



La pittura di Devalle e la funzione paterna

di Dario Trento

ABSTRACT: Questo testo,¹ riedito dopo la prima pubblicazione nel catalogo della personale di Beppe Devalle al MART (Rovereto), perlustra e spiega una specifica svolta nelle scelte artistiche del pittore a partire dal 1993, quando – secondo il critico e in un modo testimoniato dalle scelte espressive di quegli anni – una violenza prima inedita fa irruzione nella produzione di Devalle. Con l’acutezza che deriva da una profonda competenza coniugata con la capacità di leggere in modo articolato e completo le opere di Devalle, Trento inserisce il fatto pittorico in una cornice sociale e culturale rivelatrice, che aiuta non poco a comprendere le scelte artistiche e l’impatto delle opere di Devalle.

ABSTRACT: This text,¹ reissued after the first publication in the catalogue of Beppe Devalle’s solo exhibition at MART (Rovereto), describes and explains a specific turning point in the painter’s artistic choices that opened in 1993, when – according to the critic and in a way testified by the expressive choices of those years – a previously unaccounted for violence broke out in Devalle’s production. With the perceptiveness that derives from a profound competence combined with the ability to read Devalle’s works in an articulate and complete way, Trento includes the pictorial fact into a revealing social and cultural framework, which helps quite a bit to understand the artistic choices and the impact of Devalle’s works.

PAROLE CHIAVE: pittura; violenza; Pasolini; corpo; suicidio

KEY WORDS: painting; violence; Pasolini; body; suicide

¹ Carlo Bertelli, Paolo Biscottini, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Daniela Ferrari, Maria Mimita Lamberti, Sandra Pinto, Giovanni Romano, Alessandro Taiana, Dario Trento, con Maria Teresa e Jolanda Devalle, *Devalle. 1940-213*. Electa, 2015, pp. 70-79.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

N. 24 – 11/2020



In un testo per *Data* del 1974 Paolo Fossati cercava di catturare il succo delle anatomie stilistiche di Devalle in quegli anni, anche incalzando l'artista sulla soglia problematica del suo lavoro:

La parte più importante non è la legge, l'indice di analisi, il metodo. È semplicemente la condizione di testimoni, la certezza malinconica di non essere al posto giusto: se la realtà non è reale, è fuori posto, la regola la rimette in squadra, ma la regola più che il calcolo implica l'errore, è la certezza del fuori posto.

Il rimbalzo inatteso, di conseguenza, riverberava sul profilo dell'autore: "E se il *Discorso sul metodo* fosse il referto di una malattia, il diario di un personaggio di Watteau, o di un musicista di opera balletto?" (Fossati 55).

Lo sguardo del critico coglieva la matrice meccanica, da costruzione di automi e macchine figurative moderne di Devalle orientandola verso una delle figure generative dell'arte moderna, quella dell'artista-saltimbanco di Baudelaire. Sarebbe interessante verificare queste indicazioni lungo il percorso successivo dell'artista, ma in prima battuta preme notare il metodo di lavoro usato da Fossati nel testo, nel quale aveva proceduto marcando stretto alcune attestazioni dell'artista sul proprio lavoro, dimostrando una permeabilità che ha sempre mantenuto nel seguire i processi generativi dell'opera d'arte. Fossati non è stato testimone esplicito dell'avviarsi dell'ultima stagione dell'artista ed è proprio questa, prossima ormai a lambire la soglia temporale del ventennio, che voglio qui mettere a fuoco, cercando di sviluppare riflessioni avviate in precedenti letture.

Nei mesi precedenti la mostra al Serrone di Monza (1992), Devalle parlava con insistenza di una sterzata da dare al suo lavoro. Sosteneva di voler riprendere la tecnica del pastello e teneva sul tavolo volumi su Quentin Latour, Chardin e Rosalba Carriera. L'artista veniva da una decina d'anni di pratica del disegno dal vero, tecnica che aveva adottato in proprio in una ampia serie di ritratti e nature morte a grafite e a matite colorate e ripristinata nell'insegnamento all'Accademia di Brera. La preparazione della mostra, invece, ha generato uno scarto impreveduto. Chi è andato a vederla ha trovato l'ultimo spazio occupato da figure giganti, atleti-ballerini incernierati negli angoli come telamoni boccioniani e pronti a sprigionare energia. Ascoltando i discorsi precedenti dell'artista si era portati a immaginare le tinte tenui dei *deux* e *trois-crayons* e i fragili supporti dei fogli preparati, quanto di più diverso da quelle macchine postmoderne. Ma tant'è, il discorso dell'artista sul proprio lavoro² e quello del critico sullo stesso sono portati a divergere (e anche a specchiarsi, divergendo) per destino.

Di conseguenza la domanda diventa: quei lavori sono nati su progetto o sono arrivati inaspettati? Esibendo i referti di produzione Devalle probabilmente parlerà di un risultato condotto per passaggi sistematici secondo rigorose modalità operative. Certo è, comunque, che quei lavori rivelano uno sprigionarsi di tensioni inaspettate e pericolose. Da una parte, dopo dieci anni, l'artista era tornato alle precedenti pratiche

² È ora possibile avvicinare brani significativi del 'discorso' dell'artista sulla propria opera in alcuni video: *Devalle. For 2005*. Diretto da Alessandro Taiana e Maurizio Radice, 2006; *Devalle. Quadri e parole*. Diretto da Alessandro Taiana, Riccardo Taiana e Andrea Scapolan, TTS film, 2008.



su immagini fotografiche estrapolate dai giornali e dalla stampa. Aveva ripreso a strappare, fotocopiare, tagliare, unire e creare ibridi. Però nella nuova rinascita questi ibridi non si limitavano a mostrare le loro capacità di seduzione, ma si gonfiavano nello spazio come clonazioni di nuova e inattesa violenza. Nell'opera di Devalle quei lavori segnano uno spartiacque: prima quella violenza era quasi inesistente dal lavoro dell'artista, dopo essa è montata fino a occuparlo prevalentemente e a diventarne il timone.

Dopo i telamoni del 1992 l'esame di Devalle si è fissato su un fatto di cronaca nera, l'eccidio di una famiglia di turisti tedeschi venuti in vacanza in Florida operato da una banda di teppisti neri. Si è trattato di una delle prime manifestazioni eclatanti di violenza estrema e gratuita nella cronaca, premonitrice delle esplosioni che hanno trovato il loro paradigma nei fatti della scuola di Columbine. Dal punto di vista formale, nel realizzare quell'opera, Devalle non è lontano dagli intenti dei collage degli anni Sessanta e Settanta. Il suo scopo rimane mettere in chiaro e rendere intellegibili le forme. Se questa volta, però, esse non sono più quelle eleganti dei Beatles, o quelle seducenti delle attrici, delle modelle o degli stilisti del *jet-set*, è perché una materia nuova e per molti versi imprevedibile preme con forza sull'occhio del pittore costringendolo a reagire. L'artista non sa ancora bene che viaggio lo aspetta, ma non ha dubbi sulla direzione che deve prendere. Le tappe successive sono registrate nei volumi e cataloghi che documentano il lavoro dell'artista da quel momento. C'è stato un ciclo dedicato ai grandi artisti del nostro tempo rappresentati come eroi tragici. In esso la diagnostica di Devalle si è espressa nel combinare le fattezze canoniche dei volti con pezzi di corpi diversi a formare unità simboliche in qualche modo affini alle figure delle divinità pagane: giganti, telamoni, cupidi, mostri, esseri anfibi. Il metodo resuscitava qualcosa di simile agli Dei contadini che Pasolini aveva visto una decina d'anni prima nelle pagine di *Petrolio*: "Oh Dei dell'umile Italia, che i contadini, dopo averli visti, usavano riprodurre scolpendo il legno, irrigidendoli, goffi e infantili, eppure deliziosamente preziosi, come nessun poeta colto ha saputo mai essere" (265-266). L'accostamento di Devalle di metà anni Novanta all'ultimo Pasolini è tutt'altro che peregrino: Pasolini ha travisto con lucidità allucinata l'arrivo di una realtà mostruosa sulla soglia del postmoderno, Devalle ha lavorato al referto del suo espandersi ubiquitario.

Petrolio partiva da un'invenzione folgorante e profetica: il cambio del sesso del protagonista da maschile in femminile. A posteriori, se si dovesse indicare la mutazione più significativa nelle identità soggettive dagli anni in cui lo scrittore elaborava il suo romanzo ad oggi, non si potrebbe trovare un tema più centrale. Ambiguità sessuale, travestitismo, cambio di sesso, ermafroditismo, transgender sono diventati aspetti evidenti della scena, segni del mutamento in atto, materia del laboratorio sociale. I linguaggi dell'arte hanno dato voce a questa materia in due forme fondamentali, nell'estremizzazione dei linguaggi radicali e nelle mediazioni simboliche dei codici della figurazione. Da una parte l'evidenza caricata alla Jeff Koons o alla Damien Hirst, ma anche dei Chapman e dei cultori dei montaggi in photoshop, dall'altra la pittura da Marlene Dumas e Jenny Saville, per fare solo due esempi, risultando evidente che la lucida interrogazione del reale con i mezzi della pittura di Gerard Richter non ha trovato ancora un seguito adeguato. Devalle, con mezzi diversi indicati dagli strumenti del suo lavoro in qualche modo lavora ad allargare la scia indicata da Richter. Siccome parte da



immagini già prodotte, anzi già parte della comunicazione (allo stesso modo di Andy Warhol giovane), il tratto femminile, ermafrodito o transgender lo trova già nelle forme che trova. A questo punto la pittura interviene a trattarlo ulteriormente, fino a tradurlo in una composizione finale dove segni e simboli si compongono nell'evidenza di allegorie (Trento 46). A guidare l'artista in questo processo è l'intento di formalizzare i dati del reale in rappresentazioni emblematiche. Se l'elaborazione parte dal viso di uno scrittore, di un artista, di un cantante rock, di un politico, di un personaggio di cronaca... la necessità immediata diventa associare alla faccia codificata dalla comunicazione il corpo conseguente. Attenzione: non il corpo evenemenziale, ma un corpo emblematico, la sintesi della presenza del personaggio nel flusso della vita attuale. Qual è l'essenza del corpo di Genet, Virginia Woolf, Versace, Kurt Cobain, Andy Warhol, Diana d'Inghilterra, Fulmine e Baleno?³ E qual è la sintesi della postura e del gesto di ogni personaggio? E quale contesto li può esprimere? Ecco come dall'immagine si passa al simbolo e dal simbolo, nei passaggi obbligati dell'elaborazione formale, all'allegoria. La lingua artistica delle evidenze estreme cerca il botto, lo shock visivo, la lacerazione, ma è incapace di durata. Le pratiche figurative parallele, d'altronde, oscillano tra lo scimmiettamento delle immagini estreme e l'intreccio con i simboli della tradizione. Così i caratteri stabili del nostro tempo fanno fatica a venire a fuoco. È anche conseguenza dello stato del visivo nel nostro tempo, dopo l'esplosione tecnologica dei media, l'arrivo del digitale e il franamento di tutti i codici della comunicazione. La situazione è destinata a protrarsi ancora a lungo prima fissare di nuovo equilibri stabili ed è per questo che ricerche come quella di Beppe Devalle assumono i connotati di esperienze pilota.

Ciò che sarà determinante per definirne il valore sarà la serie di agnizioni, verifiche, affermazioni, ricostruzioni che la percorrono, il grande racconto, l'anamnesi del nostro tempo che, tappa dopo tappa, l'artista ha accumulato in questi anni e continua a sviluppare.

La cifra dell'arte presente si deposita, stagione dopo stagione, nelle rappresentazioni delle grandi mostre internazionali dove vediamo unita la babele dei linguaggi e dei contenuti, salvaguardata solo da protocolli di convivenza pacifica e di non belligeranza. Queste Nazioni Unite dell'Arte sono nate dalla caduta del muro di Berlino, con il crollo di uno dei due blocchi che dominavano il mondo e il trionfo del capitalismo nella versione globale. Non dureranno ancora a lungo. Ad un certo punto il problema dell'egemonia tornerà a proporsi anche nel terreno politico dell'arte per il semplice motivo che questa sta cambiando di sede. A quel punto il problema avrà anche una rilevanza territoriale: egemonia di New York o di Pechino? dell'Europa o dell'India?

Per storia e identità Devalle è, in partenza, artista occidentale, europeo e italiano. Il suo percorso linguistico appare in ogni sua parte leggibile nei canoni del moderno e tuttavia, se esaminiamo il paradigma della sua pittura degli ultimi vent'anni nell'insieme, lo dobbiamo inserire completamente nello scenario attuale. Cos'è stato il disegno dell'artista negli ultimi vent'anni? Per la massima parte, collage. Brandelli di immagini da giornali e riviste isolati, tagliati e ricomposti. Cos'è stata la pittura? Esercizio su immagini trovate su giornali o riviste, dal flusso della cronaca e della comunicazione contemporanea. Per anni l'artista aveva caparbiamente disegnato dal vivo e non aveva

³ Due ragazzi di Torino dell'area radicale incarcerati per terrorismo, morti suicidi nel 1998.



dipinto. Poi, improvvisamente, basta: è cambiato l'obbiettivo e di conseguenza si sono riposizionati gli strumenti. Adesso l'artista produce figure, modelli, bozzetti e composizioni di collage, poi dipinge facce e teste isolate di figure note della cultura, della società o della cronaca (sempre da foto) e poi grandi composizioni che sviluppano schemi e articolazioni nate nei collage e nei dipinti di teste, fino a produrre grandi cartelloni moderni.

Vale la pena di riflettere su questo modo di procedere. Nessuna pratica dal vero contemplata, né in disegno né in pittura, nessun esercizio di anatomia, studio di mani o di volti. Niente paesaggio dal vero, pochissimo paesaggio comunque, qualcosa nei collage ma quasi niente in pittura; e comunque niente cieli, nuvole o atmosfere. Una pittura fatta tutta di luci artificiali, da studio di posa, e di forme artificiali. Praticamente neanche interni, stanze giardini tappeti zerbini. Al massimo qualche brandello di oggetto, un albero, un'altalena, una luna, un letto. Più oggetti simbolo, che elementi di contesto. L'ultima pittura di Devalle nasce da una tabula rasa, da un cataclisma, e interroga i sopravvissuti soli nel loro immediato spazio di sopravvivenza. Rifaccio l'elenco dei suoi replicanti: scrittori e scrittrici, registi, artisti e artiste, protagonisti della cronaca, cantanti, politici, stilisti, bambini e bambine, qualche familiare, qualche raro conoscente o amico. Proviamo, ad esempio, a ricavare il referto allegorico dalla lettura di un doppio ritratto di artisti devalliano (tra l'altro, in sottile corrispondenza con l'attestazione di Fossati citata all'inizio):

il doppio travestimento di Warhol/Pierrot e di Hirst/Arlecchino rimanda al mondo circense (e quindi al circo dell'arte contemporanea) ma anche alla lettura del raffinato *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (Starobinsky 1984), dove nel malinconico Pierrot bianco e nel messaggero degli inferi Arlecchino si specchiavano due archetipi del ruolo e della figura dell'artista come clown tragico. (Lamberti 103)

Devalle non ha proposto un solo personaggio privo di caratteri di identificazione, una storia, un segno, una ragione, una necessità. Non ha giocato con i propri sogni privati, con utopie quali che fossero o con erotismi. Non si è mai lasciato andare al riposo, alla consolazione o allo sfogo, non nella pratica della pittura, almeno. Ha fatto costantemente una figurazione di analisi, da clinica e da tavolo anatomico: calma, oggettiva, imparziale. Collegamenti tra forme, simboli e reciproci caricamenti.

Sul piano stilistico l'effetto è che ogni singola forma, se letta isolatamente, può essere riportata a codici riconoscibili, il collage, il ritratto, la scena d'ambiente o di allegoria. Invece, se letto nel suo complesso, il lavoro assume una valenza inedita. Ci sono esperienze contemporanee accostabili a quella di Devalle nel campo figurativo? Personalmente non ne conosco e per questo, provvisoriamente, sono partito dall'inquadramento proposto sopra.

Nelle riflessioni critiche di questi anni ho trovato invece precise affinità con quanto ha elaborato un membro del collettivo Wu Ming su una certa vicenda letteraria italiana in atto. L'autore collettivo responsabile di una pratica narrativa in proprio e di una attività critica che si esprime per diversi livelli ha notato su un gruppo di opere narrative dell'ultimo quindicennio un'attitudine che ha definito "New Italian Epic" e ha provato a individuarne alcuni caratteri preminenti:



- impegno etico nei confronti dello scrivere e del narrare, il che significa: profonda fiducia nel potere *curativo* della lingua e delle storie;
- un senso di necessità politica, e potete scegliere fra il senso stretto e il senso lato dell'aggettivo;
- la scelta di storie che abbiano un complesso valore allegorico. La scelta iniziale può anche non essere conscia: l'autore può sentirsi sospinto verso quella storia e soltanto in seguito capire cosa stava cercando di dire;
- un'esplicita preoccupazione per la perdita del futuro, con propensione a usare fantascienza e realtà alternativa per forzare il nostro sguardo e spingerci a immaginare il futuro. (Wu Ming 108-109)

Alla koinè stilistica così individuata Wu Ming 1 attribuisce una precisa ragione storica e culturale. Le narrazioni da essa prodotte succedono ai terremoti provocati dalla caduta del muro di Berlino e dalla crisi del blocco comunista in un'Italia che, liberata dalla funzione storica di baluardo di confine dell'Occidente, ha visto crollare all'improvviso, dal 1993, i principali protagonisti della sua vita politica e istituzionale. "Dopo il 1993 [...] vi fu un'eruzione di narrativa che si rifaceva a generi popolari, soprattutto ai *crime novels* della tradizione *hard-boiled*, e in alcuni casi alla fantascienza" (Wu Ming 125). L'anno di nascita individuato per questa vicenda narrativa corrisponde sostanzialmente con la partenza della nuova stagione di pittura di Devalle. E gli elementi costitutivi individuati, fatte le debite tare linguistiche, mi sembrano in fortissima affinità. Così come mi ha impressionato l'individuazione dell'allegoria come esito stilistico di questa narrativa: lo stesso che avevo individuato nel 2008 per la pittura di Devalle. In uno scritto avevo visto i suoi materiali visivi defluire nel "miracolo antico e sempre inatteso dell'allegoria" (Trento 46).⁴ Parallelamente Wu Ming, puntualizzando la netta presa di distanza della propria parte narrativa alle poetiche del post-modern, arriva a individuare il fine ultimo di essa nell'aspirazione allegorica:

L'allegoria profonda è una potenzialità insita nell'opera, immessa nell'opera dal modo e dal contesto in cui essa è nata e si è formata, dal modo in cui il mitologema è stato trattato eccetera [...] questi passaggi dalla potenza all'atto dipendono da come l'opera "ri-impasta" il mitologema e le connessioni archetipiche, intercettando e dando voce a pulsioni archetipiche, *tópoi* che ricorrono nella vicenda umana. (Wu Ming 98-99; si veda anche 48-54)

Nella sua stagione quasi ventennale di pittura Devalle ha prodotto alcune decine di allegorie che spaziano dall'esplosione gratuita della violenza all'universo mondano degli artisti, dal luogo del femminile alla zona dei suicidi, dal teatro sacro-profano della moda alla politica. Per mettere a fuoco alcuni elementi del laboratorio dell'artista vorrei esaminare due quadri dedicati alla tragedia di Aldo Moro. Alcuni anni addietro Devalle aveva elaborato dei collage sul tema, ma poi li aveva lasciati. Probabilmente non si sentiva abbastanza sicuro di affrontare un argomento così scottante e impegnativo. Nella sua mostra dei collage alla Biblioteca dell'Accademia di Brera del 2008 aveva però scelto di mostrare alcune prove della serie e questo ha poi stimolato la ripresa del tema. Punto di partenza dell'elaborazione è la famosa e tragica foto dell'apertura della Renault

⁴ Nello scritto precisavo che le allegorie devalliane "tendono ad assorbire e incarnare al loro interno i simboli di riferimento, secondo quanto ci insegna Benjamin (sulla scia sotterranea che da Winckelmann, Goethe e Nietzsche arriva a Warburg)".



con il corpo dello statista rannicchiato nel cofano. Nella disposizione del cadavere Devalle ha immediatamente riconosciuto un archetipo figurativo e ha fatto il paragone con il corpo del defunto nel *Sepellimento del conte di Orgaz* di El Greco. Il cortocircuito ha prodotto una serie di rappresentazioni. La prima versione del quadro, 2008, è ancora collegata alla prima idea. Il corpo di Moro scivola verso terra sostenuto per le gambe da un seppellitore-aguzzino che ha il volto di Giangiacomo Feltrinelli. È avvolto in uno dei sacchi di plastica dove vengono infilati i soldati caduti in guerra e infatti, analogamente a come si fa con i soldati, allacciato al collo del cadavere c'è un cartellino che esibisce il suo nome. Completa la scena un gruppo sulla destra che comprende la figura di Paolo VI con le braccia tese in gesto oratorio e in basso un gatto che addenta un pupazzo sanguinante. La rappresentazione è eloquente, Moro viene dato come vittima di una violenza che vede, nel suo aguzzino, rappresentata a sua volta un'altra vittima, ma della parte politica opposta. Il papa evoca invece lo spaventoso vuoto di potere provocato dall'azione militare delle Brigate Rosse e il gatto le forze oscure che hanno governato la vicenda. Il dipinto è potente ma appesantito da qualche impaccio retorico, soprattutto nelle braccia-moncherini del papa, troppo meccaniche nella loro intenzione di rievocare il celebre messaggio "Uomini delle Brigate rosse...".

Una seconda versione vede il protagonista inginocchiato sul pavimento a incarnare la figura della vittima sacrificale. Il corpo è quello umiliato e indifeso del prigioniero. Alla sinistra un tavolo, una lavagna e una sedia evocano gli interrogatori a cui lo statista è stato sottoposto e le lettere che ha scritto nella prigionia, mentre a destra ancora un gatto gioca con un gomitolino. Il gatto è una citazione presa dal *Maestro e Margherita* di Bulgakov per mettere in scena l'azione del diavolo, ma anche senza svelare questo riferimento il quadro agisce nell'immaginazione dello spettatore trasmettendogli fortissime emozioni. E la misura della sua efficacia è il lampo inatteso di sacralità che attraversa la composizione. In questo confronto si concentra la materia della macchina allegorica dell'artista.

Se pensassimo che la pittura di Devalle si concluda nel recinto di figure e simboli pubblici ci sbaglieremmo. Una serie di collage, ritratti e allegorie tratta della sua vita privata, della sua persona, della sua famiglia, della figlia, di amici e figli di amici. Anche questi dipinti sono concepiti come immagini pubbliche, ufficiali. Sono simili a ritratti di parata. Un volume del 2002, *Us by Devalle*, mette in scena in una prima parte l'universo familiare dell'artista. *Grand illusions*, 2001, è esemplato sugli interni inglesi e californiani di David Hockney. In altre scene la famiglia dell'artista è rappresentata in altri stati, interrogando la sua fortuna, il destino, le relazioni tra i membri. Poco dopo la rappresentazione si allarga alla cerchia degli amici ma procedendo prende una china allarmante. Ad apparire sono i volti di bambine bambini o ragazzi spariti in America presi dalle segnalazioni della stampa. Poi il ritratto di una bambina rapita e uccisa è messo a fianco di quello del suo stupratore. E così via. La scena si apre su alcuni celebri casi di violenza su minori, a partire da quello efferato di Marc Dutroux in Belgio. Visto nell'insieme dei suoi tasselli il mosaico rappresenta quindi un microcosmo privato assediato dal montare di violenze e pericoli spaventosi. In che inferno è scivolato il mondo?



Gli anni di questi quadri sono quelli del massacro di Columbine, dell'esplosione autodistruttiva di due adolescenti in una scuola americana. È una violenza che non trova argini di modelli e contenuti. Le serie di dipinti di Devalle è una prima esplorazione di questo vuoto all'interno del quale, tra l'altro, si registra una crisi epocale di trasmissione dei valori tra padri e figli. Anche questo è un tema già anticipato nella crisi italiana di metà anni Settanta da Pasolini e esplicitato nella riflessione di Wu Ming per gli anni che ci interessano (Wu Ming 104-108).

La questione di fondo, infatti, è cosa autorizzi il diritto di allegorizzazione che Devalle si è attribuito. L'allegoria deve basarsi su un'autorità depositata nell'uso comune e partecipato del linguaggio. Nelle età passate il suo fondamento era depositato nei poteri e nei saperi delle società. Ma il mondo moderno si fonda sul potere cieco dell'espansione della tecnica. Né l'artista né la critica si possono rifugiare, per questa materia, nelle certezze dello stile e del linguaggio: l'autonomia del linguaggio non difende più. Qui c'è una materia grezza che preme nella vita e nell'azione dell'operatore e a questa occorre rispondere con un'azione fondativa e modellatrice. Già, ma basata su quale autorità? Una prima risposta è che Devalle ha cominciato a fissare significati a partire dalle manifestazioni di violenza inconsulta della cronaca. Questa è stata la prima fondazione del suo allegorismo. Poi è subentrato il limite della morte a dar significato agli eroi via via individuali, fossero essi protagonisti della scena o anonime vittime della cronaca. Ma anche questo non basta. Per poter spostare, collegare, intrecciare le evidenze di corpi, forme e immagini che emergono dal flusso della vita occorre che il soggetto artista possa attribuirsi un ruolo che la società non può più dargli ma che egli deve avere l'autorevolezza di poter assumere. Nel mio precedente scritto su Devalle non avevo trovato una risposta, oggi penso che essa stia nella funzione paterna.

Sia l'eroe di *Petrolio*, che gli scrittori coinvolti nella riflessione di Wu Ming, che Devalle, sono alle prese con uno strappo violento nel tramando dei valori tra una generazione di padri e i figli. Come ho detto, la crisi di passaggio di Pasolini è stata quella dell'avvio del postmoderno, quella degli scrittori del New Italian Epic e di Devalle è quella della sua diffusione capillare e assestamento. La morte dei valori del passato e la difficoltà di dare nomi e significati alle presenze del paesaggio cieco che nel frattempo è subentrato è il campo di lavoro di Devalle. Mi vengono in mente due scritture recenti, *La Strada* di Cormac McCarthy e *Come Dio comanda* di Niccolò Ammaniti, ambedue romanzi usciti nel 2006. In essi si pone identica la questione della rifondazione dei valori in una trasmissione tra padre a figlio calata in universi accecati ed azzerati da una violenza estrema. Nell'autorizzazione all'esistenza che l'indifesa vita nuda riceve dall'accettazione paterna si rifonda un nucleo essenziale della vita, della società, dei significati. Da questo nucleo vitale elementare può ripartire un lungo cammino di rifondazione dei valori. In questo senso le allegorie familiari di Devalle assumono un valore chiarissimo. Ma tutta la sua riflessione sui valori, a ben guardare, prende la stessa piega: è l'artista che si assume l'autorevolezza di pesare e muovere i valori in base a una funzione che lui ritrova in sé (che ciascuno di noi può trovare in sé). Quella che permette di dare nomi alle cose del mondo e di tramandarne i significati.



BIBLIOGRAFIA

- Devalle, Beppe. *Us by Devalle. With Nicoletta Vallorani*. Segno e Progetto, 2002.
Devalle. For 2005. Diretto da Alessandro Taiana e Maurizio Radice, 2006.
Devalle. Quadri e parole. Diretto da Alessandro Taiana, Riccardo Taiana e Andrea Scapolan, TTS film, 2008.
Fossati, Paolo. "Prova di trascrizione per Beppe Devalle." *Data*, no. 14, 1974, pp. 54-55. http://www.artslab.com/data/img/pdf/014_54-55.pdf. Consultato il 1 sett. 2020.
---. "Prova di trascrizione per Beppe Devalle." *Paolo Fossati. La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a cura di Gianni Contessi e Miriam Panzeri, Bruno Mondadori, 2009, pp. 202-203.
Lamberti, Maria Mimita. "Un dittico di Devalle." *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di Giovanni Agosti, et al. L'Artistica, 2009, pp. 102-103.
Pasolini, Pier Paolo. *Petrolio*. Mondadori, 2005.
Trento, Dario. "Beppe Devalle, l'emozione, la regola, l'allegoria." *Devalle. You are my destiny. Dipinti 2001 - 2008*, a cura di Paolo Biscottini, Silvana, 2008.
Wu Ming. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Einaudi, 2009.

Dario Trento era critico d'arte, attivo prima a Bologna e successivamente a Milano, dove insegnava Storia dell'Arte all'Accademia di Brera. Intellettuale originale e curioso, è stato uno dei principali estimatori dell'opera di Beppe Devalle, alla quale ha sempre assegnato un posto di grande rilevanza nella cornice dell'arte contemporanea.

amonline@unimi.it

Trento, Dario. "La pittura di Devalle e la funzione paterna", n. 24, *La narrazione come cura: la rappresentazione della malattia nelle nuove pratiche delle Medical Humanities*, pp. 1-9, November 2020. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo: <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/14510>.
Ricevuto: 15/02/2020 Approvato: 01/04/2020
DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14510>