

1.

Hans Magnus Enzensberger

Dentro l'immagine¹

Se guardo fuori, vedo per prima cosa, in alto a sinistra, un frammento di cielo, trasparente, rarefatto e umido. L'azzurro lontano è velato da lievi cirri, splendenti come cotone sfrangiato. Tutto ciò che vedo è illuminato lateralmente da raggi cangianti. Il sole deve essere alle mie spalle – o dovrei dire: alle nostre spalle? Difficile dire se sia mattina presto o tardo pomeriggio.

Un grande uccello bianco con la punta delle ali nera si leva in volo. Dev'essere una cicogna – ma dov'è che esistono ancora le cicogne? Riesco a distinguere il suo becco, una sottile linea vermiglia rivolta verso l'alto, e dietro altri stormi di uccelli, nere *silhouette*; forse rondoni o taccole, ma sono troppo lontani e non potrei giurarci. Il cielo sembra molto più ampio di quanto non sia: in effetti ne vedo solamente un ritaglio, una striscia sottile tra i vecchi, enormi alberi in primo piano. Sono querce: non c'è dubbio. Le chiome folte, i rami ricurvi, l'impalcatura possente – non possono essere che querce. Guarda-

¹ H.M. Enzensberger, "Das flämische Fenster. Ein Vexierbild", in *Der fliegende Robert. Gedichte, Szenen, Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, pp. 310-317. "Vexierbild" è un termine storico-artistico e indica un disegno o un quadro che rivela una figura nascosta qualora lo si osservi da un diverso punto di vista. Si tratta di un genere pittorico diffuso in area tedesca e fiamminga nel Cinquecento. Esempi di "Vexierbilder" [quadri con segreto] sono anche i dipinti a doppio senso dell'Arcimboldo: si pensi a quel quadro conservato al Museo civico di Cremona che raffigura una scodella di ortaggi in una bacinella e, osservato alla rovescia, una testa d'uomo. Il quadro qui descritto da Enzensberger è un paesaggio e non un "Vexierbild": l'autore utilizza questo termine in senso lato, a indicare un'immagine misteriosa che crea illusioni ottiche e si riempie di nuovi personaggi. Siccome non esiste una parola italiana equivalente a "Vexierbild", ho scelto per la versione italiana un titolo diverso che alludesse però a quella "immersione" nel quadro che costituisce il fulcro dell'esperienza estetica dell'autore nella *Finestra fiamminga* [NdT].

te come il fogliame sfuma dal verde acerbo a un brunastro ramato! Là, dove un raggio di sole colpisce l'albero, rilucono bagliori argentei. Abbiamo dinanzi a noi una giungla nordica, un luogo impenetrabile.

Solo uno stretto sentiero conduce fuori da questa foresta vergine, un viottolo petroso, pieno di curve e proprio qui, dove finalmente sbocca all'aperto – nel punto più chiaro – compaiono un paio di persone. Prima quest'uomo in giacca rossa: un tipo grasso, tracagnotto, sgradevole che indossa un largo cappello e calze rosse, a braccetto con sua moglie, troppo vecchia per lui. Che sguardo scorbutico ha la donna! Ci sembra di scorgere un accenno di baffi sopra il suo labbro e ci chiediamo perché abbia tirato fuori dall'armadio i suoi vestiti più belli: pizzi e broccati, una collana di perle, scarpe rosse. Per una passeggiata nel bosco è decisamente *overdressed*.

Il cagnolino bianco che cammina davanti a loro – una macchia chiara e danzante nel sole – può ancora andare: ma chi è quell'uomo con il cappuccio nero che vien dietro? È armato di un bastone o di uno schioppo. Dev'essere la guardia del corpo.

Ma ci sono pure altre persone. Un paio di metri davanti alla coppia, che esce dalla foresta con l'aria di chi è il possidente di tutta quella zona, là dove il sentiero si allarga, si è seduta una donna. È accovacciata con le gonne sollevate accanto a un cesto di vimini che ha sistemato al margine del sentiero, e osserva un contadino gigantesco – probabilmente è suo marito: anch'egli ha appena riposto a terra il suo carico, una grossa gerla. Tra i due vedo un bambino imbucato, di sei o sette anni, che indica o offre qualcosa all'uomo; forse sono fiori, ma potrebbero anche essere bacche o fragoline di bosco – la mano tesa è così minuscola che riconosco solo una piccola macchia rosso scura.

È tutto. A un primo sguardo non si vede altro. La finestra a cui ci affacciamo è piccola, piccolissima, la si potrebbe quasi definire un oblò, dieci pollici per quattordici, non di più; naturalmente non è di vetro ma di un legno di quercia che avrà almeno trecentottant'anni. Se si osserva la superficie di lato, si scorgono le venature orizzontali sotto la vernice splendente. Anche la cornice lignea sembra antica; non mostra né fenditure né macchie. Il profilo verniciato è tarlato qua e là e l'oro in foglia della scanalatura interna è sbiadito e raschiato. Non me ne intendo, posso sbagliarmi, ma ho l'impressione che questa cornice non sia vecchia come il quadro. Il retro è liscio e piatto mentre la tavoletta di quercia leggermente arcuata porta le tracce dello scalpello che l'ha letteralmente scavata dalla tavola di legno. Segni col gesso, per me indecifrabili, un numero di inventario su di una vecchia etichetta e la traccia di un sigillo staccato documentano la provenienza del quadro. Nuovi sono solamente i chiodi e i piccoli pezzi di sughero con cui la tavola è incuneata nella cornice.

Già che ci siamo, dovremmo forse prendere in mano una lente d'ingrandimento e osservare con maggiore attenzione lo strato di colori. Non c'è bisogno del microscopio o dell'apparecchio a raggi X. Fidiamoci piuttosto dei nostri occhi. Dovete ammettere che il quadro è ben conservato; nessuna traccia di *craquelé* e tanto meno di rigonfiamenti; persino la vernice non dà l'impressione di essere stata ripassata. Solo in due punti – al margine del quadro quel punto grigio-blu più scuro nel cielo e là nell'angolo, nel fogliame, un'opaca macchia color ocra – potrebbero essere dei ritocchi. Non sarebbe difficile verificare la fondatezza di questa supposizione, ma noi non abbiamo a disposizione raggi ultravioletti e del resto non è questo che c'interessa. L'aspetto straordinario è un altro: come questo sottile strato di pigmenti e di olio di lino abbia resistito per quattrocento anni senza subire danni; un grado di resistenza eccezionale, se si pensa che la maggior parte dei quadri di inizio Novecento è già deteriorata, per non parlare dei lavori dei nostri contemporanei, che hanno già sin dal principio una loro data di scadenza proprio come le nostre auto, le nostre stampe postali, i sistemi di refrigerazione, le calze, le ideologie.

Il vecchio quadro è però scuro, pieno di ombre. Al suo proprietario potrebbe venire l'idea di farlo restaurare. Il mercante d'arte gli dirà: i quadri chiari hanno più valore sul mercato e il chimico gli spiegherà: non esistono colori che restino perfettamente stabili. Ogni pigmento si modifica col tempo. Ciò che era già scuro tende a scurirsi ulteriormente; i toni terrosi virano verso il nero e anche la vernice può assumere tracce di colore. Il Tempo si materializza nella sporcizia dei secoli.

Ma se lo chiedete a me, io vi dirò che sono contrario a restaurare il quadro. Ci sono anche colori che sbiadiscono nel corso del tempo, altri che modificano la loro temperatura. Altri ancora, come la biacca o il blu oltremare, sono molto resistenti. Un solvente che possa tener conto di tutte queste differenze non esiste. Sulla superficie restaurata i pigmenti stabili risaltano in maniera sgargiante e l'equilibrio nella gradazione dei colori è rovinato. Ma non è solo per motivi tecnici che non vogliamo chiamare il lavafinestre. Questa piccola tavola lignea non ritornerà mai come fosse nuova. Il desiderio di ripristinarne lo stato originario è insensato. La storia dell'olio, del minerale e del legno è irrevocabile quanto la nostra. Impenetrabile non è solo la foresta dipinta, ma anche il sottilissimo sedimento dei secoli che vi è depositato sopra. Non vedremo mai queste pennellate con gli occhi del pittore, con gli occhi dei suoi contemporanei. Che cosa può saperne un chimico della storia dello sguardo! Solo un alchimista potrebbe andare sulle tracce di questa scienza occulta e forse giungerebbe alla conclusione che non dipende dalle trasformazioni delle sostanze se l'immagine è nitida oppure opaca, ma dall'occhio dell'osservatore e

dalle sue esperienze.

Per quanto riguarda invece il pittore – anche la sua vita ci è oscura. I registri parrocchiali, direte voi: bisogna consultare i registri e gli archivi. Ma sono informazioni aride. Io immagino che sia nato nel 1575 o '76 nelle Fiandre, o, per essere più precisi, a Mecheln. Perché no? Mecheln è un'antica città di tessitori, Hans Bol e Lukas van Valckenborch sono nati lì. Gli arazzi prodotti a Mecheln nel Cinquecento godevano di fama internazionale. Ma la città, posta al confine col Brabante, viveva sotto il dominio degli spagnoli e ancora oggi non ha dimenticato che cosa questo significhi: un governo di terrore. I boia avevano molto da fare, i roghi dell'Inquisizione bruciavano ovunque, le truppe degli occupanti attraversavano le campagne con saccheggi e ammutinamenti, il terrore era quotidiano: cominciò un esodo destinato a durare decenni. Poco prima della nascita del nostro pittore, Mecheln era stata messa a ferro e fuoco dai mercenari del duca d'Alba – un vero e proprio dittatore militare – e il bambino non aveva ancora tre anni quando il padre decise di fuggire al Nord. Andò dapprima ad Anversa, poi, quando la città cadde in mano agli spagnoli, proseguì per Middelburg e infine raggiunse Amsterdam, la capitale delle province unite dei Paesi Bassi.

La guerra contro gli Spagnoli andava avanti (sarebbe durata ottant'anni), ma già al passaggio tra i due secoli il nuovo Stato – rifugio per tutti gli eretici e gli ebrei perseguitati – era diventato la comunità più ricca del mondo. Amsterdam fioriva. Divenne il centro della navigazione internazionale, del mercato monetario e dell'industria. Tra le numerose scoperte degli olandesi, ve ne fu una che si rivelò particolarmente gravida di conseguenze: scoprirono che la libertà illimitata nel commercio e nei trasporti, nelle credenze religiose e nella scienza, nell'arte e nella stampa poteva accompagnarsi allo sfruttamento più sfrenato – un'armonia capitalistica che nessuno avrebbe creduto possibile e a cui tuttavia era destinata una lunga vita. Date queste circostanze non dobbiamo interrogarci più di tanto sulle successive sorti del nostro pittore; possiamo supporre che egli fu uno tra i centocinquanta pittori (uno storico zelante li ha contati) che emigrarono ad Amsterdam dalle Fiandre tra il 1578 e il 1630 e che trovarono di che vivere nella capitale della nuova ricchezza.

Diamo un ultimo sguardo al nostro quadro. Adesso ha un aspetto ancora diverso. Che dipenda dall'illuminazione? Non credo, benché le sfumature cambino a ogni nuvola che passa fuori, al cambio della luce e delle stagioni. Ma non è così. Strano, pensiamo, come sia antiquato il mondo che ci mostra il pittore. Quando allontanava lo sguardo dal suo lavoro – io credo che abbia lavorato a un tavolo e non a un cavalletto – e guardava fuori dalla finestra, non vedeva dinanzi a sé una foresta vergine ma un paesaggio piatto, sfruttato sino

all'ultimo centimetro ed eroso dalla civiltà. Le enormi querce che dipingeva esistevano solo nel suo ricordo. Le trentacinquemila navi commerciali della flotta olandese (per non parlare della marina militare), operanti sui mari di tutto il mondo con navi di linea e fregate per difendere le colonie appena conquistate, avevano divorato le foreste del Medioevo. Il pittore e ciò che egli dipinge sono asincroni. Il nostro quadro è una finzione che mostra una natura scomparsa e uomini scomparsi.

È questo che rende inquietante il paesaggio apparentemente intatto. Vedete l'acqua, quel rigagnolo che scorre lento nel mezzo dell'immagine? Le sue rive paludose sono fiancheggiate dai canneti. Una nebbia di verderame e bianco coprente si leva sopra il canneto. Le tre case sul fiume e la quarta, una palafitta posta sopra alti trampoli, sembrano vecchissime e fatiscenti, come fossero abbandonate. All'ombra della palafitta vedo emergere dal canneto capanne di fogliame, strutture oscillanti e precarie, mentre dal sottobosco esce un grosso uccello nero. Sull'acqua, tra vapori bianchi, passa una barca. I suoi contorni sono così incerti che sembra trasparente. Adesso riconosco anche due figurine minuscole, rematore e timoniere, che si riflettono nel fiume. Ma non è tutto. Dalla casa a sinistra esce una figura appena accennata: nella boscaglia lungo la riva appare improvvisamente un uomo magro, forse un pescatore: anche sulle assi che fungono da scalini alla capanna nel canneto si muove qualcosa; distinguo un ragazzo appostato e poi un altro che si nasconde nella boscaglia. Anche laggiù in fondo nella foresta mi pare di vedere delle persone: devono essere cacciatori o ladri. E al di là del fiume, davanti alla casa abbandonata, ne compaiono altri; uno guarda fisso in acqua, l'altro sta in piedi immobile, con la schiena premuta contro la porta. Non sono esseri umani, sono spettri; se prendo la lente, infatti, i loro contorni sfumano. Scompaiono e ricompaiono di nuovo.

Adesso il quadro, come fosse una trappola, si riempie di altri segni e non riesco più a distinguere ciò che è dipinto da ciò che non lo è. Il fumo, per esempio, che sale dietro alle colline, proviene sicuramente da altri quadri del pittore, intitolati *L'incendio di Troia* o *Sodoma e Gomorra*. Il pittore, seduto comodamente nella sua casa di Amsterdam, non ha dimenticato né i saccheggi né i carri degli appestati, né la forca né la ruota. Il suo quadro mostra anche ciò che esso nasconde, per esempio la caduta di Icaro, un soggetto ripreso infinite volte:

... come ogni cosa ignora
serena il disastro! L'aratore può
aver udito il tonfo, il grido desolato,
ma per lui non era una perdita grave; il sole splendeva

come doveva sulle bianche gambe inghiottite dalle verdi
acque; e la ricca ed elegante nave che doveva aver visto
una cosa incredibile, un ragazzo cadere dal cielo,
aveva una meta e via passava placida ².

Il quadro di W.H. Auden è esposto al Musée des Beaux Arts di Bruxelles; il nostro non è famoso. Non appare in nessun catalogo sontuoso e non deve avere mai sperimentato su di sé i flash dei fotografi, rituale tipico delle grandi aste. Forse esiste solo nella mia fantasia, come invenzione di un'invenzione.

Sarebbe la cosa più semplice; sappiamo infatti che le Belle Arti non sono lì per noi, ma per gli speculatori immobiliari di New York, i banchieri di Francoforte e i produttori di whisky giapponesi. Cionostante, lo ammetto, mi piacerebbe godere di un panorama più ampio di quello che ammiro dalla mia finestra, sui castani del cortile. Avrei una gran voglia di volgere lo sguardo verso lontananze ignote ai nostri schermi televisivi.

Se il quadro a cui io penso esistesse davvero e se lo dovessi un giorno trovare, lo porterei subito via con me e difficilmente me ne separerei.

[traduzione di Paola Quadrelli]

² W.H. Auden, *Musée des Beaux Arts*, in Id., *Un altro tempo*, a c. di N. Gardini, Adelphi, Milano 1997, p. 75. Auden si riferisce alla caduta di Icaro raffigurata nell'omonimo quadro di Pieter Brueghel conservato al Musée des Beaux Arts di Bruxelles [NdT].