alle stampe la quinta parte di un'opera iniziata con *La rovina di Kasch* nel 1983: *Il rosa Tiepolo*.

Chiunque abbia frequentato l'opera di Calasso, non può non aver trasecolato di fronte all'anomalia del suo libro sul pittore veneto. L'autore che, insieme con Graves, è stato in grado di rievocare – rendendoli familiari e facendoli sentire più vicini – i miti greci e dell'India vedica in tutta la loro complessità e nell'intero mistero che li avvolge: lo scrittore-saggista che ha dedicato un volume a Talleyrand e, come afferma Calvino in una sua recensione, a tutto il resto del mondo: l'esegeta che prende il lettore per mano accompagnandolo passo dopo passo nell'intricata opera di Kafka, mostrandone i grovigli ricchi di contraddizioni: l'uomo erudito che per anni si è interessato allo studio delle culture d'Oriente e Occidente alla ricerca di quell'*humus* che trascende i diversi significanti e che tutto accomuna – la Tradizione, come afferma Zolla in suo celebre saggio –, eccolo mostrare un lato che prima non si conosceva: quello di critico d'arte.

Conoscendo la disinvoltura con la quale Calasso dapprima si immedesima con i testi di cui discorre, per poi distaccarsene spiccando un rapido volo e ridiscendere, subito dopo, in rapida picchiata tornando a immedesimarsi con essi, si può fantasticare con quanta arte evocativa egli possa aver trattato Tiepolo: magari ricalcando il metodo del Cavalcaselle, già ripercorso da Longhi nel suo bellissimo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*: sostando di fronte ad ogni dipinto e scandagliandone qualsiasi dettaglio: un colore, una sfumatura, un tratto lievemente impreciso, uno sguardo, un'impressione, un'espressione, un paesaggio, un cielo, un prato, un corpo, una capigliatura arruffata per lo stormir del vento: adottando un'analisi che nulla lascia inosservato e che mai cederebbe il passo ad una scrittura fredda, distaccata, piena di classificazioni e definizioni di genere. In tal modo l'analisi diviene narrazione; è pronta a catturare l'attenzione del lettore senza mai abbandonarlo: era questa la posizione di illustri critici – Macchia, Ripellino, lo stesso Longhi – e che Calasso ha evidentemente adottato in pieno: il saggio come opera d'arte. Non a caso Salman Rushdie, nell'accogliere la pubblicazione di *Ka* affermò che ci si trovava di fronte a un libro che «è al tempo stesso una indagine erudita e un romanzo, e

in questo consiste la sua singolare riuscita. Fatto… così raro nel mondo dei libri che lo si dovrebbe festeggiare».[5]

Nulla di tutto ciò appare nel *Rosa Tiepolo*. Chi ha presente la partenza delle *Nozze di Cadmo e Armonia* – «Sulla spiaggia di Sidone un toro tentava di imitare un gorgheggio amoroso. Era Zeus. Fu scosso da un brivido, come quando i tafani lo pungevano»[6] – non potrà non notare l'opposta diversità dell'*incipit* dell'unico – per ora – saggio d'arte di Calasso: «Accadde con Tiepolo quello che sarebbe accaduto con certi imponenti e misteriosi oggetti arcaici come i bronzi di Shang: venne considerato decorativo ciò che non si riusciva a leggere, ornamentale ciò che era troppo carico di significati».[7] L'autore non entra subito in contatto diretto con le opere dell'artista. Egli preferisce familiarizzare con lui: cerca di prendere evidenza dell'oscurità e la quasi totale sottovalutazione cui lo hanno relegato per secoli critici e studiosi; ripercorre, di costoro, le varie idee e opinioni esposte, verificandole attraverso un fuggevole sguardo che attraversa l'intera opera pittorica come un falco che domina da alte vette il paesaggio che gli si presenta all'orizzonte prima di spiccare il volo e piombare sull'ignara preda. Ciò che Citati notò per Macchia, vale per questo testo di Calasso:

> Persuaso che ogni capolavoro è insondabile, incapace di condividere l'umile superbia di questi critici, egli ha scelto per proprio conto la strada della discrezione. Non si prende nessuna confidenza con i suoi autori. Non cerca di identificarsi con loro. Mantiene la giusta distanza. Con un cavalletto e dei piccoli pennelli, si dispone in un angolo della scena, fino allora trascurato dagli studiosi; e mentre il suo modello continua a declamare, rivolto ai posteri, il *Cid* o la *Jeune Parque*, egli fissa fuggevolmente sulla tela un gesto, un tic, una sfumatura. Poi cambia punto di vista: cerca angoli e scorci sempre diversi: muta colori: ora facendo ricorso alla sua penetrazione di moralista, ora alla sua competenza di musica e di pittura.[8]

Un angolo della scena e un pittore seduto che fissa alcuni gesti o tic del suo soggetto: non solo credo sia l'immagine più appropriata per rendere l'atteggiamento col quale Calasso si è pre-

---

[5] Riprendo la citazione dalla quarta di copertina dell'edizione nella collana Gli Adelphi dell'edizione in mio possesso, la terza, pubblicata nel 2007, di *Ka*.

[6] R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1989; p. 15.

[7] R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006; p. 17.

[8] P. Citati, *Il tè del cappellaio matto*, Adelphi, Milano 2012; p. 201.

disposto nella lettura del suo Tiepolo, ma è anche quanto di più distante ci possa essere da un ecfrasi, nel senso sopra citato.

È affascinante osservare un critico d'arte intento nel suo lavoro: egli, talvolta munito di una lente di ingrandimento per non lasciarsi scappare neppure il minimo dettaglio, scruta il dipinto dappresso, percorrendolo di particolare in particolare senza mai allontanarne l'occhio. Longhi – se la memoria non gioca brutti scherzi – arrivava, in taluni casi, anche a ridisegnare – producendo, ovviamente, una pessima copia – i dipinti oggetto delle sue analisi; e ciò allo scopo di poter evocare il più precisamente possibile i quadri.

Tuttavia, *Il rosa Tiepolo* diviene interessante perché Calasso si diletta – e sarebbe gustoso sapere con quanta consapevolezza da parte sua – a cimentarsi in un esercizio retorico al rovescio: se l'ecfrasi è l'espediente attraverso il quale la lingua, col suo periodare, riesce ad evocare le immagini di cui discorre, cosa accadrebbe se i dipinti perdessero la loro plasticità, le loro linee, i colori così magistralmente posti in tela, trasformandosi in parole senza opportunità di riacquisire la loro originaria natura? In che modo Calasso opera questa trasmutazione? E che tipo di critica d'arte ne emergerebbe?

Si osservi il testo dalla vetta di un immaginario Monte Ventoso: si vedrà che è diviso in tre parti: la prima e l'ultima che riguardano gli anni di maggior attività di Tiepolo: pittore celebre, ovunque ricercato per la sua maestria da ogni angolo d'Europa; la seconda, quella centrale e cuore dell'opera, tutta incentrata su una serie di acqueforti – gli *Scherzi* e i *Capricci* – che costituiscono il diario segreto dell'artista: ciò che egli non avrebbe mai osato mostrare e neppure confessare ai suoi più intimi amici: quel *Libro Rosso* che, molti secoli dopo, solo Jung avrebbe potuto mettere nero su bianco condividendolo con poche persone.

Il Tiepolo di Calasso appare come un regista che si appronta a mettere in piedi una compagnia di attori: dapprima ne esamina diversi: li mette alla prova facendoli cimentare con ruoli vari, difficilissimi e nelle situazioni più disparate. Individuati gli attori, non se ne separa più: formata la compagnia, si girerà insieme ogni luogo per tutta la vita, pronti a interpretare le parti che i diversi committenti intenderanno assegnare.

In quest'ottica, nessuno spazio è dedicato all'ecfrasi: i dipinti non possono essere evocati e riprodotti: le descrizioni non han-

no quell'arioso respiro che richiederebbe un saggio di critica d'arte. E non è da ritenere un puro caso che questo sia il primo libro del corpus calassiano ad avvalersi dell'ausilio di immagini riprodotte: ove la parola non supplisce alla figura, questa non può che mostrarsi nella sua interezza. È pur vero che qui e lì *Il rosa Tiepolo* accenna a qualche descrizione: il colore di un incarnato, le tinte cangianti di un cielo, la disposizione spaziale dei soggetti dipinti: ma ciò che si imprime nella memoria non è il quadro, bensì l'immagine di una compagnia drammatica posta per intera su di un palcoscenico, e che si appresta ad entrare in quinta per prepararsi a inscenare ora una commedia, ora una tragedia; raramente un'opera buffa.

Per meglio intendere, si prenda a titolo d'esempio la descrizione che Calasso fa della *Beata Laduina*:

> Tiepolo evidentemente amava il sovrapporsi e la doppiezza dei significati. Non altrimenti si spiega perché un suo fascinoso ritratto femminile di giovane donna con mantello e cappuccio smosso dal vento che parrebbe colta mentre si avvia con romantica trepidazione e l'ombra di un cruccio a un convegno amoroso e clandestino si rivela poi – ma soltanto quando si legge la scritta sul retro della tela – essere la *Beata Laduina* ovvero Lidwina di Schiedam, vissuta in Olanda fra il 1380 e il 1433 e celebrata fin da allora per la forza della fede, che le concesse di sopportare con abnegazione terribili patimenti, in conseguenza di un incidente avvenuto mentre pattinava sul ghiaccio. Alla sua morte, il corpo era deformato. Ma prodigiosamente ritrovò la bellezza originaria, che appare ancora integra nel ritratto.[9]

Il dipinto di cui si parla, fa parte della collezione Stanley Moss di New York: ad uno sfondo scuro, con tinte grigie che quasi divengono nere e investono per oltre la metà i vestiti della donna, fanno da controcanto un incarnato roseo tendente allo scuro e qualche striscia di bianco di un *foulard* che pian piano si opacizza, quasi a indicare l'antica vitalità che possedeva questa donna un tempo. E poi lo sguardo: a metà via fra il rassegnato e lo sconsolato, ma pieno di coraggio e sempre pronto ad affrontare il destino ineluttabile che su di lei sta per abbattersi. La bocca: inespressiva; dalle labbra serrate ma di un rosso vivo che spicca sul volto permeato da indifferenza in ogni suo punto. Questi particolari, a cui si è accennato per cercare di far com-

[9] R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, pp. 48-49.

prendere – alla meno peggio – la concretezza del dipinto, mancano nell'analisi di Calasso.

Più che concentrarsi sul quadro, egli predilige la storia che vi è all'origine o che da esso può scaturire. La pittura, più che evocata, viene narrata.

Si giunge, così, al cuore del *Rosa Tiepolo*: quella teurgia meridiana: il goethiano mistero evidente: un armadietto «delle spezie, delle droghe e dei veleni poco vistoso e segnalato da due etichette che vorrebbero essere rassicuranti: *Capricci* e *Scherzi di fantasia*. Si tratta di trentatré incisioni. Dieci i *Capricci*, ventitré gli *Scherzi*; orizzontali i *Capricci*, in prevalenza verticali (ventuno su ventitré) e di formato più grande gli *Scherzi*. Insieme costituiscono la quasi totalità dell'opera autografa di Tiepolo incisore, che consta di trentacinque fogli».[10] Succintamente, Calasso ci introduce al vero tema del suo libro.

Anche in queste incisioni tornano i personaggi già incontrati nella prima parte del saggio e che costituiscono i componenti della compagnia tiepolesca. Ma se nelle pale d'altare, o nei ritratti o sui soffitti affrescati li vediamo all'opera mentre inscenano il dramma commissionato, in queste acqueforti è come se stessero a riposo: come se fossero appena giunti in camerino e avessero da poco smessi gli abiti di scena. Via ogni maschera e ogni trucco! Ecco l'attore, spogliato del suo personaggio e che si mostra nudo per ciò che è, senza più infingimenti. Li vediamo tutti assieme, questi divi. Il loro mondo è distante da quello degli uomini: come se non ne facessero parte. Si riuniscono su di una collina, dandosi appuntamento per un convegno segreto al quale non si può assistere né si potrà mai conoscerne il contenuto.

Chi mai saranno questi attori? Sono «gli Orientali, i serpenti, gli efebi, le Satiresse, i gufi. Un mondo misto di divino, animale e umano, dove questi elementi non avrebbero mai accettato di scindersi. Tanto meno di cancellarsi. [È] l'antica alleanza fra le potenze invisibili e i visibili talismani, fra i demoni dell'aria e le creature di carne a riaffermarsi nel silenzio delle figure, spesso sorprese in un momento di stupore e di sgomento, come davanti

[10] Ivi, p. 99.

alla rivelazione di loro stesse».[11] Come acutamente osservato da Max Kozloff: «[Costoro] si trovano insieme, per via di un'opaca necessità che non riusciamo ad afferrare».[12]

Sfogliando, una di seguito all'altra, queste acqueforti, sorge immediatamente un'impressione: i gesti ivi compiuti dai personaggi: gli sguardi pieni di intesa, scambiati gli uni con gli altri: le movenze ben armonizzate: gli animali – serpenti, gufi e cani – così a loro agio col mondo umano (quando mai, nella vita reale, accadrebbe un miracolo di tal genere?): persino la natura! che non pare essere così estranea rispetto agli uomini: tutto concorre a far emergere una bucolica unità universale ormai obliata da millenni.

Qualsiasi critico d'arte si sarebbe concentrato su questi particolari, sviscerandoli quasi come sezionando un microscopico granello di sabbia in millesime parti. E invece quale sorpresa si offre al lettore? «Tutto congiura a far pensare che i *Capricci* fossero gli esperimenti dove per la prima volta appare, si delinea e si articola il *locus* (in senso mnemotecnico) degli *Scherzi*. I personaggi, gli animali, le pietre semisepolte, le are, perfino la piramide tronca degli *Scherzi* si offrono già nei *Capricci*. Ma, con gli *Scherzi*, le maglie della sequenza narrativa sembrano stringersi».[13] Questo armadietto delle spezie, contenente pericolose droghe, eccolo divenire un fiume in piena di parole che, combinandosi tra loro, son pronte a narrare una storia destinata a pochi: «un libro per tutti e per nessuno» lo avrebbe definito, molti decenni dopo, Nietzsche.

«L'aura che avvolge queste immagini è altamente romanzesca. Se le osserviamo in sequenza, finiamo per riconoscervi il *romanzo demoniaco* che il Settecento non sarebbe riuscito a scrivere. Sarebbe stato il romanzo più fosco e tenebroso del secolo. Probabilmente anche il più memorabile».

Non è un caso che Calasso adoperi questa parola: aura. Stando a quanto afferma Zolla, aura è ciò che alona qualcosa: una luce, una potente energia impossibile da non percepire. Non saranno – come si vedrà, le immagini in sé ad attrarre l'attenzione di Calasso, quanto ciò che sta loro intorno: la loro aura.

---

[11] Ivi, p. 104.
[12] Citazione tratta da *Il rosa Tiepolo*, p. 105.
[13] *Ibidem.*

E ancora:

Gli *Scherzi* rimarranno un romanzo muto… [ma] sono anche il luogo dove erompe alla luce – una luce abbacinante – ciò che altrimenti la letteratura dell'epoca con ogni cura aveva schivato: una densità psichica altissima, silenziosa, una commistione irrevocabile con le immagini e i gesti più ominosi del passato pagano, che non solo tornava a vivere ma occupava imperiosamente la scena, autosufficiente e sovrano.[14]

Le acqueforti vengono paragonate a un romanzo che mai avrebbe avuto eguali nell'epoca dei Lumi italiana. Permarranno i personaggi – come potrebbero scomparire? –; non più come insieme di linee e chiaroscuri stesi al fine di conferire plasticità e corposità a quelle figure e quei paesaggi: ma solo in quanto protagonisti di una storia che emerge proprio perché il critico non osserva questo materiale da ogni angolazione, bensì in sequenza: come se stesse assistendo a una rappresentazione teatrale o stesse guardando un film.

Come potersi soffermare quando le immagini corrono vertiginosamente? I particolari sfuggono, sfumano senza far andar dispersa l'eco delle parole che esprimono: voci che Calasso cattura e porge ai suoi lettori alla stregua di un libro che viene raccontato.

Ogni capriccio e ogni scherzo è come fosse un capitolo di romanzo. Ma quale storia vi si racconta? La terribile storia di un luogo che si temeva fin dai tempi antichi, quelli narrati dalla *Bibbia*. Cosa si temeva di trovare in quegli spazi così lontani dal mondo umano che Tiepolo ha raffigurato?

Le *asherah*. Strana parola, ricorrente, ossessiva nella Bibbia, dove appare in quaranta passi. «Brucerete le loro asherah con il fuoco e abbatterete gli idoli dei loro dèi»; «Abbatterete le loro asherah e brucerete i loro idoli nel fuoco": quante volte, e con quanta veemenza e puntigliosità, Jahvè lo ingiunge al suo popolo. Asherah designa una dea, la paredra di Baal. E designa certi pali sacri, che vengono adorati… È la parola che condensa in sé l'abominio dell'idolatria. Eppure fino a tardi, fino al regno di Manasse, era accaduto che «gli oggetti che erano stati fatti per Baal, per l'Asherah e per tutto l'esercito dei cieli» si trovassero *all'interno* del tempio di Jahvè. Il rischio perenne di Israele era che nella casa di Jahvè ci fossero ancora altari per altri esseri divini. Così Manasse «fece passare suo figlio attraverso il fuoco [per renderlo immortale, come a Eleusi?], praticò l'astrologia e gli incantamenti, addestrò necromanti e indovini e fece più volte ciò che è male agli occhi di Jahvè, per

[14] Ivi, p. 106.

irritarlo». Forse ciò che fece Manasse non era privo di rapporto con ciò che operava la compagnia raccolta da Tiepolo negli *Scherzi*.[15]

Individuato il nucleo narrativo con cui legare tutte le acqueforti, Calasso procede ad illustrare la scena descrivendo l'ambiente nel quale si svolgeranno i fatti di un racconto che risale ai primordi dell'umanità e possiede qualcosa di mitico. Come afferma Umberto Eco, narrare è prima di tutto costruire un mondo. Nell'ottica di Calasso, proprio questo è ciò che Tiepolo compie e che egli insegue: al critico non interessano i particolari della pittura, ma ciò che la alona e vi sta intorno.

Si prenda, a titolo di esempio, la descrizione del quinto capriccio dove vi sono: Morte che siede, con un libro poggiato sul grembo, e degli astanti – tra cui un cane – intenti ad osservarla:

> Tutti i presenti, anche il cane spelato, concentrano gli sguardi su di lei. Morte è uno scheletro, seduto con agio, con una certa eleganza. La testa è coperta, come quella di una donna che va in chiesa. Anche le spalle, da una corta cappa. Si comporta come uno dei vari personaggi che usano darsi convegno in quel luogo di pietre semisepolte e di tronchi spogli, mozzati. Comodamente seduta, Morte regge un volume in folio e la mano sinistra tiene il segno su due pagine, con il gesto di chi è avvezzo ai libri. La bocca è semiaperta perché morte – probabilmente – sta raccontando qualcosa di connesso a quel libro. Che cosa ha intorno? Si direbbe un panno adagiato senza cura, da cui spunta un rotolo. Ancora qualcosa che si può leggere. Dietro: un bucranio, ma particolarmente grande, come di una bestia preistorica. A cui risponde un altro bucranio, accanto a un teschio, a un osso e altri resti confusi su un'ara che è più alta dei personaggi intenti ad ascoltare Morte. Strana ara, ammesso che tale sia. Forse una grossa pietra squadrata, su cui quei resti sono stati semplicemente deposti. Ancora più strano. C'è poi una lastra di pietra, eretta, con un anello metallico. I personaggi si assemblano fra la pietra eretta e l'ara. Quello centrale, un uomo vigoroso, con barba – uno di coloro che tradizionalmente vengono definiti Filosofi o Maghi o generici Orientali –, vi appoggia un braccio nudo. Sembra il più concentrato a capire bene ciò che dice Morte. Anche lui ha un rotolo, lo tiene fra le braccia. Accanto, un efebo molto bello, nobile, con lo sguardo fisso su Morte. Dietro l'Orientale, una giovane donna bionda, con i capelli raccolti. Tiene un orcio appoggiato sulla lastra eretta. Altre teste sporgono dietro di lei. E il braccio di un soldato, con scudo e spada, che addita Morte. Forse l'ultimo a essersi accorto della sua presenza. L'Orientale e il giovane sembrano già occupati da tempo a guardarla. È superfluo che altri gliela mostri. Ma lo sguardo che più intensamente si fissa su Morte, anzi che la punta, è quello del cane spelato. Non è uno dei levrieri cerimoniali di Tiepolo. È un cane qualsiasi, generico, magro. Puntare Morte lo tiene teso sulle zampe, in attesa. Un'ostilità primordiale lo domina. Non quell'interesse, quel-

[15] Ivi, pp. 115-120.

la partecipazione mal definita che è del gruppo dei personaggi che ascoltano Morte. Il cane non ha bisogno di ascoltarla. Gli basta vederla, riconoscerla.[16]

Di questo capriccio, nulla resta impresso nello sguardo e nella memoria. Ci si trova, in effetti, di fronte ad una descrizione mirabile simile all'*incipit* dei *Promessi sposi* quando, dopo aver delineato quel ramo del lago di Como e i luoghi dove verrà ambientata la vicenda di Renzo e Lucia, Manzoni racconterà l'incontro di Don Abbondio con i due Bravi di don Rodrigo. Parafrasando quanto afferma Longhi al principio della sua *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Calasso non bada all'essenza visiva della scena descritta, quanto alla sua trasfigurazione psicologica: ne emerge, difatti, un'atmosfera di concentrazione, sbigottimento, sorpresa e terrore per ciò che Morte sta per rivelare ai convenuti ad essa astanti.

In ciò consiste l'operazione di ecfrasi a rovescio posta in atto da Calasso: nello spogliare i dipinti del loro aspetto figurativo a favore di una trasmutazione letteraria che bada all'aura, alla tensione psicologica che vi è intorno e che promana dalle opere d'arte esaminate. In tal modo, un isolato dipinto eccolo divenire un capitolo strappato via da un libro e che da solo si ricongiunge al tutto di cui inizialmente faceva parte: quell'intero che lo ha sempre reclamato e al cui appello è impossibile restar sordi.

C'è da chiedersi il perché di una tale operazione. È presto detto. Suppongo fosse l'unico modo che abbia consentito Calasso di legare *Il rosa Tiepolo* ai panelli della sua opera-polittico che racconta la perdita di un universo in cui dèi e uomini vivevano insieme, amabilmente e con grande familiarità.

Come arginare questa tragedia in atto? Con quali strumenti un critico può restituire una realtà fumigante, dai contorni sfuggenti, di un mondo irrimediabilmente perduto del quale la nostra memoria più non possiede il ricordo?

Le immagini si dissolvono in parole, e probabilmente l'aura che più ci appartiene si può salvare solo con un'ecfrasi a rovescio.

Chissà se queste pagine di Calasso riusciranno in tale intento. Di certo, v'è che hanno regalato un momento di intimità simile

[16] Ivi, pp. 112-115.

a quello fra Marcel e Odette nella *Recherche* di Proust: protetto e suggellato da una vestaglia color rosa Tiepolo.

ANTONIO COIRO

UNDERWORLD E LA POETICA VISUALE DI DELILLO

Ci sono due tipi di scrittori, si potrebbe dire: l'autore che è solo una voce, e quello che si impegna a creare anche delle immagini. Io sento di appartenere a questa seconda categoria, ho un acuto senso della visualità. Non per forza mi oppongo alla proliferazione di immagini nella nostra cultura, cerco solo di capire il loro impatto. Mi piace la fotografia, mi piace guardare foto e dipinti. Ad ogni modo, la differenza tra il mondo delle immagini e quello delle parole è straordinaria e difficile da definire. Un'immagine è come una massa: una moltitudine di impressioni. Un libro invece, con il suo procedere lineare di parole e personaggi, sembra essere più connesso all'identità individuale. Penso ad un bambino che impara a leggere, costruisce la sua identità, parola per parola, storia dopo storia, con un libro in mano. In un modo o nell'altro le immagini ti arrivano sempre in forma di massa. I libri appartengono all'individualità invece.[1]

1. Questa la risposta di Don DeLillo a Brigitte Desalm che gli chiede, in un'intervista del 1992, del rapporto tra scrittura e visualità. All'epoca DeLillo aveva pubblicato da un anno *Mao II*, il suo decimo romanzo e uno dei testi dove meglio si può osservare l'«acuto senso della visualità» che lui stesso si attribuisce.

Non c'è dubbio che i temi della cultura visuale e dell'esperienza dell'immagine nel tardo capitalismo siano tra le dorsali principali dell'intera produzione di DeLillo. Temi che sono stati sinora analizzati con precisione e cura da quasi tutti gli studiosi della sua opera;[2] quello che manca però, in quasi tutti questi studi, è piuttosto una riflessione morfologica sul lavoro di De-

---

[1] B. Desalm, *Masse, Macht und die Eleganz der Sätze*, «Kölner Stadtanzeiger», 27 ottobre 1992.

[2] Si veda almeno P. Boxall, *DeLillo and media culture* in *The Cambridge companion to Don DeLillo*, ed. by J.N. Duvall, Cambridge University Press, New York 2008, pp. 43-52.

Lillo,[3] un'indagine che tenga conto dell'influenza specifica del linguaggio artistico sulla sua scrittura. Sarebbe necessario a mio avviso tenere separati, nell'indagine della cultura visuale di DeLillo, due piani del discorso: quello che si colloca all'altezza delle strutture, delle forme, dei dispositivi e delle strategie che il testo mette in campo; e un secondo livello di analisi, che coinvolge più strettamente il piano dei contenuti e consiste nella volontà di confrontarsi con la crescente produzione iconica della cultura contemporanea, scegliendo innanzitutto di fare di questa produzione oggetto di narrazione.

In questo saggio cercherò di concentrarmi soprattutto sul primo livello di questo discorso. Quello che tenterò di fare è costruire una prima mappa di luoghi testuali in cui il nodo tra arte e romanzo presenta i maggiori spunti di riflessione e interesse. Il testo che ho scelto, *Underworld*, oltre ad essere uno dei romanzi maggiori di DeLillo, può funzionare da riferimento più o meno stabile per lo studio dell'intersezione tra linguaggio artistico e linguaggio narrativo nell'intera opera di DeLillo, proprio perché condensa alcuni temi di lungo corso della sua produzione.

Underworld è un romanzo denso di riferimenti alla sfera della visualità. Due episodi essenziali, ad esempio, sono la proiezione di un film perduto di Ejzenštejn[4] e la sovrapposizione tra due immagini su un cartellone pubblicitario del Bronx.[5] In alcuni passi del romanzo c'è una chiara iterazione di verbi di percezione;[6] la cultura dell'immagine è a volte scopertamente tematizzata, diventando oggetto di analisi, prima che materia narrati-

---

[3] Denunciano la stessa carenza S. Consonni in *Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo*, «Paragrafo», 1 (2006), p. 10 e *passim* e C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Novara 2012, p. 126 e *passim*.

[4] D. DeLillo, *Underworld*, trad. D. Vezzoli, Einaudi, Torino 2000, pp. 452-453 [ed. or. Don DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997].

[5] D. DeLillo, *Underworld*, pp. 872-875.

[6] Si pensi alla resa dell'esperienza del *guardare* che fanno gli abitanti del Bronx davanti ad un servizio televisivo sul loro quartiere: «I ragazzi guardano stupefatti le riprese del Muro, due secondi e mezzo di pellicola che mostra il loro caseggiato, la facciata con gli angeli dipinti, i terreni pieni di erbacce con le caverne dei pipistrelli e i posatoi dei gufi. Guardano fissi lo schermo e conoscono così bene sviscerate, rese nuove e trasmesse in tutta la nazione. Stanno là immobili, insudiciati dal modo in cui gli altri li vedono» (D. DeLillo, *Underworld*, p. 869).

va: «le immagini mentono»[7] si dirà alla fine del romanzo. DeLillo, insomma, è uno degli scrittori che più frontalmente hanno affrontato il rapporto tra la realtà e l'effetto derealizzante delle sue rappresentazioni. All'altezza di *Underworld* questa tensione è tutta risolta in favore del primo elemento della dicotomia: «Non è surreale. È reale, è reale. Surreale sarà il vostro autobus. Surreali sarete voi. […] Bruxelles è surreale. Milano è surreale. Questa è roba vera. Il Bronx è reale»,[8] dirà un personaggio di *Underworld* rivolto alle orde di turisti che raggiungono il Bronx sul loro autobus con l'insegna *South Bronx Surreal*. Ma DeLillo è scrittore troppo raffinato per cedere ad ogni forma di realismo ingenuo e, qui come in altri luoghi della sua produzione, assorbe – ad un livello di profondità forse ineguagliato – nella scrittura schemi e strutture percettive della stessa civiltà mediatica oggetto dei suoi libri.[9]

Per conto mio ho deciso, in questo saggio, di circoscrivere l'indagine della specifica qualità visiva dei romanzi di DeLillo al solo campo dell'arte figurativa e di limitare l'analisi alle modalità attraverso cui il linguaggio artistico contamina le forme del testo.[10]

2. *Underworld*, romanzo scritto nell'arco di sei anni e pubblicato nel 1997, racconta il periodo che va dal dopo guerra alla prima metà degli anni Novanta; siamo negli Stati Uniti d'America, ovviamente, e i personaggi coinvolti in questo poderoso

---

[7] D. DeLillo, *Underworld*, p. 872.

[8] D. DeLillo, *Underworld*, p. 259.

[9] La scrittura di DeLillo è una scrittura «intersemiotica», secondo S. Consonni in *Disegni e realtà*, p. 29. Prospettive simili sono quelle di F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 345-366 e C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, pp. 131-133 e *passim*. Per una analisi complessiva si veda R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 142-150 e *passim*.

[10] Riferimento fondamentale è stato il saggio di M. Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel*, Princeton University Press, Princeton 1985. Il saggio si concentra in particolare sull'opera di James, Lawrence, Woolf ma offre strumenti teorici utili nell'indagine delle intersezioni tra arte e letteratura *tout court*. Sono debitore al libro di Targovnick per l'uso di alcune categorie e per la concezione del rapporto tra arte e strutture narrative come un *continuum*, e più in generale per un approccio di tipo formalista-narratologico alla questione dell'*ut pictura poesis*.

ritratto storico sono i più disparati: personaggi storici come J. Edgar Hoover e Frank Sinatra, e personaggi di finzione.

Tra le tante cose da dire sul romanzo non si può tacere della sua struttura: per DeLillo ogni romanzo è innanzitutto la sua struttura. *Underworld* ha una configurazione narrativa calibrata e complessa: a fare da contorno alle sei parti del testo, a loro volta divise in capitoli, ci sono un prologo e un epilogo. Il prologo si svolge nel 1951, nell'epilogo invece ci troviamo negli anni novanta. Tra prologo ed epilogo sei parti, come si diceva, in cui la linea del tempo va all'indietro: dagli anni Novanta della prima parte si arriva fino ai primi anni cinquanta dell'ultima. Il romanzo è perciò costruito come un «cannocchiale rovesciato»[11] in cui si va dal presente al passato, gli otturatori di ingresso e di uscita di questo cannocchiale sono un prologo e un epilogo in cui il tempo del racconto va dal passato al presente.

Venendo al tema più specifico di questo saggio direi che l'arte interseca il mondo di *Underworld* innanzitutto ad un livello *decorativo e citazionista*: sono i riferimenti nebulizzati per tutto il romanzo al mondo delle gallerie d'arte, alla *video art*, alla *street art*, al cinema, all'architettura. È un uso contestuale dell'arte, abbastanza tipico dell'autore americano e della narrativa contemporanea. DeLillo è autore dai gusti artistici idiosincratici e variegati[12] e il mondo dell'arte ha costituito fonte di interesse privilegiata dal suo libro d'esordio, *Americana* (1971), ai più recenti *The Body Artist* (2001), *Falling Man* (2007) e *Point Omega* (2010).

3. Il secondo tipo di contatto tra arte e narrazione avviene in *Underworld* ad un livello che chiamerei *psichico-percettivo*. Diversi sono i momenti nel romanzo in cui i personaggi fanno esperienza di oggetti d'arte e altrettanto variegate sono le modalità in cui queste esperienze influiscono sulla loro mente e plasmano il loro vissuto. Prendiamo come esempio il brano in cui Nick Shay e sua moglie Marian stanno sorvolando il deserto per

---

[11] S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, p. 110.

[12] «I think New York itself was an enormous influence. The paintings in the Museum of Modern Art, the music at the Jazz Gallery and the Village Vanguard, the movies of Fellini and Godard», in R.R. Harris, *A talk with Don DeLillo*, «The New York Times Review», 10 ottobre 1982.

vedere l'installazione di Klara Sax, una serie di B-52 dismessi e ridipinti.

> L'opera di Klara incominciò a emergere dalla foschia in lontananza, la struttura regolamentare ormai completata, file di velivoli che apparivano come un insieme unico di pezzi a incastro, un tessuto armonioso di acciaio dipinto sullo sfondo monocromatico. […] Era una cosa sconvolgente da vedere, esplosioni e serpentine di colore, la potenza che emanava dalla terra, e Marian mi tirò per il pullover guardandomi con tanto d'occhi.
>
> Come a dire, Dove siamo e cosa stiamo guardando e chi l'ha fatto?
>
> […] L'opera aveva una fantastica striscia di colore fluviale, un ampio arco verde salvia o verde senape mosso da pennellate grigie, che partiva dall'angolo a sudest su fino a morire sul bordo settentrionale, attraversando quasi un terzo dei velivoli ammassati e coprendo interamente parecchi aerei – il fluido circolante, la linfa dell'opera, che stabiliva il ritmo, teneva insieme la superficie.
>
> Come a dire, Dio mio Nick, com'è possibile che questo esistesse senza che io lo sapessi?
>
> La tensione dei nostri corpi vicini veniva esaltata dal fattore fisico del colore. […]
>
> Pensai sinceramente che erano cose grandiose, dipinte per sottolineare la fine di un'era e l'inizio di qualcosa di tanto diverso che solo una visione come questa poteva auspicarlo.[13]

Qui come in altri luoghi della sua produzione, DeLillo sembra interessato, più che all'oggetto artistico in sé, all'esperienza che i personaggi fanno di questo oggetto: l'installazione di *waste art* di Klara Sax trasfigura il senso della realtà di Nick e Marian, condiziona la loro reciproca interazione. L'esperienza estetica per i personaggi di DeLillo è quasi sempre una esperienza assoluta, ha la capacità di allargare i confini cognitivi e di dare forma al tempo: nonostante la perenne stimolazione visiva in cui sono immersi, i personaggi vivono attraverso un quadro, un'installazione o un filmato momenti di rivelazione epifanica. «Penso che mi sento indifesa. Questi dipinti mi fanno sentire indifesa come non mai»,[14] dirà il personaggio di un racconto di DeLillo davanti ad una serie di quadri di Richter. Attraverso questa inserzione non invasiva e ancora contestuale dell'arte nel testo, il narratore riesce a restituire uno stato d'animo o una svolta interiore con economia di mezzi ed efficacia: senza cono-

[13] D. DeLillo, *Underworld*, pp. 131-132.

[14] D. DeLillo, «Baader-Meinhof», *L'angelo Esmeralda*, Einaudi, Torino 2013, p. 109. [ed. or. D. DeLillo, *The Angel Esmeralda: Nine Stories*, Scribner, New York 2011].

scere tutti i passaggi intermedi, il lettore riesce ad inferire processi psichici complessi e stratificati.

4. Il terzo punto di intersezione tra arte e mondo narrativo in *Underworld* si trova nella costruzione dei personaggi: due tra i principali protagonisti del romanzo sono degli artisti, Klara Sax e Ismael Muñoz. Muñoz è un artista di strada, un *writer* che dipinge i vagoni della metro di New York. In *Underworld* la *urban art* è uno dei nodi centrali. Attraverso la loro opera artisti di strada come Ismael Muñoz lottano contro la saturazione dello spazio pubblico da parte delle attività commerciali: nel riappropriarsi dello spazio della città il *writer* commette un atto di vandalismo ma nello stesso tempo riconnette arte e spazio. Attraverso personaggi come Ismael Muñoz si insinua nel testo una continua riflessione teorica: che cos'è l'arte nel mondo postmoderno? Quali forme di resistenza artistica sono possibili nel contesto di estetizzazione diffusa del tardo-capitalismo? Quale è in questo assetto la posizione dell'artista (e dello scrittore)?

«C'è solo una verità. Chiunque controlli i tuoi globi oculari, governa il mondo»,[15] dice un personaggio nel romanzo. Sull'esempio del saggio di Mariana Torgovnick,[16] definirei questa terza modalità di intersezione tra arte e narrazione uso *ideologico* dell'arte: attraverso personaggi, scene e unità di testo DeLillo inserisce nella narrazione idee e concetti che appartengono alla sua poetica di autore. Così come l'artista di strada ricicla o si riappropria di materiali e spazi comuni per creare oggetti artistici, *Underworld* ricicla e ricontestualizza materiale culturale e commerciale, risemantizzandolo.[17]

5. L'ultimo tipo di contatto tra mondo narrativo e mondo artistico è sicuramente il più interessante. Partiamo dall'inizio. Nel prologo del romanzo viene descritta la storica partita di ba-

[15] D. DeLillo, *Underworld*, p. 565.

[16] M. Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel*, *passim*.

[17] É l'acuta proposta di Wendy Harding in *New York: Urban Art in Don DeLillo's* Underworld, «Anglophonia/Caliban», 25 (2009), pp. 467-478. Sul rapporto tra *urban art* e strutture narrative notevoli anche le intuizioni di C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, pp. 146-148. Sul «riciclaggio» di codici *lato sensu* realistici da parte di DeLillo si veda J. Kavadlo, *Recycling Authority. Don DeLillo's Waste Management*, in *Don DeLillo*, ed. by H. Bloom, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2003.

seball del 3 ottobre 1951: al Polo Grounds di New York, in cui Giants e Rodgers si sfidano per il campionato. La partita si concluderà con un leggendario fuoricampo di Thomson e con la vittoria della squadra di New York, i Giants. Il capitolo è un vero pezzo di bravura di DeLillo che in meno di quaranta pagine riesce a rievocare un'epoca intera, a restituire il senso di sacralità che uno sport come il baseball ha nell'immaginario americano; contemporaneamente riesce far intuire lo sfondo storico globale di quegli anni. J. Edgar Hoover che è in tribuna a seguire la partita, riceve la notizia che l'Unione Sovietica sta conducendo degli esperimenti nucleari, siamo in una delle fasi più intense della guerra fredda.

La strada che DeLillo sceglie per condensare le tante linee narrative nel prologo è il quadro del pittore fiammingo Pieter Bruegel *Il trionfo della morte* (1562).

Morti che sono venuti a prendere i vivi. Morti avvolti nel sudario, reggimenti di morti a cavallo, uno scheletro che suona l'organetto.

[…]

Thomson è sbucato al centro del campo esterno adesso, e cerca di schivare i tifosi che arrivano correndo e saltando. Gli saltano addosso, vogliono buttarlo a terra, mostrargli le foto di famiglia.

Edgar legge le didascalie sulla pagina di sinistra. Questa è un'opera del sedicesimo secolo dipinta da un maestro fiammingo, Pieter Bruegel, e si intitola *Il trionfo della morte*.

[…]

Osserva la carretta dei condannati a morte piena di teschi. È fermo nel corridoio e guarda l'uomo inseguito dai cani. Guarda il cane macilento che mordicchia il neonato tra le braccia della madre morta. Sono segugi lunghi, scarni e famelici, sono cani da guerra, cani dell'inferno, segugi da fossa comune infestati dai parassiti, da tumori canini e cancri canini.

[…]

I colori della carne sanguinolenta e le cataste di corpi, questo è un censimento dei modi più orribili di morire. Guarda il cielo fiammeggiante all'estremo orizzonte, al di là dei promontori sulla pagina di sinistra – la Morte altrove, la Conflagrazione diffusa, il Terrore dappertutto, cornacchie, corvi in silenziosa planata, il corvo appollaiato sulla groppa del cavallino bianco, bianco e nero per sempre. Edgar pensa a una torre solitaria che si erge nel Kazakistan, nella zona degli esperimenti nucleari, una torre armata con la bomba, e riesce quasi a sentire il vento che soffia sulle steppe dell'Asia Centrale, là dove vive il nemico in cappotto lungo e colbacco di pelo, parlando quella sua lingua antica, liturgica e grave. […]

E qual è il rapporto tra Noi e Loro, quanti collegamenti troviamo nel labirinto neurale? Non basta odiare il proprio nemico. Bisogna capire che ciascuno dei due contribuisce alla completezza dell'altro. Morti di lunga data che

fottono morti recenti. Morti che dissotterrano le bare. Sulle colline, morti che suonano vecchie campane incrostate, rintocchi per i peccati del mondo.

Alza gli occhi per un momento. Distoglie lo sguardo dalle pagine – è uno sforzo di volontà lacerante – e guarda la gente sul campo. Quelli che sono felici e inebetiti. Quelli che corrono intorno alle basi gridando a squarciagola il punteggio. Quelli che sono talmente eccitati che stanotte non dormiranno. Quelli la cui squadra ha perso. Quelli che tormentano i perdenti.[18]

La capacità sorprendentemente moderna di Bruegel di ritrarre il dolore in modo del tutto laico ha avuto, soprattutto nel modernismo di lingua inglese, grande fortuna.[19] Nel caso di *Underworld* poi, le vicinanze con il quadro di Bruegel, dichiarate sin dal titolo del prologo («The Triumph of Death»), sono diverse e profonde. Venendo al passaggio di sopra, metterei in primo piano queste caratteristiche.

Nella diversità dei rispettivi linguaggi, il prologo di *Underworld* e il quadro di Bruegel sono rappresentazioni corali: in entrambi il soggetto è subordinato alla tragedia collettiva e ad essere messa in primo piano è la folla, la moltitudine.[20] DeLillo, come Bruegel del resto, ha una particolare propensione nella costruzione di scene corali:[21] «sono i desideri su vasta scala a fare la storia»[22] si dice nella prima pagina di *Underworld*.

Come in molti quadri del pittore olandese poi, nel prologo si assiste a un ribaltamento dell'ordine rappresentativo:[23] piuttosto che mettere in primo piano la notizia degli esperimenti nucleari (un possibile momento di scarto nella storia dell'umanità), DeLillo descrive per diverse pagine una partita di baseball, un evento apparentemente secondario. In questo modo sia nei quadri di Bruegel che nel romanzo di DeLillo, l'osservatore assume innanzitutto l'ottica di volta in volta di uno dei tanti personaggi

---

[18] Ivi, pp. 44-45

[19] Riferimenti alla pittura di Bruegel ci sono nelle poesie di Wystan Hugh Auden, Sylvia Plath, William Carlos Williams. Cfr. R. Crivelli, *Lo sguardo narrato. Letteratura e arti visive*, Carocci, Roma 2003, pp. 23-38.

[20] Cfr. O. Tajani, *DeLillo e Bruegel: dalla sovrapposizione di due trionfi al* recycling *come chiave d'accesso per l'immortalità*, «Status Quaestionis», 3 (2013), pp. 315-316 e *passim*.

[21] Si pensi alla scena di apertura di *Mao II*, sulla quale il prologo di *Underworld* sembra in parte plasmato.

[22] D. DeLillo, *Underworld*, p. 5.

[23] Cfr. R. Crivelli, *Lo sguardo narrato*, pp. 28-29. Sull'inversione della sintassi rappresentativa nei quadri di Bruegel si veda anche A. Huxley, *Brueghel*, in Id., *On Art and Artists*, Harper, New York 1960, p. 212ss.

rappresentati e solo dopo può assemblare le diverse prospettive individuali in un disegno complessivo e sintetico. Solo attraverso l'accostamento del magnifico quadro di Bruegel con la scena della partita di baseball, DeLillo riesce a ricreare quella connessione – fluida, caotica, mutevole – che c'è tra vita collettiva e vita privata, tra i «piccoli anonimi angoli dell'esperienza umana» e la «forza magnetica degli eventi pubblici».[24]

Qualche anno dopo *Underworld*, DeLillo racconterà che l'idea del prologo gli era venuta sfogliando casualmente la prima pagina del «New York Times» del 4 ottobre 1951, in cui le due notizie (il fuoricampo di Thomson e gli esperimenti nucleari dell'Urss) erano messi uno accanto all'altro, creando un effetto di forte straniamento.[25] DeLillo cerca di mimare, nella costruzione di questa scena, la stessa tecnica di giustapposizione: il dipinto di Bruegel e la rievocazione dell'apocalisse atomica si sovrappongono, trasfigurando totalmente lo scenario della partita. Attraverso una rete di corrispondenze e iterazioni – l'opposizione tra «morti» e «vivi», le immagini degli scheletri – DeLillo riesce a gestire piani narrativi del tutto differenti, collocati in punti diversi del tempo e dello spazio: il piano immanente della partita tra Giants e Dodgers, quello lontano miglia delle pianure kazake degli esperimenti nucleari, quello ipotetico di un mondo devastato dall'atomica, e quello tutto psichico dei pensieri e delle ossessioni di Hoover. *Il trionfo della morte* apparirà diverse volte nel seguito della narrazione, e sarà sempre il veicolo di un immaginario mortifero e apocalittico.[26]

A far da contrappunto a questo scenario di morte ci sarà un altro dipinto di Bruegel: *Giochi di bambini*, anche questo dall'impianto corale e narrativo. L'immagine dei bambini che giocano, con innocenza, indifferenti al fiume della storia sarà uno degli echi continui del bellissimo capitolo ambientato nel Bronx. Nell'epilogo del romanzo si contrapporrà a questa immagine nostalgica l'immagine ben più tragica dei bambini russi

---

[24] D. DeLillo, *The power of history*, «New York Times», 7 settembre 1997.

[25] «What did I see in this juxtaposition? Two kinds of conflict, certainly, but something else, maybe many things – I could not have said at the time. Mostly, though, the power of history.» (D. DeLillo, *The power of history*).

[26] Suggestiva ma in fondo troppo audace la lettura che fa P. Boxall in *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Routledge, London 2006, pp. 176-212.

che continuano a giocare sui terreni avvelenati dall'immondizia e dagli esperimenti nucleari. Con *Il trionfo della morte* e *Giochi di bambini*, DeLillo costruisce una continua contrapposizione visiva, affiancando continuamente la descrizione del quadro e il piano della realtà; nello stesso tempo i due dipinti di Bruegel sembrano ambiguamente dialogare tra di loro, a distanza di pagine, sempre tesi tra l'opposizione e l'identità. È una costruzione che DeLillo ottiene tramite un montaggio calibrato delle diverse unità testuali.

Attraverso due dispositivi, e cioè quello già citato della giustapposizione e un meccanismo che potremmo definire di costruzione anaforica (basato sull'iterazione della stessa immagine o di particolari tratti dall'immagine), il narratore crea una rete di assonanze e corrispondenze interne che converge poi nell'epilogo del romanzo e orienta in maniera decisiva la lettura. Il contatto tra il tessuto della narrazione e l'arte visiva agisce perciò a un livello profondo del testo: definirei quest'uso dell'arte come uso *ermeneutico-strutturale*. La giustapposizione e la costruzione anaforica – procedimenti di matrice pienamente modernista[27] – dinamizzano costantemente l'interpretazione del testo, il lettore reinterpreta costantemente degli stimoli visivi: tra testo e lettore si instaura un contatto sotterraneo e ambiguo, basato su associazioni e memorie visive. Il lettore più che chiedersi 'cosa significa questa immagine?' si chiederà 'quali altre immagini simili nel romanzo mi ricorda questa immagine?'.

Si prenda ad esempio il brano seguente, in cui il punto di vista è quello di suor Alma Edgar, uno dei personaggi chiave del romanzo. Gli echi del dipinto di Bruegel del *Prologo* sono evidenti.

> Sentì il lamento delle macchine della polizia nel traffico paralizzato e vide un centinaio di passeggeri della metropolitana uscire dalle gallerie accompagnati da operai in tuta fosforescente e guardò i turisti scattare foto e pensò al viaggio che aveva fatto a Roma molti anni prima, per motivi di studio e rinnovamento spirituale. Aveva alzato gli occhi verso le grandi cupole che davano il capogiro e aveva attraversato furtivamente le catacombe e i sotterranei delle chiese ed era a questo che pensava mentre i passeggeri uscivano in strada, pensava alla cappella sotterranea di una chiesa dei cappuccini, dove era

[27] Per il rapporto tra DeLillo e il modernismo uno dei riferimenti migliori resta P. Nel, *DeLillo and modernism*, in *The Cambridge companion to Don DeLillo*, pp. 13-26.

rimasta impalata a guardare gli scheletri ammassati senza riuscire a staccare gli occhi, pensando ai monaci la cui carne aveva un tempo decorato quei metatarsi, femori e teschi, molti teschi ammonticchiati in nicchie e recessi, e ricordò di aver pensato vendicativamente che quelli erano i morti che sarebbero usciti dalla terra per frustare i vivi e prenderli a randellate, punire i peccati dei vivi – sì, il trionfo della morte.[28]

Come ha mostrato Marianna Torgovnick,[29] il romanzo modernista riassorbe attraverso diverse strategie testuali le rappresentazioni artistiche: i romanzi di Virginia Woolf, Henry James e D.H. Lawrence intrecciano all'interno della narrazione grammatiche, temi e linguaggi propri dell'arte visiva tra i due secoli, forzando in tal modo i limiti del medium romanzesco, la parola, e fornendo al genere la possibilità di strutture nuove e dinamiche.

In questo senso *Underworld* è davvero, come lo definisce DeLillo, «the last modernist gasp».[30] Come i romanzi del modernismo è fondato su una coralità di storie e personaggi che si intersecano attraverso una linea del tempo discontinua e frammentata e assorbe nella sua stessa struttura elementi visivi apparentemente estrinseci ma in ultima istanza essenziali; nel tentativo di scongiurare ogni ipotesi per il romanzo di venir fagocitato dalla civiltà dell'immagine e poter ancora rappresentare quella che lo stesso DeLillo ha definito «l'evanescente spettacolo della vita contemporanea».[31]

---

[28] D. DeLillo, *Underworld*, p. 261.

[29] M. Torgovnick, *The Visual Arts.*

[30] D. Delillo, *Everything under the bomb*, «The Guardian», 10 gennaio 1998.

[31] D. DeLillo, *The power of history*.

CRISTIANA PAGLIARUSCO

SHUROOQ AMIN CANTA GEORGIA O'KEEFFE: L'ECFRASI E IL 'VISIBILE PARLARE'

Con questo contributo intendo sottolineare il profondo legame che unisce l'opera dell'artista e poetessa contemporanea Shurooq Amin alla pittrice modernista americana Georgia O'Keeffe (1887-1986). Le due artiste mostrano di condividere il coraggio di un 'visibile parlare' attraverso un progetto artistico sviluppatosi in tempi (il primo Novecento di O'Keeffe) e luoghi (i Paesi del Golfo di Amin) che certamente non sono privi di ostacoli per l'espressione femminile. Sostengo che Amin abbia trovato in O'Keeffe ispirazione e spinta creativa nella sua ricerca di realizzare un'arte volta a svelare quelle verità emotive che spesso rimangono non dette. A sua volta, la figura di O'Keeffe recupera, attraverso Amin, quella voce che ancora oggi le permette di rivelare il valore rivoluzionario della sua opera. Nel suo omaggio all'artista americana, attraverso quattro composizioni ekfrastiche su quattro diversi dipinti di O'Keeffe, Amin, in virtuale dialogo con la pittrice americana, invita la stessa O'Keeffe e il pubblico a rivalutare la sensualità e l'audacia che hanno contraddistinto i suoi dipinti, e che, ad un certo punto della sua folgorante carriera, O'Keeffe ha dovuto soffocare per poter sopravvivere come artista agli inizi del Novecento. Amin, che ben conosce la natura censoria delle emozioni operata dal mondo arabo anche sul suo lavoro d'artista, attraverso l'ecfrasi ribadisce l'importanza dell'espressione delle emozioni in tutta la loro verità. Amin vede nell'artista americana una valida alleata e offre la sua voce poetica per riportare alla luce la natura più intima e sincera dell'opera di O'Keeffe, quella appunto contraddistinta dal coraggio e dalla forte fiducia nel proprio progetto che hanno animato gli inizi e gli ultimi anni della sua carriera. Nel fare

questo, Amin stabilisce una relazione dinamica tra la sua poesia, l'opera di O'Keeffe e il pubblico, coinvolgendo quest'ultimo in una interazione attiva con le opere, piuttosto che in un loro passivo assorbimento. Amin conferma in tal modo il valore dell'ecfrasi e supera persino le posizioni stesse di O'Keeffe che sosteneva per sé la superiorità della pittura sulla parola. Amin, nella sintesi equilibrata dei suoi versi, riesce a dare ritmo e voce alle opere di O'Keeffe trasformandole finalmente in quelle «singing shapes» (*Georgia O'Keeffe*, 1976), forme che cantano, a cui sempre O'Keeffe aveva aspirato. L'analisi puntuale delle poesie, dove le parole sono come quel dito che punta alle cose per riconoscerle, come scriveva Daisetz Teitaro Suzuki,[1] nel 1907 in *Outlines of Mahayana Buddhism*, mostra come il linguaggio verbale offra un ulteriore e ugualmente valido strumento all'arte, insieme agli oggetti e ai colori, per poter riuscire a 'dire tutto' o quasi, come è intenzione della scrittura ekfrastica.

Il mio primo incontro con Shurooq Amin, all'interno del progetto di studio sulla poesia ekfrastica anglofona dedicata proprio all'opera di Georgia O'Keeffe, avviene attraverso la rivista americana specificatamente dedicata all'ecfrasi, «Beauty/Truth: a Journal of Ekphrastic Poetry», curata da James Gapinski. La poesia di Amin *Georgia's Plains* è pubblicata nel numero 1 dell'autunno del 2006. Il dipinto al quale il componimento ekfrastico si ispira è *Series I – From the Plains*, un olio su tela del 1919 conservato al Georgia O'Keeffe Museum di Santa Fe, nel Nuovo Messico. O'Keeffe ha 32 anni. Ha già letto più volte l'opera di Kandinsky *Lo Spirituale nell'Arte* nella traduzione di M.T.H. Sadler (*The Art of Spiritual Harmony*, 1914), *Cubists and Post-Impressionism* (1914) di Arthur Jerome Eddy, e ha meditato profondamente sulle riflessioni proposte dalle riviste «Camera Work» e «291». Dopo aver più volte pensato di lasciare la pittura per non finire con il ripetere il lavoro già fatto da altri, nel 1915 produce una serie di disegni astratti a carboncino di grande formato (circa 625×225 mm) dando voce a quelle che definirà poi nella sua autobiografia del 1976, «things in my head», «cose nella testa» (trad. it.):

[1] V. Pâtea, P.S. Derrick, *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*, Rodopi, Amsterdam 2007, p. 138.

> […] and I said to myself, "I have things in my head that are not like anyone has taught me – shapes and ideas so near to me – so natural to my way of being and thinking that it hasn't occurred me to put them down. (*Georgia O'Keeffe*, 1976)

Ciascuna opera rivela concreti, anche se inconsci, riferimenti alle piante e ai motivi a onda dell'Art Nouveau, come mostra per esempio lo *Special No. 9*, conservato a Houston, in Texas, presso la Collezione Menil, una delle più rinomante collezioni di opere astratte. Le geometrie organiche di questa serie – ovoidali, ellittiche, con steli verticali, spirali, baccelli, viticci e arabeschi – rappresentano le fondamenta di tutto il suo lavoro a seguire, dai paesaggi alle macronature floreali per cui raggiunge fama e riconoscimento, dalle vedute di New York ai cieli stellati, gli alberi, le croci dei *Penitentes* della Chiesa Cattolica fondamentalista ispanica, dalle ossa e crani degli animali del deserto del Nuovo Messico, alle *mesas* e nuvole delle ultime opere a più di settantanni. Questi carboncini intitolati *Special* verranno esposti nel 1916 alla Galleria 291, creata e diretta da Alfred Stieglitz, già direttore della rivista «Camera Work» e di «291» dopo averli visti agli inizi di Gennaio per mano dell'amica di O'Keeffe, Anita Pollitzer, giornalista e attivista americana. Stieglitz, sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo e pronto a patrocinare un'arte americana indigena, ripropone poi le stesse opere in un «one-woman show» di O'Keeffe nel 1917, aggiungendo altri dipinti come gli acquerello *The Evening Star*, e la serie *Light Coming on the Plains* del 1917. I quadri sono astrazioni ispirate ai luoghi in cui O'Keeffe cresce e lavora – le praterie del Wisconsin, le terre della Virginia e del Texas. Sono gli anni che O'Keeffe definirà poi nella sua autobiografia *Georgia O'Keefe*, come i migliori, libera da ogni forma di costruzione, indipendente e senza nessuno da accontentare:

> I decided to start anew – to strip away what I had been taught – to accept as true my own thinking. This was one of the best times of my life. There was no one around to look at what I was doing – no one interested – no one to say anything about it one way or another. I was alone and singularly free, working into my own, unknown – no one to satisfy but myself. (*Georgia O'Keeffe*, 1976)

Il dipinto *Series I –From the Plains* ispira la poesia di Amin «Georgia's Plains (on Georgia O'Keeffe's *Series I – From the*

Plains) ».[2] Il quadro astratto cattura l'attenzione di Amin che più volte ribadisce il grande debito che la lega alla pittrice americana, per il suo coraggio di imporsi nel mondo dell'arte all'inizio del secolo, regolato da autorità e tradizioni pronte a ridurre l'opera artistica di una donna a mero dilettantismo:

> To create one's world in any of the arts takes courage…. I've been absolutely terrified every moment of my life - and I've never let it keep me from doing a single thing I wanted to do.

Amin apre la sua composizione poetica con forza, facendo rivivere quella stessa energia creativa che doveva aver mosso O'Keeffe nel 1919 quando dipinse il quadro. L'esclamazione assertiva iniziale di Amin rinforza l'energia sprigionata dai colori del dipinto, che rimandano a immagini di rotonde prugne mature, a petali e pieghe, a vibrante energia. Amin vuole dialogare con l'artista, attirata da quel vortice centrifugo che anima il centro del dipinto; reclama una forza dialettica promossa da una relazione attiva come esplicitata nella sua invocazione iniziale. Il grido liberatorio del primo verso rivela il senso di consapevolezza di attrazione emotiva che l'osservazione del quadro suscita. Amin contrappunta l'emozione con «Ah, this blue» («Georgia's Plains», v. 1), come se avesse finalmente afferrato ciò che il dipinto voleva affermare. Si sofferma a studiarne le cromatiche associazioni con elementi palpabili, fisici, oggettivi come il blu scuro delle more, il viola delle prugne, l'argentea trama dei petali dei lillà, il rosso scuro del vino e l'esotico, caldo, sensuale e audace rosso del tamarindo, trasudando immagini che conciliano mondi opposti, tra Oriente e Occidente. Amin fa rivivere attraverso la sua rappresentazione verbale di oggetti quel dualismo che io ho indicato come «l'innata necessità di O'Keeffe di sentirsi sempre al plurale»:[3] da una parte, il desiderio di far parlare quello che Paul Rosenfeld, critico nella cerchia di Stieglitz, definì in O'Keeffe «the essence of Womanhood»,[4] la sua essen-

---

[2] Appendice 1.

[3] C. Pagliarusco, *Le finestre di Abiquiu: sguardi e riflessi su un recuperato trascendentalismo nell'opera di Georgia O'Keeffe*, «Altre Modernità», Numero speciale, Università degli Studi di Milano, 2015.

[4] R. Robinson, *Georgia O'Keeffe: a Life*, One Court Street University Press of New England, Lebanon, NH 1989, p. 240.

za femminea, fatta di forme sinuose tinte da caldi colori sensuali che rimandano alle atmosfere esotiche e femminili che hanno popolarmente distinto la tradizione d'Oriente; e dall'altra, come definito da Anna Chave (1992), quel «masculine gaze», contraddistinto dai colori freddi che dominano le nette e taglienti linee geometriche a sovrastare il dipinto, attraverso il quale spesso l'artista si è trovata a dover guardare alle cose per resistere alla critica congelata nel paradigma patriarcale occidentale. Amin entra in perfetta sintonia con il dipinto di O'Keeffe, vi riconosce il disagio che spesso lei stessa ha avvertito come donna artista in Kuwait di non poter sempre dire tutto, di dover fare i conti con chi l'osserva. In quel dualismo O'Keeffiano, Amin trova la forza di resistere per abbandonarsi all'arte, e far emergere quello che vibra nel sentimento, nell'emozione. «I hear You» (v. 9), dove in inglese 'sentire' significa anche 'profondo capire', apostrofa Amin all'inizio della seconda strofa. Amin raccoglie l'invito all'abbandono e questo la conduce verso una dimensione superiore, spirituale, come quella musicale. Le linee curve del dipinto diventano le onde propagatrici dei suoni di una «Tibetan-singing-bowl» (v. 15). L'abbandono, il cedere all'arte delle emozioni sono celebrati per il loro potere mitigante e guaritore. Amin ancora, grazie alla sua intimità con il mezzo espressivo visivo, enfatizza l'intensificare del piacere sia intellettivo che fisico usando due diverse strutture compositive per ciascuna strofa. La prima ottava si sviluppa su un ritmo accelerato, ricco in allitterazioni che contribuiscono a trasmettere il senso del corso rapido e fuggevole della natura, quasi a ripercorrere i ritmi veloci delle società occidentali. La strofa II invece, introdotta dall'immagine esotica del tamarindo nell'ultimo verso della strofa I, evidenzia una struttura prettamente visiva di undici versi che invita alla lentezza, evocando atmosfere d'oriente. Lo snodarsi dei versi, come un corso d'acqua fino all'ultima riga, ritrae visivamente il suono radiante delle campane tibetane le cui vibrazioni originano dal loro piccolo centro. L'apposizione distante dei versi tra loro propaga il suono, lo diffonde, riverberando l'eco del piacevole abbandono. Così la poesia di Amin traduce in parole, ancor meglio in musica vibrante, le forme di O'Keeffe ed esplicita il sotteso desiderio della pittrice americana di astrarre le emozioni attraverso la visione di realtà oggettive in quelle che definiva «singing shapes», come ri-

corda descrivendo l'origine di una serie di suoi dipinti del 1926, *Shell and Old Shingle*:

> They fascinated me so that I forgot what they were except that they were shapes together – singing shapes. (*Georgia O'Keeffe*, 1976)

Al contempo, Amin ritrova nel dipinto di O'Keeffe quell'energia liberatoria anche per sé, come se l'eco del suono propagato arrivasse proprio fino a lei ad aiutarla nel suo progetto espressivo. È un atto di coraggio e di assoluta fiducia nell'arte che Amin condivide con O'Keeffe. Amin lo fa suo e ne fa parte essenziale del suo radicante lavoro di poetessa impegnata a dare voce ad una soggettività lirica che coinvolga il ruolo sociale dell'artista. Amin si oppone alla censura della propria opera, non si arrende e continua a resistere alle pressioni che vorrebbero ammutolire e coprire con una grande velo la carica offensivamente positiva e piena di speranze che la sua opera propone.

Il secondo componimento di Amin *Love on the Lake* (On Georgia O'Keeffe's *Lake George* – formerly *Reflection Seascape*)»[5] è ispirato a *Lake George* (formerly *Reflection Seascape*), un olio su tela del 1922. O'Keeffe dipinge il quadro durante il periodo più intenso della sua storia d'amore per Stieglitz. Spesso, la coppia si ritira a Lake George, dove la famiglia del fotografo possiede una residenza per l'estate. O'Keeffe, fortemente spronata da Stieglitz, dipinge con entusiasmo e copiosità. Tuttavia, la retrospettiva di fotografie di Stieglitz nel febbraio del 1921, alle Anderson Galleries, con 45 scatti che ritraggono O'Keeffe, tra i quali numerosi nudi che creano grande scalpore tra il pubblico e la critica, frenano bruscamente l'espressione della pittrice. O'Keeffe resiste, forse in maniera eccessiva, alle letture critiche che connotano la sua opera come fortemente sensuale la quale si rifugia, di conseguenza, in una pittura più figurativa. Nascono i dipinti dei grandi fiori, foglie e oggetti riconoscibili, ma la critica non dimentica e continua a vederne la carnalità e l'erotismo. Amin ancora una volta vuole liberare la voce di O'Keeffe, invitandola a non avere paura di ciò che il suo dipinto rivela. Gli oggetti, le forme e i colori dell'opera diventano i 'correlativi oggettivi' di una serie di emozioni che vanno giu-

[5] Appendice 2.

stamente cantate, secondo la definizione data dal poeta americano Washington Allston, prima ancora che da T.S. Eliot. In questo componimento dalla struttura lieve, essenziale, pulita, in equilibrio tra distici e tetrametri, Amin rispetta il velo leggero della pittura di O'Keeffe aiutata da un intenso uso di consonanti velari, «love lacerates» (*Love on the Lake*, v. 16), «livid / lightshot shaft» (vv. 19-20) e un ossequioso incipit fatto di colori e forme, a descrivere il blu cobalto del lago, ma anche le forme sinuose di due amanti schiena contro schiena. Amin si rivolge a chi, come lei, è davanti al quadro. Non resiste alla tentazione di dire ciò che è evidente. La verità sempre per Amin è al centro della sua arte: «Georgia thought / I would not see» (vv. 1-2), ma come non riconoscere i segni di un «feral affair» (v. 26), seppure mascherati dai toni melanconici del blu? «Georgia knew / that love lacerates» (vv. 14-16), procede a spiegare, confermando l'obiettivo della poesia ekfrastica di lasciar scorrere piano l'occhio e la mente sul quadro cercando di afferrarne le verità nascoste, e dilatarne così valore e significato. Amin riconosce la paura di O'Keeffe di far capire troppo di sé. O'Keeffe perde di vista, in questo periodo di fatale e totalizzante attrazione per Stieglitz, che l'arte, soprattutto quella che esalta l'astrazione degli elementi compositivi, è per lei il territorio più fertile per conoscersi e identificarsi. Spaventata, traccia quella linea bianca all'orizzonte, così «she / separates the lovers» (vv. 17-18), separa gli amanti, con un interessante *enjambement* che strappa il pronome dal verbo e il suo predicato. O'Keeffe ha rivelato troppo, il mezzo espressivo è talmente ben riuscito a tradurre l'emozione in 'visibile parlare' che deve intromettere un tratto deviante. Tuttavia, l'occhio attento di chi guarda e posa il tempo sul dipinto, si accorge. Si accorge che la violenta sferzata di luce bianca all'orizzonte è un tentativo di portare l'attenzione su altri concetti, meno intimi. Amin capisce la resistenza di O'Keeffe che riconduce chi osserva a una oggettivizzazione degli elementi del dipinto: il Lago George, fatalmente avvalorato dalla versione maschile del suo stesso nome. Il finale, raggiunto con le forti asserzioni pronominali, dove gli oggetti devono ritornare, ora determinati, al loro posto, al loro significato riconoscibile, attestano il disagio di O'Keeffe di liberarsi da letture troppo chiarificatrici del suo lavoro. La sua opera, alla fine, raggiunge fin troppo lo scopo di tradurre le emozioni in 'visibile parlare'

attraverso la pittura. Amin resiste alla resistenza di O'Keeffe di mascherare le sue forme che cantano, le emozioni, e così ne canta l'opera con i versi, riportandoci al valore più intimo dell'opera, cercando ancora di 'dire tutto', tutta la verità.

Il risultato di questo conflitto di emozioni porta O'Keeffe ad allontanarsi da quell'amore condizionato che limita la sua libera espressione. O'Keffe si autoesilia in Nuovo Messico, terra franca e lontana. Il ventennio difficile a cavallo tra gli anni '20 e '40 è comunque trascorso, ma ha lascianto forti segni anche sulle sue composizioni artistiche. Nella sua terza poesia, *Bella Donna Debutante, on Georgia O'Keeffe's* Bella Donna,[6] Amin non manca di osservarne le cicatrici, proprio facendo riferimendo a un quadro del 1939, *Bella Donna*, dipinto durante il suo continuo pendolarismo tra la libera terra del Nuovo Messico e la dipendenza da un ipocondriaco Stieglitz a New York. Durante questi anni, le sue macro-nature floreali sono diventate già l'emblema della sua arte: le petunie giganti, gli iris e le calle hanno ormai eclissato i suoi quadri astratti. Chiamata 'La Nostra Signora della Calla' (trad. it.)[7] dall'amico artista messicano Miguel Covarrubias, O'Keeffe è un marchio di successo: la pittrice americana è una delle più celebrate e pagate artiste del ventesimo secolo. Nel 1936 l'industria cosmetica Elizabeth Arden commissiona a O'Keeffe il suo più grande quadro floreale, *Jimson Weed* e proprio nel 1939 l'artista parte per le Hawaii per l'agenzia pubblicitaria N.W. Ayer che le affida la produzione di dipinti promozionali per la Dole Company. Il dipinto *Bella Donna* nasce quindi durante un periodo di grande indipendenza economica e popolarità per l'artista. Differentemente, sotto il profilo personale, la relazione con Stieglitz è problematica, marcata da evidenti disequilibri e compromessa dalla presenza sempre più costante e importante della giovane Dorothy Norman. *Bella Donna* appartiene a questo periodo travagliato, denso, amaro eppur fruttuoso, di solitudine, e di fortuna economica. Stieglitz propone annualmente una mostra dei suoi lavori. O'Keeffe è una sicurezza. Tuttavia, leggendo le numerose biografie, l'artista è sempre sull'orlo di crisi nervose, in bilico tra

[6] Appendice 3.

[7] M. Covarrubias, *Our Lady of the Lily*, disegno, «The New Yorker», 1929.

rimanere accanto a Stieglitz, sopportarne un patrocinio ormai inutile o cercare nuova libera ispirazione. Io non so quanto Amin si sia addentrata nella storia della vita di O'Keeffe. Ugualmente, la prima lettura della poesia, tra pieghe e colori, tra semi e segreti conduce a una voce in cerca di energia liberatoria. Forti e audaci accenni a una sensualità forse ancora una volta soffocata o tenuta confinata nei margini di una tela che ormai non basta più portano a una lettura della poesia di Amin d'un fiato, senza pausa. Con «Bella Donna» Amin permette al lettore e all'osservatore di avvicinarsi ancor meglio alla tecnica pittorica del *close-up* di O'Keeffe. Come scrive Michael Fallon in *How to Analyze the Works of Georgia O'Keeffe* (2010), l'approccio al lavoro di O'Keeffe è ravvicinato, minuzioso, dettagliato, paradossalmente chirurgico e microscopico. Amin è evidentemente catturata dal vortice attanagliante e accentratore del dipinto. Scompaiono i fiori di datura stramonium inanimati e prendono il loro posto lussureggianti calamari ebbri di neve. I petali diventano tentacoli di morbido tessuto cachemire color bianco stagno, punteggiati dal verde avocado del loro stigma stellato. Amin, in questo suo trasporto all'interno del dipinto, mescola la sua terra, da cui appunto origina il motivo a goccia persiano, alla cultura anglosassone della sua formazione. Il motivo che normalmente noi definiamo con la parola *cachemire* diventa infatti per Amin, *paisley* (*Bella Donna*, v. 6) a ricordare la città scozzese che lo produce per eccellenza. Lo stigma stellato, vero gineceo del fiore, disperde le sue spore mature e versa il suo polline come senape macinata da un luogo segreto all'altro proprio là dove torbidi petali a nuvola si radunano sopra ad un mare turchese di fiori. L'andamento della poesia è crescente, segnato da forti allitterazioni, ritmato da una serie di parole composte che costituiscono l'intero verso. Amin concretizza, rende la sua visione del dipinto ancora una volta tangibile, rispettando quell'amore per le cose che contraddistingue l'opera di O'Keeffe. Anche qui rivive la volontà di riprodurre il 'visibile parlare' caro a O'Keeffe e che molto deve al suo affetto per la tradizione poetica di William Carlos Williams e per la sua famosa citazione «No ideas but in things».[8] Amin, con naturalezza, rivive, nei quadri di O'Keeffe, la passione per una poesia

[8] William Carlos Williams, *Paterson*, *A Sort of a Song*, vv. 9-10.

che scaturisce dagli oggetti, dall'immagine che essi portano con sé, dalla concretezza della loro rappresentazione, *correlativi oggettivi* di emozioni altrimenti difficilmente espresse se non attraverso una loro corrispondenza fisica. La poesia si conclude con una serie di immagini in fertile movimento, dove il mare e la terra si mescolano in un abbraccio atteso che finalmente ristora la fatica di vivere. Il desiderio di un 'visibile parlare', che liberi le emozioni nel loro essere, si realizza in una sintesi perfetta tra il verbo, l'oggetto e l'opera d'arte e si traduce anche in voce, amplificando il valore del mestiere di chi dell'arte ha fatto proprio una questione di equilibri.

La quarta e ultima poesia *The Black Place II*[9] è ispirata al dipinto di O'Keeffe *Black Place II* del 1944. O'Keeffe ha continuato a espandere il suo repertorio, pur mantenendo fissi i motivi organici dei primi carboncino; lo spazio è fluido e dinamico, il linguaggio è distintivo e ribadisce la forte affinità con la sinuosità dei flussi e ritmi della natura. Le forme si gonfiano e il colore diventa opulento per ritrarre al meglio l'esperienza di far parte di questa natura. L'astrazione finisce per fare parte del disegno misterioso della natura stessa, la cui bellezza sublima appunto nella consapevole coscienza di non poterla abbracciare completamente. La serie *Black Place*, a differenza di altri astratti, distilla una realtà visibile in forme fondamentali e semplificate, che molto deve alla stretta e fruttuosa relazione d'amicizia con il fotografo Ansel Adams. Per O'Keeffe l'astrazione è il miglior modo per dare voce alle emozioni che non riesce a riconoscere, un aiuto a rendere «the unknown - known», ovvero 'il non conosciuto – conosciuto':

> The abstraction is often the most definite form for the intangible thing in myself that I can only clarify in paint….I had to create an equivalent for what I felt about what I was looking at - not copy it. (*Georgia O'Keeffe*, 1976)

Seppure sopita dunque gli anni '30, complice una necessità di sopravvivenza economica e affettiva, l'attenzione di O'Keeffe per l'astratto ritorna prepotente a metà degli anni '40 con questo nuovo nutrito lessico figurativo bidimensionale che ispirerà generazioni future di astrattisti. Amin anche in questo

[9] Appendice 4.

quarto componimento canta ciò che O'Keeffe racconta misteriosamente con forme e colori. Stieglitz nel 1944 è ancora vivo, ma ormai lontano. Amin trova in quel «luogo nero» (*The Black Place II*, v. 1) eppur magico e misterioso, nascondiglio di segreti e paure, l'eco visiva della forte presenza di Stieglitz, vecchio e stanco, dalla pelle sgualcita e umida perché spesso febbrile e delirante, ma sempre pronto a chiedere. O'Keeffe avverte ancora la presenza emotiva del marito che apostrofa nella copiosa corrispondenza «my faraway one» o «my faraway nearby».[10] Cerca nella natura circostante di oggettivare la sua opera per celare, come in una gola, una fessura (vv. 24-26) le emozioni ancora vive e vincolanti per Stieglitz. Tuttavia, Amin intuisce e dà loro voce ancora nella volontà di restituire a O'Keeffe la dimensione più piena del suo essere artista, quella sofferente, dolorosa, umana, non più solo algida, austera e nutrita dal mito.

La relazione tra la rappresentazione verbale di Shurooq Amin e l'opera pittorica di Georgia O'Keeffe si potrebbe definire, citando W.J.T. Mitchell in *Picture Theory* (1994, p. 297) una sorta di «retorica di resistenza» (trad. it.).[11] Il rapporto tra le due artiste è governato da due forze: la resistenza di O'Keeffe alla collaborazione tra immagine e parola e la resistenza di Amin a tale posizione. La prima è attribuibile al fatto che O'Keeffe tende a oggettivare per non dire tutto, mentre Amin, proprio attraverso una lettura ekfrastica dell'opera, tende invece a svelare tutto, come è nel proposito effettivo dell'ecfrasi. Il merito di Amin e della sua poesia emerge proprio qui, quando, rivolgendosi spesso direttamente a O'Keeffe, cerca di convincere la pittrice ad abbandonarsi, a collaborare, concretizzando a voce ciò che nei suoi quadri è stato volutamente tenuto nascosto, ma che emerge poi prepotentemente come era intento primario della sua opera all'inizio. Amin invita O'Keeffe, e con essa, tutti gli artisti, a non farsi impaurire, a non temere la strumentalizzazione derivante dalle discipline governanti, dalla critica contemporanea, o dai movimenti politico-sociali, perché se l'opera è l'espressione di una verità non può essere né condannata, né

[10] S. Greenough, *My Faraway One: Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz: Volume One, 1915-1933*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Press 2011.

[11] W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University Of Chicago Press 1995.

sminuita. Amin propone una riforma radicale della visione dell'arte e della donna artista, attraverso una forma definita di «etica dello spionaggio» (trad. it.),[12] cito ancora Mitchell, per cui Amin è colei che descrive il mondo dell'arte di O'Keeffe, e O'Keeffe può finalmente sentirsi libera di mostrarlo. L'indipendenza del loro operato, che sta alla base del concetto di dilatazione dell'arte che la poesia o arte ekfrastica riescono a realizzare, come descritto da Richard L. Stein in *The Ritual of Interpretation* (1975), consiste nella forte relazione dialettica che si stabilisce tra l'opera d'arte e la poesia. Amin ammira il lavoro di O'Keeffe, ne avverte la vulnerabilità, l'oggettivizzazione estrema degli elementi interni al dipinto e la dignità di voler tenere qualcosa solo per sé. Dall'altra parte, attraverso la sua poesia, Amin dà voce anche a se stessa, come se a quell'oggettività e all'autocontrollo di O'Keeffe senta di dover rispondere con la più assoluta soggettività e profusione di verità confessionale. Qual è poi allora il compito di chi guarda, cioè del terzo elemento chiamato a chiudere la triangolazione del discorso ekfrastico? Chi guarda e ascolta è ovviamente diviso tra l'opera pittorica e quella poetica e si trova coinvolto in una specie di 'vortice' blakeiano di scambio collaborativo e resistenza. Non possiamo sapere cosa abiti al centro di questo labirinto di immagini e parole che si è stabilito tra poeta e opera, ma la forza dell'ecfrasi sta proprio nel suo potere di condurci tra le vie disegnate dalla forma, dalla linea e dal colore, e dalla parola, autori uniti nella ricerca e comprensione di tutta la verità del cuore.

[12] W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, p. 298.

Bibliografia

AA.VV., *Poetry Anthology: Gathering the Tide: An Anthology of Arabian Gulf Poetry*, Ithaca Publishers, Virginia Commonwealth University of Qatar 2011.

S. Amin, *Kuwaiti Butterfly Unveiled*, Minerva Press, 1997.

S. Amin, *The Hanging of the Wind*, Finishing Line Press, Georgetown (Kentucky) 2009.

S. Amin, M. Farhat, Z. Rafi, *Shurooq Amin*, Ayyam Gallery, Dubai, Emirati Arabi Uniti 2014.

A. Chave, *The Masculine Gaze*, «Art in America» (Gennaio 1990), pp. 114-179.

M. Fallon, *How to Analyze the Works of Georgia O'Keeffe*, ABDO, North Mankato, Minnesota 2010.

L. & C. Frith, «Ekphrasis: A Poetry Journal», Vol. 4, n° 3, Firth Press, Sacramento, California 2007.

J. Gapinski, «Beauty/Truth: a Journal of Ekphrastic Poetry», 1, n. 1 (settembre-febbraio 2006).

S. Greenough, *My Faraway One: Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz: Volume One, 1915-1933*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Press 2011.

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University Of Chicago Press 1995.

G. O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe*, Viking Penguin Books, New York 1976.

G. O'Keeffe, D. Bry, *Some Memories of Drawing*, An Atlantis Editions Book, 1st Trade Edition 1988.

V. Pâtea, P.S. Derrick, *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*, Rodopi, New York 2007.

A. Pollitzer, *A Woman on Paper: Georgia O'Keeffe*, Touchstone Books, Simon & Schuster Books, New York 1988.

R. Robinson, *Georgia O'Keeffe: a Life*, One Court Street, University Press of New England, Lebanon, New Hampshire 1989.

P. Rosenfeld, *American Paintings*, «The Dial» (Dicembre 1921).

P. Rosenfeld, *The Paintings of Georgia O'Keeffe*, «Vanity Fair» (Ottobre 1922).

R. Shaul, *Masked Faces, Censored Hopes: An Interview with Artist Shurooq Amin*, in *Shurooq Amin: Popcornographic*, Ayyam Gallery, Dubai, Emirati Arabi Uniti 2013.

L.R. Stein, *The Ritual of Interpretation: The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Harvard University Press, 1975.

APPENDICE 1

Georgia O'Keeffe, Series I – From the Plains, 1919, Oil on canvas, 21 × 23 in., 53.3 × 58.4 cm , Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe / Art Resource / Photo: Malcolm Varon 2001 / O'Keeffe, Georgia (1887-1986) © ARS, NY

Georgia's Plains
On Georgia O'Keeffe's *Series I – From the Plains.*

I
Ah, this blue,
this mulberry-blue,
and ripe plumb-plum
of a silver-thread-
embroidered petal with
a lilac lining dangling
from wine-dark pleats
into a tamarind-sticky sea…

II
I hear you
resonating
with sound,

Le Pianure di Georgia
Da *Series I – From the Plains* di Georgia O'Keeffe

I
Ah, questo blu,
questo blu di more,
e maturo viola di prugna
di un petalo decorato
da fasce d'argento con
una fodera lilla sospesa
da pieghe vinaccia
dentro un denso mare tamarindo…

II
Ti sento
risuonare
con vigorosa,

solida energia,
che si diffonde

congealed energy
diffusing
into a
Tibetan-singing-bowl,

music vibrating
in circles,

easing
my dis-ease.

dentro una
campana tibetana,

musica che vibra
in cerchi,

ad alleviare
il mio dis-agio.

APPENDICE 2

Georgia O'Keeffe, *Lake George* (formerly *Reflection Seascape*),
Oil on canvas, 41.3 × 55.9 cm
© Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), New York
San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)

Love on the Lake
On Georgia O'Keeffe's Lake George (formerly Reflection Seascape)

Georgia thought
that I would not see
the woman on top
the man under her
washed in blue
back of their
shoulders shadowed
in cobalt blue
the tender breast
and chest

Amore sul Lago
Da "Lake George (già "Reflection Seascape)"

Georgia pensava
che non avrei visto
la donna in cima
l'uomo sotto di lei
intriso di blu
il retro delle loro
spalle ombreggiate
di blu cobalto
il seno tenero
e il torace

lit up in iridescence
at the point
of convergence
but Georgia
knew that
love lacerates
so she
separates the lovers
with a livid
light-shot shaft
as if to say
this is Lake George
no longer a reflection
of a madcap sea
no longer a mirror
of a feral affair
no longer two
intertwined
but just the one
Lake George
as if to say
this is Georgia's
lake
this is
me.

illuminato in iridescenza
nel punto
di convergenza
ma Georgia
sapeva che
l'amore lacera
così lei
separa gli amanti
con una livida
retta linea di luce
come a dire
questo è Lake George
non più una riflessione
di un mare folle
non più uno specchio
di un amore selvatico
non più due
intrecciati
ma solo l'unico
Lake George
come a dire
questo è il lago
di Georgia
questa sono
io.

APPENDICE 3

Georgia O'Keeffe, *Bella Donna*, 1939
Olio su tela, 92 x 76 cm, prestito indeterminato, collezione privata
© Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, New Mexico

Bella Donna, Debutante
On Georgia O'Keeffe's Bella Donna.

Lush
sloshed-snow,
squid-like
orchid-lilies

with
pewter paisley
tentacles
and a misty
avocado-green
iris

burgeoning
with ripe spore,
pour over
mangled mustard
here
and a sable secret
there,

where
turbid cloud-petals
gather above

Bella Donna, Debuttante
Su "Bella Donna" di Georgia O'Keeffe

Lussureggianti
ebbri di neve
gigli come
calamari

con
pasley di peltro
i tentacoli
e un torbido
iris
verde avocado

che sbocciano
con spore mature
riversano
senape in polvere
qui
e un segreto di sabbia
là,

dove
torbidi petali a nuvola
si radunano sopra

a turquoise
flower-sea,

milking waxen whelk,
crustacean pod-bearer,
pollen-seeker,
tendril-weaver,
oh! wrap your
budding barnacles
across my breasts.

a un turchese
mare di fiori,

che succhia buccino di cera
crostaceo baccello,
cercatore di polline,
tessitore di viticci,
oh! Avvolgi i tuoi
cirripedi in boccio
attraverso il mio petto.

APPENDICE 4

Georgia O'Keeffe, *Black Place II*, 1944
Olio su tela, 60.6 x 76.2 cm, Alfred Stieglitz Collection, 1959
MET, New York

The Black Place II
On Georgia O'Keeffe's *Black Place II*, 1944

Well, this black place
starts off like the top
of a tired man's head;
mottled hair parted
down the middle,
dank in black places,
dappled in the grey ones;
top of the hairline
at the bottom,
of this painting,
raised eyebrows sculpt
a scalloped forehead –

Il Posto Nero II
Da *Posto Nero II* di Georgia O'Keeffe, 1944

Bè, questo posto scuro
comincia come la cima
della testa di un uomo stanco
cappelli a chiazze con la riga
giù a metà,
appiccicosi nei punti scuri
screziati in quelli grigi;
cima dell'attaccatura
in fondo
a questo dipinto
le sopracciglie sollevate scolpiscono
una fronte smerlata –

pink-grey-flesh
rumpled up into
the thick, lush bush;
he's asking a question
and the words rise
like yeast
in the humid air,
re-entering this
black place,
back into the
motley of hair,
seeking a slit to hide,

a ravine to conceal
their truth,
but find only
the pied
frond-strands
of black, grey
and grey.

carne rosa e grigia
sgualcita in
un cespuglio fitto, lussureggiante
egli sta facendo una domanda
e le parole si sollevano
come il lievito
nell'aria umida
rientrando in questo
luogo nero
di nuovo dentro
a variopinti capelli
cercando una fessura per nasconder-
si

una gola per celare
la loro verità
ma trovano solo
i multicolori
filamenti frondosi
di nero, grigio
e nero.

ANTONELLA ANEDDA

CACCIATRICI D'IMMAGINI

Questo intervento deve il suo titolo a un libro di prose, *Il cacciatore d'immagini*, che il poeta Charles Simic ha dedicato all'arte di Joseph Cornell. Simic ripercorre quelle stesse strade di New York in cui Cornell trovava ispirazione e materiali per la sua opera. Il libro dunque racconta di una doppia caccia: di Cornell per le sue composizioni, di Simic per ciò che quelle composizioni trasformano in poesia. L'incontro avveniva in bilico su marciapiedi, griglie di gabbie, simulazioni di siepi, ed è dall'osservazione di questo inseguimento che è nata l'idea di parlare di tre cacciatrici del Novecento: una poetessa, Elizabeth Bishop, che muore nel 1979 e due artiste: Jenny Holzer e Sophie Calle, quasi coetanee, nascono infatti rispettivamente nel 1950 e nel 1953. Tutte hanno un rapporto fisico e interlocutorio con la pittura, con la scrittura e con la poesia. Bishop, che muore nel 1979, viene segnata dalla visione di pittori distanti fra loro come Brueghel e Hopper. La sua opera, come ha scritto Linda Anderson, in un saggio dedicato allo sguardo di Bishop sull'arte e intitolato: *The Story of the eye*[1] viene continuamente certificata dal «I have seen it» e non manca occasione per ribadire di essere «more visual than poets».

Bishop, Holzer e Calle sono allora tre cacciatrici di immagini, ma anche di testi che escono dall'ambiente protetto dell'arte e della scrittura, delle gallerie e dei circoli letterari. Cacciare le immagini, mettersi a caccia di immagini, implica uscire fuori dalla tana di noi stessi per affrontare anche quello che atterrisce. Queste cacciatrici coraggiose sono infatti anche cacciatrici spa-

[1] L. Anderson, *The Story of the eye*, in E. Bishop, *Poet of the Periphery*, Bloodaxe, New Castle 2002.

ventate ma capaci di fare dello spavento una materia su cui agire, in grado cioè di «controllare il panico», come scrive Bishop, declinandolo nello spazio del quadro, della *performance*, della pagina scritta. Bishop, Holzer e Calle operano una dislocazione dello sguardo che nasce da una riflessione sulla perdita e praticano allo stesso tempo un esercizio di spossessamento che le porta in un terra in cui l'io si affievolisce e sono le vite degli altri a contare. Tutte lavorano sui dettagli, tutte hanno con la scrittura un rapporto di piena libertà, non letterario ma concreto: non di, o non solo, descrizione ma di intensificazione.

1. *A self-forgetful useless concentration. Elizabeth Bishop*

1964. In una lettera ad Anne Stevenson, Elizabeth Bishop scrive a proposito di Charles Darwin una frase che potrebbe essere usata come stella polare di queste riflessioni:

> [...] davvero ammiro Darwin per la sua infinita capacità di osservazione (*endless heroic observation*). Noi vediamo questo giovane uomo solitario con gli occhi fissi a ogni minimo dettaglio che affonda o scivola in ciò che non conosce. È quello che uno vorrebbe per l'arte, nell'esperienza dell'arte, e che è fondamentale per la creazione: è la stessa concentrazione, gratuita e dimentica di sé (*a self-forgetful useless concentration*).[2]

Infinita capacità di osservazione. Osservazione disinteressata: l'arte è nella stessa gratuità, nella stessa capacità di attesa, nello stesso fuoco di attenzione. Parlando di Darwin, Bishop parla della propria idea di poesia, non focalizzata su se stessa, ma sull'oggetto della contemplazione. Osservare, essere attenti a qualcosa, a qualcuno, ci distoglie da noi stessi. Credo sia questo elemento a unire queste tre artiste per molti versi tanto lontane. Tutte sono interessate più al mondo, alla vastità, piuttosto che al loro piccolo io.

I taccuini e le note di viaggio di Elizabeth Bishop sono disseminati di appunti sulla pittura e in particolare su Brügel. *La caduta di Icaro*, *La parabola del cieco*, *La salita al calvario*, *Il Trionfo della morte* definiti «the dreadful Brügels» diventano il suo costante punto di riferimento per una riflessione sulla di-

[2] E. Bishop, *Prose*, Chatto and Windus, London 2011.

stanza e sulla visione. Come Brügel, Bishop è interessata al paesaggio e al dettaglio, al paesaggio rappresentato dall'alto e al dettaglio percepito da vicino. Come Baudelaire, tanto amato da tenere sempre con sé il suo ritratto, Bishop 'redige' i quadri a memoria, dedica alle immagini un vero e proprio culto. Nel suo studio Anderson dimostra l'importanza dello sguardo in tutta l'opera della Bishop, mettendo in rilievo, attraverso l'analisi di liriche come *At the Fishhouses* o *In the Waiting Room*, il continuo intrecciarsi di piani visivi e mentali, lo scontro-incontro di interno-esterno, di limite e infinito, e la costante attenzione verso l'arte contemporanea: da Marx Ernst a Paul Klee, da Joseph Cornell a Gregorio Valdes. È la stessa Bishop a ribadire l'importanza del dettaglio in uno dei suoi capolavori: *Sandpiper*, il piovanello, l'uccellino costiero ossessionato e frastornato dai più piccoli granelli di sabbia. Goffo allievo di Blake e di Baudelaire è un piovanello, non un albatros, che «dà per scontato il rombo che lo affianca», sa che il mondo intorno a lui trema. Per questo corre in cerca di un qualcosa: «something, something, something» ripetuto tre volte a corollario di un'incertezza che riguarda lo stesso cercare. *Il piovanello*, come nota Seamus Heaney in una delle sue lezioni di Oxford, è una poesia «il cui esito perfetto conduce il lettore a una nuova consapevolezza dell'alterità misteriosa del mondo. E ci porta a quella soglia [...] attraverso il vecchio selciato fattuale del dettaglio».[3] La descrizione della spiaggia e della sabbia, la consapevolezza che anche il più piccolo dettaglio non va trascurato («no detail is too small»), di fatto permette la traduzione del mondo del piovanello fino a noi. Come il piovanello che corre e nota, quasi inseguito dal suo stesso sguardo, ogni granello di sabbia, così anche il rospo della prosa *Rainy Season; Sub Tropic* vede troppo e con fatica anche sapendo che non c'è poi molto da guardare: «My eyes bulge and hurt. They are my great beauty, even so. They see too much above, below, and yet there is not much to see». La visione per Bishop dunque non è pacificata e appiattita dalla descrizione, ma consapevole del vuoto e dell'ansia che sottendono anche l'immagine più quieta e banale. Così non descrive un quadro celebre ma *A Large, Bad Picture*, un brutto grande

[3] S. Heaney, *Lezioni di Oxford*, *La riparazione della poesia*, traduzione di M. Bacigalupo, Fazi, Roma 1999.

quadro, un «quadretto» in *Poem*, e un'anonima marina in *Marina.* In tutti i casi la poesia sale fino allo spazio del quadro e lo ridisegna attraverso il proprio ritmo e il proprio spazio. Lo fa schiarendo i toni, aumentando quel nitore che, secondo Baudelaire, la scrittura doveva conservare davanti a ogni immagine, fosse pure quella del sogno. A volte invece il quadro, anche se non viene nominato, coincide con la poesia. È la sua attribuzione. *Filling Station* non parte da un quadro di Hopper, ma *è un possibile* quadro di Hopper. Lo stesso succede in *Cap Breton*. Benché il pittore non venga nominato, le sue immagini sono dentro la poesia, le dettano il ritmo, la luce mattutina, i loro dettagli: la strada che sembra abbandonata, l'autobus, il chiosco domenicale chiuso, l'uomo con il bambino in braccio. Tutto vola dal quadro alla pagina:

> La strada impervia s'inerpica sull'orlo della costa
> su di lei stanno piccole ruspe gialle ma senza conducente. Oggi è domenica.
> Hanno sganciato le chiesette bianche sui colli
> a matassa, come frecce di quarzo abbandonate. ...
>
> Ecco spuntare tra i balzi a scatti un piccolo bus
> stipato di gente anche sul predellino...
> ...passa davanti al chiosco chiuso sulla strada
> all'edificio chiuso della scuola, dove oggi
> sull'asta intagliata con l'accetta
> che ha un pomo di porcellana bianca in cima
> la bandiera non sventola. Si ferma
> e scende un uomo con un bimbo in braccio
> sale i gradini di una recinzione e taglia per un prato...[4]

Chi legge vede le immagini attraverso un procedimento che oltrepassa il significato tradizionale dell'ecfrasi. In realtà, e questo accade con altri poeti del XX secolo – penso a Williams Carlos Williams, a Jan Skacel, a Auden sempre davanti a Brügel – la scrittura agisce come elemento di attivazione dell'immagine, dandole ritmo, una specie di colonna sonora, restituendo, come fa Williams nel secondo testo del suo *Images from Brügel*, *anche* il suono di un ramo, il crepitio del fuoco, il cigolio di un'insegna nel vento. Il discorso è molto complesso e non

[4] E. Bishop, *L'arte del perdere*, traduzione di M. Guidacci, Rusconi, Milano 1982.

si esaurisce certo con i casi che ho citato – ci sono moltissimi altri esempi di poeti per altrettanti pittori, basterebbe ricordare Ashberry per il Parmigianino, Jorie Graham per Piero della Francesca – ma questi esempi sono comunque sufficienti per ripensare l'idea della poesia ekfrastica come genere minore, come appunto solo descrittiva. Saldata a un'immagine, nata dall'immagine di un'immagine, o dal pensiero di un'immagine la poesia affila i suoi strumenti e s'interroga su di un ritmo che non è solo quello del testo ma anche quello dello spazio. Io guardo dalla finestra, penso, organizzo quello che vedo e penso in un testo poetico. Scrivere a partire da un quadro implica un passo ulteriore: io scrivo di quello che qualcuno ha trasformato guardando o pensando. Io traduco con un testo a fronte.

Le parole approfondiscono e allo stesso tempo mettono a nudo due sguardi: quello del pittore sul mondo, quello del poeta sul quadro.

2. *Restando in America. Jenny Holzer*

Nel marzo del 2007, lo studio di Jenny Holzer mi scrisse chiedendomi il permesso di usare una poesia da *Notti di pace occidentale* su uno dei monumenti di Roma: il Teatro Marcello. Era un testo sulla guerra del Golfo e il titolo del libro alludeva a un Occidente che parlava con enfasi di pace ma che in realtà stava iniziando a essere circondato, assediato da conflitti. L'installazione avrebbe fatto scivolare le parole di una poesia che parlava di guerra sulle pareti di un edificio di pace di età augustea. La durezza delle parole reagiva in modo inaspettato sui muri del monumento. Sapevo che, fin dal tempo di *Truisms – 1977-79*, Holzer proiettava frasi usando fasci di luce su superfici architettoniche. La frase ingigantita e imbevuta di luce scivolava sulle pietre. Il marmo faceva corpo con il materiale, diventava parte integrante della costruzione che a sua volta veniva trasformata. Le frasi brillavano un attimo e poi sparivano. Esattamente come gli angeli del *Talmud* evocati da Walter Benjamin a proposito della traduzione intonavano il loro inno per poi dissolversi.

Truisms *significa verità ovvie.* Holzer le aveva proiettate sui muri delle case di New York, su cabine telefoniche, parchimetri,

magliette. Il suo interlocutore era casuale: chiunque fosse passato per strada e avesse accettato di sostare un attimo nella propria mente. Gli assiomi di *Truisms,* rovesciando i luoghi comuni attraverso lo spaesamento, dicono la verità. MURDER HAS ITS SEXUAL SIDE o ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE. Il messaggio pubblicitario perde automaticità, diventa una possibilità di tregua e allo stesso tempo una provocazione. Al posto del consumo, c'è l'inutilità, al posto della rassicurazione la sorpresa. Holzer usa lo spazio della città come fosse quello della sua stanza e trascina la sua opera fuori dai musei. Scrive sui monumenti con la luce, incide frasi sulla pietra, ascolta il pianto dei vinti. Quando nel 1990 le commissionano il monumento per i caduti tedeschi, crea *Black Garden*: sradica il verde, le piante, li sostituisce con erba nera e alberi di mele neri. L'interrogativo sembra essere: cos'è naturale? La guerra, la storia? E com'è il segno lasciato dal tempo? *Violento* avrebbe potuto rispondere anni prima un verso di Elizabeth Bishop alla fine di *The Map*: «più delicati degli storici sono i colori dei cartografi».

In *Black Garden* c'è un solo dettaglio bianco: un fascio di fiori che sale dal buio. Se non c'è differenza tra allora e ora, tra noi e quel dolore, forse i vivi possono curare i luoghi, fare attenzione alla memoria non dimenticando il nero in agguato, la tentazione delle tenebre. A partire da *Truisms*, Jenny Holzer non ha smesso di lavorare su quell'elemento ulteriore che l'opera abbandona ai suoi interlocutori, né d'interrogarsi sull'innocenza e sulla perversione del linguaggio. Il suo dialogo con i testi parte dalla riflessione che le parole sono responsabili, come sottolinea il titolo di *Inflammatory Essays*: affermazioni banali dei capi del totalitarismo – Hitler, Mao, Stalin – mescolate a messaggi filosofici e frasi comuni. La scelta è coraggiosa e ironica: rivela l'ambivalenza del fuoco, denuncia l'infiammabilità delle donne (angeli del focolare) nei regimi dittatoriali. Il dittatore spesso si rivolge ed è sostenuto da un pubblico femminile, infiamma, appunto, le folle. Jenny Holzer dice la verità senza moralismi, senza eccesso di commenti. La riflessione sul linguaggio e la sua ricezione attraverso la vista sono al centro del ciclo *Survival*: messaggi che scorrono velocemente tra gli slogans di Times Square. Il più famoso, PROTECT ME FROM WHAT I WANT, sottintende un vocativo, lo spettro di una preghiera. A volte la necessità di una tregua sembra diventare un imperativo, ma alla

cura: GO WHERE PEOPLE SLEEP AND SEE IF THEY'RE SAFE. Il rapporto tra immagine e parola qui implica un sentimento antico: la veglia, vegliare il sonno degli altri, accertarsi che siano al riparo, salvi.

«Sono sempre meno interessata a me stessa e sempre più curiosa della vita degli altri», ha detto Holzer in un'intervista. È una dichiarazione di poetica che si è tradotta nella decisione di dar voce a persone altrimenti mute come nel caso di *Under the Rock* e *Laments*, veri e propri monumenti funebri a vittime anonime. In entrambe le opere la pietra ha un ruolo ambivalente: denuncia l'essere di pietra degli umani ma è anche il luogo che trattiene il calore delle vite le cui storie sono incise su panchine e dove è possibile leggere, pensare, tacere. In *Under the Rock*, la voce neutra che racconta i crimini e la testimonianza delle vittime unisce sonorità e scrittura. L'installazione è una prova di resistenza all'intollerabile, all'inascoltabile, le confessioni non si possono articolare se non attraverso il mormorio informe del lamento. L'indicibilità dell'orrore, grande tema celaniano, diventa una 'maceria' di suoni, un flauto d'ossa ulteriormente spezzato. *Living* del 1980 è un'altra opera fitta di vocativi. La richiesta di attenzione contro l'indifferenza, la distrazione, la rimozione della morte fa corpo con il corpo. Le frasi sono scritte sulla pelle, non sulla superficie liscia di un oggetto, ma su esseri umani soggetti al tremore, al sudore, al freddo. Holzer sembra far proprie alcune idee fondanti delle neuroscienze, come quelle dei neuroni a specchio, e penso all'esperimento della *rubber hand:* noi reagiamo anche quando ad essere colpita non è la nostra mano ma una mano di plastica messa al posto della nostra. Quello che ci impedisce di sentire esattamente lo stesso dolore è solo e soltanto la pelle. Scrivere sulla pelle allora significa voler ribadire la sua importanza e insieme la sua trascurabilità di semplice barriera tra la nostra esistenza, tra il nostro dolore e quello degli altri.

Sono sempre meno interessata a ciò che sono, e sempre più interessata alla vita degli altri. Ed ecco che le scritte che si srotolano su queste superfici sono sempre più spesso versi di poeti. La distanza diventa intimità. L'ingrandimento delle lettere invece di rendere vanitosi ammaestra: le parole dilatate si svuotano, si slabbrano di luce. Una luce che illumina e poi si spegne. Non

c'è l'illusione della pagina, il recinto del libro. Non è pensabile dire «io».

Lo slittamento delle frasi corrisponde a uno slittamento dei pronomi. Se non possiamo dire «io», possiamo dire «voi»? Voi colpevoli e noi innocenti? Queste domande costellano quella che è l'opera più tragica e coinvolgente di Jenny Holzer, *Lustmord* (1993-95) denuncia dell'assassinio sessuale, commissionata dal governo tedesco sugli stupri etnici nella ex Jugoslavia. Una realtà indicibile che viene di nuovo affidata alle voci delle vittime, dei carnefici, del testimone. Se proviamo a leggerle, ci accorgiamo che sono insostenibili per l'orrore che si addensa in ognuna. Holzer ha la forza di tradurre tutto. Non si sottrae, non aggiunge. Non c'è teatro. Parla il carnefice: «I PLAY HER FINGERS». La vittima: «WITH YOU INSIDE ME COMES THE KNOWLEDGE OF MY DEATH». Lo spettatore: «SHE IS NARROW AND FLAT IN THE BLUE SACK AND I STAND WHEN THEY LIFT HER». Lo stupro è la morte: il luogo è buio come una tomba, ci sono ossa su dei piani che è possibile toccare, alcune hanno dei collari.

Lustmord non denuncia solo lo stupro etnico ma tutti i casi di violenza sotterranea, non visibile, che costellano la vita, tutte le storie nascoste di umiliazione. Penso al *Caso Franza* e a *Malina* di Ingeborg Bachmann, testi in cui lo stesso linguaggio subisce violenza e in cui l'inarticolato è un resto «incendiabile», per usare un termine tragicamente adatto.

Nel 1990 Holzer vince il Leone d'Oro a Venezia con *The Venice Installation*. L'opera dialoga con le architetture veneziane, colte con la coda dell'occhio: pezzi di mosaici, luci, onde. Ci sono passaggi con tessere di vetro e lastre di luce sospese. Pavimento e soffitto si riflettono l'uno nell'altro, il corpo in questi spazi sconfina, perde ogni riferimento. Dove sono i muri? Dove le porte? Venezia viene restituita a se stessa attraverso l'instabilità, il suo essere morta, difficilmente amabile se si scarta il suo aspetto da cartolina. L'acqua confonde, il vapore inghiotte le pietre.

Sempre alla fine degli anni '90 inizia la sua collaborazione con il poeta Henri Cole. Di poco più giovane di Holzer, Cole è da sempre in dialogo con l'arte, soprattutto italiana come testimonia una delle più belle poesie ekfrastiche dei nostri tempi: *Adam Dying* (1998). Davanti alla *Morte di Adamo* nell'affresco

di Piero della Francesca ad Arezzo, la contemplazione di Cole diventa una rilettura che interroga l'immagine, la descrizione fa scattare una domanda ultima sulla solitudine di chi muore. Cole nota l'assenza di emozione dei volti intorno ad Adamo morente, chiede ragione di quella indifferenza davanti a un corpo «nudo, decrepito, scomposto» che sicuramente si lamenta e puzza, ma sa già che solo chi muore vede cosa sia morire:

> Solo Adamo – nudo, decrepito, scomposto
> nelle feci -può vedere cosa sia morire?
> Come mai loro non sentono il lamento, la puzza
> del corpo che soffre il peccato originale?[5]

L'incontro tra Cole e Holzer è caratterizzato da una generosità reciproca, dall'ascolto l'uno dell'altra. In un video Cole racconta l'inizio del loro progetto, a Berlino, e commenta la scelta di Holzer di mettere nel tronco cavo di un bosco a nord della città alcuni suoi sonetti con queste parole: «The great thing about it is that it might have disappeared by now. Moths, insects, and words have consumated it».[6] Giustamente la distruzione da parte di insetti viene vissuta come il destino proprio della scrittura, anzi come la sua vocazione. Una sensibilità verso la restituzione che non è occidentale. È un'altra vicinanza tra i due artisti. Nato in Giappone, Cole è un profondo conoscitore del buddismo zen. Dal canto suo, Holzer ammira tanto il cinema di Kurosawa da immedesimarsi in lui, forse anche per un'idea della macchina da presa come una ciotola in cui mescolare luce e colore, intrecciando elementi pittorici fondamentali alla tecnologia più raffinata.

Nel 2003 la *suite* della poesia *Blur* di Cole viene proiettata nella vecchia stazione di polizia di Venezia. È una poesia d'amore, nuda – come nota lo stesso Cole – «a very naked love poem» – in un luogo legato alla paura, che dunque ha sperimentato la nudità dello spavento. L'esposizione e l'inermità contro il potere. C'erano due proiettori, ricorda Holzer, così la luce (blu) attraversava il Canal Grande. Holzer parla del testo come

---

[5] H. Cole, *The Visible Man: Poems*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999.

[6] H. Cole, *Autoritratto con gatti*, traduzione di M. Bacigalupo, Guanda, Parma 2010.

di un quadro, e infatti riflette sul ruolo del bianco e del rosso, del blu e su come il colore a volte «combatta» il testo e altre invece «lo enfatizzi»:

> Well, white's standard, because it's lovely and relatively neutral, and it's the brightest. But when it's possible, as it was in Venice, I will veer off into the occasional red, because it is desperate, or blue because it's quiet and sad... Sometimes the color is there to fight the text, other times to emphasize it. And with the projections, since we're always shining light on.

L'oscurità non è solo in controcanto al tema della luce ma, in sintonia con il lavoro di Holzer un modo di lasciare agire e reagire la scrittura nello spazio. È un'esperienza che trasforma la stessa visione di chi ha scritto un testo poetico ed è abituato a vederlo nella cornice della pagina. Come nota Cole, le poesie trovano nell'arte di Holzer una vita diversa, quasi per trasfusione un sangue diverso. Lo scardinamento della punteggiatura, i colori, l'architettura diventano infatti 'voci' che, unite a quella del poema, compongono un coro:

> One of the interesting things about seeing the poems projected is that I write poems to be published in books. So, they have punctuation, a shape on the page, and the experience of the book to frame them. But with what Jenny does, they have the punctuation often stripped out of them. They're relineated. And it's interesting to see how much can be taken out of them and still have this blood running from them. But also, the poem becomes like one voice in a chorus. You have the voice of the words, the voice of the color, and the voice of the architecture. You have the voice of all these different things working together to make art. It's really a whole different thing than when I'm writing a poem; it has a completely different life.[7]

Blur è dunque una poesia d'amore proiettata su un luogo che aveva un passato, una storia politica: la Prefettura che al tempo della seconda guerra mondiale era lo spazio dove venivano interrogati i prigionieri con ancora su quei muri la memoria, la traccia della disperazione, della violenza. Proiettare una gigantesca lettera d'amore era una risposta al buio, alla piccolezza, al concetto stesso di cella. Le due azioni creavano un cortocircuito tra spazio e parole, tra luce e materia, tra l'eco delle urla e il silenzio della proiezione. Il verso da *Blur* «WITHDRAWN

[7] www.art21.org/.../jenny-holzer/interview-

INTO DESICCATED REALM OF BEAUTY» scivolava sulla parete e sull'acqua infittito di azzurro nella notte.

All'ascolto delle parole degli altri si deve anche la scelta di Holzer di proiettare a Roma nel maggio del 2007 alcuni testi di poeti contemporanei italiani e stranieri. Durante quattro notti le parole di ognuno di noi, vicini o distanti nel tempo e nello spazio, vivi e morti, si sono srotolate a caratteri cubitali in luoghi diversi della città: al Gianicolo, sulla facciata dell'Accademia americana e della Fontana Paola, al Teatro Marcello, e a infine a Castel Sant'Angelo.

Il ritmo era ieratico e solenne. La lentezza creava silenzio, faceva corpo con la luce e con la materia su cui la luce di volta in volta scivolava, si contraeva, o deviava. «Quando una poesia viene proiettata molti fattori entrano in gioco, dall'atmosfera notturna, alla pioggia, fino allo stesso edificio... è un po' come il teatro. Non si può sapere finché non si va in scena», ha spiegato Holzer. Negli eventi romani paradossalmente proprio lo spazio aperto, lo spessore storico del monumento, quell'accumularsi di tempo e cultura, di memoria e tecnica, creavano un'intimità di lettura normalmente possibile solo in un luogo chiuso e raccolto, seduti o sdraiati. Chi guardava era in piedi, al massimo appoggiato a muri o balaustre, comunque scomodo. Invece di distrarre, questa scomodità condensava l'attenzione. Leggere non era più un'attività solitaria ma un'esperienza condivisa anche attraverso la tensione del corpo impegnato a seguire trattenendo il respiro, a respirare come la poesia chiede. I luoghi comuni di *Truisms* diventavano un «luogo in comune». I testi si curvavano obbedendo ai cambiamenti della pietra e del marmo o come nell'installazione sulla Fontana Paola al Gianicolo, modulandosi sull'acqua, dilatandosi in una sonorità muta. Lo spazio era soggetto, ma anche soggetto-a, cioè assoggettato alla variazione: ombra, faro di macchina, lampione, passaggio di nuvola o di aereo. In quei rivoli di frasi e di lettere che potevano isolarsi, la parola ribadiva la sua realtà. Per questo i testi dovevano spalancarsi, vivere in uno spazio diverso dalla pagina e più ampio di quello del computer. Quegli schermi enormi, distanti, erano una protezione dall'arroganza, facevano percepire la misura e la fragilità di ognuno. Nessuno poteva avere la presunzione di dire: i miei versi, o la mia poesia. Giustamente più grandi dei loro autori e lettori, le parole trasportavano oltre se stesse qualcosa che

l'istallazione non poteva prevedere. Un verso ingrandito rende attenti, ma basta eccedere la misura ed ecco le parole si gonfiano, si sfrangiano, nonostante ogni sforzo, non si riconoscono più, diventano un'altra cosa. Appartengono a una lingua sconosciuta ormai indecifrabile o non ancora decifrabile che basta il buio a inghiottire.

Come ricordava Henri Cole, vedere quello che si è scritto tradotto in luce e modificato in base allo spazio è molto interessante. È una traduzione ulteriore, un risultato nuovo, qualcosa di sorprendente da cui sono saltate tutte le coordinate precedenti e che ora obbedisce a un altro ritmo.

Jenny Holzer, www.jennyholzer.com/Projections/Rome2007.
Text XIII from *Notti di pace occidentale* by Antonella Anedda.

3. *Particolari, paura, perdita. Sophie calle*

Nel 1978 Sophie Calle chiede a sconosciuti di dormire nel proprio letto, poi li fotografa e scrive testi su queste foto. Il corpo lascia una traccia, un avvallamento nel letto, un odore – ottimo per un cacciatore – un rimpianto. Si piange quell'assenza, si rimpiange, fiutandolo, un calore. È il primo lavoro di Calle e l'inizio di un percorso artistico senza recinti e con molte libertà, molti rischi e molta ironia che culmina nel suo lavoro più noto e più spettacolare: l'installazione presentata a Venezia nel 2005 e intitolata *Prenez soin de vous.* Tutto partiva da questa frase – che non può non suonare ironicamente crudele – con cui il partner dell'artista decideva di chiudere, per lettera, la loro relazione. Un dolore, certo, ma molto comune. La risposta di Calle è stata trasformare questo abbandono in una grande riflessione sul tradurre, affidando, facendo leggere e analizzare la lettera a donne diverse. Ogni lettura, ogni intonazione traduceva in modo diverso la perdita, la sofferenza, la rabbia, ma anche il sarcasmo. Le donne erano diverse, per età, cultura, professione. Alcune erano note, altre no. Alcune, come l'avvocato, analizzavano il testo secondo la legge inserendo delle glosse quasi bizantine. Altre, come le attrici Kate Winslet e Luciana Litizzetto interpretavano rispettivamente in modo tragico e comico la lettera. Ognuna leggendo traduceva il proprio rapporto con l'assenza e la separazione, lo rileggeva. Rileggere, ripetere: si chiede ancora ri-petendo ma anche, si accetta che rilettura e ripetizione lascino cadere qualcosa, perdano lungo il loro tragitto, diventino altro. Questa decelerazione, questo depotenziamento del *pathos* determina un distacco dall'io. Nella ripetizione si insinuano la lentezza, la stanchezza. Un'ombra di salute, un'ombra di salvezza. Per tradurre ci vuole distacco. Bisogna attraversare, riattraversare il testo – in questo caso il dolore che sta dentro il testo –. Quest'equazione: ripetizione=rallentamento del dolore, era stata al centro anche di un precedente lavoro di Calle intitolato: *Douleur Exquise. Esquisite pain* è un termine medico che indica un dolore insopportabile, atroce in una determinata parte del corpo. Anche questa volta il tema è quello di un abbandono, anzi di un doppio abbandono, e uno di questi addii è reso irrevocabile dalla morte. Una delle immagini di quest'opera in cui scrittura, oralità e foto sono davvero inseparabili rappresenta Sophie inginoc-

chiata e vestita con un kimono dietro una porta scorrevole di carta di riso. La stanza è vuota, la posa è quella del samurai o della gheisha, assolutamente composta: la carne imbavagliata nella veste scura, le mani intrecciate in grembo. La linea delle frasi coincide con la linea delle labbra assottigliate, quasi stirate sul viso che è invece allungato dalla pena, completamente invaso dal vuoto, e terreo. Davanti alla sua figura compare la scritta UNHAPPINESS. È la ritualizzazione della propria infelicità ma dietro questa immagine, davanti a questo testo che esibisce e dà un nome alla pena, c'è una storia. A Nuova Delhi, nell'albergo in cui avrebbe dovuto incontrare l'uomo che amava, Calle riceve invece da lui una telefonata di rottura. Sempre telefonicamente le viene comunicata la notizia della morte del padre: un doppio dolore, insopportabile, rovente. Una delle foto di *Douleur Exquise* è quella del telefono – rosso –, filo che trasmette la voce di chi abbandona all'orecchio di chi viene abbandonato ma anche voce che comunica un abbandono ancora più definitivo da parte di qualcuno con cui non si potrà mai più parlare. È a questo punto che Calle decide, per i restanti giorni del viaggio, di chiedere alle persone che incontra di raccontare il momento peggiore della loro vita. «Il dolore è durato cinque ore e un quarto, dice una donna alla quale l'ostetrica aveva detto che probabilmente il bambino sarebbe nato morto perché con lo stetoscopio non sentiva più il cuore». Cinque ore e un quarto di travaglio totale di assoluta disperazione. Finalmente il bambino nasce, è vivo. «Ho lanciato uno sguardo assassino allo stetoscopio», aggiunge la donna e a fianco della pagina con la sua storia compare la foto, scura, funebre di uno stetoscopio arrotolato come un budello. Calle scopre ascoltando che più è attenta agli altri meno è attenta a se stessa. In qualche modo realizza l'affermazione di Holzer quando dice: «più invecchio più sono interessata agli altri», ma anche di Simone Weil: «chaque fois qu'on fait attention on detruit du mal en soi». L'attenzione al mondo ci distrae dalla nostra limitatezza. Ogni storia raccontata era fitta di dettagli legati a quel momento doloroso, ogni storia insegnava l'arte del perdere. Il viaggio negli altri ridimensiona e scioglie la propria sofferenza. L'immagine che Calle costruisce per *Douleur Exquise* intreccia ordine del rito e abbandono al dolore, disordine interiore e disciplina del soffrire. Calle tratta l'autobiografia in modo rivoluzionario. Parte apparentemente da

una posizione di grande narcisismo, ma raccontando se stessa in realtà si distacca da un io ormai passato e compreso nella sua distanza. Ironia, nessun sentimentalismo, una grande curiosità. Il risultato non è la freddezza: chi vede i suoi lavori percepisce il suo dolore, la sua solitudine, perfino la sua confusione, ma allo stesso tempo ammira la forma che riesce a dare a questi stati d'animo e impara. In *La Filature*, Calle aveva chiesto alla madre di assoldare un detective per seguirla e fotografarla: lo scopo era 'certificare' una realtà, un'identità di cui è lecito dubitare. A sua volta poi Calle ha seguito l'uomo che l'aveva seguita. È una riflessione sull'autobiografia e di nuovo su quanto ogni identità sia fragile, provvisoria. È una riflessione sulla poesia, su chi sia io e chi sia tu. Su questa linea si dispone *Suite venitienne*. A Parigi Calle aveva conosciuto un uomo e aveva deciso di seguirlo fino a Venezia. Dopo aver scoperto il suo albergo chiede a una donna che abitava di fronte di poter fotografare questo quasi-sconosciuto diventato proiezione di tutti gli amanti possibili. Chi di noi forse non lo ha fatto o almeno pensato? Perlustrare i luoghi dell'amato, mangiare dove ha mangiato, calpestare la strada che ha percorso. Un'appropriazione, non esente da violenza, ma mitigata in questo caso dal fatto che l'uomo in questione era e resta sconosciuto. Vivere le vite degli altri, scrivere le vite degli altri. Calle non ha perso occasione per ribadire il ruolo preponderante della sua scrittura rispetto alle sue immagini precisando che le interessa non solo l'opera appesa al muro, ma il muro stesso come superficie in grado di accogliere un testo. Questa superficie, questo tipo di superficie la costringe a creare frasi brevi, efficaci, lapidarie, come in *Les Tombes.* L'opera è composta da tombe senza nome fotografate da Calle nel cimitero americano di Bolinas, un piccolo centro a pochi chilometri da San Francisco e designate solo dal loro ruolo all'interno della famiglia: *mother*, *father*, *son*. Più che riflettere sulla morte, Calle lavora sulla sua rappresentazione, sul suo 'spettro'. All'assenza di nome proprio si contrappone la presenza di un corpo vero nella tomba. La fotografia fa da tramite tra la vita di chi guarda e la realtà di queste morti. La genericità degli epiteti: padre, madre, figlio amplifica la nostra capacità di immedesimazione, ci raggela con la sua universalità.

Sophie Calle dunque è la terza cacciatrice di immagini. Forse, come ha suggerito Michele Cometa nel suo libro sull'*ek-*

frasis[8] è stata lei la vera fonte di ispirazione per *La vita dei dettagli,* soprattutto per quanto riguarda l'ultima sezione intitolata *Perdere.* Un uomo che avevo amato era morto, un altro era lontano. Ho ritagliato alcuni dettagli relativi a entrambe queste persone, ho colorato la loro assenza. Il *collage* non è solo colla, ma forbici, lame. In un primo tempo avevo pensato al sangue, al rosso, poi ho deciso per un altro colore: terra bruciata che ricorda il sangue raggrumato e rimanda al fare terra bruciata. Quando si dà una concretezza alla perdita, quando la si compone, la si trasforma in una tavola alla quale tutti possono mangiare e in fondo non si è più padroni di nulla. Non è più una questione privata. Ci sono ritagli, resti, trattati quasi chirurgicamente, deposti sul foglio come in una mappa. Ho immaginato e voluto una visione dall'alto, quasi aerea. Sotto quello sguardo le cose, le tragedie non solo rimpicciolivano ma si confondevano, l'assenza con la morte, il tempo dell'una, lo spazio dell'altra. Anche i luoghi perdevano i confini e chi non sarebbe più tornato si perdeva in chi se ne stava andando. Mi interessava che facessero i conti con la distanza, con la distesa del tempo (per la morte) e dello spazio (per la lontananza). Nel *collage* ci sono anche tracce di lettere scritte a mano. Nulla di strano anche questa volta, chi almeno nella nostra generazione non è stato toccato dalla calligrafia della persona amata? L'inchiostro sul foglio, quell'incontro con il bianco, l'inclinarsi o meno dell'alfabeto. In un lavoro che poi non è stato incluso nel libro ho ricopiato, ricalcato quelle scritture, la carta carbone resisteva per una, due copie e poi diventava sempre più pallida fino a scomparire e questa perdita faceva parte del processo di allontanamento proprio come le storie che Calle si era fatta raccontare da quelli che incontrava.

C'è un elemento ritmico e rituale che non smette di dialogare con la perdita. Sophie Calle ammette che il suo lavoro mette in scena le sue paure, la sua timidezza. Il rischio fa parte del gioco come quando nel 1989, mettendosi letteralmente nello loro mani, ha chiesto ad alcuni abitanti del Bronks di portarla a vedere un qualsiasi posto del quartiere. Per quanto discutibile, questa operazione implicava fiducia e allo stesso tempo controllo della

[8] M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

paura. Penso a un'altra definizione della poesia di Elizabeth Bishop: «poetry is a controlled panic».

Una delle paure più profonde di Sophie Calle è la cecità, anche se, spiega, non è legata a nessun evento o memoria particolari. Di nuovo, penso alle riflessioni di Bishop intorno alla *Parabola del cieco* di Brügel, contemplata nel 1938 e relative alla precarietà della visione. La visione del quadro è accompagnata nei taccuini di Bishop da una nota che potrebbe essere stata scritta da Calle e che scavalca ironicamente il tema della cecità morale della parabola: «Mrs G's old mother», scrive Bishop, «who has had two strokes is senile and almost blind – when she started going blind she kept complaining how foggy it was all the time. Mrs G and I'd agree with her because I wanted her to think we all see the same».

La vista è il tema di due dei lavori più importanti di Calle degli ultimi anni, poi confluiti in un unico libro, *La dernière image*, in cui ha chiesto a un gruppo di persone diventate cieche di provare a ricordare e a descrivere quale fosse stata l'ultima cosa che avevano visto. Calle avrebbe poi provveduto a fotografarla. Un'ecfrasi dal buio. L'ultima immagine si spostava dalla memoria, si staccava dal vuoto e si concretizzava per sempre: l'assenza diventava presenza. Pensiamoci. Se diventassimo improvvisamente ciechi? La nostra memoria sarebbe affollata di ultimi sguardi, di dettagli. Quando ci avviciniamo a un'opera e un dettaglio piuttosto che un altro ci colpisce: non trasgrediamo solo la distanza ragionevole ma tutto lo sguardo. Diventiamo ciechi e da quel buio lasciamo che affiori l'unica, l'ultima cosa per quello sguardo.

Un anno dopo *La dernière image* si rovescia in un lavoro sulla prima immagine, o meglio sulla prima volta che qualcuno vede qualcosa. E questa cosa è il mare.

«À Istanbul, une ville entourée par la mer, j'ai rencontré des gens qui ne l'avaient jamais vue. J'ai filmé leur première fois».

Prima di confluire nel libro, *La dernière image. La première image*, la mostra si chiamava semplicemente: VOIR LA MER – SEE THE SEA.

Ascoltiamo i suoni di queste due frasi: il rotolio – delle onde? – del francese, la distensione nel sibilo – dell'acqua? – nell'inglese. *Voir la mer - see the sea*. Calle aveva saputo che c'era gente a Istanbul che non aveva visto il mare nonostante

vivesse in una città circondata dal mare. Ha quindi chiesto a 15 persone di tutte le età – dai quindici agli ottanta – di coprirsi prima gli occhi, poi di guardare il mare quanto a lungo desideravano e infine di voltarsi verso l'obiettivo. Dunque di voltarsi verso lo sguardo di Calle con gli occhi pieni di mare, ancora pieni di mare. Protagoniste sono persone per le quali la città non era bagnata dal mare proprio come Anna Maria Ortese aveva molti anni prima raccontato di come non tutta Napoli, fosse bagnata dal mare.

«I went with each person individually», spiega Calle, «such as this man in his 30s. Before we arrived I made him cover his eyes. Once we were safely by the sea, I instructed him to take away his hands and look at it. Then, when he was ready – for some it was five minutes and for others 15 – he had to turn to me and let me look at those eyes that had just seen the sea».

La fotografia ferma questo momento, mentre il video testimonia tutto il processo inclusa la reazione del viso quando la persona si volta. Le immagini stavolta non hanno testo, solo una breve spiegazione. Questo rende tutto, sottolinea Calle, silenzioso: «This was my first ever "silent" work».

Fine della caccia. Il mare assorbe le parole.

JUAN CARLOS MESTRE

UT PICTURA

Nada significa del mismo modo dos veces. El tópico horaciano, el literal *como la pintura así es la poesía*, ut pictura poesis, o la poesía como la pintura, ha ido metamorfoseando la toxicidad derivativa de su dictado, hay que decirlo, de su equívoca preceptiva e irradiante ortodoxia hasta convertirse en un tópico formulario cuyo alcance real sobre las figuraciones críticas de la creación contemporánea es equivalente a cero como signo numérico de un valor nulo. La imitatio como razonamiento y fundamento de la creación poética ha agotado su esforzada excavación en los territorios de la fiebre retórica hasta diluirse en el límite donde toda semejanza se ve obligada a traspasar el más allá hacia el círculo infernal, residencia de los espíritus nunca modélicos, de la imaginación. No tratarán estas palabras de reivindicar la inventio de estirpe romántica ni sus estéticas derivativas de las adánicas vanguardias paralizantes, si, acaso, lo transgredido en sus límites eclécticos y que más allá de intertextualidades y manifiestos plagios, resitúa el desorden cronológico de las estéticas y la desobediencia a la costumbre en el lugar generatriz que siempre tuvo, cuando la obra de arte no es un mero exordio al suceso de lo misterioso, o una nota a pie de página en la zona explicativa de la materia poética, esa substancia de la otra realidad significativa del lenguaje que siempre sometida a lo aclaratorio, ha, indefectiblemente, de devenir en texto fallido. Esa belleza que algún día fue verdad en la expresión del más extraordinario de los inmortales ruiseñores, John Keats, esa belleza, decía, ha muerto. El agotamiento estético de la sublimación y la mímesis, no de menor intensidad en su desgaste que el de las locuaces avanzadillas de los frentes alternativos y sus equipos de repuesto en las comparsa de vanguardia,

nos ha conducido y no precisamente por la vía de un encauzamiento natural a la desembocadura del desafío: el lugar sin límites, a lo no atinente a las líneas vertebrales de la tradición y lo hiper-referencialmente alusivo, ninguna identidad de lo semejante, ninguna conformidad con la similitud, ninguna relación análoga con lo parecido. Parentesco y paralelismo obran hoy en sentido inverso a su lejana dinámica, aquella que posibilitó en la estética post romana y renacentista el entrecruzamiento de ideogramas y pictografías, de imágenes y párrafos, de cuadros y poemas. El dios de los espejos ha muerto y sobre las huellas de los dioses huidos de Heidegger, sobre las angulosas trizaduras de la imagen multiplicada en su diversidad fragmentaria, en su ya insignificante pedazo de cristal sin azogue, solo cabe esperar del paso, del tacto y del camino, el estrago de una herida y la cicatriz ulterior de lo amputado. Así de dramático pudiera observarse hoy aquel auroral sendero de ida y vuelta entre la casa de la poesía y la casa de la pintura, entre la imaginación humanista de Petrarca y la intensificación iluminista de Rafael Sanzio. El eco de las voces precursoras ha retornado a la boca que acaso nunca las hubiera ciertamente pronunciado. Seguir entendiendo los actos creativos desde los códigos de transferencia es un intento inútil, el entrecruzamiento derivativo de los procedimientos de génesis no responden a la casuística de los azares cuánticos, ley general que determina no solo el crecimiento de los girasoles y la expansión de las galaxias, sino la presencia reveladora de las poéticas del lenguaje y las representaciones autónomas de esa contra-realidad realísima que es la obra de arte.

La imaginación es intraducible y la conciencia carece de gramática. Un acto imaginario solo puede hacerse vital, intelectualmente compartido a través de otro acto imaginario inseparable de su capacidad proporcional de desobediencia a las estructuras genésicas que pretendan racionalizarlo. Azar e incertidumbre, variación y entropía como medida del desorden. Es el principio de indeterminación de Heisenberg y no la *Ars poetica* de Quinto Horacio Flaco la que aquí se inmiscuye en el diálogo. Ni la poesía es pintura que habla ni la pintura poesía muda como creía el memorioso Simónides de Ceos. Si en términos cuánticos ciertos pares de magnitudes físicas, como la posición y el movimiento lineal, son indóciles al sistema de medición,

siempre perturbado en sus resultados, no en menor medida se halla en ese límite la actividad de las partículas elementales de la conciencia del lenguaje con el que se escribe, es decir, se determina con la máxima precisión posible, un poema. La importancia de su capacidad de desvío respecto al código de la lengua es esencial, de nada sirven las variables clásicas, relativizadas absolutamente en su determinismo significativo. ¿Ante qué estamos, abandonada la imitatio y sanados por el psicoanalista de la angustia de las influencias? Acaso puesta en crisis la actividad metafórica y su teoría generatriz de pensamientos de la semejanza, ese movimiento del lenguaje que solo cambia la realidad de sitio, sean las "transformaciones", el síntoma y la conjetura de la nueva tarea, la metamorfosis de los viejos significados, el aire usado por todas las víctimas morales del fracaso, el que nos adelante con su desafiante aliento, más cerca de la esperanza, aún más lejano del miedo histórico a lo incomprensible, los significados del porvenir. Aquello que Baudrillard denominaba la repetición insensata de las formas conocidas, o lo que es lo mismo, la esclerosis de la rutina y la atrofia de la costumbre. Es la puesta en lenguaje de la conciencia el obrar de la poesía, es la ejecución intuitiva de la posibilidad perceptiva la que transfiere al soporte formal la práctica de las artes plásticas. No son los pájaros de Saint John-Perse como las manchas aladas de George Braque, distintos son sus entes y sus entelequias, radicalmente disímiles y precisamente por antagónicos en lo estético complementarios en lo filosófico, en la manera de pensar y ver el mundo desde la otra racionalidad volátil, fugaz, perecedera de las palabras enunciadas para el vuelo y las emancipadas tintas litográfica de ambos, tan elocuentes avisadores del enigma, Perse y Braque.

Nada sucede fuera del territorio previsto de su destino, es decir del lugar que en lengua interior o en habilidad de espíritu no desemboque en acto, en consignación y suceso de una encadenada sucesión de circunstancias determinantes de la actividad creativa, desde aquellas de índole más especulativo e incluso quimérico, como la inspiración teórica y la reflexión inconsciente, hasta las taxativamente neurológicas. Hoy sabemos, con certeza, que la plasticidad neuronal no responde por igual ante un estímulo lingüistico, metalingüistico o visual, y que su capacidad para articular sentidos de respuesta creativos varía sustan-

cialmente ante la información acumulada en los procesos de aprendizaje y las especializaciones léxicas, es decir, el cerebro toma decisiones estéticas previas a la volitivo de la persona. No hay proceso analítico en el saber de la competencia verbal, como no existe cálculo de geometría en el modus dinámico con que el grafito roza el papel, lo intuitivo es lo simultáneo, el añadido epigenético, lo poético como ausencia lógica de cuanto paradójicamente deviene en otra lógica alternativa, no paralela, no refleja, no equidistante, sino dialécticamente perpendicular que es la del lenguaje poético. Hablamos entonces de ángulos y no semejanzas en el plano horizontal de los significados, hablamos de eventualidad y no de la persistencia de fluido entre los vasos comunicantes. Cada acto creativo es radicalmente autosuficiente y autárquico, y solo de la suma de lo aislado puede decirse que surge la posibilidad, siempre otra, de la obra sola, de ese acto de extrema soledad que es la pieza, el poema, el artefacto artístico. Es el discurso interior el que opera sobre la exterioridad dando un giro cognitivo y nuclear a la experiencia individual. La poesía y la pintura no comparten más que resultados, no procesos, lo subyacente a su productividad es el imperativo categórico de la imaginación, la fábrica del sueño y la percepción azarosamente intuitiva del mundo a través de los sentidos no explícitos de la captación de pensamiento que se opera en la obra. Aceptar el trasvase sería asumir lo apriorístico, y en las poéticas derivativas del arte es el postcepto el que reflexiona y el precepto el que estrangula toda posibilidad del concebir. Oculta a tu Dios. Él es tu fuerza, recomendaba Paul Valéry. Pues bien, en poesía, en arte, Dios es el misterio, Dios es el primer resultado libérrimo de la imaginación. Un poema de André Bretón no es una caja de Cornell, pero una caja de Joseph Cornell es exactamente una cosa precisa y reveladoramente igual a un poema de Breton.

En 1907 Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*, cuando George Braque ve ese cuadro toda la blandenguería rosa y violeta adquiere la dureza de una cristalografía de madera, prismas y cubos sidéreos que roban toda la gama del marrón al violín y su definitivo gris al periódico del día anterior. Es decir, nace el color música y la forma olor a ayer, la alteración resolutiva de nuevas estructuras cristalográficas cuyo fin, tal vez, no sea otro que seguir ampliando, dinamitándolos, los puentes ha-

cia el horizonte tan pretendidamente anhelante de la percepción, es decir, las oclusivas fronteras de las lindes del mundo. Ut pictura poesis, algo que ningún ser imaginario suscribiría si fuese esta otra la alterada paráfrasis de su definición: tal como los hechos así es la profecía.

Viene la palabra pájaro a posarse en las piedras litográficas de Braque desde las lápidas vocales de Saint John-Perse, ese magma solidificado de los más bellos versículos evadidos de lo subterráneo hacia lo aéreo por la grieta del lenguaje desde donde no se sabe si es efectivamente el centro del mundo. Y la transformación, los óvulos de oro eclosionando en la cabeza del muchacho que observa las formas desafiantes del deseo convierte en mujeres desnudas a las aves sin paraíso atrapadas en el gran juego de lo cósmico:

Señoritas de Aviñón

Mar olvidando va la desnudez al campamento del confort
cuando las señoritas de Aviñón se hacen señas con los ojos
su arquitectura claveteada de pichones en la máquina primaveral
desprecia las simétricas teclas y la moldura de los cuellos

A la mano robada fija el intocable guardián los préstamos del oro
la mercadería del hipnotizador compra lo que nadie ha dicho
y detiene su torneo en el intruso artificial de cada ligero amarillo
cuando las señoritas de Aviñón se hacen agujeros con los ojos

Flechas y colillas sobre la cuartilla íntima desnudan al sueño
su instante de números enamorados en la curvatura viviente
donde las arenas derriban el cuatrimotor de la estrella nocturna

La bañista incomunicable se tiende sobre las porcelanas sobrantes
y un pan de bautizo fuera de su anillo salpica la biblioteca
donde las señoritas de Aviñón se hacen pretextos con los ojos

Con la delicadeza de un nacimiento de corderos sobre el papel secante
desmigan las barcas del atardecer y los ojos del agua miran las rodillas
cuando demasiado calladas todos los secretos conocen las señoritas

Las bicicletas dan una segunda vuelta por los corazones de la autopista
porque en los triángulos y en el escaparate yace el niño nuboso
y las señoritas de Aviñón suavizan el paraíso sorprendido robando

Es el paraíso sorprendido robando, mas qué puede robarnos el paraíso, la imaginación de él, las palabras que lo describan, las formas que lo imaginen, la neurosis de su búsqueda como mandato primigenio. No es la pintura la que imita su decorado crítico, ni la pintura la que se declarará deudora de su pintoresca belleza. Es la visión holística, el cruce sistemático, la mediación de conjuntos abiertos en el simple todo del que es consecuencia la obra artística. Algo metafísicamente aristotélico como hipótesis de la totalidad significante del mundo, algo cuyo todo es significativamente mayor que la suma de sus partes.

El 15 de abril de 1954, martes, Balthasar Lossowki de Rola, el pintor polaco-francés más conocido por el sobrenombre de Balthus, terminó de pintar un cuadro, una habitación, el cuarto, una alcoba, en la que un personaje desproporcionadamente enigmático descorre una cortina. Desvelado el misterio sucede la pregunta reaparece el secreto que ya no dejará de serlo mientras permanezca viva la incógnita de la vida, de la muerte, del amor y el deseo.

No como la pintura, sino contra la pintura, es decir, en la ampliación problemática de su inmovilidad como texto de lo arquetipo:

Balthus

Es imposible encerrarse con el Marido de la Noche
cuando la música de los pasatiempos abandona el cuento de Balthus
y el enfermero se encoge de hombros.
Difícilmente sentiré vergüenza:
He puesto mis manos sobre el consejo
y la amenaza de su justicia se ha convertido en mi compañera.
Un hombre venerable es un escarmiento que no se debería repetir.
Según los sacerdotes, herederos del somier y la medicina de la sal,
los rudimentos del jabalí evolucionan libremente
siguiendo un plan trazado por el infortunio del herrero
y el empañado cerebro de la golondrina marina.
La felicidad será el día siguiente:
El coche con un domador espera a la puerta.

Y mi noble amor habla con lo que empieza a dormirse.

Huele a espejo en lo que empieza a dormirse:
Un púber, sinónimo de adolescente,
también pueden elegir entre núbil, joven o mozo,
que enfermo de malaria orina zafiro sobre un cuadro de Balthus,
ese lugar donde los fanfarrones sacan sus pies por debajo de la infancia
para congraciarse con los profesionales del contratiempo.
Y mi noble amor habla con lo que empieza a dormirse.

Suponiendo que lo que vemos en Balthus no sea el propio paisaje de Balthus,
sino una rodilla con forma de montaña a la que se acerca el animalito burgués,
cualquiera de las excusas de un gato que abandona el platillo de leche
para lamer las cerezas de la condesa Klossowska de Rola,
conocida como Setsuko entre los alpinistas que merodean el chalet,
ha de ser considerada una estratagema del carnicero de armiños
con destino al baile de los populares abrigos surrealistas.
Aunque de lo dicho se podrían deducir dos hipótesis,
una relacionada con las gardenias japonesas,
otra con el silencio anulado por la música de Mozart,
ninguna de las dos va más allá que un cangrejo con ojos azules.
Y mi noble amor habla con lo que empieza a dormirse.

La ambigüedad de los exhaustos arriesga en cada visión
una vida destinada a las carnestolendas de los museos,
gente como Sharon Stone o el barón Philippe de Rothschild
jugando sobre las alfombras de genciana con el perro del collar rojo.
Un hombre impecablemente vestido entra en la casa de Giacometti,
lleva un tablón blanco y las mujercitas familiarizadas con la mortaja,
los ojos abiertos como medicinales kimonos,
cruzarán las piernas digamos que para rezar.
Y mi noble amor habla con lo que empieza a dormirse.

Nada se sabe y conviene no saberlo de cuánto ha de durar la vida,
los corazones rubios suben los peldaños de dos en dos,
las baronesas cargan los fusiles con mayonesa para defenderse de la guillotina
y mi noble amor habla con lo que empieza a dormirse.

Las hechicerías imitativas acerca de la consolación postromántica de las artes han llegado a su fin, y el tiempo poético que descendia sobre los espacios pictóricos ha abandonado el ámbito de las transposiciones con la misma resignación que el Angelus Novus de Klee ve alejarse, ante la mirada de Walter Benjamin, el pasado, la catástrofe única, desde la imposibilidad de despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, arrastrado por la tempestad de lo que hoy también seguiríamos llamando progreso.

Tenía razón Baudeleaire cuando afirmaba que las artes aspiran a suplirse unas a otras, otorgandose préstamos de fuerza que termina por desbaratarlas. Ninguna obra plástica se textualiza, ningún texto se vuelve seriamente figura, ni en la página de Mallarmé ni en las superficies tridimensionales de Jiri Kolar. El acontecimiento es otro, no el ut pictura poesis, sino el campo de intersecciones y principios de las artes visuales y verbales, la zona común que comparten como espacio propio, no jerarquizado, en los laberintos de la conciencia y los márgenes de la imaginación creadora. Es posible, aunque carezca de interés discursivo, enmarcar un soneto que describa un cuadro. La obviedad de lo inútil es semejante a la del tejido narrativo sobre soportes plásticos. O sea: la nadería como pretensión. El arte lo es en la medida que resultado autónomo de una intersemiótica, y nunca una transferencia de significados significa en destino el significado de origen. Los fenomenos de percepción son de índole ideológico y no del orden de la materilidad, donde el silencio de lo oído en poésia no haya correlato en el ruido visual de lo pronunciado.

Miró

las patatas enterradas en un lienzo de Joan Miró
se convierten en pájaros escondidos bajo la lana en el fondo de un tambor
esas lluvias dormidas no necesitan una silla para trabajar sentadas
dicen finas palabras con ojos de gallina mientras soplan el polvillo de las lentejas
dicen santa es la miel santa la miel vieja que no espera ninguna desgracia en la casa dormida
solamente una vez durante toda la vida sale la estrella a platicar con los carneros que no tienen apellido
la noche está patas arriba y los insignificantes con nariz de gancho van a la sinagoga a llorar por la destrucción del Templo

la madre los afeita bajo el impermeable con piel de fruta
se rasuran el mentón y los pelillos de las orejas
vienen los ratones con los bolsillos llenos de piedrecitas y garbanzos a volcar los candiles
oh ah oh
cómo picotean allí dentro sus blancos zapatos de lejía y azúcar
en la última fila apoyados en el hombro de la nieve muerta preguntan a qué vendrá Pentecostés
a frotar con aceite los huertecillos con baldosas de oro a amarse bajo las colchas de cama
oh ah oh
qué caminata por la corona de los reyes
solo por hacer algo cruza cada uno su noche y el dedo de los anillos les dice pasa
allí está Giorgio que detestaba las flores y amaba los frutos
allí las criaturas de Apollinaire tirando desde la Torre Eiffel huevos a los alemanes
moishe moishe moishe
las patatas azules enterradas en los lienzos de Joan Miró lloran porque han perdido los resguardos
será que lo hacen porque la hermosura no se puede comprar sino cambiarse por otra belleza
la nodriza y el herrero han cerrado sus ojos y ahora se las arreglan sin beber
sobre el jabón mojado juegan las niñas que han comprado una vela
a la hora de la siesta las patatas escuchan música y se sirven pastelitos tricolor
todos los días son el Día de Todos los Santos
los caballos comen fríjoles y las pensiones se llenan por un rato de mujeres y hombres a la manera de Josephine Baker
amén por los que al mondar las patatas escuchan alguna palabra de su madre
amén por los que con una mínima inclinación de cabeza dejan a Dios con la boca abierta
la lluvia no tiene dinero los corderos no tienen dinero los fuegos artificiales no tienen dinero
igual desciende la bendición sobre sus propósitos
igual el ruiseñor mira a la trompeta por el rabillo del ojo y las esposas y los huéspedes de la Revolución Industrial quedan pensativos
oh ah oh no es necesario caerle bien a la gente basta con no interrumpir el trabajo del mar acariciarle el pelo a la democracia
eso sueñan las patatas bajo el arroz con pollo que se sirven los lanzadores de béisbol después de morderse la lengua
las patatas se bajan de los taxis de cartón y simplemente entran en restaurantes carísimos llenos de obreros graduándose y apodos bastante lindos
y el hombre que se mantenía al margen de todo se gira para decir no encuentro mi cartera
y el hombre que se negaba a ver se da la vuelta para declarar por primera vez ¡te amo!
Tal vez no para siempre esta felicidad es para ti

oh ah oh
las patatas enterradas en un lienzo de Joan Miró

Lo que la imaginación toma por belleza debe ser verdad, escribía John Keats, idea con la que luego habría de cerrar su "Oda a una urna griega": la belleza es verdad y la verdad es belleza…nada más". Esos vicios propios de los eclécticos, como los denominaba Baudelaire, el trasvase de espíritus y modales sentimentales entre la poesía y el arte de la pintura, ha abandonado el campo de pruebas de la experimentación para resituar su autonomía práctica y dialéctica, el de la traducción, el de la translación, el de la interpretación de los sentidos últimos del universo, esa versión de la otredad del mundo que para decirlo en palabras de Walter Benjamin, roza al original en un punto infinitamente pequeño de la esfera del sentido. Pintura y poesía, una aporía relacionada con la imposibilidad de fijar el grado de falso o cierto saber del que sobre la realidad son portadoras como disciplinas de la imaginación creadora. No hay verdades frente a la infinitud de su dinámica, sino una ininterrumpida sucesión de ensueños demostrativos de la realidad subjetiva de la inteligencia humana, una común conciencia intencional del universo autocontenido en su irresoluble misterio, la promesa ética del porvenir y la omnipotencia del infinito.

La descripción ecfrástica, su supuesta dialogicidad, su referencialidad intertextual, tan recurrente a lo largo de la historia, fábrica modélica e inocente de bienintencionadas páginas lírica y no menos intensos sueños roussonianos, deberían entrar ya en la categoría de lo que Gaston Bachelard denominaba la mutación epistemológica, un conocimiento ya natural de lo que no es así, un sobreentendido de conocimiento respecto a la percepción de la realidad que permite entender el arte y la poesía como partes consustanciales y efectivas de la realidad. Es el hurto, es la apropiación de embriaguez y sentido que las manos intangibles de la conciencia poética arrancan en las viñas de la muerte, es el bello y radical y ya imprescindible robo de conocimiento a la materia inerte cuyo resultado sigue siendo algo más, mucho más, que la suma constitutiva de sus desperdigadas fracciones en el exilio de los significados.

El Robo

He aquí algunos mitos relacionados con la desaparición de un cuadro de El Bosco:
Las hélices en zapatillas arrodilladas ante el arroz
La ropa interior del mar en la infancia de los laboratorios
Las gabardinas de aluminio lanzadas por una honda
El colegio de la temperatura durante el incesto de las joyas
Las camas con las agujas del reloj en el lugar del fémur
El karma de los vampiros tras las persianas de la filogenitura
San Manzana depositario de la esposa de los labriegos
El buitre vestido con técnica de bisabuela
Trotski haciendo zozobrar la barquichuela de la amatividad
La gastritis de Noé Cabernet Sauvignon
El árbol negro de los crédulos y el lavaplatos de los bendecidos
El alcohol acaba de nacer, truena como un sonámbulo
Las axilas del cielo se llenan de limosnas tal como vienen al mundo
Y una mujer usa de linterna la cabeza roja de un mono

Es probable, altamente posible, que las relaciones entre pintura y poesía respondan a un simple, y por tanto complejo, deseo sexual, a un deseo recíproco, y por tanto, conspirativamente intenso. Pero tal hipótesis, ya en la metafísica de las prosopopeyas, no debería ser abordada sin la presencia de un especialista en obsesiones y sueños, es decir, en la naturaleza siempre insubordinada y libre de las entidades con manifiesta vocación de constituirse en cosas bellas. Ilusoria pretensión, como todos ustedes saben.