

LA PITTURA COME PAESAGGIO

GABRIELLA DRUDI

Esiste nel mio rapporto con il quadro che sto facendo un continuo rinvio della partecipazione affettiva. Non oso affermare che mi sia estraneo; non c'è sulla terra un solo quadro, una sola forma, che lo sia per l'artista che l'ha dipinto, poiché in quell'atto egli sapeva di comprometersi. Tuttavia io vedo il lavoro di oggi come un chiarimento del passato, di ciò che ho già fatto. Mentre solo nel futuro si chiarirà, e quindi raggiungerà il suo compimento, il lavoro di oggi. È il futuro che mi attira, quel futuro che dovrà dirmi cosa c'era di vero e di durevole in quello che sto facendo. Ecco perché pur lavorando con intensità e devozione totale non ho mai avuto un legame emotivo con i miei quadri. Questa tensione verso il domani, questa attesa del futuro mi distacca dal quadro come dal destino del quadro, le mostre, la risposta degli altri. Soltanto voglio chiarire che non sono, né sarò mai, quello che in altri tempi si chiamava uno stoico e oggi un monaco zen. Non aspiro a una coscienza superiore, né esercito l'indifferenza dell'arbitrio. Vivo nel mio lavoro come su un doppio binario: ci sono io, un pittore davanti alla tela, che lavora e decide: giusto, sbagliato, riprendere, correggere, cancellare, ricominciare — è tutto lì. Poi ci sono io che penso al quadro ideale da realizzare, un ideale che è l'ideale di domani ma che domani potrebbe cambiare, come è sempre cambiato. Che cambi non mi preoccupa. Ho sempre sentito il mio lavoro come un processo continuo, lo svolgersi ininterrotto di un discorso interiore che poteva anche ramificarsi in direzioni opposte, mai perdersi. D'altronde se quello che faccio non è importante per la cosa in sé, ma per quello che desidero che diventi, gli sbalzi o le contraddizioni non contano.

Qualcosa di definitivo. Non mi è chiaro se ho in mente qualcosa di definitivo. Credo che un giorno meriterò di saperlo. Oggi il futuro del mio lavoro è un'idea oscura in cui entra tutto: c'entra la mia esperienza presente attiva sul quadro e c'entra la meditazione ininterrotta sulla pittura, la lettura del quadro, che è instabile, e il ripensare al lavoro fatto, il continuo mutare del mio pensiero sui quadri miei e degli altri, un mutare che in questo momento, per ragioni irragionevoli, travolge molte certezze del passato. Avviene che alla prima intuizione tutto sembri chiaro; poi altre se ne aggiungono, si apre la serie dei confronti, delle idee, e proprio quando dovresti sentirti più ricco allora, inevitabilmente, tutto turbinata attorno a te e finisci col chiederti che cosa è l'arte.

Se esiste una spiegazione semplice di questo eterno quesito, lo ignoro: bisognerebbe poter dare una risposta con il proprio lavoro, come se l'arte non esistesse già. Nell'incertezza e complessità delle cose non c'è che da rimettere in gioco tutti i giudizi, per riadattarli a quello che serve a te, naturalmente. Per me, nella crisi attuale del mio lavoro, si tratta di rivedere tutti i giudizi sull'arte del passato.

Che l'arte sia un atto dell'esistenza può anche essere vero, ma la considero una condanna. Non cessa di meravigliarmi il fatto che molti artisti vedano nel quadro una suprema affermazione individuale. Credo che il più alto attributo che un quadro possa avere sia l'impersonalità. Impersonale è Piero della Francesca, l'Angelino a San Marco, impersonale è Vermeer. Devo a Piero di Cosimo la scoperta che si può essere im-

personali e bizzarri al tempo stesso; di questo artista non sapevo niente, raramente lo citano tra i grandi, eppure quando l'ho visto mi ha colpito perché i suoi soggetti strani, inequivocabilmente suoi, sono imbevuti di questa componente personale. Del resto, l'arte è un evento che si spoglia della storia.

L'arte moderna fu un'esaltazione del puro atto mentale, e dal puro atto mentale si è arrivati al puro atto gestuale — una traiettoria incomprensibile. Tuttavia oggi a me sembra che sia servita. Ho rinunciato a fidarmi dei gesti improvvisi, anche di quelli che avrebbero dovuto rivelarmi un io segreto. Ho preferito un lavoro paziente, lungo, feroce e quotidiano. Allora certe opere del passato che osservano la convenzione artigiana, non meno gestuale di tutte le altre operazioni manuali sulla tela, mi sono apparse come atti mentali più netti, più alti in un certo senso. Attraverso la loro gestualità anonima, queste opere raggiungono una grande elevatezza mentale. Guardare al passato mi serve per sciogliere i conflitti del presente e per collocare il presente in una continuità rassicurante. L'atto mentale della pittura è inevitabilmente un atto immaginario, poiché è un atto che si manifesta con un atto manuale, senza del quale non può esistere. Così non sapremo mai se l'atto del dipingere è la trascrizione fisica di un puro atto mentale — e allora anche una riduzione — o se è attraverso la distillazione di questo lavoro quotidiano, di questa fatica, che si realizza l'operazione mentale. Ciò che resta, comunque, è l'opera, se è arte. L'opera d'arte possiede una qualità misteriosa: resiste al tempo e muta nel tempo; i significati che aveva li perde, ne assume altri o ritrova quelli perduti, ma vive in un variare ininterrotto di sensi. Per questo l'opera d'arte è viva, perché è in continuo mutamento. Altrimenti l'opera non appartiene all'arte, ma alla storia. L'importanza che può aver avuto, la rivoluzione che avrà provocato non bastano a liberarla dalla storia.

Finora ho tentato, non so con quale fortuna, di migliorare solo il mio comportamento nel lavoro. Da anni inseguo un ideale di pittura, ma ho preferito prepararmi lungamente ad affrontarlo, piuttosto che farmi cogliere alla sprovvista. È verosimile che nel frattempo abbia sfiorato ipotesi in cui c'era qualcosa di buono, o qualcosa di preciso, ma non me ne sono accorto. D'altronde, come saperlo? Come è possibile recuperare dal passato le alternative che ci venivano offerte? È il dramma di molti artisti: credere che avrebbero potuto impossessarsi delle cose che hanno sfiorato. Non ti nascondo che sogno di ritardare quel momento ineluttabile nella vita di ogni artista, il momento in cui ritiene di aver scoperto qualcosa che è soltanto suo. Penso che a ognuno di noi sia dato fermarsi a strati diversi, il nostro lavoro è come un lavoro di scavo, corrodi la superficie e procedi di strato in strato sempre più verso le complesse radici delle cose. Ma non è detto che nel procedere tu guadagni. La capacità artistica è la capacità di comprensione dello strato a cui ti fermi. Tuttavia ci sono quadri che ti sconvolgono per motivi che vanno al di là della loro bellezza, che ti toccano all'altezza del cuore perché coinvolgono più ipotesi. E questo ha un rapporto fin

Le conversazioni da cui ho tratto queste pagine sono tutte registrate. Alla prova dei fatti il progetto di trascriverle più o meno com'erano si è rivelato una falsificazione. Il vero discorso era un altro, e se volevo tentare di ricostruirlo per come a me era apparso significante non potevo preoccuparmi di essere né obbiettiva né fedele. D'altronde non credo di aver tradito il pensiero di Battaglia più di quanto avrei fatto con un saggio critico sulla sua pittura.

G. D.



1. Carlo Battaglia: "Orione", 1972, cm. 50 x 180, tempera e olio su tela.
2. Carlo Battaglia: "Demetra", 1972, cm. 60 x 120, tempera e olio su tela.

troppo ovvio con lo strato in cui tu scegli di fermarti. Con il livello di complessità in cui ti trovi. Non dirò mai che questo livello significa più arte, ma più esperienza, più tumultuosa certezza delle cose. Procedere nel lavoro di scavo significa caricare di senso, di visione, di illusione. Rimandare, aspettare, è la speranza di raggiungere sensi plurimi. Perché quello di cui ho paura è di fermarmi ad una cosa sola. Di questo accuso molti artisti contemporanei, e voglio dire i grandi. Tuttavia talvolta mi chiedo se non sia tutto un sogno il mio, o forse solo un rifiuto di affrontare la realtà, che è una cosa semplice e sola. Eppure no. Proprio questa incertezza mi spinge a tornare nei musei. Forse l'opera d'arte non mantiene questa stratificazione dell'essere, ma io continuo a cercarla perché mi sembra che esista obiettivamente.

Quasi sempre lavoro di getto. Questo, in qualche modo, mi aiuta. L'ansia confusa che accompagna la formulazione di un pensiero, l'incapacità di portare un ragionamento fino alle sue estreme conseguenze, m'hanno convinto che devo dipingere per pensare. La pittura è un altro mondo. Un giorno, una persona che stimo, discutendo dei miei quadri, si rifiutava di credere che la composizione cioè il modo in cui questi triangoli e rombi

allungati sono disposti nella loro trama cromatica, non fosse preordinata ma casuale. Eppure quando comincio a lavorare non ho nulla in mente, solo, forse, un'idea di luce. Può darsi che qualcosa di inaspettato venga fuori dal quadro. In questo caso ci vogliono giorni per decidere. Ma quando riprendo il lavoro finisco il quadro di getto.

Era così anche prima. Ormai avevo imparato a tenere una matita o un pennello in mano, e mi tormentavo perché non sapevo cosa fare. Avrei voluto copiare i quadri che amavo, e al tempo stesso temevo di imitarli, che è diverso. Copiare il lavoro di un artista è cercare di capirne il senso, e quel lavoro è stato fatto perché altri se ne appropriassero. Come ogni oggetto di una passione, il quadro vive dell'immagine che qualcuno, di volta, in volta, se ne fa. Il rischio è l'imitazione, che vuol dire un interesse per i risultati finali, quelli che appartengono alla logica del quadro e non alla sua vera sostanza. Imitare è essenzialmente, tradire. Picasso copiava Cézanne, come lo copiava Matisse, mentre ci sono molti imitatori di Picasso e ben pochi che l'abbiano copiato.

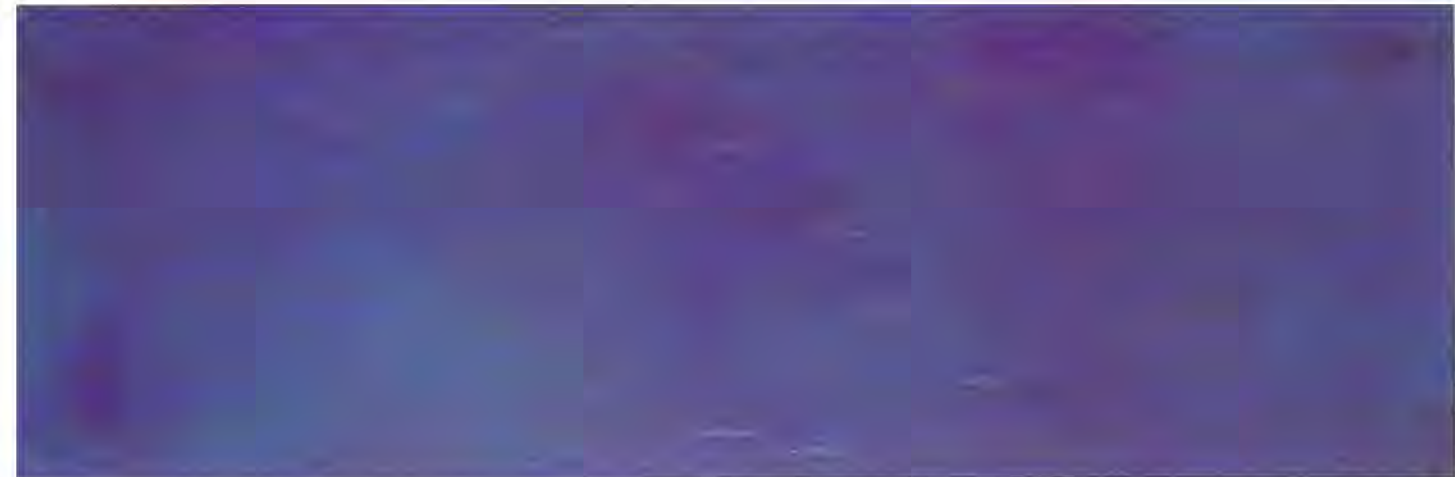
Ma per tornare a me, e al mio impaccio di allora. Sentivo che non potevo permettermi nessun problema formale, nessun problema in genere, ma che dovevo cominciare a lavorare. Devi lavorare per ore e ore, mi dicevo, devi lavorare tutti i giorni, devi lavorare

sempre, devi occuparti sempre di pittura. Pensavo che in risposta a questa provocazione incessante un giorno, forse, il quadro mi avrebbe detto cosa volevo fare. Mi affidavo alla mano. Procedevo alla cieca, con la mente vuota; ma non per andare alla conquista del mio incoscio, anzi il contrario, per essere come gli altri, esserlo senza pensarlo. Anche adesso, che so quello che voglio fare, nel momento in cui comincio a dipingere non ho nessuna idea. Ho detto che talvolta ho un'idea di luce. Mi accorgo che anche quella viene dopo, quando ho già dato la prima stesura di colore. La scelta di questa stesura è casuale, perché la considero solo una preparazione. Dire che nei miei quadri esiste un problema di composizione mi sembra un errore: quando dispongo i triangoli e i rombi tento di definire un ritmo, che è sempre condizionato da cause accidentali, come la dimensione della tela. Le varianti sono poche e non danneggiano né migliorano ciò che voglio fare e che non si può misurare con i singoli quadri. Ogni quadro è una fase di un lungo lavoro: quello che riesco a fare di diverso, quadro per quadro, è insignificante. Un anno di lavoro, un ciclo di quindici, venti quadri, conta come un solo quadro, che abbraccia, l'ieri, l'oggi e il domani e che magari spesso non faccio. Il compimento dell'opera non vale più delle altre fasi. Mi è accaduto di lavorare un an-



3. Carlo Battaglia: 'Grannus', 1971, cm. 140 x 270.
 4. Carlo Battaglia: 'Attis', 1971, cm. 140 x 270.
 5. Carlo Battaglia: 'Lynx', 1971, cm. 100 x 300.
- Concessione Salone Annunciata, Milano.





no, due anni, per arrivare a dipingere un dato quadro, ma nel momento in cui potevo farlo il quadro era ormai chiaro nella mia mente e diveniva superfluo. O forse avevo soltanto fretta di iniziare la fase successiva. Passo da una fase all'altra del mio lavoro senza quasi renderme conto, per una ragionevole modificazione della coscienza. Non tento di analizzare il quadro che ho dipinto, ma vivo con lui. Sono quindi costretto a restare a studio tutto il giorno. Passeggio, fumo, scelgo una nuova tela, e in quel momento penso ad altro. Stendo un colore di fondo, fisso col nastro adesivo i punti di concentrazione della luce, e mi viene in mente quella cosa di là, che ho appena finito. Vado nell'altra stanza a vederla, dopo trenta secondi torno indietro e ricomincio a lavorare. Ogni giorno è così. Finché non mi accorgo che a mia insaputa qualcosa è cambiato: il lavoro che sto facendo non mi rivela più niente, è soltanto la eco ostile di una sequenza nota e che voglio dimenticare. Ciò che conta nel mio lavoro è il suo futuro, il quadro che farò.

Gli ultimi quadri di Mondrian, come il *Broadway Boogie Woogie*, sono i più inafferrabili, perché il tema ritmico ne altera la dimensione. La stessa cosa era avvenuta, ma in maniera più vaga, in quel gruppo di quadri astratti, di verticali e orizzontali con una prevalente colorazione rosa, che Mondrian aveva dipinto subito dopo la fase rigorosamente cubista. Poi il dialogo del grande e del piccolo, del quadrato e della linea, aveva preso il sopravvento. Nei primi quadri, come negli ultimi, la dimensione non corrisponde alla presenza oggettiva della tela. La successione di quantità simili è elusiva; ciò che noi vediamo non è più il sigillo di un equilibrio spaziale, direi persino che il quadro è irricognoscibile come oggetto. Difenderei la tesi che Scialoja ha lanciato di un percorso temporale di distanze che si specchiano piuttosto che quella della mimesi di una danza. Per me questi quadri sono adimensionali: si svolgono su un orizzontale mutevole che in-

ganna e emoziona, e il quadro in sé, come oggettualità che ti si oppone, non esiste più.

Se non sei mai stata in Olanda, l'avrai almeno vista al cinema. Ricordo che una volta a Parigi avevi un'amica olandese, alta, bionda, con lunghe braccia inerti. Claudel apre la sua *Introduction à la peinture hollandaise* con una descrizione estasiata del paesaggio di quelle regioni. Giustamente ne rileva l'orizzonte impreciso, come una lunga sutura fra un cielo ingannevole e una terra che, in un gioco illimitato di gradazioni, procede verso il vuoto. E' durante un viaggio in Olanda che ho deciso di dipingere paesaggi. Del resto, Pater parlava dell'eloquenza turbata e conturbante della natura. «La pioggia, la prima striscia luminosa dell'alba, la stessa tetraggine del cielo, hanno un potere che si riesce a definire solo dicendo che sembrano fatti morali.» Le architetture di spazi, i contrasti di figure monumentali non hanno mai dato altro impulso che la fuga. Sono legato a questo luogo vuoto, dove le forme affiorano da distanze immaginarie con una cadenza uguale: il tratto che l'occhio riesce a percorrere prima di fissarsi di nuovo. Ancora Claudel osserva la lentezza con la quale un tono, incessantemente trattenuto in stratificazioni di luci, arriva a precisarsi in una linea e in una forma. Cos'è più misterioso della chiarezza? Nel paesaggio olandese ho riconosciuto il quadro che volevo dipingere: uno spazio incessante dove si addensano sereni miraggi. Il paesaggio è la definibilità dell'indefinibile, forse la speranza di dipingere questo paesaggio. O potrebbe essere il sogno di chi dubita dell'individualità personale.

Laing racconta il caso di una paziente che da bambina, traversando ogni sera una certa strada di campagna, giocava a mimetizzarsi con il paesaggio. Lei era il contorno futile delle colline perdute nell'ombra, lei la striscia scura degli alberi e un numero imprecisato di sassi biancheggianti nell'ultimo sedimento di luce. Riusciva nel

suo gioco a tal punto che si spaventava ed era costretta a chiamarsi più volte per nome, come per farsi tornare indietro. Tuttavia io non credo che la volontà di rendersi invisibile entro il paesaggio sia una negazione ontologica. Potrei contraddire Laing con la sua stessa storia affermando che solo dopo essersi riconosciuta in qualcosa che esisteva obiettivamente 'fuori di sé', la bambina sapeva il suo nome e poteva dirlo. I pittori di azione americani si davano un'identità nell'atto del dipingere: la presa di possesso di quel volto segreto che dettava i loro gesti e riceveva le loro impressioni doveva certo manifestarsi con più ansia che non la passeggiata serale della bambina. La visione non è più illusoria dell'emozione. Né si può ragionevolmente affermare che le fantasie contemplative mirino come ultima meta all'annientamento. La discesa nel paesaggio di Sebastiano van Storck è una premessa per l'azione. Avendo fatto *tabula rasa* di tutto ciò che è definito, vincolante, vistoso, Sebastiano si muove liberamente verso l'atto eroico che lo identifica. Nessuna fase della lenta conquista visiva — i bagliori del sole invernale, il carro di guerra riemerso dalle acque, il fascio di luce che si sposta attraverso la pianura — è un'accumulazione meccanica di stati d'animo inerti. È una cosa più semplice e più magica: è il disegno progressivo di un autoritratto. Quando l'uomo coincide con la sua scena — il vento furioso, la torre assalita dalle maree, un bambino in pericolo — Sebastiano, sotto l'influsso delle «acque che non sono al loro posto, ma 'al di sopra del firmamento'», conclude la sua creazione. Nel fare artistico, l'agire è quotidiano. Questa apparente inattività della contemplazione inverosimile. Io devo lavorare ogni giorno. Persino l'opera di soppressione dei falsi dei, o di noi stessi, in arte si compie attraverso un paziente lavoro da artigiano. Duchamp si vantava di non lavorare mai: sapeva che senza questa dolorosa rinuncia la sua battaglia per la vanificazione dell'arte sarebbe stata un semplice errore intellettuale. Chiedo ai miei quadri di

testimoniare questa fatica reale, la decisione giornaliera di riempire di atti recuperabili il corso delle ore. Il quadro che riesco a fare è un buon anticipo sul futuro. In questo orizzonte impreciso, dove il passato è contenuto nel presente, il presente non ha consistenza perché è rivolto verso il futuro, e il futuro è una pura ipotesi perché non avrò mai la certezza che ci sarà un altro quadro, la pittura è l'influsso sotto il quale debbo continuare a vivere.

Si può pensare al paesaggio come alla misura degli spazi e dei tempi possibili. La pittura che voglio fare deve avere le stesse dimensioni illusorie. Separato dalla fede in un presente inoppugnabile, il quadro sembra perdere la sua impenetrabilità oggettiva. I piani del mio paesaggio non avranno una dimensione che si condiziona sulla realtà fisica della tela, ma una dimensione molto maggiore, la dimensione inafferrabile della trinità temporale. Per questa ragione penso che dipingerò molti quadri di misura ridotta.

Da anni provo ripugnanza per la 'fisicità' della pittura. Ricordo che da ragazzo ero sicuro che la grande arte fosse solo quella dove non si vedeva traccia della mano del-

l'uomo. Per me Piero della Francesca era così. Il primo quadro di Mondrian che vidi mi sconvolse. Nella trama esatta delle pennellate, nell'impasto relativamente denso del colore, scoprivo una presenza fisica che non mi aspettavo. Attribuii questa impressione alla conoscenza indiretta e falsata dei quadri che siamo costretti a farci sulle tricromie. Tuttavia l'ideale immaginario di una superficie intatta non mi ha abbandonato. Anche per questo torno nei musei: quella pittura levigata è il segnale di una realtà illusoria e puramente mentale. Non aspiro a lasciare il documento di un presente che non affero. Se la superficie è insensibile, la dimensione interna non oggettivamente accertabile, il tempo di percezione mutevole, allora vale soltanto l'illusione che il quadro afferma.

Un quadro di Reinhardt non ha dimensioni definibili, come, ad esempio, un quadro di Newman. Per Newman la dimensione è significativa, per Reinhardt non esiste. Lo ha dimostrato dipingendo per dieci anni quadri della stessa dimensione. Si può dire che nel suo caso si ripete una componente paradossale dell'arte moderna: quanto più ti concentri su un problema, tanto più ne sei libero, mentre se tenti di eliminarlo ti condiziona. Avendo abolito il problema della dimensione, Reinhardt crea una pittura pluridimensionale. La croce di quadrati neri sul nero potrebbe essere una suggestione ottica. Ma le

sue dimensioni sono sincroniche con la messa a fuoco. Variano con il tempo, più o meno prolungato, dell'apparizione. Sento di dover chiarire che nella croce di Reinhardt riconosco un emblema. Non un emblema di croce, naturalmente, ma dell'ineluttabile comporsi degli opposti.

Fino ad oggi non ho mai tentato di portare il mio lavoro alle sue estreme conseguenze. Si può vederlo come un espediente per non credere troppo al quadro che sto facendo. Il futuro richiede la disponibilità. Mantenendo il mio lavoro disponibile ad altri influssi e a nuove scoperte sono libero di proiettarlo in un tempo infinito. Il fervore che si concentra su un unico tema rischia di trascinarci verso il nulla, cioè il puro stile o un semplice concetto. Non mi nascondo che il mio atteggiamento potrebbe mascherare un'incertezza interiore. Tutto questo finirà per chiarirsi. Ho sempre temuto le imposizioni che potevano venirmi dalla mia stessa pittura. « Essere una cosa è, inesorabilmente, non essere tutte le altre cose ». Che ci sia permesso indulgere nell'illusione di essere qualcosa di più. L'artista moderno si è liberato dai suoi legami con la figura, con la natura, con i materiali del dipingere: inventa il quadro come inventa se stesso. Perché dovrebbe farsi paralizzare dalla sua stessa immagine? Il personaggio che egli ha nutrito di date, di manifesti, di fotografie, un giorno si rivolterà contro

6. Carlo Battaglia: "Tinnula", "Caldei", "Sargassi", 1971. Allestimento alla Deson-Zaks Gallery, Chicago.

7. Carlo Battaglia: "Ares", 1972, cm. 140 x 270, tempera e olio su tela.



la sua opera e contro di lui, e gli imporrà il silenzio. Penso all'artista come a un maniaco che nasconde il suo nome. Altri potrebbero usarlo per nuocergli o togliergli la libertà. Il quadro di 'anonimo' è invulnerabile. Sono i quadri di Picasso che mi sovrastano. Di lui non vorrei sapere niente, nemmeno il nome.

Fra i molti mistificatori dell'arte moderna, i cubisti sono, forse, di più clamorosi. Non è possibile trovare nei loro quadri alcun nesso che giustifichi le loro teorie. Tentare di far coincidere quello che dicono con quello che fanno sarebbe un puro servilismo. Fino ad oggi possiamo esser certi che le parole saranno dimenticate e i quadri sopravviveranno.

Io stesso sono vittima delle dichiarazioni di principio. Alcune premesse della pittura d'azione — l'identità fra l'uomo e l'opera, la rispondenza del gesto all'immagine — mi sembrano ancora degne di fede. Questo prolungherà la vita dei miei quadri? Al contrario di quanto accade con il cubismo, i quadri dei pittori di azione hanno perso ogni potere su di me. Il non finito di de Kooning, che era all'inizio un dramma esistenziale, con la maturità diviene il tema della sua pittura e nel processo di trasformazione non fa che sottrarre energia all'opera. Il gesto che era mentale e morale — l'atto di abbandonare il quadro per non saper scegliere la sua conclusione — diviene un gesto fisico. La stessa tensione psichica diventa fisica e si identifica con il soggetto del quadro. In Pollock ho creduto per anni:

la dedizione a un solo gesto mi sembrava un'impresa commovente ed eroica. Oggi, la fissità astratta di quella pittura mi fa sentire morto, senza passato e senza futuro. Questi due artisti si sono compromessi fino in fondo nella definizione della loro identità individuale. A questo posso, in parte, attribuire la mia crescente incertezza sulla loro opera. Mi è più facile credere in un'arte che non abbia una misura individuale, ma collettiva. Al British Museum, l'ultima volta che ci sono stato, ho capito che solido labirinto di forme e di congetture è l'arte egizia. Probabilmente perché la vedo come la metafora esemplare di una collettività. La mia segreta ambizione rimane quella di raggiungere livelli diversi di intelleggibilità. Spero che un giorno i miei quadri saranno almeno in parte, e magari nei loro aspetti più esteriori, facilmente comprensibili. Spero che un giorno i miei quadri riusciranno a trasmettere le cose della vita o la vita di ciascun uomo. Aspiro a colpire l'attenzione di tutti, anche di quelli che ignorano la pittura. Il pensiero del paesaggio, che in questo momento mi ossessiona, potrebbe anche essere questo: l'intuizione confusa di un comune bisogno di contemplazione. Contemplare è un atto fondamentale irrazionale. Voglio seguire questo impulso gratuito fino a raggiungere la visionarietà mutevole del paesaggio, che elude il controllo della logica, ma è trasmissibile per la sua stessa ovvietà. Vedo i rischi a cui vado incontro: l'idolatria per le nebbie dell'emozione, o la resa incondizionata al-

la banalità popolare. Due vicoli ciechi per chi è tentato di vanificare l'enigma dell'espressione. Solo che la scelta l'ho già fatta, al punto di non poter tornare indietro. Lo dico senza esitare. Ho parlato prima dell'esigenza di restare disponibile, eppure la contraddizione mi sembra irrilevante. Il numero delle prospettive umane non è infinito. Giorno per giorno, inevitabilmente, qualcosa esce dalla sfera del possibile, ti viene negato per sempre. La definizione che avevi rimandato si attua da sé, non lascia tregua. Si può concludere che la vita di un uomo è troppo fragile per sostenere una proliferazione disorientata del futuro. D'altronde niente mi assicura che tutto quello che sto facendo oggi sarà diverso domani. Ammetto che le probabilità che continui ad essere la stessa cosa sono molte. Arrivare alla certezza attuale non era facile. Tutto un anno tormentoso in cui sentivo di scivolare verso quest'unica prospettiva mentre sapevo che sarei potuto tornare indietro e con mezzi di fortuna trovarne altre. E invece perché? Perché non spingersi fino alle estreme conseguenze? Domani, forse, tutto cambierà, ma oggi credo che il mio lavoro in questi anni abbia seguito un suo corso irreversibile. Riconosco le cose che amo e non mi resta che seguirle. Il paesaggio è la realtà in cui queste cose convergono e la sola che mi emoziona. Non c'è niente che mi emozioni altrettanto, nemmeno i quadri. Ecco perché non c'è più niente da dire.

Marzo 1972

