué par ces fresques, pourtant splendides. D'abord les gens de 1830 avec leur catastrophique lustration par une couche absurde de blanc. Ensuite ceux, beaucoup plus récents, qui ont remis en place les éléments encadrés (cadres: premier contre-sens) de fresques, hors contexte initial (deuxième contre-sens) et sans ambition de restituer (troisième contresens) le programme iconographique de l'église et le grand acte de prière et/ou d'adoration en quoi consistent d'abord les images des fresques, justement dans des siècles d'illettrisme. Les éléments encadrés de fresques installent en fait un autre programme iconographique, muséal et désacralisé, celui d'un jeu de cartes, de très grandes cartes distribuées ou au hasard ou selon des appréciations seulement esthétiques qui sont, au demeurant, obscures. Une sorte d'arrogance du hasard a voulu réorienter le mouvement de la pensée. Elle est fracturée. Or justement grâce à ces fractures et à ce désordre émouvant surgissent, à nu, des instants particulièrement créatifs et visionnaires. J'en relève quelques-uns ici.

Les visages de femme ; souvent plus expressifs et plus présents et incarnés que les effigies masculines qui rappellent les saints guerriers romains qui montent la garde sur le bas des murs de la nef dans les églises byzantines où les fidèles prient debout. L'humanité ici réside plutôt dans ces visages féminins inclinés, nostalgiques ou souriants.

Je relève également la puissance du trait graphique fort qui «révèle» et qui, comme une anaphore dans un récit épique, détermine l'incarnation de tel personnage dans une parabole ou d'un saint innocent massacré sur l'ordre d'Hérode lors de la naissance du Christ; ou encore le profil en marche d'un homme humble que le souffle sensible de l'espace traverse comme il traverse l'intérieur et l'extérieur d'une sculpture de Giacometti.

Je relève enfin cet élément. Dans le désordre signifiant des fresques encadrées se reconnaît, très abîmée, une Dormition de la Vierge, sans doute d'inspiration byzantine : la défunte allongée, un ou une porteuse d'encens en bas à gauche, en bas à droite un archange brandissant l'épée. Or entre ces deux derniers se voient des cercles blancs, entourés d'un bleu à peine visible, répétitifs, traités comme des broderies à l'avant-plan de l'image. Est-ce la figuration du parfum de l'encens? Ou celle de constellations car tout, par

anticipation, se passe déjà au ciel? Ou tout simplement ce sont des signes de l'écriture humaine qui affleurent, rythment l'image, la perception sensible du monde endeillé et la prière monologique que l'hésychasme relance, en perpétuelle petite syllabe blanche, en perpétuel petit signe blanc. Et alors se perçoit que le signe graphique, aube de la lettre puis du mot, est aussi la mémorisation de l'aube de la pensée humaine. L'aube du monde qui va se dire, se proférer. Tout comme Matisse parfois répète au premier plan de ses grandes toiles des corolles de signes bleus, instaurant la profération sensible et à la fois abstraite de l'espace en acte, en vie.

3 L'église baroque Saint-Jean-Evangéliste

Voici le troisième ensemble que, grâce à mes amis, ce mois d'octobre Piazza Armerina me montre. La nuit va tomber. La lumière décline. Le jour baisse. L'église Saint-Jean-Evangéliste, bâtie au dix-septième siècle en plein centre de la ville, est à l'intérieur entièrement couverte de fresques du siècle suivant, auxquelles s'ajoutent quelques sculptures, du mobilier liturgique et à l'opposé du maître autel, au fond, à une trentaine de mètres, une extraordinaire construction de bois doré. On s'y perd. Le programme iconographique est puissant. Confus dans la pénombre qui nous entoure déjà. Lourd même. Ou plutôt profus à en perdre la tête. Ici aussi un grand séisme a lieu. Non pas a eu lieu sous la main des peintres il y a trois siècles. Mais en ce moment même où le regard découvre et «lit» les fresques, où le poète que je suis transcrit et où, vous lecteurs, lisez à votre tour.

Comme qui se noie on lève la tête pour chercher l'air et quêter la vie. Moins sombre est tout là-haut la voûte peinte. La lumière vient, la couleur renaît de l'ombre, des figures apparaissent. Voici celle de saint Jean qui reçoit les visions de l'Apocalypse. Assis sur un rocher où s'est posé, ailes à demi déployées, son aigle emblématique, Jean, selon sa propre expression, «voit une femme vêtue de soleil avec la lune sous les pieds»; elle est peinte sur la voûte suivante. Jean regarde ce que la vision lui donne, il parle, mais aussi il est figuré en train d'écrire sur les pages d'un très grand livre ouvert sur son genou gauche. Il dit qu'il voit aussi la chute des anges maudits que chasse la lance de l'archange Michel. Le peintre figure aussi la vision, la diction et l'écriture restituant la vision. Tout dans les fresques somptueuses et sombres de cette église est dans le surgissement et le basculement depuis la vision muette de sidération, jusqu'à la nomination orale et enfin la déposition dans l'écriture; mais l'écriture est trop haut au dessus de nos têtes et c'est finalement l'image de la fresque qui à elle seule est écriture. Le Jugement

franciscain de Caïphe, d'une manière différente, basculait outre oralité et figuration puis même outre écriture et allait vers la couleur parturiente.

Ici, dans l'église Saint-Jean, tout s'installe dans une syntaxe dense et longuement structurée par les usages esthétiques du baroque, tout bouge. Par la main du peintre Borremans, tout bouge et va dans une pluie sombre et grave du soir, désaltérant tout, fidèles et visiteurs, vivants et morts. Longue rumeur de l'image du monde se générant. Et même les grandes peintures des murs, aussi bien sur toiles qu'à fresque, bougent dans la diffusion de cette sève révélée, de cette dramaturgie de l'Apocalypse. Les trompent-l'œil et les stucs y participent aussi, comme peinture desséchée mais qui est en train de renaître.

Pourtant ce soir la longue rumeur semblerait ne guère s'entendre. Elle s'attend. Elle est là, au bord des lèvres. A fleur d'oreille. Alors au fond de l'église, à l'opposé du maître autel, l'énorme édifice de bois doré se révèle complètement. Il surmonte la tribune dorée baroque des musiciens; son petit orgue a disparu. Mais au dessus d'elle trois étages verticaux de loges aux claustras de bois ajourés enflés montent jusqu'à la voûte peinte, montent, montent sous le vent d'un chant. Du chant. Car à cette église attenait un couvent de religieuses cloîtrées dont un des savoir-faire était la musique et le chant. Elles chantent par les claustras. Portées par les vents et les cordes de la tribune elles chantent le grand remuement de l'Apocalypse, l'accomplissement de l'Eucharistie au maître-autel, elles sont la grande voix des femmes, disant le mouvement du monde, proférant le monde. Elles sont la parturition de la parole que la fresque du Jugement de Caïphe par la couleur élance.

L'immagine e la parola (tre slanci di Piazza Armerina, in Sicilia)



Laggiù, cento chilometri a est, l'Etna può scuotere ogni cosa con una esplosione in grado di sradicare i miti e di scaraventarli in cielo. E da ogni parte il mare può sollevarsi in uragani d'acqua impetuosa e distruggere di nuovo mille imbarcazioni di Ulisse e di discendenti di re. Lassù, a nord, l'Europa può ancora una volta dilaniarsi nel razzismo e nel culto castrante delle merci; mentre là, a sud, l'Africa può scaricare la sua energia primigenia nel disastro di spaventose guerre civili. Ora come sempre, rimane questo

luogo centrale simile a un'arena di circo o a un'orchestra del teatro greco antico, un luogo che, pur essendo anch'esso soggetto a sommovimento, rimane tuttavia stabile, come se a proteggerlo dagli assalti distruttivi fosse la cerchia delle sue colline. Dopo tutto l'umanità, con la sua esecrabile propensione a fraintendere il senso del sacrificio e a coltivare il perpetuarsi della violenza, ha bisogno di un punto di attrazione, di un occhio ciclonico, di un simbolo catalizzatore, di uno spazio neutro o neutralizzato.

1 Chiostro della chiesa di San Pietro

Questo luogo è Piazza Armerina, al centro dell'irrequieta e violenta Sicilia. Ho già raccontato di come una bottega di anonimi pittori francescani vi ha realizzato su un muro del chiostro di San Pietro un geniale affresco riprodotto quella Sentenza di Caifa che sospende la rigorosissima linearità del destino dell'uomo-dio; questo affresco, riscoperto proprio due anni fa, sospende il tempo dell'immagine stessa. Sono ritornato il 18 ottobre per proseguire il mio dialogo interrogante con questo dipinto.

Ciò che mi salta agli occhi in questa occasione è la potenza attiva del colore. Un colore dorato rapisce il mio sguardo a mezzogiorno; alle quindici, il rosso; all'alba del giorno successivo, il blu tenue di certe vesti e il blu scuro di altri tessuti. L'affresco respira e si muove. Un movimento di danza pervade l'insieme fin quasi a sfiorare l'umile figura di Cristo già abbastanza decentrata. Nell'esitazione irripetibile e definitiva del grande mito del dio che, assumendo le sembianze del proprio figlio, si sacrifica per l'umanità, l'affresco rappresenta il tremito possente della Moira, o della Provvidenza, se si vuole. Il loro incedere implacabile si arresta un attimo e alimenta il dibattito al cospetto dei giudici. E quell'esitazione è il contrappeso che bilancia la violenza dell'isola, dei due continenti, del mondo e dell'umanità; l'esitazione che l'affresco esprime riscatta la violenza. La sua interna agitazione fa da contraltare alla violenza del mondo, è l'anticorpo più potente che la mano dell'uomo possa inventare e rendere attivo.

E in effetti, proprio come avevo intuito sei mesi fa, è da questa esitazione che emerge il discorde balbettio polifonico della parola degli uomini, che qui giudicano il dio inverosimilmente possibile. Prima che lo sviluppo coerente del grande mito riprenda il suo corso, la parola si espande in ogni direzione. Il confronto dialettico del tribunale, dove il destino esita prima di prendere decisioni definitive, vacilla a sua volta. Si riversa fuori da se stesso, abbandonando la sua oralità performativa, argomentativa e deliberante. Si coagula, opera la sua stessa sedimentazione nei segni grafici della scrittura; ma

qui questi segni virulenti restano inespressivi, poco comprensibili ai miei occhi di oggi, disordinati, quasi tutti privi di allineamento: ondeggiano tra le teste loquaci del coro e dei protagonisti, nei riquadri, nei cartigli, tra le vesti, tra i velamenti incisi o marcati con lettere ancora imperfette o diventate imperfette. C'è un'enorme germinazione ed effervescenza in questo fervore di scrittura, visionario e sostanzialmente ancora più salvifico della linearità del mito, tanto che non è più possibile discernere con chiarezza il chi e il cosa. I lineamenti dipinti sono maschere di un carnevale, di una intensa trance iniziatica, maschere che hanno perduto i loro volti? Perché i riquadri marcati di lettere non riflettono ancora la nuova persona umana, dal momento che la Resurrezione è già in atto? Chi è che cosa? E' possibile saperne di più?

Ritorno davanti all'affresco, sono le quindici. E' il rosso a dominare, un carminio leggermente scuro, quello del sangue del sacrificio che rinserra il grande movimento del coro. Allora comprendo meglio il movimento della parte destra del coro, spinto verso la base, in basso a sinistra della figura del Cristo. Un flusso che predilige l'indeterminatezza e il profilo ondeggiante sale lievemente, una lenta scia di nuvole, una serie di cumuli che scivolano nell'aria al di sopra del mare. Il moto di questo grande transito di nuvole assorbe i profili e i nomi, è movimento puro, emanazione di ciò che deve evaporare per alimentare la fertilità del mondo e dell'umanità. E in questo movimento, ciò che è permanente e sostanziale è il colore. Il colore che si spinge al di là delle parole stesse, della sintassi, del linguaggio, forse anche al di là del mito; il colore come emergenza totale del pensiero simbolico.



2 Priorato di Sant'Andrea, chiesa dell'undicesimo secolo, affreschi dall'undicesimo al quindicesimo secolo

In una delle parti basse della città, ecco la navata semplice e potente di Sant'Andrea. Chiesa di un priorato di Cavalieri del Santo Sepolcro in stile romanico normanno, sobrio, di grande bellezza, risalente alla fine dell'undicesimo secolo: la chiesa più antica del paese, un tempo fuori dalla sua cinta muraria. L'interno era costellato di affreschi. Sono stati ricoperti da uno strato di pittura bianca nel 1830. Qualche decennio fa, un lavoro minuzioso di restauro tecnico ha permesso di salvarne delle parti, prima deposte e poi rimontate su una ventina di supporti mobili incastonati in cornici rettangolari in legno, appese qua e là alle pareti della navata: un bel colpo d'occhio, ritmato con una certa armonia di colori bruno, blu, ocra, etc., alquanto sbiaditi nel corso dei secoli. Gli stili dei vari elementi dell'affresco sono estremamente vari, dall'antichissima pittura bizantina che sembra appena uscita dall'arte dei mosaici, alla delicatezza di un gotico fiammeggiante pre-rinascimentale, per passare a ruvide espressioni popolari veramente splendide. Si riconoscono una Morte della Vergine, una Resurrezione, degli angeli, dei santi, una Strage degli Innocenti, una Madonna con Bambino, etc. Questa chiesa è una delle più interessanti dell'arte medievale in Sicilia.

Tuttavia alcune persone hanno preso nel corso tempo due iniziative che si potrebbero definire telluriche, compromettendo gravemente l'efficacia drammaturgica dell'insieme costituito dagli affreschi, splendidi nonostante tutto. In un primo momento, nel 1830, una catastrofica lustrazione con uno strato assurdo di bianco. In seguito, in epoca più recente, rimettendo a posto gli elementi incorniciati (cornici: il primo controsenso) degli affreschi fuori dal loro contesto originario (secondo controsenso) e senza la volontà di restituire (terzo controsenso) il programma iconografico originale della chiesa e il grande atto di preghiera e/o di adorazione nel quale consistevano in primo luogo le immagini degli affreschi, soprattutto in secoli di analfabetismo. Gli elementi incorniciati degli affreschi rappresentano nei fatti un altro scenario iconografico, museale e desacralizzato, quello di un gioco di carte, enormi, distribuite o a caso o secondo valutazioni unicamente estetiche che rimangono, tutto sommato, oscure. Una sorta di capriccio del caso ha voluto riorientare il movimento del pensiero, che ne è uscito disarticolato. Ora, proprio grazie a queste fratture e a questo disordine commovente, emergono, in tutta la loro essenzialità, dei momenti particolarmente creativi e visionari. Ne evidenzio qualcuno.

I volti delle donne: spesso più espressivi e più reali e incarnati delle immagini maschili, riproduzioni dei santi guerrieri romani di guardia nella parte bassa dei muri della navata nelle chiese bizantine, dove i fedeli pregano in piedi. L'umanità, qui, è tutta in questi volti femminili inclinati, nostalgici o sorridenti.

Noto parimenti la potenza del tratto grafico forte che "rivela" e che, come un'anafora in un racconto epico, determina l'incarnazione del tale personaggio in una parabola o di un santo innocente massacrato per ordine di Erode dopo la nascita di Cristo; o ancora il profilo in cammino di un uomo comune che il respiro sensibile dello spazio attraversa, al modo in cui attraversa l'interno e l'esterno di una scultura di Giacometti.

Rilevo infine questo elemento. Nel disordine significativo degli affreschi incorniciati si riconosce, anche se profondamente occultata, una Morte della Vergine di sicura ispirazione bizantina: la defunta distesa, un portatore o una portatrice d'incenso in basso a sinistra, un arcangelo che brandisce la spada in basso a destra. Tra questi ultimi due si vedono dei cerchi bianchi contornati di un blu appena percettibile, ripetuti, costruiti in guisa di ricami sui quali si staglia l'immagine. E' la raffigurazione del profumo dell'incenso? O quella delle costellazioni, visto che tutto, in anticipo, si svolge già in cielo? Forse, molto più semplicemente, sono segni della scrittura umana che affiorano, danno ritmo all'immagine, sono la percezione sensibile del mondo in lutto e la preghiera interiore che la pratica ascetica rilancia in una perpetua piccola sillaba bianca, in un perpetuo piccolo segno bianco. E allora si capisce che il segno grafico, alba della lettera e poi della parola, è anche una reminiscenza dell'origine del pensiero umano. L'alba di un mondo che sta per dirsi, sta per nascere. Proprio come in Matisse, che talvolta ripete in primo piano nelle sue grandi tele delle corolle di segni blu, con l'intenzione di rappresentare il dire sensibile e nello stesso tempo astratto dello spazio agente, vivente.

3 La chiesa barocca di San Giovanni Evangelista

Ed ecco il terzo gruppo pittorico che, grazie ai miei amici, in questo mese di ottobre Piazza Armerina mi mostra. Sta per calare la notte; la luce declina; il giorno volge alla fine. La chiesa di San Giovanni Evangelista, costruita nel diciassettesimo secolo proprio al centro della città, è interamente coperta al suo interno di affreschi del secolo successivo, ai quali si aggiungono delle sculture, degli arredi liturgici e, dalla parte opposta all'altare maggiore, sul fondo, a una trentina di metri, una straordinaria costruzione in legno dorato. Ci si smarrisce al cospetto. Il programma iconografico è potente, confuso

dalla penombra che già ci avvolge. Anche eccessivo, o abbastanza ridondante da perderci la testa. Anche qui un grande sisma ha luogo, non sotto la mano dei pittori di tre secoli fa, ma proprio nel momento in cui lo sguardo scopre e “legge” gli affreschi, nel momento in cui il poeta che io sono trascrive, e voi lettori leggete a vostra volta.

Proprio come chi sta per annegare, alziamo la testa in cerca di aria e di vita. La volta dipinta, là in alto, è meno oscura. La luce vi arriva, il colore rinasce, delle figure appaiono. Ecco quella di San Giovanni che riceve le visioni dell'Apocalisse. Seduto su una roccia dove si è posata, con le ali semiaperte, la sua emblematica aquila, Giovanni, come racconta lui stesso, “vede una donna vestita di sole con la luna sotto i suoi piedi”; la sua immagine è dipinta sulla volta successiva. Giovanni osserva ciò che la visione gli offre, parla, ma è raffigurato anche nell'atto di scrivere sulle pagine di un enorme libro che tiene sul suo ginocchio sinistro. Dice che vede anche la caduta degli angeli maledetti scacciati dalla lancia dell'arcangelo Michele. Il pittore raffigura proprio la visione, le sue parole e la scrittura che la restituiscono. Ogni cosa, negli affreschi sontuosi e oscuri di questa chiesa, è tutta racchiusa nell'apparizione e nell'oscillazione che seguono alla folgorazione della visione muta, fino all'atto della nominazione orale e alla successiva deposizione nella scrittura; ma la scrittura è troppo in alto sopra le nostre teste, ed è proprio l'immagine dell'affresco a farsi scrittura di se stessa. La Sentenza francescana di Caifa, in maniera differente, oscillava oltre l'oralità e la raffigurazione, poi anche oltre la scrittura e andava verso il colore partoriente.

Qui, nella chiesa di San Giovanni, tutto si inquadra in una sintassi densa e a lungo strutturata nelle pratiche estetiche del barocco, tutto è in movimento. Sotto la mano del pittore Borremans, tutto si muove e converge in una oscura e fitta pioggia serale che disseta ogni cosa, fedeli e visitatori, vivi e morti. Un lungo rumore si genera dall'immagine del mondo. E anche le grandi pitture murali, tanto sulle tele che in forma di affreschi, si muovono verso la disseminazione di questa linfa rivelata, di questa drammaturgia dell'Apocalisse. Anche i trompe-l'œil e gli stucchi ne sono parte integrante, come pittura prosciugata ma che è già sul punto di rinascere.

Tuttavia questa sera il rumore sembra quasi non farsi sentire. Rimane in attesa, là, sul filo delle labbra, al limitare dell'udito. Allora sul fondo della chiesa, dalla parte opposta all'altare maggiore, l'enorme costruzione di legno dorato si rivela completamente. Sovrasta la tribuna barocca dorata dei musicisti, da cui è scomparso il piccolo organo. Ma al di sopra di essa, tre piani verticali di logge dalle grate in legno intagliate con motivi ridondanti, si

protendono fino alla volta dipinta, salgono sospinte dal vento di un canto. Infatti a questa chiesa era attiguo un convento di suore di clausura esperte di musica e di canto. Esse cantano attraverso le grate; sostenute dai venti e dalle corde della tribuna, cantano il grande sommovimento dell'Apocalisse, la celebrazione dell'Eucarestia davanti all'altare maggiore. Sono la grande voce delle donne che dice il movimento del mondo, che dà voce al mondo. Sono il parto della parola che l'affresco della Sentenza di Caifa diffonde attraverso il colore.



Cadran solaire de Saint-Véran



En 1840 après la fonte des neiges, vers juin, Giovanni Francesco Zarbula franchit encore une fois le col frontalier au bout d'interminables heures de marche. Il s'installe quelques jours au village de Saint-Véran. Haut dans l'alpage, au dessus des derniers mélèzes.

On lui a demandé de peindre des cadrans solaires, c'est son métier. Il sait mesurer la marche du soleil, il sait créer l'ombre du gnomon, il sait lire et écrire. Il sait peindre. Il a la trentaine. Il sait du latin et même du beau latin classique. Pour ce chalet en larges planches de mélèzes juste en contrebas de la rue principale où chantent les fontaines il pose un enduit blanc au dessus de la porte de l'étable, un emplacement carré de deux mètres de côté, un peu décalé à gauche. Autour, un bord rouge et rose-orangé, avec des gros motifs décoratifs répétés où il figure peut-être le marbre qu'on dégage par blocs dans une carrière en amont du village. Dedans, un deuxième carré, jaune d'or, où il peint les nombres de 1 à 11 en gros chiffres noirs avec des pleins et des déliés; puis au milieu en bas un M majuscule. Mais un décalage en bas entre le premier carré peint et ce second laisse la place pour les lettres, belles, pleines et déliées, d'une devise. Dedans et décentré vers le haut de l'espace carré, il peint les rayons ondulants qui irradiant d'un soleil blanc où il trace en plein et délié les trois lettres I H et S. Les rayons, il les peint en ocre-orangé, vert pâle, gris et noir: les couleurs des hauts mélèzes dont l'ocre-orangé à l'automne ou

le vert pâle l'été rythment puissamment, avec toute la vertu magique de la couleur brute, les saisons du Queyras.

Dans la bande blanche en bas, entre les deux cadres l'un rouge, l'autre jaune d'or, il peint en majuscules pleines et déliées une devise qu'il invente :

UNAQUAEQUE HORA INVENIAT
TE PINGENTEM AETERNITATEM.

De la belle langue dans le latin classique de Cicéron. Qui dit ceci:

QU'ABSOLUMENT TOUTE HEURE TROUVE
TOI EN TRAIN DE PEINDRE L'ÉTERNITÉ

Au dessus du cadran il peint deux "oiseaux de paradis", de profil, affrontés l'un à l'autre, forts et fermes, gros jouets d'enfant. Mais je les retiens à peine, saisi par la devise, comme par un coup de tonnerre: ici qui parle à qui? Qui tutoie qui et lui donne au subjonctif un tel ordre?

D'abord dans la situation concrète, celle du commanditaire du cadran solaire, le sens est: "moi, Zarbula, je te souhaite à toi, paysan de ce chalet de planches de mélèze, que le moindre instant de ta vie te trouve en train de forger une éternité de prospérité pour toi et toute ta descendance; je te souhaite que ton étable soit tous les hivers pleine de belles vaches, d'un puissant taureau, de gras moutons et de chèvres nerveuses".

Je pense aussi à quelqu'un qui enjoint ceci à Zarbula, le peintre: "qu'absolument toute heure, que le moindre moment (c'est toute la force de l'adjectif indéfini unaquaeque) te trouve en train de créer par la peinture l'éternité".

Ou, plus simplement, est-ce exhortation d'auto-persuasion où Zarbula se parle à lui-même à la seconde personne du singulier: "je souhaite toute ma vie et sans le moindre répit peindre (et c'est là le paradoxe magistral, peindre non pas le temps qui fuit, non pas l'approche de la dernière heure et de la mort, mais) l'éternité, le temps "d'après". " Ou le temps d'à côté. A côté du temps des saisons rudes de la haute altitude, – le village est bâti à deux mille mètres d'altitude – gel, neige et glace, dégel, alpages d'estive exubérants, tout ce qui subit la brutalité du rythme des saisons violemment opposées. Mais, moi Zarbula, par mon acte de peintre, je crée un temps éternel.

Et voici, cette devise que Zarbula a offerte au cultivateur du chalet prend un sens performatif au cœur de la pensée symbolique. L'acte de poser la couleur et de poser le signe coloré sur une surface jusque là muette stabilise

un monde en fuite et sans contour. Par le geste de poser la couleur je nomme, dit le peintre, et j'installe le temps dans la permanence. Pingere, Peindre est dire, donc nommer dans la pérennité de la parole.

Mais je peux comprendre aussi que Zarbula s'adresse doublement au soleil lui-même et au gnomon, ce stylet oblique dont l'ombre sur le cadran indique le moment de la journée: à tous les deux il enjoint de savoir pour toujours figurer l'heure en posant, comme une couleur, la fine ombre allongée sur le cadran. Mais le soleil est trois lettres, trois petits instruments de la pensée et de la parole humaines, I, H et S, donc le dieu des chrétiens, le dieu de la religion locale. Et ce dieu, montre Zarbula, ne peut trouver l'éternité, voire la créer, qu'en s'alliant au gnomon, et, plus gravement, au peintre de cadran solaire, Zarbula. Dieu, employé de Zarbula et de son gnomon.

Mais encore un autre sens: Zarbula fait prophétiquement parler son dieu. Celui-ci enjoint au peintre et à sa main talentueuse et à son petit gnomon de métal, de créer la figuration du temps. Mais pas du temps qui fuit. Au contraire, de créer la figuration du temps éternel: celui de la fermeté décisive et performative de l'acte de poser la couleur et de tracer, donc l'acte de peindre.

Le torrent court près du village. Je le remonte. Je gagne la frontière au bout de plusieurs heures de marche, là où les nuages vite levés dans le Piémont buttent contre les vents de crête du Queyras. Les nuages se hérissent en tourbillonnant plus haut, toujours plus haut jusqu'à se dissoudre dans la très haute altitude. Les nuages se rebroussent comme des chants ré-entonnés depuis la fin.

Je descends dans la pente italienne, dans le brouillard frais. Puis, comme Zarbula le fit il y a bientôt deux siècles, je remonte une pente vers l'ouest, franchit encore la frontière et entre dans le massif de la Haute Ubaye. Et le vent de crête retourne encore comme des gants les nuages piémontais. Le grand ciel bleu de l'Ubaye n'a plus de haut ni de bas, pur horizon dans la plus intense proximité, éternité d'air, de ciel et de bleu. Les hauts sommets ici, largement au dessus de 3000 mètres, s'ourlent d'eux-mêmes, sobre et puissant mouvement minéral, ample geste mobile; ils se ré-entonnent eux-mêmes en se rebroussant par synclinaux, failles, aiguilles exaltées, érosion des falaises et glissement des glaciers. Les hauts sommets cherchent la forme du gnomon et de leur propre ombre profonde que je dirai dans la parole de mon poème en le peignant.

Il pittore di meridiane (a di Saint-Véran)



Nel 1840, verso giugno, dopo lo scioglimento delle nevi, Giovanni Francesco Zarbula attraversa ancora una volta il valico di confine dopo interminabili ore di cammino. Si ferma qualche giorno nel villaggio di Saint-Véran, che sorge in alto nell'alpeggio, al di sopra degli ultimi boschi di larici.

Gli hanno chiesto di dipingere delle meridiane, è il suo mestiere. Egli sa misurare il cammino del sole, sa creare l'ombra dello gnomone, sa leggere e scrivere. Sa dipingere. E' un uomo sulla trentina. Conosce la lingua latina e anche la bellezza della latinità classica. In una baita costruita con grandi tavole di larice, situata leggermente più in basso rispetto alla strada principale dove cantano le fontane, depone uno strato di stucco bianco sopra la porta della stalla, una superficie quadrata di due metri di lato, un po' spostata sulla sinistra. Intorno, un bordo rosso e rosa arancio fatto di ampi motivi decorativi ripetuti, con i quali forse intende raffigurare il marmo che si estrae a blocchi in una cava a monte del villaggio. All'interno, un secondo quadrato, giallo oro, nel quale dipinge, con tratti decisi e fini, i numeri da 1 a 11 in grandi cifre nere; e nel mezzo, nella parte inferiore, una M maiuscola. Lo

spazio vuoto in basso, tra il primo quadrato e il secondo, viene occupato dalle lettere, belle, piene e rifilate, di un'iscrizione. Dentro il secondo quadrato, decentrato verso l'alto, dipinge i raggi ondulati che irradiano da un sole bianco, nel quale traccia, abbinando linee marcate e sottili, le tre lettere I H e S. I raggi li dipinge in ocra arancione, verde pallido, grigio e nero: sono i colori degli alti larici, che con l'ocra arancione in autunno o il verde pallido d'estate imprimono un ritmo potente, con tutta la virtù magica del colore naturale, alle stagioni del Queyras.

Nella striscia bianca in basso, tra la cornice rossa e quella giallo oro, dipinge a lettere maiuscole, con lo stesso stile delle precedenti, un motto da lui inventato:

UNAQUAEQUE HORA INVENIAT
TE PINGENTEM AETERNITATEM

In bella lingua, nel latino classico di Cicerone. Che dice:

CHE QUALSIASI ORA TI COLGA
MENTRE DIPINGI L'ETERNITA'.

Sopra la meridiana dipinge due “uccelli del paradiso”, di profilo, uno di fronte all'altro, compatti e solidi come grossi giocattoli per bambini. A questi ultimi presto ben poca attenzione, impressionato da quell'iscrizione come da un fragore di tuono: con quelle parole, chi parla a chi? Chi si rivolge così familiarmente a chi, spronandolo con una tale esortazione?

Innanzitutto, considerata l'ubicazione, cioè la dimora del committente della meridiana, il senso è più o meno questo: “io, Zarbula, auguro a te, contadino di questa baita di legno di larice, che ogni istante della tua vita ti trovi nella condizione di costruire un'eternità di prosperità per te e tutta la tua discendenza; ti auguro che la tua stalla sia tutti gli inverni piena di belle mucche, di un potente toro, di grassi montoni e di agili capre”.

Penso anche a qualcuno che detti a Zarbula, in quanto pittore, questa regola da seguire: “che ogni ora, assolutamente, anche il minimo istante (c'è tutta la forza dell'aggettivo indefinito unaquaeque) ti trovi nell'atto di creare, attraverso la pittura, l'eternità”.

O, più semplicemente, si tratta di un'esortazione che Zarbula rivolge a se stesso parlando in seconda persona singolare, al fine di autoconvincersi: “vorrei per tutta la mia vita e senza alcuna interruzione poter dipingere (ed è in questo il paradosso magistrale, dipingere non il tempo che fugge, non l'avvicinarsi dell'ora estrema e della morte ma) l'eternità, il tempo “che viene

dopo”.” Oppure il tempo che cammina al nostro fianco, quello delle stagioni dure dell’alta montagna – il villaggio sorge a duemila metri di altezza – del gelo, della neve e del ghiaccio, degli alpeggi rigogliosi per il pascolo, di tutto ciò che subisce il ritmo violentemente contrastato delle stagioni: un tempo che io, Zarbula, col mio gesto pittorico, rendo eterno.

E così, il motto che Zarbula ha donato al contadino della baita assume un senso performativo se considerato alla luce del pensiero simbolico. L’atto di posare il colore e il segno colorato su una superficie fino ad allora muta restituisce stabilità a un mondo in divenire e senza una sua fisionomia definita. Attraverso il gesto di posare il colore, io do un nome al tempo, dice il pittore, installandolo nella permanenza. Pingere, Dipingere è dire, cioè nominare nella perennità della parola.

Ma posso anche pensare che Zarbula si rivolga contemporaneamente allo stesso sole e allo gnomone, quello stilo obliquo la cui ombra sulla meridiana indica l’ora precisa del giorno: a tutti e due egli impone di saper raffigurare per sempre l’ora, posando, come fosse un colore, la sottile ombra allungata sul quadrante. Ma il sole è tutto in quelle tre lettere, tre piccoli strumenti del pensiero e della parola degli uomini, I, H e S, le lettere che formano il nome del dio cristiano, il dio della religione del luogo. Un dio che, come fa capire Zarbula, non può immaginare l’eternità, anzi non può crearla, se non alleandosi con lo gnomone, e, in misura ancora più vincolante, col pittore di meridiane, con Zarbula stesso: Dio diventa un operaio alle dipendenze di Zarbula e del suo gnomone.

Ma ancora un altro significato è possibile: Zarbula fa parlare profeticamente il suo dio, che impone al pittore e alla sua mano talentuosa e al piccolo gnomone di metallo, di creare una raffigurazione del tempo. Ma non del tempo transeunte. Al contrario, di creare una raffigurazione del tempo eterno: quello della determinazione decisiva e performativa dell’atto di posare il colore e di tracciare segni, cioè dell’atto di dipingere.

Un torrente scorre a poca distanza dal villaggio. Ne risalgo il corso. Raggiungo il confine al termine di parecchie ore di cammino, là dove le nuvole, velocemente levatesi dal Piemonte, si scontrano con i venti di cresta del Queyras. Le nuvole si innalzano vorticando più in alto, sempre più in alto, fino a sparire nelle profondità del cielo. Le nuvole ritornano indietro come canti che ricominciano dopo la fine.

Discendo il pendio sul versante italiano, nella foschia umida. Poi, come aveva fatto Zarbula poco meno di due secoli fa, risalgo un pendio verso ovest, attraverso ancora il confine e mi inoltro nel massiccio dell’Alta Ubaye. Dove il vento di cresta rivolta ancora le nuvole piemontesi come dei guanti. Il

grande cielo blu dell'Ubaye non ha più altezza né profondità, è un puro orizzonte di intensa prossimità, un'eternità d'aria, di cielo e di azzurro. Qui le alte cime, tutte al di sopra dei tremila metri, si orlano da sole attraverso un pacato e potente movimento minerale, un ampio gesto mobile; riprendono il loro canto avvolgendosi in corrugamenti, faglie, guglie vertiginose, erosione di falesie e slittamenti dei ghiacciai. Le alte cime cercano la forma dello gnomone e della loro stessa densa ombra, che io dirò con la parola del mio poema dipingendolo.



L'image au mur agit



L'espace vit d'abord par la sonorité qu'on y connaît. Le cluster des cris des camelots du marché par-dessus le grondement de la ville. Le roulement du torrent sous les nuages serrés. Le raclement du vent d'harmattan sur les plateaux et les falaises de grès au Sahara. Le craquèlement de la montagne sous la chaleur de midi qui descelle les pierres que le gel de la nuit tint. Le piétinement des troupeaux dans les creux des collines arides. J'entends toujours affluer du sens sonore, parfois peu net, mais permanent dans ses modulations robustes et tenaces. Ce continuum est animiste, oraculaire, menaçant ou harmonisant. Sens sonore multiple et avant même que quiconque ne parle. Le continuum sonore me lie à l'espace. Il faut toutes les ruses de la science physique pour que dans une chambre anéchoïde je trouve le silence; mais dans cette suspension de mon pacte sonore avec l'espace j'entends aussitôt surgir mon cœur qui bat et mon corps qui sous sa peau travaille.

Dans ce continuum la vibration sonore de la parole circule. Dans l'espace je ne peux sortir de la plate satisfaction, je ne peux sortir de la peur que j'inflige ou subis que si j'entends la voix de l'autre; je l'écoute m'interroger et lui réponds. Alors s'instaure le dialogue. Ainsi naît la personne. Hélas trop souvent l'espace porte vers moi le cri de menace ou de douleur, l'ordre sec qui ne saurait tolérer réponse et assujettit, le susurrement hautain qui enjoint. Mais de toute manière l'espace atteint pleine maturité s'il est d'abord

vibration vocale de nous tous; il est nous tous. Dans l'ample et profonde respiration de notre brouhaha. De notre fête ou de notre pleur. Ou de notre paix.

Je nais dans l'espace. Je nais car je suis dans l'espace, c'est-à-dire dans le son de l'autre. Dans sa vocalité variante. L'oralité est spacieuse et spatiale. D'une bouche à une oreille. L'oralité est d'abord initiatique, récusable aux non-initiés car la mémoire n'est pas support visible ni audible. Il arrive que l'espace n'accède à la vie qu'énoncé par le chant polyphonique qui le fonde, celui des Pygmées Aka, celui des Dong en Asie du sud-est, celui des Huli de Nouvelle-Guinée, celui des Femmes âgées des Toro nomu dogon de Koyo.

Un matin il arrive que quelqu'un sans vraiment rompre ni avec la communauté de ses proches ni avec le continuum sonore se saisisse d'une légère matière colorée dans le creux de sa paume ou au bout d'un doigt; et sur le fond d'un auvent de roche, ou bien dans une pièce en briques de terre, il pose une ligne, un trait. Ici soudain le flux sonore de l'espace hésite, évite, se cabre, s'écarte mais sans pourtant se taire. De cette ligne colorée, de ce trait visuel naît un bouleversement de la relation à l'espace. Et naît en tout premier une soudaine distance. Une mise en suspens du continuum sonore de l'espace. Le silence surgit.

Ce trait silencieux nomme. Il nomme quelque chose dans l'espace que celui qui pose le trait sent, désigne, et peut-être même veut attraper par la puissance tranquille et mutique de ce trait. Cet élément de l'espace est invoqué, convoqué, prié, éloigné, apaisé, possédé, dépossédé et finalement, au fur et à mesure que le trait se précise, nommé. Ici se lève l'aube de l'écriture qui est mouvement de la pensée vers le silence.

Et en même temps celui qui a pris un peu de boue beige dans sa main et l'a posée, étirée, ferme et nette, comme un baume sur le mur du fond de la chambre, éprouve l'importance et l'audace de son geste: le fauve invoqué, l'ancêtre signifié, l'accouplement célébré ne se rebellent pas. Le signe visuel a un pouvoir: il stabilise et régule l'espace. Le poseur du signe naît comme homme responsable pour lui-même, pour ses proches et pour toute la communauté: il sait prendre le calme risque de tutoyer en silence l'espace. D'emblée et aux yeux de tous il installe le signe hors du secret qu'initiaticque l'oralité chuchote à l'oreille. Le trait qui nomme le fait doublement: il nomme quelque chose dans l'espace et il nomme celui qui inaugure l'acte d'écriture.

Le poseur de signes nomme et par ce trait calmement audacieux il touche la puissance animiste de ce qu'il nomme. Tactile le trait est performatif. Il agit. Il a écarté le bruit en créant une béance sans transcendance dont le silence renforce le continuum animiste de la pensée symbolique.

Simultanément il écarte et rejoint. Il joint dans l'écart: et c'est bien le propre de l'écriture.

Un second trait qui nomme se pose sur le mur. Puis un autre. Enfin apparaît l'à-plat. Puis un autre à-plat et encore un autre, sans pour autant effacer les traits. Naît alors l'appropriation agissante de l'espace par l'organisation visuelle au moyen de ce qui est presque toujours une sorte de damier peint sur la paroi. Il arrive que dans le damier le trait ci et là revienne. Ici naît l'image. Cette image est sœur du filet que l'ornithologue tend sur la colline près de l'étang pour attraper les oiseaux migrateurs, les baguer et les relâcher: pour interroger et comprendre leur vie. L'image est une traversée suspendue de l'espace, une trajectoire immobilisée dans un silence pérennisé.

L'image peinte au mur désoriente et stabilise la bruyante prolifération animiste de l'espace. Elle met en forme l'énergie agissante, créatrice et à la fois destructrice de l'espace; elle informe qui la regarde au mur. Elle offre un guide de vie, un «mode d'emploi» de l'espace en ses périls et ses splendeurs et dans les justifications de ces derniers. Elle figure dans son propre mutisme le récit mythique qui justifie la turbulence de l'espace et qui lui assigne un sens. Elle calme l'agitation de l'espace et l'angoisse de qui se met à regarder l'image.

L'image au mur s'adresse à tous ceux qui passent devant le mur et la voient. Si jamais elle est mosaïque au sol, elle s'étale sous les yeux des visiteurs et frotte leurs pieds. Si elle est fresque à la paroi du cloître, elle réinstalle un épisode du grand récit mythique oral qui agit au fondement même de l'édifice. Si elle est foisonnement de pierres sculptées au porche d'entrée, elle appuie son action symbolique sur la nuque de qui franchit le seuil. Si elle brille au vitrail dans la lumière changeante des saisons et des heures, elle fait à nouveau jaillir par la vibration colorée l'action archétypale d'un héros, saint ou divinité, fondateur. Elle distribue du sens. Elle aguerrit une hésitation et relance un cheminement dans l'opacité du monde.

Cette image pour tous sur de grands supports publics est une sédimentation de la parole collective mythique que la communauté a en réponse adressée au bourdonnement opaque et turbulent du continuum animiste de l'espace. Cette grande image est la cristallisation visuelle de la réponse à l'espace: elle est un dépôt de parole. Cette parole mythique, muette car image, demande cependant à revenir dans l'oralité de la transmission: l'initié s'en charge. Au peuple analphabète médiéval le clerc lit le récit inséminé dans le vitrail. La lecture de cette image fait «leçon de morale» à laquelle le fidèle saisi par la performativité du tympan ou de la rosace se réfère pour orienter sa vie.

Les grandes images publiques éducatives loin de disparaître avec l’alphabétisation générale de la population déplacent cependant leur performativité ou plutôt en multiplient les champs. En France les vastes peintures des salles des mairies édifiées dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle accompagnent l’alphabétisation républicaine de la population. Il en va d’ailleurs de même de la statuaire publique.

Mais parallèlement le développement très rapide de la fabrication industrielle des objets, qui transforme profondément le continuum sonore et symbolique de l’espace, suscite les affiches publicitaires dans les lieux publics les plus fréquentés possible pour le dressage de qui les regarde à la consommation compulsive de l’objet vanté: délabrement éthique. On pourrait même croire que la visite incessante, elle aussi compulsive, à l’image des écrans de l’ordinateur et du smartphone tende à effacer l’usage de l’image murale; mais cet autre délabrement de la personnalité par la plongée dans un trou de souris sans fond ne retire en fait rien à la puissance de la grande image collective, sur écran géant ou même au mur d’un palais ancien ou à la rosace d’un transept gothique. La pensée symbolique en espace, même pour la personne la plus aliénée, ne s’éradique jamais.

Voici en somme en quoi l’image murale est aussi fertile que vivante: elle est sans cesse à la poursuite de la parole qui en est le noyau de sens et qui sans cesse lui échappe vers le continuum sonore. Dans le brouhaha de l’espace l’image murale est le silence d’une promesse avancée et rétractée.

L'Immagine sul muro agisce



Lo spazio vive innanzitutto attraverso la sonorità che vi riconosciamo. Le grida confuse dei venditori al mercato che sovrastano il rumore della città. Il fluire del torrente sotto le nuvole fitte. Il sibilo del vento secco sugli altipiani e le falesie di arenaria del Sahara. Il crepitare della montagna nella calura di mezzogiorno che dissigilla le pietre saldate dal gelo notturno. Lo scalpitio delle greggi negli avvallamenti delle colline aride. Sento sempre sopraggiungere un senso sonoro, talvolta poco distinto, ma permanente nelle sue modulazioni robuste e tenaci. E' un continuum animistico, oracolare, minaccioso o armonico. Un senso sonoro molteplice, e prima ancora che sia proferita una sola parola. Il continuum sonoro mi lega allo spazio. Occorrono tutte le risorse della scienza fisica affinché in una camera anecoica io possa trovare il silenzio; ma anche in questa sospensione del mio patto sonoro con lo spazio sento levarsi subito il battito del mio cuore e il mio corpo che lavora sotto pelle.

In questo continuum circola la vibrazione sonora della parola. Nello spazio non posso uscire dal mero soddisfacimento, non posso uscire dalla paura che infliggo o che subisco se non sento la voce dell'altro; l'ascolto mentre mi interroga e le rispondo. Allora si instaura il dialogo. Così nasce la persona. Purtroppo molto spesso lo spazio mi riporta il grido di minaccia o di dolore, l'ordine secco che si impone e non saprebbe tollerare obiezione, il mormorio arrogante che ordina. Ma in ogni caso lo spazio raggiunge la pienezza del suo essere se è in primo luogo vibrazione vocale di noi tutti; se è

tutti noi. Nell'ampia e profonda circolazione del nostro frastuono. Della nostra festa o del nostro pianto. O della nostra pace.

Io nasco nello spazio. Nasco perché sono nello spazio, cioè nel suono dell'altro. Nella sua mutevole vocalità. L'oralità è spaziosa e spaziale. Da una bocca a un orecchio. L'oralità è sostanzialmente iniziatica, cosa inammissibile per i non-iniziati dal momento che la memoria non è un supporto visibile né udibile. Capita che lo spazio non acceda alla vita se non enunciato dal canto polifonico che lo fonda, quello dei pigmei Aka, quello dei Dong in Asia del sud-est, quello degli Huli della Nuova Guinea, quello delle Donne anziane dei Toro Nomu dogon di Koyo.

Una mattina succede che qualcuno, senza rompere veramente né con la comunità dei suoi parenti né col continuum sonoro, prenda una leggera materia colorata nel cavo del suo palmo o sulla punta di un dito; e sotto una tettoia di roccia, o in un locale in mattoni di argilla, posi una linea, un tratto. Qui improvvisamente il flusso sonoro dello spazio esita, si sottrae, si impenna, si allontana ma senza tuttavia tacere. Da questa linea colorata, da questo tratto visivo nasce uno sconvolgimento della relazione con lo spazio. E nasce per prima cosa un'immediata distanza. Una sospensione del continuum sonoro dello spazio. Tutto si fa silenzio.

Questo tratto silenzioso nomina. Nomina qualcosa nello spazio che colui che pone il tratto sente, designa, e che forse vuole anche catturare grazie alla potenza tranquilla e muta di questo segno. Questo elemento dello spazio è invocato, esortato, pregato, tenuto a distanza, placato, dominato, neutralizzato e finalmente, man mano che il tratto si precisa, nominato. Qui spunta l'alba della scrittura, che è movimento del pensiero verso il silenzio.

Nello stesso tempo, colui che ha preso un po' di fango grigio nella sua mano e l'ha deposto, disteso, fermo e preciso, come un balsamo sul muro al fondo della stanza, sperimenta l'importanza e l'audacia del suo gesto: la fiera evocata, l'antenato raffigurato, l'accoppiamento celebrato non si ritraggono. Il segno visivo ha il potere di stabilizzare e regolare lo spazio. Il posatore del segno nasce come uomo responsabile per sé, per i suoi parenti e per tutta la comunità: sa assumersi tranquillamente il rischio di dialogare in silenzio con lo spazio. Fin dall'inizio e sotto gli occhi di tutti egli installa il segno fuori dal segreto iniziatico che l'oralità sussurra all'orecchio. Il tratto che nomina agisce in due sensi: nomina qualcosa nello spazio e nomina chi inaugura l'atto di scrittura.

Il posatore di segni nomina e attraverso questo tratto serenamente audace tocca il potere animistico di ciò che nomina. Tattile per sua natura, il segno è performativo. Agisce. Ha allontanato il rumore creando un'apertura senza

trascendenza in cui il silenzio rinforza il continuum animistico del pensiero simbolico. Allontana e unisce simultaneamente. Unisce nella lontananza, proprio come fa la scrittura.

Un secondo tratto che nomina viene posato sul muro. Poi un altro. Infine appare una campitura uniforme ben definita. Poi un'altra ed ancora un'altra, senza che il procedimento cancelli i tratti precedenti. Nasce allora l'appropriazione attiva dello spazio attraverso l'organizzazione visuale che si risolve in qualcosa che è quasi sempre una sorta di scacchiera dipinta sulla parete. Capita che nella scacchiera il tratto qui e là ricompaia. Così nasce l'immagine. Un'immagine che è sorella della rete che l'ornitologo tende sulla collina nei pressi di uno stagno per catturare gli uccelli migratori, applicargli un anello alla zampa e rilasciarli, al fine di interrogare e studiare la loro vita. L'immagine è una traversata sospesa dello spazio, una traiettoria immobilizzata in un silenzio perpetuo.

L'immagine dipinta sul muro disorienta e stabilizza la tumultuante proliferazione animista dello spazio. Essa dà forma all'energia operante, creatrice e nello stesso tempo distruttrice, dello spazio; mette sull'avviso chi la guarda sul muro. Offre una guida per la vita, istruzioni per l'utilizzo dello spazio nei suoi pericoli e nei suoi splendori e nella giustificazione di questi ultimi. Raffigura nel suo mutismo il racconto mitico che spiega la turbolenza dello spazio e le attribuisce un senso. Calma l'agitazione dello spazio e l'angoscia di chi si mette a guardare l'immagine.

L'immagine sul muro si rivolge a tutti quelli che vi passano davanti e la vedono. Nel caso si trattasse di un mosaico steso sul pavimento, essa si espande sotto gli occhi dei visitatori e gli sfrega i piedi. Qualora fosse un affresco sulla parete del chiostro, essa richiama alla vita un episodio del grande racconto mitico orale che sta alla base della costruzione stessa dell'edificio. Se fosse profusione di pietre scolpite sul portico d'entrata, essa appoggia la sua sostanza simbolica sulla nuca di chi varca la soglia. Se brilla sulla vetrata nella luce cangiante delle stagioni e delle ore, fa di nuovo rivivere, attraverso la vibrazione cromatica, l'azione archetipale di un eroe, di un santo o di un dio fondatore. Essa distribuisce senso. Scioglie ogni esitazione e riavvia un cammino nell'opacità del mondo.

Questa immagine per tutti su dei grandi supporti pubblici è una sedimentazione della parola collettiva mitica che la comunità invia come risposta al bordone opaco e turbolento del continuum animistico dello spazio. Questa grande immagine è la cristallizzazione visuale della risposta allo spazio: è un contenitore di parola. Questa parola mitica, muta in quanto immagine, chiede tuttavia di ritornare all'oralità della comunicazione: l'iniziato

se ne incarica. Al popolo analfabeta medievale il chierico legge il racconto raffigurato sulla vetrata. La lettura di questa immagine diventa una “lezione di morale” alla quale il fedele, attratto dalla performatività del timpano o del rosone, si riferisce per orientare la sua vita.



Le grandi immagini pubbliche, lungi dallo scomparire con l’alfabetizzazione generale della popolazione, dislocano tuttavia la loro azione performativa, o meglio ne moltiplicano i campi. In Francia le grandi pitture delle sale consiliari comunali edificate nella seconda metà del diciannovesimo secolo accompagnano l’alfabetizzazione repubblicana della popolazione. Lo stesso dicasi anche della statuaria pubblica.

Ma, parallelamente, lo sviluppo della produzione industriale degli oggetti, che trasformano profondamente il continuum sonoro e simbolico dello

spazio, genera il proliferare di manifesti pubblicitari nei luoghi maggiormente frequentati per invogliare chi li guarda al consumo compulsivo dell'oggetto celebrato: un vero e proprio decadimento etico. Si potrebbe anche credere che il ricorso incessante, anch'esso compulsivo, alle immagini degli schermi del computer e dello smartphone tenda a cancellare l'utilizzo dell'immagine murale; ma quest'altra forma di degrado della personalità, una vera immersione in un buco per topi senza fondo, nei fatti non sottrae niente alla potenza della grande immagine collettiva, che la si ritrovi su uno schermo gigante o anche sul muro di un antico palazzo o nel rosone di un transetto gotico. Il pensiero simbolico che lo spazio veicola, anche per la persona più alienata, non si sradica mai.

Ecco in definitiva perché l'immagine murale è tanto feconda quanto viva: essa è incessantemente alla ricerca della parola che ne rappresenta il nocciolo di senso e che invariabilmente fugge verso il continuum sonoro. Nel brusio dello spazio, l'immagine è il silenzio di una promessa rinnovata e mai esaudita.

