DOPPIOZERO

Intervista a Saul Steinberg

Pierre Schneider

14 Gennaio 2013

Pubblichiamo di seguito un'intervista a Saul Steinberg, tratta dal libro di Pierre Schneider, *Louvre mon amour. Undici grandi artisti in visita al museo più famoso del mondo* (Johan & Levi, dicembre 2012, p. 192, € 22), dedicato al dialogo intramontabile con i grandi artisti del passato.

Mi apprestavo già a rispondere, non senza qualche senso di colpa, alle solite obiezioni: "*Sono un pittore, sa, parlare non è il mio forte. Del resto, si può parlare d'arte? □□ L'esperienza estetica è come l'esperienza mistica, non si spiega...*". Lui però mi rassicura subito:"*Io diffido di quelli che restano ammutoliti, estasiati o tramortiti davanti a un dipinto. □□ Credono ai miracoli, loro. Ma il paradiso siamo noi a doverlo costruire. I veri mistici sono sempre stati dei chiacchieroni. Per rendere onore a un quadro, devi raccontartelo in tutti i dettagli□ possibili. Se ti blocchi, vuol dire che sei davanti a un padrone, a un capoccia*".

Il silenzio è frutto della paura, e Steinberg odia le dittature. "*L'arte è una sfinge: il bello della sfinge è che devi interpretarla. Quando hai trovato un'interpretazione, sei già salvo. L'errore della gente è credere che la sfinge possa dare solo una risposta esatta. In realtà ne dà cento, mille, forse nessuna. Può darsi che l'interpretazione non ci porti alla verità, ma è un esercizio che ci salva*."

La parola è salvezza, libertà. Ed è senza dubbio al ruolo essenziale della parola che va ricondotta la vocazione di Steinberg."*Io sono uno scrittore. Disegno perché l'essenza di un buono scritto è la precisione, e il disegno è un modo preciso di esprimersi*."

La caricatura, in effetti, non possiede una natura squisitamente visiva; essa rappresenta, al contrario, la forma più visiva che possa assumere il pensiero, il linguaggio. Ciò che differenzia il disegno di Goya da quello di Daumier non è tanto il talento, quanto la sua funzione: il primo si guarda, il secondo si legge.La caricatura sta al disegno puro come l'araldica sta alle armi parlanti. L'accusa di "letterarietà" non spaventa affatto Steinberg.

"*Tutto, in arte, ha un'origine letteraria, fatta eccezione per l'Espressionismo Astratto, che nasceva dall'attività del corpo e non dal pensiero. E anche lì, a ben pensarci... L'Action Painting metteva in opera l'intelligenza del corpo, e tutto ciò che deriva da una qualunque forma di intelligenza rientra in parte nella letteratura. L'intelligenza del corpo è la metafisica del fisico.*"

Tutto parla, del resto."*Tutto è messaggio: i profumi, gli oggetti che tocchi, perfino l'odore del museo. In Europa i musei hanno un odore di prefettura, di scuola elementare; in America hanno l'odore delle banche*." Se il più delle volte non cogliamo quei messaggi è perché la loro ricchezza è soffocata da una povertà assordante, come una conversazione in un tavolino all'aperto è soffocata dal rumore del traffico. "*Passiamo la maggior parte della nostra vita a interpretare messaggi chiari, preconfezionati (la posta, i giornali, i segnali rossi e quelli verdi ecc.). Gli altri, per essere decifrati, richiedono uno sforzo che preferiamo evitare. Ma è proprio questo sforzo che arricchisce la nostra vita, che la riempie di gioia, che la rende per così dire inesauribile*."

Incitare gli uomini a decifrare i messaggi più profondi. Già, ma come? La pigrizia, l'indolenza, la routine non li spingono a vedere solo ciò che è un linguaggio familiare? Per farli uscire dai binari bisognerà dunque agire d'astuzia: deviare in silenzio, azionando il comando a loro insaputa. "*Ci vogliono delle trappole seducenti*."



I disegni di Steinberg sono come una miriade di semafori perennemente accesi sul verde: vai avanti tranquillo, e sul più bello ti investono. "*Lo humour è una trappola portentosa. Io, al New Yorker, sono come un coccodrillo travestito da*

coniglio. L’aria innocente è fondamentale. Senza, non si ride. Il riso è un’ottima premessa. Aiuta a disarmare, spalanca le porte dell’istinto. È come il singhiozzo, come il peto, lo sbadiglio o il sesso incontrollabile. Quando provi a reprimere uno sbadiglio, ti esce dalle orecchie. E capitano certe esplosioni… Il riso è un linguaggio puramente fisico. Serve a spalancare le porte.”

Ti aspettavi degli invitati in frac: vedi entrare dei gorilla, dei funghi. È lo stesso linguaggio, ma a disposizione di un altro contenuto. La caricatura, per la maggior parte degli umoristi, risponde alla sua origine etimologica: serve a “caricare”. In Steinberg, invece, “scarica” il linguaggio dalle sue costrizioni.

E, alleggerita, vola fuori dalla finestra: appartiene ormai alle cose. Basta stravolgere i normali circuiti fra segno e significato. L’uomo che con i suoi disegni punta a offuscare la comunicazione dice:“*Sono diventato moralista senza volerlo* ”.

A prima vista l’aria è modesta, posata, vagamente pedante, da professore di chimica in un’università americana. Lo sguardo, il sorriso nascondono qualcosa di inquietante. E quel berretto, poi… Dopotutto, però, potrebbe trattarsi di un professore in vacanza. È proprio quanto devono aver pensato le quattro studentesse che ci avvicinano nella sala delle sculture romane. Di colpo, eccoci calati in una situazione squisitamente steinberghiana: alle prese con qualcosa che ha tutte le caratteristiche di un linguaggio ma che non riusciamo neanche lontanamente a decifrare. Le ragazze, capiamo, parlano spagnolo. E, pian piano, ricostruiamo la domanda cui sembrano dare quasi per scontato che il mio compagno abbia una risposta: “Perché le orbite della colossale testa di Antinoo, il favorito dell’imperatore Adriano, sono vuote?”. Senza esitare, Steinberg spiega: al posto degli occhi erano incastonate due pietre preziose, e quando arrivarono i barbari… Segue un gesto da illusionista, così naturale e preciso da lasciar credere che quell’uomo dall’aria innocente abbia preso lezioni di borseggio a Trastevere.

La nostra visita è cominciata dai mosaici romani. L’*Amazzonomachia* rinvenuta a Dafne, nei pressi d’Antiochia, del 3° o 4° secolo d.C. Steinberg indica la parte centrale, andata perduta, su cui si stende una colata di cemento:“*Questo spazio vuoto al centro trasforma l’opera in una faccenda geografica. È come un’isola, come un mare. Non stupisce che l’arte astratta rifugga il museo: solo qui si vedono cose del genere. Questi buchi sono riposanti. Ecco perché ci sono*

pagine noiose perfino nei buoni romanzi. Con questo buco, poi, la testa dell'uomo morente è molto più emozionante: come un'azione che si svolge dietro un cespuglio. La capacità di mostrare solo una piccola parte delle cose: erotica, femminile...".

Lo sguardo si dirige a sinistra, sui due cavalieri che combattono:"*Come sono eleganti, quei guerrieri! L'artista, qui, è un esecutore passivo dello stile di un'epoca, della decadenza, del rococò. (Una pausa.) Ma quando è arrivato ai denti del cavallo, quando ha riconosciuto quei quadratini, ha capito che tutto il mosaico era fatto di denti di cavallo. Guardi: è tutto astratto, traslato; le narici del cavallo, per esempio. A parte quei denti, che sono dei veri denti*". Dalla bocca di quale mostruoso Pegaso possono essere sgorgate le migliaia di quadratini che compongono il suolo che calpestiamo?"*Sempre quei denti di cavallo... Dopo che hai visto una cosa non riesci più a sbarazzartene: sei come contagiato, la vedi dappertutto. Lei, io, tutto in questo momento è fatto di denti di cavallo. Ovviamente è il mio occhio a essere contagiato*."

Un contagio che è celebrato come un sintomo di vita: la forza di un microbo non risiede forse nel suo potere contagioso? "*Per rendere vere le cose, io faccio il mosaico di un mosaicista intento a fare un mosaico. È il fatto che si spiega da solo. Adoro questo genere di cose*."

Dopo un po', di fronte a un altorilievo romano qualunque, dirà: "*Amo gli altorilievi. Ti permettono di fare cose assurde. Fare la scultura di una roccia, che è già di per sé una scultura! È assurdo, divertente, emozionante. Gli scultori, fondamentalmente, sono fabbricanti di idoli. Tradurre la carne in pietra, per esempio, è sfidare l'uomo. Perché una pietra venga ammessa nel museo – nel tempio – deve essere stata tradotta in bronzo. Il bronzo è la sublimazione della pietra, il legno è la sublimazione del ferro, e così via. È questo, per inciso, il segreto della Pop Art*".



Ad affascinare Steinberg, nei dipinti di Wayne Thiebaud come nei denti di cavallo dell'*Amazzonomachia*, è la coincidenza, che potremmo quasi chiamare coalescenza, di "natura" e "arte" in una forma semplice, primaria: qui il

quadratino, là la “ricetta” di un pigmento cremoso. Non si capisce più se sia l’artista a intrappolare la natura o la natura a intrappolare lui. Più tardi, davanti al *San Gerolamo penitente* del Sellaio: “*Meraviglioso! Una follia assoluta! Guardi come sono profilati gli alberi. L’architettura ha imitato gli alberi, poi gli alberi hanno imitato l’architettura. Sono stati i cipressi a inventare i campanili e i minareti*”.

Moltissimi dei suoi disegni raffigurano l’abolizione imprevista, sconcertante, comica, della distanza che separa l’artista dal mondo: come il personaggio che, intento a disegnare un tavolo, ne diviene a sua insaputa una gamba. A rendere possibile questo scavalcamento è la virulenza, la natura proliferante della linea. L’uomo e le cose sono legati da un tratto comune, nel senso più stretto del termine; un tratto le cui forme danno vita a una scrittura.

Per Steinberg tutto è linguaggio. Il linguaggio degli uomini, il linguaggio delle cose, così diversi fra loro, sul piano della scrittura sono letteralmente identici. E questo “letteralmente” va inteso alla lettera: l’identità del linguaggio umano e del linguaggio delle cose sorge sul piano dell’alfabeto.

Nuove combinazioni fanno deviare le lettere dalla loro origine trasformandole in involucri di suoni puramente umani, in veicoli di significati astratti. Le lettere, a quel punto, non segnalano più il mondo: significano solo ciò che la tirannia dell’uomo vuole che significhino. Va tutto bene, leggiamo nella lettera scritta da un amico; eppure un po’ di dimestichezza con quella grafia basterà a rivelarci l’angoscia che si maschera dietro quei proclami ottimistici. Steinberg dice:“*Per me osservare un’opera d’arte è un po’ un esercizio di grafologia*”.

Per chi disprezza ogni forma di dispotismo, ciò che più conta è sottrarre l’alfabeto al suo padrone, “scaricarlo” o affrancarlo dalle catene semantiche che lo imprigionano per restituirlo alla sua natura profonda. A quel punto,tutto parla lo stesso linguaggio. Poiché l’uomo e il mondo sono analoghi e continui, la scrittura è esattamente ciò che dice: più che un insieme di segni, una miriade di firme – conosciamo la passione di Steinberg per queste ultime –, più che un oggetto di conoscenza, un oggetto di riconoscimento. Il mondo è uno, a patto di riuscire a decifrare le corrispondenze che ne tessono l’unità.

Per farlo occorre un’attenzione rigorosa, maniacale. Una disposizione d’animo tipica del tardo Medioevo e del Rinascimento, per i quali l’universo era un grande

corpo tatuato di messaggi il cui ermetismo costituiva di per sé l'indice della loro presenza e della loro importanza: "Le erbe parlano al medico curioso attraverso la loro firma" scrive Crollius nel suo *Traité des signature* "rivelandogli le virtù segrete che celano sotto il velo di silenzio della natura".

Un aspetto che forse non si adatta granché a un professore di chimica? Sicuramente: è a un professore di alchimia che Steinberg somiglia.

Il Louvre ha più denti di quelli di Deucalione… Davanti a quel grande arazzo di pietra che è la Fenice: "*È sconvolgente! Le teste di becco, se le rovesci, diventano delle patere. E quelle ali, messe lì a completare il busto del becco. Gli artisti hanno sempre avuto difficoltà a completare due busti accostati. È la ragione di quelle ali, di quel calembour di farfalle. Come un paragrafo, una scrittura*".

Scrittura: una parola che sembra buttata lì a caso o, quantomeno, ricorrere come un tic. Ma quando la testa di becco diventa patera, quando le ali diaquila si ricompongono all'improvviso in farfalle giganti, la nostra attenzioneè irrimediabilmente attratta, finché non iniziamo a differenziare un terminedall'altro, dalla loro forma comune, dal tratto che li unisce. Il calembour visivo è quando due momenti egualmente carichi di senso si trovano a lievitare, l'istante in cui la scrittura, solitamente nascosta dietro ai significati, si sgrava di ogniriferimento per apparire in quanto tale."*La fenice al centro fa un po' tacchino: sembra una madonna dei poveri, una servetta piena di santini e medagliette da due soldi. I veri pavoni, quelli sì che sono magici: questa è un'anatra con un'aureola in testa*."

Indica i fiori disseminati in tutto il mosaico:"*Sono tutti orientati verso l'alto. L'ingresso principale della stanza doveva essere in basso. Si vede chiaramente che i bambini di casa saltavano sui becchi, mettendo un piede sulla roccia e l'altro sull'anatra. In quest'ordine, immancabilmente. Un rituale vero e proprio*".

Penetriamo nella sala di Augusto, una delle più grottesche di tutto il Louvre.

"*Per me è questo il vero museo. Ti senti subito circondato da centomila farfalle. Il soffitto, gli affreschi, i rilievi dorati, i marmi della pavimentazione, i busti, gli eruditi: tutto esige di essere guardato. È troppo! Tutte queste farfalle ti paralizzano*."

Niente di più morto, in effetti, di più ipnotico di una farfalla infilzata sul fondo di una scatola. All'improvviso rivedo il museo di Harvard, luogo funereo per eccellenza in cui si ammassano migliaia di farfalle di vetro, perfettamenteriprodotte.

Steinberg contempla il soffitto su cui si dipana un affresco raccapricciante,nella tradizione perbenista inaugurata da Puvis de Chavannes:"*Per sbarazzarsi delle cose troppo nobili che dipingeva negli edifici pubblici, Puvis a casa faceva disegni sconci. Non fatico a immaginarmelo mentre picchia sua moglie*".

Nemmeno il soffitto della sala successiva passa inosservato:"*Un incubo! È fatto a ottagono, una forma pesantissima. E così pieno che ti sembra di soffocare! È l'Ottocento che dice: "Ci siamo anche noi". Fanno concorrenza alle opere esposte, come Frank Lloyd Wright con il suo Guggenheim*".

"Per lei, allora, quale sarebbe la soluzione migliore?"

"*Nessuna. Non si dovrebbero aprire i musei*."

I ritratti del Fayum, qualche busto imperiale… Davanti a quello di Annio Vero, morto nell'anno 169 della nostra era: "*Il naso spaccato, mancante, è ciò che rende bella la sfinge. La morte si porta via i nasi. Un naso carnoso è un segno di vita. Il teschio: è questo il segreto del fascino di Greta Garbo. E anche quello di Brigitte Bardot: un teschio allegro, con una bocca da neonato, sensuale come le labbra di un pesce*".

Più avanti un ritratto del Fayum, grezzo, bellissimo: "*Impossibile imitare i primitivi. Si possono imitare i geni, gli scopritori, gli inventori. Esplorare quello che hanno scoperto. Cézanne, per esempio. Ma il primitivo è la punta di una piramide. Dopo di lui, il nulla. Rousseau, per esempio… Senza voler offendere nessuno, chi sono, oggi, i primitivi?*".

Busto in marmo di *Fanciulla romana ignota*:"*Un vero neonato, con la boccuccia perfida dei neonati. Come il volto dei marines: il neonato assassino. La faccia grande come una pizza e la bocca piccolissima. È il sensuale in formato piccolo che dà l'idea di perfido. La grande bocca sensuale – quella del coccodrillo, per esempio – trasmette più fiducia*".

Ci dirigiamo verso la grande scalinata. Ai suoi piedi, una testa colossale,quella di Lucilla, moglie dell'imperatore Lucio Vero: "*Questo catafalco, in realtà, è un*

ninnolo. La grande scala non gli dona. L'assenza di proporzioni è il simbolo del tiranno. L'artista-schiavo ha dato vita alle arti iperarzigogolate dell'Indocina (microfilia) e all'architettura delle banche (macrofilia). Le quali, del resto, sono entrambe delle forme di necrofilia".

Lucilla, o il preambolo alla dittatura. Eccoci al primo piano, tra le forche caudine delle grandi opere dell'ufficialità. David a sinistra, David a destra…

"Gli mancava la fede. È un vero mostro. Tipi come David sono scultori-architetti che si sono dati alla pittura per errore. Intendono la pittura come una scultura policroma. Traducono, traspongono. Il contrasto fra le vesti, nei Littori, viene dal chiaroscuro degli incisori. Quel blu è come le stampe di Épinal. Era così fiero dei suoi bianchi!"

L'*Incoronazione di Napoleone*: "*Che cosa assurda da fare! Quelle sei candele enormi, per esempio, tutte dipinte in prospettiva: un incubo. È il contrario della pittura: è un lavoro fisico. Solo nella scultura l'arte e il lavoro fisico sono legati. Lo scultore ha bisogno di mettere alla prova il suo corpo. Io diffido degli scultori magri. David aveva talento, ma è un primitivo: il vero pittore non ha tutto quel talento*".

La fatica è come una quinta colonna della morte che la dittatura introduce nella vita. La morte si addice a David. Davanti al *Ritratto di Madame Récamier*: "*È mortifero. Ha riprodotto, forse senza accorgersene, l'espressione dei defunti sulle tombe etrusche*".

Eccoci sprofondati nel regno della fatica. L'*Apoteosi di Omero* di Ingres:

"*Un'arte da professori. Un buon lavoro. Percepisci la fatica che ha fatto. Dante trasformato in cariatide da quei corni d'ariete è un calembour da erudito*".

Di Picot, *Amore e Psiche*:"*I pittori classici, cresciuti a pane e statue, dotano i loro personaggi maschili di falli troppo piccoli. Risultato: le ragazze, quando si ritrovano davanti a un uomo in carne e ossa per la prima volta, restano sconvolte. (Una pausa.) L'artista accademico comincia fin da piccolo a copiare le pieghe dei gessi. I gessi saranno sempre il suo grande amore. Gli alberi, le nuvole, i volti: cercherà di tradurre tutto in pieghe di gesso colorato.*"

"Una mania a dir poco bizzarra…"

“*Ha radici profonde. Le pieghe sono affascinanti: sono la sensualità dei bambini. Van Gogh era ossessionato dalle orecchie perché contenevano tutte le pieghe: le vesti, le forme femminili. Una forma di erotismo. Le pieghe dicono tutto, perfino troppo: una delle maggiori preoccupazioni dei pittori è quella di assicurarsi che le loro pieghe non celino simboli inconsapevoli. E poi le pieghe si ricollegano alla più antica delle arti, l’imbalsamazione. Le pieghe imbalsamano la realtà, e così facendo la deificano o la sublimano. Le pieghe migliori che abbia mai visto erano in un ritratto di Lenin. Le sedie drappeggiate sono come le nuvole nelle apoteosi – ascensioni o assunzioni – delle Madonne di Raffaello o di Rubens. La storia dell’arte, stando agli storici, è un’opera di imbalsamazione. Solo i santi che sono stati davvero imbalsamati si salvano: lo stesso vale per gli artisti. Amiamo le reliquie, non i vivi. I vivi danno fastidio. Le Chiese amano quelli che hanno già ricevuto l’estrema unzione, non i martiri. E i musei anche: sono delle accademie di imbalsamazione. Producono cultura, non arte*.”

*La morte di Sardanapalo*giusto in tempo per rincuorarci:

“*La donna pugnalata è di una tale bellezza! È il contrario di Ingres, che voleva rappresentare tutta la storia dell’arte. Il quadro di Delacroix la contiene tutta, dall’inizio alla fine*”.

Fuggiamo: Italia! Italia!

Dittatura, terrore, fatica, silenzio o – il che è lo stesso – parola imposta: ecco la costellazione sotto il cui influsso malefico ha luogo la scomparsa della scrittura.

“*Tutti i buoni dipinti si radicano su una scrittura. Se quella firma, se quella scrittura non c’è (in Puvis, per esempio, o nell’Omero di Ingres), entriamo in una dimensione atroce in cui a dipingere non è più l’artista, ma la società*.”

Siamo davanti al *San Francesco d’Assisi* di Giotto: “*Rappresentare la casa o l’albero in questo modo è un po’ come scrivere “albero”, “casa”. Come eseguire dei bellissimi geroglifici. Ciò che rende atroci quadri come l’*Apoteosi diOmero *è che gli autori hanno soppresso se stessi: non c’è più scrittura, solo una proiezione di immagini, di cliché. Nel* Sardanapalo*, invece, avverti la scrittura personale*”.

“In realtà, se Ingres contiene un messaggio dovrebbe possedere anche una scrittura…”

“*Diciamo che l’opera di Delacroix è scrittura e quella di Ingres tipografia*…”

“La mano è fondamentale?”

“*Sì. Niente scrittura, senza la mano e senza tutto ciò che la supporta e confluisce in quel□ la mano, senza l’enorme architettura che la fa muovere: biologia, geologia, storia dell’uomo. □ La scrittura è solo la punta di una piramide gigantesca*.”

“Qualsiasi scrittura è buona, dunque?”

“*No, ce ne sono anche di pessime. Nelle cattive scritture cogli il lato patologico della società, □ come quegli esercizi di calligrafia che rifilano alle ragazze nelle* finishing schools*, le scuole di□ □ buone maniere. La cattiva scrittura è burocrazia artistica: un’offesa alla natura. Se l’uomo si espri□ me solo con i mezzi della società, ha sprecato la sua vita; in effetti, la società esige che lo faccia*.”

San Francesco, vestito di un saio, è inginocchiato ai piedi della montagna:

“*La cosa più interessante non è fare una montagna o un saio, ma trasformare le pieghe in □□ muri, in alberi o in montagne*”.

Immancabilmente, il calembour fa apparire non già l’identità dei drappeggi e delle rocce, ma la forma comune da cui si originano, la scrittura.

“*Con la lettera A fai l’architettura. La virtù della B è che puoi fare dei volti, degli alberi, □ delle vesti. La A e la B sono la convenzione; il piacere della scrittura sta nel trasformarle in□ tutte queste cose. È la povertà del linguaggio, del materiale della scrittura che permette di □ operare il miracolo*.”

Un materiale come l’alfabeto occidentale complica, ovviamente, l’impresa. Il pittogramma, il geroglifico hanno meno distanza da percorrere per ritrovarele cose. Ma è proprio questo a rendere interessante la sfida. Le civiltà pittografiche sono meno lontane dalla natura. L’uomo dell’alfabeto è l’uomo dell’astrazione: più di chiunque altro, ha bisogno di avvicinarsi all’universo sensibile. Che un artista riesca a vedere le cose secondo l’alfabeto: ecco il testimone dell’alleanza più improbabile e al tempo stesso più necessaria.

“*Dei triangoli, dei cerchi, dei rettangoli: la composizione (un pentagono) è molto rigida, ma □□ invisibile. È un numero di equilibrismo. I raggi che emanano dalle stigmate del santo sostengono in aria la sagoma pesante dell’angelo. È come un gioco meccanico solidissimo. Un miracolo di cui □□ riesci a vedere tutti gli ingredienti. È questo a rendere bello il miracolo: è normale, naturale*.”



Non è folle sperare che una costruzione astratta e arbitraria come l’alfabeto corrisponda alla struttura della realtà? Ma in fondo non c’è altrettanta distanza fra un quadro dipinto intorno al 1450 e l’uomo che lo guarda oggi? E d’altra parte non verrebbe da pensare, guardando la *Battaglia* di Uccello, a un’incarnazione visiva delle preoccupazioni più profonde di Steinberg?

“*Magnifico! È una concezione filosofica della pittura. La cosa più intrigante è il mostro* *formato dall’infilata dei tre personaggi a sinistra. Il centro è la cosa meno interessante* (il personaggio del capo vittorioso)*: è scritto su ordinazione, dettato. Ma una parte debole ci vuole sempre*.”



Giotto, *Stigmate di San Francesco*, 1295-1300. Tempera e oro su tavola, 313 x 163 cm.



Saul Steinberg, *Louse Point*, 1969. Olio e timbro su cartone, 46 x 61 cm.

Il suo sguardo torna a quei personaggi di sinistra che, schiacciati l’uno addosso all’altro dalla prospettiva, si agglomerano in un essere a più braccia e a più gambe:

“*Questa specie di amalgami mostruosi è tipica degli uomini ossessionati dalla chiarezza*”.

“Mi fa pensare a Poussin, così ossessionato dalla volontà di rendere visibili i suoi dipinti da cadere spesso e volentieri nell’equivoco. Una pia donna aveva fatto

piazzare uno dei suoi quadri, un soggetto mitologico, se non erro un po' licenzioso, sull'altare del suo oratorio, pensando si trattasse di un'opera religiosa. Il lapsus è la vendetta dell'inconscio, del naturale bistrattato dalla volontà."



"*Gli unici elementi chiari sono il* condottiere (in italiano nel testo, *ndt*), *le teste e le groppe dei cavalli. Il resto □□ sono mostri, nature morte. Quelle bandiere, quelle piume... Hanno provato a imitare questo □ quadro per mostrare gli orrori della guerra. Ma Uccello era turbato, affascinato, interessato□ □ dall'orrore delle armature, degli zoccoli. Era la sua natura. Questa metafora del terrore□ □ solo per lui. Estesa ad altri, generalizzata, diventa allegoria, ipocrisia. L'unica cosa stranamente scoperta, in questo quadro, è il volto del* condottiere*. Dico stranamente perché è visto molto più di fronte che di profilo. Un profilo è già un meccanismo. Tutto il resto è masche□ rato; perfino le gambe dei combattenti sono mascherate di colori vivi. Non sono più dei piedi, □□ degli alluci, come nel Giotto. E poi le corazze, i cavalli bardati: tutto, qui, è mascherata. Uc□ cello è il maestro del camouflage. La terra, l'orizzonte sono mascherati dal nero, nonché dal□ la gabbia formata dalle lance. L'intera scena si svolge in mezzo al nulla. È una battaglia fra □ coccodrilli, tartarughe, granchi rinchiusi in una gabbia. Per terra, non resta che qualche ciuffo□ □ di ciò che è stata la natura. Privati del verde (dal pittore o dal tempo), quei ciuffi d'erba sono di□ venuti degli animali, dei brandelli di pelliccia. La bandiera! Una bandiera è sempre un collage, □ una maschera. Qui, però, la bandiera è mascherata un po' di più dall'ondulazione, che la rende una scrittura davvero incomprensibile. In ogni caso, la cosa che mi attira di più è l'angolo si□ nistro: ogni personaggio è mascherato. L'effetto è quello di un mostro tricefalo al di là di ogni □ immaginazione. Mi ricorda l'epoca in cui vivevo a Santo Domingo, nella foresta. Una notte mi □ svegliai in preda al terrore. Sentivo che c'era qualcosa di orribile. Accesa la luce, vidi migliaia □ di formiche che trasportavano un enorme scarafaggio. È il raggruppamento a fare il mostro.*"

Un po' più in là, la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Caterina □□ d'Alessandria*del Perugino:

“*Che meraviglia! Quel verde cupo, e quel rosso! Lo amo per via delle oleografie che vedevo da bambino. Davano esattamente la stessa qualità ai colori. Una cosa che potresti amare più come un dolce, che come un dipinto. Lo guardi con la lingua, non con gli occhi. È di una semplicità angelica, assolutamente naturale. Come Braque. Solo che le mostruosità hanno sempre intrigato di più delle cose angeliche: proprio come nei western, dove i “cattivi” sono sempre più interessanti dei “buoni*”.

Il culto del mostruoso in quanto vendetta della natura sulla tirannia del nobile, del convenzionale, del mediocre. Stiamo guadagnando l’uscita quando Steinberg si paralizza di fronte alla marchesa Visconti di Gérard. La sua carne bianca e la sua veste ancora più bianca si stagliano contro i verdi, i blu e i grigi cupi di un giardino e di un cielo preromantici: “*Da lontano è magnifica, quella banana che esce dall’ombra. In questo quadro ci sono tutti i santini dell’arte. Non mi dispiacerebbe avere una cosa del genere in casa. Una civiltà che lentamente ha creato quest’immagine dell’opera d’arte! Qui ci sono tutte le battaglie di san Giorgio e il drago, tutte le Madonne, tutte le citazioni possibili di Zurbarán, di Velázquez, dei veneziani… Lo sfondo è quello di un grande specialista del teatro. Nel cielo, ha conservato la tecnica dell’acquerello. Nel paesaggio ha impiegato quella degli arazzi. Stessa intensità in alto e in basso. Ha inventato il fondale dei fotografi. E quello speciale tocco di pennello per l’erba, quell’oro che segue le curve dell’abito… È semplicemente orribile. Ma per me questo quadro è il mostro che attirava Paolo Uccello*”.

Il mostruoso è l’assenza di scrittura. Non è sufficiente, però, che la scrittura si dia perché possiamo dirci in salvo: bisogna che essa persista. Una volta decifrata, infatti, scompare, dissolta nei significati che si erano serviti diessa come di un veicolo. Occorre dunque che essa appaia non solo in quanto scrittura, ma in quanto scrittura indecifrabile (o per lo meno irriducibilea qualsiasi interpretazione), come la scrittura che Steinberg allinea lungo lapagina. Ogni scrittura si compie nell’invisibile: questa la legge che Steinberg sembra proclamare. E che deve contenere una buona dose di verità, a giudicare dallo sforzo, più pronunciato del solito (probabile effetto del contagio), che mi occorre per decifrare il taccuino su cui ho annotato le nostre conversazionial Louvre.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Marc Chagall
Sam Francis
Alberto Giacometti
Joan Miró
Barnett Newman
Jean-Paul Riopelle
Pierre Soulages
Saul Steinberg
Bram van Velde
Maria Elena Vieira da Silva
Zao Wou-ki

Pierre Schneider

Louvre, mon amour

Undici grandi artisti in visita
al museo più famoso del mondo

JOHAN & LEVI editore

1 of 40