

Clerici è un «illuminato» indagatore ed evocatore del cuore misterioso che le trascorse epoche e le antiche civiltà hanno lasciato sepolto sotto le rovine del tempo; la sua opera è il luogo dove si trovano a coincidere una archeologia del presente, individuale, con una archeologia del passato, collettiva; poiché l'ontogenesi ripete la filogenesi e gli scavi operati nell'inconscio non sono dissimili da quelli condotti sulle città morte. L'opera di Clerici, nella sua chiarezza, nel rigore del suo spazio, nella ossessiva ripetizione delle immagini, è produttrice di angoscia; la bellezza della luce, l'infallibile precisione dei particolari, la magia della scoperta e dell'invenzione, non danno felicità; percuotono anzi di un vago terrore, di un disagio ancestrale. Clerici dipinge la frantumazione e la pietrificazione, i relitti sgretolati del tempo e l'eterna durezza delle rocce che stanno immote nel tempo, i miraggi e i cristalli, le città aeree e i templi sepolti; dipinge il sonno e lo sguardo, l'infinito dei deserti e l'infinito delle stanze, la lievitazione e l'emergenza.

Il ciclo böckliniano è, per la prima volta nell'opera di Clerici, autunnale; un malinconico, tenuissimo velo abbassa appena il tono dei colori, stende sulle immagini un'impercettibile nebbia, attraverso la quale la rifrazione della luce si fa più intensa, più diffusa, più fantomatica. *L'isola dei morti*, opera che raccoglie i terrori, l'oscura coscienza e la mitica poesia di un grande secolo al suo finire, continua, pur trasferita dentro queste stanze nitide ed eternamente vuote, in quest'aria rarefatta, a riverberare attorno a sé la sua fascinazione. È questa che Clerici dipinge, e mettendovi di fronte gli altri simboli della sua mitologia, la barca rituale, il falco Horus, il teschio, gli arieti di Menfi, provoca un contatto che elimina il tempo, cancella le epoche storiche, dando una immagine di quel futuro in cui tutte le ere saranno contemporanee sopra la suprema e infinita solidità delle terre e dei mari. *L'isola dei morti* così, pur rimanendo se stessa, diventa contemporaneamente straniamento da se stessa; si perde sull'orizzonte, si eleva nell'aria, si frantuma e sparge ovunque i suoi elementi erettili, i cipressi. Nel nome di un grande artista del mito e del mistero

la pittura di Clerici tocca un culmine di incanto, di coscienza e poesia; come è dell'autunno, si sente in queste opere la pienezza della maturità e il lieve soffio della morte.

Il Bateau-Lavoir

Il 1° dicembre 1969 per la sollecitudine di André Malraux il Bateau-Lavoir, una vecchia e cadente costruzione al numero 13 di rue Ravignan, cuore di Montmartre, veniva dichiarato monumento nazionale; cinque mesi dopo, il 12 maggio 1970, l'edificio era distrutto da un incendio. L'episodio contiene tutta l'ironia e la fatalità degli eventi simbolici; era infatti impossibile che il teatro squallido e felice della *bohème* artistica parigina nel primo decennio del secolo potesse sopravvivere alla consacrazione ufficiale: troppa miseria e fame vi avevano abitato, e caldo e freddo, anarchici, drogati, grandi e folli artisti, amori e suicidi, perché quelle stanze sopportassero ora l'occhio pettegolo dei turisti. I luoghi dei poeti è bene che scompaiano quando sono scomparsi i loro corpi; ciò che ne resta è spesso solo falsificazione, una lapide, una memoria consumata.

Ma se una mostra, come quella del Museo Jacquemart-André di Parigi, commemora il Bateau-Lavoir e gli anni della vita che ospitò, allora è più probabile che nasca un vero ricordo, che venga scritta una vera, non consacrata, storia: dalle vecchie fotografie, dall'edizione originale di *Alcools*, da una copia de «*Les soirées de Paris*», dalla lettera in cui Picasso invita Olivier Sainsère, consigliere di stato, a venirsi a prendere *La femme au corbeau* che aveva ormai deciso di vendergli, dall'insegna del «*Lapin Agile*», e soprattutto dalle opere, fossero o no capolavori, da tutti questi residui, banali o sublimi, del tempo, sorge uno spirito, nascono una malinconia e una emozione poetica; solo essi sono la verità e la pienezza del passato.

Il Bateau-Lavoir era una strana costruzione, che dalla parte di rue Ravignan aveva un solo piano, ma dall'altra, place Emile Goudeau, ne aveva tre, per cui oltrepassata la porta d'ingresso in rue Ravignan, anziché salire, si scendeva: tutto l'edi-

ficio era occupato da studi di artisti e la sua storia comincia in un pomeriggio di novembre del 1893 quando la soglia di rue Ravignan viene attraversata da Paul Gauguin, che vi andava a trovare l'amico e allievo Maxime Maufra, ivi installatosi da un anno; si chiamava allora « La Maison du Trappeur »; il nome Bateau-Lavoir fu inventato da Max Jacob e André Salmon, quando ne divennero frequentatori abituali e per qualche tempo anche abitanti.

Ma chi ha fatto del Bateau-Lavoir un luogo leggendario è stato Picasso: infatti i due episodi capitali nella storia dell'edificio, la creazione de *Les Demoiselles d'Avignon* e il banchetto in onore del Doganiere Rousseau, avvennero nel suo studio. Picasso arriva in rue Ravignan nella primavera del 1904 e vi rimane fino all'autunno del 1909: qui allora nasce il Cubismo. Picasso subentra a Paco Durio e si trova intorno altri spagnoli; la sua « banda » sarà infatti composta agli inizi quasi solo da spagnoli; in più, dopo due anni, arriva al Bateau-Lavoir anche Juan Gris, il terzo grande del Cubismo. È ciò che ha fatto scrivere a Gertrude Stein il famoso inizio del suo libro su Picasso: « La pittura nel XIX secolo, in Francia, era fatta interamente dai francesi. All'estero la pittura non esisteva. Nel XX secolo la pittura è fatta in Francia, ma dagli spagnoli ».

I paradossi della scrittrice americana contengono, come sempre, una parte di verità. Il Cubismo non è tutta la pittura del nostro secolo, ma ne è certo il grandioso inizio. A vedere l'opera creata da Picasso al Bateau-Lavoir, considerato che vi mantenne lo studio, senza più abitarvi, dal 1909 al 1912, non solo si sorprende, quasi giorno per giorno, la lenta maturazione dell'idea che porta alla prima, vera e definitiva rottura con l'arte del secolo precedente; non solo si resta meravigliati dall'enorme quantità di opere prodotte; ma vien quasi da dire che esse formano nell'insieme il periodo più ispirato, più poetico e potente di tutta la sua sterminata produzione.

In quegli anni sta la nascita del Cubismo, e io la situerei, ancor prima che ne *Les Demoiselles d'Avignon*, nella vicenda del ritratto di Gertrude Stein: per tutto l'inverno del 1906 Picasso aveva lavorato a questo ritratto, ottanta sedute, ottanta

volte che la scrittrice era salita al Bateau-Lavoir; alla fine Picasso, insoddisfatto, cancella la testa e parte per la Spagna; quando ritorna ridipinge all'improvviso la testa senza rivedere il modello. In quel soggiorno in Spagna, in quella testa di Gertrude Stein che ne consegue, fisserei il primo lume dell'idea cubista. Ecco infatti, tra la fine del 1906 e i primi mesi del 1907, compiersi in una stanza del Bateau-Lavoir il miracolo de *Les Demoiselles d'Avignon*; quest'opera era una summa del periodo blu e del periodo rosa, ma raggiunta sotto l'influenza contaminante ed esplosiva dell'antica arte iberica, della scultura negra, appena scoperta e di Cézanne, appena morto. Picasso aveva dato una forma agli spiriti; aveva creato, come confidò tanto tempo dopo a Malraux, la sua prima tela d'esorcismo.

Salivano a Montmartre da ogni parte di Parigi, per vederla, le persone più raffinate, intelligenti e strane, convocate con cartoline o biglietti da Picasso stesso, che in quel momento stava di fronte alla sua opera con sicurezza, distacco e curiosità, come se essa si fosse formata per un ineluttabile evento naturale. Vi salì il collezionista russo Stchoukine, che ne fu rattristato; vi salì il mercante tedesco Wilhelm Uhde, che ne fu deluso; vi salì Félix Fénéon, che parlò di caricatura; vi salì Vollard, che scosse la testa; vi salì Matisse, che la considerò una mistificazione; vi salirono i fratelli Stein e lei Gertrude fu entusiasta, lui Leo scoppiò a ridere; ma vi salì anche Kahnweiler, che volle comprarla; e Braque, che cambiò modo di dipingere. L'opera si staccava così dalla parete del Bateau-Lavoir ed entrava direttamente nella mitologia dell'arte moderna.

Negli anni che seguono la storia del Bateau-Lavoir si fa più tranquilla, o più silenziosamente drammatica; è Juan Gris allora il protagonista, Reverdy il poeta; vi capita ogni tanto Modigliani; o Pascin; il centro della *bohème* artistica stava passando a Montparnasse. Gris ancora dentro quelle stanze dipinge alcuni capolavori di un cubismo più rigoroso, poetico, quasi mistico. Poi, allo scoppio della guerra, tutti quei destini che si erano incrociati in una casa di Parigi ritornano a divergere.

ROBERTO TASSI