

Incontro a Villa Medici con il grande
e appartato pittore
che fu amico di Bonnard e di Derain

Balthus e il canto del coccodrillo

di GIULIANO BRIGANTI



Rilke, di Bonnard, di Picasso, di Valéry, di Giacometti e di tanti altri ancora. «Sì, è un peccato», risponde, «ho sempre pensato che sia un peccato non scrivere. Ma, vedi, io scrivo solo delle "scioccherie": ho scritto non molto tempo fa lo scenario per il teatrino di Arumi quando era piccola [è la sua ultima figlia] a Rossinière».

E non mi parla, quindi, di quei personaggi di cui gli chiedo, ma di una gatta e di un gattino, di un coccodrillo e della canzonetta che cantava. E io so che Balthus ha dedicato a quel teatrino moltissimo tempo insieme a sua moglie, e che gli unici spettatori sono stati i bambini per cui aveva scritto quello scenario. Anche questo diverso valore dato al tempo e al modo di occuparlo ci dice molto di Balthus.

Presenze inquietanti

Gli chiedo naturalmente anche di Derain, pensando al bellissimo ritratto che ne ha dipinto nel 1936. «Derain l'ho conosciuto grazie alla mia pittura, perché venne a vedere la mia mostra alla Galerie Pierre e ne rimase colpito.

Era un uomo straordinario e l'ho molto amato. Viveva a Parigi come se fosse in un villaggio: a chi gli chiedeva dove abitasse o da dove venisse, non diceva mai il nome di una via, ma "abito laggiù, vengo da là in fondo, no, un po' più lontano". Gli chiedo del perché l'avesse dipinto con quella maestosa vestaglia e mi racconta come gliel'avesse fatta tagliare apposta per il ritratto dalla famosa Karinska e come la stoffa l'avesse cercata a lungo, per trovarla finalmente in un mercato di tessuti che si chiamava Saint Pierre. Così allora andavano le cose.

Gli chiedo anche di Bonnard, che mi dice di aver conosciuto da sempre («non ricordo la vita senza Bonnard») e al quale, come pittore, fu molto più vicino che non a Derain, che amò moltissimo come uomo ma la cui pittura, stranamente, non gli era congeniale.

È quasi impossibile far capire, scrivendo, come la conversazione apparentemente svagata, casuale e sempre improvvisata di Balthus conferisca una straordinaria attualità e tutta la freschezza del presente ai suoi racconti, tanto che mentre mi parlava pensavo come sia difficile riportare quelle persone, così vive, alla

loro ormai attribuita consistenza storica, cioè a quanto si sa di loro a posteriori. E pensavo anche come sia vero quanto ha detto Marcel Schwob, e cioè che i biografi, che hanno creduto sempre, disgraziatamente, di essere degli storici, ci abbiano privati così di mirabili ritratti.

Se io fossi bravo come John Aubrey, che alla fine del secolo XVII scrisse in poco più di trenta righe una mirabile biografia di Shakespeare e in meno di quindici una di Cartesio, o come Schwob, che scrisse altrettanto mirabili brevissime vite più o meno immaginarie, scriverei una vita di Balthus press'a poco così: «Appare a Parigi agli inizi del secolo, poco dopo che vi erano apparse le *Demoiselles d'Avignon*, in una nobile famiglia di origine polacca. Vegliarono accanto alla sua culla le ninfe silvestri dei giardini di Bonnard, ma vi apparvero anche presenze più inquietanti. Nelle sue vene, oltre a quello polacco, scorre sangue russo e scozzese: è imparentato con i Romanov e con Lord Byron. Da queste sue aristocratiche ascendenze ha ereditato la bellezza, l'eleganza, la nobiltà del gestire e l'inimitabile inclinazione della sigaretta fra le labbra. E anche gli occhi chiari, il naso affilato e i capelli sottili, così come l'abitudine di parlar piano e di ascoltare solo chi ama o chi lo diverte.

La sua infanzia fu circondata da discorsi elevati, da nobili frequentazioni, da buoni consigli e da amicizie preziose. Rainer Maria Rilke ha accompagnato i suoi primi passi e Bonnard, che riconobbe subito il suo talento di pittore, raccomandando ai suoi di evitarli l'Accademia. Ancora adolescente passeggiava per il Louvre con aria incantata guardando quello che gli piaceva e cominciò a copiare Poussin. Poi l'Italia lo chiamò a sé. A Firenze, dove abitò due anni aiutandosi col fare l'interprete per le vecchie turiste inglesi, fu colpito fortemente da Masaccio; ma ad Arezzo, nella chiesa di San Francesco, ebbe l'incontro decisivo. Davanti agli affreschi di Piero, così come Lucrezio quando vide il cielo azzurro nella radura silenziosa della foresta, fu toccato dalla benedizione degli spazi calmi. Un frate, che non conosceva la divina geometria delle proporzioni, vedendogli copiare nella chiesa la battaglia di Eracleo, gli disse: «Non vedi che fai dei cavalli di cartone?».

Più tardi apprese da Seurat come i corpi siano un insieme di innumeri atomi colorati di luce e rivelino la geometrica armonia del loro volume a seconda della maggiore o minore intensità dei punti della luce stessa. Ma sia Piero che Seurat gli insegnarono che c'è un ordine nel mondo, e che quell'ordine si può scoprire soltanto rispecchiato nell'ordine divino che è la matrice universale delle nostre idee.

Disastro universale

Un giorno, a Parigi, nel Passage du Commerce-Saint André, vide uno degli angeli della Madonna di Senigallia che lo guardava da un angolo della strada: indossava un pullover giallo e una sottanina scura. Si accorse che aveva nei capelli il pulviscolo luminoso di Seurat.

La vita gli ha insegnato a disprezzare le azioni umane e ad amare l'innocenza della fanciullezza. Sentendosi al di fuori della mischia per elezione, può oggi considerare con distacco il disastro nel quale naufraga la civiltà di cui si sente tanta parte: un disastro del quale commenta, ma più con meraviglia che con dolore, la straordinaria universalità.

È così eminentemente pittore, che tutti gli uomini che hanno occhi per la pittura riconoscono la sua eccellenza e molti di loro cercano di spiegarla. Ma lui non li legge; o, se li legge, non ritrova quasi mai se stesso nei loro scritti. Solo la breve testimonianza di Federico Fellini è riuscita a toccarlo.

ne il vero significato nelle sue opere. Quale altra verità, del resto, si può chiedere a un artista, quale altra conferma, quale altra verifica dei suoi pensieri? E' l'altezza e la nobiltà della sua pittura a darci testimonianza della posizione che egli ha assunto, oggi, ai nostri occhi: la posizione di sacerdote e di custode «di quell'universo di segni in cui si concentra la memoria pittorica; di sacerdote e custode di una memoria e di una cultura che è un ciclo immenso che va dall'antico Egitto e Creta alla Firenze di un tempo alla Parigi dei giorni appena passati». Sono parole di Federico Fellini, che fra quanti hanno scritto su Balthus è quello che forse più di altri si è avvicinato a lui, che più ha capito il valore di quel suo atti-

vo e sempre attuale dialogo con la storia.

E bisogna pensare anche che quello di Balthus è il modo più legittimo e attuale di confutare certi «ritorni» al figurativo, certe reazioni contro il linguaggio astratto o concettuale o non figurativo, che sembrano incontrare qualche fortuna in questi ambigui anni Ottanta. «Non è pittura, non è realismo», mi dice; «è una specie di iperrealismo o di surrealismo e il surrealismo è stata una vera catastrofe: quella dei surrealisti non era pittura, era illustrazione». «La pensi come De Chirico, allora, sui surrealisti», gli dico; «ma non credo però che tu possa amare De Chirico». «Come uomo lo trovo affascinante, non come pittore. Nemmeno

nel suo periodo metafisico». E Morandi il grande pittore italiano di questo secolo? E qui come non essere d'accordo?

Forse sarebbe inutile dire di più per far capire cosa pensa Balthus; ma, per citare ancora Fellini, Balthus come uomo è «un accumulato di storia». Nei suoi racconti innumerevoli e preziosi emergono per noi i momenti nei quali ha condiviso la storia con i grandi artisti di questo secolo; ed emergono non come ricordo, non come memoria, ma come realtà attuale, come presenza contemporanea. Gli dico, perciò, che è un vero peccato che non abbia mai scritto, che non lasci una testimonianza degli anni vissuti, lui che è stato amico di Gide, di Artaud, di Camus, di Derain, di

Il giudizio di Fellini

Credo di non aver parlato ad alta voce, ma qui Balthus sembra acquistare ad un tratto quell'udito di cui lamenta (quando gli giova) l'assenza, e persino un tono più alto e sicuro di voce mentre risponde con insolita prontezza: «Assolutamente al di fuori: non ho con lui alcun rapporto. E non ho il minimo rimpianto di non averne». Poi, dopo un lungo silenzio, con la consueta voce curiosamente strascicata e quasi infantile, aggiunge: «Non ho nessuna voglia di capire quello che succede». Penso che qualcuno avrà detto la stessa cosa a Parigi nel 1789. Ma io gli chiedo: «E la pittura, allora?». «E la più moderna», mi risponde. «La più moderna e la più attuale. Soprattutto la più attuale. La pittura è solo pittura: al resto non credo. I pittori oggi non sembra più che "vedano" come pittori, hanno perso quella facoltà: una catena si è rotta».

Naturalmente, per intendere il senso di queste perentorie dichiarazioni, per distinguerle da altre non dissimili ma che nascondono obiettivi diversi, è necessario misurarle con il metro della pittura di Balthus. Ritrovar-

