

WALTER SICKERT

di

Virginia Woolf

Sebbene la conversazione sia un'abitudine comune e molto piacevole, chi cerca di riportarla in uno scritto si accorge che sfugge da ogni parte, raramente rimane sull'argomento, è piena di esagerazioni e inesattezze, ed ha spesso momenti di grande monotonia. Così quando l'altra sera sette od otto persone pranzarono insieme, i primi dieci minuti trascorsero a parlare della difficoltà di muoversi oggi per Londra; era più veloce andare a piedi o in automobile, e il nuovo sistema di segnalazioni luminose era di aiuto o di ostacolo? Poi mentre veniva annunciato il pranzo, qualcuno domandò: « Ma le gallerie d'arte quando furono inventate? », domanda che sorgeva naturalmente, poiché la discussione sul valore dei segnali luminosi aveva indotto a dire che agli occhi del conducente il rosso non è più un colore ma solo un segnale di pericolo. Molto presto perderemo il senso del colore, soggiunse un altro, naturalmente esagerando. I colori sono ora usati così di frequente come segnali che ben presto provocheranno solamente azioni: il peggior modo di vivere in una comunità ben organizzata. Furono poi citati altri esempi del cambiamento causato nei nostri sensi dalle condizioni moderne di vita; come gli edifici mutino le loro caratteristiche perché nessuno più si ferma ad osservarli; come statue e mosaici tolti alle loro antiche destinazioni e confinati nell'interno delle chiese e delle case perdano le qualità che li caratterizzavano quando erano all'aperto. Questo provocò la

domanda sulla nascita della prima galleria d'arte, e poiché nessuno fornì una risposta sicura, chi parlava raccontò la storia stravagante di un giovane pieno di fantasia che durante il regno della regina Anna aspettava di poter attraversare Ludgate Circus. «Guarda» si disse «come corrono le carrozze! Quel povero vetturino deve lavorare di frusta. Nessuno si ferma più a guardare St. Paul. Tra poco tutte quelle insegne ondegianti verranno eliminate. Approfittiamo dell'occasione». Ed entrato alla Banca, che era nei pressi, prelevò ciò che rimaneva del suo patrimonio, e acquistò un appartamento in Bond Street, dove sistemò una mostra di quadri per la prima volta esposti al pubblico. Forse questa è l'origine della House of Agnew's; forse la loro galleria sorge nello stesso posto della casa che, con tanta preveggenza, quel giovanotto aveva affittato oltre duecento anni fa. Può darsi, dissero gli altri; ma nessuno si preoccupò di verificarne la veridicità, poiché era una fredda notte di dicembre e la minestra aspettava sulla tavola.

Intanto il discorso cambiò, secondo il suo solito modo, tornando sul colore; come ognuno veda il colore in modo differente; come i pittori vengano influenzati dal luogo di nascita, sia il Sud azzurro o il grigio Nord; come il colore risplenda, indipendentemente da ogni oggetto, negli occhi dei fanciulli; come gli uomini politici e d'affari siano ciechi, poiché il tempo trascorso in ufficio atrofizza l'occhio; e così, per contrasto, si parlò di quegli insetti, ancora viventi nelle foreste vergini del Sud America, che hanno l'occhio enormemente sviluppato e il cui corpo, ridotto a un grumo di epidermide, serve solo a unire le due grandi camere ottiche. Uno dei conversatori aveva conosciuto un uomo che esplorava le parti più selvagge del mondo in cerca di cactus, e aveva da lui sentito parlare di quegli insetti che nascono con i fiori e muoiono al loro avvizzire. Persona ostinata e di abitudini primitive, si commuoveva tuttavia alla vista di quei piccoli esseri che si impregnano di cremisi finché diventano rossi; poi volano su un viola, poi su un verde intenso, e prendono momentaneamente il colore di ciò che vedono, rosso, verde, blu, ed ogni altro colore di fiore. Al primo soffio dell'inverno, quando i fiori muoiono, la vita abbandona anche loro, e si potrebbero scambiare, così adagiati sull'erba, per palloncini aggrinziti. Saremo stati, un tempo, tutt'occhi anche noi come quegli insetti? chiese un altro. Manteniamo ancora

la capacità di trasformare ciò che beviamo e mangiamo in colore che si deposita in noi, aspettando le condizioni adatte di sviluppo? Perché, come le rocce nascondono fossili, noi nascondiamo, sotto le giacche e i cappelli, tigri, scimmie e forse insetti. Quando entriamo in una galleria d'arte, dove la tranquillità, il calore e l'isolamento dai pericoli della strada riproducono le condizioni della foresta primitiva, spesso ci sembra di essere ritornati a quello stadio della nostra lunga vita in cui eravamo insetti.

« Quando entriamo in una galleria d'arte », ci fu un momento di silenzio. Molti quadri erano allora esposti a Londra. C'era il famoso Holbein; c'erano opere di Picasso e di Matisse; alcuni giovani pittori inglesi tenevano un'esposizione ai Burlington Gardens; c'era infine una mostra di opere di Sickert da Agnew's. Quando entrai alla mostra di Sickert, disse uno dei commensali, diventai tutto un insetto, solo occhi. Volavo da un colore all'altro, dal rosso al blu, dal giallo al verde. I colori salivano in spirale nel mio corpo accendendo una fiamma come se un razzo, attraversando la notte, illuminasse verdi e bruni, erba e alberi, e nell'erba un uccello bianco. Il colore mi scaldava, mi eccitava, mi irritava, mi bruciava, mi calmava, mi nutriva, e infine mi lasciava sfinito. Perché la vita del colore è gloriosa, ma breve. Ben presto l'occhio non resiste più; si chiude nel sonno, e se fosse arrivato l'uomo che cercava i cactus avrebbe visto soltanto un palloncino aggrinzito su una elegante sedia rossa.

È troppo drammatico, dissero gli altri. Non si può camminare per Bond Street nel 1933 e ridurre la propria visione al solo colore, senza insospettire il policeman. Bisognerebbe essere una mosca per finire con un'agonia profumata. Ma è da molti secoli che abbiamo perduto l'« occhio microscopico ». Allora lasciammo la foresta ed entrammo nel mondo, l'occhio si ridusse, si svilupparono il cuore, il fegato, gli intestini, la lingua, le mani e i piedi. L'esposizione di Sickert dimostra abbastanza bene la verità di questi fatti. Guardate i suoi ritratti: Charles Bradlaugh alla Camera dei Comuni; l'Onorevole Winston Churchill; il Contrammiraglio Lumsden; e il Dr. Cobbledick. Questi personaggi non sono semplici fiori. Davanti ai loro ritratti dipinti da Sickert ci ricordiamo di tutta l'attività dei nostri organi da quando abbiamo lasciato la foresta. Il viso di un uomo civilizzato è il riassunto, l'epi-

tome di milioni di atti, pensieri, cose dette e dissimulate. Sì, Sickert è un grande biografo, disse uno di loro; quando dipinge un ritratto, vi leggo una vita. Pensate al quadro della donna delusa, seduta in abito da sera su un balcone di Venezia. Ha visto albe e tramonti, ingioiellata o in bianca camicia da notte; ora ogni cosa è decadenza e naufragio; e tuttavia nel fondo la nave in rovina ancora galleggia. Perchè sebbene Sickert abbia il senso della realtà non è affatto un pessimista... Una risata coprì le ultime parole. Il ritratto della donna sul balcone non aveva suggerito nulla di simile alla maggior parte degli altri. Se avesse avuto o no degli amanti, non sembrava ad essi un problema; né interessava se la nave continuasse la navigazione o stesse per affondare. Andarono a prendere un libro con riproduzioni di opere di Sickert e cominciarono a ritagliare una mano o una testa e a colle-garle o separarle non come mano o testa ma come se avessero una diversa relazione.

Ora entrano nella terra del silenzio; presto la voce umana non potrà più raggiungerli, dissero due commensali, guardandoli. Vedono cose che noi non possiamo vedere, come un cane che arriccias il pelo e uggiola in un vicolo buio sebbene non vi sia niente di visibile ad occhi umani. Essi fanno dei gesti per esprimere quello che non sanno dire; ciò che li commuove in queste riproduzioni è qualcosa di così profondo che non possono dire con parole. Ma noi, come la maggior parte degli inglesi, siamo stati educati più a parlare che a vedere. Può darsi che vi sia una zona di silenzio al centro di ogni arte; dove vivono gli artisti. Coleridge non sapeva spiegare *Kubla Khan*; lo lasciò fare ai critici. E coloro che sono quasi sul piano degli artisti, come i nostri amici che stanno guardando i quadri, non sanno comunicare ciò che sentono quando penetrano oltre la zona periferica. Essi sanno soltanto esprimersi coi gesti. Dobbiamo rassegnarci ad essere dei profani, condannati per sempre a girare sui margini di questa grande arte. Comunque si tratta di una zona di sensazioni molto forti. Quando entriamo in una galleria d'arte, ci affascina dapprima la violenza del colore; poi, quando gli occhi ne sono saturati, ecco l'intricata complessità del personaggio. Ripeto, disse uno dei due, che Sickert è un grande biografo. Quando ha un uomo o una donna di fronte vede su quei volti le impronte lasciate dalla loro intera vita.

C'è tutto: fissato per sempre. Nessuno dei nostri biografi è capace di fare descrizioni così complete e perfette. Essi inciampano facilmente in quei meschini ostacoli che sono i fatti: in che giorno è nato; se sua madre si chiamava Jane o Mary; poi la relazione con la barista che deve essere tralasciata per rispetto della famiglia e c'è sempre, che volteggia su di loro con ali scure e becco ricurvo, la querela per diffamazione. Ed ecco le tre o quattrocento pagine di compromesso, evasione, attenuazione del vero, esagerazione, non pertinenza, e cosciente falsità che chiamiamo biografia. Ma Sickert prende il pennello, schiaccia il tubetto di colore, guarda il viso; e poi, rinchiuso nel divino dono del silenzio, dipinge: bugie, meschinità, splendore, depravazione, pazienza, bellezza; c'è tutto e non si può più dire « ma sua madre si chiamava Jane, non Mary ». Oggi nessuno scriverà una vita come la dipinge Sickert. Le parole sono un mezzo impuro; molto meglio essere nati nel regno silenzioso della pittura.

Ma per me Sickert è più un romanziere che un biografo, disse l'altro. Gli piace rappresentare i suoi personaggi in movimento, osservarli in azione. La sua mostra infatti è piena di quadri che potrebbero essere dei racconti; si vede dal titolo: *Rose et Marie*; *Christine buys a house*; *A difficult moment*. Le figure sono ferme, ma ognuna è stata colta in un momento critico; è difficile guardarle senza inventare una trama, non ascoltare ciò che dicono. Ricordi il quadro del vecchio proprietario di birreria, il bicchiere sul tavolo e il sigaro spento tra le labbra, che guarda con astuti occhi porcini gli insopportabili deserti della desolazione davanti a lui? Alle sue spalle una donna pingue è appoggiata pigramente al misero cassettone giallo. Si sente che tutto è finito. Il tedio di innumerevoli giorni grava su di loro. Sono sepolti da un cumulo di rovine. Nella strada di sotto scampanellano i trams, strillano i ragazzi. Anche ora qualcuno batte con impazienza sul bicchiere nel bar di fronte. Ella dovrà darsi da fare; mettere in movimento il suo corpo pesante e indolente e andare a servirlo. La miseria di questa situazione sta nel fatto che non vi è crisi; passano lenti i minuti; si accumulano fiammiferi usati, bicchieri sporchi, mozziconi di sigari; ed essi ancora dovranno muoversi, dovranno alzarsi.

Eppure è bello, disse il primo, dà soddisfazione; è perfetto. Sarà forse

il lampo degli uccelli imbalsamati sotto la campana di vetro, o il rapporto del cassettoncino col corpo della donna; comunque la qualità di questo quadro mi fa sentire che, sebbene l'uomo sia finito e la sua delusione completa, in quell'altro mondo di cui egli fa misteriosamente parte senza saperlo, prevalgono la bellezza e l'armonia. È proprio così, oppure l'immagine non ti dice niente? Forse queste cose si esprimono meglio coi gesti, disse l'altro. Ma viviamo ancora un po' nel mondo delle parole. Ricordi il quadro della ragazza mezza nuda che siede sull'orlo del letto? Forse è intitolato *Nuit d'amour*. Comunque la notte è finita. Il letto, un modesto letto di ferro, è sfatto e in disordine; essa deve affrontare il giorno, far colazione, pensare alla pigione. Mentre siede così con la camicia da notte che le scivola dalle spalle, per un momento le appare la verità della sua vita; vede d'improvviso il piccolo giardino nel Galles e la galleria gocciolante ad Adelphi dove cominciò, e finirà, i suoi giorni. Così sia, dice, e sbadiglia e si stringe nelle spalle e allunga una mano per prendere le calze e la camicia. Questo è il destino. Ma un romanziere che avesse voluto raccontare una simile storia sarebbe caduto ovviamente nel peggiore sentimentalismo. Come esprimere con le parole un tale miscuglio di innocenza e meschinità, compassione e squallore? Sickert semplicemente prende il pennello e dipinge una luce di verde tenero sulla tappezzeria ingiallita. La luce si diffonde dolcemente attraverso le foglie verdi. Non ha bisogno di spiegare; è sufficiente il verde. C'è poi la storia di Marie e Rose: una storia misera, complicata, commovente, che nello stesso tempo rincuora ed eccita. Marie sulla seggiola ha raccontato, tra i singhiozzi, alla donna in gonna cremisi una storia pietosa di promesse tradite e cuori infranti. « Non essere sciocca, mia cara » dice Rose, esperta, stagionata donna di mondo, in piedi davanti a lei con le braccia sui fianchi. « So già tutto » soggiunge, ferma così nell'intimità del suo abbigliamento succinto. E Marie la guarda svelando tutte le sue illusioni tra le lacrime e riceve in pieno il colpo dell'esperienza dell'altra, che, tuttavia, forse a causa dello splendore della gonna cremisi, non l'abbatte del tutto. Così si rincuora. Scendendo oltrepassa la domestica guercia che porta il secchio, esce nella strada, donna più saggia di quando è entrata. « Ecco

cos'è la vita » dice, asciugandosi gli occhi e salendo sull'autobus. Nella mostra di Sickert possiamo trovare una grande varietà di racconti, e lunghi romanzi.

Ma che tipo di romanziere è? Naturalmente un realista, più vicino a Dickens che a Meredith. Ha qualcosa in comune con Balzac, Gissing e il primo Arnold Bennett. Lo interessa soprattutto la vita dello strato più basso della borghesia: degli albergatori, bottegai, attori e attrici di music-hall. Non si cura della vita dell'aristocrazia, di nascita o di intelletto. Forse perché chi eredita cose belle è più indifferente alla sua proprietà di chi le ha comprate col proprio guadagno dai venditori ambulanti. Vi è un sapore speciale nella spesa dei poveri; essi sono molto attaccati a ciò che possiedono. Di qui l'intimo rapporto che esiste nei quadri di Sickert tra le persone e le loro stanze. Il letto, il cassetto, l'unico quadro e il vaso sul caminetto esprimono la personalità del proprietario. I mobili modesti sono consunti dall'uso; mostrano la venatura; hanno una qualità espressiva che manca sempre ai mobili costosi; dobbiamo dire che sono belli, anche se, tolti dalla stanza nella quale svolgono la loro funzione, sarebbero orribili. I tavoli Diamonds e Sheraton non saranno mai così usati. Ma tutto quello che Sickert dipinge deve piegarsi alla sua ispirazione; perdere la propria individualità; entrare a far parte della scena. Egli sceglie perciò gli abiti trasandati che, portati abitualmente, prendono la forma del corpo; il cappello di feltro con la piuma che la ragazza ha comprato per pochi soldi da un ambulante di Berwick Market. Ama i corpi che lavorano, le mani che lavorano, i visi che sono stati segnati, umiliati, scavati dal lavoro, perché, lavorando, la gente compie movimenti involontari e i loro visi assumono l'espressività dell'inconsapevolezza: un'espressione che l'uomo ricco, bello o raffinato raramente possiede. E naturalmente Sickert dipinge anche i minimi particolari delle seggiole e l'attizzatoio nel camino, con la stessa scrupolosità con la quale compone la scena Turgenev, che egli talvolta fa ricordare.

In questa tua esposizione si potrebbero discutere molti punti, disse il primo. Ma mi sembra senz'altro vero che Sickert sia il romanziere della classe media. Nello stesso tempo, per quanto preferisca dipingere le persone che lavorano piuttosto che gli sfaccendati, non si abbassa mai al di sotto di

un certo livello della scala sociale. Come molti pittori ha il gusto delle cose che nella vita danno piacere: cibo ben cucinato, buon vino, sigari pregiati. Il suo mondo è fatto di abbondanza, squisitezza e ironia. Non può respirare in un universo affamato, stento o puritano. I suoi personaggi sono sempre ben nutriti di corpo e di mente; sono ricchi di buon senso e hanno una conoscenza sagace del mondo. Alcune delle loro espressioni sono davvero un po' volgari; c'è da meravigliarsi che la censura le abbia lasciate passare. Nei suoi quadri i personaggi sono sempre in buona compagnia. Niente deve essere più piacevole che sedere nel retrobottega insieme all'albergatore francese: quell'uomo formidabile in redingote, di cui non ricordo il nome. Egli ci offrirebbe un sigaro pregiato; stapperebbe una bottiglia tenuta apposta in serbo; la moglie, lasciando la cassa, si unirebbe a noi, ci metteremmo a conversare, a cantare e a dire facezie.

E cantando alzeremmo gli occhi per vedere la luce rosso-dorata che sgocciola sulle acque verdi del canale. Improvvisamente vedremo apparire indistinta una chiesa grigia sopra di noi e una nube rosa passare nel cielo d'occidente. Vedremo la scena oltre le spalle dell'albergatore; continuando a parlare. Ecco in che modo Sickert ci mostra la bellezza: oltre le spalle di un albergatore; perché è un vero poeta, uno dei maggiori, nella grande tradizione della poesia inglese. Pensa alla sua Venezia, ai suoi paesaggi; o a quelle scene di music-hall, di circo, di mercati rionali, dove è colto il dramma umano del personaggio; non immaginiamo più racconti ma contempliamo: è troppo dire una visione? Sarebbe però assurdo classificare Sickert fra i visionari; non è un lirico, non sta in contemplazione del tramonto; non ci porta ad orizzonti celesti ed estasi remote attraverso maestosi panorami. Non è Shelley o Blake. Vediamo la sua Venezia da un tavolino della piazza, proprio come se stessimo portando alle labbra il bicchiere. Poi continuiamo a parlare. La sua pittura ha un carattere concreto; non è fatta di aria o di polvere d'astri ma di olio e di terra. Ci vien voglia di toccare le nuvole e i monti; sentire la rotondità delle colonne o la durezza dei pilastri. Potremmo quasi udire l'oro e il rosso sgocciolare con un piccolo tonfo nelle acque del canale. Tuttavia la natura umana non è mai esclusa dalla sua tela: vi è sempre una donna con un parasole sul fondo, o un uomo che vende cavoli all'ombra

di un arco. Anche quando dipinge una città del diciottesimo secolo come Bath egli pone in mezzo alla via un carro a grandi ruote. E quelle strade francesi rosa e gialle sono tutte rattoppate e logore; il vestito rosa di un bambino è appeso ad asciugare; all'angolo si vedono tavoli col piano di marmo. Egli non si allontana mai dal suono della voce umana, dalla mobilità e dalle idiosincrasie della figura umana. Come poeta, è di quelli che frequentano le taverne e le spiagge dove i pescatori vuotano la loro preda argentata nei cestini di vimini. Crabbe, Wordsworth, Cowper sono i nomi che vengono in mente, i poeti rimasti vicini alla terra, alla casa, al suono naturale della voce umana. A questo punto i conversatori tacquero. Forse pensavano che c'è grande distanza tra una poesia e un quadro; e per confrontarli bisogna forzare troppo il discorso. Finalmente, disse uno di loro, abbiamo raggiunto il limite dove la pittura si arresta, per addentrarsi nella terra del silenzio. Dovremo seguirla in fretta e le nostre parole ripiegheranno le ali e si poseranno ammucchiate, come d'inverno le cornacchie sulle cime degli alberi. Ma poiché amiamo le parole, disse l'altro, indugiamo ancora un po' su quel limite. Parliamo ancora un momento della pittura, perché, sebbene il dipingere e lo scrivere si debbano alla fine separare, hanno molto da dirsi; molto in comune. Dopotutto il romanziere vuole che noi vediamo. Giardini, fiumi, cieli, nubi mutevoli, il colore dell'abito di una donna, paesaggi che si illuminano agli occhi degli amanti, boschi contorti dove camminano i personaggi dopo un litigio; i romanzi sono pieni di immagini come queste. Il romanziere si domanda: come potrò portare il sole nella mia pagina? Come mostrerò la notte e la luna che sorge? E deve spesso pensare che descrivere una scena è il modo peggiore per farla vedere. Bisogna farlo con una sola parola, o mettendo abilmente a contrasto una parola con un'altra. Per esempio c'è in Shakespeare: "Dear as the ruddy drops that visit this sad heart."⁽¹⁾ La parola "ruddy" non acquista una parte di splendore per il fatto che è seguita da "sad"?; e "sad" non ci dà il duplice senso della tristezza della mente e della monotonia del colore? Esse parlano insieme, toccando due note per fare un accordo, stimolando gli occhi e il cuore.

(1) «Caro come le rosse gocce che visitano questo cuore triste».

(Traduzione di G. Baldini)

Poi ancora i versi di Herrick:

“ *More white than are the whitest creams,
Or moonlight tinselling the streams.*” ⁽¹⁾

dove la parola “tinselling” aggiunge alla semplicità di “white” l’aspetto lucente, brillante, mobile dell’acqua illuminata dalla luna. È un problema molto complesso, questo dell’associazione e unione, forse inconscia, di parole, che si formano nella mente del poeta per arricchire l’occhio del lettore. Tutti i grandi scrittori sono grandi coloristi, e musicisti per giunta; essi cercano sempre di rendere le loro scelte splendenti e tenebrose e mutevoli all’occhio. Ogni dramma di Shakespeare ha il suo colore dominante. Ed ogni scrittore si differenzia per il modo di usare il colore. Pope non possiede una grande varietà di colori; è più disegnatore che colorista; gli strati luminosi di indaco, i neri appena accennati e i viola si accordano benissimo ai suoi contorni netti e sensibili: fuorché nella *Elegy to an Unfortunate Lady* dove abbondano i neri funebri; e la grande immagine del Re d’Occidente splende, fantasticamente, di cupo cremisi. Keats usa il colore generosamente, dolcemente, come un veneziano. Nell’*Eve of St. Agnes* egli dipinge con ricchezza di tratti, intingendo la penna in cumuli di rossi e blu puri. Tennyson invece non è mai ridondante; usa un pennello rigido e i puri toni splendenti di un miniaturista. *The Princess* è miniato come il manoscritto di un monaco; vi sono interi paesaggi tra le curve delle maiuscole. Ci sarebbe quasi bisogno di una lente di ingrandimento per vedere le minuzie del dettaglio.

Senza dubbio, e in questo furono d’accordo, le arti sono strettamente legate. Quale poeta si mette a scrivere senza prima aver ascoltato un canto dentro di sé? E il narratore, sebbene creda di procedere con calma, obbedendo alla voce della ragione, ci commuove coi continui cambiamenti di ritmo, provocati dalle emozioni che descrive. I migliori critici, Dryden, Lamb, Hazlitt, erano consapevoli di questa mescolanza di elementi, e scrissero sulla letteratura, pensando alla pittura e alla musica. Oggi siamo tutti

⁽¹⁾ «Più bianco che il latte più bianco,
O il lume di luna che illumina di lustrini i ruscelli.»

(Traduzione di G. Baldini)

così specializzati che i critici badano soltanto alla stampa; questo spiega la triste condizione in cui si trova la critica nel nostro tempo, e il modo debole e parziale col quale tratta i suoi soggetti.

Abbiamo chiacchierato anche troppo, dissero; è ora di arrivare alla fine. La terra del silenzio si stende davanti a noi. L'avevamo già avvistata molte volte durante la conversazione; per esempio, quando abbiamo detto che la gonna rossa di Rose ci dava soddisfazione; o che il cassettone e il braccio della donna ci facevano conoscere l'armonia del mondo. Perché la gonna rossa, il cassettone giallo ci comunicano qualcosa che non ha niente a che fare con il racconto? Non sapremmo dirlo; non possiamo esprimere in parole l'effetto di queste combinazioni di linee e colore. E, pensando ancora alla mostra, dobbiamo ammettere la presenza nei quadri di Sickert di una grande estensione di terra silenziosa. Consideriamo ancora una volta il quadro del music-hall. Dapprima fa sentire la voce rauca di Marie Lloyd che canta una canzone sulle donne perdute perseguitate da Cromwell; poi la canzone smuore, e vediamo uno spazio stranamente riempito dalle curve dei violini, dalle bombette, dagli spartati, tutti convergenti in una forma, che ha al centro una pennellata di giallo. Dà una straordinaria soddisfazione. Tuttavia la descrizione è così formale, così in superficie, che noi possiamo appena esprimerla in parole; mentre l'emozione è chiara, potente e soddisfa.

Sì, disse uno dei due, non è una descrizione; trascura il significato. Ma che significato è quello che non si può esprimere in parole? Cos'è un quadro privo della collaborazione del linguaggio e della musica? Chiediamolo ai critici.

Ma i critici stavano ancora parlando a gesti. Erano ancora irritati e fremmenti come cani in un vicolo oscuro quando passa un fantasma.

Essi si sono inoltrati molto più di noi nella foresta, disse mesto uno dei conversatori. Noi abbiamo soltanto, di quando in quando, un barlume di ciò che là vive; cerchiamo di descriverlo e non sappiamo; e quando svanisce, dopo averlo così visto e perduto, rimaniamo esausti e sconfortati; riconosciamo i limiti che la natura ci ha posti, e così ritorniamo a quel margine illuminato dove le arti amoreggiano, scherzano e si rendono onore a vicenda.

Ma non disperiamoci, disse l'altro. Ho letto una volta una lettera in

cui Walter Sickert diceva: « Sono sempre stato un pittore letterario, grazie a Dio, come tutti i pittori modesti ». Forse allora non ci disprezzerebbe del tutto. Quando parliamo delle sue biografie, romanzi e poemi non siamo poi così assurdi come sembra. Fra i vari tipi di artisti, possono esserci anche gl'ibridi. Infatti, mentre alcuni scavano sempre più profondamente nella sostanza della loro arte, altri compiono di continuo delle scorrerie nelle terre altrui. Sickert potrebbe essere degl'ibridi, dei razziatori. Il suo stesso nome ci richiama l'origine mista. Ho letto che egli è in parte tedesco, in parte inglese, in parte forse scandinavo; nacque a Monaco, fu educato a Reading e visse in Francia. Che egli sia un buon cantante, che scriva con eleganza e legga in tre o quattro lingue è la migliore dimostrazione del suo spirito cosmopolita. Tutto questo passa nel suo pennello. Ecco perché i suoi quadri attirano persone così diverse. Dalla fotografia lo si potrebbe scambiare per un avvocato molto distinto con inclinazione per la nautica; il tipo di uomo che risolve un caso complicato al Palazzo di Giustizia, poi indossa un vecchio abito, si calca sugli occhi un berretto da crociera con visiera verde e affronta le onde del Mare del Nord con un volume di Eschilo in tasca. Quando non c'è bisogno di accudire alle vele, si toglie il sale dagli occhi, tira fuori una tela e dipinge una deliziosa veduta di Dieppe, di Harwich, o delle scogliere di Dover. Questo, per me, è Sickert. Dovresti chiamarlo Richard Sickert, disse il primo: Richard Sickert, R. A. Ma poiché egli è con probabilità il maggior pittore inglese vivente, si chiami Richard o Walter, ci siano o no tutte le lettere dell'alfabeto dopo il suo nome, poco importa. Su questo essi furono completamente d'accordo.

Traduzione di Roberto Tassi e Luisa Minardi



1 - Walter Sickert: *Noia* (1913 o 1914)

Si riproduce per gentile concessione della Tate Gallery di Londra

2 - Walter Sickert: *Tipperary* (1914)

