

Il grigio, la timidezza del bianco

di *Cristina Muccioli* ✉

(Accademia di Belle Arti di Brera)

From the Latin *celor*, colour conceals. The one that conceals least is perhaps grey. Rather, grey lends itself to bringing out others, even the lightest, even white. Compared to the proud purity of white, grey seems to reduce itself to mere support and lend itself to making it stand out more. Some artists, however, from the Renaissance to contemporary times suggest to us that the shyness of grey is the only one capable of enhancing the underlying design of the painting and, therefore, its truth.

Keywords: Walter Benjamin, Armida Gandini, Correggio, Primo Levi, Vincent van Gogh

La zona grigia, da Primo Levi¹ in poi e per sempre, sarà quella “dei contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi”, sarà quella della collusione, della compromissione, della complicità delle vittime con i carnefici, con il potere di trasformare uomini e donne in “pezzi”, da impiegare, come deportati, nei Lager.

Grigio in Levi è Chaim Rumkowski, ex industriale ebreo polacco di Lodz che stilava le liste di coloro che sarebbero stati mandati ad Auschwitz. La zona grigia è aggiunta all’opposizione binaria buoni-cattivi, di un ambito e di un tempo di pericolosa, angosciante contiguità e contaminazione.

Rainer Maria Rilke fa dello stato d’animo della paura e del suo manifestarsi inatteso, trafittivo, inquietante, una vera fenomenologia verbale di materia e colore emotivi, dove il grigio è fa gelida, metallica, minerale, inaggrabile presenza: “La paura che un piccolo filo di lana uscito dall’orlo della coperta sia duro, duro e acuminato come un ago di acciaio; [...] la paura che la cosa su cui giaccio sia granito, grigio granito; [...]”². Sono parole di nonsenso, che nella

¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2003.

² R. M. Rilke *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Adelphi, Milano, 1992, p. 171.

solitudine, dove tutto si dilata, ne acquisiscono uno tutto loro, autolegittimantesi.

Sempre da un punto di vista analogico, poiché definire univocamente un colore è impossibile³, il grigio e il grigiore fanno segno alla mezza tinta, al poco impegnativo, all'indeterminato, all'ordinario insignificante; l'ingrigire al decadimento bigio del corpo, al suo infragilirsi; il vedere tutto grigio al sentimento di scoramento, abbattimento, sconforto.

Il bianco, invece, è 'candidato' all'apprezzamento generale, fatta eccezione per il pallore anemico e cereo. Anche l'incanutimento, a differenza dell'ingrigire, preserva una dignità, un'autorevolezza, un'eleganza che nel grigio pare appesantirsi, sporcarsi. Nell'*Eneide*⁴ si racconta di un legislatore etrusco, Tarconte, che accetta di allearsi con Enea contro i Rutuli, così incomparabilmente saggio da essere nato coi capelli bianchi, senza transitare per la triste fase mediana. Per Platone, diffidente e dissuasore dall'avvalersi della capacità seduttiva dei colori usati dai pittori, mistificatori del vero e dell'Idea, il bianco, purché puro e non mescolato, era l'unico apprezzabile nella nota congiunzione etica ed estetica. Scrive, infatti, nel *Filebo*, che "il più bello di tutti i bianchi" è quello in cui "non si inserisca nessun'altra particella di nessun colore"⁵.

Nonostante il sostanziale cambiamento semantico dei colori attraverso le ere, le epoche, le civiltà, il bianco e il grigio hanno mantenuto una costanza (per chi scrive) sorprendente, con un'eccezione, una minuta, timida ma risoluta rivalsa del grigio, di cui si dirà qualcosa.

"La noia è un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori. In questo panno. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora siamo di casa negli arabeschi della fodera. Ma sotto quel panno il dormiente sembra grigio e annoiato. E poi, quando al risveglio vuol narrare quello che ha sognato, non comunica in genere che questa noia.

³ Da Platone a Wittgenstein la filosofia lo esplicita. I colori ci sono, li percepiamo, ma definirli è impossibile, "il concetto di colore puro non esiste" (L. Wittgenstein, *Osservazione sui colori*, Einaudi, Torino, 2000, III par. 255).

⁴ Virgilio, *Eneide*, Libro VIII, v. 506, sgg.

⁵ Platone, *Filebo* 53 a-b.

E chi mai potrebbe, infatti, rivoltare con un gesto la fodera del tempo? Eppure, ricordare dei sogni non significa altro che questo”⁶.

Un’immagine nitida anche dell’offuscamento percettivo e mnestico, quella offerta da Walter Benjamin⁷ nel 1923, sul concetto di grigio come involucro, come superficie coprente, omologante le differenze di forma e colori che compongono l’arabesco non solo dello spazio, ma anche del tempo. Nella sua mietezza cromatica il grigio si fa immediatamente metafora di ciò che non ha contenuto, ma che lo racchiude, lo ammantava come fa la polvere quando si deposita come un velo sulle cose.

Il grigio è il colore che, invisto, da sempre irriga e allaga le città moderne, con i suoi infiniti nastri asfaltati percorsi a piedi o in auto. Nemmeno ce ne accorgiamo, ma il grigio è il colore più comune, più diffuso, più necessario in ogni centro abitato che voglia privilegiare scorrevolezza, viabilità, traffico, trasporto.

Milano ha un grigio invasivo, silente e docile ma bulimicamente espansivo, cancellatore inesorabile di tracce di animali in estinzione come le pietre di porfido. Senza inoltrarci in una puntigliosa esegesi filologica dei luoghi, se ne possono leggere le evoluzioni morfologiche, con il carico di disagio che portano sempre con sé, per il solo fatto di non essere più come le avevamo vissute.

Anche oggi, mentre tenta di sbandierare il verde verticale e di piantare banani in piazza del Duomo, Milano si veste di grigio. I sanpietrini che lastricano l’ampio viale che costeggia i Giardini Pubblici dal lato del Museo di Arte Moderna sono da poco stato coperti e lisciati dall’asfalto.

Dal piccolo borgo agli insediamenti periferici, dalla metropoli alla città di provincia, il grigio fa brillare il bianco delle strisce pedonali, il turchese di quelle dei parcheggi e delle vignette segnaletiche che mimano i ciclisti: è il supporto mite e versatile su cui si scrivono le regole della nostra convivenza pubblica.

⁶ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*. Neri Pozza, Vicenza 2012, pag.251.

⁷ W. Benjamin si cimentava allora nella traduzione in tedesco dei *Tableaux Parisiennes* della seconda edizione delle *Fleurs du mal* di Baudelaire.

‘Man hu’, da cui il nome ‘manna’, doveva essere probabilmente linfa secreta da arbusti di tamerice punti dagli insetti. Le gocce una volta uscite dalla corteccia seccano, si solidificano, somigliando a piccoli semi bianchi, “fine e granulosa come la brina⁸”.

Il pane del cielo è bianco, suggello del patto di fedeltà tra Dio e gli Ebrei, manifestazione concreta della provvidente generosità celeste. Un candore di cui non si può fare provvista né commercio, un bagliore improvviso nel deserto sinaitico che al contempo è sollievo dalla fame, ma anche soggezione, timore: nessuno coltiva la manna, la manna accade, ricopre il suolo riarso come un tappeto e poi dissolve o marcisce.

Tra tutte le qualità assegnate al bianco da millenni di tradizione culturale e manipolazione simbolica, una si impone, primeggia, esulta: il bianco è suprematista.

Il candore morale dei candidati, la freschezza delle caramelle alla menta e delle pasticche antinfiammatorie, la promessa igienica del sapone, le colombe della pace e quelle dello spirito santo che irrompono nelle scene sacre la stoffa della verginità nel panno arrotolato nel cestello di vimini nella Madonna di Senigallia di Piero sino alle spose istruite dal wedding planner, il respingimento termico delle case di Mykonos, quello luminoso delle Shōji⁹, la densità satura del latte di Vermeer e quella carnosa, sazia, dei petali di camelia, la tenuità effimera dei cumulonemi di Constable, la leggerezza docile del battuto di cotone, la porosità del gesso, l'integrità indifesa, sempre a rischio, della neve, l'opacità del riso, l'asetticità delle camere d'ospedale, il lay-out orgoglioso della tovaglia nuziale di lino ricamata a punto erba... è tutto confiscato, assoggettato al gesto assolutista, alla declaratoria di Kazimir Malevich che in *Quadrato bianco su sfondo bianco* del 1918 dove, proprio nello sfondo, il bianco si sostituisce d'arbitrio all'oro assegnato al divino dalla tradizione nelle icone. Il bianco si fa nuova emanazione percepibile del divino, su telaio

⁸ Esodo, 16:13.

⁹ Sono le pareti mobili o fisse in carta di riso che suddividono e organizzano gli interni nelle case giapponesi.

quadrato senza mandorle né sottolineature arabesche nelle cornici lignee. Viene appeso all'incrocio tra parete e soffitto, storto e obliquo come si usava fare con le icone di Vergini e Santi per indirizzare il loro sguardo rettilineo, teso all'infinto, sovrano e alieno. Attraverso un uso rivoluzionario del solito bianco, Malevich si riconnette alla tradizione negandola, celebrando l'immateriale, la pura forma inesistente in natura – il quadrato, con i suoi angoli retti – e la meditazione più pura, assoluta ovvero sciolta, liberata dall'oggetto rappresentato, dal dato di realtà. “Suprematismo” coniato da Malevich, voleva proprio assegnare all'arte la capacità di svelare un ambito superiore alla mera realtà fisica per diventare sentimento solo, sentire e avvertire senza vedere sagome antropomorfe, mani benedicienti, occhi allungati e bistrati attirati dalla volontà di gravitazione locale.

Purtroppo, che il bianco sia stato ‘suprematista’ in senso politico, è una declinazione non secondaria nella storia di questo colore. Chi ha la pelle chiara viene definito ‘bianco’, con molta approssimazione, a partire dall'origine del colonialismo, quando chi aveva la pelle più scura è stato chiamato ‘nero’, anzi ‘negro’ per infelice latinismo. Tra sette e diecimila fa l'Europa era popolata da individui con occhi chiari e pelle molto scura, come ci insegna la genetica¹⁰. L'Africa è la culla di *Homo sapiens*, pertanto ci si immaginava che dopo l'ultima migrazione dei nostri antenati intorno a sessantamila anni fa avessimo velocemente cambiato colore della nostra pelle per permettere al sole assai più debole nelle regioni del nord di penetrare e fissare la vitamina D, in modo da evitare il rachitismo e favorire successo riproduttivo.

Non è andata così, invece. Solo una migrazione successiva cominciata diecimila anni fa dal Medio Oriente ha introdotto persone con la pelle chiara. Paradossale rispetto al pregiudizio ossificato dei razzisti, ma senza coniare uno slogan, possiamo così sintetizzare le scoperte scientifiche: niente immigrati, niente pelle chiara, o bianca come viene definita.

¹⁰ Guido Barbujani, Pietro Cheli *Sono razzista ma sto cercando di smettere*, Laterza, Bari, 2010. G. Barbujani, *Gli africanisiamo noi*, Laterza, Bari, 2017. Luigi Luca Cavalli Sforza e Francesco Cavalli Sforza, *Chi siamo*, Codice Ed., Torino, 2013.

Il bianco della razza (non esistono né l'uno, né l'altro) ha assunto una consistenza ideologica bastevole a farne innesco, ragione, giustificazione di supremazia, di legittimazione a ridurre in schiavitù, di violare ogni residuo di dignità umana.

Il colore, anche quello immaginato e sedimentato mentalmente a dispetto di ogni evidenza fenomenologica, ha un potere abnorme sul nostro modo di percepire e organizzare il mondo a livello etico. Per cos'altro, se non per colpa cromatica, il 25 maggio 2020 George P. Floyd è stato ucciso da un agente di polizia a Minneapolis?

Dal latino *celor*, il colore nasconde. Nasconde l'essenza e la verità dell'oggetto percepito, e peggio ancora del soggetto. Raramente etimologia di una parola può dirsi più svelativa.

Quello che nasconde meno è forse il grigio. Il grigio si presta, piuttosto, a far risaltare gli altri, anche i più chiari, anche il bianco. Leo Castelli fonda la sua prima galleria a New York nel 1957, trasformando il suo salotto in uno spazio espositivo, nelle 77° strada.

Lo stacco tra la dimensione abitativa e quella espositiva fu dato dalle ampie pareti bianche, dove certamente le opere di Robert Rauschenberg e Jaspers Johns, seguite da quelle di Cy Twombly, Andy Warhol e Roy Lichtenstein spiccavano in tutto il loro vigore coloristico e materico.

La moda contagiosa del "White Cube" che il critico Brian O'Doherty chiama 'ideologia'¹¹, irrompe sulla scena internazionale come spazio espositivo interamente bianco, abbacinante e fluido e avvolgente, che separa drasticamente il dentro e il fuori del locale come a sigillare e a preservare le opere da ogni possibile alterazione proveniente dall'esterno, diventerà una regola cui il Novecento aderirà con entusiasmo, e un contributo d'alto rango di Marcel Duchamp. L'artista perturbatore coglie e accoglie il White Cube amplificandone le potenzialità onnivore all'ennesima potenza: durante L'Esposizione Internazionale del Surrealismo nel 1938 a Parigi, appese al soffitto ben 1200 sacchi

¹¹ Cfr. Brian O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*. Johan & Levi, Monza, 2012.

di juta pieni di carbone nero, sovvertendo le funzioni di pavimento e soffitto, disorientando lo spettatore che si sentiva a testa in giù guardandoli.

Certo, il candore assoluto era stato compromesso, ma Duchamp dimostra che quello spazio fantasmaticamente bianco qualsiasi cosa, anche un sacco di carbone, può diventare arte, può diventare opera, anche avendo il soffitto per piedistallo. Il luogo, il contesto, ha ragione dell'opera, la definisce come tale a prescindere dall'oggetto rappresentato, dalle tecniche realizzative, dal pregio dei materiali.

Fu Bruno Munari a non tributare ossequio a questa logica a dare, soprattutto attraverso le opere di grafica, una lezione importante anche ai Galleristi per quanto riguarda l'allestimento e la valorizzazione delle opere e dei loro colori, valorizzando il grigio chiaro. Soltanto questa tinta fa risaltare luminosamente il bianco. Una figura bianca (bi o tridimensionale) su una parete bianca svanisce, mentre su un grigio chiaro si accende, si offre allo sguardo in ogni dettaglio.

Per Corraini Edizioni, Munari ha ideato nel 1996 la collana *Block Notes* dalla copertina grigia, con parti tagliate e scavate che invitano il lettore a curiosare all'interno. I titoli bianchi (*Alla faccia! Il mare come artigiano, Pensare confonde le idee; Emozioni* sono tra i più conosciuti e amati), spiccano con la chiarezza di una scritta di gesso sulla lavagna. Pochissimi oggi ricordano la lezione di Bruno Munari.

Il Museo della Pilotta a Parma, eco architettonica di impressionante imponenza e custode della ricchissima collezione rinascimentale dei Farnese oltre che del Museo Bodoni, celebre tipografo di Saluzzo, ne ha serbato invece memoria durante la recente ristrutturazione: le sale espositive hanno le pareti grigie, non bianche, lasciano affiorare sfolgorante anche *La Scapiliata* di Leonardo¹² dipinta su tavola con le tonalità calde della 'terra d'ombra' e dell' 'ambra inverdita'.

¹² Leonardo da Vinci, *La Scapiliata*, 1492 -1501, Galleria Nazionale La Pilotta, Parma.

Sin qui abbiamo considerato le virtù del grigio come generosità e umiltà del supporto a servizio delle opere. In altri ambiti si direbbe che il grigio sia condizione non sufficiente ma necessaria.

Ci sono stati e ci sono, però, casi emblematici in cui il grigio è protagonista. Tre, diacronici, su tutti: quello di *Giove e Io*¹³ di Antonio Allegri detto Correggio, quello di *Gustose e dolcissime* della contemporanea Armida Gandini e quello dei disegni di Vincent van Gogh.

Correggio dipinge Giove e Io prima di morire, a quarantacinque anni, con il sollievo di non curarsi più dell'incomprensione, della censura bigotta dei frati parmigiani che non approvarono la sua cupola nel Duomo di Parma con *l'Assunzione della Vergine* nella quale, in anticipo di almeno cent'anni, il pittore sfonda con un vortice turbinoso di nuvole panna e cinerine la volta e tamburo della chiesa, culminando nella luce radiosa e dorata del paradiso, come si guardasse a occhi nudi il sole. Dipingere l'aria, far sentire la forza spirali-dea del gorgo celeste antigravitazionale, pareva un azzardo, una scorciatoia magari per non riempire tutto con i corpi, i santi e le aureole. Sconfitto, Allegri se ne torna al paese suo, Correggio appunto. E continua a catturare aria sulla tela.

Giove, insaziabile adescatore di ninfe, si invaghisce della riottosa Io, figlia del re di Argo e sacerdotessa di Era. Per possederla si trasforma in nube. Diventa una nuvola densa, di un grigio gassoso ma intenso, soprattutto nella mano dilatata e soffiata da dentro che cinge il fianco d'avorio della fanciulla.

Sono i colori della nebbia, nelle nubi basse nei boschi, del più bel mantello dell'invisibilità. Laddove il grigio sfuma, si intravede il viso di Giove, gli occhi chiusi, la bocca nascosta e assorbita dalla guancia di Io.

Quando si arriverà al gassoso acrilico, quasi un organismo bidimensionale capace di respiro, di Mark Rothko sismografo di tutte le emozioni dalla felicità rosa fragola all'angoscia più tetra, ci si ricorderà da dove si era partiti. Non è un rifare, quello di Rothko, naturalmente, ma un cortocircuito tra

¹³ Correggio, *Giove e Io*, 1532 circa, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Rinascimento e contemporaneità sotto il segno dell'audacia accompagnata, nel caso di Rothko, da un'irrelatezza franca rispetto a ogni naturalismo, a ogni volontà di mimesis.

Armida Gandini esplora il tema del pianto. Riguarda la scena centrale del Trittico dei Sette Sacramenti¹⁴, il compianto del Cristo, di Roger van der Weyden, ingrandisce il volto di Maria, e lo smaschera, lo 'strucca', gli toglie il colore, lo riproduce in bianco e nero, che poi è una sinfonia di grigi. Dileguano il blu zaffiro delle vesti dei santi, il porpora delle stole, persino il marrone chiaro del manto del cagnolino. Tutto si ritrae nella *simplicitas* disadorna ed essenziale di un segno che non vuole incantare, non prova a sedurre né a evocare 'il bello'.

In questo spegnersi delle tinte incandescenti della Scuola Quattrocentesca Fiamminga come per decantazione, il grigio svolge qui un ruolo da vero protagonista: svela il disegno che il colore ha celato.

Su una gota della Vergine, che si sente svenire al cospetto del figlio torturato e ucciso, affiorano e scorrono otto lacrime, sino ad allora trascurate, sconosciute.

Svincolata dal ruolo ieratico di rappresentanza di madre di Dio, impassibile e assorta anche nelle sacre Conversazioni e nelle Adorazioni dei Magi, qui Maria è finalmente solo madre, annichilita da un dolore che la fa accasciare, immagine in cui tutte e tutti potevano identificarsi, sentiti accolti nello strazio: il solo a essere davvero sovrumano. Le labbra serrate, gli occhi dischiusi, Maria lascia che il suo viso sia irrigato dal pianto. *Gustose e dolcissime* (2018), il titolo di quest'opera che è anche operazione, gesto, scelta che biforca e devia dalla consuetudine artistica della pittura, nasce e rinasce da Roland Barthes, che in *Frammenti di un discorso amoroso* narra di un episodio della vita di San Luigi, il cui grande rammarico era di non riuscire mai a

¹⁴ R. van der Weyden, *Trittico dei Sette Sacramenti*, 1445-50, Museo Reale di Belle Arti, Anversa.

piangere, fino a che un giorno “sentì le lacrime scendergli dolcemente, e esse gli parvero gustose e dolcissime, non solo al cuore ma anche alla bocca”¹⁵.

Gandini osserva le sue lacrime una ad una, si accorge che hanno ciascuna una forma differente, come accade a noi: le lacrime, svela il grigio, sono la forma dell’acqua, quella secreta e desecretata da un corpo senziente, compassionevole, che cerca di sciogliere la durezza trafittiva di una sofferenza troppo grande per starle dentro. Con un procedimento inverso alla grande lezione della storia dell’arte traduce la bidimensionalità del disegno in tridimensionalità scultorea.

A Murano, accanto ai Maestri delle fornaci, forgia in vetro il profilo e il volume magnificato, o fatto grande, di ognuna. Ne risultano otto sculture di trasparenza acquorea, da pavimento. Un piedistallo avrebbe assegnato loro un trionfalismo inopportuno, estraneo. Sette sono i giorni della settimana e della Creazione, sette contiene tanto l’inizio quanto la fine. Otto, invece, fa segno al giorno ulteriore, a quello della speranza e della resurrezione, al tempo donato fuori dalle logiche naturali del tempo di vita e di morte, di quello convenzionale che lo calendarizza. Otto sono le Beatitudini nel Discorso sulla montagna dell’evangelista Matteo, cantore della promessa di sollievo: “Beati gli afflitti, perché saranno consolati”¹⁶.

È il grigio della sottile linea del disegno a fare, su una guancia, spazio di ulteriorità temporale. Dopo aver sottratto il colore al dipinto di van der Weyden, Gandini scorpora quel che trova, archeologicamente sotto lo strato del pigmento, ne fa reperto a sé. Sotto forma di scultura le lacrime appaiono arte astratta, forme immaginifiche, piccole montagne ora aspre ora smussate. In particolare, quella che nel disegno originario scivola sotto la mandibola di Maria, è quasi appiattita, come una goccia caduta al suolo. Infine, l’artista fora in otto punti lo schermo su cui proietta il dettaglio in B/N del volto di Maria,

¹⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2014.

¹⁶ Matteo, *Nuovo Testamento*, v 5.

esattamente in corrispondenza delle lacrime. Sul retro fa passare una candela i cui bagliori trapassano la superficie bucata (*Pulses*, 2016)¹⁷.

Tra lo spettatore e lo schermo dispone le lacrime tridimensionali in vetro, piccoli, ermetici monumenti dal chiarore vitreo che si frappongono tra noi e lo schermo, tra noi e l'icona devozionale, e al contempo ci segnano un percorso sia di avvicinamento, sia di congedo dall'immagine.

Grigio è il colore del segno lasciato dalla matita, o meglio da un esile impasto di grafite in polvere e argilla che nel 1790 Nicolas-Jaques Conté ha l'intuizione di impastare e avvolgere nel legno. La matita, a parte quella elettorale, è cancellabile da un'erosione dolce prodotta dallo strofinio della gomma. Uno strumento scrittoriale che vive di precarietà del segno, di non definitività, che sa sottolineare senza il clamore degli evidenziatori fluo, ma che sa anche graffiare. Vincent van Gogh usava quella da falegname, dalla punta piatta, dall'impasto duro e poco oleoso. Il 24 settembre del 1880, stremato dalla sifilide, dagli attacchi psicotici, dalla fame, van Gogh scriveva a Theo: "Malgrado tutto mi risolleverò, prenderò in mano la mia matita che ho abbandonato nel mio grande scoramento, e ricomincerò a disegnare"¹⁸.

La matita scrive con l'anima, dentro e fuori di metafora.

L'artista che bruciava di entusiasmo, di estasi e di meraviglia pura come quella di un bambino per i colori, fece oltre mille disegni, nei quali ritrovava il miracolo dell'inizio, la gioia dell'inizio, e la più vicina, autentica fedele vicinanza alla sua idea, a quel che aveva visto dentro di sé, affiorato come un dono nella sua materia grigia, prima di trasportarlo sulla tela e offrirlo alla percezione retinica in tutta la sua vitalistica esuberanza, negli strati grassi e grossi senza sfumature, madidi e materici di "verde- giallo, verde-blu duri, rosso sangue e vinaccia, rosa tenero e infernale zolfo pallido"¹⁹, come scrive a Theo quattro giorni prima di suicidarsi, di detonare il suo basta. Non la spedì

¹⁷ A. Gandini, *Pulses*, 2016, video in b/n, silence, loop. Opera vincitrice del premio Paolo VI, 2018.

¹⁸ Vincent van Gogh, Lettera 136.

¹⁹ V. van Gogh, 23 luglio 1890.

mai, gliela trovarono in tasca. Gli schizzi e i disegni a matita sono anche prefigurazioni, progetti di altri disegni, potenza rispetto all'atto pittorico.

Ci piacerebbe, allora, pensando a matita, senza definitività né pretese di riscontri oggettivi, che l'ultima lettera fosse un'altra, quella in cui van Gogh, attraverso uno schizzo, promette all'amico pittore olandese Anthon van Rappard un disegno – non un quadro –: “D'inverno, quando avrò un po' più di tempo, farò qualche disegno di questo motivo: La nichée et le nids. È un'idea che mi sta a cuore: soprattutto i nidi abitati dagli uomini, le capanne nella brughiera e i loro abitanti”²⁰. Un'idea che gli sta a cuore non è ancora opera, e passa attraverso lo sperimentale disegno grigio che non chiede irrevocabilità, ma è generoso di declinazioni, rivisitazioni, e insieme memoria. Uno schizzo è un appunto in immagine.

Pensiamo per pigra consuetudine al nido vuoto come a indizio, o simbolo, di mancanza, di abbandono. Van Gogh, invece, si accorge di come gli uccelli sappiano essere artisti²¹, architetti capace di costruire in vista di un nuovo evento, in vista di un loro ancora, e non di un basta.

Nota bibliografica

BARBUJANI, G., CHELI, P., *Sono razzista ma sto cercando di smettere*, Laterza, Bari, 2010. G. Barbujani, *Gli africani siamo noi*, Laterza, Bari, 2017. Luigi Luca Cavalli Sforza e Francesco Cavalli Sforza, *Chi siamo*, Codice Ed., Torino, 2013.

BARTHES, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2014.

BENJAMIN, W., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Neri Pozza, Vicenza 2012.

²⁰ V. van Gogh, *Lettera a Theo con schizzo di nido d'uccello*, Nuenen, 4 ottobre 1885. La lettera è esposta al van Gogh Museum di Amsterdam, Vincent van Gogh Foundation.

²¹ V. van Gogh, *Lettera ad Anthon van Rappard*, agosto 1885: “gli uccelli come lo scricciolo o il rigolo dorato possono essere annoverati tra gli artisti...”.

LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2003.

RILKE, R. M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Adelphi, Milano, 1992.

WITTGENSTEIN, L., *Osservazione sui colori*, Einaudi, Torino, 2000.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

