

## Disegni e parole

L. Carluccio - E. Gribaudo - E. Sanguinetti  
Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Torino - 1963

Ho trovato che un precedente di questo libretto risale a quindici anni fa. Anche allora due personaggi curiosi, Orfeo Tamburi e Mario Scamperle, scelsero un certo numero d'artisti con obiettività approssimativa al fine di un ampio panorama antologico del loro tempo attraverso il disegno, e cercarono la collaborazione di un poeta. Con questa differenza: che il poeta dovette semplicemente scrivere una divagazione sull'idea del disegno, come introduzione del libro. Accanto ai disegni, nome e cognome, luogo e data di nascita degli autori, come qui, e una breve scheda informativa invece delle pagine presuntuosette, anche mie, che accompagnano o scompagnano l'opera dei 33 artisti e, per concludere, secondo la maniera ancora viva degli album-ricordo dell'adolescenza, che la mia generazione e quella anche di Tamburi e di Scamperle ha conosciuto, non quella, beati loro, di Gribaudo e Sanguinetti, una battuta o aforisma originale degli artisti. Confidenza su confidenza, scoprirsi dell'intelletto insieme con lo scoprirsi della mano nei suoi divertimenti. Ce n'è una di tutti salvo che di Morandi, ovviamente; di Morandi che non ha mai ceduto il timone della sua vita a mani estranee e non è mai caduto nella rete tesagli dall'estero.

Per esempio il nostro Paolucci dice: *Disegnare è capire; è la più diretta spoglia confessione dell'artista; è il pittore nudo*; e Tosi, che allora aveva superato la settantina, invece: *Il disegno è la ginnastica dello spirito*. Giuseppe Viviani, versiliese, dice: *Il disegno è come un bacio, senti subito se viene dal cuore*; e Vespignani: *Io voglio soprattutto raccontare, scoprire col segno i piccoli vermi che sono sulla pelle e nel cuore di ognuno*. Marino Marini, come in sintesi: *Il disegno lineare indica la forma e tiene la costruzione*. Guttuso, apodittico: *Senza disegno non c'è pittura*. Virgilio Guzzi: *La parola disegno vale in lingua "progetto", il che non vuol dire che ciò che segue il progetto valga talvolta il progetto stesso*. Rosai, meno lambiccato: *Il disegno è per l'artista come la preghiera per il santo*.

Si vede bene che ciascuna di queste dichiarazioni e tutte insieme esprimono ancora un'idea del disegno e, prima ancora, dell'atteggiamento dell'artista di fronte alla sua opera, anzi delle relazioni biologiche tra causa ed effetto, tra motivazione e linguaggio, che è scopertamente romantica; cioè di confessione sincera di nudità scontata, di atmosfere intime persino, e quasi di clausura per ciò che riguarda la segretezza e il pudore che devono circondare e favorire l'atto del fare. Fabrizio Clerici spinge la sua minuzia sino a precisare il come il dove e il quando: *Prima di iniziare un disegno mi assicuro che la porta della stanza ove lavoro sia ben chiusa a doppia mandata. Disegno senza modelli e senza testimoni il più delle volte a luce artificiale. È indispensabile che abbia un plaid sulle gambe in qualsiasi stagione dell'anno. Solo in questa condizione so affrontare la carta bianca*; si giunge cioè a rivelare una possibilità addirittura viscerale dell'ispirazione. È così romantica l'idea che Sinisgalli, un tecnico nel senso migliore che la parola possa avere, certamente orientato in quel giro di tempo, anche se oscuramente, ad un ritorno d'ordine implicito in ogni dopoguerra, non poteva non ammonire: *Fateci caso: i disegni più belli si scostano pochissimo dall'Accademia, e più avanti: i grandi maestri antichi non hanno mai disegnato per semplice voluttà, per essi il disegno di un nudo richiedeva le stesse cure delle sagome di una cornice o dell'ornamento di una saliera*.

Messo di fronte alle opere dell'arte il tecnico non poteva non controllare le sue proprie motivazioni poetiche, le più libere, le più affini, con la motivazione di un giudizio da chirografare in quell'occasione particolare: non poteva cioè rinunciare ad una idea dell'arte e dell'espressione che non fossero sottomessi al principio, urgente, della conoscenza del mondo. Ricorda perciò, tra l'altro, d'aver lavorato in un laboratorio di ricerche scientifiche sulla costituzione dei metalli e delle leghe metalliche. *Si investiva un mucchietto di polvere o una laminetta con una scarica di raggi X. Le tracce dei raggi riflessi venivano raccolte sopra una lastra fotografica. Da quelle piccole macchie bianche sparse tutt'intorno al centro della lastra buia, dalle loro dimensioni, dal sito, dalla distribuzione degli*

*sciami, un occhio esperto riusciva a dedurre una quantità incredibile di notizie veramente sensazionali.* Come da un disegno di Leonardo lo scrittore tuttavia partecipa delle inquietudini degli artisti suoi contemporanei perché, infine, c'è un residuo delle nostre misure che è incalcolabile e perché sa che un disegno o un verso suggeriscono più di ogni altra nostra operazione l'idea di un lavoro *ad libitum, ad infinitum*. Ma contro un possesso conoscitivo, che diventa via via meno nitido e sicuro, di ciò che sia la separazione della luce dall'ombra, per esempio, o la divisione di un piano diritto da un piano obliquo, la misura di una profondità, di un risalto, un argine, un confine, dei limiti dei corpi nell'aria, nella luce, nel tempo; contro, cioè, un mondo la cui unità è ridotta a frammenti insicuri che cosa resta, sembra domandarsi, al di là di una sensazione di piccole intimità, appunto, di confidenze, di generose profferte di se stessi, dei modi instabili con cui ci riconosciamo, di brevi illuminazioni come lampeggiamento di uno stato di grazia?

Il ritrovamento tra le vecchie carte di questo curioso documento conferma che sarebbe davvero un bel lavoro allestire una serie di volumetti, che, con una certa cadenza, mettiamo di un lustro o di un decennio, ricostruissero il profumo del tempo, tra segno e parola o, come Gribaudo ha preferito, tra disegni e parola. Per fissare nella maniera cruda e imparziale e disinteressata che è tipica del bianco sul nero ciò che può essere fissato, per raccogliere sul ritmo preciso di un controllo meccanico stabilito *a priori*, anche se è un *a priori* che subito trova i suoi motivi o impulsi di cultura, ciò che trapassa da un millesimo all'altro, diventa filo conduttore, traccia visibile; una scia, una bava che luccica iridata sotto l'angolo visuale, collegando tra loro cose e fatti e persone che sembrano divisi dal gioco delle generazioni, dal gioco dei programmi, dal gioco anche delle ambizioni e dalla perenne attitudine tipica, di quelli che sono venuti dopo, alla distinzione e, quasi sempre, all'eversione; in poche parole: la traccia gloriosa e miserabile delle avanguardie.

Tanto tempo è passato, e più che tempo sono cose che sono passate, in quindici anni che possono valere un secolo o neppure un secondo; dipende da ciò che ne rimarrà nel futuro. Passate, mutate radicalmente, da sembrare addirittura opposte. I protagonisti di allora sono scomparsi o sono stati messi da parte, ognuno nella naftalina dei propri vizi; oppure hanno mutato pelle col mutare della stagione. Afro Basaldella in quel libretto, cui torno a riferirmi come all'altro protagonista di un disegno, presenta un nudino maschile accovacciato, del '43; ma la nota informativa dice che, dopo un periodo di pittura che si richiamava a formule secentesche (il barocchismo decadente della discendente scuola romana "seconda generazione", di una parte almeno, quella che per un certo spirito di fronda, che ancora proveniva da Scipione, Raphael e Mafai contrastava l'altra "scuola romana", la spuria, o impura, coi suoi neoclassici bagnanti-ginnasti da barcacce del Tevere; una specie di Pasolini alla rovescia) già perveniva ad un neocubismo in cui abilità, esperienza e sensibilità cromatica si fondevano in un insieme omogeneo ricco di pregi stilistici. Così al principio del '47, Birolli era appena "passato" dai soggetti fantastici al racconto di scene realistiche sulla guerra e la resistenza; mentre l'ultima produzione di Giuseppe Capogrossi, più accesa nelle colorazioni violacee, accoglieva in prevalenza soggetti di maschere e motivi di ballerine, fermati in un'atmosfera di attonita realtà; era cioè, Capogrossi, ancora un pittore innocente, discosto per quel poco di strada o jato di tempo che decide, dell'invenzione dei segni, che la lingua maliziosa, di Mazzacurati, doveva subito icasticamente definire "tacchi-Venturi".

Tante cose sono mutate eppure il filone che corre da quello a questo tempo, la bava che strascicata li congiunge e nelle sue secrezioni li mostra ancora legati, è sempre di qualità e fattura romantica. Soltanto che, adesso, possiede l'alzata di timbro affatto naturale in una società artistica in cui l'empito rivoluzionario e i furori orgiastici, che accompagnano lo spirito dell'avanguardia, sono un principio costante, monotono, dell'azione degli artisti; non costituiscono più il punto di arrivo ma sono al punto, e si potrebbe dire "il livello" di partenza di ogni avventura o sperimentazione, strumentale o concettuale che siano: anche se, poi, è abbastanza facile capire che gli eroici furori di quest'anarchia hanno la buona abitudine di sostare a lungo davanti allo specchio del bagno e di verificare il peso sulla bilancia, prima di uscire all'aperto ed affrontare la strada e il pubblico.

Questo filone, questa scia di bava che si allunga viscida e iridata a collegare ieri e oggi, il prima e il poi, è ancora un ricalco dei caratteri classici degli atteggiamenti e delle sensibilità capillari dei romantici: l'evasione dal mondo della realtà sulle vie del sogno, dello straordinario, sino all'incongruo meraviglioso e all'abnorme e la caduta, soltanto in apparenza contraria, nel vivo dell'exasperato realismo del sesso. Al visionarismo tipico dei surrealisti della tradizione antica e recente, che porta implicita un'idea di sospensione nel vuoto, di *trance*, di estasi medianica o di assenza onirica - vera e propria situazione di *suspense* nell'intercapedine tra lo spazio e il tempo reali - i giovani sostituiscono un otticismo atroce, atroce fin nelle sue premesse; l'otticismo crudo e cinico, l'otticismo nudo dei *croniqueurs*, dei *voyeurs*, dei *clochards*. E le premesse sembrano essere in misura sempre più esplicita ed esclusiva, premesse ad un'esperienza indiretta, al limite di un'esperienza falsa; falsa prima di tutto in rapporto con la volontà d'anarchia, con gli eroici furori, con la tensione psichica che dovrebbe suggerire la verità e l'attualità di un autentico incombente dramma morale.

Proprio per questo sospetto di freddo distacco negli atti coi quali la violenza viene agghindata e preparata alle sue funzioni, tanto che ci può apparire come un totem un momento prima che cominci attorno ad esso il rituale orgiastico, e per la ricerca di eleganze e di preziosità formalistiche che ne consegue nel vivo di un'operazione oggettivamente e moralmente disgustante, può verificarsi, poi, spontaneamente, il recupero, che sembrava impensabile, di un certo scientificismo, o tecnicismo; di un metodo analitico che è quello del laboratorio e delle esperienze in *vitro*; il recupero cioè di una coscienza oggettiva nel bel mezzo delle manifestazioni della libertà; irrazionale per principio e *déracinée*, della immaginazione fantastica. Non è forse evidente che molte tra le testimonianze portate da questo libretto, subdolamente, con modi blandi e tortuosi, attraverso la violenza, il disgusto e lo spavento, ci recapitano una minaccia, qualche volta un ricatto, nei toni neutri, burocratici, una comunicazione d'ufficio?

Viene in mente ciò che molti anni fa ha scritto Cremona, presentando una sua mostra: *Una volta in una stanza azzurra trovai immobile sul muro una grossa larva verde, la stuzzicai con uno stecco e quella fu mossa da una tale tremenda irritazione che mi spaventò*. E quel passaggio de *Le Sang du Poète*, di Cocteau, dove su un occhio sbarrato l'autore dello scenario fa cadere, rapida, una rasoia. Il sangue schizza, cola, macchia lo sguardo, lo trasforma in una materia repellente. Cresce un'immagine, una sensazione di raccapriccio così tesa che il raccapriccio stesso alla fine, con un soprassalto si spezza. La nausea, nel suo punto di tensione, si rovescia e ci riconduce al risveglio. È attraverso questo tipo di relazione tra due forme acute, una della immaginazione, l'altra della finzione scenica, che diventa più allarmante la sensazione di un rapporto "fra estranei" nelle relazioni che corrono tra gli artisti e la loro opera. Si è tentati di pensare che la cosa importante non è l'opera d'arte e il suo carico di significati concretamente definiti, ma le sequenze metodicamente impostate nella loro cadenza e astutamente controllate nei loro sviluppi che devono attuarla come frutto di una loro energia associativa, cui l'artista, demiurgo disinteressato e compiacente, ha soltanto dato la prima spinta. Gli artisti agiscono, cioè, come apprendisti stregoni che pensano che tutto gli sia permesso, perché in fondo la stregoneria non esiste. Così il loro lavoro assomiglia ad una combinazione di ricerche minuziose, di scavo, più che ad un'esperienza di invenzione.

Scavano, rivoltano, rovesciano, sovesciano, setacciano, tornano ad arruffare tutto in un gomito di disordine per il piacere di ricominciare daccapo. Cumuli di detriti si alzano intorno, rivelando in superficie il percorso sotterraneo. Da montagne di materia grossolana qualche volta essi ricavano un grammo d'oro, una cosa che luccica. Da montagne di iperboli e di criptogrammi, talvolta accumulate con il gioco lungo, raffinato, scaltrito di una scrittura coniatata apposta per rendere agevoli le complesse giunture di incrocio, di innesto, di palchettatura, di intarsio erudito.

I poeti novissimi stanno bene accanto a molti di questi giovani pittori; alternamente recitano la medesima arcadia granguignolesca e demenziale. Non scavano, né gli uni né gli altri, l'universo o il mondo o il circostante, mi pare, ma il dentro di noi, con una ferocia fisica oltreché psicologica che

sovente riduce lo stato di coscienza ad uno stato di subcoscienza e la condizione umana a subumana. Gli *Enfants Terribles* di Cocteau, ma sì, ancora lui, che potrebbe essere il cinico e innocente profeta di molta parte di questo regno, conoscevano la terribilità nascosta tra le ombre dei loro cassetti. Perciò li svuotavano rabbrivendo ogni sera. Cassetti come tasche di ragazzini, colmi di cose in disordine, billie di vetro, scatole di cerini, cartoline vecchie, fogli d'album, quindi sgualciti, piume, cocci, pennini usati (le biro, adesso, fanno lo *streap-tease*); gli oggetti disparati e sempre inattesi della loro spietata mitologia, della loro equivoca metafisica. I nostri *enfants terribles* svuotano il loro cuore, quel cuore d'uomo che Pascal definiva: *creux et plein d'ordure*; svuotano il dentro di noi come una pattumiera, ogni giorno e sempre, in fondo, trovano che il cuore, il vaso di *creux et plein d'ordure* somiglia al sesso.

Così è che le loro immagini, anche le più ingenuie, sembrano chiamare la bestemmia e, oltre la libidine e l'erotismo, la pornografia; ciò che può raggruppare insieme con un movimento ed un'apparenza sospetta e lubrica, la cosa immaginata o la cosa vista. Freud cede la sua poltrona al marchese de Sade; le nere viole del pensiero di Redon impallidiscono per questo zolfo che brucia e i tragici orpelli, gli scheletri sibilanti di Ensor rivelano, alla sua vampata, la loro originaria innocente sostanza zuccherina.

**Luigi Carluccio**