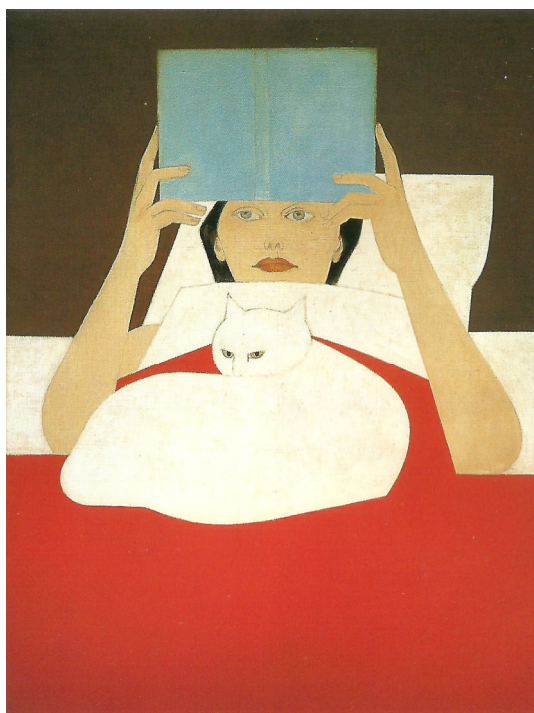


Marco Furia

Pittorici idiomi



eBook n. 228

Pubblicato da *LaRecherche.it*

[Riflessioni]

In copertina:

Will Barnet, "Donna che legge", 1965, olio su tela, Collezione privata

SOMMARIO

TENIERS IL GIOVANE, 1645

DAHL, 1819

BOSSOLI, 1853

HANSEN, 1870 – 1880

BACKER, 1890

ANKER, 1897

PECHSTEIN, 1910

O'KEEFFE, 1926

WEIGHT, 1947

KATZ, 1962 – 1963

BARNET, 1965

AUERBACH, 1967 – 1969

NOTE SULL'AUTORE

COLLANA LIBRI LIBERI [EBOOK]

AUTORIZZAZIONI

Teniers il Giovane, 1645



David Teniers il Giovane, "Gara di tiro con l'arco", ca. 1645, olio su legno, Museo del Prado, Madrid

Attorno all'anno 1645, David Teniers il Giovane dipinse "Gara di tiro con l'arco".

Sotto un ampio cielo attraversato da nubi minacciose, su un prato posto ai piedi di morbide colline, si svolge una gara di tiro con l'arco.

Numerose persone (tutte di sesso maschile) appartenenti, a giudicare dagli abiti indossati, al ceto popolare, osservano un individuo che sta per scoccare una freccia.

Due tozze colonne quadrangolari segnano la distanza tra arciere e bersaglio, mentre sullo sfondo, si nota un fitto bosco e, sulla destra, gli spioventi tetti di due case di campagna tendono a confondersi con la vegetazione.

Il numero dei soggetti coinvolti e l'interesse da questi ultimi mostrato fanno pensare di assistere allo svolgersi di una vera e propria gara, non di una semplice competizione amichevole: perfino il cane, ritto sulle zampe, a sinistra, sembra incuriosito.

C'è attesa: l'esito del tiro è, ovviamente, incerto.

Le dimensioni *fisiche* dell'arciere, come quelle di ogni altro individuo, sono distinte ma non imponenti.

Quanto all'arco, conoscere il titolo del quadro aiuta a scoprirlo.

L'uomo che è sul punto di scagliare la freccia svolge un ruolo importante, eppure su di lui non sono puntate, per così dire, le luci dei riflettori: la scena presenta, piuttosto, caratteristiche di tipo corale.

Sotto un cielo imbracciato, tra il verde di modeste colline, quegli uomini si dedicano a un'attività non ordinaria in maniera priva di enfasi.

I tiri – non abbiamo dubbi in proposito – saranno valutati in maniera equanime.

Il genere umano è *piccolo* rispetto alla natura e gli individui rappresentati dall'artista paiono averne consapevolezza: la gara non *si distacca* dal resto dell'esistenza.

Occorre appoggiare sul terreno qualche panca, fissare in modo opportuno il bersaglio, mettere a disposizione dei concorrenti un arco o invitare ciascuno a portare con sé il proprio e, poi, nominare un paio di giudici: non è necessario nulla di più.

Siamo dinanzi a un gioco, non ancora a uno sport.

Non sempre la pausa coincide con il riposo, può consistere in un'attività *diversa*.

Un'attività che, come nel caso in esame, richiede forza, ma, soprattutto, specifica perizia priva d'utilità immediata.

Lanciare un dardo contro un bersaglio non produce risultati concreti, il suo esito, tuttavia, può provocare meraviglia, approvazione, critica, biasimo.

Anche di questo vive l'uomo.

La natura, dal canto suo, sovrasta con indifferenza quei minuscoli individui appartenenti alla razza umana che non manifestano, almeno per il momento, la benché minima aggressività nei suoi confronti.

Si respira un'atmosfera di sereno equilibrio: la gara di tiro, forse periodica ma certo non quotidiana, rende evidente, proprio in virtù della sua artificiosa giocosità, il collettivo emergere di un esistere non inquieto.

Quell'impegno, pur non procurando, come dicevo, vantaggi materiali, si rivela efficace nel promuovere la ritemprante parentesi di una presenza simultanea non ignava, libera dalla fatica necessaria ad assicurarsi il pane.

Occorre però, al fine di porre in essere siffatta circostanza, stabilire talune regole e rispettarle, ossia *costruire* un ambiente in cui operare.

Ciò che vale per il tiro con l'arco non si può estendere alla vita, nondimeno una maggiore diffusione dell'intensa, non pigra, pacatezza che emana dal dipinto di Teniers il Giovane appare davvero auspicabile.

Dahl, 1819



Joahn Christian Dahl, "Paesaggio montano norvegese", 1819, olio su tela, Nationalmuseum, Stoccolma

Nel 1819, Johan Christian Dahl dipinse “Paesaggio montano norvegese”. Sotto un cielo per nulla sereno, non privo, tuttavia, di uno squarcio attraversato da vividi raggi solari, un piccolo corso d’acqua scende dalla base di una parete rocciosa.

Il massiccio è imponente e i suoi crepacci lo rendono simile a un’alta onda bloccata all’improvviso da un misterioso sortilegio.

Sulla destra incombono, minacciose, cupe nubi.

Il colore livido delle rocce contrasta con i toni più chiari delle acque che, senza incontrare ostacoli, fluiscono con *naturalezza*, come se quella consistente massa pietrosa si stesse trasformando in sostanza liquida: il destino dell’agglomerato minerale è, forse, quello di sciogliersi?

Il paesaggio montano di Dahl incute un certo rispetto e, nello stesso tempo, appare esposto agli eventi: in particolare, quei massi non ebbero (e non avranno) sempre l’aspetto rappresentato, poiché la montagna, come *tutto*, si modifica.

Perché dipingere una veduta?

Per sottrarla allo scorrere del tempo?

Per coinvolgere i propri contemporanei più anziani in sentimenti di nostalgia?

Per lasciare ai posteri una testimonianza?

Sì, certo, talvolta anche per i suddetti motivi, ma soprattutto, direi, per esprimere qualcosa.

Il più realistico dei paesaggi dipinti non coincide con l’ambiente rappresentato, poiché la mano dell’artista è *guidata* da uno specifico (originale) modo di vedere.

Il pittore figurativo sa bene di doversi continuamente misurare con un’ineliminabile ambiguità: il suo impegno, perciò, non è tanto rivolto a essere fedele a ciò che vede, quanto a non ingannare se stesso.

Non mi riferisco, sia chiaro, a una sorta di solipsismo pittorico a causa del quale l’artista rischia di cadere nella trappola tesa da un “io” ritenuto, a torto, capace di creare ciò che lo circonda, bensì intendo alludere a un’articolata relazione le cui radici affondano nell’esistenza medesima.

Vedere è esistere e anche dipingere lo è.

L'esserci, nel caso in esame, è vissuto quale *inquietante meraviglia* nel cui ambito gli aspetti inanimati e la sensibilità artistica entrano in rapporto.

La materia, certamente, non parla, ma influisce sul nostro linguaggio: se, anziché sulla Terra, vivessimo da migliaia di anni su un altro pianeta, i nostri idiomi, senza dubbio, sarebbero diversi.

Per fare simile esperienza, nondimeno, non è necessario trasferirsi su un lontanissimo astro appartenente a una sperduta galassia, è sufficiente osservare ciò che cade sotto i nostri occhi in maniera *ancora più* attenta, sensibile, aperta.

La nostra esistenza non si nega, a priori, a possibili contributi, poiché nessuna rigida frontiera la separa da un *concreto altrove* di cui, peraltro, non possiamo avere anticipatamente esatta cognizione.

L'emergere di un'immagine nuova, offrendosi quale possibilità di esperienza ulteriore, ci permette di aggiungere un fecondo quid alla nostra vita.

Indugiare con lo sguardo su quelle massicce eppure vellutate rocce, su quel liquido scorrere di cui ci sembra di avvertire i ritmici echi, su quel solitario alberello sovrastato da fosche nubi, insomma, in breve, osservare "Paesaggio montano norvegese", è riflettersi in una forma pittorica, scoprendo in certi tratti alcuni nostri lineamenti interiori.

L'esterno, dunque, si confonde con l'interno?

Non proprio, ma tali due aspetti non sono estranei l'uno all'altro.

L'integrità del vivere: questo, a mio avviso, è l'*oggetto* dell'affascinante quadro di Dahl.

Bossoli, 1853



Carlo Bossoli, "Inaugurazione della tratta tra la zona di Principe e Sampierdarena", 1853, litografia a colori, Collezione privata

Nel 1853, Carlo Bossoli eseguì la litografia “Inaugurazione della tratta tra la zona di Principe e Sampierdarena”.

È riprodotta un’ampia veduta di un territorio allora periferico appartenente alla città di Genova: il quartiere di Principe e quello di Sampierdarena vengono collegati dalla ferrovia (una sbuffante locomotiva avanza).

Sulla destra si vede il golfo bagnato da un quieto mare e, sul lato opposto, s’innalzano scoscese montagne.

I binari, che tagliano in due cortili e giardini di sontuosi palazzi, dividono il mare dai monti.

La locomotiva è spinta dalla forza propulsiva del vapore, mentre le navi dispiegano al vento le loro vele.

Sullo sfondo, si scorge il denso agglomerato della città affacciata sul suo porto.

In cima a monti e colline, si notano svettanti campanili e antichi fortilizi e, in basso, a destra, un’ampia terrazza, da cui si gode un bel panorama, è frequentata da individui di tutte le età.

Il tratto ferroviario, ai nostri occhi di uomini del XXI secolo, davvero breve, rivestiva all’epoca grande importanza: il vapore, genialmente sfruttato, modificava il mondo.

Ai giorni nostri, nessuno oserebbe costruire una ferrovia tra maestosi palazzi, ma a quel tempo, evidentemente, l’entusiasmo per il progresso metteva in ombra ogni esigenza di tipo estetico e urbanistico.

Il porto di Genova veniva collegato a un fondovalle rivolto verso accessibili passi appenninici esposti sui versanti padani: tale collegamento costituiva un indubbio vantaggio per la città.

Quasi tutti gli individui che si trovano sulla terrazza sono attratti dal transito del treno, soltanto alcuni preferiscono voltare le spalle e ammirare il suggestivo paesaggio.

La mitologia futurista, con la sua ingenua fiducia, è ancora lontana: qui l’atmosfera è ricca di un entusiasmo misurato e per nulla aggressivo.

La natura, con il suo mare calmo, le sue montagne ripide ma non minacciose, il suo cielo sereno, non pare *preoccupata* e quello sbuffo bianco, posto al centro dell'immagine, non sembra fonte di turbamento.

L'assenza di enfasi rende la scena equilibrata.

I traffici, a metà del secolo XIX, si svolgono con sicurezza, senza bisogno di essere protetti dalle (ormai inutili) fortificazioni e i convogli ferroviari, presto, oltrepasseranno la stazione di Sampierdarena: tale sviluppo tecnologico origina un orgoglio legittimo e non scomposto.

Ogni progresso sembra sul momento avere una portata enorme che il trascorrere del tempo spesso ridimensiona.

Quella locomotiva, in marcia verso l'osservatore, non è a lui prossima e, lungi dal minacciare d'investirlo, gli concede lo spazio e il tempo per una presa d'atto tale da promuovere, nell'anno 1853 come oggi, feconde riflessioni.

Lontana, la vecchia Genova pare rivolgersi all'osservatore non meno che allo spettacolo offerto dalla nuova linea ferroviaria.

Saggezza di un'antica città.

Hansen, 1870 – 1880



Heinrich Hansen, “Interno del palazzo Rosemborg, Copenaghen”, ca. 1870 – 1880, olio su tavola, Collezione privata

Negli anni 1870 – 1880, Heinrich Hansen dipinse “Interno del palazzo Rosenborg, Copenaghen”.

La sontuosa stanza di un monumentale palazzo ospita, in un angolo, due individui, uno in piedi e l'altro seduto, in conversazione tra loro.

I fogli sparsi (alcuni caduti sul pavimento) e il compatto mobile, contenente documenti, appoggiato alla parete di destra, inducono a pensare alla gestione di affari di carattere commerciale o finanziario: dalla parte opposta, nei pressi di un'alta finestra, sorge uno sfarzoso caminetto, ornato da statue e cariatidi.

La porta sul fondo lascia intravedere un altro grande e magnifico locale, occupato, al momento, per quanto è dato scorgere, soltanto da un cane.

Impossibile non notare come agli ampi spazi liberi e alla linearità architettonica si contrappongano elementi ornamentali ricercati, lussuosi e non sempre sobri.

Ho detto “si contrappongano”, ma simile forma verbale è inesatta, poiché un contrasto produce disarmonia, mentre, *qui*, regna l'equilibrio.

In quell'ambiente così vasto, illuminato da una nitida luce dorata, aspetti differenti si accordano.

Lo spazio, insomma, è il protagonista del quadro, tanto che perfino il tempo, in quell'interno, sembra scorrere in maniera diversa.

Una fulgida ma delicata atmosfera avvolge ogni cosa ed è in grado di porre in essere le giuste proporzioni, un po' come un uomo saggio è capace di pronunciare parole tali da comporre contrasti.

Forse, *là* è possibile gestire importanti affari e trattare complesse questioni complice una misteriosa magia?

Se, ovviamente, non v'è nulla di magico nelle sontuose stanze del palazzo Rosenborg, l'incanto non pare assente.

Qual è l'argomento della conversazione in cui sono impegnati i due distinti individui?

Come mai quelle sparse carte non sono state ordinatamente riposte?

Per quale motivo il solitario cane si trova nell'ariosa stanza?

Molte realistiche risposte potrebbero sciogliere i suddetti quesiti, nondimeno resta difficile negare il carattere anche fiabesco dell'immagine dipinta da Hansen.

Di nuovo, l'accento cade su uno spazio capace di comprendere e armonizzare lineamenti diversi e perfino opposti.

L'elegante interno rappresentato, così, appare come una straordinaria porzione di mondo nella quale elementi eterogenei convivono secondo silenziose cadenze sinfoniche.

La musica non adopera il linguaggio logico, tuttavia è in grado di trasmettere sensazioni ed emozioni: l'opera in esame ottiene un risultato analogo, in virtù di una *raffinata persistenza figurativa che comunica proponendo*, senza imporre obblighi.

Nell'osservarla, subiamo l'influenza del suo fascino e, contemporaneamente, ci sentiamo del tutto liberi, ossia in condizione di aprirci ad *argomenti* nostri, originali, eppure in accordo con l'opera medesima.

Lungi dallo svilupparsi nel vuoto, la libertà necessita di un'*aperta* realtà, poiché soltanto in siffatto terreno può affondare le sue radici.

Eterogeneità e integrità, intendo dire, possono convivere con esiti fecondi a condizione di riuscire a raggiungere un concreto equilibrio non facile (ma non impossibile) da conquistare.

“Interno del palazzo Rosenborg, Copenaghen” rappresenta sotto questo profilo, davvero, un'occasione da non perdere.

Backer, 1890



Harriet Backer, "Alla luce della lampada", 1890, olio su tela, Rasmus Meyers Samlinger, Bergen, Norvegia

Nel 1890, Harriet Backer dipinse “Alla luce della lampada”.

All'interno di una stanza, una giovane donna, seduta su una sedia, legge un libro appoggiato su un tavolo.

Alla sua destra, due vetri quadrangolari mostrano il buio della notte, mentre, di fronte, una stufa accesa, una sedia e uno specchio inclinato verso il basso completano l'arredamento.

Accanto al libro è posto un lume a petrolio.

L'alta finestra è corredata da due tipi di tende che lasciano liberi soltanto i vetri centrali.

La giovane è intenta a leggere: in solitudine, si concentra intensamente sulle pagine.

La lampada e la stufa, ambedue accese, conferiscono all'ambiente un'atmosfera invernale: per proseguire la lettura è necessario disporre di un fuoco acceso e di una fonte luminosa.

Siamo in grado di comprendere quell'intimità soltanto fino a un certo punto.

Non conosciamo il titolo né l'argomento del volume e non possiamo leggere i suoi caratteri stampati.

Non sappiamo se quel testo potrebbe suscitare il nostro interesse.

Il libro, insomma, s'interpone tra noi e la donna.

Quei lineamenti ci sono vicini e, nello stesso tempo, estranei.

Al contrario, la luce che contrasta con il buio della notte, l'arredamento sobrio ma non povero e il confortevole tepore ci sono familiari.

In più di un'occasione ci siamo trovati in circostanze analoghe.

A ben vedere, però, il fatto di non poter penetrare nell'animo della giovane non ci lascia insensibili: quel suo esclusivo concentrarsi, quel suo porsi, nell'intimo, fuori dal tempo e dallo spazio reali, è ricco di fascino.

Ci accorgiamo, così, che quella giovane è chiusa in sé ma è anche infinitamente *aperta*, poiché il suo atteggiamento la espone a innumerevoli congetture.

Quali sono le sue condizioni sociali? È solita dedicarsi alla lettura? Legge soltanto per svago? È scrittrice?

Domande senza risposta, ovviamente.

Ci siamo, per così dire, dimenticati di essere semplici osservatori di un'immagine e tendiamo a introdurci in ciò che, in realtà, è superficie dipinta.

Superficie dipinta avvertita quale vivida persistenza e non mera percezione.

Merito di una sensibile pittrice che *ci chiama dentro*.

Noi *entriamo* in quell'ambiente con tutto il nostro bagaglio di sensazioni, emozioni, certezze, quesiti e, nonostante più di una domanda resti priva di risposta, in quel *luogo* ci piace indugiare.

Per quanto?

Difficile dirlo, poiché le coordinate spazio – temporali della nostra intensa osservazione non sono poi così diverse da quelle, labili se non inesistenti, del personaggio femminile intento a leggere.

Un'*assenza* – *presenza* è, insomma, il frutto di un coinvolgimento tale da non sciogliere certi interrogativi, ma da riuscire a renderli partecipi di un esistere comune a tutti gli esseri umani.

D'altronde, se ci trovassimo in circostanze simili a quelle rappresentate, saremmo in grado di riferire proprio tutto di noi stessi?

Anche se fossimo i migliori oratori e scrittori non dovremmo accettare, in ogni modo, i limiti imposti dall'uso del linguaggio?

L'enigma rimane: tuttavia riflettere sulla sua portata conduce a esiti più fecondi di quanto potrebbe, a prima vista, apparire.

Anker, 1897



Albert Anker, "Natura morta con vino e castagne", 1897, olio su tela, Collezione privata

Nel 1897, Albert Anker dipinse “Natura morta con vino e castagne”.

Davanti a uno sfondo scuro, su una tavola ricoperta da candida tovaglia, si notano una vitrea caraffa e un bicchiere contenenti vino e, al centro, un piatto pieno di castagne.

Il colore della bevanda alcolica, giallo opaco, richiama quello della polpa dei frutti visibile attraverso il tipico taglio praticato sulla buccia.

Sul lato sinistro giacciono resti di scorze e, su quello destro, di fronte al bicchiere, fa mostra di sé un’isolata castagna.

Il fondo scuro contrasta con il bianco della tovaglia e il vino, con il suo aspetto cromatico, pare quasi svolgere il ruolo d’intermediario.

L’immagine si offre nella sua immediatezza: nulla chiede, se non di essere osservata e, senza indugio, riconosciuta.

È proprio così?

Siffatto esplicito realismo appare contemporaneamente chiuso in se stesso e *aperto*.

Non siamo dinanzi alle rarefatte atmosfere di Morandi e nemmeno alle disorientanti vedute di De Chirico, tuttavia avvertiamo la presenza di un quid che, nel mostrare sé, richiama anche altro.

La realtà quotidiana è più sorprendente di quanto spesso si pensi.

Penetrando nella figura, notiamo, innanzi tutto, che essa è istantanea eppure durevole:

il suo *tempo* è pari a uno scatto della lancetta del cronometro ed è anche intensamente persistente.

È il tempo di chi guarda il dipinto con tutto il suo bagaglio esistenziale ed è pure l’attimo del dipinto stesso, il suo irripetibile *esserci*.

Tra queste due dimensioni s’intreccia un dialogo: il quadro, ovviamente, è oggetto inanimato ma, se gli si presta attenzione, *vive*.

Quell’immagine, in qualche modo, *chiama*, intende essere valutata quale vivida sembianza.

I netti profili di bottiglia e bicchiere, nonché gli esatti contorni di piatto e castagne, paiono contrastare con l’indistinto fondo buio come il giorno con la notte, la razionalità con il caos: nondimeno, quei nitidi lineamenti sembrano emergere dalla scura nebbia e assumere le loro precise fattezze

proprio perché siffatta tenebra *esiste* in maniera senza dubbio diversa ma non necessariamente contrapposta.

A noi osservatori, alla fine, resta la *consapevole impressione* di partecipare intimamente a ciò che ci circonda, quali individui dotati di una personalità non predefinita, bensì in assiduo divenire.

Siamo e non siamo quell'immagine dipinta, perché l'umana impronta esistenziale è presente nella raffigurazione oggettiva di Anker in *modo spontaneo*, senza bisogno che l'artista ricorra ad alcun particolare artificio.

Ci rendiamo conto, allora, del fatto che il sostantivo “realismo” ci può ingannare se intendiamo tale termine come il simbolo linguistico di una concretezza rigidamente circoscritta, ossia di un'entità palese e, nello stesso tempo, inflessibilmente definita.

Le parole, ovviamente, si riferiscono a qualcosa, tuttavia possono avere un'estensione molto ampia, un *confine del senso* molto meno angusto di quello che saremmo disposti ad ammettere.

Aprire certi scrigni idiomatici, davvero, ci permette di meglio conoscere (e un'immagine figurativa, si sa, è paragonabile a una proposizione).

Esistere nel mondo e anche *essere il mondo*: questo è il pregnante messaggio di “Natura morta con vino e castagne”.

Pechstein, 1910



Max Pechstein, "Tempesta sul campo arato", 1910, Monaco, Staatgalerie moderner Kunst

Nel 1910, Max Pechstein dipinse “Tempesta sul campo arato”.

Il quadro è diviso, a partire dall’alto, in quattro parti.

Un cielo scuro attraversato dagli squarci giallo – rossastri di molteplici lampi, un bosco tra le cui buie fronde compaiono le facciate di due case, un terreno coltivato e, infine, ampio e tondeggiante, un campo arato.

Uno scosso alternarsi di valenze cromatiche e di profili conferisce all’opera (di cui è evidente lo stile espressionista) un aspetto inquietante.

Non ispirano certo tranquillità quelle nubi che rovesciano pioggia e fulmini su colture e abitazioni, quelle chiome che assomigliano a una minacciosa onda (somiglianza condivisa, in maniera meno intensa, dal campo arato), nonché quelle mature spighe esposte alla furia degli elementi.

Le case, dalle facciate di un colore molto simile a quello dei tetti, avvolte da fitte chiome arboree, rappresentano l’unico riparo.

Può trattarsi di una situazione senza dubbio avversa, ma limitata nel tempo e non troppo dannosa.

Dietro quegli arrossati muri possiamo immaginare individui in atteggiamento non scomposto: nulla appare, per intenderci, che richiami alla memoria il celebre “Urlo” di Munch.

Si attende, fiduciosi, che le folgori cessino di squarciare il cielo, che la pioggia si faccia più rada, che le folate si placino e, forse, che compaia perfino qualche timido raggio di Sole.

Lo scenario, tuttavia, può essere considerato in maniera molto diversa.

Lo scatenarsi degli elementi atmosferici crea annichilimento, non permette nemmeno l’urlo.

Un paralizzante spavento impedisce ogni gesto, ogni parola e il ricovero passivo appare la sola possibilità.

I raccolti potranno andare perduti, i fulmini potranno incenerire i tronchi degli alberi e i tetti potranno essere sollevati e distrutti da improvvise trombe d’aria.

Tra le due ipotesi non c’è netto contrasto, bensì differenza di grado: l’osservatore è libero di scegliere quella che preferisce, ma non di non sceglierne alcuna.

Non si può ignorare la tempesta.

C'è una valenza enigmatica in un'immagine per nulla ambigua eppure sospesa, incerta.

Un preoccupante aspetto naturale è fissato una volta per sempre in un attimo che dice e non dice.

L'artista è il suo pennello e quel pennello *siamo* anche noi che osserviamo il suo dipinto.

Ci troviamo di fronte a un rebus che non siamo in grado di sciogliere, che ci si ripresenta, intatto, a ogni ulteriore sguardo.

Nulla di costruttivo, dunque, ma soltanto una sterile reiterazione che rimanda sempre a se stessa?

Non direi.

Quell'enigma è profondamente umano.

La volta celeste, le abitazioni e il terreno sono, in generale, entità familiari, quotidiane.

Il mondo in sé non è nemmeno enigmatico, semplicemente è: siamo noi a conferirgli senso e significato.

E il significato talvolta è incerto, anzi, a ben vedere, lo è molto spesso.

Vivere è attribuire valore a noi stessi e a quanto ci circonda, è, dunque, saper andare avanti, sapersi fermare, sapere, se necessario, fare un passo indietro.

Quel cielo tempestoso, quel buio bosco, quelle rosse case, quelle messi e quel campo arato rappresentano una circostanza accidentale e contemporaneamente emblematica, una *precisa ambiguità* da riconoscere e accettare.

L'essere non è entità astratta, è il vivere qui, sulla Terra.

Di ciò prese atto Beckett, quando scrisse: "Bisogna continuare ed io continuo".

Mi piace pensare che Max Pechstein sarebbe stato d'accordo con lui.

O'Keeffe, 1926



Georgia O'Keeffe, "Strada, New York", 1926, olio su tela, Collezione privata

Nel 1926, Georgia O'Keeffe dipinse "Strada, New York".

In fondo a uno stretto varco metropolitano, vero e proprio corridoio che corre lungo pareti prive di qualsiasi apertura, si scorge un solitario lampione dalla foggia simile a un punto interrogativo.

Il fondo stradale non è visibile e il cielo è ridotto a un biancastro intaglio. Solitudine, senso di estraneità, alienazione?

I più diffusi malesseri sociali cui sono esposti gli abitanti delle grandi città vengono, senza dubbio, ben rappresentati in un dipinto che ritrae un ambiente esterno angusto e soffocante.

Non si vedono passanti: gli uomini, dopo aver costruito quegli inquietanti edifici, sono fuggiti lontano, inorriditi?

Forse quelle costruzioni sono disabitate o, forse, difendono gli apparati repressivi di un sinistro tiranno.

In fondo al tunnel, tuttavia, è ben visibile un elegante lampione che indica la presenza della società civile.

Un relitto, una speranza, una traccia?

Propendo per quest'ultima ipotesi.

Possiamo considerare quel bianco globo, sostenuto da un ricurvo braccio metallico, un segno, un'impronta.

È civile illuminare le strade al fine di consentire ai cittadini un'agevole vita notturna.

Un segnale, dunque: qualcosa di buono c'è o c'è stato.

A prescindere da ogni (auspicabile) senso di fiducia, il segno resta quale testimonianza.

Occorrerebbe, certo, demolire quelle cieche mura: il lampione, ovviamente, non parla, si limita a mostrarsi.

Più di novant'anni sono trascorsi dai giorni in cui l'opera fu dipinta e quell'angusto corridoio è stato replicato infinite volte nelle nostre città.

Dal punto di vista specificatamente pittorico, si nota un cromatismo sfumato che presenta tratti orientati al giallo, al verde, al rosso, al grigio scuro, nonché un impianto formale in cui lunghi parallelepipedi fanno da contrappunto all'opposta parete liscia.

Perfino in quel deserto di cemento, qualcosa rompe la deprimente monotonia: due *fisionomie* differenti si fronteggiano e si confrontano.

Anch'esse vittime dell'umana insensatezza, paiono quasi essere consapevoli di condividere un destino davvero poco gradevole: ambedue si protendono verso il lampione, ossia verso uno spazio meno oppressivo.

Si direbbe che muri e fanale non siano privi di vita e che dialoghino tra loro.

Anche nel più cupo avvilitamento un'espressione può ancora emergere, anche nel più terribile sconforto è possibile indicare una direzione.

Si tratta del richiamo al valore di un segno dinanzi al quale possiamo, come appartenenti al genere umano, imboccare la strada di una saggia buona volontà oppure quella dell'annientamento.

In fondo al tunnel non ci attende la soluzione del problema, ma un (illuminante) interrogativo: tocca a noi dare la giusta risposta.

Georgia O'Keeffe ha dipinto, nell'ormai lontano 1926, assieme a un soffocante ambiente metropolitano, certi inquietanti aspetti dell'esistenza che ancora oggi ci assillano: ritrarre un luogo per ritrarre l'uomo?

Sì, guardando il presente e predicando il futuro.

Weight, 1947



Carel Weight, "Holborn Circus, Londra, 1947, i danni dei bombardamenti", ca. 1947, olio su tela, Brandler Galleries, Brentwood, Essex, Gran Bretagna

Attorno al 1947, Carel Weight dipinse “Holborn Circus, Londra, 1947, i danni dei bombardamenti”.

Osservata da un punto di vista simile alla cima di una torre isolata, si stende sotto i nostri occhi un’area urbana londinese.

Accanto a un ampio squarcio provocato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, si nota la presenza di automobili, passanti, esercizi commerciali, alti fabbricati adibiti ad abitazioni e uffici.

La vita pare svolgersi normalmente: i cittadini, i cui sguardi non possono superare le recinzioni erette attorno alle macerie, camminano tranquilli lungo i marciapiedi.

I londinesi hanno isolato le ferite inferte dalle bombe alla loro città e, in attesa della ricostruzione, non sembrano condurre un’esistenza inquieta.

Il non dover più temere violente esplosioni (la guerra è finita da due anni) è già di per sé un fattore d’equilibrio, anche se resta da fare molto lavoro.

Gli stessi edifici, con la loro imponente presenza, acquistano una viva fisionomia e, specchiandosi gli uni negli altri, mostrano compostezza.

Il nostro sguardo è indotto a percorrere l’ampia strada, a raggiungere l’incrocio e a proseguire per poi ritornare indietro e trattenersi, almeno per un poco, sotto quella bianca tenda che protegge una vetrina dai raggi del Sole.

In particolare, nella parte inferiore sinistra del dipinto, un diffuso senso di partecipazione è opposto alle desolate rovine.

Le città, con i loro pregi e difetti, sono state costruite dall’uomo e dall’uomo medesimo possono essere distrutte.

L’umana specie rivela aspetti contrastanti: possiede una notevole capacità di edificare ma anche di distruggere.

Posti di fronte a simile drammatica contraddizione, siamo portati, dopo averne preso atto, a rifugiarci nei luoghi in cui la vita quotidiana corre in maniera consueta.

Tuttavia, non possiamo più dimenticare.

È un po’ come uscire dalla fanciullezza.

Fanciullezza non del tutto assente, per così dire, nel dipinto, ma, proprio perché non ignara, non integralmente tale.

L'infanzia, lungi dal costituire soltanto un'età contraddistinta da una felice (nei casi fortunati) innocenza, è una riserva d'energia che non si esaurisce mai del tutto.

Quando uno sforzo ulteriore appare inevitabile, quando dobbiamo seriamente impegnarci, quando si presenta una necessità che non possiamo eludere, traiamo vigore anche da quel mondo ricco di fantasia in cui abitammo nei primi anni della nostra esistenza.

Diversi sono i periodi della vita umana, nondimeno tutti i suoi lineamenti contribuiscono a individuarla come tempo presente e come storia.

Per esempio, storia d'individui che, assieme, sapranno reagire ponendo mano alla ricostruzione e che, al momento quasi sospesi tra il ricordo di recenti drammi e gli ardui compiti dell'immediato futuro, passeggiano lungo i marciapiedi della loro città,

attendono tranquillamente l'arrivo dell'autobus alla fermata, indugiano incuriositi davanti alle vetrine.

Gli adulti, per fortuna, sono sempre un po' bambini.

Katz, 1962 – 1963



Alex Katz, "Passing", 1962 – 1963, olio su tela, Museum of Modern Art, New York

Negli anni 1962 – 1963, Alex Katz dipinse “Passing”.

Si tratta dell’immagine di un uomo: possiamo vederne il cappello allungato verso l’alto, lo scarno viso, il colletto della camicia chiuso da un piccolo nodo di cravatta e le spalle ricoperte da una giacca scura.

Poco importa sapere se ci troviamo o no dinanzi all’autoritratto dell’artista.

Lo sfondo uniformemente grigio e l’espressione non certo allegra di quel volto conferiscono al dipinto un’atmosfera inquietante.

La figura, ricca di un senso di mistero rappresentato con stile quasi fumettistico, sembra un enigmatico miscuglio di surrealismo e pop art.

Si potrebbe pensare di essere al cospetto di un insensibile esattore delle imposte, di un ambiguo agente segreto o, in ogni modo, di un funzionario che suscita ben poca fiducia.

Quel personaggio, distaccato dalla cosiddetta società civile, è probabilmente estraneo alla nostra forma di vita.

È un extraterrestre?

Avvertiamo qualcosa di freddamente investigativo, qualcosa che ci mette a disagio e che, in circostanze reali, ci indurrebbe a un atteggiamento di sospettosa indifferenza.

Eppure, quell’individuo sembra *anche* del tutto comune: i suoi lineamenti e i suoi vestiti non sono insoliti.

Si potrebbe addirittura ritenere che abbia assunto un aspetto dimesso per confondersi tra la folla e portare con più facilità a termine la sua missione.

Quell’uomo susciterebbe, nella concretezza quotidiana, il desiderio di evitare qualunque rapporto, ciononostante il suo volto dipinto attira lo sguardo.

Osservare una fisionomia virtualmente non benevola, forse, ci rassicura, come, d’altronde, entrare in contatto con pericoli soltanto potenziali.

Non si tratta, però, unicamente di questo.

In quelle fattezze scorgiamo inquietanti tratti propri del mondo contemporaneo: viene alla mente un celebre romanzo in cui si descrive una tirannide capace d’invadere anche il più piccolo spazio personale.

Simile forma di autoritarismo assume connotati attuali in questo primo scorcio di secolo XXI, dominato da onnipresenti computer e immense banche dati.

Il quadro, pertanto, potrebbe costituire una sorta di manifesto, una specie di cartello “wanted” tipico di certi film western, insomma una denuncia del sinistro controllo operato da poteri pubblici e privati.

Manca davvero l'aria e, se non vogliamo che un'irrespirabile atmosfera si diffonda ovunque, dobbiamo reagire.

L'impenetrabilità dell'opera rende plausibili altre interpretazioni.

La seguente, per esempio.

Il mistero, se è tale, resta irrisolto: durante la nostra intera esistenza *si mostra*, ma è privo di spiegazione.

I modelli da noi costruiti, pur utili, non intaccano una *persistenza enigmatica* ineliminabile, naturale.

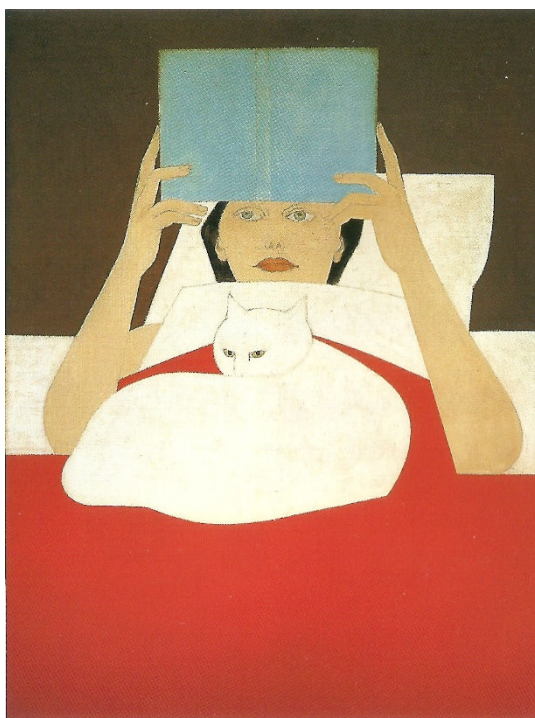
L'immagine potrebbe alludere, allora, per via del suo aspetto per nulla sereno, a un'insufficiente accettazione di siffatta circostanza.

Il dipinto, così, si riferirebbe a uno stato d'animo riguardante, più che il personaggio ritratto, lo stesso osservatore.

Nelle opere d'arte sempre ci si rispecchia, prendendo in considerazione, assieme ai lineamenti proposti dall'artista, trame interiori: in questo caso, però, tale vivido riverbero pare costituire precipuo *oggetto*, rivelando così un particolare interesse dell'autore per forme di *freddo* intimismo.

Resta aperta, come ho già ricordato, la via di altre interpretazioni.

Barnet, 1965



Will Barnet, "Donna che legge", 1965, olio su tela, Collezione privata

Nel 1965, Will Barnet dipinse “Donna che legge”.

Stesa sul letto, avvolta in una rossa coperta su cui si trova un candido gatto acciambellato, Elena, moglie dell’artista, legge un libro tenendolo sollevato, sicché l’osservatore può vedere i suoi occhi e i lineamenti del suo grazioso viso.

Il felino, accomodatosi in grembo alla donna, rivolge lo sguardo verso (il non visibile) bordo del letto.

Un reciproco scambio di calore tra essere umano e animale rende probabilmente a entrambi più piacevole il riposo ed è evidente fonte di serenità.

I colori sono intensi e uniformi, i profili sono raffinati e precisi, l’espressione di Elena è fissa, concentrata nella lettura, quella del gatto è quieta e un poco interrogativa.

Il libro, tenuto completamente aperto, forma un rettangolo azzurro sopra gli occhi della donna, mentre la parete di fondo, scura, ricorda le tenebre notturne.

L’immagine è distinta, precisa, non priva di tratti enigmatici.

Dove si trova la donna?

Con tutta probabilità nel suo letto, tuttavia, a parte la presenza del gatto, non si scorgono tracce d’intimità casalinga.

Se qualcuno ci dicesse che, all’interno di una comoda astronave, è in viaggio verso sperdute galassie, forse saremmo disposti a credergli.

I contorni nitidamente tracciati, i colori uniformemente stesi, conferiscono al dipinto lineamenti non estranei a valenze metafisiche.

L’affetto, nondimeno, è palese.

Il gatto si fida di Elena e quest’ultima non intende certo scacciarlo.

Sembra quasi che la compagnia dell’animale sia indispensabile e che l’attenta lettura non possa procedere in sua assenza.

Gli affascinanti lineamenti della donna tradiscono l’amore del marito artista: tutto, in quel personaggio femminile, mostra un’intensa concentrazione che – avvertiamo – saprà sciogliersi, al momento opportuno, in gesti appassionati.

Eppure, nonostante la presenza del felino, un'atmosfera poco domestica avvolge la scena, tanto che la parete scura potrebbe perfino far pensare a un letto magicamente sospeso nel buio della notte cosmica.

Una *persistenza metafisica* rende l'immagine serena e, nello stesso tempo, non priva d'inquietudine.

Resta l'amore che lega tra loro tre esseri viventi (Elena, il gatto e l'artista), ossia un profondo sentimento capace di tenere unite più esistenze, qualunque sia la circostanza esterna.

Gli aspetti magici e metafisici di cui sopra non intaccano minimamente quella fiducia, quella mancanza di dubbio, di diffidenza, di sospetto, vissuta a diretto contatto con gli esseri amati.

Indipendentemente da tutto il resto, quello che davvero conta è volersi bene.

Sembra un messaggio banale, ma non lo è per nulla, poiché chi lo rivolge agli osservatori esterni *entra nell'emozione*, non la rappresenta semplicemente, la illumina dall'interno.

Come non riconoscerci in una simile immagine?

Auerbach, 1967 – 1969



Frank Auerbach, "Mornington Crescent, inverno", 1967 – 1969, olio su cartone, Collezione privata

Tra gli anni 1967 e 1969, Frank Auerbach dipinse “Mornington Crescent, inverno”.

L’artista ci pone dinanzi a una sorta di groviglio il cui unico elemento ben distinguibile è rappresentato da un edificio dall’intonaco giallastro.

Il resto è un insieme di frammenti.

In particolare, certi tratti scuri (verticali, orizzontali e obliqui) creano un’atmosfera d’incisiva casualità.

La parte destra dell’opera, che occupa circa un terzo della superficie del cartone, appare meno luminosa.

Il tutto suggerisce l’idea di un percorso interrotto, discontinuo.

Si potrebbe pensare al tema dell’individuo metropolitano privato della propria identità ma, appunto, il condizionale è d’obbligo.

Non sembra lo straniamento ciò che interessa all’autore: i suoi segni densi e nervosi esprimono, a mio avviso, una *contingenza dell’essere*.

C’è qualcosa di momentaneo, di provvisorio, in quel suggestivo intrico, frutto, senza dubbio, d’intensa sensibilità espressiva.

L’interiorità dell’artista si mostra quale iconica coscienza di se stessa.

Non si vede un uomo che cammina lungo un grigio marciapiede cittadino, si vede tale camminare *dall’interno*, quale intimo procedere lungo una direzione che si perde.

Ritrovarsi: questo è il tema di un dipinto in cui la ricerca è anche desiderio.

Forse qualcuno si affaccerà a una finestra di quel giallastro edificio, forse un passante attraverserà quei desolati spazi e, forse, da un lontano campanile si diffonderanno cadenzate vibrazioni acustiche.

La compresenza di trame pittoriche figurative e astratte, per nulla ambigua, pone in essere l’inconfondibile ritmo di una *complessa semplicità stilistica*, la cui, visiva, tacita, *sonorità* assume le sembianze di un linguaggio non verbale.

Cosa ci vuole dire Auerbach?

Egli, in senso stretto, non *dice*, intendendo, piuttosto, mostrare il possibile raggiungimento di una condizione di *effettiva integrità*: soltanto se consapevoli, ma non prigionieri, dei multiformi aspetti dell’esistere,

possiamo accorgerci di come ogni percepibile lineamento emani una luce specifica quanto universale.

Quell'immagine non si limita a parlare di noi, parla direttamente *con* noi.

La sua *fisionomia provvisoria* dura quanto la nostra osservazione e, di più, tende a divenire *cadenza emotiva* in grado di emergere, in qualunque momento, come vivida memoria.

Siamo noi stessi un'opera d'arte?

No, certamente, tuttavia “Mornington Crescent, inverno” sembra quasi suggerire che la risposta a simile quesito potrebbe anche non essere, a priori, negativa.

Un quadro è separato dal resto del mondo e ne fa anche parte, poiché il *mondo* tutto comprende.

Un'opera pittorica, pertanto, è, contemporaneamente, isolata e coinvolta.

Necessita di un perimetro, nondimeno è entità viva, disponibile, aperta.

L'arte autentica, per sua natura, non è incline al solipsismo.

I confini sicuramente esistono, ma, a volte, più che insormontabili barriere o insuperabili linee, sono contorni, margini atti a delineare una sagoma, a tratteggiare un aspetto: sono, insomma, qualcosa che, lungi dall'opporci alla comunicazione, offre a quest'ultima l'indispensabile elemento formale.

Mentre osserviamo il quadro di Auerbach anche lo *dipingiamo*?

No, ma il nostro affascinato interesse instaura un dialogo che non può prescindere dalla materia di cui il quadro medesimo è fatto.

La passione per la pittura è affine ma non identica a quella per altre espressioni artistiche: come ho già avuto occasione di dire, se amiamo i dipinti, pur se non sappiamo usare pennelli e pigmenti, siamo un po' pittori.

NOTE SULL'AUTORE

Marco Furia (Genova, 1952), poeta.

Già collaboratore di Adriano Spatola, ha pubblicato:

Effemeride (1984), *Mappaluna* (1985), *Arrivano i nostri* (in *Fermenti letterari*, 1988), *Efelidi* (1989), *Bouquet* (1992), *Minime topografie* (1997), *Forma di vita* (1998), *Menzioni* (2002), *Impressi stili* (2005), *Pentagrammi*, con sette grafiche-collages di Bruno Conte (2009), *La parola dell'occhio* (2012), *Scritti echi* (e-book, LaRecherche.it, 2015), *Iconici linguaggi* (e-book, LaRecherche.it, 2016), *Tratteggi* (2017).

Sue poesie sono apparse su riviste e antologie.

Svolge intensa attività critica.

Ha partecipato a numerose manifestazioni con lettura di propri versi, per alcuni dei quali sono state composte partiture dai musicisti Francesco Bellomi e Roberto Gianotti.

Silente meraviglia, plaquette con pensiero visivo di Bruno Conte è stata pubblicata all'inizio del 2009.

Alcune brevi raccolte sono apparse on line su *Fili d'aquilone* (www.filidaquilone.it) e su *perigeion* (perigeion.wordpress.com).

Sue poesie visive sono state inserite in rassegne internazionali e pubblicate su periodici italiani e stranieri.

Ha fatto parte della redazione di *Anterem*, è redattore di *L'Arca Felice* e *Il Segnale*, collabora con la rivista giapponese δ .

(...)

- 207 [L'indicibile](#), Roberto Maggiani [Poesia]
- 208 [Poesie dell'uccidere in volo](#), Alberto Rizzi [Poesia]
- 209 [Cosmo inverso – calendario 2017](#), Aa. Vv.
- 210 [Le parole viventi](#), Mario Fresa [Raccolta di saggi]
- 211 [Italia Argentina: Ida y Vuelta](#), a cura di Silvia Rosa [Poesia] (in collaborazione con Versanteripido, a cura di Enea Roversi)
- 212 [Chiedo i cerchi](#), Valeria Serofilli [Poesia]
- 213 [Il Giardino di babuk – Proust en Italie 2017](#), Aa. Vv. [Poesia e Racconto breve]
- 214 [L'orizzonte alle spalle](#), Rosa Riggio [Poesia]
- 215 [La terra che snida ai perdoni](#), Gian Piero Stefanoni [Saggio]
- 216 [Sbagliando strada](#), Alessandro Franci [Frammenti]
- 217 [Proust N° 7 – Il profumo del tempo](#), Aa. Vv. [Antologia]
- 218 [Il posto delle piaghe lucenti](#), Giovanni Baldaccini [Poesia e prosa]
- 219 [Jump](#), a cura di Claudia Zironi [Poesia] (a cura di Enea Roversi, in collaborazione con Versanteripido.it)
- 220 [La paura e la città](#), Aa. Vv. [Poesia e fotografia] (a cura di Enea Roversi, in collaborazione con Versanteripido.it e Civico32)
- 221 [Una Venere nel Tevere](#), Giovanna Iorio [Poesia]
- 222 [RitortaEStorta](#), Elisa Mazzieri [Poesia]
- 223 [Il Giardino di Babuk – Proust en Italie 2018](#), Aa. Vv. [Poesia e Narrativa]
- 224 [La cosa morta](#), Cristina Sparagana [Racconto]
- 225 [Sei cose su Gadda](#), Gualberto Alvino [Saggio]
- 226 [Cherchez la femme](#), Aa. Vv. [Antologia Proust]
- 227 [Una piccolissima morte](#), Francesca Del Moro [Poesia] (a cura di Enea Roversi, in collaborazione con Versanteripido.it)

AUTORIZZAZIONI

Questo libro elettronico (eBook) è un *Libro libero* proposto in formato pdf da *LaRecherche.it* ed è scaricabile e consultabile gratuitamente.

Publicato nel mese di novembre 2018 sui siti:

www.ebook-larecherche.it

www.larecherche.it

eBook n. 228

Collana a cura di Giuliano Brenna e Roberto Maggiani

Per contatti: ebook@larecherche.it

[Senza l'autorizzazione dell'autore, è consentita soltanto la diffusione gratuita dei testi in versione elettronica (non a stampa), purché se ne citino correttamente autore, titolo e sito web di provenienza: www.ebook-larecherche.it]

*

L'autore, con la pubblicazione del presente eBook, dichiara implicitamente che i testi da lui proposti e qui pubblicati, sono di propria stesura e non violano in nessun modo le leggi sul diritto d'autore, e dà esplicito consenso alla pubblicazione dei propri testi, editi e/o inediti che siano, in esso contenuti, pertanto solleva *LaRecherche.it* e relativi redattori e/o curatori da ogni responsabilità riguardo diritti d'autore ed editoriali; se i testi fossero già editi da altro editore, l'autore dichiara, sotto la propria responsabilità, che i testi forniti e qui pubblicati, per scadenza avvenuta dei relativi contratti, sono esenti da diritti editoriali, o, nel caso di contratti ancora in corso, l'autore dichiara che l'editore, da lui stesso contattato, consente la libera e gratuita pubblicazione dei testi qui pubblicati. Similmente, l'autore dichiara, sotto la propria personale responsabilità, che ogni immagine contenuta in questa raccolta, da lui stesso selezionata e proposta, non viola in nessun modo le leggi sul diritto d'autore.