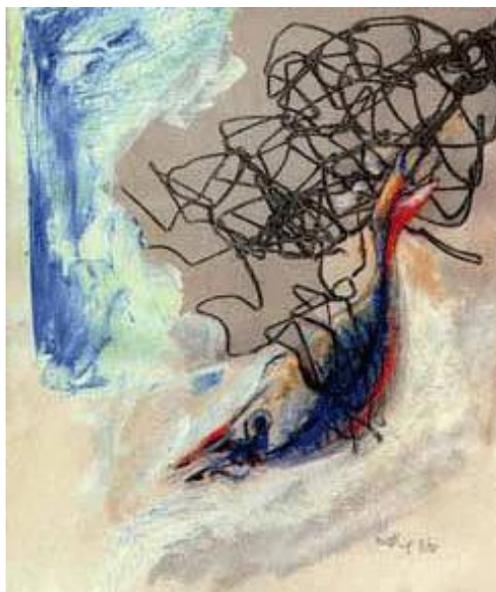


Alberto Gianquinto

Vespignani a dieci anni
dalla sua scomparsa.
Anima Mundi e visione dell'intimo

Le incisioni su testi leopardiani



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

Molto è stato detto su Vespignani, con intelligenti e assai acute analisi. Forse - essendo state, queste, sempre legate ad esposizioni ben determinate, a prospettive circoscritte, per quanto ampie - quel che non c'è ancora, e che vale qui sottolineare, è la linea dell'insieme, anzi: l'opera artistica, nella prospettiva storica in cui si colloca, indovinando il 'senso' che il lavoro assume, come momento cruciale dell'arte figurativa, nella crisi più generale di cui indubbiamente l'arte contemporanea soffre. Vale bene guardare, insomma, all'insieme, per considerarlo con la prospettiva occorrente a collocarlo in un futuro anche lontano e inquadrare tutta l'attività - diciamo dal '44 al '56, al periodo di 'Il pro e il contro', al '69 di 'Imbarco per Citera', al '71 dell' 'Album di famiglia', al ciclo di 'Tra due guerre', a 'Come le mosche nel miele', al 'Manhattan Transfer' - con quell'angolazione, capace di trascendere la specificità dei singoli contenuti e delle relative particolarità formali, per coglierne i caratteri generali e la loro valenza, nel tempo di un'arte *tout court*.

L'arte - e la pittura, dunque (e quella figurativa non fa certo eccezione) - è arte di memoria e d'immaginazione, sempre, anche se - e quando - più radicata sembra al reale e al presente. Per questo occorre essere sospettosi di fronte a dichiarazioni di realismo - è stato detto dell'inutilità di un'etichetta di realismo e di distanza dal racconto realista - o di neo-realismo, sull'opera di Vespignani: non si può dimenticare una sua dichiarazione su Van Gogh: «non sospettava, ancora, che la tecnica è emozione "fattiva"; e che la natura insegna solo se trasferita nella zona "crepuscolare" della memoria, dove il documento si trasforma in allucinazione». Memoria e allucinazione immaginativa, in cui si cancella e si ricompone, sul piano del fantastico, la realtà; e questo, storicamente, è anche l'esito generale dell'arte dell'immagine visiva dopo l'impressionismo, ancora essenzialmente arte della visione oggettiva e dell'imitazione naturalistica: arte di 'mimesi' effettiva della natura, nella visione e nella rappresentazione. Ma come s'esprime, ora, in Vespignani, la memoria e qual è la forma 'sintattica' che prende l'immaginazione? Quali le differenze, che gli danno individualità irripetibile, se si sono anche individuate ispirazioni e analogie con i Grosz e i Dix (ma i temi della denuncia e della condanna morale non sono propri della tematica di Vespignani, né lo stile corrosivo del primo né la visione allucinata del secondo fanno parte del suo bagaglio formale); quali, se si sono giustamente colte - ma vanno pure specificate - le distanze dal clima decadente ed 'estenuato' della scuola romana dei Mafai e degli Scipione, o se, nel clima d'un informale imperante, il neo-figurativo non basta di per se stesso per appiattire i differenti spessori di Attardi o Calabria o Guerreschi, di Gianquinto o Guccione o Ferroni, su quello di Vespignani? Senza contare gli altri.

L'atto del dipingere o d'incidere è tecnica, ma distinta, è 'materialità', ma modo dell'"agire" in rapporto diretto con la rappresentazione mentale, che

è immagine-rielaborazione della percezione del reale: il risultato dovrà essere visibile nella struttura, nella sintassi dell'opera, significante l'immagine (che costituisce il correlato significato, da intendersi, cioè, come svelamento del significato, per avere il quale occorre interrogare poi la relativa materia pittorica: la sua sintassi, appunto).

Ma quel che noi cerchiamo è di più: è la proprietà specifica del mondo dell'immagine in Vespignani; allora, parafrasando l'artista, possiamo dire: dipingere è sognare e ricordare con le mani, cioè tramite una tecnica e, con questa, entrare nella 'buia tana dell'indicibile'. Non il reale immediato, ma l'anima della realtà, attraverso la sua narrazione: questo è e vuole essere oggetto della mimesi, in questo autore: se in ogni grande figurativo l'immagine si configura con una caratteristica sua propria - per esempio, nell'ultimo Calabria, per la dinamicità intrinseca, conseguente ai processi di 'metamorfosi' della realtà - in Vespignani si può dire che lo spazio semantico specifico dell'immaginazione è formato sulla narrazione di ciò che sta dietro quella realtà che si offre, in prima istanza, come 'scuola del vero' (si è parlato, ad esempio, di irrealtà onirica e di realtà riscoperta sempre travestita da valori spirituali imposti dall'alto, tramite simboli applicati): ecco perché la modalità più propria di Vespignani è il ciclo pittorico, già immanente, questo, anche nella apparente occasionalità delle incisioni giovanili del periodo bellico. Se è vero che una sola è l'immagine che il pittore dipinge per tutta la sua vita, questa immagine è appunto sempre il racconto-sequenza dell'altra faccia del reale, della dimensione oscura della sua vita. Anima mundi, dunque, nel senso platonico o, almeno qui, rinascimentale soprattutto, della magia nelle cose, attraverso cui esse 'parlano' e mostrano tensioni (psichicità immanenti), simili o in continuità con quelle degli esseri umani (e s'è parlato di realtà riscoperta).

Ma come può cogliere un linguaggio pittorico questa sconosciuta dimensione del reale? Qual è la sintassi pittorica di Vespignani, funzionale allo scopo, se non quella che procede dall'attesa dell'inatteso, quella della 'forma aperta' da dare al reale, quella che nasce dalla disponibilità assoluta alla cosa, quella che emerge dalla sospensione (nello stato dell'attesa) e dallo stupore che si genera al suo apparire e al suo accadere; è una sintassi che vuol cogliere, nelle cose e attraverso le cose, quello sguardo magico che esse sembrano lanciare, nell'atto di darsi all'occhio dell'artista: è il volere afferrare quell'esatto momento nel quale l'oggetto lancia una sorta di sguardo dionisiaco, con cui crea e 'costituisce' lo spazio dei significati, consentendo la cattura del 'senso', nella sua realtà.

Questa è la specifica 'mimesis' di Vespignani: mimesis, dove realtà e memoria coincidono - perché l'evento reale è caricato di memoria - e dove la realtà 'si piega' all'immagine, ma per il tramite dell'occhio, che non guarda più

soltanto all'oggetto, ma neppure alla sola immagine; mimesis, che non è direttamente dell'oggetto-immagine (come in altri figurativi), ma dell'immagine attraverso il filtro mediatore dell'occhio. La 'forma aperta' - nell'attesa che la protrae, la 'apre', in un'attenzione estrema sull'oggetto - 'costituisce' uno spazio, che contiene ancora - inizialmente - soltanto oggetti di 'percezione', ma che sta per diventare spazio semantico popolato di immagini e ricordi: per poter esistere, in Vespignani, essa deve assumere la specifica *forma compositiva* del ciclo, del trapassare e del traboccare del quadro nel suo successivo, diventando 'racconto': non illustrazione, non interpretazione, non 'descrizione', per usare le categorie di Lukács.

Una forma compositiva, questa, che non ha dinamica 'intrinseca', come accade per quella futurista o per quella cinematografica (come è stato pur detto), ma quella - proiettata nel tempo - del 'travalicarsi' del quadro negli altri, del loro 'transumanare' dentro il ciclo che li 'raccolge' in un tutto. È vero che ogni quadro ha vita per se stesso, ma è anche vero che, con questo, la narrazione non è completa, che la natura dell'evento - sia esso il viaggio per Citera o *Manhattan Transfer*, sia esso un lessico familiare o l'amore e la morte di *Come le mosche nel miele* - non è ancora tutta catturata: l'intero spessore semantico è reso ed esplicito solo nella sintassi dell'insieme: allora soltanto la realtà 'nuova', in quanto 'significato nascosto' delle cose e degli esseri, affiora e traspare, collegandosi alla loro storia, alla segreta loro vita. La composizione pittorica, proprio in quanto narrazione, ciclo narrativo, *rende conto* dello spazio semantico, che è proprio della forma aperta, che è dato ad essa: spazio di significazione dell'inatteso, come 'anima' del reale. La connessione delle opere è organizzazione, essenziale nella comprensione e quindi anche nella disposizione dei lavori, nelle esposizioni o nella conservazione museale.

Scendendo ai caratteri singoli - linguistici - del ciclo narrativo, la composizione assume specificazioni ulteriori: ognuno di quegli elementi deve irretire l'*alterità* del reale, la sua faccia altra, la sua anima; e può farlo attraverso l'emozione. E allora centrale fattore espressivo diventa il dato psicologico (appartenente ad una psicologia 'estesa', cioè della natura e degli esseri) che, nel ciclo intero, produce una dinamica psicologica: quel dato o quella dinamica, che s'ingenerano nella 'sospensione' dell'*attesa* e che catturano le cose per il tramite dello stupore (e quando Vespignani - a proposito dell'*Album di famiglia* - parla di una narrazione 'araldica', da intendersi questa nel senso di venire operata attraverso personaggi 'liberati da qualsiasi incarico psicologico', non smentisce quanto si viene dicendo: la sostanza psicologica non deve essere espressa dai personaggi stessi attraverso le loro 'citazioni', ma direttamente e implicitamente dalla specifica 'mimesis' dell'artista, che li coglie nella loro 'dimensione oscura': in quel caso, attraverso una 'lateralità' araldica).

Non si può cercare nell'opera di Vespignani un'altra dinamica compositiva o delle masse figurali, per esempio di tipo espressionistico: giustamente Micacchi ha parlato di 'apparente espressionismo'; ma di Eliot invece si - non tanto in quanto cantore, direi, della perdita di significato e di valori, ma in quanto poeta dell'*attesa* e poeta capace di tradurre in immagine di vita il mondo oscuro dell'emozione -, Eliot, dove il dato dinamico (il carattere della composizione, nella pittura di Vespignani) viene 'introiettato' nell'"anti-romantico" valore dell'*attesa* d'un evento-avvento, capace di ridare senso, ma che - a differenza del poeta - nel pittore non *propone* morale alcuna.

Introiezione, dunque, della tensione delle attese; e Vespignani parla di "fissità, fuori del giorno vissuto". Non è credibile dunque, per questo, ogni tesi e argomento che di lui vuol fare un 'moralista': l'"attesa" non è messianica ed eliotiana, di un senso nuovo, perché, sebbene non sia in questione la forza di credere nell'uomo e nella sua società, lo è la capacità di proporre principi e massime che abbiano il potere dell'"effettività".

L'introiezione della dinamica compositiva e figurale nella dimensione espressiva dell'attesa, pone condizioni precise anche agli altri caratteri del linguaggio pittorico. La prima è che, per esserci dimensione espressiva, per essere raggiungibile, essa, nel suo valore emozionale, la forma deve essere *fermata*: deve cioè apparire riconoscibile non solo, ma raggiunta nella sua intimità. Nella psicologia delle cose, l'anima del mondo è proprio l'intimo; intimo, che la pittura di *questa* mimesi del reale deve inseguire e trovare nella cosa e riconoscere come tale, nell'atto di 'stupore' che segue alla sospensione che si dà in una paziente attesa: nel 'trasalimento', dunque, che è l'essenza di questo pseudo-realismo, di questo, che - assai più - è 'scrutare nel buio' delle cose, che è tentare (per raggiungere) lo spazio semantico che affiora all'immaginazione e nella memoria, di cui s'impregnano 'le cose' del mondo e degli esseri umani. Solo in tal modo la forma, fermata e raggiunta nella sua intimità, diventa elemento *intrinseco* al ciclo e al valore che esso ha di 'organizzazione strutturante', di transumanare e organizzare: solo in questo modo essa - forma - raggiunge l'*emozione*, come carattere compositivo. Ripetiamolo: non l'*emozione* come elemento 'citazionale' e autonomo della figura (quella che comunque si rintraccia, poniamo, in uno degli autoritratti), ma quella che, nella figura, viene raggiunta solo come *composizione*, in una sorta di 'lateralità' che riconduce alla mimesi dell'artista (quella che, nell'autoritratto *L'incontro del mattino*, si 'risolve' con un "patteggiamento", con il quale le due forme allo specchio, attraverso la definizione delle tonalità del fondo e 'raggelando' «il tutto tondo con la biacca appena azzurrata», perdono - come voluto - di forza scultorea e di connotazioni d'autocompiacimento. Sia partecipazione che distacco, tra le due figure, vengono messi «tra parentesi dalla luce che scocca [...] tra le figure gemelle»). È la

‘dimensione oscura’ che ora affiora, è quella ‘lateralità’, che Bonito Oliva ha individuato come categoria del manierismo e che si esprime come ‘melancholia’ (Dürer) e fonte della memoria (nostalgia). Ogni altro tentativo di rintracciare elementi manieristici o barocchi in quest’opera mi sembra forzato ed eccessivo.

Nell’orizzonte d’una tensione all’introiezione, tutti gli elementi sono funzionali a evidenziare questo scopo: lo spazio, la luce, il colore vanno piegati alla ‘dinamica’ psicologica dell’attesa (a questo ossimoro tutto ‘operativo’ della figurazione di Vespignani): e così, l’orizzonte e la prospettiva dello spazio sono sentiti soltanto come forme di “spazio-d’attesa”; e la linea del contorno (il segno) slitta – in una sorta di shift – che la rende incerta e la sottrae alla presenza attuale (quella specifica delle mimesi del realismo): questa modalità della linea di contorno fa indietreggiare e getta infine la figura nello spazio della memoria; e la realtà s’incanta e s’avvicina al sogno, è guardata ‘oltre’.

Il gesto, che irretisce la psiche (non importa a quale etica appartenga il comportamento manifesto), non trasale al rigo dell’epica o della retorica (come nell’ultimo Guttuso? e Testori può dire: “se denuncia, è senza urlo e retorica”). In questo contesto e su questi presupposti, se di Rembrandt o di Goya si può parlare, non può essere per il valore drammatico d’un presunto realismo, non per le connotazioni anatomiche o per valori plastici (peso e spessore): non c’è neppure teatralità di colore-luce; ma se ne può parlare, invece, per il *richiamo evocativo* di teste e ritratti e autoritratti e per i valori d’*introspezione* psicologica; e qui la differenza rispetto ad essi non è data nella lontananza (che è poi comune) da suggestioni manieristiche e barocche (c’è una ‘frontalità’ nella composizione di Vespignani, che tiene lontani da rotazioni e contorsioni proprie del cinque-seicento), ma piuttosto rispetto a un modo d’*introspezione*, che è soggettivamente ‘interiorizzato’ e legato alla pietas religiosa, nel primo, ed è invece ora oggettivamente interiorizzante modo di cogliere (anche spietatamente) quanto è nascosto nella realtà e nella psiche umana (nei suoi lati più oscuri); ed è differenza e lontananza dal pittoresco, drammatico e beffardo: modi e scopi espliciti del secondo, nel cogliere i caratteri umani.

Cogliere la realtà nascosta puntando fortemente alla oggettività possibile dell’intimità delle cose, che, per tale via e con questa fede mimetica, acquista un potere attivamente interiorizzante. Si rovescia il percorso introspettivo che (romanticamente) soggettivizza immediatamente il reale, riducendolo ormai a morto ‘dato’ interiorizzato.

Lo spazio, più che ‘reale’, *dato* – entro cui si ‘colloca’ naturalmente l’accadere – è definibile come spazio-dell’attesa, spazio che ‘si genera insieme’ con la figura (non prima), subito come spazio della sua interiorità: quello delle periferie o della Lexington Avenue, sia esso d’una stanza (*Io dentro mia madre*) o salotto del poeta o quello delle madri dell’Intervento, esso non è mai

contenitore dell'accadimento, semmai inatteso contenuto (parte del racconto), in cui si consolida e 'precipita' lo stupore dell'artista: e non è spazio generato da altro carattere del linguaggio pittorico, come può essere - poniamo - la luce o il colore, ma spazio generante esso stesso l'attesa e l'evento, 'contenuto' dell'evento, assieme ad esso. Non si dovrebbe quindi parlare, qui, di spazio come 'forma ed oggetto della percezione immediata della realtà', tanto meno di spazio astratto della geometria e, se di "forma simbolica", nel senso di Cassirer e di Panofsky, si deve parlare, essa non si definisce 'semplicemente' (si fa per dire!) nella dialettica delle opposizioni fenomeniche (valori ottici contro valori aptici: spazio aperto contro corpo, che vi si può adattare costituendo la figura-unità visivamente plasmata; profondità contro superficie; compenetrazione contro contiguità), ma nel senso di forma come risultato d'una ricerca - psicologica (Piaget, innanzi tutto) - in cui il pittore non 'mostra', non 'descrive' quel che accade, ma tenta di 'collocare' se stesso e l'osservatore nell'evento: *atto, questo, che* 'predispone' lo spazio che '*genera*' l'evento, in cui quello spazio si trova poi 'contenuto'; e questo è quanto più si avvicina alla struttura pittorica dell'*effetto sorpresa*, enunciato da Bouleau per l'arte di Degas.

In tal modo non è poi casuale che il rapporto della composizione alla cornice sia aperto, non definito: un aspetto compositivo, questo, che amplifica anzi le proprietà dello spazio che abbiamo individuato. Anche 'l'erbario nevrotico dell'art nouveau e dello stile liberty' o, all'estremo opposto, il neoclassicismo cimiteriale, di cui ci hanno parlato Trombadori e Testori, vanno visti con questo segno, nel senso che - nel primo caso - i valori decorativi si trovano incorporati, non come 'valori di luminosità e di leggerezza' (in contrapposizione a valori propriamente 'spaziali'), ma proprio come fattori integrali di questo spazio, che si colloca, come ben si vede, lontano dal realismo, ma anche dalle stilizzazioni della pittura estremo-orientale: la decorazione è un elemento formale integrante dello spazio specifico e del 'soggetto' con il quale si 'costituisce', non effetto decorativo aggiunto. Nel secondo caso, poi, il riferimento al neoclassicismo è semplicemente piuttosto un'annotazione culturale *di contenuto*, che non di forma-spazio.

Colore e luce sono *costituenti materiali dello spazio* che abbiamo tentato di cogliere nella sua peculiarità: costituenti, informati essi stessi nei e dei caratteri che lo determinano: cioè, quelli d'uno spazio che è contenuto del racconto ed insieme generatore del tema: nel distacco necessario e sufficiente alla narrazione e all'espressione delle passioni, luce e colore (in cui la prima si realizza) vengono a connaturarsi alla materia dell'accadere e al segno che lo coglie: si piegano al contenuto, si offrono a generare il clima tematico. La materia, intesa come contenuto narrativo, anche dove si definisce 'con crudezza', è sempre "umana", perché sottoposta a curiosa interrogazione,

indagata, oggettivamente narrata. In proposito s'è messa in campo la pittura di Cosimo Tura, per l'umanistico realismo di questo pittore, di provenienza donatelliana e, per contro, per le sue squisitezze tardo-gotiche, che gli derivano dal Pisanello: insomma, per il suo essere decorativo e plastico insieme. Ma Vespignani - s'è visto - non è decorativo in un senso estrinseco (come qualità da dover essere aggiunta e sintetizzata), così come non è - e anche questo lo si è detto - plastico nel senso del realismo. La plasticità, semmai deriva dall'idea e dalla funzione che la materia assume, nella composizione: vale a dire 'materia' in quanto «vaneggiare di un corpo». L'identità del tema del 'corpo' con quello della 'materia e «della "sonorità" dei toni, della capacità dei segni di scrivere senza descrivere» è la malleabile identità stessa, a cui s'alludeva, del colore-luce con lo spazio contenuto-generatore della narrazione: è il connaturamento del colore-luce al corpo-materia, alla sua plasticità decorativa e alla sua decoratività plastica (la forma è sempre corporea).

Dunque: decorativismo intrinseco e plasticità di una 'materia' intesa come 'corpo vaneggiante' equivalgono a luce-colore intesi come spazio contenuto-generatore della narrazione: infatti si ha connaturamento del colore-luce alla materia-corpo e quindi uno spazio della narrazione (del vaneggiamento del corpo) che è intrinsecamente plastico e decorativo, a seconda di come esso si modula narrativamente.

La materia, invece, intesa in quanto "magma" materico, non è "generatrice" delle forme, non le plasma con lo spessore del colore e col lavoro dei pennelli e delle spatole: non c'è e non è necessaria la violenza del pennello per esprimere la violenza del mondo: violento o estenuato che sia, il segno è sempre 'funzionale'; "vuoto dello spazio e pieno delle forme scambiano i loro segni", nel senso che "fili, macchie, sbavature" - la *shifting* del segno di cui abbiamo parlato - si dispongono con il "distacco necessario per rendere la forma".

Ma il tema del corpo (del proprio corpo) apre alla questione del narcisismo e poi - ma è lo stesso - alle cosiddette 'differenze' di corpo e natura ed al ritratto: «Ogni quadro, qualsiasi cosa rappresenti, è un autoritratto, un calco del corpo e unico fondamento dell'esperienza sensoria». Questa dichiarazione è illuminante, non solo rispetto a quanto s'è venuto dicendo, ma per il significato che essa assume, rispetto alle modalità della composizione e dello spazio: composizione fissa, fermata, nell'attesa dell'evento (dove la narrazione può assumere soltanto la modularità del ciclo); spazio generante e 'dato', con il contenuto stesso. Se una dinamica metamorfica della velocità non ha modo (e si può dire anche 'spazio') alcuno di 'collocare' il pittore dentro l'evento transeunte, come spettatore-osservatore, la 'stasi' d'una composizione fermata e d'uno spazio 'dato' nel contenuto - la stasi, la sospensione in cui si

afferra l'istante inatteso - pone il pittore (con il suo 'stupore') invece al centro: ogni evento è tutt'uno ora - anzi nasce insieme - con l'osservazione e con il racconto (che parla delle cose in luogo del corpo o del corpo in luogo delle cose). Nella dinamica delle transizioni veloci si producono gli stati dell'afasia, dell'incapacità nel riconoscimento del mondo; qui c'è invece distacco dell'attesa, c'è il tempo per raccogliere e classificare. «Il pittore raccoglie, classifica. Definire la sorpresa che segue all'attesa è la spiegazione del motivo per cui è necessario dipingere». L'attenzione è volta narcisisticamente a se stessi, interscambiabilmente con il mondo, che precipita in se stesso, nella ricerca della sua intimità: l'attenzione è tutta al di qua o al di fuori della morale. Il narcisismo è carattere centrale della pittura dell'anima mundi, dello sguardo intimo della forma fermata, dello stupore e del trasalimento. Tutto è corpo perché tutto ad esso è ricondotto. In tal senso si deve forse leggere una sibillina frase di Siciliano: emergenza di intimità che spinge al materico puro. In tal senso, matericità è anche l'istante di tempo dell'emergenza, dello stupore. E se Sager se la prende con le accuse di macabro narcisismo, occorre dire che quello è, in fondo, il punto di vista "etico" della critica, che affiora, a difesa del pittore; ma non v'è bisogno, in fondo, di questa levata di scudi - e non c'è bisogno di scandalizzarsi se le cose stanno altrimenti - perché tutta la pittura di Vespignani, in quanto colloca l'artista stesso al centro del racconto e ancora al centro nella generazione dei temi, non può non essere narcisistica, legata al corpo, sia esso natura o soggetto. La chiave è tutta autobiografica (questa è la faccia del narcisismo, questa la centralità del tema del proprio corpo e dell'autoritratto). Questa chiave è stata considerata uno strumento di "verifica" del pittore, di fronte o rispetto ad una pittura i cui temi e i cui contenuti non concedono proprio nulla ad aspettative gratificanti, d'ordine ideologico, politico, civile, morale. È difficile tuttavia pensare che sia necessaria la "conferma" soggettiva d'un *cupio dissolvi*, d'una angoscia che è propria, privata. Il fatto è, invece, che una pittura figurativa, che si volge a ciò che sta dietro la realtà, all'intimo del mondo, al lato oscuro della sua anima, non può che andare al di là delle convenzioni metafisiche o sociologiche delle morali, dei contratti convenzionati nelle società civili, delle 'volontà' ideologiche e politiche. Il narcisismo e la sua radice autobiografica sono la sostanza d'una pittura del corpo alla ricerca dell'anima mundi. Se non c'è incapacità nel decifrare quel mondo che muta al di sotto delle nostre decisioni (se non c'è afasia), quello che l'osservazione, attenta dei fatti emergenti, fa vedere è pur sempre un vuoto profondo di prospettive e di ideali. La pittura di Vespignani non ha il compito di denunciare, né di prospettare alternative, ma di ancorarsi all'obiettività dell'evento (e comprendere è già amare): il suo agire è insieme valore privato, vissuto, dell'impegno, ma anche indifferenza ('neutralità')

necessaria all'operazione linguistica occorrente a rendere le forme; testimonianza certo, di grande valore artistico, ma non necessariamente "di grande significato civile", né di "coerenza morale". Nello spazio dell'attesa non c'è un universo *di principi*: solo *dei desideri e delle aspettative*, squisitamente privato mondo dell'attesa, del guardare 'oltre', aperto e pronto a stupirci. Anche i riferimenti - frequenti - a Bacon (e Sutherland) generano lo stesso ordine di perplessità: descrittivo dell'anormalità dell'umano e del mondo oggettivo, l'occhio della sua critica morale ha ricostruito l'oggetto, rispetto al quadro d'una morale stabilizzata, d'una storia da cui prendere le mosse e da cui ricavare una visione del mondo: i segnali erano tutti dati e significanti. Ma non è questo il tema della pittura di Vespignani.

Le sue figure sono infatti *apparizioni* che emergono nello spazio delle attese e del buio delle cose e ne 'rompono l'equilibrio' fissando l'evento e il racconto. Le masse figurali non hanno necessità d'essere destrutturate: l'energia è solo e tutta interna e non può giungere alla forzatura, alla deformazione, alla caricatura; questo spazio specifico è la condizione *formale* di quella stabilità figurale, di quella distribuzione della materia dei pieni e dei vuoti: il percorso (temporale-sintattico) dell'occhio sulla tela - e nel ciclo - lo evidenzia e viene a sua volta evidenziato da esso. Nell'espressione, la figurazione si carica dei valori mnestici, delle relazioni e delle allusioni con cui l'immaginazione va alla scoperta dell'anima delle cose, diventa elemento di supporto, carattere portante della composizione: non prodotto secondario di questa. Insomma, è la figura attraverso l'espressione che si proietta nella costruzione di questa specifica mimesi d'un mondo che guarda all'intimo della realtà, a ciò che sta dentro ed oltre di essa, ad un "racconto" che si sviluppa lungo i sentieri dell'autobiografia, dove nell'introiezione s'incontrano i percorsi della psico-analisi e della catabasi dell'artista nel mondo delle ombre della realtà.

Una parola diremo infine sulla pop-art, che entra prepotentemente nella problematica di Vespignani con *Manhattan Transfer*, per sottolinearne la lontananza, non tanto nella distinzione - 'ricostituita' da Vespignani - tra mondo e pittura, contro le dichiarazioni di identità (pop-art, come reinserimento dell'arte nel mondo e sua fine, o riduzione a 'palatable art'), quanto nel modo in cui 'guardano' le due pitture ("non ho mai capito la Pop tanto come adesso[...]"): la Pop, soprattutto 'inconsapevole', infantile, priva della storia dell'occidente, somigliante alla folla delle strade di New York; Vespignani, invece, che guarda e si pone in stato d'attesa, lo carica di psicologia, quella psicologia che nella Pop non c'è e che qui, invece, pervade proprio la città della Pop, quel sistema urbano, che appartiene altrettanto a lui, da sempre pittore della città, pittore urbano.

Il mondo figurativo di Vespignani è agli antipodi di quel mondo della contro-visione, quale può insorgere dalla perdita di capacità o di possibilità nel riconoscimento e nell'espressione del reale (conseguenti ad una malattia soggettiva o sociale); e così è dall'altra parte, anche d'una pittura anti-naturalistica, come prodotto di un contatto del figurativo con l'informale; esso è, invece, visione dell'intimo figurativo, non della natura *tout court*, nel senso impressionistico del termine, ma di un'anima mundi, dove natura e corpo trapassano l'uno nell'altro.

La *Weltanschauung*, che viene ad esplicitarsi attraverso le forme pittoriche, non è condizione necessaria del valore dell'opera: il critico è indifferente alla morale espressa o inespressa, ma non alle forme attraverso cui la si rintraccia. Anche perché la sintassi del pittore è l'unico spazio del significato del critico, mentre lo spazio semantico di quello è a lui, critico, del tutto estraneo, irraggiungibile.

Le incisioni su testi leopardiani

Dirò delle 15 incisioni di Renzo Vespignani su alcune poesie e prose di Giacomo Leopardi. All'altra sua grafica soltanto i richiami necessari; avrei certo potuto scegliere anche gli altri suoi cicli, sui versi di Giuseppe Gioacchino Belli o di Carlo Porta, anche lui poeta dialettale, o di François Villon, il poeta parigino del XV secolo, l'autore della *Ballade des dames du temps jadis* - tema, anche leopardiano -, della fugacità della bellezza femminile e della malinconia per quel destino, tanto più forte quanto più tenace è l'attaccamento alla vita, all'amore e alla donna. Per cui l'interesse per il ciclo leopardiano vuol essere soprattutto esemplificatorio, determinato dallo scopo di capire come si manifestino le forme d'interazione tra i due linguaggi, della poesia e dell'arte figurativa: quelle forme, cioè, che la pittura o il segno grafico possono assumere nell'incontro con la parola ed il verso; in particolare, vorrei mostrare le proprietà semantiche e sintattiche che vengono creativamente proposte operando su quelle del poeta.

In una intervista, dell'ottobre del 1983, all'autore fu rimproverato di non avere rispettato i suoi poeti: insomma, di non avere operato né per *illustrarli* in questo o quel verso, ma neppure per *interpretarli* in generale. Le indicazioni di Vespignani in quell'intervista aiutano ad avvicinarci al tema. C'è un filo, innanzi tutto, che ha legato le scelte operative, che è «forse il desiderio di dare corpo a sintonie, a coincidenze emotive [(...) usando i poeti] come uno specchio, [(...) uno specchio] che rimanda immagini ambigue, distorte, a volte spiacevolmente nitide» del pittore stesso, che cerca le *sue* linee nelle *loro* parole. Accostarsi, dunque - accostando immagini ai versi - «per costruire intorno a un sistema di parole-suoni un sistema di segni plasticamente coerente». Non *illustrazione* né *interpretazione*, ma *simbiosi di due universi autonomi*. Dice Vespignani: «Il poeta, in qualche misterioso modo, si modifica su di me: parole e segni s'influenzano a vicenda. [...] Più che alla lettera del dettato ci si deve tenere alla sua misura ritmica, a quell'aura inimitabile che lo avviluppa».

Questo è il punto. Come accade? Sfere linguistiche e comunicative diverse si toccano in sintonie semantiche e forme strutturali coerenti, tanto da dover dire che le incisioni sono assolutamente pregnanti, senza essere semplici illustrazioni, senza appartenere alla filologia o all'ermeneutica di un testo.

C'è un 'tema' che diventa punto d'incontro, 'radice semantica' comune, antecedente all'articolazione delle immagini che dovranno prendere forma; ma un tema che s'incontra in 'contesti' sociali e culturali diversi e trova diversificato 'svolgimento' in trame storiche e individuali, in 'forme

narratologiche', in una 'tipologia dei fatti di senso', in una 'scrittura' costruita con un suo ritmo grafico e di pause e interpunzioni; tema, che si ancora ad uno 'stile' e ad una 'sintassi', equilibrati fra classicismo e tensione romantica: un 'tema' che subito deve sentirsi in *corrispondenza*, prima ancora di trovarlo analiticamente, trasferirlo, riportarlo su un altro linguaggio, trasformarlo (e non 'tradurlo') in modalità figurative.

E la *corrispondenza* si genera in un doppio di congruenze denotative: quelle relative al 'testo' e quelle delle 'impressioni', delle immagini, generate *a cospetto del testo* e che sono il correlato semantico della figurazione.

'Tema' leopardiano della durezza ineluttabile dell'esistenza, fin dall'impatto della nascita, con la sua sofferenza e la sorte rischiosa; e della durezza cieca della natura in se stessa, senza alcuna possibilità di soggettiva comprensione del destino; d'una natura, che porta in sé la fine del tutto e dei singoli e degli altri, che si amano - anzitutto - più che di se stessi, per i quali la morte è semplice assenza, un nulla. Tema dell'autodistruzione della specie, dunque, anche a causa degli 'artifici' che questa escogita per la sua sopravvivenza.

E ci sono i 'motivi', il *leit motiv* ed i *topoi* di quella tematica, che costruiscono le indimenticabili immagini della poesia leopardiana: gli sguardi (quello di Silvia e di Nerina - Nerina "emblema del mai più", in cui "si proietta in realtà la figura del congedo, del sipario" - e lo sguardo stesso del poeta) e, ancora, il *leit motiv* della luna, degli aspetti della vita biologica, dei giovani volti di donne.

Si tratta di trasferire e di generare di nuovo nell'immaginario del pittore, nel suo 'sentire' e 'vedere' di uomo contemporaneo, i valori significanti di quei caratteri e delle proprietà del linguaggio della poesia, perché diventino altri: i corrispondenti caratteri e le proprietà di un diverso linguaggio, quello della pittura, anzi dell'incisione.

Questo *trasferimento semantico* non è una 'traduzione', ma si risolve in una '*associazione*' di immagini (di 'etichette', secondo N. Goodman), seguendo un rapporto di '*analogia*', quale si ha nelle 'metafore non verbali' (p. es. Nell'associazione famosa di W. Churchill con il bulldog). L'«analogia metaforica» è il riferimento rappresentativo (iconologico e iconografico) dell'operazione di trasferimento e di nuova creazione semantica. L'analogia metaforica non è una 'allusione' - dove non c'è trasferimento di 'etichette' - essendo l'allusione un riferimento testuale denotativo senza indicazione della fonte.

Le incisioni sapranno dunque trasformarsi in *metafore*, cioè nella comparsa di un 'significante' proveniente da *altro* ambito di significazione: ciò che esse esprimono proviene qui, non *da un uso* in un senso simile, ma anche differente, rispetto a quello abituale, *in uno stesso linguaggio* (p. es. 'un rimorso

che divora'), ma *da un altro linguaggio*, quello della poesia, *attraverso la mimesi dell'immagine mentale generata a contatto con l'altra, quella della poesia*.

Con una bellissima espressione, Mario De Micheli parla di 'meditazione figurativa' nel lavoro di Vespignani: meditazione dell'immagine, che si compie, *non* in una ricerca di 'somiglianza', ma di *analogia metaforica*, di *associazione* di immagini ad altre immagini, con cui si compie la 'lettura' del testo. Questa associazione, questo trasferimento semantico consiste in una *nuova proposizione di caratteri e proprietà*, del linguaggio figurativo, esprimenti una comune 'sostanza antropologica' [De Micheli], che si articola in un altro 'contesto', quello delle contraddizioni del presente. Solo così il tema comune non è meramente filologico e accademicamente ermeneutico. Vediamo come si articolano e come vengano trasferiti proprietà e caratteri. Ma, prima, una considerazione generale.

L'immagine grafica ha bisogno di raccogliere poche parole come tema iconologico e mimetico, ma, attraverso quelle, riesce a ricomprendere l'intera atmosfera della poesia, fatta di molte altre parole. La sintassi discreta della lingua deve articolarsi in una *lectio lunga* per cogliere un'immagine mentale compatta (il senso della poesia); la sintassi densa della grafica, invece, è concentrata sull'immagine generata attraverso alcune delle parole capaci di fornire un congruente semantico comune e di contenere però tutto il senso della poesia.

ooo

Vediamo le tre incisioni su *Le ricordanze*.

Canto di "presenze umane", che, "in movimenti di danza, anche nell'imminenza della morte", imitano "nel loro andare i percorsi circolari delle stelle"; canto della vita trasfigurata dalla memoria, ma spoglio di speranze: mondo d'apparenze; canto della memoria e dell'eterno ritorno delle stagioni e della vita, ma non degli individui.

Qui i riferimenti espliciti al testo sono, forse, per la seconda i versi 113-118:

(...) e spesso all'ore tarde, assiso
sul conscio letto, dolorosamente
alla fioca luce poetando,
lamentai co' silenzi e con la notte
il fuggitivo spirito, ed a me stesso
in sul languir cantai funereo canto.

o, per la terza, i versi 140-144:

(...) Più non ti vede
 questa Terra natal: quella finestra,
 ond'eri usata favellarmi, ed onde
 mesto riluce delle stelle il raggio,
 è deserta. (...)

Ma, per la prima, è già difficile individuare un passo esplicito, perché da trasporre è proprio il 'motivo' diffuso della stessa 'forma narratologica', cioè della parola nella sua prima persona, della voce indirizzata alla compagna d'infanzia, Nerina, e dello sguardo, insieme, su di lei rivolto: si tratta, cioè, in un'operazione 'compositiva' ed 'espressiva' soprattutto.

L'insieme mostra il bambino Leopardi, volto verso la bambina, ma che non guarda in quell'istante a lei: l'ha già guardata ed ora gli occhi sono rivolti più lontano, al di là, oltre di lei, verso il mondo in cui ora sprofonda. Ed è un intrico di rami e di fiori che la sta sommergendo - lei, non il bambino, che ancora emerge su di essi. Un intricato tessuto di verde s'è frapposto tra il presente e il passato, tra sogno e realtà: il 'motivo' della memoria si traspone in quello iconico del fogliame interposto, come confine fra vita e morte: 'motivo', che si associa anche ai caratteri del 'movimento' e dell' 'espressione': il volto bambino è mosso da compassione amara (sorprendente la tristezza di questo volto, colta nell'arcata sopraciliare e nello sguardo che guarda 'oltre', mentre il labbro inferiore si dischiude nell'affiorare del dolore contenuto, dove si conservano in modo strepitoso i caratteri fisionomici a noi noti del volto ben più maturo di Leopardi), mentre lei è ormai espressivamente composta nel suo sonno eterno (anche qui, va colta l'annotazione funebre della palpebra sinistra di quel volto, rimasta non del tutto chiusa nella rigidità della morte). Anche il fiore è sfatto e il tema iconologico dell'intreccio del fogliame e dei volti e dello sprofondare nel verde rigoglio non può non rimandare allo struggente Apollo e Dafne del Bernini [Roma, Galleria Borghese].

Qui l'immagine si espande a tutto il 'tema': è generale, è il senso stesso di tutta la poesia, a differenza delle altre due incisioni, dove il 'motivo' è quello della finestra illuminata dalla lanterna e ancora della finestra, traversata dall'intrico di rami, ma ormai vuota.

I 'motivi', dunque, quello della finestra (4, 69, 141), della volta celeste (1-12, 143), del verde - siepi, aiuole, viali, cipressi, selva (14-17) - sono, sì, trasposti, iconograficamente, ma si espandono, per così dire, su tutto il raggio dei caratteri. Lo splendido verso 116:

lamentai co' silenzi e con la notte

dove si associa l'indeterminatezza plurale d'un atto soggettivo con la determinatezza dell'evento naturale - viene "trasferito" associando un gioco di 'luci' e un ritmo di *intimità*: un'articolazione 'compositiva' - della proporzione doppia, denominata *diapason* (1/2) nell'albertismo - tra interno ed esterno, tra intimo e segreto, tra luce di lanterna e luce lunare.

E così la finestra con l'albero, che ancora ieri esisteva, ormai stento, dove dentro e fuori, interno ed esterno si confondono e trapassano l'uno nell'altro. Un motivo in più per respingere l'idea di illustrazione e di interpretazione ermeneutica del testo, che limita, se non nega, la creazione dell'immagine iconografica; un motivo in più per rifiutare la tesi di una pittura realista.

Di interesse notevole è che il congruente semantico dell'incisione è evidentemente la struttura stessa (la sintassi) del testo leopardiano - discreta - ed insieme la mediazione dell'immagine mentale - semanticamente densa -, mentre la sintassi pittorica, densa per i caratteri 'fisici' del suo linguaggio, è discreta per gli altri caratteri e le relative proprietà.

Sicché, la composizione albertina del *diapason* (o proporzione doppia) - in cui gioca un 'contrapposto' dinamico: interno contro esterno, e psicologico: 'intimo' soggettivo contro 'segreto' naturale-oggettivo, e ancora 'dei gradienti di luminosità': luce artificiale interna contro luce esterna, lunare - ha di fronte a sé, come correlato semantico, caratteri linguistici altrettanto discreti - l'esibita struttura dei versi: il ritmo eufonico di «ond'eri ... ed onde», del verso 142, quella del ritmo metrico dell'endecasillabo: «mesto riluce delle stelle il raggio», del verso 143, e della sintassi poi di «quella finestra (141) [...] è deserta (144)», che povera sarebbe, come una successione di quinte in uno spartito "classico", se non si riempisse nel ritmo eufonico e metrico dell'intervallo - oggetto semantico, che il pittore deve 'mediare' nella mimesi dell'immaginazione ('densa' relazione semantica) e riportare ad una articolazione *strutturale* dell'incisione ('discreta' nei caratteri della composizione, ecc., ma 'densa' quanto alla *luce*, alle proprietà '*materiche*' dell'incisione - acquaforte, cera molle, acquatinta -, ai tratti *grafici*).

Viene poi l'incisione sul *Frammento XXXVII*.

Il 'tema' del frammento è ancora quello della natura e della luna; il 'motivo', quello della luna caduta.

Alceta racconta a Melisso il sogno: alla finestra, di fronte al prato, la vede cadere, grande come una secchia, vomitante come nebbia di scintille che si spenga in acqua, annerendo; e l'erba è fumante, intorno. In alto resta la nicchia, da dove era stata divelta. È una credenza, da testimonianze letterarie classiche; il sogno riprende pregiudizi e stupori popolari: quello della secchia (10) o del 'carbon vivo' (12), che 'di scintille / vomitava una nebbia' (10-11). C'è un

riferimento evidente al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* [639], in particolare al Cap. V, *Dei sogni*.

Qui non è citato Apuleio, *L'asino d'oro*, ma invece al Cap. IV, *Della magia*, dove (673) è citato con Plinio (e altri), il quale dice che Menandro (commediografo greco, IV-III sec. a.C.) descrivesse «le operazioni di alcune femmine, che cercavano coi loro incantesimi di tirar giù la luna» (Plinius, *Hist. Nat.*, lib.30, cap. I). La magia nel testo di Apuleio è già tutta nella semplice presenza della luna, invocata da Lucio, nella visione che lo coglie pieno di tremore alla prima veglia della notte, dormito appena il primo sonno.

È la luna Dea Bianca, nella sua pienezza di dea dell'amore e della battaglia ed è la tensione, il tremore di Lucio, la magia della sua prossima metamorfosi, che Vespignani coglie, anche, ma più ancora che nel clima e nell'atmosfera del magico racconto popolare poetato da Leopardi: magia della presenza dell'astro, più che dell'incantesimo delle donne.

Il riferimento esplicito al testo è quello dei versi 10-20, il prato, i rami arsi, scintillanti e fumanti e una nicchia in cielo, al posto della luna, l'aprirsi di un vuoto, uneclissi in atto, annuncio di luna nera. Il vuoto lunare in cielo è senza irradiazione e la luce s'irradia invece in terra, diffusa fra i rami, i tizzoni che non spandono luce. Così si traspone la narrazione e l'andamento ritmico.

La luna [...] in mezzo al prato
 si spegneva annerendo a poco a poco, [...]
 Allor mirando in ciel, vidi rimaso
 come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia, [...]

Il ritmo è, come si vede, il tempo della sorpresa e il crescendo sintattico: un barlume, un'orma, una nicchia. E questo viene trasposto nell'incisione, in un 'movimento' che sentiamo 'fermato', in una 'dinamicità dell'attesa', che introduce allo spazio psicologico della sospensione e dello stupore. La 'tensione' assume potenza 'espressiva': è tutto il prato che si carica di quello stupore, che partecipa della magia del momento, che è psichicità immanente, 'anima mundi'. La spazialità dell'incisione è spazio prima di tutto psichico, spazio d'attesa, spazio della realtà incantata, cioè del sogno, della memoria. È l'attesa, la magia della luce che si spegne in alto e si diffonde misteriosa in basso a generare questo spazio psichico. Tutto assume una dimensione soggettiva, 'intima', di un groviglio materico 'coinvolto' nell'evento *mirabile dictu*:

e ne fumavan l'erbe intorno intorno
 [...]
 ch'io n'agghiacciava

‘matericità’ dell’immagine che sta solo *nel groviglio* del prato, non *nella tecnica* incisoria (come può essere per una massa del colore).

Ed ecco l’incisione sul canto *A Silvia*.

Il ‘tema’ è la compresenza o l’immanenza del nulla, del vuoto, nella vita. La morte apre e chiude i 63 versi; fra inizio e fine, la vita, nel ricordo, la sua pienezza e bellezza e quindi l’inganno della natura:

[...] rimembri ancora? [...]

perché non rendi poi
quel che prometti allor? [...] [...]

E non vedevi [...]

Uno dei ‘motivi’ del ‘tema’ è quello del passare inesorabile della vita:

[...] Ahi, come,
come passata sei,

Altro ‘motivo’, quello della mano:

[...] all’opre femminili intenta (10)

alla man veloce
che percorrea la faticosa tela (21-22)

e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano (61-63)

Nell’incisione, la figura si affaccia quasi, o meglio, forse si sottrae, con una lieve rotazione del corpo: un movimento cui contrasta la frontalità del volto, dando la sensazione di un uscire dal fogliame o d’un entrare in esso, di taglio, raccolta, intenta, proiettata in se stessa, guardando – con occhi diversamente socchiusi (ma non come quelli fissati dalla morte, nella prima incisione di Nerina) – un punto in basso davanti a sé, con una lievissima contrazione rassegnata della bocca e del mento verso la sua destra, che accentua la concentrazione della ragazza, con le sopracciglia che si ravvicinano alla radice del naso: una concentrazione che dà fortissimo risalto psicologico a una sorta di consapevolezza del suo esser appena donna e tuttavia già destinata alla morte.

Le tre mani dell'incisione sembrano corrispondere simbolicamente alle tre citazioni, ai 'motivi' della mano, sopra indicati.

La chioma nera e molto intricata è quasi una ragnatela, che frena il tempo e pone l'osservatore nella dimensione del ricordo.

Vespignani ha davanti a sé il tempo della memoria e il tema del sentimento, in cui si articola, fra matrice classicistica e pathos romantico, il testo e lo stile leopardiano. Centrale risalto di questa figura è dunque dato alla 'dinamica psicologica' che si genera nello stupore rassegnato che avviluppa la ragazza davanti al suo destino, un'emozione che chiede una forma 'fermata' e solo così raggiunta nell'intimità di quello stupore, di quell'emozione. Qui, in questa incisione, i caratteri del linguaggio letterario vengono, insomma, trasposti portando tutta l'attenzione sull' 'espressione' e sul 'movimento', inteso essenzialmente e in modo del tutto funzionale a una dinamica psicologica.

Con le due incisioni del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, il tema leopardiano, concentrato sulla distruzione della specie, sull'atroce *memento* dell'irrelevanza del tutto, ma tanto più, anche, in questa sua consapevolezza, su uno struggente amore della vita, prende nelle immagini grafiche un andamento drammaticamente contemporaneo.

Folletto 3°: Voglio inferire che gli uomini sono tutti morti, e la razza è perduta [...]

Gnomo 8°: Ma come sono andati a mancare quei monelli? [...]

Folletto 14°: Io tengo per fermo che anche le lucertole e i moscerini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie [...]

Folletto 22°: E il sole non s'ha intonacato il viso di ruggine; come fece, secondo Virgilio, per la morte di Cesare [...]

Se l'intervista del 1983 definisce "poco leopardiano" il contesto del pittore, in realtà, esso è e resta intimamente legato al tema dell' 'artificio' umano - oggi quello delle macchine e della tecnologia - come lascito possibile d'una specie che si estingue. E non essendo il nuovo approccio quello d'uno «spensierato alla deriva di una società sbagliata», il testo si rinnova, rivissuto e trasferito in immagini, insieme uguali e diverse.

Le immagini sono entrambe quelle d'una scarica di rottami di prodotti dell'uomo: brulla, una china di collina, cielo e luna. Le automobili sono i «pochi ossami impietriti» di una risposta del Folletto (la 10°). Questo lascerebbe il mondo, dovesse spegnersi ora. Il pittore coglie qui la diversità della forma narratologica solo conservando la domanda immanente nel dialogo, generalizzandola in una silenziosa domanda che grava, implicita, sull'immagine e trasponendo nel presente soltanto il carattere della 'contestualità' del testo. Il risultato è dunque una macchina invece del volto; è

la luna che, da icona della tensione romantica, si fa – se possibile – ancor più estranea, estraniante, impassibile al destino dell'uomo; sono rottami, detriti dell'artificio umano, invece d'un folto di virgulti e fogliame; è uno spazio, brullo, dove più marcata diventa la linea dell'orizzonte; ed è 'luce' intesa come modalità psicologica dell'intimo oggettivo, dell'anima mundi. Insomma, una composizione, nell'insieme, che fissa e congela la narrazione in un quel solo ultimo istante che diventa eterno.

C'è poi l'incisione per *Il sogno*.

Il riferimento più esplicito al testo è forse quello dei versi 9 e poi 98-100.

Morta non mi pareva, ma trista, [...]

[...] Ella negli occhi
pur mi restava, e nell'incerto raggio
del sol vederla io mi credeva ancora.

E il riferimento è ancora nel mistero che la morte porta con sé: l'impossibilità d'una risposta pur tanto desiderata, nei versi 67-69:

[...] Che se una volta sola
dolor ti strinse di mia negra vita,
nol nel celar, ti prego [...]

Ma il 'tema' è quello della riflessione sulla contrapposizione d'un amore adolescenziale e della violenza ingiustificabile della natura e del destino. La rassegnata rimostranza contro quel che incombe e sovrasta è volta tutta in favore della persona amata, non contro il proprio destino, per il quale la morte altro non è che semplice assenza.

Anche in questa incisione l'immagine si focalizza sul volto. Una luce, radente, viene dalla sua sinistra. Come per Silvia e per Nerina la luce era penombra crepuscolare, figurazione del presentimento della fine, qui è apparizione di sogno nell'incerto raggio del sole mattutino, figurazione invece del contrasto d'una vita che se n'è andata e di quella che, ineluttabile, ricomincia.

Dove Leopardi e Vespignani guardano a queste giovani, si deve sottolinearne la diversità dei modi: Silvia, s'è detto, 'entra' nello spazio della raffigurazione, quasi di fianco, con il volto posto di fronte, uscendo per così dire dal fogliame (o sparendo in esso) che è simbolo della memoria; Nerina invece non entra, ma è già sprofondata nel suo destino di morte, sommersa ed immobile in quel fogliame del ricordo. E questa giovane ora, a differenza delle altre, se non 'entra' come Silvia nello spazio raffigurativo, non è neppure

definitivamente ‘separata’ come appare Nerina: il volto, quasi in uno scorcio dall’alto, esprime l’‘affiorare’ *nel sogno*, con una concentrazione che non è rivolta su se stessa, ma sembrerebbe quasi rivolta ad un ricordo d’altri; non immobile come Nerina, ci si può attendere che quella piega che scende dalle narici verso la bocca sia il segno di un sospiro appena tratto o esalato, il sospiro d’una parola detta poco prima o da dire ancora. Ed anche qui lo sguardo, chiuso, resta impigliato fra i rami, i rami della memoria.

Con le due incisioni del *Cantico del gallo silvestre* ritorna il tema del vivere-appassire: se non apparisse opera alcuna, certo l’universo sarebbe inutile e verrà tempo che la natura sarà spenta. Silenzio e quiete empiranno lo spazio. Il racconto ebraico del gallo gigante è trasposto figurativamente nella pura atmosfera del silenzio, rotto qui dal latrato del cane allo spegnersi della luce lunare, all’avanzare della luna nera dell’eclissi, mentre altri due cani randagi si azzuffano.

In queste due incisioni il rapporto con quelle del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* è molto stretto, quasi un ‘continuo’, un ‘ciclo’, che si completa nel ‘contrapposto’ fra la carcassa dell’auto sotto la luna e il giovane, anch’egli sotto la luna (e torna anche qui il motivo del fogliame, come *parete* che divide il ricordo dal presente): il giovane, una sorta di carcassa umana, che ci riporta ad altro ‘ciclo’, quello *Come mosche nel miele*, in omaggio a P.P. Pasolini, del 1985, all’Accademia di Francia di Villa Medici.

Anche lo *Zibaldone* ha due incisioni. L’iconografia - una farfalla, un topo morto, le foglie; l’uccelletto anch’esso morto, la rosa - che è direttamente o indirettamente parte del testo leopardiano, ci dà l’opportunità di tornare qui sull’argomento del rapporto tra due dei ‘caratteri’ di questo linguaggio pittorico, quelli della ‘composizione’ e dell’‘espressione’. Le proprietà apparentemente ‘decorative’ della composizione (quello che è stato chiamato “erbario nevrotico” di uno stile liberty: Trombadori e Testori) sono, in realtà, manifestamente elemento sostanziale di una ‘visione dell’intimo’ figurativo, cioè di una espressione che si concentra su quel che “sta dietro” il percepito, sull’invisibile umano-naturale (*l’anima mundi*). La decorazione diventa parte integrale del ‘tema’ leopardiano, perché è *costitutiva dello spazio pittorico che genera quel tema*, che è essenzialmente ‘rielaborazione’ della percezione del reale ‘sotto l’effetto della memoria’. L’‘eccesso’, per così dire, decorativo - le foglie e gli animaletti morti - diventa *il confine della memoria*, quindi il terreno *comune*, l’immagine dominante (generale e *generica*), della tensione dominante del testo di Leopardi. L’elemento decorativo, insomma, è la chiave per aprire il ponte levatoio che unisce al

‘tema’ leopardiano della memoria ed è la chiave che apre anche al ‘tema’ – proprio di Vespignani – della pittura come ‘visione’ dell’intimo (dell’anima) delle cose del mondo. È in questo modo che le due sintassi (densa quella grafica, discreta quella linguistica) s’incontrano, come sintassi distinte, d’una semantica comune.

Sul *Canto notturno di un pastore errante dell'asia* l’unica incisione ha il suo riferimento esplicito ai versi 39-40:

Nasce l'uomo a fatica
Ed è rischio di morte il nascimento.

È ancora il tema del destino, del perenne andare, come quello della luna e del pastore. Il giorno della nascita è funesto e non c’è risposta al proprio vagare:

Ma perché dare al sole,
perché reggere in vita

Dice De Micheli: «L’immagine di Vespignani, in questa incisione, è cruda, di una impietosa pietà [...] vi si legge veramente il rischio della nascita e soprattutto la pena e il tormento del primo impatto vitale col mondo, la difficoltà del primo respiro, l’agitazione d’essere entrati in un’altra realtà ignota, gettati senza sapere in una dimensione diversa». Qui si coglie, si ‘palpa’ direttamente la diversità sostanziale tra la necessità discorsiva, ‘discreta’ (non-densa), della sintassi poetica e la ‘densità’ visiva di quella pittorica. La composizione ha l’andamento lievemente diagonale dall’alto verso il basso, che vuol coglierere la “serialità” dell’essere-gettati nel mondo, in uno spazio che non è già costituito, che non è un ‘dato’ in cui collocare le figure, ma che si costituisce, a partire dalla situazione psicologica di chi nasce, che si crea nella stessa “caduta”, nel sentiero oscuro di questa e che si conclude forse in un’allusione ad una giacenza, ad un letto del parto, e ad una “organicità” del contorno: uno spazio legato al carattere sinistro della luce, che viene direttamente, centralmente, dal “di qua” del mondo. Una composizione, dunque, che, tutta, sottolinea il dato espressivo, che si cala nell’intimo del dramma soggettivo, nella dinamica dell’“attualità” psicologica, colta e insieme fermata nel gesto inteso come introspezione.

L’incisione unica sul LXX° dei *Pensieri*, su quello stordito vivere, mentre incombe il destino, sull’adattarsi degli uomini alla frivolezza, sulle loro fanciullagini, *traspone* il ‘tema’ in un gioco, in un girotondo di bambini, nel

vuoto beffeggiare e far sberleffi sotto una allucinata luminescenza lunare, cui danno risalto le ombre che si proiettano sullo spazio declinante di un orizzonte “trasverso”, mentre un volto ridente, incosciente, cieco come lo sono gli occhi di quello stesso volto, affiora – quasi in primo piano – da un folto oscuro, che non può essere la chioma, ma piuttosto (non illuminato) il “profondo” da cui emerge quello stordito vivere. Il riferimento iconologico è ancora il *Ballo della vita humana*, di Nicolas Poussin, ma anche Pieter Bruegel il Vecchio, *Dülle Griet* (Margot la folle).

In questo caso, non c'è corrispondenza tra i congruenti semantici nei due linguaggi, pur restando identico il significato generale: testo e immagine hanno solo corrispondenze generiche.

Infine i *Connotati dal passaporto*. L'incisione contiene due immagini di Leopardi: la maschera mortuaria e una seconda figura, che, stando a De Micheli, potrebbe essere ricavata dal ritratto a Leopardi di Domenico Morelli, pittore napoletano (1826-1901), o di un Ferrazzi (?), se non di qualche altro pittore; un'immagine, che riporta connotati allegati ad una richiesta di passaporto fatta da Leopardi, dove «cultura artistica e acutezza immaginativa s'intrecciano» [De Micheli, *cit.*], ma che, stando alla testimonianza di Vespignani, ha alla sua origine quella maschera funebre dalla quale lo scultore Pietro Tenerani, con una libera interpretazione, creò il bozzetto per la sua scultura nella piazza di Recanati. È comunque sorprendente la somiglianza da me trovata tra la figura creata da Vespignani, sulla base della statua di Tenerani, e la litografia di Fontana, che testimonia la profondità dell'immedesimazione del pittore nella figura del poeta (ignota quella del Fontana) e nella materia dei suoi versi.

La litografia di Fontana è un profilo, mentre l'incisione vede il volto, che guarda anch'esso a sinistra, lievemente ruotato verso chi osserva, entrambi con le labbra dischiuse e quello superiore un po' prominente, il naso vagamente aquilino, l'occhio infossato e lo zigomo pronunciato, i capelli – infine – appena ondulati e con la scriminatura sulla sinistra. Ma un volto 'provato' è quello del poeta di Vespignani.

E c'è poi un'*affinità* fra le immagini di questa incisione, i testi del poeta e le altre incisioni del 'ciclo': sembrano figure uscite da un altro dei *Canti*, mai scritto, un autoritratto poetico, che il segno del pittore 'narra' con gli stessi stilemi, con gli stessi 'caratteri' che abbiamo incontrato nelle altre opere del 'ciclo'.

Alberto Gianquinto