CENTO AMICI DEL LIBRO

APELLE FIGLIO DI APOLLO

LUIGI BALLERINI – WILLIAM XERRA

CASA DI ALESSANDRO MANZONI
VIA G. MORONI 1 – MILANO

6 MAGGIO 2016

CENTO AMICI DEL LIBRO

APELLE FIGLIO DI APOLLO

Luigi Ballerini – William Xerra

Casa di Alessandro Manzoni
Via G. Moroni 1 – Milano

6 Maggio 2016

Il libro “Apelle figlio di Apollo”, cinquantunesimo volume edito dai Cento Amici del Libro, si presenta in forma molto particolare sia per la struttura che il contenuto.

L’autore del testo è il poeta Luigi Ballerini che ha scritto un poema in 12 canti in cui il protagonista, Apelle, il più celebre pittore dell’antichità, figlio di Apollo, dio della poesia, partecipa ad un dibattito immaginario intorno alla natura e alla funzione del lavoro da lui concepito in stretta connessione con l’arte e la poesia.
Per questo poema, finora inedito, Luigi Ballerini ha tratto ispirazione dal primo articolo della Costituzione Italiana che, come è noto, recita: l’Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro e l’articolo quarto specifica che lo Stato deve promuovere occasioni di lavoro che consentano ai cittadini di espletare attività ciascuno secondo il proprio talento al fine di contribuire al benessere materiale e spirituale della nazione.
Partecipano al dibattito, tra gli altri, oltre ad Apelle, i filosofi Karl Marx e Antonio Gramsci, lo statista Benjamin Franklin, il poeta Ezra Pound, il finanziere George Soros, l’economista Thomas Picketty, il semiologo Ferruccio Rossi Landi, il giurista Gustavo Zagrebelsky, lo scrittore José Saramango e lo psicanalista Gerard Haddad.
Le modalità che regolano gli interventi sono quelle dell’assemblea dei capi di cui si ha traccia nei poemi omerici. I partecipanti sono seduti in cerchio, chi prende la parola si reca al centro e parla a tutti quelli che gli stanno intorno.
Questo originale poema è illustrato dall’artista William Xerra che ha concepito i suoi interventi grafici come una rivisitazione di alcuni momenti del suo ricco e vario percorso artistico.
Il libro è strutturato in 12 quartini slegati ognuno dei quali contiene una cantica e una incisione o un collage. I quartini sono posti in un contenitore appositamente realizzato in plexiglas con copertine create dall’artista volutamente una diversa dall’altra, per cui ciascuno dei 130 esemplari del libro è un pezzo unico.

La presente plaquette, che accompagna il libro d'artista riservato ai soci, contiene il testo poetico di Luigi Ballerini, un'analisi del poema da parte del critico letterario Antonio Loreto, un saggio di Sandro Parmiggiani sul percorso artistico di William Xerra e spiegazione delle sue 12 tavole. Inoltre alla fine sono riportate le immagini di tutte le 130 copertine realizzate da William Xerra, quale piccolo catalogo di questo lavoro.

Ringrazio il poeta e l'artista per l'opera pregevole che ci hanno dato, lo stampatore Roberto Gatti e il tipografo Rodolfo Campi per il loro prezioso e competente lavoro.

Desidero inoltre ringraziare il professor Angelo Stella, presidente della Casa di Alessandro Manzoni e la dottoressa Jone Riva per la graditissima ospitalità offertaci per presentare pubblicamente questo nostro libro.

Laura Tirelli
Presidente Cento Amici del Libro

Luigi Ballerini

APELLE FIGLIO DI APOLLO

La sequenza *Apelle figlio di Apollo*, è costituita dagli interventi immaginari (e dalle risposte suscitate da interventi altrui) con cui il più celebre pittore del mondo antico partecipa a un dibattito, anch'esso immaginario, intorno alla natura e alla funzione del lavoro umano.

Come è noto, il concetto di lavoro costituisce la pietra angolare della costituzione italiana. Il primo articolo recita in fatti: "L'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro" che, a sua volta, secondo quanto si legge all'articolo quarto deve intendersi come "un diritto riconosciuto a tutti i cittadini". Compito delle istituzioni repubblicane è promuovere "le condizioni che rendano effettivo questo diritto". Ogni cittadino" dal canto suo, conclude l'articolo quarto "ha il dovere di svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, un'attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società".

Come ognun vede, nella realtà, queste parole hanno sapore di utopia, in quanto che la Repubblica non si regge affatto sul lavoro di tutti i cittadini, ma sul guadagno di alcuni privilegiati. Il lavoro in cui il cittadino dovrebbe esprimere le proprie aspirazioni è nella maggior parte dei casi una semplice occupazione: non un lavoro, ma un posto di lavoro e neppure questo, ormai, garantito.

L'assenza dei due dati fondamentali che lo definiscono ("scelta" e "proprie possibilità") toglie al lavoro quel carattere di sacralità senza del quale "il progresso materiale e spirituale dalla società" resta una pia illusione.

Si può forse sostenere che gli unici cittadini per i quali il senso della libertà implicita in espressioni quali "proprie possibilità" e "propria scelta" siano quei lavoratori che non si sottraggono alle responsabilità estetiche del lavoro, e, in particolare, quegli artisti che, perseguendo responsabilmente un loro "disegno" non si lasciano fuorviare dalle aspettative del mercato. L'arte dovrebbe dunque essere il lavoro per eccellenza. Così come lo è

quella poesia che ha come scopo primario la manutenzione del linguaggio e l'accrescimento delle sue potenzialità espressive.

Il dibattito avviene al di fuori di ogni coordinata spazio-temporale per cui i partecipanti sono sempre in grado di cogliere il senso di quel che viene detto dai loro interlocutori, a qualunque epoca storica essi appartengano, o siano appartenuti, nella realtà. Non deve dunque meravigliare se, come succede per esempio, nella seconda delle composizioni poetiche che seguono, uno scrittore contemporaneo ritocchi e, anzi, stravolga, il messaggio che inerisce a un aneddoto storicamente accreditato, mostrando come l'elogio della competenza sia stato usurpato e reso socialmente pericoloso dall'ingerenza del principio di autorità. E tanto meno deve meravigliare il fatto che Apelle, cui quell'aneddoto è stato affibbiato, si dichiari d'accordo con Jose Saramago che di quello stravolgimento critico, o "indebita" appropriazione, è, per l'appunto l'autore.

Pur fuori dal tempo e dallo spazio, la scena del dibattito è idealmente modellata sull'assemblea dei capi, di cui danno notizia i poemi omerici, e segnatamente quella convocata da Achille all'inizio dell'Iliade.

Apollo è irato con i Greci il cui capo, Agamennone, ha oltraggiato Crise, suo sacerdote, rifiutandosi di restituirgli (dietro lauto riscatto) la figlia Criseide da lui fatta schiava. L'ira del dio si traduce, com'è noto, in una strage prima di giumenti e di veltri, e poi di uomini. Il dio che colpisce da lontano è uno dei pochi arcieri (insieme a Robin Hood) cui la perizia saettatoria non torni a disdoro (i veri eroi, normalmente preferiscono, il corpo a corpo).

Ma la ragione per cui Apollo si è messo a decimare le schiere argive si verrà a saperla solo dopo che Achille avrà convocato l'assemblea dei capi e che l'indovino Calcante, da lui sollecitato, avrà spiattellato davanti a tutti le magagne ritentive del duce supremo. Le cose si sa, oggi, come sono andate a finire: un enorme alterco tra Achille e Agamennone che, restituisce, si, la figlia al padre, ma si rifà della perdita portando via ad Achille la schiava che gli è propria e che, manco farlo apposta, si distingue dalla precedente per un solo cambio di consonante: Briseide. Con in soprappiù il rifiuto di Achille di continuare a combattere contro i Troiani, i quali, per decine e decine di esametri approfittano bellamente della sua assenza.

Le assemblee dei capi non finiscono sempre così male. Ma qui, a sedare il putiferio, c'è voluto l'intervento di Atena la quale data una bella strigliata alle lunghe chiome dell'eroe destinato a mori giovane, gli ricorda che, in Grecia, e quanto meno ai tempi di Omero, i capi supremi vanno comunque rispettati.

In questo tipo di assemblea i convenuti siedono in cerchio e quando chiedono di parlare o sono chiamati in causa, si recano al centro e da lì si rivolgono agli astanti. È chiaro che si trova davanti a chi parla sentirà molto meglio di quelli che gli siedono alle spalle, per cui non si esclude che alcune delle decisioni prese siano frutto di fraintendimenti.

I "capi" convocati in assemblea nel recitativo *Apelle, figlio di Apollo*, sono (saranno) numerosi. Al momento, oltre ad Apelle, si sono iscritti a parlare (e a rispondere alle eventuali obiezioni) i filosofi Karl Marx, Max Weber, Martin Heidegger e Antonio Gramsci, il filosofo e statista Benjamin Franklin, il teologo Giovanni Calvino, i poeti, Carl Sandburg, Ezra Pound ed Elio Pagliarani, lo storico del movimento operaio Aris Accornero, il giurista Gustavo Zagrebelsky, lo psicanalista Gerard Haddad, il finanziere George Soros, l'economista Thomas Picketty, il semiologo Ferruccio Rossi Landi e lo scrittore Jose Saramago. Non è escluso che prima del completamento dell'opera se ne aggiungano altri che in qualche loro scritto hanno fatto delle riflessioni intorno al lavoro, a cominciare dall'antologista biblico che in prima battuta esalta il lavoro (*Genesi* 1,28) e in seconda lo maledice (*Genesi* 2,19).

Alcuni di questi personaggi non hanno certo bisogno di presentazione, e quindi non l'avranno, essendo noto a tutti il loro legame con l'argomento. Per altri, non universalmente noti, basti per il momento a fare da spia la loro qualifica professionale: economista, finanziere, etc. Per i rimanenti le cui professioni non bastano a dare ragione della loro presenza, si dovrà ricorrere, di volta in volta, a brevi delucidazioni. Ricordiamo qui a mo' di esempio la sorprendente istigazione del poeta Ezra Pound (in *Carta da visita*) secondo il quale quando uno stato dice di non poter costruire strade perché non ha i quattrini per farlo è come dicesse che non le può costruire perché a corto di chilometri.

Gustavo Zagrebelsky e Ferruccio Rossi Landi, vanno poi menzionati con particolare gratitudine perché è dai loro saggi, rispettivamente, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, e *La solitudine dell'articolo 1*, che questo "oratorio" ha preso avvio.

Di Apelle che, oltre a dipingere stupendamente e a tracciare linee sottilissime, faceva meravigliose palle di pelle di pollo, si sa soprattutto quanto ne racconta Plinio:

[…] ammirando l'opera di Protogene, frutto di un'immensa fatica e di un'attenzione meticolosa fino all'eccesso, disse infatti che in tutto era pari a lui o a lui superiore: in una cosa sola egli [Apelle] era superiore, perché sapeva togliere la mano da un quadro: è una regola da non dimenticare, spesso l'eccesso di scrupolo nuoce al risultato. […] Ebbe sempre l'abitudine di non trascorrere mai un giorno così occupato da impedirgli di esercitare l'arte tracciando almeno una linea dine il noto proverbio [Nulla dies sine linea]. *Egli stesso esponeva le sue opere finite in una loggia ai passanti e, nascosto dietro il quadro, ascoltava le critiche che gli venivano fatte preferendo, in quanto giudice più diligente, il volgo a se stesso; e raccontano che una volta fu rimproverato da un calzolaio poiché nei sandali aveva fatto all'interno un occhiello di meno; il giorno dopo, lo stesso calzolaio, inorgoglito che il difetto fosse stato corretto in seguito alla sua osservazione del giorno precedente, voleva cavillare sulla gamba; allora Apelle si parò dinanzi al suo accusatore, e disse indignato che la sua critica non doveva salire oltre il calzare, e anche questa espressione è divenuta proverbiale* [Sutor nec ultra crepidam]. *Seppe anche essere molto affabile e per questo fu assai caro ad Alessandro Magno che soleva venire frequentemente nella sua bottega […], ma quando cominciava a parlare molto e a sproposito, lo invitava gentilmente al silenzio, dicendo che faceva ridere i ragazzi addetti a mescolare i colori. […] C'è, o c'è stato un suo cavallo dipinto per una gara in cui egli sporse appello contro il giudizio degli uomini ricorrendo a quello dei muti quadrupedi. Essendo infatti accorto che i rivali stavano vincendo per corruzione dei giudici, fatti venire i cavalli, mostrò loro le pitture dei singoli partecipanti: essi nutrirono solo dinanzi al cavallo di Apelle, e ciò avvenne sempre anche in seguito, tanto che questo procedimento apparve una controprova del valore della sua arte.*

who there?

who dhere? who dhere? who dhere who said who dhere when ah said who dhere? Il cavallo di Alessandro s'intendeva di pittura più di lui che lo aveva domato mettendogli il sole in faccia per non fargli vedere la sua ombra *(who dhere?)*, e spogliandosi anche, perché, fluttuando, non lo spaventasse il suo mantello. Togliere rende dunque tranquilli, laddove mettere (deporre, apporre, imporre, esporre) rivela una psiche ansiosa, e però non servile, incline a suscitare ritegno, voce scomposta di una sfumatura che incrina il mondo delle conquiste, delle supremazie, del si è sempre fatto così. Ne percepì l'incauta presenza, in un buio parzialmente retrattile, il suo mirabile Bucefalo, nitrendo al mio cavallo dipinto di fresco *(who dhere, who dhere, who said who?)*

savoir faire

sull'idea di competenza debbo correggermi e dare senz'altro ragione a Jose Saramago: il ciabattino che contesta la fattura dei miei sandali ha tutto il diritto di osservare che i ginocchi dell'uomo che ho dipinto non sono conformi a natura. Però io *sutor nec ultra crepidam* non ricordo di averlo mai detto. Sono parole che Plinio mi ha messo in bocca, ripetute *ad nauseam* da tutti gli altri. Non ce li ha forse i ginocchi il ciabattino? Non ha gli occhi per giudicare i suffragi dell'arroganza, della morte ignorata che si fa consumo e anticipo sui tempi? Se abbrivio è prevalenza di non misurabile bellezza, ogni assillo che ne freni l'impeto trattiene, nell'opera, ciò che dovrebbe sporgersi, che, senza riguardi, cola lungo i muri o ci si strofina contro la pelle. Così, fare ogni volta è una proiezione/deiezione che si conosce quando viene l'ora di non aggiungervi più nulla

sine linea

with usura the line grows thick, and thicker, and thickest,
e uno finisce col dimenticarsi di quanto invece la mia
fosse sottile, trasparente, ignara del suo solco e quasi
più visibile nell'aria davanti alla tela che sulla tela.
Se vera, una linea si deve piuttosto intuirla che vederla,
percepirne il segno in una presenza supposta, avvertita
come il sentiero che si dissolva nel verde più scuro (o più
chiaro) dell'alpeggio. Se c'è bisogno di una mano, di una
cautela che illumini la differenza tra chi trae godimento
dal fare e chi fa per farsi amare (e, per questo, brillare
di luce ottusa), il rimedio sarà più deplorevole del male,
dello spettro cui si affidano le sorti inoperose di un antico
e irresponsabile culto: tipo *Ercole contro Maciste*, oppure
Totò al giro d'Italia, strumenti di un'insolita rapina, di una
vertenza inadeguata per cui, a guizzi, si può ridere di un
guasto, di una dismisura. Con la linea è diverso, di verso in
verso, a ogni giro di aratro che traccia il solco senza mai
pretendere che a difenderlo ci sia una spada, un eufemismo,
una regola che ammazza il gioco delle tre carte. Meglio
se la recita perde l'equilibrio, se ne appassisce l'urgenza,
nella sua doppia valenza di luogo e tempo, di causa latente,
primitiva, di *angina pectoris*; meglio e non meglio, se il meglio
brucia, se la fiamma recede, se rinasce nella milza di Molok

apelle contro maciste (com'è noto)

non ne va bene una: il mio "nessun giorno passi *sine linea*" s'è ammorbato di senso pratico. E se la notte non viene a spezzargli le catene, la sua disinvoltura diventa bizzarria. E il bizzarro irridisce, com'è noto. Prendete Campaspe dal volto regolare, una specie di foglio diviso in due, e poi in quattro etc.: secondo il maligno Daumier, Alessandro se n'era stancato. Cederla a me che le morivo dietro non sarebbe stato un sacrificio. Ne sofferse per altro, e maledettamente, il mio lavoro indurito da una sequenza di male parole, e da tutta una serie di prime volte, di atteggiamenti inesatti. Oh, quanto avrei preferito una lotta contro Maciste, un soggetto senza femmine d'attorno, pieno di muscoli da rilevare sotto tuniche trasparenti, come l'auriga di Mozia, che le fa impazzire. Ma il soggetto uno non può darselo impunemente, può solo dedurne l'assidua presenza nel baluginare di un etimo pieno di rancore per le abusive occupazioni dei suoi esiti: quel *subjectum*, quel gettato in basso e non proprio sotto, magari, ma un poco di fianco, e comunque senza che si sappia da chi o da che cosa, cioè senza che se ne conosca l'agente che lo autorizza a dare segni di vita. Rispondo pertanto con lacrime di gioia alle accuse d'ingratitudine: di tutta la mia opera non resta nulla

chiunque, tra i ruderi di questo mondo indemoniato, cerchi anche solo un frammento della mia opera dovrà contentarsi di quel che se ne dice. Per cominciare non sarà inopportuno riflettere sull'uso del modello vivente, su cui ho tanto insistito. Anche se ancora si discute del corpo cui mi sarei ispirato per la mia pittura più famosa, che si trovava nel santuario di Asclepio a Coo e che Augusto, compensando gli abitanti dell'isola con l'abbuono di un tributo di cento talenti, fece portare a Roma, nel tempio di Cesare. Sostiene Ateneo che la modella sia stata Frine, l'etèra che durante le grandi feste eleusine e nelle poseidonie, deponendo ogni indumento e sciogliendosi le chiome, scendeva nel mare e poi, riemersa dalle acque, si strizzava, lenta, i capelli per liberarli della spuma marina. Circa la tecnica pittorica che avrei usato le fonti antiche informano che adoperavo solo quattro colori, come i pittori del secolo precedente: il bianco, il giallo, il rosso e il nero, e aggiungono però che ne sapevo trarre effetti di grande persuasione. Ci fanno anche sapere che traevo dall'avorio bruciato un nero particolare chiamato elefantino, e che nessuno poté imitarmi nell'uso di una leggerissima e trasparente spalmatura di nero che ponevo sul quadro quando mi pareva che fosse terminato. E questo per spegnere il brillio dei colori, per farli vedere come attraverso un vetro e abbassare a un tono più austero la loro vivacità. Plinio si domanda se il deterioramento dell'Afrodite e della sua eventuale scomparsa non sia dovuto proprio a questa esagerata manipolazione dei colori

***perché l'arte non può esaurirsi in un'*agudeza**

amici del mondo esperti, dei vizi umani, e del valore, affermano che l'arte non va confusa, oggi, con una irriverente *agudeza* (la cui funzione è "fare mercato"). Che deve conquistarsi un posto al sole, meritare non di stupire, ma di esserci: porsi nel naturale di un'alba che dura tutto il giorno, di un occaso vissuto come tramonto e occasione. Che deve far pullulare in chi sa guardare (o ascoltare) l'inimitabile desiderio della sua esistenza. *Animula, blandula, pallidula, vagula*, tu seguila in ogni suo rifondarsi, ascoltala quando si agita nel dolore di una vendetta, nell'astio di una risata, nel buio ritorcersi di un debito irrisolto. Tentato anch'io di dividere il cielo dalla terra (e la terra dalle acque) ho sussurrato e pianto: l'arte non mi ha reso libero da questo assillo; mi permesso di uscire da questo mondo senza dover dimostrare di esserci mai entrato

che siano imitazioni della natura o invenzioni di forme inedite

non sono miei gli acciai traforati, la lanuggine dei tempi
sforacchiati da una scarica di mitra, la cera di un ascolto
che attraversa le scritte al neon, che friggono, il gesso molle
spalmato sulla iuta con una carta di credito scaduta, come
non è mia, né vostra, né di qualcuno, la ruvida calvizie
di un'inerzia, che funziona da interruttore, da usurpante
deviatore di corrente. Di chi, ad ascoltarli, questi vobiscum,
non hanno detto "alzati e cammina"? o "spenditi e sarai
speso", o nell'infilata Seneca-D'Annunzio "ho quel che
ho donato"? E l'idea di chiamare lavoro verità proposte
da chiunque anneghi nelle proprie allucinazioni, non pare
anche a voi una rapina da sepolti vivi? Persino gli occhi
fragili delle parole che girano a tre a tre come le ronde
militari hanno magre occasioni di riscontro, se inavvedute
repliche di anticreature azzerano il dissidio di superfici
che si vogliono cubiche, dopo aver reso in piano le facce
sporgenti del mondo. Non sono mie le tele morchiate dei
camion, le cornici di un piombo liscio come seta, né mie,
né di qualcuno che si scopre digiuno e inappetente, né vostre
che ruminate per mio e vostro agio, e cantate, fiorin-fiorello,
che *nunca se acaban los dioses si nunca se acaba el supuesto*

sdraiato, eroicamente ho resistito

sdraiato, eroicamente ho resistito al transfert
e con amarezza combattuto eccessi sublimanti:
rognosità di un fiotto di luce obliqua che pedala
in un pensiero inopportuno suggerendo svolte,
catodiche emissioni di benessere: un trattamento
completo all'albergo diurno (dalla doccia alle
scarpe lucidate), più una cura davvero efficace
per l'idea ricorrente del salvataggio in extremis

*

più che nota discordante sintomo plenipotenziario
di ruggine, l'incrinarsi della soluzione ingegnosa
che di sguincio allevia le scomodità di un'ira imitata,
una vitalità leguminosa, cartacea, irridente, che ha
sapore di sguardo, di sovrasenso, di rivale in agguato

*

meno che mai sollievo dall'esacerbarsi di un male
clandestino che si rincorre come una staffetta quattro
per quattrocento, o salto triplo di cui non si capisce
da dove provenga l'istinto della sua sempre cangiante
e inconsapevole sopravvivenza. Meno ancora che mai
terapia montana, o marittima (con poco sole), e fino a che
non si livellino i liquidi del ritegno e del ribrezzo, e dure
scorie ingolfino l'azzardo di chi trama visite di cortesia

*

è motivo di meraviglia che uomini creati fin da principio
maschi e femmine nutrano per il lavoro una passione
matta e divorante quanto quella dei barbari per la guerra

apelle e la critica cinematografica

In *Les diaboliques* affiorano elementi che avevano fatto
la fortuna del romanzo gotico: vivi che si fingono morti
per far morire di crepacuore i loro esasperati giustizieri
(che nelle perturbanti apparizioni delle vittime apparenti
credono di vedere dei fantasmi). O, come avviene nel caso
di Banquo, la morte c'è davvero, e anche il suo fantasma
è vero. In epoca classica per suscitare terrore, bisognava
ricorrere al furore di baccanti che facevano a pezzi corpi
umani, agli incesti inconsapevoli, agli olocausti, ai banchetti
in cui si servivano ai padri la carni acconciate dei propri figli
*

già con Dracula il sereno tocca i suoi minimi livelli. Se poi
ci mettiamo Frankenstein, si capisce facilmente come i film
del terrore si dividano in almeno due categorie: quelli dove
un corpo vivo ha funzione di necessario, ancorché bizzarro,
sostentamento di un corpo altrui, e quelli dove le parti di un
corpo morto (e sepolto) vengono ri-assemblate per creare
un umanoide socialmente repulsivo e però incapace di non
dichiarare gutturalmente tutte le ben comprensibili esigenze
che la sua diversità non riesce minimamente a soddisfare.
Domande? Per oggi, mi fermerei qui. Analizzeremo domani
esempi meno orripilanti, ma non per questo meno significativi,
di ricomposizione, rimessa in opera e transvalutazione degli arti
*
Zeusi, nel quinto secolo, non trovando nessun corpo che
potesse minimamente eguagliare in bellezza Elena di Troia,
ricorse a cinque diverse modelle perché, scrive Plinio, la pittura
rappresentasse ciò che di più perfetto era in ognuna di loro.
Commissionato dagli Agrigentini, il quadro venne destinato
all'Heraion di Capo Lacinio di cui resta in piedi una colonna
*
magari Zeus ci scamperà da ogni male, ma il corpo bisogna
fare di tutto per tenerlo pulito, in caso di ricovero improvviso,
perché un incidente può sempre capitare, oppure un malore

dire “ai miei tempi” è come dire “smamma”, o “l’anima del li mortacci tua”, o ancora “traite, traite fili de le pute”, come Sisinnio, persuaso di aver rinchiuso San Clemente nella colonna di cui, pazzo, ordina la rimozione. E così Albertellus: “Falite dereto co lo palo, Carvoncelle” e questi di rimando, e a scaricabarile: “Albertel trai”. Per renderli appetibili, i beni di consumo, occorre evitare ogni forma di battibecco intorno alla loro inutilità, e azzerare qualsiasi ripugnanza verso quelli che li mettono in circolazione. Al consumo, altrimenti, si opporrebbe il valore, e andrebbe premiato chi riesce a procurarne qualche oncia – al posto di chi vende per soddisfare voglie indotte –, anche se poi bisognerà stabilire chi lo decide questo dannatissimo valore. “Da noi” (altra frase buona per le cicche) il consenso poteva far conto sullo scarto rispetto alle convenzioni precedenti, ed era sempre sul punto di congelarsi: anche il sarcasmo era una forma di proposta, un fiore redarguito, ma non offeso dai quadri in mostra nelle trattorie. “Per via della durezza del vostro cuore, avete meritato di trascinare sassi”, di espugnare roccaforti difettose, di combaciare con angeli piagnucolanti

opinione di apelle sull'arte come bene di rifugio

vun per mi, vun per ti, vun per quel che vegnaraa, e nel giro
di poche settimane la pelle si rinnova, *vun per mi, vun per ti,*
vun per quel che vegnaraa, e nel giro di un inverno filmato
in bianco e nero, si rinnova il contagio: *vun per mi, vun per ti.*
E chi precorre, percorre; e chi allude toglie, o sposta, o diluisce:
do quindi ragione a Nelson Algren che ha scritto "si fa letteratura
ogni qual volta una coscienza radicata nella propria umanità
sconvolge la logica della legge" (la finzione del risarcimento)
*
se non sai a che santo votarti, o a che ninfa di lago, di fiume,
o di montagna, se non sai a quale disperazione allacciare
la tua pulsione di morte, se il programma del libero arbitrio
fa acqua da tutte le parti, se non ti abbandona il rimorso per ciò
che non può essere disfatto e rifatto altrimenti, se non ti passa
la voglia di convincere, di affastellare il raccolto redarguito
dalle promesse di un'ultima rinuncia, di un illecito "vedrai",
distogliti dalle oblazioni forzate. Io non ce l'ho con Kant
che pure mi vorrebbe delatore per evitare che il mentire nuoccia
al mio profilo di essere umano (*vun per mi, vun per ti, vun per*
quel che vegnaraa) ma dico che si tratta di una fuga, di un'ipotesi
attorcigliata, di un volo in picchiata contro uno spaventapasseri
*
bene di rifugio per vampiri, timbro di una voce che ha riscosso
applausi e ti ossessiona come un calendario liturgico; sciogline
la memoria minando il ritmo subdolo del suo sopraggiungere.
Metti uno che compri qualcosa perché gliel'hanno detto, non è
come scaldare il letto a un rivale in amore? Forse che sfugge alla
svalutazione l'orgoglio capillare e catafratto di una volontà allogena?
Metti che uno bari al gioco, in caso di avaria, o di un improvviso
tifone, metti che uno preveda che *lo primo [---] refugio e 'l primo ostello*
sarà *la cortesia del gran Lombardo*, come può essere che l'arte sia
insidia e al tempo stesso rifugio per l'insidiato? *Vun per mi, vun per*
ti, vun per quel che vegnaraa, e lo sai che non c'è più religione

apelle figlio di apollo, ancòra

col tredici, le cose vanne bene o male a seconda del luogo dove il numero si manifesta e dove persino la gobba della luna può segnalare in anticipo se il nascituro sarà femmina o maschio. Oggi però tra sesso e *gender* c'è conflitto e non si vede all'orizzonte un'arte destinata a comporlo. Scagliato in un cretto di insaziabili "ho già dato", o tra le fiamme di un traguardo allontanato, l'uomo-donna e l'uomo-pantegana prima fibrillano e poi riscuotono. Restano esclusi il donna-uomo, l'uomo ragno, e massimamente il non uomo, l'extra terrestre che quando è buono, come Michael Rennie, porta un messaggio di pace. Per procedere occorre sprofondare, regredire in ampiezza, infilarsi nella partenza, o ancora discendere di cerchio in cerchio a caccia di una logica del fare a tutti i costi che si lascia scartare (come nel gioco del pallone), da una logica del fare ogni tanto che scarta (come si scarta un oggetto), ma non elimina ciò che viene scartato, facendolo tutt'al più arrossire timidamente. Ricordo soltanto che ai miei tempi dipingevo linee talmente sottili che, dentro, un'altra più sottile ancòra , non era possibile tracciarla

Antonio Loreto

Figurazione e figura, monologo drammatico e coro trompe-l'œil

Dopo il doloroso monologo a due voci di *Cefalonia* (Mondadori 2005, Marsilio 2013), Luigi Ballerini mette in scena un'assemblea in cui, tra i tanti che prendono la parola, udiamo la voce di un solo individuo. Si capisce quanto il poeta tenga a una visione e a una rappresentazione non univoche delle cose, si dica pure dialettiche: come se le guardasse da sopra, sopra una fune tesa a qualche piede di altezza, equilibrandosi, cioè oscillando, con le braccia aperte. Allora il progetto di un monologo si autodenunciava inadatto a una realtà complessa come la guerra, pur vista da lontano, appunto, pur ormai passata in giudicato. E per quanto avesse a che fare con un'esperienza personale e con una sofferenza puntuale. L'allestimento delle due voci, e addirittura di un coro, è anzi forse servito a rendere quel dolore meno preciso, a condividerlo con la storia.

Questa volta la cosa da guardare è il lavoro: ciò che è pressoché conseguente, se la Costituzione sorta dalla Resistenza (da tutte le Resistenze, anche quelle degli uomini di stanza in Grecia) alla violenza nazifascista, recita, giura, garantisce che l'Italia è una repubblica fondata sul lavoro, proprio.

L'individuo che vediamo in postura allocutiva è il più grande pittore del mondo antico, il pittore capace di opere perfette, stando a quanto ne scrive Plinio, che non lascia passare *nulla dies sine linea*, che – la cosa è ovvia, per i tempi – concepisce l'arte come un lavoro, sé stesso come un artigiano, e non si assoggetta ai capricci dell'ispirazione.

Attraverso un *pun* – «con la linea è diverso, di verso in verso» – Ballerini ricorda che in inglese (la lingua con cui egli ha sempre *lavorato*, da studioso) *line* sta anche per *verse*, e del resto la filastrocca tuttora in voga che dà il titolo a questo libretto fa di Apelle il figlio di Apollo, dio della poesia. La maschera drammatica che Ballerini indossa per questa orazione civile basta insomma a stabilire la fondamentale connessione lavoro-arte-poesia.

L'orazione è costruita assemblando i discorsi con i quali Apelle risponde man mano agli altri membri dell'assemblea, dei cui interventi si è fatta opportuna ellissi: Ezra Pound, José Saramago, Nelson Algren, Honoré Daumier, Dante, le voci della saggezza e dell'arte popolare, o quelle fissate nelle prime attestazioni della lingua volgare. Presenza importante, quella di Pound: il poeta che pretendeva di essere economista e le cui parole in versi e prosa sull'usura e sulla moneta, in un tempo come il nostro, di sempre più radicale finanziarizzazione dell'economia, dovrebbero essere rilette se non altro con rinnovata curiosità. La presenza decisiva nel disegno complessivo di *Apelle* pare tuttavia quella implicita, fantasmagorica seppure concretissima, di Andrea del Sarto, protagonista di uno dei più noti *dramatic monologue* di Robert Browning, che Ballerini non può non avere in mente.

«Less is more» si legge nel testo di Browning. Avrà fortuna come motto dell'architettura e dell'arte minimaliste, ma intanto è quanto potrebbe adattarsi ad Apelle, a quello storico e a quello balleriniano: starebbe alla perfezione nell'inaugurale *who there?*, in cui già si incontra l'elogio del «togliere»; o in *savoir faire*, dove scocca «l'ora di non aggiungere più nulla»; o ancora in *sine linea*, che prescrive la linea sottile, sottilissima, da intuire più che da vedere. E che Andrea del Sarto percepisca e definisca sé stesso come «craftsman», la propria opera come «ware», merce, anche questo avrà avuto un rilievo nella selezione che la memoria letteraria di Ballerini ha operato.

Non si tratta peraltro dell'adozione pura e semplice di un modello, ma il compimento di una serie figurale. La teoria di corrispondenze che si potevano sfruttare e che sono state fatte fruttare è eccezionalmente compatta: Apelle, la perfezione formale celebrata da Plinio (con il particolare dell'amore per la modella Campapse, che Ballerini non manca di evocare), anticipano infatti figuralmente Andrea del Sarto, l'arte «senza errori et in tutti i conti di somma perfezzione» e «senza ornamenti» descritta dal Vasari quindici secoli dopo (e si ricordi l'amore per la moglie Lucrezia, sua modella, sulla cui presenza muta Browning impalca il monologo). Il poeta inglese, allora, prefigura quello milanese (che peraltro, con tutte le mediazioni di cui è necessario tener conto, ne eredita la prosasticità, la libertà versificatoria): e

la loro disposizione chiastica indica nella maniera più chiara che la tessera mancante – non finale, nella serie – doveva essere letta come un vero e proprio vuoto, una lacuna da colmare affinché il senso fosse completo. Ciò che conta, ovviamente, è che da questo compimento Apelle, e con lui la sua parola, acquisti il massimo valore testimoniale. Il quale è da spendere, a ritroso, nell'allargamento dalla dimensione individuale e borghese di *Andrea del Sarto* – preso dalle sole vicende e ossessioni coniugali, causa di prostituzione per la propria arte e per il proprio lavoro – alla dimensione assembleare, collettiva, sociale, civile, che caratterizza questo *Apelle*.
Ma c'è al di là di questo, in fondo, qualcosa sopra cui meditare. In *Apelle*, come già in *Andrea del Sarto*, è tutto un parlare, un dire, un riferire. Anzi, Ballerini costruisce un personaggio postumo a sé stesso, che dice di sé solo ciò che verrà detto («chiunque [...] / cerchi anche solo un frammento della mia opera dovrà / contentarsi di quel che se ne dice», «sono / parole che Plinio mi ha messo in bocca»; «ci fanno anche sapere / che traevo dall'avorio bruciato un nero particolare»): certo ricalcando il palinsesto di Browning, che fa insistere il personaggio su ciò che ne dicono altri «but you can hear at least when people speak», «just as much they used to say in France», «Someone says»; certo tenendo fede al fatto che quel che si sa di Apelle è ciò che riferiscono le fonti; e anche per la necessità di giocare con l'interazione cronotopologicamente fuori sesto dei personaggi (e dei linguaggi) senza intaccare le loro qualità storiche, limitando l'invenzione. A questo proposito una pagina del Blanchot dell'*Entretien infini*, in particolare di *Oublieuse Mémoire* (in *L'absence de livre*), sulla poesia nei tempi di cui anche Apelle partecipa, è di conforto e focalizza l'idea fondamentale di Ballerini: «nessuno pensa che le opere e i canti potrebbero anche essere inventati di sana pianta […]. Chi può interessarsi a una parola nuova, non trasmessa? L'importante non è dire, ma ridire, e, ridicendo, dire ogni volta per la prima volta. Intendere, in senso augusto, significa avere sempre già inteso: prender posto nel consesso degli ascoltatori precedenti, permettendogli di essere presenti ancora una volta nell'intende che si rinnova».
Apelle prende posto, e fa prendere posto, senza dubbio, in un consesso in cui l'operare latita molto più degli interlocutori del pittore, che pure

in absentia sono agenti, attivi nella discussione: il che è assai significativo in un testo sul lavoro (*Andrea del Sarto* è per parte sua specializzato nella procrastinazione). Non manca d'altronde la posizione di un problema: che cos'è che chiamiamo lavoro? «verità proposte da chiunque anneghi nelle proprie allucinazioni»? La domanda appare oziosa e vuole apparire tale, ma intanto serve a rovesciare la paradossale retorica del fare che chi governa talvolta (e di recente spesso) propone, in un monologo sordo che non sente altre voci dalla propria, che riduce l'assemblea preferibilmente affollatissima a pubblico, a massa di comparse, e se va bene a coro: un coro monodico, un coro *trompe-l'œil*.

Sandro Parmiggiani

GLI ETERNI RITORNI DI UN VIAGGIATORE INCANTATO

Quando i Cento Amici del Libro vararono il progetto di pubblicare, nel 2016, un libro d'artista con la prima parte del poema inedito di Luigi Ballerini e le tavole di William Xerra, l'artista cominciò a valutare quale fosse la strada migliore da imboccare. Fu spontaneo per me suggerirgli di avviarsi, nell'arduo cimento di misurarsi con l'*Apelle* dell'amico poeta, su una duplice pista, difficile ma capace di restituire, almeno in parte, la complessità del percorso dell'artista – ormai dispiegatosi a partire dai primi anni Cinquanta: la prima mostra personale di Xerra (Firenze, 1937), ancora adolescente, risale infatti al dicembre 1952 –: trarre spunti e elementi dal confronto con il testo; rivisitare alcuni dei motivi che William aveva sviluppato nei suoi lavori, ricorrendo a molte, diverse tecniche. Confesso che dietro la mia indicazione c'era un dilemma costante che, da quando conosco e frequento, con una certa assiduità, William, mi tormenta e mi seduce: lui è passato attraverso molte esperienze, ha frequentato i territori della pittura, del disegno e della scultura, della *performance* e dell'arte concettuale, della poesia visiva e delle scritte luminose, è stato perdutamente innamorato del senso profondo degli antichi frammenti pittorici, dei lacerti di immagini di più varia provenienza e produzione, e della parola scritta (fino ad associare, in una mostra di una decina d'anni fa, i suoi interventi ai disegni di animali, ai ghirigori e all'incerta scrittura della nipotina Vittoria). E ha fatto tutto ciò, Xerra, senza calcoli di opportunità o d'altro, unicamente fedele all'esigenza di esplorare qualcosa che lo affascinava o, in un qualche caso, di mettersi talvolta a nudo, arrivando a rivelare impietosamente, in alcuni lavori degli ultimi due decenni, i suoi disagi d'uomo contemporaneo – nel ciclo con la scritta sovrapposta "io mento" e in quello recente del "dialogo assente" (cui avevano fatto da prodromo "Gli amori", nei quali uno dei due soggetti della coppia amorosa è una bianca, spettrale *silhouette* ritagliata nell'immagine...). Nel ciclo ultimo del "dialogo assente" (nel quale va ricompresa, oltre a una delle dodici tavole,

l'undicesima, l'opera unica, che funge da copertina, allegata a ciascuno dei libri dei Cento Amici), l'artista ritaglia la carta, di preferenza una mappa geografica, disegnando il profilo di un volto, che, dopo che lui ne ha sollevato un lembo, si staglia nel vuoto, lasciando intravedere un'immagine sottostante, e così accentuando il mistero, lo spaesamento, la continuamente cangiante contesa tra associazione e contraddizione di senso, per rinsaldare il sentimento di una impossibilità di comunicare.

L'opera di Xerra rivela, in tutto il suo corso, una straordinaria padronanza della pittura e del disegno; consapevoli del fascino che la parola poetica ha da sempre esercitato su di lui, potremmo dire che, nelle varie declinazioni del suo operare, Xerra ha voluto fare poesie in forma di dipinti e disegni, di collage e di scrittura. Perché Xerra ha ciclicamente sentito l'esigenza di uscire dal quadro, dai confini della sua superficie, di allontanarsi dal fascino troppo discreto del tonalismo, magari ricorrendo alla *performance* o ad altre esperienze? (Dal disegno, in verità, William mai è uscito: è, questa, un'esperienza quotidiana, che, come lui stesso rivela, "custodisce la libertà dello sconfinamento; quando disegno sulla carta, non mi sorveglio, quella superficie rettangolare o quadrata non mi appartiene più, non la sento come qualcosa di chiuso, entro il cui perimetro io debba organizzarmi: posso continuare la linea anche fuori, come una nota musicale che sfugge – non importa se, mentre disegno un corpo, una sua parte, ad esempio un piede, non sta più dentro la carta.") Davanti ai suoi dipinti, al di là delle evanescenze tonali presenti ovunque e delle superfici, più o meno vaste, di tela grezza che lui assume come fatto pittorico, si percepisce la tensione fortissima verso il segno, la passione infinita per il colore come esperienza del vedere, la latente esigenza della costruzione di una prospettiva e di uno spazio, che ne fanno il luogo di una visione e di un enigma. Arriva a scoprire, Xerra, che basta la bava di un segno, il fiato di una forma, una lettera dell'alfabeto, una parola appena, ed anche un lacerto minimo di un antico dipinto o un frammento di una carta – presenze che sono assenze, nelle quali ciò che conta non è il quasi tutto che manca, ma il farsi, il germinare stesso della vita che ancora ci trasmettono – per fare vibrare una superficie, per farla diventare opera.

Si pensi solo alla sua lunga frequentazione, a partire dal 1972 ed ancora talvolta fino ad oggi, del "vive", la scritta – mutuata dai correttori di bozze che, dopo avere apportato una modifica a un testo, ritornano sui propri

passi e dichiarano, ricorrendo a quella parola, che la versione originaria rimane in fondo la più appropriata – che lui ha cominciato a sovrapporre o a porre accanto a frammenti di dipinti antichi, di carte più o meno nobili e vissute, di immagini recenti o contemporanee. È nei mercatini antiquari che all'artista capita di "vedere" quel che resta di un'opera che, nella traversata del tempo, ha spesso subito oltraggi e mutilazioni: non gli interessa ricostruire e riconquistare, magari attraverso un abile restauro, una forma vicina a quella perduta, ma piuttosto e soprattutto ciò che già ora quel lacerto offre: una mano, un volto, un accenno di paesaggio, un frammento di interno – semplici brani di pittura, come quando alcune parole o un verso di un antico componimento poetico giungono fino a noi, intrise di mistero, avulse dal contesto in cui erano originariamente collocate... William incolla quel frammento su un telaio interinale – quello usato dai re-intelatori, con la sequenza dei chiodi che tendono la tela, bene in vista sui quattro lati – e lo fa diventare la "prima pietra" di un'opera in divenire, che sarà poi contornata da una delicata stratificazione di colori, di lettere, di forme geometriche: specchio di un fluire, di un trapassare del tempo, di una sua irrecidibile durata soggettiva, sentimentale. Se riflettiamo, il "vive" di Xerra è anche una straordinaria affermazione di contemporaneità dell'opera d'arte antica, al di là delle convinzioni diffuse di gran parte del collezionismo e del mercato: il lacerto antico – per non parlare dell'opera che è riuscita a giungere fino a noi piuttosto indenne dagli oltraggi del tempo – non è lo scarto da gettare nei rifiuti del gusto, ma qualcosa che ancora oggi può prendere la parola, per chi sappia intenderne la lingua. Il "vive" di Xerra è dunque uno schiaffo alle mode che, stagione dopo stagione, s'impongono o, meglio, vengono imposte dagli abili manipolatori di un gusto che si vuole sempre cangiante, schiavo di speculazioni e di disinvolti sovvertimenti dei valori.

Ha pagato, William, a questa inesausta curiosità, a questa perenne tensione a esplorare le forme del nuovo, un tributo che ha segnato tutta la sua vita: ha avuto riconoscimenti e sostegni da parte di molti, autorevoli, poeti, scrittori, storici dell'arte e critici, ma questo suo essere una sorta di salamandra che continuamente passava attraverso il fuoco di nuove prove, sempre risorgendo con le acquisizioni di ciò che aveva sperimentato in precedenza, non ha giovato alla sua diffusa riconoscibilità nel grande pubblico. William ne è ben consapevole – tante volte ne abbiamo parlato nei

solitari colloqui a due, quando nulla può essere celato all'amico che ti sta di fronte –, ma lui non rimpiange, e credo ciò valga anche per gli appassionati veri dell'arte, ciò che non è stato e che avrebbe potuto altrimenti essere, se lui avesse scelto di sopire e frenare queste sue inclinazioni, questo suo peculiare modo di intendere e vivere l'arte come una continua scoperta, come un'inesausta avventura intellettuale e dei sensi, giorno dopo giorno. Solo alcuni giorni fa, giovedì 24 marzo, William è stato impegnato a Piacenza, al Museo Civico di Storia Naturale, nella presentazione di una *performance*, con la proiezione di un filmato su un evento che sempre lo ha affascinato, e di cui tante volte m'ha negli anni parlato, e che ora è finalmente riuscito a documentare grazie al video di Francesco Paladino: l'incanto dei rondoni, che da aprile a luglio, trovano rifugio, quando la luce del giorno è più intensa, nelle feritoie del Palazzo Farnese e che all'imbrunire escono in volo, fin quasi ad oscurare il cielo, l'un l'altro inseguendosi e richiamandosi – un irripetibile "momento di essere" che non poteva sfuggire alla sensibilità di Xerra.

Nonostante William sia stato una sorta di "viaggiatore incantato" in tanti, così diversi, domini dell'arte, mai è venuta scemando la rarefatta qualità formale della sua opera – in particolare, della sua pittura, armonica in ogni fibra, e del suo disegno, così spontaneamente libero e felice in ogni approdo. Ho ancora negli occhi i fogli dedicati ai corpi che cadono, assumendo una nuova anatomia, dai grattacieli di New York l'11 settembre 2001, o i corpi femminili, cui si è dedicato qualche anno fa, disegnati "a occhi chiusi", appoggiando la matita o il pennino con la china, serrando gli occhi e cominciando a disegnare nel buio e nel vuoto, "senza rete", mosso dalla memoria di certe forme di donne conosciute o solo sognate. L'oscuramento relativo che è sceso su Xerra non può dunque essere motivato dalle qualità formali e di contenuto della sua opera, sempre altissime, ma può essere in parte spiegato con questo suo costante inoltrarsi su rotte mutevoli, guidato da un'unica stella polare: la sua sensibilità per nuovi sguardi sul mondo e per intuizioni rivelatrici, anche marginali, che però per lui assumevano un significato di verità universale. Ecco dunque che chi, supponendo che lui continuasse a seguire la strada su cui l'aveva visto avviarsi e si mettesse ad aspettarlo in un certo luogo cui quella via avrebbe necessariamente dovuto condurre, sarà rimasto deluso e spaesato. Xerra naviga, da sessant'anni ormai, nei territori del disegno e della pittura; ha

percorso ogni sentiero, anche quelli più impervi, non segnati sulle mappe, in cui poteva sperimentare una delle infinite possibilità del segno e del colore, arrivando addirittura, quando era insoddisfatto di una certa opera, a cancellarla, stendendovi sopra un impenetrabile strato di colore; ma tutto ciò non poteva bastargli. Così, William ha voluto indagare i confini dello spazio e della sua riproducibilità, si è lasciato incantare da esperienze quali quelle con le "lapidi" dismesse dai cimiteri, qua e là reperite – nelle quali lui sostituiva uno specchio alla foto del morto, immediatamente rivelando al vivo che guardava, nel *vis-à-vis* con l'annuncio della propria fine, il suo sicuro destino – e delle *performance* sulla mancata apparizione della Vergine a San Damiano (nata dalla riflessione sulla religiosità popolare), dal valore della parola e della scrittura, del testo poetico e letterario, del gesto e della messa in scena. Di qui, i suoi tanti cimenti di poeta visivo, i *poemi-flipper* realizzati assieme a Corrado Costa nel 1971-72, le varie *performance*, la fotografia, il video, il design, le scritte luminose con il neon, esperienze che sempre, in modi talvolta occulti, finivano per portare nuovi semi che andavano a germinare nei campi della pittura e del disegno. L'indagine spaziale con l'acciaio specchiante, e poi con le buste riflettenti, da lui condotta sul crinale tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, è successivamente trasmigrata nei suoi dipinti, che recano sempre una ripartizione spaziale, affidata a linee verticali, orizzontali, diagonali, alla proiezione ortogonale di una sorta di busta chiusa. L'apparentemente trasgressivo *divertissement* della mancata apparizione della Madonna a San Damiano si rivelerà coerente con una caratteristica fondante dei dipinti di Xerra: lo spazio che circonda il frammento – sia esso un dipinto, una carta, un numero, una lettera o una parola – è il luogo destinato a accogliere una visione, una mutazione, un'apparizione. Tutto ci rivela questa latente tensione: il colore, magari lieve, non omogeneo, mai completamente trasparente; la luce che sovente è quella dell'aurora o dell'imbrunire, annuncio di qualcosa che si mostrerà, che forse assumerà un volto – anche qui, una luce pensata, creata dall'artista, non certo specchio di una registrazione passiva del reale. Ecco allora che il luogo, all'apparenza ambiguo e irrisolto, del dipinto di Xerra ci appare come uno spazio aperto, qua e là misteriosamente abitato: tracce disseminate dall'artista, reliquie, impronte umane (pagine stampate magari fuori registro, frammenti di giornali e riviste, fotografie, carte da gioco, immagini della più varia produzione culturale, sia "alta" sia "bassa"), quasi che ovunque vada in scena un rapporto tra i lacerti delle immagini e il liquido amniotico in cui sono collocate – un mistero che, pur senza mo-

strarsi, abita quei luoghi, un enigma che, come nei rebus, continuamente ci sfida.

Del resto, William, è sempre stato attento nel cercare di portare alla luce, di rendere visibile e palpabile tutto ciò che è inafferrabile: lui è il poeta dell'avvento di ciò che non ha nome, quando non può, o non osa, mostrarsi compiutamente alla luce. A volte, nei suoi spazi dipinti, l'artista ricorre a toni più scuri, ed ecco che un disegno va a scalfire il manto della pittura, vi si insedia come un vascello che solchi una immota superficie d'acqua, ecco un pensiero che si è dato forma, ecco le forme di una mano, di un arto, di un corpo che navigano, felicemente liberi e vitali, il vuoto che li circonda: fantasmi di una visione che si va facendo immagine. Qui sta il fascino sottile, impalpabile, dell'opera di Xerra, ed anche il suo felice "limite", ciò che la rende compiutamente percepibile solo se gli occhi di chi la guarda sono abitati da una certa sensibilità. Anche perché lui non si è mai piegato al ricatto della semplificazione della lingua pittorica, e artistica in genere, non ha mai reso banale ciò che è di per sé è gravido di un irrisolto travaglio nel venire alla forma, consapevole di ciò che aveva intuito Paul Valéry: "i più ignorano ciò che non ha nome, i più credono all'esistenza di tutto ciò che ha un nome".

È, quello di Xerra, un atteggiamento di disponibilità all'incontro, allo stupore e alla scoperta, proprio dei bambini che guardano con occhi sgombri alle manifestazioni del reale e non hanno ancora iniziato a sostituire la definizione di una cosa alla cosa stessa – come acutamente aveva colto Georges Braque. Questo immergersi, da parte di William, in esperienze "altre" e nuove non è stato da lui vissuto come evasione, come parentesi nella *routine*, prima o poi da archiviare, che s'aprono e che non hanno nulla a che fare con l'esercizio e con il campo della pittura e del disegno, ma come vicende che prima o poi vi hanno fatto ritorno, depositandovi labili tracce o apportandovi contributi essenziali: il "vive"; l'utilizzo della parola o del numero come segni pittorici; le cancellazioni; la stessa sovrascritta, "io mento", spesso apposta con i caratteri utilizzati per marchiare i contenitori delle spedizioni. William – e ciò non può essere indifferente per un'Associazione come la nostra, che si regge sull'amore per il libro, quando si faccia virtuoso intreccio di testo e di immagini – è da sempre consapevole che la scrittura reca in sé un carattere visivo e spaziale che la parola detta non può avere – al di là delle rivelazioni che parole, volti e

corpi ci propongono nell'esperienza "necessaria" del teatro. Ed è, da sempre, William, legato, a partire dalle frequentazione di alcuni protagonisti del Gruppo '63, a poeti e scrittori (Antonio Porta, Corrado Costa, Emilio Villa, Adriano Spatola, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Sebastiano Vassalli, Giorgio Celli, Giulia Niccolai, Luigi Ballerini, Paul Vangelisti, Dennis Phillips, Milly Graffi, Maurizio Cucchi, Franco Cavallo, Giorgio Guglielmino, Ermanno Krumm, Tomaso Kemeny), ad artisti (Arrigo Lora Totino, Giuliano Della Casa, Claudio Parmiggiani, Franco Vaccari, Marco Gerra, Giovanni Anceschi, Magdalo Mussio, Edgardo Antonio Vigo, Armando Marrocco, Federico De Leonardis, Marcel Allocco, Julien Blaine, Courtney Gregg, Italo Lupi, Marco Romanelli, Massimo Ferrari), a critici e filosofi (Pierre Restany, Piergiorgio, Marco e Alberto Bellocchio, Aldo Tagliaferri, Vanni Scheiwiller, Remo Bodei, Franco Solmi, Filiberto Menna, Loredana Parmesani, Andrea Del Guercio, Andrea Dall'Asta, Arturo Carlo Quintavalle, Lucia Miodini, Manuela Gandini, Eugenio Gazzola, Roberto Borghi) e galleristi (Luciano Inga Pin, Rosanna Chiessi, Bianca Pilat, Gianfranco Bellora, Gino Di Maggio). Allo stesso modo Xerra è stato coinvolto nelle vicende della poesia visiva e non è casuale che alcuni dei libri e dei cataloghi delle sue mostre siano stati da lui concepiti come libri-oggetto, a tiratura limitata.

La scrittura che così di frequente è approdata nelle opere di William ("vive", "io mento", le frasi, tratte dai Vangeli apocrifi, che accompagnano come un mantra le tavole della *Via Crucis*, le parole apparentemente disperse, naufragate, in molti suoi lavori, fino alla *performance*, ripresa in una delle tavole per il libro d'artista dei Cento Amici, con il trasporto di caratteri di piombo, immagine metaforica del suo amore per la poesia, per il testo scritto) ha innegabili valenze estetiche. Un antico trattato di calligrafia cinese si soffermava a indicare alcune delle suggestioni "pittoriche" degli elementi dello scrivere: "segni diritti come aghi pendenti; punti tondi come gocce di rugiada; caratteri pesanti come nubi spesse, leggeri come ali di cicala"... Del resto, la scrittura è in molte culture stata associata al misterioso e al sacro: nella cultura ebraica, le lettere avevano un significato mistico; nella cultura araba, la scrittura è lo strumento attraverso cui Dio si rivela. La scrittura è figlia del silenzio, che talvolta è il solo liquido amniotico in cui essa può crescere – intendo la scrittura vera, e non i furbeschi distillati in pochi caratteri utilizzati nei messaggi dei *social network*, semplificazione banalizzante che si sostituisce al ragionamento complesso e manipola le

convinzioni diffuse; allo stesso modo, l'abuso del ricorso al telefono e alla televisione è lo specchio di un rifiuto del silenzio, di una tragica impossibilità di convivere con esso. In Xerra la pittura sembra potere nascere e crescere solo dentro una condizione peculiare, quella di chi sa "essere in disparte". Quando per una qualche ragione, legata alla sua condizione esistenziale o alla durezza delle vicende del tempo in cui siamo immersi, questa condizione si affievolisce, William sceglie di essere muto, cala sulla pittura il silenzio ed egli inizia uno dei suoi viaggi in un altro territorio artistico, alla ricerca, anche qui, di ciò che è inaccessibile, inafferrabile.

L'incantamento che ci prende di fronte alle trasparenze pittoriche di Xerra ci fa sentire il desiderio di varcare la soglia del colore, di inoltrarci nell'ignoto, che può farsi strada, dentro le nebbie della memoria, dietro la cortina dei toni. Questa attesa del manifestarsi di una visione che pure sappiamo essere inafferrabile, questa intrinseca esigenza di contemplazione, questo barlume di forma che ci pare di intravedere in un punto ma che subito si ritrae, esprimono una tensione al mistero, al sacro, quando prende voce tutto ciò che è rimosso, non detto, dimenticato, informe, tutto ciò che vive dentro il tempo che si dà tra il silenzio e la parola. Insomma, nonostante William Xerra sia in un qualche modo entrato nel novero degli artisti che si misurano con il sacro dipingendo due versioni della *Via Crucis* tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, continuando poi a misurarsi con altre suggestioni religiose – ricordiamo che per alcuni anni William è stato docente di Pittura e Arte sacra all'Accademia di Brera a Milano –, la sua vocazione, la sua tensione verso il sacro e l'assoluto erano già inscritte nel carattere di un artista che andava alla ricerca di tutto ciò che freme, che impercettibilmente s'agita, sotto il pur lieve, diafano manto di una velatura pittorica. Ciò che, negli anni Settanta e Ottanta, era frammento salvato di un'antica opera a soggetto religioso, scelto principalmente da Xerra per una qualche misteriosa valenza estetica, negli ultimi vent'anni si è fatto carico di un senso, di un messaggio.

Ricordo che, quando, alla fine degli anni Novanta, mi recavo nella sua casa-torre di Ziano, dove William ha uno studio su tre piani, raggiungibili solo salendo su un piccolo montacarichi, e lui doveva ancora cominciare a lavorare alla *Via Crucis*, o stava affrontando qualche stazione, spesso mi parlava di quello che Gesù e gli altri protagonisti della salita al Golgota potevano avere pensato durante gli episodi della Passione. William aveva

acquistato nel 1998 le tavole della settecentesca Via Crucis, cui avrebbe poi associato, in una sorta di dittico, le sue interpretazioni; dopo un anno di meditazione, iniziò a lavorarvi, cominciando non solo a riflettere sulla condizione dell'uomo, di Gesù in particolare, ma in generale di un uomo che ha una croce sulle spalle, un peso che in fondo si porta addosso da quando nasce, e che arriva alla morte ancora con quel peso su di sé, come qualcosa di irrisolto e di irrisolvibile... E cominciò a riflettere sulla vicenda di un uomo che fu condannato senza colpe, come nella storia ci sono stati tanti altri uomini mandati a morte ingiustamente, e sui sentimenti di una madre che vede il proprio figlio ridotto in quelle condizioni. Dalla prima alla quattordicesima stazione Xerra si confrontò non solo con l'iconografia che vediamo solitamente nelle chiese, nei vari suoi passaggi – le tre cadute, l'incontro con la madre, e così via – ma andò a rileggersi i quattro Vangeli ed anche quelli apocrifi. In verità, il coinvolgimento suscitato dalla *Via Crucis* aveva avuto un prodromo, nel 1987-88, quando William realizzò la *Lamentazione sul Cristo morto di Andrea Mantegna* – una copia che, nella verosimiglianza all'originale, testimonia un amore non fugace. Era stato Corrado Costa a chiedergli di cimentarsi, per una mostra a Palazzo Strozzi di Firenze, con la copia di un dipinto antico; William scelse, non a caso, il Mantegna: lui ama il Quattrocento – uno dei suoi grandi amori è Piero della Francesca – e quando era studente a Brera tante volte si era soffermato sul *Cristo morto* del Mantegna, che lo affascinava perché gli appariva un uomo vero, con tutta la muscolatura, con un corpo che dà l'idea di essere stato colto subito dopo la morte, dentro un realismo straordinario ed un'indagine scientifica dello spazio. William ci lavorò per sei mesi (soprattutto la sera fino a notte fonda), in una sorta di innamoramento assoluto, dentro uno dei momenti più autentici e coinvolgenti, anche a livello spirituale, della sua vita di artista.

Abbiamo visto che Xerra ha, nel corso della sua vita d'artista, sentito l'esigenza di dismettere la pittura per condurre esperienze e riflessioni "altre", per poi ritornare nell'alveo del dipingere con un senso rinnovato di adesione e di piacere, come se di quando in quando lui dovesse prenderne le distanze per potere rinnovare con la pittura una sorta di patto di autenticità. A volte William ha scelto l'oscurità, quella che pervade, attraverso le coperture di colore nero o rosso, alcuni suoi dipinti degli anni Duemila, che sembrano volere custodire e preservare un mistero, e forse alludere al passaggio al buio, alla notte, all'ombra che soppianta la luce. Questa sorta

di sacrificio della pittura ha portato con sé l'impossibilità di vedere dentro il colore; eppure è il silenzio che preserva e scalda la parola, che la rende unica, non effimera o banale come le tante che quotidianamente si liberano e vengono presto dimenticate, senza entrare nella memoria. Emilio Villa sapeva che la poesia non è destinata a sparire, perché è come "un filo d'erba che vuol crescere / sollevando il pietrame che lo pigia". Tutta l'opera di Xerra, e anche le opere in cui quasi tutta la superficie è coperta da un manto cupo di colore, non annunciano in verità il tramonto della pittura e del disegno, ma sono una sorta di preghiera e di veglia, di attesa dell'aurora e dello sbocciare di una nuova stagione: il disegno (quotidianamente praticato, su quella carta che, da sempre, è, nelle sue varie, infinite consistenze e caratteri, il supporto forse più amato dall'artista) e la pittura sono stati, e restano, il suo destino, quello a cui, "figliol prodigo", ha sempre saputo fare ritorno.

Reggio Emilia, 3 aprile 2016

Ad integrazione del testo di presentazione dell'opera di William Xerra, pubblichiamo di seguito la "Legenda", inserita nel libro d'artista, utile guida nella visione delle dodice tavole realizzate da Xerra per accompagnare il testo di Luigi Ballerini.

Legenda

Le tavole realizzate da William Xerra per accompagnare l'*Apelle* di Luigi Ballerini sono utilmente da leggersi secondo una duplice chiave interpretativa: il confronto con i temi e i versi del poeta; la rivisitazione del percorso, particolarmente complesso e diramato, dello stesso artista, che può essere definito un "viaggiatore incantato" nei territori dell'arte – ciò che, tavola dopo tavola, scorre in questo libro è dunque una sorta di compendio, pur parziale, della sua ricerca.

Forniamo di seguito alcune indicazioni essenziali per ciascuna tavola, facendo riferimento sia al soggetto, con l'indicazione degli anni del primo manifestarsi di un certo motivo nel percorso di Xerra, ora ovviamente declinato secondo le acquisizioni e le sensibilità alle quali lui è nel frattempo pervenuto – di qui, la doppia datazione –, sia alle tecniche di realizzazione – varie sono quelle sperimentate e adottate dall'artista nell'esecuzione delle singole tavole.

(sandro parmiggiani)

I – *Lamentazione sul Cristo morto del Mantegna* (la copia qui riprodotta è stata realizzata da Xerra nel 1988); concepita dall'artista come ideale soprapporta, nelle ripartizioni dei due battenti della porta sottostante lui ha disegnato i ritratti di alcuni dei personaggi citati da Ballerini nella sua introduzione (dall'alto in basso, da sinistra a destra, Benjamin Franklin, Karl Marx, Ezra Pound, José Saramago, Martin Heidegger, Gérard Haddad), 1988-2015

Acquaforte, acquatinta, fotolitografia, collage

II – *Ritratto di Apelle*, busta riflettente, 1972-2015

Ceramolle e collage

III – *Lapidi (dismesse dai cimiteri)* (la frase citata è tratta da uno dei Vangeli apocrifi, quello di Tommaso, assiduamente frequentati da Xerra durante la realizzazione della *Via Crucis* nel 1999), 1972-2015

Acquaforte e collage

IV – *Sandali*, 2015

Acquaforte e collage

V – *Ritratto di Ezra Pound / "Vive"* (fotografia da "L'Illustrazione italiana", settembre 1958, anno 85, n. 9), 1975-2015

Fotolitografia e serigrafia

VI – *Studio di geometrie*, 2015

Ceramolle e acquatinta

VII – *Via Crucis (XIV stazione)*, 1999-2015

Acquaforte, acquatinta, carborundum, fotolitografia

VIII – *Trasporto di poesia*, 1968-1973-2015

Acquatinta e fotolitografia

IX – *Io mento*, 2000-2015

Ceramolle, acquatinta, carborundum, stencil

X – *Nudo a occhi chiusi*, 2008-2015

Acquaforte

XI – *Dialogo assente*, 2015 (è questo l'ultimo ciclo che vede impegnato l'artista, nel quale va ricompresa anche l'opera unica, allegata a ciascun volume, con profili di volti, ritagliati come silhouette in carte soprattutto geografiche, emblema di un dialogo che non si dà, assente)

Impronta a secco

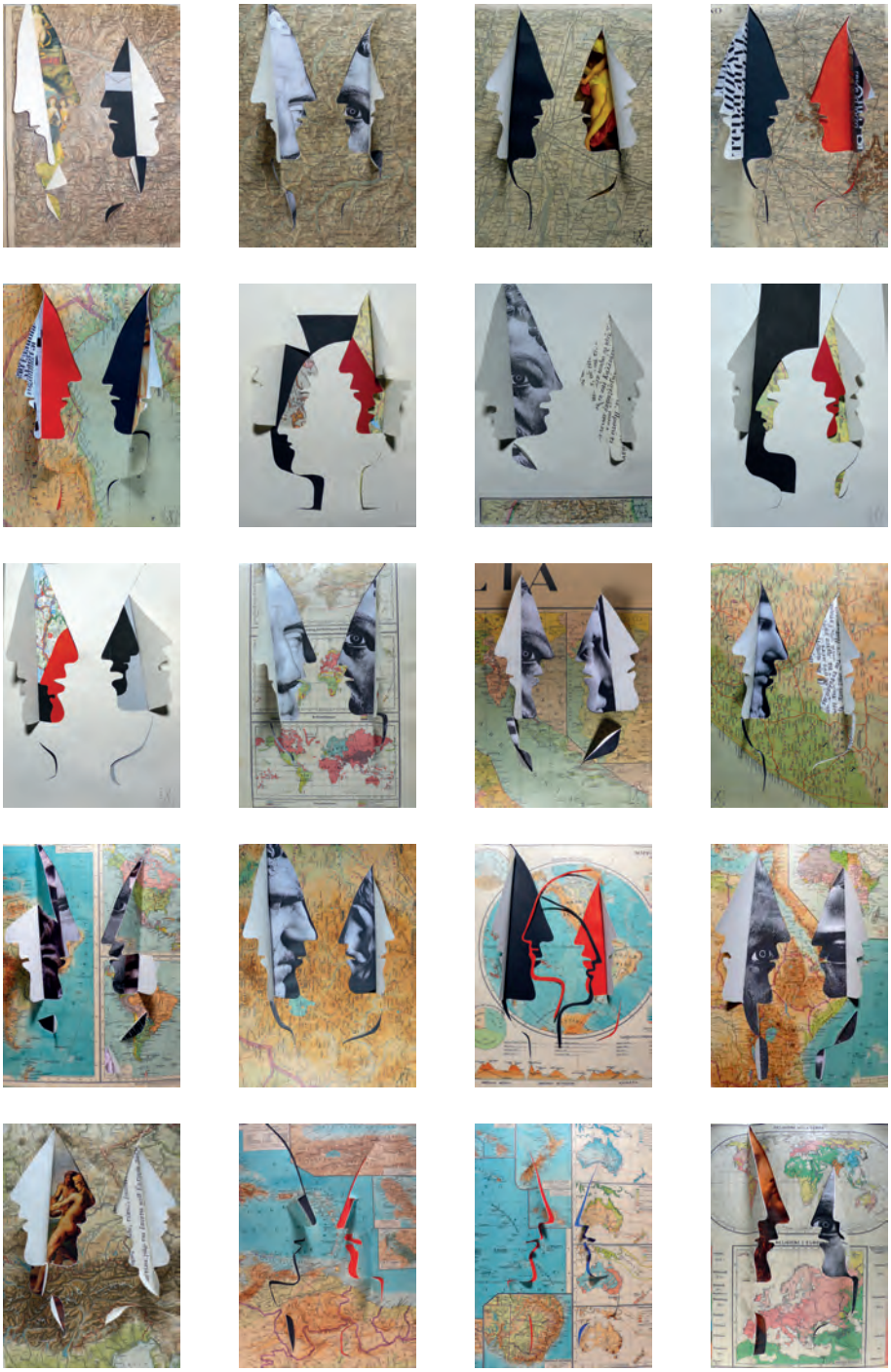
XII – *Studio per « Apocalisse »*, 2016

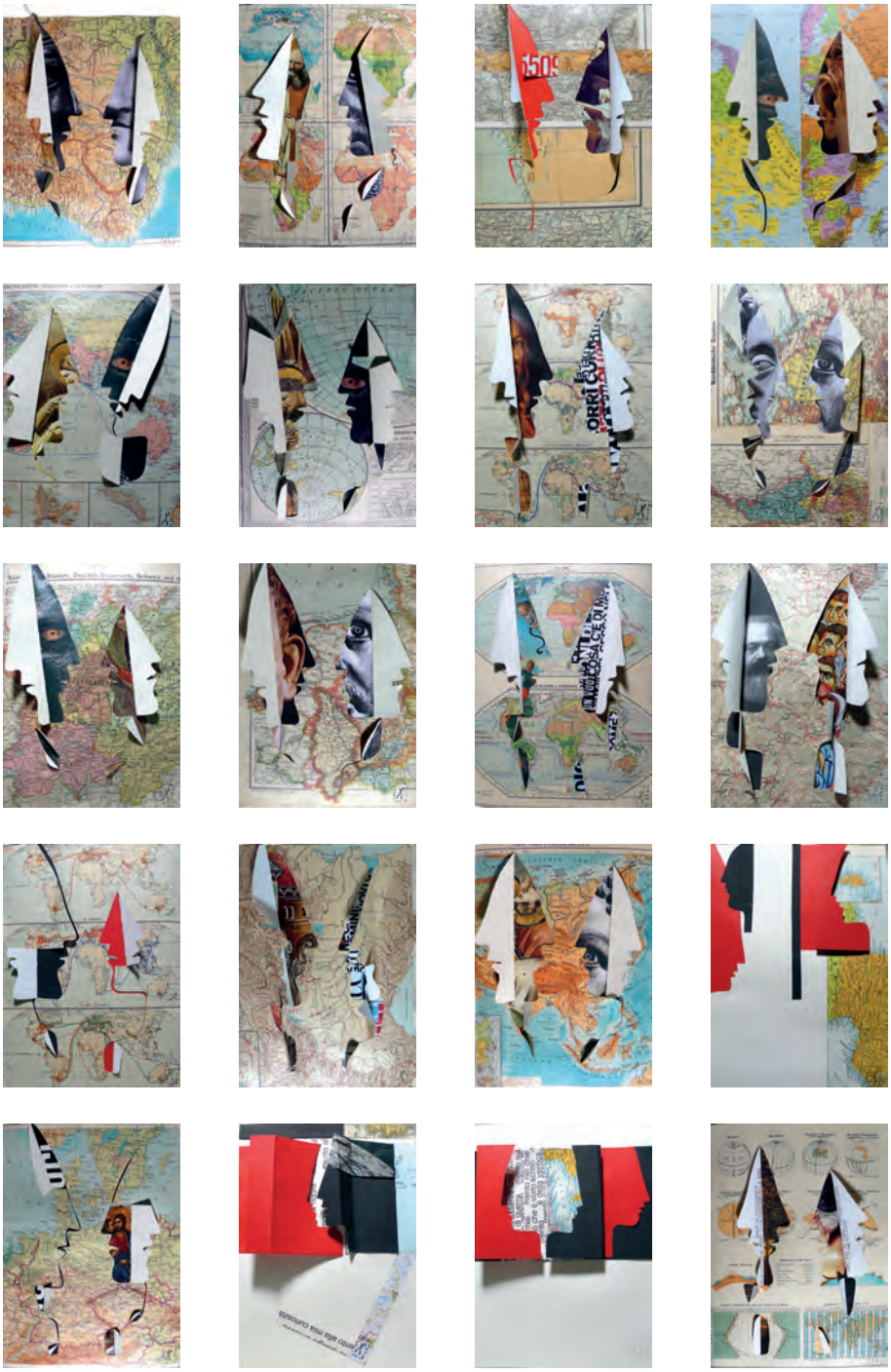
Acquaforte

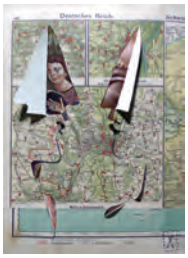
William Xerra

LE COPERTINE DI "APELLE FIGLIO DI APOLLO"

PER I CENTO AMICI DEL LIBRO







Questa plaquette è stata composta con il
Carattere Garamond e stampata su carta
Fedrigoni Old Mill Avorio
e confezionata in 300 esemplari da
Selgraph Srl in Cocquio Trevisago (VA)
nel mese di Maggio 2016

Cento Amici del Libro
Sede e Segreteria in Via Luigi Rossari, 5 - 20121 Milano
tel. e fax (0039) 02.72 00 22 20
posta@centoamicidellibro.it
www.centoamicidellibro.com