

Le linee di un racconto

(Pubblicato come prefazione a Matteo Pericoli, *New York e altri disegni*, Macerata, Quodlibet, 2005, pp. 9–12.)

Si potrebbe pensare che i disegni di Matteo Pericoli siano delle raffigurazioni: che le linee che escono dalla sua penna riproducano diligentemente i contorni delle cose che si presentano al suo occhio attento, per quanto la mano conosca bene il valore aggiunto dei tremolii, dei cambi di spessore, dell'intensità mutevole del tratto. Si potrebbe pensare che le cose stiano così almeno per quei disegni che in vario modo si riferiscono effettivamente a soggetti reali, meglio ancora se inanimati, come i ritratti dell'isola di Manhattan e gli studi degli edifici di Midtown, o come le vedute dalla finestra di casa. In questi lavori l'intenzione raffigurativa è esplicita, e si capisce perché il pubblico e la critica americana li abbiano subito accolti non solo con ammirazione ma anche con autentica gratitudine: ammirazione per la loro bellezza, semplice e spettacolare al tempo stesso; gratitudine per la minuzia dei dettagli e per gli affreschi d'insieme con cui Matteo ha saputo «far vedere la città» ai suoi cittadini, come scriveva Paul Goldberger sulle pagine del *New Yorker*.

Eppure non si tratta semplicemente di raffigurazioni. Nelle opere di Matteo l'intenzione raffigurativa entra in gioco all'inizio e s'impone prepotentemente sul prodotto finale, ma ciò che le contraddistingue è soprattutto la loro capacità di testimoniare il complicato lavoro di astrazione e interpretazione che sta nel mezzo. Le linee d'inchiostro che corrono sulla carta sono lì ad attestare, non già i contorni delle cose, bensì il gesto contornante di Matteo. Lo scopo di quelle linee non è di rappresentare il visibile – di imitarlo – ma di renderlo visibile.

Prendiamo *Manhattan Unfurled*, l'opera che per gran parte del pubblico segna l'inizio della carriera artistica di Matteo. Le Corbusier diceva che per capire una città è sufficiente osservarne il profilo dal mare, ed è facile ricorrere alla citazione per spiegare il successo di questi ventitre metri di «skyline»:

Matteo stesso, nel descrivere la genesi del progetto, non nasconde che l'idea di disegnare l'isola «per intero» gli sia venuta proprio guardandone il profilo dall'esterno, a bordo di un battello della *Circle Line*. Ma il profilo di una città è come la linea dell'orizzonte: una linea effimera, inesistente, che non risiede nella realtà delle cose ma nell'occhio di chi osserva, e che varia al variare del punto di osservazione. Disegnarla non equivale a rappresentarla, perché ciò ne presupporrebbe l'esistenza. Né equivale a simboleggiarla, perché ciò ne presupporrebbe l'unicità. Disegnarla equivale, per Matteo, a raccontarla – a raccontare nero su bianco la nostra incapacità di guardare il mondo così com'è senza scomporlo e ricomporlo in un complicato gioco di figura-sfondo di cui è difficilissimo tenere traccia se non, appunto, affidandosi a delle linee d'inchiostro tanto concrete quanto fittizie. Non esiste lo skyline di Manhattan. Non esiste alcuno skyline di Manhattan. Tuttavia ci è impossibile *vedere* la città senza tracciarne un profilo.

Anche l'altro skyline di cui Matteo si è fatto interprete – il profilo della città di Manhattan vista dall'interno, dai prati di Central Park – testimonia con chiarezza questo modo di concepire il proprio lavoro. In *Manhattan Within* le linee sono affiancate dai giochi di colore, ma il motivo di fondo permane: Matteo non sta raffigurando lo skyline interno di Manhattan; ce lo sta raccontando. E proprio come in *Manhattan Unfurled*, lo skyline raccontato da Matteo non è qualcosa di reale bensì il prodotto di un tormentato processo d'immaginazione – il compendio di molte possibili porzioni di una linea d'orizzonte che, nel suo insieme, è invisibile (tanto più invisibile quanto più risulta difficile abbracciarla in un sol colpo d'occhio). Del resto basta guardare le centinaia di fotografie di cui in entrambi i casi Matteo si è servito per il suo lavoro: ad ogni fotografia corrisponde una porzione della città, e per ogni possibile porzione, per ogni possibile sguardo, si potrebbe fare una fotografia. Ma lo skyline nel suo complesso – quello esterno come quello interno – è qualcosa di più della semplice somma delle parti. Lo skyline emerge dalle parti attraverso un vero e proprio processo di *astrazione*.

Dico queste cose con convinzione, perché con Matteo ne ho discusso a lungo e perché Matteo stesso ne ha parlato per iscritto. Nel testo che accompagna la riproduzione di *Manhattan Within* – un testo che racconta le varie fasi della realizzazione del progetto, ma anche le riflessioni del suo autore – Matteo scrive:

Un disegno è fatto di linee, le linee sono un'astrazione della realtà, e in quanto tali sono delle finzioni. Devono essere inventate di volta in volta. Le linee di un

disegno sono il risultato di una complessa (benché intuitiva) serie di decisioni riguardanti la realtà, di scelte su come mostrare qualcosa che non esiste... Un disegno porta con sé le parole «ecco ciò che penso» più che «ecco ciò che vedo». [p. 11]

Né il discorso riguarda soltanto le linee che segnano il profilo della città laddove si staglia contro il cielo. A ben vedere ogni linea di *Manhattan Unfurled* e di *Manhattan Within* – ogni linea di ogni disegno che scaturisca dall'intenzione di rappresentare qualcosa – è il prodotto di un fiat in ultima istanza creativo. L'occhio «scruta il mondo» ma la mente «scava nell'immaginazione». Le linee acquistano un'entità fisica *soltanto* nel disegno, giacché nel mondo reale non se ne trova traccia. Direi anzi che il processo di astrazione che si esprime nei tratti d'inchiostro di questi lavori è di duplice natura. C'è l'astrazione che risulta nell'addizione delle parti in un tutto che le trascende. Ma c'è anche l'astrazione che si traduce in un tutto ottenuto per sottrazione delle parti. Il problema di decidere quali linee tracciare è infatti anche il problema di decidere quali dettagli includere. Ogni finestra? Ogni colonna? Ogni camino? Ogni cisterna per l'acqua? L'artista del pennello e della sfumatura può permettersi di aggirare queste domande; chi si affida esclusivamente alla semantica del disegno al tratto deve invece prendere delle decisioni esplicite. Da questo punto di vista un disegno è molto più simile a un testo che non a un dipinto o a una fotografia, e nessuno più di Matteo ne è consapevole:

Come in un testo, si può essere ambigui, si può insinuare, o si possono usare troppe linee o troppe parole per descrivere qualcosa quando se ne potrebbero usare meno, riducendo la quantità di informazioni a un minimo convincente. Leggerezza e precisione possono esprimersi anche con una frase o con una linea (non la precisione della linea tracciata col righello, ma la precisione che deriva dal servire a uno scopo). [pp. 11-12]

Non solo: il problema di decidere quali linee tracciare è anche un problema squisitamente epistemologico. Visto da lontano un edificio può sembrare un oggetto ben preciso, con un contorno astratto ma netto, tuttavia basta avvicinarsi – basta ingrandire la scala – perché le cose prendano una forma diversa. Quella che sembrava una linea netta si rivela un susseguirsi di insenature, rilievi, elementi decorativi, incrostazioni. Quindi? Il lavoro di astrazione che si traduce nella decisione di tracciare una linea d'inchiostro comporta, evidentemente, anche un elemento di idealizzazione. Le linee di un disegno comportano il medesimo grado di astrazione e arbitrarietà delle linee di un grafico estratto da dati eterogenei, lo stesso grado di sublimazione di un disegno otte-

nuto completando una «pista cifrata» sulle pagine della *Settimana Enigmistica*. Anche nell'ipotesi in cui l'oggetto da ritrarre fosse perfettamente omogeneo risulterebbe difficile stabilirne con precisione la linea di contorno. I cartografi lo sanno bene: si lavora col compasso, ma l'apertura del compasso non è fissata dalla natura. Preso un tratto di costa possiamo pensare di misurarne la lunghezza. Sappiamo con certezza che questa sarà almeno pari alla distanza in linea retta tra le due estremità del nostro tratto, e se la costa fosse perfettamente diritta il problema sarebbe risolto. La costa però è contorta, sinuosa, quindi più lunga. Di questo fatto possiamo tenere conto in diversi modi e in ciascun caso la lunghezza finale sarà diversa, tanto maggiore quanto maggiori saranno le nostre esigenze di precisione. Ma non esiste una risposta oggettiva alla domanda «Quanto è lunga la costa?» perché non esiste una vera e propria costa che si possa misurare e rappresentare. Il caso degli oggetti raccontati da Matteo non è diverso: se avesse senso parlare di contorni oggettivi avrebbe senso parlare di una loro rappresentazione. Ma i contorni degli oggetti non sono entità reali e le loro superfici non sono più lisce e continue di quanto non lo sia quella del letto d'aghi di un fachiro. Tracciarne il segno sulla carta significa prendere una decisione. E il prodotto di questa decisione non ci dice che cosa l'artista vede bensì che cosa pensa.

Infine, non è solo questione di *quali* linee disegnare. L'artista, come lo scrittore, non può limitarsi a comunicare ciò che pensa. Deve anche comunicare *come* lo pensa. Scrive ancora Matteo:

Le linee si possono disegnare in molti modi, usando diverse tecniche, ma ciascuna ha un significato particolare, un'intenzione. Collegare un punto con un altro sembra l'unico scopo di una linea. Ma c'è ben altro: c'è il «come». Come una linea è tracciata rivela la profondità, la conoscenza e il grado di astrazione che si vuole comunicare. [p. 11]

Nella sua *Storia delle arti antiche* Plinio il Vecchio racconta che Apelle, per mostrare a Protogene la propria superiorità artistica, tracciò su una tavola una linea colorata di mirabile sottigliezza. Protogene rispose abilmente alla sfida tracciando sulla linea di Apelle una linea colorata ancora più sottile, ma quando Apelle la vide, con un colore ancora diverso tracciò una terza linea «non lasciando spazio alcuno per un'ulteriore sottigliezza». Per secoli la tavola venne conservata dai posteri e valse ad Apelle l'onore di colui che riuscì a disegnare «una linea invisibile». Se Matteo volesse, i suoi disegni potrebbero consistere di linee siffatte, e allora si potrebbe effettivamente parlare di loro come di rappresentazioni della realtà: rappresentazioni fedeli, perfette, assolu-

tamente invisibili. Ma le linee di Matteo sono ben altra cosa. Le sue linee hanno spessore e quello spessore, al pari dei tremolii e delle interruzioni, sono carichi di significato. Le linee astratte e apparentemente insicure che escono dalla sua penna non sono lì a rappresentare il mondo. Sono lì a raccontarlo. Quelle linee sono il testo con cui Matteo racconta il suo mondo: il mondo che lo circonda e di cui, come un amico sincero, ci vuol fare partecipi.