

Ritratti, pennelli, geni e bisonti

Breve racconto della pittura negli ultimi 35 000 anni

Il mito della pittura è antichissimo. Fin dall'alba dei tempi, chi dipinge è in grado di creare un doppio del mondo, spesso talmente ben fatto da competere con la realtà. Per questo, da sempre, le immagini artificiali hanno un potere magico. Per esempio, secondo alcuni storici e antropologi, nella preistoria disegnare un bisonte corrispondeva a un sortilegio lanciato sull'animale, una malia che avrebbe propiziato la caccia, come a dire: «Dipingendoti, io già ti possiedo». È un principio simile a quello del vudù: l'imitazione simbolica di un vivente permette di esercitare un dominio sulla creatura originale senza toccarla concretamente.

Poi, però, dev'essere accaduto qualcosa di inaspettato: a un certo punto non ci è più bastato cacciare il bisonte, e abbiamo cominciato a trarre piacere dal disegno in sé. E la cosa è sfuggita di mano, tanto che qualcuno ha trovato più gratificante dipingere l'animale piuttosto che mangiarlo. La magia nata per dominare il bisonte ha finito con il riverberarsi sul suo artefice. C'è chi ha preferito l'arte alla vita, insomma, come accade a molti protagonisti dei racconti che state per leggere. Un sortilegio che non si è ancora spento, anche se ha preso forme più moderne e apparentemente rassicuranti.

Per esempio, oggi siamo bene o male convinti che attraverso la pittura si possa manifestare la nostra interiorità, la nostra sensibilità o un punto di vista sulle cose. Sembra un fatto piano e razionale. In realtà, è un'idea non priva di incantesimi: passeggiamo per i musei e, guardando rettangoli colorati, sosteniamo che Francisco Goya la pensava così, Claude Manet la sentiva

colà, Berthe Morisot era una passionale e Jackson Pollock un disperato. Tutto questo, lo deduciamo osservando terre impastate con un po' d'olio e spalmate su una tela. Se un marziano ci guardasse da fuori, si chiederebbe come facciamo: indovinare l'animo di persone morte attraverso un pezzo di stoffa sporca. Se non è magia questa.

È un'idea talmente radicata da essere divenuta un fatto istituzionale. Non a caso, tra i portati della scolarizzazione di massa, c'è stata l'introduzione delle attività artistiche all'interno della didattica. Da più di un secolo, a scuola, i bambini giocano con le linee e i colori, perché attraverso la pittura – si dice – si fa esperienza del mondo. Eppure questo assunto, che ormai ci pare naturale e perfino scontato, è una sofisticata costruzione culturale. L'arte, nelle epoche precedenti, non è mai stata nulla di simile.

Dai tempi delle pitture rupestri fino al XVII secolo, solo una precisa e ristretta categoria di persone poteva dipingere: quella che se ne occupava per professione. In questo lungo periodo, il figlio di un re o di un fornaio non avrebbe mai maneggiato i colori in vita sua, giacché i colori erano gli utensili di chi avrebbe fatto l'artista «da grande». La pittura era un mestiere, non un modo per esprimere se stessi. Ma non solo. Nell'antichità, tutte quelle attività che portavano a sporcarsi, erano guardate dalle classi elevate con sospetto, e nessun genitore «benestante» si sarebbe sognato di lasciare impiasticciare i propri rampolli. Nell'Atene di Pericle, tra le classi agiate, dipingere durante l'infanzia sarebbe parsa una cosa peregrina e un po' assurda, come se oggi mandassimo i bambini in miniera con finalità espressive o edificanti. Non a caso Plutarco sottolinea come di fronte a una statua di Fidia o di Policlete proviamo commozione e ammirazione, ma un giovane di buona famiglia non vorrebbe certo diventare Fidia o Policlete. A quei tempi l'artista era un mero meccanico, un operaio, un *banausos*, come si diceva prendendo le distanze. Mirabili erano le opere, non gli artefici. Ci sono voluti almeno millecinquecento anni perché le cose cominciasero a mutare. A contribuire sono stati fattori diversi: sociali, culturali, finanziari.

Nei secoli che per comodità chiamiamo Medioevo, cambia anzitutto l'economia. Le classi che condurranno alla formazione della borghesia (banchieri, mercanti e grandi artigiani), diventano pian piano dominanti: dettano le idee, i valori, il gusto, anche sulle cose d'arte. Rispetto ai ceti nobiliari, inchiodati a compiti di guerra e rappresentanza, i futuri borghesi possiedono un'attitudine pratica: stare con le mani in mano è il vero scandalo, ed è per questo che si inizia a guardare ai mestieri pratici con maggiore benevolenza, a patto che portino soldi o almeno un po' di gloria. In parallelo, i conventi propongono un modello di trasmissione del sapere incentrato sulla copia e sull'illustrazione dei codici: gli *scriptoria* impiegano decine di monaci e di monache per scrivere, inventare, dipingere. L'arte della miniatura non sporca troppo le mani né i vestiti, si fa seduti a tavolino, come studiando, e inserisce la pittura nel mondo della cultura, dei libri, dell'intelletto.

Si pensi a Dante Alighieri. Nel canto XI del *Purgatorio* narra l'incontro con Oderisi da Gubbio – un miniaturista, per l'appunto – che, parlando del proprio peccato di superbia, afferma di esservi incappato per «l'eccellenza ove [...] core intese». Il fatto che un artigiano possa avere un cuore, già lo pone su un piano inedito. Qualche terzina dopo, compaiono Cimabue e Giotto, due pittori inquadrati all'interno di un'ottica di sviluppo culturale. La fama di Giotto è tale da aver oscurato quella degli artisti precedenti – dice Dante –, e quest'idea di un'evoluzione nell'arte rivela quanto siamo ormai lontani dalle convinzioni di Plutarco. Il progresso che sembra avere in mente Dante, è di tipo intellettuale, non meramente tecnico: un nuovo modo di rappresentare le cose (cioè, di pensarle) ha scansato quello vecchio. Nei versi del poeta fiorentino c'è il germe di una mentalità che ci appartiene: l'artista si avvia a diventare una figura rispettata. Un punto di vista che potremmo definire decisamente anti-aristocratico. Del resto, qualche anno prima, era stato Guido Guinizzelli, nella poesia-manifesto del Dolce Stilnovo *Al cor gentil rempaira sempre amore*, a sottolineare che l'animo nobile non è una questione di nascita, ma di carattere individuale, e quindi

di cuore, di interiorità; ed è proprio questa *Weltanschauung* che porterà nel giro di due o tre secoli a parlare di Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti in termini di «genio».

Il genio è una forza della natura, un'indole straordinaria e quasi divina che non si eredita dalla famiglia, bensì si rivela al mondo, di tanto in tanto, attraverso la generazione casuale di uomini eccezionali (che esistano donne di genio artistico non è previsto dalla mentalità dell'epoca, ma su questo torneremo più avanti). Il concetto di «genio» è il grimaldello con cui si scardinano le pretese nobiliari di possedere virtù per discendenza e sangue: un'idea politica, ancor prima che culturale.

A coronamento di questo processo, esattamente nel 1550, Giorgio Vasari pubblica un libro in cui narra le vite dei maggiori artisti italiani dei tre secoli precedenti: è il racconto di tanti geni, la prima storia dell'arte sistematica, nonché una celebrazione di Firenze volta, in ottica progressista, a dimostrare come la cultura abbia raggiunto un compimento con la famiglia Medici e con Michelangelo. Accanto a tutto questo, però, Vasari, sottotraccia, esalta il mestiere artistico in quanto attività nobile, dignitosa, ambita e, finalmente, intellettuale. A metà del Cinquecento, infatti, la pittura si portava ancora addosso lo stigma di non essere mai stata inclusa nelle arti liberali, tradizionalmente divise in trivio e quadrivio, che poi rappresentavano le basi dell'insegnamento letterario e scientifico per le classi elevate. Del resto, anche l'ossessione per la prospettiva e la pletora di trattati in proposito erano serviti a ribadire che pure l'arte si basava su parametri «scientifici», su uno studio serio e ponderato. Insomma, quando a metà del XVI secolo Vasari si mette a scrivere, ci sono due spinte: il desiderio di un riconoscimento sociale e la rivendicazione di un sostrato geniale, magico, ineffabile per l'arte. Così facendo, Vasari ribalta Plutarco: un giovane di raffinata sensibilità non può che desiderare di essere come Michelangelo.

Da questo momento le leggende sui pittori non hanno più freni. Si racconta, per esempio, che Carlo V, mentre si stava facendo ritrarre da Tiziano Vecellio, si sia inchinato per racco-

gliere il pennello caduto di mano al cadorino: un sovrano che si piega di fronte a un artista, e a raccattare un ferro del mestiere per giunta! L'aneddoto sarà amatissimo da generazioni di pittori, e diventerà nell'Ottocento il soggetto di numerosi dipinti (di Pierre-Nolasque Bergeret, Modesto Faustini, Raimondo Zaballi), anche con ribaltamenti inaspettati, come quello di Alexis-Joseph Pérignon, che dipingerà Maria Antonietta nell'atto di raccogliere i pennelli alla pittrice Élisabeth Vigée Le Brun, omaggiando in un unico quadro l'una (umile come Carlo V) e l'altra (novella Tiziano).

Al di là delle storie fantastiche, è più in generale la società, a partire dal Seicento, che cambia. Per dirne una, Luigi XIV, il re Sole, si diletta di danza e pittura: nessun sovrano prima di lui ha coltivato «hobby», meno che mai artistici; e, neppure a dirlo, come tutti gli arbitri del gusto viene imitato.

Tra il XVII e il XVIII secolo la pittura diventa così uno svago per le classi elevate, che non si spaventano più a sporcarsi un po' le mani. Certo, si tratta soprattutto di disegni a pastello o di acquerelli, tecniche che possono essere esercitate con mezzi ridotti, magari seduti in giardino senza rovinare gli abiti: versioni minime della grande pittura, da praticarsi come si fa con la lettura o il ricamo; attività non faticose, quasi meditative. In questo contesto, dove c'è maggiore tempo libero, la cultura diventa un tipo di intrattenimento e non più semplice erudizione: si parla di libri, si visitano le mostre, si viaggia per vedere l'arte. E così la pittura smette di essere soltanto un mestiere e si trasforma in un modo di sentire la vita, per chi la fa e per chi la guarda.

Pian piano, inoltre, ci si comincia a interessare ai figli come esseri umani dotati di aspetti fascinosi. Jean-Jacques Rousseau scopre il valore dei bambini, ed è una tra le novità più radicali del mondo moderno. Ci si domanda se i piccoli non debbano disegnare, magari per tirar fuori un talento che chiede di sbocciare. Il «genio» è, infatti, un germe quasi divino che alberga dentro gli individui e che ha bisogno di aiuto per maturare, per uscire. Da qui origina la didattica moderna: in ogni creatu-

ra c'è un artista in potenza, che attende i mezzi per fiorire. Il Romanticismo è alle porte, e nella narrativa compaiono i primi racconti di pittura.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, che apre la nostra raccolta con *La chiesa dei Gesuiti di G.*, diventa presto un modello. È scrittore, disegnatore e musicista: il perfetto artista romantico. Ecco un'altra novità: pure i letterati iniziano a dipingere, si muovono con poliedrica disinvoltura tra medium e linguaggi diversi. Anche per questo non si parla più di mestiere in senso stretto, ma di attitudine. L'Arte (rigorosamente con la maiuscola) è una categoria metafisica che precede le singole arti (con la minuscola). Di conseguenza, l'essere «artista» viene prima della pratica circoscritta a cui ci si dedica. Il vero romantico sa suonare come disegnare, perché è l'animo a essere estetico ancor prima della mano. Ma Hoffmann non è solo. Victor Hugo è un pittore dilettante, George Sand è una paesaggista sia a matita sia ad acquerello, e Théophile Gautier frequenta regolari studi artistici, al punto che *Il vello d'oro*, incluso nella nostra antologia, non può non esser letto in termini autobiografici.

A ogni modo, per la cultura ottocentesca, non tutte le arti sono uguali. Le forme più elevate sono il romanzo e i dipinti di figura, rigorosamente a olio: in entrambi si scorge la possibilità di attingere a verità superiori. L'arte può insegnare qualcosa di noi: romanzi e quadri sono specchi in cui ci riconosciamo, altra idea rivoluzionaria; e le opere si fanno tramite di esperienze elevate e «sublimi», per usare un termine allora in voga nei salotti filosofici.

Tuttavia la faccenda non è priva di rischi. Pensiamo a uno tra i libri più famosi sull'argomento: *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde. La materia di cui si compone il quadro, il miscuglio di resine e pigmenti, possiede qualità animate e misteriose: si modifica, vive e invecchia al posto del protagonista, che invece assume la peculiarità di una figura dipinta: non cambiare mai. Non è un caso che Wilde scriva dopo l'esplosione della fotografia, quando migliaia di persone, per la prima volta nella storia, si trovano fra le mani il proprio volto, immobile, eterno,

e si accorgono, davvero, di cosa significhi invecchiare. La fotografia non insegna solo un nuovo modo di osservare, ma mette pure l'essere umano di fronte alla spietatezza del tempo. Wilde, però, dice qualcosa di piú: il quadro è un varco, un passaggio verso un mondo altro, come sarà poi lo specchio di Alice; e attraversare quella soglia può essere pericoloso.

Un dipinto animato – e forse maledetto – compare anche nel *Ritratto*, il testo di Nikolaj Vasil'evič Gogol' riprodotto in questa antologia: animato al punto che il soggetto esce dalla tela, e le conseguenze, ovviamente, saranno dolorose. Del resto, nei racconti ottocenteschi i quadri non sono mere imitazioni del reale: sono creature viventi, magiche, ectoplasmatiche. Se ne deduce che il pittore è soprattutto un mago, un apprendista stregone inconsapevole di cosa sta per provocare, una figura dagli aspetti sfuggenti e misteriosi. Ma non è un tema nuovo.

Già Plinio nella sua *Naturalis Historia* – siamo nel I secolo d. C. – aveva raccolto svariati aneddoti sulla vita degli artisti dell'antichità, da cui emergevano tratti meravigliosi e fantastici; mentre Vasari avrebbe insistito, quattordici secoli dopo, sulla stramberia di alcune condotte. Forastici, scontrosi, lunatici, persi dietro ad attività esoteriche, dominati da Saturno, il pianeta della melancolia (oggi diremmo della pazzia, della cupezza o della depressione), gli artisti, spesso, sono stati visti come individui fuori dalla realtà, rapiti in un loro universo inaccessibile. Una rappresentazione che seduce anche la borghesia produttiva del XIX secolo: l'artista è stimabile e ammirabile, ma comunque eccentrico rispetto alla norma; e, proprio per questo, è in grado di frequentare mondi preclusi all'uomo comune. «Il poeta è un veggente», scriverà Arthur Rimbaud nel 1871, ma è una massima che vale pure per i pittori.

Quello che c'è di nuovo, nell'Ottocento, è la comparsa dell'ossessione per il proprio lavoro. La vita non sarà mai davvero compiuta se prima non si sarà compiuta «l'Opera», per riprendere il titolo del celebre romanzo di Émile Zola incentrato attorno alla figura di Claude Lantier. Compiere l'opera significa realizzare il dipinto perfetto, definitivo, che restituisce

il senso e sancisce la ragione per cui si è al mondo. Un simile anelito fa della pittura un sostituto della divinità e della religione: l'arte è ormai un tipo di mistica, e il quadro è la manifestazione di un ideale assoluto – estetico e morale – che un animo sensibile non può non perseguire. Il pericolo, però, è quello di confondere l'arte con la vita, come nel *Ritratto ovale* di Edgar Allan Poe. Senza dimenticare che, per i protagonisti delle storie contenute in questa antologia, non esistono donne belle in sé: una donna è bella solo perché ricorda un ritratto di Raffaello Sanzio o di Pieter Paul Rubens; dunque, anche il desiderio amoroso è disciplinato dai valori artistici del passato. Perfino il mostruoso, in realtà, diventa oggetto di rappresentazione, come scopriamo nel racconto di Howard Phillips Lovecraft *Il modello di Pickman*, in cui la paura acquista una sua dignità figurativa. Tuttavia la situazione è sempre la stessa: la pittura deve rivelare una verità dell'esistenza, facendo da tramite per un'esperienza superiore, magari ultraterrena.

Nondimeno, questo ideale è spesso inattuabile. Non a caso un tratto che accomuna molti tra i testi qui riprodotti è la frustrazione: i pittori si consumano per realizzare l'opera perfetta, ma il più delle volte la mancano, non riescono, falliscono, muoiono prima di compierla oppure subito dopo averla realizzata (per esempio, nell'*Ultima foglia* di O. Henry). La pittura è un demone che prosciuga, la creazione è un sacrificio a cui ci si immola, al punto che dipingendo l'uomo sembra voler competere col magistero femminile di dare la vita.

I protagonisti dei nostri racconti – e quelli della tradizione letteraria in generale, almeno fino agli ultimi decenni del Novecento – sono infatti maschi, anche quando a scrivere sono autrici come Edith Wharton, Grazia Deledda, Marguerite Yourcenar o A. S. Byatt. L'opera creativa si trasfigura in una specie di parto estetico: alla donna, i figli materiali; all'uomo, quelli spirituali. Del resto, si tratta di una precisa condizione storica. Per quanto, a partire dal tardo Medioevo, ci siano attestazioni di miniaturiste donne, e per quanto, fin dal Cinquecento, non manchino pittrici anche stimate (Michelangelo ammira senza riserve Sofonisba

Anguissola), il mestiere della pittura, come quello delle armi, è stato a lungo rappresentato al maschile. Il femminile, un tempo, poteva operare solo in alcuni ambiti, per esempio nelle «scene di genere» ma non nella pittura storica, oppure nei dipinti da cavalletto ma non nei cicli ad affresco. Ancora nel XVIII secolo e all'inizio del XIX secolo, quando ormai le donne facevano parte del mondo artistico professionale, i committenti preferivano affidare loro soltanto alcuni ambiti dell'invenzione, tanto che Rosalba Carriera o Élisabeth Vigée Le Brun – la quale ha dipinto per i potenti dell'epoca, tra cui re e regine – dovevano limitarsi all'arte del ritratto. Purtroppo non avrebbero potuto realizzare, neanche se l'avessero voluto, pittura epica o storica.

Tutto ciò ha contribuito a costruire l'idea del pittore come personaggio virile. Perché il pittore di cui parliamo qui, è davvero un «personaggio», un ruolo da commedia o da tragedia, uno stereotipo creativo che trova nella donna una musa o al massimo una modella. Nella prima parte del XX secolo, sarà non a caso Sigmund Freud a interessarsi al comportamento artistico quale elemento rivelatore della psiche maschile: il pittore, attraverso la creazione e l'eventuale riconoscimento che ne deriva, ottiene un riscatto per ciò che la natura gli ha tolto. Anche per questo motivo non riuscire a compiere l'opera (in termini più pratici, non avere successo) si configura alla stregua di una condanna esistenziale. Molti dei nostri personaggi sono terrorizzati dallo spettro di una vita mancata, dilemma squisitamente romantico: sono anni in cui l'ossessione per l'arte somiglia a quella per l'amore. Non è senza significato che la pittura sia talvolta chiamata «amante», tanto che gli artisti si lamentano di non essere ricambiati: la compagna più crudele è la tela. Talora finiscono pure per impazzire: si pensi al personaggio di Hoffmann, che perde il senno in seguito a un tragico evento, o a quello inventato da Kim Dong-in. La pittura, a cavallo tra Otto e Novecento, diventa così la metafora di una sfida: attraverso l'arte si fronteggia la sorte, ma ci si può bruciare o perfino finire male. Forse è questa la grande invenzione romantica: per un tocco di colore si è disposti a morire.

Ci troviamo – è chiaro – di fronte a un tema letterario. Nel XIX secolo sono i romanzi e i racconti ad alimentare questo mito del pittore deragliato, o meglio, a inventarlo e a diffonderlo. La realtà era probabilmente piú ordinaria: la maggior parte degli artisti doveva preoccuparsi anzitutto di sbarcare il lunario o di scamparla nella competizione con la fotografia, perché la *vie de bohème* era piú angusta e faticosa della sua leggenda. Se cerchiamo negli scritti degli impressionisti, notiamo che tanti erano appassionati della loro pratica, ma erano pure uomini d'affari lucidi e attenti al guadagno. Il successo economico, il riconoscimento sociale si legavano all'ambizione spesso in modo conflittuale: il pittore desiderava la fama e i soldi, paventando allo stesso tempo che la ricchezza impoverisse la vena, che i troppi agi distogliessero dal grande progetto (e Gogol' ne parla apertamente). Anche perché, in generale, per essere artisti bisognava soffrire: senza patimento non si era un animo nobile. Tutto questo non era privo di venature religiose, al punto che dipingere poteva somigliare a una penitenza in cui il pennello si portava come un cilicio.

Nei diversi testi contenuti in questa antologia, però, non sono solo i pittori, con il loro mistero che provoca ammirazione e paura, a fare da filo conduttore. Si parla molto anche di quadri, che si rivelano o svelano soltanto a un certo punto. È l'effetto incredibile e inaspettato del *Capolavoro sconosciuto* di Honoré de Balzac, racconto che insieme a quello di Hoffmann inventa il genere e che secondo alcuni commentatori avrebbe non solo ispirato direttamente Henry James e Albert Camus ma perfino anticipato la nascita dell'astrattismo. Un motivo che torna sovente è, difatti, l'impossibilità di descrivere opere e comportamenti: l'ecfrasi sembra impraticabile. Il narratore ribadisce che non si può dire a parole l'effetto del quadro; e in questo la letteratura ha il vantaggio di lasciare libera l'immaginazione. Così, alla fine, ci si accorge di un aspetto tanto semplice quanto inatteso: i racconti di pittura sono il piú delle volte storie di scrittori e scrittrici che parlano di arte. Sono storie di osservazione, dove a osservare è chi scrive. Del resto, se il pittore è

l'osservatore per eccellenza, allora bisognerà osservarlo ossessivamente per carpirne il segreto profondo.

A questo proposito, in un appunto del 1° maggio 1869 nel *Diario* dei fratelli Goncourt, leggiamo che il mestiere della pittura è un piacere, mentre quello della scrittura è un supplizio. Forse che la condizione di artista sia segretamente invidiata da chi, in mano, tiene la penna e non i pennelli? È quello che ci dicono i nostri racconti attraverso un abile mascheramento?

Ma torniamo un attimo indietro. La pittura è diventata un varco mistico perché non è piú – o non soltanto – un lavoro: ormai, a qualsiasi livello, dipingere è prima di tutto un modo di stare al mondo, un modo di pensarsi e di sentire. Per questo, la proverbiale domanda davanti a un quadro: «Che cosa intendeva l'artista?», è plausibile solo all'interno della mentalità borghese. Forse anche per questo la pittura è diventata una metafora letteraria, il correlativo oggettivo di un'ipersensibilità, di un'esistenza specialissima. Può sembrare strano, eppure chiedere ai bambini di disegnare è il coronamento di questo sogno tanto romantico quanto spietato. E se infatti l'animo nobile poi non si rivela? E se la creatività non si manifesta?

Sí, perché, a fronte di un sistema apparentemente razionale, il Romanticismo non è ancora finito. Nel mondo industrializzato la pittura continua a essere inquadrata come un'attività spirituale, e molti di noi sono persuasi che, tracciando un segno su un foglio, emergerà il vero sé. In fondo, guardando i bambini con le matite in mano, ci comportiamo come i narratori di questi racconti: osserviamo «l'artista al lavoro» – per riprendere una parte del titolo di Albert Camus –, cercando di capire quella magia, quella mistica che forse nell'infanzia chiunque possiede e poi si perde, crescendo. Ma se sono in pochi a continuare a dipingere una volta adulti, sono in tanti invece ad ammirare chi sa farlo, come nel testo di Ray Bradbury, dove un fanatico di Picasso scopre una particolarissima opera del suo artista preferito nientemeno che sulla spiaggia. I prezzi stellari delle aste ribadiscono il valore inestimabile e un po' pazzo dell'arte: un Van Gogh venduto a cifre da capogiro è finanza, pura finanza;

ma una finanza a cui il Romanticismo ha fornito gli strumenti ideali con i quali operare. Che questo sia un bene o un male, lo deciderà il lettore. Una cosa è certa: da ormai due secoli, tutte le leggende sui pittori sono storie di fantasmi. E tutti i racconti di pittura sono storie di magia.

RICCARDO FALCINELLI