

Rosso come il tempo

Elena Volpato

Più di trentamila anni fa, sulle pareti di caverne illuminate dalla mobile luce del fuoco, gli uomini impressero sulla roccia le impronte rosse delle loro mani. In quella traccia c'è la presenza dell'essere, la brevità della vita, ma anche una lunga catena di successioni e le miriadi di esistenze a venire. In quelle impronte l'istante di cui è fatta la vita umana si congiunge alla durata senza età della pietra.

Tra il corpo vivo e il minerale, il pigmento rosso si fissò come un sigillo creato per rompersi nello stesso istante della sua formazione, come una lacca che appena chiusa a congiungere i lembi di un foglio si spezzi nelle due parti di un simbolo. Tra quelle due parti un tempo diverso iniziò a fluire, il tempo dell'uomo consapevole di se stesso, il tempo incarnato che chiamiamo storia, fatto di istanti, di eventi, di azioni, di fatti e accidenti. Un tempo rosso di fuoco e di terra, rosso di carne e di sangue, nato nell'interiorità di una caverna come il battito sorge nell'invaso del cuore, mentre fuori il cielo, trascolorando d'azzurro, di nero e di bianco, da sempre, e ancora, narra l'eterno.

La vita ha inizio nel rosso, in una guaina di sangue. E Adamo, secondo il racconto della Genesi, non formato nel ventre di una madre ma impastato nella terra, porta come un risarcimento dell'assenza del fluido materno un nome che secondo la tradizione ebraica significa rosso, vivente. Il soffio che animò la terra in cui era formato a immagine e somiglianza di Dio contiene nella sua immagine quello con il quale l'uomo del paleolitico, spruzzando ocra rossa impastata di saliva sulle pareti delle grotte, creava una propria immagine e l'immagine del mondo, e in esse si specchiava.

Uomo e Dio, in virtù di quel boccone d'argilla modellato all'inizio dei tempi, divennero nelle immagini delle sacre scritture vaso e vasaio.

Se la volta del cielo accoglie il respiro dell'azzurro, in ogni incavo della terra, in ogni profondità del corpo, come nel breve spazio convesso di un vaso, è facile scoprire le diverse dimore del rosso: nella terracotta dell'anfora che custodisce il vino, nella terra rossa dell'Attica sulla cui superficie l'effigie di uomini, eroi e divinità emerge dal fondo dipinto di nero.

Il vaso che si forma sul tornio, ruotando, racconta il tempo dell'uomo e le sue stagioni. Nel lieve attrito fra la terra umida e le mani che la modellano sembra di poter udire la

pronuncia del *h3ti*, il recipiente a due anse che nei geroglifici egizi indica il cuore, un vaso di caldo sangue che spinge a forza la vita nel corpo, come il soffio di un mantice che alimenta il fuoco. Nel suo movimento battono gli istanti, dalla nascita alla morte. In esso si raccoglie tutto ciò che si ricorda, poiché il cuore è l'urna rossa in cui custodiamo il sentimento del tempo che chiamiamo memoria.

Nel 1430 in Cina, durante la dinastia Ming, nelle fornaci imperiali si produssero alcuni piatti di ceramica nei quali furono dosate con somma sapienza la giusta quantità di ossido di rame, la temperatura e la durata della cottura. Ciò permise di ottenere un'irripetibile sfumatura di rosso, più chiara e aranciata nell'ampiezza dell'incavo e più scura, di un denso cremisi, salendo verso il bordo. La leggenda narra che il vasaio, per raggiungere la temperatura perfetta nel forno, si gettò nelle fiamme. Quei piatti sarebbero stati usati dall'imperatore durante i riti sacrificali.

Pochi mesi fa, uno dei trentacinque piatti tuttora esistenti di quella antica serie è stato esposto allo Smithsonian di Washington accanto a un dipinto rosso di Rothko, scuro nel centro, più acceso in una fascia mediana e nuovamente cupo al bordo della tela. Un'opera che sembra attraversata da un respiro e da un propagarsi di calore. Anch'essa faceva parte di una serie sacrificale: era tra quelle che l'artista dipinse per le pareti di un ristorante che non le avrebbe mai esposte.

Da alcuni anni ormai, in uno studio di quella Venezia che ai tempi delle fabbriche di vermiglione fu la capitale europea del rosso, un'artista tiene vivo il colore nel cavo di una ciotola. Non permette mai che vi si asciughi. Ogni giorno lo ravviva aggiungendo nuovo pigmento, come fosse un piccolo fuoco da tenere acceso. Ogni giorno lo guarda modificarsi sotto i suoi occhi, lo raccoglie sul pennello e lo distende sul piano dell'opera, avendo cura di lasciare visibile un sottile bordo in cui si mostri il colore del giorno precedente, non più ampio della parte di pagine sfogliate che vediamo in un libro aperto. Tutti i suoi lavori sono registrazioni del tempo. Il colore accade, ama dire Maria Morganti.

Il primo colore che pose nella ciotola fu il rosso e, ciclicamente, al rosso le succede di tornare, convinta che quella non potrà che essere l'ultima tinta del suo diario.

Nella maggior parte delle culture il rosso è il colore più antico, accanto al bianco e al nero, spesso intesi come presenza e assenza di luce. Il rosso è ciò che sta in mezzo. È ciò che accade. È il luogo del prima e del dopo, il tempo che attende all'esile meraviglia delle transizioni. Rossa è la morbida linea atmosferica che accompagna l'alba e il tramonto quando il cielo è terso, in quei due momenti del giorno in cui il tempo corre e correndo si mostra all'uomo, accarezzando l'incostanza del suo sguardo.

Rossa è la linea d'orizzonte in molti paesaggi dipinti dai romantici, attenti osservatori del divenire, ma anche cantori di un nuovo inizio e fedeli alla religione dell'origine. Lì, in quella terrena soglia dell'infinito, traguarda il loro spirito. Lì divampano gli incendi di Turner, dove le fiamme divorano il rosso del tramonto che pare averle generate. Su quella linea si accende libera la brace di Friedrich, in quei suoi paesaggi dove sotto ogni zolla di terra

bruna, tra l'erba e le rocce, balugina un rosso di lava a tradire l'immensa fornace che cova sotto il mondo sensibile. Nel profondo della terra, al di sotto dell'orizzonte, si alimenta il suo rosso mistico prima di sfogarsi glorioso nel cielo a tingere le nubi.

Proprio alle profondità delle grotte e delle miniere, più accosto possibile al nucleo incandescente del globo, si rivolse un altro spirito romantico, quello di Novalis. Benché noto per l'immagine poetica del fiore azzurro, simbolo dell'infinito e della nostalgia per l'eterno, le sue pagine spinsero Bachelard a un mirabile paradosso cromatico.

Novalis ha sognato la calda intimità terrestre, così come altri sognano la fredda e splendida estensione del cielo. Per lui, il minatore è un "astrologo" rovesciato. Novalis vive di un calore condensato più che di un irraggiamento luminoso. [...]. Voi obietterete ancora che Novalis è il poeta del piccolo fiore celeste, il poeta del miosotis gettato in pegno nell'ombra della morte. Ma andate in fondo all'inconscio, ritroverete con il poeta il sogno primitivo e vedrete chiaramente la verità: è rosso il piccolo fiore celeste!¹

In una caverna in Frigia, non troppo dissimile da quelle di Chauvet e di Lascaux, attorno ad una pelle appesa, risuona il terribile strappo che la separò dal corpo di Marsia per mano di Apollo. Al di fuori, il suono dell'aulòs si mescola al celeste dell'aria e all'azzurro del lago in cui si specchiò Atena scoprendo l'orrendo rossore e la deformità del viso che le arrecava il suonare quello strumento. Adirata, lo aveva scagliato via, maledicendo chiunque lo avesse raccolto. Il triste Marsia, trovato, ne divenne maestro e se ne inorgogli a tal punto da sfidare Apollo, dio della musica e della cetra, il quale, dopo averlo vinto col suono e col canto al cospetto delle Muse, lo volle punire scuoiandolo vivo.

Pigmento rosso soffiavano gli uomini sulle pareti delle grotte, come si soffia il suono negli strumenti a fiato, dall'interno del corpo, insieme al calore vitale. Le cannule che usavano per spruzzare il colore non erano molto diverse dai loro flauti preistorici. Le guance imporporate dallo sforzo si arrotondavano come gli incavi delle conchiglie e dei teschi in cui raccoglievano il loro pigmento. Forse non è un caso che al suono di tutti gli ottoni un sine-steta come Kandinsky attribui il colore rosso.

Ma anche quell'altro, più terribile suono, quello dello squarcio che scortica e denuda nel sangue il rosso interno del corpo, ha a che fare con la storia delle immagini, con la nostra storia dell'arte. Forse il giovane Burri si era imbattuto, ancora studente di medicina, in antiche raffigurazioni anatomiche in cui uomini, come aggraziati indossatori di fasci muscolari, aprono con eleganza la propria epidermide per meglio concedersi all'osservazione o la abbandonano con noncuranza, appesa a un legno lì accanto. Di certo come medico di guerra aveva visto l'aprirsi delle ferite, il loro sporcarsi di terra e il suolo imbevuto di sangue, ma più tardi aveva saputo ricondurre quelle immagini a una classica bellezza, per forza di composizione, come doveva aver guarito con la sutura le offese nei corpi dei compagni. Tuttavia, nelle sue opere,

¹ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo libri, Bari 1973, capitolo III: *Psicoanalisi e preistoria. Il complesso di Novalis*, paragrafo VII.

fra la metrica piana delle campiture di nero e di bianco, tra le cuciture dei sacchi, il legno riarso e le falde del ferro, sempre violento e corrusco, il rosso riemerge, fino a mostrare nel disciogliersi della plastica il tremendo drappeggio della carne combusta.

Dalla pelle appesa di Marsia altri medici e altri artisti avrebbero saputo trarre un diverso composto, utilizzato in passato come impacco per curare le ferite e ingerito come medicamento per una svariata quantità di mali. Venezia era il centro di produzione anche di quel ritrovato, noto con il nome di teriaca e prodotto nei campielli, davanti alle botteghe degli speciali, con gran fragore di pestelli negli alti mortai la cui impronta circolare si scorge ancora oggi sui masegni.

Un composto non troppo diverso era noto anche ai pittori, a partire dal XV secolo, sotto forma di pigmento bruno, la più profonda delle tinte che appartengono alla gamma dei rossi. Apprezzato per la particolare lucentezza delle velature che vi si potevano ricavare, fu chiamato bruno egiziano o bruno di mummia. La ditta C. Robertson and Co. di Londra fino a tutto l'Ottocento continuò a produrlo traendo materia dalle mummie di uomini e gatti provenienti dall'antico Egitto, o almeno così dichiaravano i suoi rappresentanti. Rudyard Kipling ci racconta il sacro orrore con cui suo zio, Edward Burne-Jones, corse in giardino a seppellire un tubetto di quel colore, non appena appreso dal collega Alma-Tadema che era stato composto con frammenti di faraone.

A seguito della profanazione delle tombe reali, durante la Rivoluzione francese alcune teche che custodivano i cuori di re e regine furono aperte e il contenuto venduto ai pittori Alexandre Pau de Saint-Martin e Martin Drolling. Quest'ultimo, con il pigmento ottenuto dai cuori mummificati, si racconta dipinse nel 1815 *Interno di una cucina*, che raffigura un'immagine di domesticità campestre. Il fuoco dell'attenzione si concentra sul rosso acceso di un panno illuminato dalla luce del giorno, mentre una donna lo cuce tenendolo in grembo. Così, nell'atmosfera serena di una semplice dimora, s'insinua sottile il senso epico della storia, il tempo compresso dei due decenni appena trascorsi emerge nel ricordo del drappo rosso, issato accanto all'Altare della Patria a Parigi, intriso del sangue dei rivoluzionari uccisi dalle guardie nazionali nel 1791.

Anche un altro impasto rosso che nutrì a lungo la pittura era nato come medicamento. Il bolo armeno, fatto di argilla finissima composta di terra e ossido di ferro, era noto fin dall'antichità. Così chiamato dal paese che ne produceva una varietà particolarmente pregiata, comune anche sull'isola di Lemno e nelle zone d'Otranto e di Matera il cui paesaggio era segnato, secondo il racconto del medico e umanista Girolamo Marciano (1571-1628), da un proliferare di pozzi, cavità, cisterne e grotte che vi si facevano per estrarre l'argilla e trasformarla in pigmento, per modellarla in vasi e ricavarne medicinali, particolarmente adatti per curare il morso di animali velenosi.

Anche il bolo armeno ci parla a suo modo del tempo. Fu a lungo usato per ricoprire le tavole delle icone e di tutti i fondi oro della storia dell'arte occidentale, affinché vi potessero far presa i fogli del doratore. Oggi molti di quei cieli d'eterna luminosità, molti

di quegli spazi senza dimensione, stagliati dietro i profili netti di manti e aureole, lasciano intravedere il rosso sottostante. Così il rosso della terra, inestricabilmente legato alla storia dell'uomo, immagine naturale della povera materia di cui è fatto e della decomposizione a cui è destinato, si affaccia per la lenta azione dei secoli tra la storia divina dell'oro.

Il bolo armeno non fu il solo rosso dell'arte a contrassegnare una fase che precede il compiersi del lavoro. Questo colore sembra inestricabilmente legato agli strati interni della pittura, quasi che la superficie dell'opera fosse anch'essa una pelle a copertura di membra sanguigne. Rossa era la preparazione dei dipinti durante il Rinascimento. Lo fu a lungo nella pittura veneziana e in quella spagnola che utilizzava la terra di Siviglia, come lo fu in alcuni casi l'imprimitura delle tele di Caravaggio e, più tardi, la preparazione di molte tele del Settecento italiano. Non con altro colore, fino agli inizi del Cinquecento, si tracciò la preparazione degli affreschi imbastiti nelle sinopie, così come molti disegni vergati a sanguigna si trasformarono, in seguito, in opere pittoriche. Di colore rosso è il mezzo tono, la dimensione carnale da cui l'artista parte per giungere, attraverso infinite varietà, agli assoluti del bianco e del nero.

Rosso di terra è il prima della pittura come fu, nel mito, il prima dell'uomo.

Del medesimo colore era stato il doloroso inchiostro con cui, alla fine della sua storia umana, il dio incarnato lasciò la sua impronta, nella Veronica e nel sudario, a inizio e suggello di un tempo nuovo.

Ancora dall'Armenia ci giunge una diversa storia, narrata nei disegni *RED/RED* (2015) di Aslı Çavuşoğlu. I due pigmenti usati dall'artista sono il rosso armeno e il rosso turco. Quest'ultimo, più persistente, è il medesimo della bandiera nazionale che sino a non molti giorni fa veniva agitata, in innumerevoli esemplari, nelle piazze di Ankara e Istanbul, dopo i giorni del tentato colpo di stato e durante la lunga repressione governativa. Il rosso armeno, invece, ricavato dal corpo delle cocciniglie che si nutrono delle radici di una pianta tipica della valle del fiume Aras, al confine con la Turchia, tende a scolorire nel tempo. Per questo si presta a farsi malinconica immagine dell'infragilirsi dell'etnia armena a causa del genocidio perpetrato dal popolo turco, proprio mentre le piante, a cui la vita delle cocciniglie è legata, vanno scomparendo sotto gli effetti dell'industrializzazione.

Se è vero che nelle icone e nell'arte medievale il rosso e l'oro s'incontrano a raffrontare la caducità e l'eterno, forse proprio per questa commistione di realtà terrena e aspirazione divina quel binomio cromatico è stato a lungo identificato con le insegne del potere e ha adornato le cerimonie delle repubbliche di Roma e di Venezia, come i manti d'incoronazione dei re d'Europa.

L'unione di rosso e oro si trova nel vetro quando i soffiatori vogliono tentare la bellezza del rubino, ma anche nella secolare storia alchemica dove mercurio e zolfo presiedono tanto alla formazione del rosso quanto alla trasformazione dell'oro. Nella fase della *rubedo*, come nella cosiddetta messa rossa, il crogiuolo infuocato del chimico si confonde con il calice di sangue versato dal Cristo. In esso si conquista la possibilità del compimento finale, la pietra filosofale.

Nuovamente nel sottosuolo ci condurrebbe la nascita incandescente del metallo, dove un rosso Efesto forgia armi e scudi. Con un sottile strato di trasparente vernice rossa si ricopriva a Roma il metallo delle armi perché l'oro vi risaltasse più brillante.

Così doveva essere stato trattato anche il metallo delle armi che Eurialo raccolse nella notte in cui fece strage dei Rutuli, un popolo chiamato così dall'italico *Rudhuli*, rossi, cioè dai capelli biondi come l'oro. Eurialo trafisse il corpo di Reto, ed è allora che Virgilio ci svela come sia purpurea l'anima dell'uomo e come talvolta, per la violenza della morte, esca a fiotto dal corpo, mescolata di sangue e di vino². Poco dopo, alla luce della luna, le armi sottratte alle spoglie dei nemici tradirono Eurialo e Volcente si vendicò di lui, trapassando col ferro il suo candido corpo. Il giovane morente diventa nelle parole del poeta come un fiore purpureo spezzato dall'aratro, o come i papaveri che chinano il capo sul collo stanco quando la pioggia li opprime.

Eppure non sempre l'incontro del metallo con il rosso ci porta a ragionare di morte e fucine come nei poemi d'arme e in alcuni particolari ferri di Burri. Anche l'espressione più raffreddata di un diverso artista come Donald Judd scelse uno smalto rosso cadmio per rivestire l'interno – di nuovo un interno – dei suoi *Specific Objects*, sculture a parallelepipedo composte con lastre di rame.

Judd utilizzò il cadmio in almeno una trentina di diverse opere realizzate tra il 1961 e il 1990. Prediligeva il rosso poiché riteneva avesse un potere incontrastato di attrazione sullo spazio e che l'attenzione vi si dirigesse naturalmente. Riteneva che gli spigoli puri delle sue esatte forme geometriche potessero essere evidenziati solo da quel colore. Il cadmio gli offriva un'ulteriore e diversa assolutizzazione della forma: la rendeva tagliente, non è un caso, come una lama.

In un suo testo intitolato *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* del 1994, anche Judd nella sua trattazione del colore riparte dal rosso:

After a few decades the discussion of color is so unknown that it would have to begin with a spot. How large is it? Is it on a flat surface? How large is that? What color is that? What color is the spot? Red. If a second spot is placed on the surface, what color is it? Black? [...] What if the red and black spots are next to each other? And of course, which red? Cadmium red medium, and which black? Ivory black. The red could also be cadmium red light, the medium, cadmium red dark or alizarin crimson. In a way, side by side, the red and the black become one color. They become a two-color monochrome. Red and black together are so familiar that they almost form a new unity.³

L'asciutta prosa di Judd non è digiuna di storia. Risuonano in quell'incontro di colori originari infinite immagini, innumerevoli tocchi di rosso accostati alle profondità del nero, dai vasi dell'Attica alla *Caccia notturna* di Paolo Uccello, dai ritratti del Tiziano alla *Compagnia del*

² Virgilio, *Eneide*, libro IX, vv. 349-350, "Purpuream vomit ille animam et cum sanguine mixta / vina refert moriens". Cfr. M. Brusatin, *Storia dei Colori* Einaudi, Torino 1983, p. 19.

³ Dopo alcune decadi la discussione sul colore è così sconosciuta che dovrebbe iniziare con una macchia. Quanto è grande? Sta su una superficie

piana? Quanto è grande la superficie? Di che colore è? Di che colore è la macchia? Rossa. Se si mette un'altra macchia sulla superficie, di che colore è? Nera? [...] Cosa succede se le due macchie, rossa e nera, sono vicine? E, ovviamente, di quale rosso? Rosso cadmio medio, e quale nero? Nero d'avorio. Il rosso potrebbe anche essere rosso

cadmio chiaro, il medio, oppure il rosso cadmio scuro o cremisi alizarina. In una certa maniera, uno accanto all'altro, il rosso e il nero diventano un unico colore. Diventano un monocromo bicolore. Rosso e nero insieme sono così familiari da formare quasi una nuova unità.

capitano Banning Cocq di Rembrandt, fino al contrasto abbagliante tra il nero delle calze e il velluto rosso dei divani nei bordelli dipinti da Toulouse-Lautrec. E ancora, fino ai puri valori cromatici del Suprematismo, alle perdute vetrate di Albers a Weimar, e ai dipinti di Picabia che nel rosso e nel nero seppe disegnare cieli sconfinati e baci di amanti. Tutta questa memoria passa per il monocromo a due colori di Judd e attraverso la sua opera viene consegnata ad artisti come Anish Kapoor che, in quel particolare monocromo, hanno aperto cavità ampie come nuove caverne, affondando lo spazio nel nero più nero, risucchiandolo in un contro-universo metafisico, ma solo perché il rosso, prima o poi, intervenga a rigettarlo fuori, spruzzando e lordando tutto intorno, restituendo spazio e colore al qui e ora della materia.

A Donald Judd certo non doveva essere ignoto un particolare interno rosso della storia dell'arte. Un interno che Rothko aveva studiato per giorni e per mesi sin dal suo ingresso, nel 1949, nella collezione del MoMA: l'*Atelier rouge* di Matisse, del 1911. In quel dipinto, il rosso si fa per una volta, quasi inaspettatamente, il colore della sospensione del tempo. La piccola esposizione di dipinti che Matisse vi compone affonda in uno spazio senza dimensioni e senza apparente divenire. Il quadrante della pendola al centro della composizione, lasciato privo di lancette, è lì a ribadire che l'arte abita lo spazio dell'essere e attinge all'essenza irrelata del tempo.

Lo studio, il luogo dell'interiorità dell'artista, dove accade tutto ciò che deve compiersi prima che l'opera sia terminata, è sommerso in un rosso lacca, senza profondità, un liscio sigillo che non contempla accidenti. Quell'ambiente sospeso, destinato ad accogliere la mente più che il corpo dell'autore, un pittore più antico di Matisse lo avrebbe dipinto su fondo oro. E a suo modo è ciò che fece, quattro secoli prima, il veneziano Carpaccio, dipingendo attorno alla figura pensosa di sant'Agostino uno studio composto da un fitto rimando di oggetti e di piani vermigli, chiuso, al termine della prospettiva, da una volta di giallo oro nel cui vaso batte e ritorna la luce calda che inonda di sé l'intero spazio.

Così nel potere simbolico del rosso sorge anche la voce dell'eterno.

Non mentiva Bachelard. A ben guardare, si può scoprire che è fatto di cinabro anche l'azzurro del cielo.