

NOTE DI LETTURA

ARTE

a cura di Andrea Muzzi

JULIAN BARNES, *Con un occhio aperto*. Traduzione di Daniela Fargione, Torino, Einaudi 2019 («Frontiere»), pp. 296, € 32,00 e-book € 9,99.

Quando Paul Guillame chiese a Modigliani perché lo avesse ritratto con un occhio aperto e uno chiuso il pittore gli rispose: «Parce qu'avec un tu regard le monde, avec l'autre tu regardes en toi». E l'occhio di Julian Barnes si apre sulla realtà naturalistica della pittura francese del XIX secolo per metterne in rilievo, attraverso l'occhio dell'interiorità, il sostanziale antinaturalismo, l'autonomia espressiva di una corrente artistica che sul dato reale, esibito in apparenza come centro focale e fondamento tematico dell'opera, fa prevalere la struttura emotiva della forma. Attraverso quell'occhio velato di astrali opacità che Modigliani dipingeva ai suoi ritratti, lo sguardo di Barnes penetra la ragione intima del rapporto con la natura che da Géricault e Delacroix nutre il realismo di Courbet, invitandoci, come aveva fatto Carlo Del Bravo in *Équivoques* su «Paragone» del 1973, a intravedere la magia che anima i quadri courbettiani in apparenza più gravi e impregnati di materia, quel lento e metamorfico emergere di lineamenti umani sotto il tessuto di rocce e muscolarità animali o l'accendersi dello spirito antico che anima i mari in tempesta della Normandia.

Ecco allora che la *Zattera della Medusa* di Géricault può risolversi in un organismo superbamente autonomo che poco ha a che vedere con lo svolgersi effettivo degli eventi narrati, per cui la pura Forma vince e si fa passione sulla Storia, mentre in Delacroix la Forma vince e si fa passione sulla Vita, ordinaria e feriale, di un artista che nei suoi dipinti incarna l'ideale focoso e dinamico dell'eroe romantico. Scrive Barnes che «il richiamo alla concretezza del realismo non esclude l'allegoria, il mistero o l'irriverenza»; ed è facendo perno su questa interpretazione del Naturalismo come intervento 'correttivo' effettuato sulla realtà che lo scrittore illustra l'evoluzione verso la pittura satinata e farinosa di Manet, la quale chiude la stagione della trasparenza ambrata della pittura a olio alla ricerca

di una dominante cromatica e stilistica che trascenda il soggetto dei suoi quadri. Lezione sviluppata da Fantin Latour nelle sue «file di uomini» simili a plumbee nature morte e nei suoi fiori umanizzati che in virtù della potenza trasfigurante della Forma proiettano la vitalità del loro autore. Lo snodo fondamentale verso il modernismo è naturalmente Cézanne, autore di «una nuova proposta morale di spazio» la cui disperata sincerità, intrinsecamente etica, volge a catturare l'armonia interna delle cose: non l'«apparenza» ma la «presenza» delle cose, la loro astratta densità spazio-temporale, quella per cui «si dipinge il corpo, e l'anima risplende» sino ad attingere a una joyceana *radiance*, in un'ulteriore e storicamente coerente esplorazione delle possibilità conoscitive dello stile. La distinzione netta tra vita e arte è il filo conduttore che dallo storicismo romantico conduce all'Impressionismo, esemplato da Degas i cui ritratti «non intendono rivelare una personalità, quanto piuttosto il corpo come forma», al modo in cui Cézanne ritraeva le teste dei suoi modelli come se fossero un qualsiasi oggetto inanimato – si muove forse, una mela? – e Bonnard dipingeva non tanto l'immagine della sua Musa «quanto la sua presenza – la *radiance* – e il suo effetto».

La transizione verso il modernismo dei Nabis, la tendenza a superare e illuminare di luce interna gli oggetti come auspicava Redon, è dunque tutta implicita alle premesse della pittura al crinale tra romanticismo e realismo, e si svolge mediante una risoluta rivalutazione della realtà visiva, in «un affanno per il modo in cui la Bellezza emerge dalla Forma o la Forma si sviluppa dalla Bellezza». Anche per Vuillard la bontà dell'opera risiede nel suo «carattere», e come Mallarmé egli dipinge non tanto la cosa in sé avuta sotto gli occhi «quanto l'effetto che produce». Sentiamo ancora una volta propagarsi l'aura mistica della *radiance* nel cammino che conduce ad abolire la convinzione che i quadri siano narrativa, descrizione aneddotica o conversazione, bensì «intense meditazioni tonali» in cui il legame tra forma e colore prevale «sui fatti della scena». Barnes pone in evidenza come la caratteristica principale della pittura di Vallotton fosse il desiderio di espressione attraverso la forma, sino a ricreare nella tecnica del *paysage composée* una natura «tecnicamente inesistente», esattamente come la *Zattera* di Géricault o i paesaggi e le scogliere di Courbet potevano considerarsi scollegati e sottratti alla specificità topografica del luogo senza perdere un grammo della loro potenza e della loro ragione espressiva. Appurato l'assunto centrale del libro per quanto attiene l'arte europea che comprende il cubismo, l'analisi di Barnes è rivolta all'azione depotenziante che sulle forme estetiche genera la società consumistica, che nel banalizzarle rendendole oggetto di fruizione commerciale ne smarrisce il senso più autentico, come nel caso della pittura iconica di Magritte e persino della pop-art di Oldenburg, anch'essa sovraccaricata di sovrasensi e aspettative che in ultima

analisi finiscono per fraintenderla, o renderla drammaticamente cosciente della propria intrinseca e ineludibile natura 'borghese'.

Il ragionamento finale di Barnes si sposta su ciò che l'evolversi della società ci spinge nuovamente a riconoscere – o a disconoscere – come 'arte', in un processo che recupera il diritto dell'autore ad appropriarsi di immagini grezze connotandole come artistiche senza svolgervi alcun tipo di intervento: è la concezione degli *objets trouvés* che però rimanda al discorso che apre il libro: la pittura naturalista mediottocentesca quale composizione di forme pure assimilabili dallo spettatore come indifferenti al loro messaggio immediato o al loro contenuto manifesto; concetto che fa giudicare superiore alla smodata ricerca di affermazione economica di Picasso l'austera e struggente moralità di Braque e delle sue forme che emergono nello spazio senza aspettativa alcuna. Scrive Barnes che alla fine «quel che conta è l'oggetto che sopravvive e il nostro modo di reagire ad esso»: è ciò che oggi inaspettatamente fa rivaleggiare con *Dead Dad* di Ron Mueck il calco ottocentesco della *Vénus ataxique* di Paul Richer, e che fa leggere allo scrittore *L'artista nello studio* di Rembrandt come raffigurazione di una tela che emanando essa stessa luce «illumina e dà all'artista essenza e significato, piuttosto che il contrario»; sino a considerare la vulnerabilità della carne impietosamente messa a nudo nei ritratti di Freud «una questione di stile e di pennellata» più che «un messaggio non troppo velato sulla mortalità»; per cui lo stesso Freud, facendo eco a Cézanne, Degas e Vuillard, aveva ammesso di desiderare che i suoi ritratti «fossero delle persone, non simili alle persone». Il dialogo immaginario fra Hodgkin e Flaubert che chiude il volume riassume infine l'idea della sostanziale non referenzialità dell'universo formale, sulla resistenza invincibile che esso oppone a essere ridotto in parole, poiché è un dialogo tra due uomini convinti che l'artista debba essere nell'opera d'arte simile a Dio nella creazione, onnipotente, e soprattutto invisibile.

SILVIO BALLONI