

*Che svago, non si pensa a niente,
un blu è capace di rallegrarti
come un gelato.*

Cesare Zavattini, pagina inedita sulla pittura



"DEVE ESSERE VERO".
LA REALTÀAAA?

MARCO VALLORA

ZAVATTINI E LA REALTÀ

Rispetto a quanto già discusso ieri, a me interessa tornare a capire qual era il rapporto di Zavattini con la realtà, questa parola misteriosa e doppia, tripla, *n* all'infinito (ricordate l'apologo del "più uno", che sbaraglia tutti?) questo enigma che, non a caso, negli ultimi suoi anni di vita, anche Pasolini, un altro pensatore vero, metteva precauzionalmente tra parentesi. Allora, per intenderci, io qui indago i numerosi, se pur brevi, testi dedicati da Za alla sua pittura (in pratica delle "auto-presentazioni", per togliere d'imbarazzo gli amici critici-poeti, risparmiati generosamente da quella *corvée* obbligata della convivialità) proprio per capire qual era il posto del termine "realtà" nella sua concezione dell'essere e del creare.

Che cos'è questo discorso della realtà fra virgolette, secondo me? Lo confesso, un capitolo che di Za ho davvero frequentato poco, è quello della fotografia, forse *pour cause*, direte voi. Perché lì si che c'è in gioco la realtà viva, vera, "paul-strandiana", rubata dall'obiettivo ed immortalata, e con la realtà non si scherza certo più. La pittura, la sua per lo meno, è invece qualcosa di maggiormente informale ed interiore, che permette all'artista-scrittore di mettere le mani in pasta – certo, nella pasta della realtà. Ma siamo davvero sicuri che quella si chiami ancora e sempre "realtà"?

Incominciamo col dire ch'è una strana mistura, che non è quasi più "realtà", pura e dura: è semmai un'inestricabile miscela, frullata, tra io e realtà, tra immaginario e materia e che va chimicamente analizzata a dovere. La questione è proprio questa: Zavattini non riesce più, non sa, non vuole più essere un realista tradizionale (lasciamo per ora stare il noioso "neo-") perché non mantiene più un rapporto da "io-padrone" con le idee, e soprattutto con quel viluppo di mondo-realtà-proiezione, che gli sta, apparentemente, al cospetto.

Ecco, forse, perché Zavattini non usa la macchina fotografica (delega, come faceva anche Longanesi, suggerendo l'inquadratura alla sua *longa manus* grafica, al suo braccio secolare tecnico): perché anche lui non crede alla realtà esatta, scodellabile in un unico scatto definitivo. Scattante, Za, ma senza "scatto" risolutivo. Soffre troppo di scartare. Ricordiamoci infatti l'altra immagine, bellissima, dello sceneggiatore sconcolato, che un giorno decide di andare per il mondo, con una cornice in mano, e catturare via via scene e vedute transeunti come nubi, che si cancellano ogni volta. Come un film senza pellicola: senza nessun apparecchio che sia pronto lì, a registrarle e immortalarle, "ucciderle", ingabbiandole nel visco della pellicola. Ed infatti conclude, più o meno: arrivo la sera, stanco e felice, come se avessi girato e collezionato tanti film, ovviamente virtuali, immaginari (mi pare nei *Misteri di Roma*).

Za confida piuttosto in una realtà immaginaria, virtuale: in quell'arte mentale che gli fa sognare dei capolavori senza materia, delle immagini senza supporto. Incorniciare il mondo, che passa, come una nuvola, incostante e non si arresta. Così, subito ci si distrae, si corre dietro ad altro, come in una tragicissima, filosofica *slapstick*. Qui, davvero, egli

tocca le sponde dell'arte concettuale, con una pittura che, spesso, c'è (troppo) e non c'è (sino alla cancellazione). "Puoi fare una pittura che esiste e non esiste". Pittura, "cosa mentale", leonardescamente. "Dipingo per la stessa ragione per cui scrivo: perché penso. La pittura intesa come arte di fare dei bei quadri non mi interessa, così come non mi interessa fare del buon teatro. Sono un dilettante del disegno. Anche quando scrivo non prendo le mosse da un problema, ma da immagini, perché all'origine c'è sempre l'immagine, la situazione, il mondo" (e il mondo, ci dispiace per gli sbandieratori della dottrina del realismo, ma – filosoficamente – non è certo la stessa cosa che la realtà. Amen).

Ecco, di nuovo e forse, perché lui non ama far fotografia. Ha bisogno sempre di intervenire, sino all'ultimo istante – senza lasciare mai che la materia si coaguli, si rapprenda, strangolando, omicida. Egli deve, puntualmente e sfiduciato, intervenire, quasi chirurgicamente, sulla realtà perché il reperto non ristagni e il fotogramma non si blocchi, fulminando quella vorace catena aperta. Non far scattare la trappola, insomma, della "morte" fotografica (leggere il Barthes della *Camera chiara*, per capire meglio). Non gli interessa 'catturare'-scattare qualcosa di definitivo e defunto, come fanno invece "cacciatori" pur di gran razza, come Cartier-Bresson o Willy Ronis, che sono in attesa lì, già sporti sulla preda, in agguato. Preferisce semmai lavorare sulla lastra ancora fresca, viva, mutante e che, in definitiva, non svilupperà mai, non definirà mai. Sceglie semmai di operare su precedenti prelievi, su fotografie di fotografie, quali sono quelle, appunto, di Paul Strand o di Berengo Gardin (e sarà entusiasta quando Berengo Gardin, come un segugio, ritornerà sui luoghi del delitto della sua nativa Luzzara, sul "latte" rapreso della lastra, ormai già biffata: per ri-fotografare il fotografato).

Ma c'è anche un'altra affermazione eloquente, che io cerco di non dimenticare mai, perché mi pare riassuntiva di tutta una visione del mondo e del mondo dell'arte (il *Lebenswelt*) che suggerisce (la cito, più o meno, a memoria): "Sono nato due volte, la prima volta a Luzzara", che è per lui qualcosa di nullo, di stampigliato, di burocraticamente stinto, memoria immaginaria ed inattiva che alla prima non sembra nemmeno esistergli. Perché non sa come e dove situare quella Luzzara vuota, non vissuta, sfuggita alla lastra, inincisa. Vergine della sua memoria-fantasia. (Le sue metafore sono spesso sessuali). Dall'altra, invece, lui nasce "davvero", e per la prima volta, soltanto quando un grande fotografo, come Strand, rende a lui e al mondo quella Luzzara – prima virtuale e inesistente, cartacea e funeraria, come la stimate d'una carta bollata – quale "qualcosa", finalmente, di vero, di certo, d'incontrovertibile. Di addentabile visivamente. Ma, appunto, è già una Luzzara trattata, deformata da un occhio soggettivo e narrativo, artistico comunque: una visione ormai manipolata e metabolizzata. Tutto, fuorché immediatamente, nativamente realistica, nel senso di "icona immacolata e primaria", innocente.

Ecco, non c'è nulla di primario, per lui, tutto è già "adulterato", in senso buono. Anche se poi, per compiacere alle formule, potremo catalo-

gare Paul Strand come fotografo realista: ma che c'entra, col nostro discorso? Za ha bisogno che la realtà sia già "fissata-passata" attraverso non importa quale filtro estetico, altrimenti nemmeno esiste: non si vede, "non c'è". E a noi interessa qui segnalare come Za ragioni sempre alla seconda, all'ennesima potenza, dopo il trattamento deformante della lente – soggettiva e arbitraria – del veduto, più che del vedere. Luzzara esiste soltanto quando è già stata veduta da Strand. Veduta, ma non giudicata. C'è insomma un pre-intervento necessario, un imprescindibile "masticamento" preventivo della realtà, anche se non vogliamo definirlo, *tout court*, una "deformazione" – che sarebbe in effetti una forzatura (non è di surrealtà che si sta parlando, attenzione). No: uno che pensa, appunto, che "il meraviglioso è dentro di noi", non sarà mai convinto che quella realtà, turistico-affacciata, esista in sé e già formata al di fuori di sé. Lui guarda la luna dentro il suo pozzo, e prima di estrarla fuori la macchia con tutte le sue inquietudini, come una frittata bisunta di perplessità. La copre di liete sporcizie: di acrilici e di spray. "E se no, perché dipingere?"

L'AUTORITRATTO

E qui ritorniamo alla pittura. È ovvio che gli autoritratti che lui "si fa", sono autoritratti in terza persona, "visti dal mondo", cioè sono talmente Zavattini, talmente raccontati, talmente al limite della semplificazione grafico-caricaturale (come dandosi per scontato e non indagandosi più – quasi un lapsus incontrollato, una convenienza pittorica, di prammatica) che non ci ritroviamo dentro nemmeno il vero indagante Zavattini. Ma c'è il suo riassunto, il suo logo vuoto. La testa proverbialmente a uovo, sfuggito, la bocca stazonata a piega amara, i grandi occhi esclamativi...

C'è una definizione, secondo me magnifica – anche e soprattutto per un aspirante espressionista quale lui era – in cui Zavattini, a un certo punto, azzera la sua stessa realtà fisionomica, il senso di padronanza della sua "autobiografia", e trova una definizione perfetta: "Ho inaugurato – dice – l'autoritrattistica come umiltà, come niente". "Umile come il vetro".

In questo senso è vero, è utile per me ricordarlo e quindi essere anche in divergenza polemica, se vogliamo, con quanti mi hanno preceduto nella lettura delle sue opere non solo pittoriche, i cultori del verismo, le vestali del Neorealismo, ma anche gli eccentrici, alla Barilli o alla Maurizio Grande: mi spiace, ma io ho un'idea diversa dello Zavattini-pittore. Certo, penso anch'io che ci sia del Fautrier, dentro, o del Dubuffet, forse più Dubuffet che non Fautrier, che è stato a lungo un realista e poi è saltato a piè pari in un informale ove non si distingue praticamente quasi più nulla, tranne quegli ovali e quegli impasti disfatti, che egli ha chiamato, polemicamente *Ostaggi*: usciva del resto, letteralmente, dal *maquis*.

Un informale densissimo di valore resistenziale e polemico: non fraintendiamo, non è che si voglia sottrarre Zavattini a quello stesso ambito impegnato e schierato. Non è nostra intenzione rinnegare la sua natura, la sua "partenza" ideologica, che però, attenzione, è più di rivolt-

toso, che non d'intruppato, di vittima dell'ideologia 'preparata'. Né si vuole dimenticare che anche Zavattini parte sempre dalla realtà, rocciosa e concreta, come Fautrier, ma perché ha bisogno comunque del trampolino di lancio, per poter subito saltare 'oltre'. Ed anche nei suoi autoritratti più estremi, in cui viene a galla, "realmente", una specie di zero, di nulla corporeo, il confronto con una certa realtà originaria è sempre imprescindibile: ma non si arresta lì.

In questo senso, osservavo prima, lui va sempre a cercare dei temi logorati, sfruttati, macchiati, da prima comunione, va a cercare il crocefisso, va a cercare il funeralino, va a disturbare il tema della periferia o della natura morta, perché ha bisogno comunque di rompere, di far esplodere e smagnetizzare quelle convenzioni: di trangugiarle, voracemente, disperatamente, per erutarle poi fuori, scomposte e ricomposte. Ma attenzione, non si ferma mai lì, alla ragione compresa e confezionata. Non è che sia un distruttivo per natura, o solo un sessantottino dell'immaginazione al potere, come suggerisce il profilo di Barilli: semmai un formalista russo, che vuole smontare e divorare, comunque, i suoi marchingegni, e lasciarci, davanti agli occhi, sulla spiaggia della nostra memoria, i pezzi desolati e divertiti. Qui finiamo, se permettete, con il discorso del suo rapporto con l'autobiografia o con l'autoritratto, che pare così ossessivo e forse lo è, ma va assolutamente contestualizzato. E di nuovo, guarda caso, riemerge a galla il discorso di fondo sulla realtà, mai cicatrizzato.

LA PITTURA

Zavattini ammette: "Tutti mi accusano di non avere il senso della realtà". Che buffo, per un neorealista, è davvero curioso... Poi aggiunge: "Io fuggo sempre via dalle cose, prima di conoscerle". Nessuno, più di lui si rivela svisceratore e sceveratore attento e capillare del mondo, delle cose, delle minuzie rivelatrici delle vita, però, effettivamente, naviga sempre in lui questo timore di rimanere invischiato in una realtà, che si fissa, che si blocca, che si sterilizza. E da cui fugge, come un insetto scottato. Zavattini ha questo rapporto quasi *egolalico*, latitante col proprio io. Ve la ricorderete benissimo, questa citazione: "Non parlerei che di me, che di me, che di me". Che è quasi come una decomposizione egolalica di sé: tutto, nella ripetizione, perde di senso. Quindi questo rifiuto dell'autobiografia, che diventa, paradossalmente, "autobiografia", cioè un rifiuto autobiografico di parlare di se parlando molto di sé. Persiste sempre quest'idea che la "realtà" non basti, all'onnivoro vorace, che vuole catturarla e non sa come mimarla, esaurendola: consapevolezza progressiva, che la realtà non sia altro che un feticcio, un fantasma, da rincorrere angosciosamente (qui si sposa di nuovo la poetica del pedinamento cinematografico con l'impegno realista del documentario di Za, che non vuole più mercimoni con gli attori impostati, usciti dall'accademia, e al limite li sottrae alla strada, viva). Lo suggerisce, appunto ancora una volta, con questa frase-emblema (altro che *Lazarus veni foras...*: "Liberami da me"!).

Quindi ecco la pittura, *medium* terapeutico, vera salvazione dopo una crisi di depressione de-semantizzante che lo ha raggiunto proprio

nel momento in cui, paradossalmente, sta per diventare un auto-ritrattista a vita, come lui stesso racconta nella pagine dei suoi libricini: necessità di liberarsi da sé, col parlare troppo e soltanto di sé. Dipingere la (sua) faccia del mondo. Ieri mi sono riletto tutti i suoi testi sulla pittura, per vedere quante volte lui parli esplicitamente di "realtà" intesa quale modello o ispirazione di fondo o come soggetto di mimesi. Naturalmente non viene mai fuori quella parola, perché per lui, e lo stabilisce subito già nel primo intervento che scrive su di sé come pittore, quando si auto-presenta per una mostra retrospettiva nel 1946: "Alla mattina non sapevo che il bianco col rosso dà il rosa, quel pomeriggio del 1939 il caso mi diede un pennello in mano. Dev'essere stato il mio angelo custode al solo scopo di trattenermi gentilmente nel mondo". È solo il colore, il mescolarsi dei colori, la fucina dei bianchi e dei rossi, che genera tutto: non più il vecchio confronto-duello con la realtà, che invece qui già (1939) dilegua e sbiadisce, snebbiandosi. Partenogenesi (cromatica) spontanea. Perché, ancora una volta, la realtà (mondo perduto, s'è visto, nel "brodo aspirante" della depressione) si allontana, si stempera, in un'autonoma miscela cromatica. E solo la pittura materica, comunque, regala al pittore l'illusione-ossessione di poter catturare ancora qualcosa: come una pasta cedevolmente fetale.

Però, non a caso, Za non parla quasi mai di visioni, di fantasie, di proiezioni della realtà, nelle pagine sulla auto-pittura (insomma di qualcosa che sta "prima" della pittura): e dire che sono gli anni di Mafai, che lui ama moltissimo, e di Scipione, di Maccari, con le sue "decalcomanie" sociali, se non caricaturali; oppure di Bartoli e Longanesi, pittori vicini a lui, come amicizia d'epoca e sintonia mentale, magari opposti, sullo schieramento ideologico, ma così lontani, comunque, anche quanto all'idea e alla pratica della pittura.

La pittura è procedimento, non risultato (al limite siamo più vicini agli esperimenti di Burri e Colla, con sacchi e combustioni e bulloni trovati, che non certo alle immaginette sindacal-proletarie di Mucchi o di Pizzinato). Pittura non è qualcosa che sta "contenuto" dentro una tela e che si vende, a taglio, nelle gallerie disponibili. Sintomatico quello che scrive a Cardazzo, grande personaggio del mercato artistico del momento, col *Cavallino* di Venezia e poi il *Naviglio* a Milano: "Ma sei sicuro che tu vuoi esporre queste cose?". E non lo dice per civetteria, o *fishing for compliments*... C'è una dettagliatissima lettera al suo potenziale gallerista, in cui elenca meticolosamente tutte le ragioni per cui, secondo lui, non ha ancora nessun senso progettare questa mostra: la faremo dopo, io migliorerò, sono un dilettante, dobbiamo scegliere, sono povere "cose"... Tutto concorda nel farci capire che l'idea di "chiudere" in cornice la sua pittura e di venderla a tocchi – anche se gli farebbe ben comodo guadagnare qualcosa, in quel momento difficile – è l'ultima idea che lo stimola. Anzi, qualcosa che lo allarma, esteticamente. Perché la pittura è procedimento infinito: non punto d'arrivo, approdo, arresto: risultato, che di fatti non lo sedurrà mai.

"Mi accorgo che sto dandovi un'opinione di me non molto seria,

prendo sotto gamba un fenomeno come la pittura che può contare invece su dei martiri, su degli eroi, e io vi assicuro che la so ammirare, al punto che mi domando come ho l'ardimento di presentarmi in pubblico sotto l'insegna: 'Mostra di...' dicitura che sembra sempre un baldacchino, se non una solenne processione. Nel mio intimo, vi assicuro che bastano quelle due facce dolenti di Masaccio o il biliardo di van Gogh per terrificarmi, o domandarmi come ho l'ardimento di *esporre*. La verità è che si dimentica, che si rigetta, che si trovano delle ragioni non prive di una infinitesimale positività, come quella che perfino nel più scaracchiato pittorucolo, per quanto niente uno sia, "un'ipotesi aggiuntiva rispetto al prima", per grande che sia, c'è sempre". Ma perché allora si dipinge? Per copiare la realtà? Rimane questo miracolo-mistero, che nessuno ha mai davvero decifrato, nella storia dell'uomo (non diciamo dell'arte) ovvero, nel cammino dell'antropologia.

Questo è un meccanismo che Zavattini ha continuamente indagato e sfiorato, senza giungere mai a una soluzione concreta. Ma nel momento in cui ci si pone come uno specchio stendhaliano di fronte alla realtà e il miracolo fa sì che questa realtà, ormai doppia, specchiata, si consolidi (diceva Cocteau: "Gli specchi dovrebbero riflettere un attimo prima di rispecchiare") lo stupore è talmente forte, che... che cosa si può fare, ancora? Ci si ferma, attoniti, perché anche il tuo sé sta diventando un pezzettino cotto, bollito di realtà, ed avverti sempre più che sta precipitando sul reale la ghigliottina omicida dello scatto. E Za rilutta, comunque, a "fornirsi" quale cadavere remissivo di una "realtà" coagulata. "Domani, dicevo, domani, come uno sposo che tarda per il troppo amore a possedere la sposa".

Direi che qui c'è addirittura una motivazione di tipo psicoanalitico, in questo suo autentico aver "paura" della realtà (lo "spavento" di cui s'è detto). Za non accetta di "possedere" definitivamente la sposa-realtà. E difatti, il connubio colpevole non è mai consumato davvero: quindi questo rapporto complesso tra "io" e "mondo", celebrato dentro il lettone contadino del quadro-scatolone – lui lo sa benissimo, lo scrive, anzi, in un'auto-presentazione – non è mai davvero 'accaduto' definitivamente: lo "sviluppo" dell'immagine (sverginabile) non è ultimativo. È perennemente in corso, in via di sviluppo: ("lavori in corso", lavoriamo per voi, che è poi, a parte l'ironia, la vera poetica di Za). La realtà è qualcosa che sta già dentro, auroralmente in te, ma è ancora, sfuggente, al di fuori di te... tu non la afferrerai, non la raggiungerai mai. Ti sfugge, come un film che ti si srotola via, tra le dita. E nemmeno l'Arte serve a qualcosa.

"Il connubio non è mai avvenuto. Séguito a copiare dentro di me chiudendo gli occhi". Quindi lui copia, non sulla superficie del quadro – mimesi prevedibile della realtà, crosta che non si coagula – ma copia "dentro di sé": macina fantasmi d'immagini, chiudendo gli occhi al mondo stesso. E così raggiunge una delle espressioni "pittoriche" più importanti del Romanticismo storico, ch'è quella celebre di Caspar David Friedrich, quando sostiene, rivolgendosi anche lui con un "tu" generico, ad un'altra persona, che è poi naturalmente il suo sé irrequie-

to: "Chiudi gli occhi sul mondo e apri l'occhio interiore. Chiudi il tuo occhio fisico così da vedere l'immagine principalmente con l'occhio dello spirito. Poi porta alla luce quanto hai visto nell'oscurità, affinché si rifletta sugli altri, dall'esterno verso l'interno".

Quindi, se vogliamo, le basi d'una matrice romantica-espressionista, che dimostrano l'impossibilità stessa d'un'adesione nuda e disarmata al realismo più positivista, stanno già proprio qui: in quel chiudere l'inutile occhio della finzione (della realtà) aprendo piuttosto il terzo occhio interiore (nessun pericolo di *ante-new age*). Questo, detto da Zavattini – che tutti pensano sia l'uomo dell'impegno *tout court*, dell'*engagement* senza dilemmi, dell'attaccamento al vero realistico- fa abbastanza specie. Però, ripeto, rileggiamo talvolta i testi, rivediamo le opere, e scuotiamo le noci di cocco (o di coccio) delle idee ricevute. "Chiudendo gli occhi... persino se voglio approssimarmi con i miei poveri mezzi al progetto". Frase completa (rimettiamo a posto i cocchi): "Fu tanto forte lo stupore quando messomi davanti a una cosa riuscii a ritrarne, sia pure puerilmente, l'immagine, che interrompi l'opera. Domani, dicevo, domani, come uno sposo che tarda per il troppo amore a possedere la sposa. Ma il connubio non è mai avvenuto. Sèguito a copiare dentro di me chiudendo gli occhi, perfino, se voglio approssimarmi con i miei poveri mezzi al progetto".

Dunque quest'idea di "povertà" creativa, che periodicamente ritorna a farsi sentire, una messa in predicato: l'io è assai "povero", rispetto alla densità caotica del mondo, non è il proprietario unico del risultato estetico: non è "messo lì" per dare giudizi, ma per essere travolto da quella spumante vitalità. Addirittura lui non parla nemmeno più di realtà del mondo, parla unicamente di un "progetto": perché tutto è soltanto idea: "polvere & idea". E non ha più alcun senso porsi di fronte a una realtà da riprodurre, con prosopopea di scienziato. Lui si dispone, semmai, di fronte alla sua "idea" di realtà. In questo senso è manierista: la realtà esiste (accade, si sviluppa) soltanto perché Paul Strand l'ha fotografata per lui, perché Picasso l'ha masturbata in quel modo, visto che poi, presto, egli parlerà anche di Picasso, e come ne parlerà. "L'esercizio della pittura tuttavia – quindi, attenzione, è un 'esercizio', un esperimento, una sorta di quotidiana preghiera laica, o di ginnastica sacra, se si preferisce – non è lì per dare risultati a un qualsiasi Cardazzo, ma è qualcosa di ben più importante, esistenzialmente. "L'esercizio della pittura tuttavia non è stato inutile". Infatti. E qui tocca uno dei suoi temi maggiori, quello della pittura "sublime e inutile".

Ma, dicevamo, ci sono tra loro delle consonanze abbastanza "impressionanti". Ad esempio questa idea dell'arte come d'una cosa assolutamente "meravigliosa ma inutile". Quando parla di Picasso, Zavattini dice: "Picasso ha fatto tutto, ha inventato tutto, però non ha risolto nulla" – cioè la vecchia storia sartriana, che nel momento in cui muore un bambino, non è certo il grande Picasso impegnato, il Picasso piffero-rivoluzionario, sino almeno a *Guernica*, che possa fare qualcosa, "risolvere". Non è soltanto questo. Za aggiunge: constatata l'inutili-

tà della pittura rispetto alla tragedia del mondo, alla sua "ignoranza" (come la donna della fotografia che "non" sa...non abbiamo insomma, tutti noi, un messaggio da vendere al mondo, come in quegli anni credevano invece Cuttuso, Vittorini, Pratolini, Pavese. Al limite persino Calvino, perché Calvino è partito dal neorealismo del *Sentiero dei nidi di ragno* per arrivare poi al suo particolare "realismo critico" o surrealismo visionario, quenottiano, Zavattini no, è partito dai libri che ben conosciamo, dalla sua prima trilogia atipica e stravagante, per giungere a questo para-realismo sospeso, o intensificato). Allora: "Constatata la inutilità della pittura rispetto alla tragedia del mondo, alla sua ignoranza, e alle sue astuzie per nasconderla viene fatto di domandarsi il motivo per il quale disturbo il prossimo con una mia ulteriore esibizione, che va comunque sotto il nome di pittura. Forse per cogliere l'occasione di dire che 'non so dipingere e tuttavia dipingo'".

Zavattini-pittore che dice appunto "non so dipingere", perché non "sa" in effetti dipingere, ma è un pittore interessantissimo, comunque, chiede ad un certo punto ad altri amici-pittori, dal momento che non ha mezzi e perché ha una parete a disposizione, chiede ed ottiene e paga, con fatica, quei piccolissimi 8 x 10 cm – e anche questa un'idea geniale – che diverranno proverbiali: chiede agli altri amici-artisti di "fargli", in casa, la pittura. Guarda se stesso, in queste auto-presentazioni, ed è come se dicesse: io che non so dipingere sono pittore perché ho collezionato gli altri pittori, e mi sono riempito di loro, per non essere loro; sono pieno di pittori – sino a divenire questa faccia vuota, da uovo insoddisfatto, che contiene tutte le possibilità della pittura. Una faccia sagomata, ma senza contenuto: senza costruito, vuota di pieni. Autobiografia senza "auto". Mette il pane direttamente dentro la tela, non perché vuole fare pittura "realista", ma perché sa che il pane si deteriorerà, "vivrà" e diventerà una sorta di bobbone: e a lui, appunto, importa il bobbone. E forse pure il pane è un suo autoritratto indiretto, il migliore. Umile come il pane.

Da un lato, così, ammette che la pittura è godimento, impagabile, dall'altra che è terrore e tragedia, ammonimento e morte (principio di piacere e di morte?). Dalla parte del "primo lato", c'è di nuovo una pagina pungente, in cui ripete – lui che è così pieno di *pietas* – che non può sopportare la prosopopea, da "artista maledetto" e di creatore infelice, puritano, del povero Carrà, che poi era una persona anche semplice e umile, davvero – ma per lui troppo difensore, appunto, di quella falsa credenza d'una "realtà" certa, dolente. E allora gli si rivolge, spalvaldo (Longanesi, ancora più perfido si domandava: "Chi mai comprerebbe un appartamento con una vista su un paesaggio alla Carrà?") e gliela canta chiare (perché ancora una volta parla di sé): "È inutile, Carrà, che ci fai credere che hai lavorato sei ore, vai dall'atelier in casa e tutti coi flabelli, i familiari ti fanno vento perché poveretto hai lavorato" ecc. Insiste: "Carrà non raccontiamoci balle: ti sei divertito tutto il giorno. Tant'è vero che io quanto tutto il giorno ho dipinto, quando arrivo in casa mia la sera i miei dicono 'su, Zavattini, mettiti a far qual-

cosa, lavora perché devi mantenere la famiglia!"

Quindi c'è pure (dall'altro "lato") questa idea molto chiara della necessità del godimento della libertà cromatica, ovvero l'idea "gastro-nomica" ed onnivora del fare arte, come un divorare felice di tutto: la tesi "cannibale" di Libero De Libero. Divorare anche il cocomero rosso dell'ideologia – insopportabile iconografia d'epoca, che oggi non possiamo più tollerare. Retorica di poverismo iconografico mal digerito, e icona d'ante-regime, che rischia poi di diventare un altro regime, simmetrico. Certo, pure Zavattini dipinge le sue angurie color dentiera, ma sono gigantesche come dirigibili, e si mangiamo le facce, come tribù cannibali. Sono dei cocomeri extraplanetari, che pendono nel cielo quasi lune paonazze dell'era atomica.

In questo quadro, ad esempio, ha immesso del materiale vero, dei "proiettili": altro che il realismo calligrafico e metaforico del "Fronte Nuovo". Lui ci mette la realtà *tout court*: ma per dir proprio che la realtà è un'illusione, è comunque una finzione tra tante, una manipolazione ideologica. Una mela cotogna, da *bodegón*, o una pagnotta, scagliata contro il quadro, come un insulto, una rabbia, un sasso dentro l'acqua stagna della pittura: il realismo, o addirittura l'iper-realismo, vissuto come un oltraggio contro la pittura di cavalletto e dei colori artificiali. Via la metafora: solo la "realtà" autentica, sotto vetro, che 'messa lì dentro' non è più realtà: è gioco e tragedia. Tragedia di inadeguatezza al reale: perché tanto più tu simuli, tanto poco ti avvicini: la realtà è già scappata, col passo fermo e antidiluviano della tartaruga di Achille. E così, quel cocomero che fa tanto "impegno", in realtà si rivela qui una sorta di triste spugneta-retino sanguinante, rubata alla domestica, nel lavello della quotidianità ed incollata "a schiaffo" sulla guancia interdotta del quadro. Ma il "godimento"? Porta a disfatta, bisogna ammetterlo, a piene parole. Perché lui c'è dentro, sotto, con le mani, con la testa, coi piedi. E c'è una pagina bellissima, in cui dipinge senza colori, solo con l'unghia, rifacendo una tela all'ennesima potenza. Una notte si alza – così racconta – va per bere in cucina e sorprende una sua tela orfana, che non lo convince più. Ma siccome è pigro, è notte, non vuol disturbare i familiari, lo "ridipinge" con l'unghia, si mette lì, paziente e maniacale, a grattare, a far rivivere il quadro, con il rischio perfino d'un'infezione al dito, che scava ("e le dita diventano addolorate"). Però nulla lo arresta. L'arte come infezione, altro che redenzione! L'arte non serve, tutt'al più t'ammala, e il quadro, intanto, e lì che se la balla: "il quadro sbatte sulla parete, per il mio lisciarlo e rilisciarlo". Come un gatto riottoso. Stai lì buono, altro che capolavoro. L'arte è come un animale, che non si lascia acciuffare. La famiglia, onnipresente come un coro greco da opera buffa, sbuffa, protesta, strepita "lasciaci dormire!", mentre il quadro sbatte fantasma contro la parete, come una barca infernale, scossa da una tempesta ormonale. Ricordiamoci anche di Degas, che era il terrore dei collezionisti, quando lo ricevevano in casa, perché se Degas s'imbatteva un suo vecchio quadro che non lo esaltava più, come puntualmente accadeva, a tutti i costi voleva rimetterci le mani, migliorarlo, forse soltanto farlo

tornare a respirare, a “veder vedere”, a vivere. Talvolta tornava col pentolino dei colori, se no quel quadro – magari sottratto via tra le proteste dei proprietari e ficcato alla buona sotto il braccio – veniva ringhiottito nel suo atelier e nessuno lo rivedeva più. Come una tela senza fine. Così Za: che continua nottetempo a spellare con le unghie quella sua pittura, come un galeotto che voglia evadere, sotto la pelle della pittura. Ancora questo, soltanto, e poi basta: mi spiegate che cosa mai, quest’idea della pittura infinita, che non termina mai, che non si “vede” più, tanto è in continua, caotica gestazione, che cosa davvero ha a che fare con l’idea tradizionale di realismo?

“Caro Campigli, ho ripreso a dipingere ma con troppa saltuarietà. Quando sto per rimettermi in carreggiata e non vedo che colori, notte e giorno, ecco che il cinema mi ritoglie dalla bella vacanza e addio. In certi momenti mi pare proprio di essere un pittore, nei miei limitissimi. Ma allora perché non butto tutto in aria fuorché la tavolozza?” Continua a lavorare, e a dipingere. Arriva la guerra, “la linea gotica mi divide dai miei due galleristi”. Poi sopraggiunge, definitivo, il cinema, a “salvargli”, in certo qual modo, e dannargli la vita. Ma in una delle sue auto-presentazioni pare mettere tutto, se non in dubbio, certo in sospetto. Sembra addirittura domandarsi: “Ma io ho fatto questi quadri? Io ho inaugurato tutte queste mostre?”. Ascoltiamolo: “Deve essere vero, però è certo che non ne ho mai presenziata una”. Altro che realtà! Lui mette anche in discussione l’accaduto (e forse mi viene in mente qui, nel momento di trascrivere il mio intervento, che potrei proprio intitolarlo: “Deve essere vero”).

“Rividi a Roma il mio caro Cardazzo nel 1946, gli diedi settecento pezzi di carta, cioè preti, camminatori sul filo, crocifissioni, paesaggi e facce, per lo più a olio. Mi offrì un nuovo contratto e rifiutai perché ero dentro fino al collo nel cinema. Dopo tre o quattro anni ripresi a *pittare*, come diceva Pirandello: in maggioranza chierici e papi che regalavo agli amici e ai nemici (a sei anni un nuvolo di zie mi infilò una cotta di chierico ricamata a mano e seguivo anche i funerali con candele più alte di me, le zie pazze di gioia mi spiavano dalle finestre). Ecco, forse, un’ulteriore spiegazione biografica delle sue fissazioni iconografiche (e subito, quel suo dilagare figurativo, perduto dietro i ceri “più alti di me”...).

“Un osservatore non superficiale si sarà accorto quindi che nei miei quadri finisco con l’elemosinare colori e effetti tipici di quella pittura antica e moderna che fa parte dei gusti fondamentale di una civiltà come la nostra” Non ha più la forza, avanguardistica, di ribaltare la situazione e si scopre anche “schiavo” della pittura. Nel momento in cui dipinge, e vorrebbe dipingere di più, si sente come vinto e posseduto dalla pittura. “Il mio stato è perciò un mezzo e mezzo, rientra nell’orbita istituzionale pure tecnicamente, tubetti, pastelli, e stracci per fregare e rifregare e sfumare. Testimonianze certe, ecco il punto, di una sostanziale schiavitù, anche fossi più bravo. Ma fai un libro allora, dirà qualche amico! Nossignori. Se la mia tesi è valida, cioè che tutti gli uomini sono ugualmente capaci, e c’è solo bisogno di lottare affinché

riescano a esprimerlo, e ne abbiano gli strumenti necessari, obiettivi, un libro è sempre un libro, non serve più come non serve un quadro. Ci vuole altro. Per il momento non so bene che cosa, ma mi basta per adesso avere avuta la lealtà di ammettere che non ho saputo sfruttare la mia incapacità di dipingere. Però vedremo, ho tanto tempo davanti”.

Una pittura che gli permette di espandersi... ecco dove va a cercare la liberazione dall'io "scritto". 1946, sempre a Cardazzo: "Avrò uno studio, e comincerò a muovermi a mio modo, a dipingere a mio modo, a starmi nascosto tutti i giorni un paio d'ore a dipingere sul muro, su carte vetrate, su tutto quello che mi capita, a espandermi come desidero". "Autoritratti nell'aria": ecco il senso dell'autobiografia come "niente". E poi quest'argomento decisivo dello strabismo: "Dipingo un quarto d'ora, rubandolo agli amici che sono qui venuti per avere il mio lavoro su una sceneggiatura *et similia*, mentre invece su una cosa si sente il bisogno di stare lì anche quattro o cinque ore di seguito e la sola cosa che ho capito e che ripeto dal primo giorno è che per dipingere bisogna dipingere" (che non è, ovviamente, un'ingenua tautologia ma un programma estetico). "E poi bisogna anche guardare un quadro mentre lo dipingi per un'ora se necessario con il pennello in attesa e lentamente vengono fuori certi suggerimenti in quanto il colore si medita in sé, da solo, direi, e ti comunica poi i suoi risultati”.

Mentre Za pensa, la pittura continua a "svolgersi" da sola, anche *in absentia* dell'artefice, come un rotolo impazzito, che non smette di fluire mai. Come un *tapis roulant* parodico, che lo guata da lontano. Come una bomba che si teme, e devi come padroneggiare, da lontano. E anche lui non può fare a meno di spiarla, derelitto, con l'occhio strabico del 'venduto' al cinema.

La scomparsa definitiva dell'io-artefice-padrone e il quadro "che ti comunica poi i suoi risultati"; prendendosi, come non bastasse, la briga di congedarti: "Caro artista, il quadro è finito, vai pure in famiglia e torna a mangiare qualcosa". E io: "Dove la trovo l'ora?". Oppure "Se mentre con un occhio, se così si può dire, parlo con i miei amici di cinema e con l'altro tengo d'occhio un quadretto che ho cominciato, chissà quando, e mi accorgo di una certa improvvisa vibrazione, che bisognerebbe estendere subito, non oso farlo se non rarissimamente e così la vibrazione non la vedi più, il suggerimento non ti è più ripetuto". "Come ho capito, caro Marchiori, che i veri pittori non possono essere che dei fissati, non distrarsi, non dovrebbero altro che dipingere, dipingere, dipingere e ogni distrazione, anche sublime, può essere pericolosa, i pittori devono esser tondi, raccolti dentro a un tondo", ecco l'autoritratto come uovo, come punto. "Stringermi in una parola", come dice un suo verso in dialetto. "Se no la loro pittura diventa strabica e anche la loro mente, come la mia, che ha l'occhio per il cinema, l'occhio per la pittura e non so quanti occhi in tante direzioni.

Quante volte ho pensato che avrei preferito più di tutto fare il pittore”.

(Trascrizione dell'intervento approvata dall'Autore)