

Fig. 1. G. Novelli, da *Hylarotragoedia*, 1964

Fortuna e destino di Gastone Novelli nel racconto di Claude Simon

Zeno Birolli

Quando ho incominciato la lettura dell'ultimo e più struggente romanzo di Sebald, *Austerlitz*, pubblicato l'anno della sua morte, improvvisa, alla fine del 2001, tradotto da noi quello successivo, mi sono fermato piuttosto a lungo, dopo le prime pagine, sorpreso di vedere riprodotti in successione gli occhi di due animali, corrispondenti a quelli di un uomo con due espressioni diverse. Non c'è voluto molto a capire che erano quelli dell'autore e del suo sguardo, rispettivamente visionario e sardonico, allarmato e irridente, da raffrontare senza esitazione alla fissità di quelli animaleschi che li precedono. Tanto più dopo aver compreso che non erano quelli di una scimmia e di un gufo, bensì di un lemure e di una civetta, ossia sguardi notturni, ai quali sono sottintesi mito e perspicacia, che sono lì ad avvisarti di ciò che ti attende nel proseguo della lettura.

Li avevo veduti io stesso al Nocturama di Anversa e il loro richiamo è stato per me sorprendente ricordandomi la visita in compagnia di mia madre parecchio tempo prima in quella città per le strade e i luoghi che avevano accolto con tanto favore mio padre trentacinque anni prima. Poco più avanti ho riconosciuto in una delle riproduzioni (che non portano mai didascalie) la cupola in ferro di quella stazione, accompagnata a fronte pagina dalla immagine dell'incendio di quella di Losanna. Non sono lì per caso. La storia col suo itinerario di vita e

di evocazione alterna infatti pagine piene ad altre in cui sono riportate foto di luoghi, di cose, di ambienti e figure, la cui presenza testimonia quanto è scritto. Ma ancora più della evidenza che ne acquista il testo, mi pare di notevole valore la misura e l'equilibrio che Sebald riesce ogni volta a scoprire nell'ordine dei fattori: predisposti con invidiabile acume e una immediatezza di concordanze che non ha pari, per quanto ne sappia, negli esercizi e prove di interposizione fra immagine e scrittura. Di parole e di figure interpolate al racconto a suscitare la memoria, a ritrovare il tempo che è trascorso e il suono che ne rimane. L'origine di questo lavoro affonda nelle ricerche e negli interessi di almeno una generazione, addirittura di un'epoca. L'autore ne dà una risposta estesa e a suo modo definitiva, perché di opera conclusa, scevra da sperimentalismi combinatori. "In der zweiten Hälfte der sechzig Jahre bin ich" (Nella seconda metà degli anni Sessanta, Sebald dice all'inizio della sua narrazione) mi recavo di frequente dall'Inghilterra al Belgio... Così, in un breve giro di pagine 27, 28, 29 da quelle stazioni si perviene a volo d'uccello in un'antica fortezza, che sembra racchiudere per noi la follia di tante proiezioni di offesa, di costrizione e di conquista. Calando, assieme alle immagini, nelle segrete, il cui spessore negativo sembra corrispondere alla attualità concertante di un incubo di violenza, che vi era esercitata: ben più della forma in sé, ormai desueta, dell'edificio, come a saggiare l'oscurità che ristagna nell'uomo. Fino a che, proseguendo nella lettura, a proposito di una visita a Fort Breendonk, da lui compiuta molti anni prima, e di una casamatta che si trova al suo interno, gli balena il pensiero di ritrovarsi nel luogo medesimo (uno spazio angusto simile a

di stucco e gessi dipinti in modo da mascherare i materiali. Ora i resti del palazzo, ricostruiti e ridipinti da Evans, sono un ammasso di finto marmo, finto legno, finti affreschi, del tutto disgustoso.)

I grandi vasi nei magazzini hanno una forma allungata che si restringe solo nel terzo inferiore. Sotto e davanti a molti vasi, c'è una incisione o buco nel pavimento, più largo stretto del vaso e più rettangolare. I vasi sono centinaia, nel terzo cunicolo ce n'è uno solo. I magazzini continuano a lungo, scoperti, e nascondono, per un poco, le ricostruzioni e le tinteggiature delle travi e delle colonne bianche e nere e rosse e nere. Guardando a destra dal propileo si si trova di fronte la grande pietra a forma di corna, levigata come una spola da arcolato, che sembra un enorme mirino aperto sulla valle.

Evans, il passo, in certi punti ha ingessati e dipinti per fino i pavimenti. Tutta la collina è coperta di sinie e margherite gialle, ed ecco che ancora una volta la stagione è giusta, non ti avrei potuta portare qui in nessun altro momento, anzi direi che non avremmo neppure trovato il luogo.

Seduti sotto la tettoia che protegge il tesoro del secondo palazzo, la vista della ghienna di elefante è più chiara e si possono contare gli ulivi che si arrampicano



DECORAZIONE DI VASI A CINGHIA

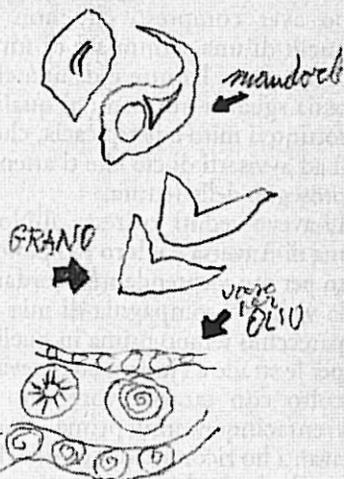


Fig. 2. G. Novelli, da *Viaggio in Grecia*, 1962-1964

una fossa) dove erano avvenuti i cosiddetti interrogatori di rigore. In particolare con una tortura, che può ricordare, mi sembra, un disegno di Goya, e che consiste nell'essere sollevati in aria per le mani legate dietro la schiena fino a che i condili saltano dai glenoidi nella articolazione della spalla con uno schianto, che per il sopravvissuto vorrà dire un incubo che non potrà più dimenticare: "La pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à évanouissement", spiega lo scrittore, quale risulta in *Le jardin des plantes*, il romanzo nel quale Claude Simon si cala nel deposito dei suoi ricordi: "in das Magazin seiner Erinnerungen" e dove, a pagina 235, continua Sebald, incomincia a raccontare la frammentaria biografia di un certo Gastone Novelli che era stato sottoposto, come Améry, a questa particolare forma di tortura: "der wie Améry dieser besonderen Form der Tortur unterzogen wurde". Il breve resoconto che segue, oltre a corrispondere a ciò che riferisce Simon, è suffragato dalle prove, per quanto scarse, che ne abbiamo¹.

"Arrêté par la police allemande et d'abord sauvagement battu, Novelli fut ensuite envoyé au camp de concentration de Dachau". Non ne avrebbe mai più parlato, assicura Simon, se non per dire "qu'après avoir été libéré il ne lui fut plus possible de supporter le contact ou la vue de n'importe quel être, femme ou homme, dit civilisé". Di modo che appena ristabilito si sarebbe imbarcato sulla prima nave in partenza per il Sudamerica, in compagnia di un amico, alla ricerca di diamanti e oro. A quel punto il racconto si amplia e riferisce del lungo soggiorno e della esperienza nella foresta dove viene a contatto con popolazioni aborigene.

Novelli deve aver provato una grande consonanza con Claude Simon du-

rante le sue frequentazioni romane nei primi anni Sessanta, le gite compiute assieme al lido di Ostia, la visita all'atelier... con quest'uomo calorosamente fraterno, sorridente e di piccola statura, tanto da trovare la forza di confidargli la sua storia e i successivi determinanti episodi della propria vita, di cui non aveva mai volentieri pronunciato parola ad alcuno. Una vicenda che rifuggiva, quasi volesse cancellarne il ricordo, che invece lo segue passo passo fino in fondo. Allo scrittore, che diventa il sacerdote della memoria, con il quale condivide l'amore per la parola e per il linguaggio, tanto da rivivere, conversando con lui, quell'episodio fatale:

"et tandis qu'il poursuivait son histoire. S. regardait s'animer son beau visage, un peu carré, solide, de condottiere lombard, comme sorti d'une fresque ou sculpté dans du bois, écoutant la voix tranquille, gaie par moments mais comme changée d'une espèce de permanent tristesse".

Non poteva essere altri che uno scrittore a ricordare quella esperienza fondamentale, a narrarla, a distanza di decenni, come fosse intanto passata, a un'altra vita. Per opera di un autore a noi noto per i suoi percorsi narrativi (*La route des Flandres*, *Orion aveugle*, *Le jardin des plantes*...). Una costellazione, questo Giardino, di memorie e di vita, di figure e di storie, di cose che hanno animato tutto l'arco di tempo fino a questa autobiografia), a dispiegare la complessità di quella esistenza. Ripresa nell'altro romanzo così notturno di uno scrittore rimasto da noi pressoché sconosciuto fino alla sua morte. A Sebald non era sfuggito, per quanto Novelli fosse a lui evidentemente estraneo, il valore emblematico della vicenda e di quel grido per lo strazio sofferto di cui è rimasto il

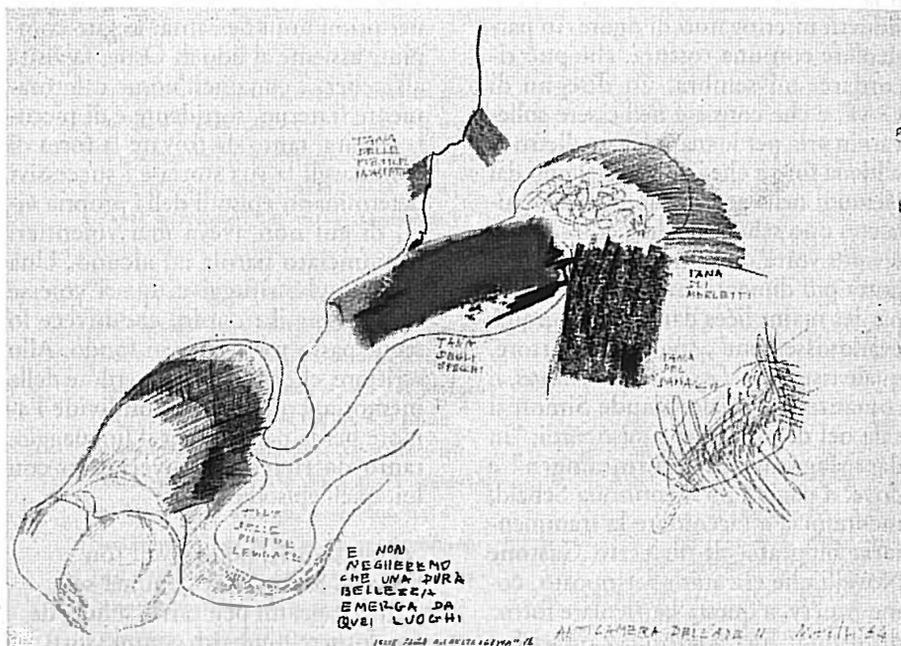


Fig. 3. G. Novelli, da *Hyalarotragoedia*, 1964

segno palese della lettera A ripetuta, che il pittore incide nello strato di colore appena steso: "den er in die von ihm aufgetrangene Farbfläche hineinkratze...". Una voce di cui arriva a noi un'eco lontanissima nella sua ripetizione di lettera dell'inizio, ma anche di dolore: in serie, una accanto all'altra, sempre uguale e però mai ripetitiva: "immer gleich und doch sie nie Wiederholend..." in onde ascendenti e discendenti come un grido prolungato: "wie ein lang ahalten der Schrei". Da qui la figura riprodotta su tre righe della A maiuscola.

Dopo la prigionia, alla fine della guerra, abbandonati gli studi universitari a Firenze, sembra che Novelli abbia in realtà accettato la proposta di due amici incontrati a Parigi, con i quali parte alla volta del Brasile. Non è in cerca di semplice fortuna, e ha l'idea di dover trovare la ricchezza risalendo

il corso del fiume amazzonico, verso chissà quale città sepolta dalla foresta, o giacimento, che è spontaneo immaginare. Come il cacciatore Orione è inseguito dalle ombre nell'oscurità dei boschi e vuole pervenire alla luce, alla guarigione, dunque alla salvezza. Chi lo guida nella cecità dolorosa in quel labirinto? E quale dio lo sorveglia dall'alto nel suo percorso? È il colore dell'oro, il riflesso del diamante, sole e luce essenziali alla vita, che lo richiamano, tanto più nel cuore della foresta in cui sopravvive la vastità del mondo. Riprende di fatto lo spirito di altri moderni viaggi nelle Americhe, che rappresentano pur sempre la terra nuova e il continente da scoprire, da Caillois, a Lévi-Strauss, allo stesso Artaud, alle foreste di Ernst, persino ai soggiorni pueblo di Warburg, sempre nel segno di una stella fatale, del valore non materiale, individuale e irripe-

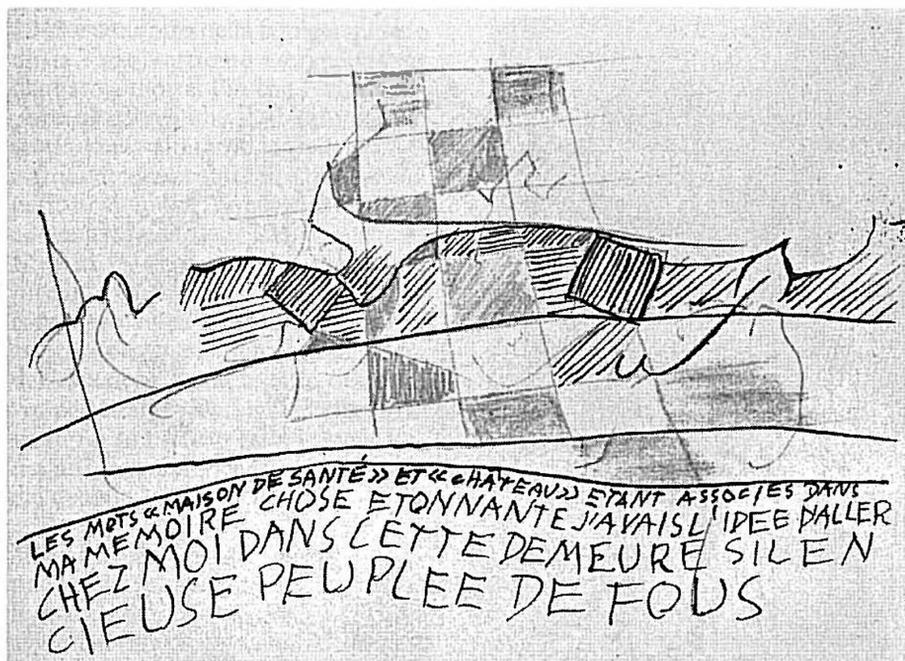


Fig. 4. G. Novelli, da *Histoire de l'oeil*, 1962

ribile dell'uomo².

Ecco che oro e diamanti a un tratto si rivelano, avvolti nell'incerto del luogo e nel pericolo a cui il nostro ricercatore si trova esposto, tanto più che il compagno, "quelque misanthrope de la même espece", dice Simon nel suo racconto, cade ammalato... e dopo che la guida indiana li ha derubati di tutto abbandonandoli al loro destino. Solo allora c'è l'incontro, lungo, allarmante, rivelatore con quei piccoli uomini primitivi, che si sono fatti precedere nel mutuo scambio di offerte dalle lance piantate nottetempo nel terreno intorno alla loro tenda, come esseri invisibili della foresta. Quelle aste soprannaturali, descritte con la precisione di un disegno, rivelano la sostanza di quell'incontro senza parole, di segni ineluttabili nella loro cadenza per ciò che si viene a poco a poco a scoprire... Fino a che le parole

fanno la loro comparsa in un dialogo elementare in cui ha enorme risonanza la lettera A sulle labbra di quegli sconosciuti che ora lo ospitano. Allora l'irrazionale verità può attraversare il cielo che li sovrasta e confortarlo congiungendo il ricordo del dolore alla esperienza dell'uomo e del suo linguaggio, *le besoin*, direbbe Simon, *de voir les mots*. Al punto che Novelli si spinge tanto avanti nella sua esperienza nella foresta da provarsi a fissare i principi di quella lingua primitiva. Una volta congedata la foresta non rimane che rivolgersi alla sua pittura, che rappresenta la conclusione legittima del racconto. E piuttosto che indulgere in astratte definizioni, Simon riporta titoli di dipinti, che trascrive come fossero versetti coranici da recitare ad alta voce.

Nella narrazione si può leggere in trasparenza il desiderio di Novelli di sta-



bilire un retroterra, a distanza di anni dal suo rientro e a conclusione della "Esperienza Moderna", d'avanguardia. All'inizio dei primi Sessanta, al tempo in cui Claude Simon ha la consuetudine di risiedere sovente a Roma. A quell'epoca risale la sua introduzione alla mostra personale di

Gastone a New York (1963). E da quel momento si parla della deportazione di Novelli nel campo di concentramento di... Mi è spontaneo notare che si sarebbe trattato di Mauthausen, mentre in *Le jardin des plantes* risulta essere quello di Dachau. Per la verità Novelli fu arrestato nell'ottobre del

1943 e condotto nella famigerata sede di via Tasso, torturato a sangue e condannato a morte. Più che l'errore importa il rilievo che il pittore dà alla storia senza alterarne la sostanza e il significato enorme della pena e del pericolo di morte. Aveva diciotto anni ed era partigiano.

Mi pare di riconoscervi il suo chiaro intento, anziché una trasmutazione romanzesca dell'amico. C'è lo stesso atteggiamento e l'attenzione al valore dell'esperienza (non al fatto descrittivo, personale, occasionale), che ritrovo in un suo scritto pubblicato a Roma alla fine della guerra. Vi si parla dei detenuti:

“Due per gabbia – avverte – passeggiano come lupi. Poi si fermano con le mani, anzi con i corpi avvinti ai cancelletti in ferro. Bevono l'aria di 'fuori'. Aridi. Schiene uguali rigate come dorsi di zebre. ... Anime macchiate come pelli di leopardi. Sì, vedo le macchie perché si rispecchiano sui volti”.

È evidente che nulla è concesso al lato privato della sua vicenda, tanto meno alle offese patite. Al punto da ricordare per il suo spirito oggettivo figure di Rilke, specialmente delle poesie dedicate alla pantera, all'orso bianco... Un altro appunto che segue, *Architettura per mosaico*, reclama invece un teatro di luce e di bellezza per l'uomo:

“Mi sembra – afferma – di salire ancora tra le nuvole quando entrai nel battistero di Castiglione Olona, affrescato dal Masolino con una divina armonia di rosa e di azzurro, che ora si vede tra gli alberi irraggiungibili al suo corpo prigioniero”³.

Questo rifiuto della cronaca e di qualsiasi notizia aneddotica si ritrova in

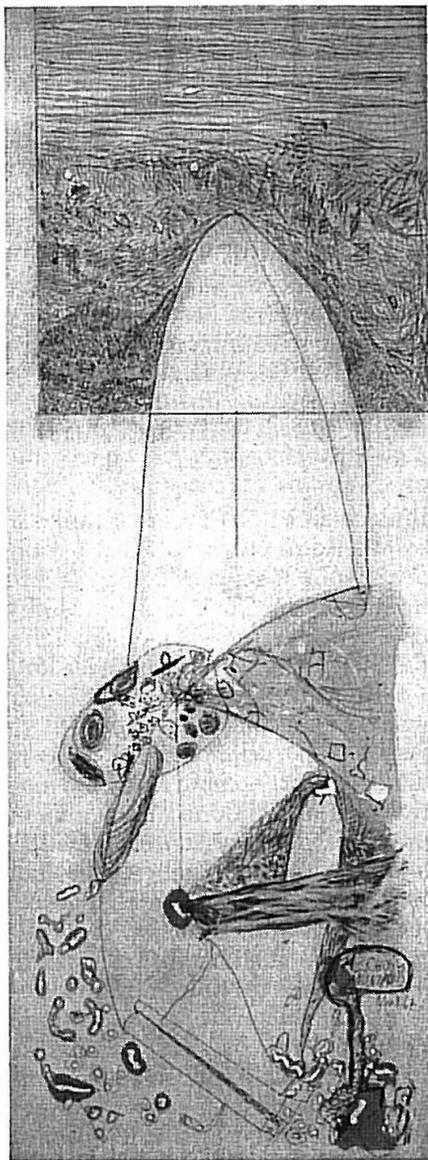


Fig. 6. G. Novelli, *Alcoholic anonymous*, 1968
 Alla pagina precedente:
 Fig. 5. G. Novelli, da *Quaderno d'intenzioni*, 1965

un breve appunto sulla sua infanzia (*Cartoccio di ricordi d'infanzia*, Roma, 1956), scritto e pubblicato dopo il suo rientro dal Brasile. Severo, addirittura crudo nel ricordo di un episodio fanciullesco. Riferisce di un gioco infantile, una macchina molto semplice, una cassapanca:

“Bastava sollevare il coperchio e farlo ricadere con forza. Serviva a decapitare soldatini, cavalli, bestie varie... Alla fine però non giocai – osserva – al seppellimento delle mie vittime. E dire che ero di carattere tranquillo e bonario”.

Il fanciullo ha una decina d'anni e si trova a Roma con la famiglia. Se non che il padre Juan, che era stato addetto militare alla Corte di Vienna, ufficiale di cavalleria, è già morto, colpito dallo zoccolo di un puledro nella loro magnifica residenza sulla Cassia. La madre ne era come impazzita.

Permane in quelle parole la tristezza di tutto ciò che sembra non avere motivo: il frutto, il dono di una grande promessa che non viene mantenuta. Sibili che insistono nel racconto nel loro fastidioso controllo. Angosce, incomprensioni, lo stesso rapporto controverso con l'amatissima madre, il *cordon rouge* del proprio sangue, così difficile da governare, impossibile da restituire. È stata lei a salvargli la vita intervenendo presso amicizie altolocate del comando tedesco, e ottiene la commutazione della pena a trent'anni di carcere, Margherita, che proviene da una famiglia ebrea di grandi banchieri (Guttman), baronessa von Ketchendorf, viennese, in questa storia alla Canetti. Con il suo arresto Gastone aveva costretto tutti i familiari di lei residenti a Roma a mettersi in salvo, a darsi alla macchia, maledicendo il ragazzo.

Indipendenza e libertà, ricorda a que-

sto punto Simon, lontano da chiunque sia in sapore di società civile. Per ritrovare (alla fine) paradossalmente il suono della vocale nel luogo più remoto della terra, e in sé il proposito fondamentale della propria vita. Una prova per il suo stesso fisico, il corpo, estrema, faticosa, quasi assurda, soprattutto umana. Quel suono diventa il leitmotiv della sua vocazione. Di un passaggio all'opera, alla pittura impossibile, comunque inutile da dimostrare, per quanta chiarezza e convincimento si sia proposto quando volle fissare una propedeutica alla forma, una estensione quasi retorica, educativa alla visione, al "metodo". L'*Aquilone*, per esempio, ha valore nella presenza dell'aria e della sua apparizione di geometria aerea, sospeso con i suoi colori nel volo a cui è legata l'esistenza. Anche per tutta quella disposizione di lettere, di parole, di alfabeto e di colori che sembrano scivolare via e si dispongono sulla superficie bianca dei fogli da disegno e sulla tela. Una pittura che non nasce dalla forma, da un esercizio astratto di stile, bensì dal suono interiore⁴.

In questo senso gli scrittori e i poeti hanno affollato il suo giardino (anche la casa di Saturnia, che è la Casa della purificazione, testimoni del giorno augurale). Eppure Novelli non sembra trarre riposo, come se l'esistenza, la sua in particolare, non avesse che una soluzione. Ancor di più negli ultimi mesi con il precipitoso trasferimento a Venezia, in un paese ancora così vasto da consentire molteplici punti di fuga! Ospitato durante l'estate dalla madre, malfermo in salute, a conclusione della sua presenza alla Biennale del 1968. Poi il trasferimento definitivo a Milano nello studio di via Orti. Le ultime opere.

Le opere che illustrano questo scritto sono disegni eseguiti da N. tra il 1962 e il 1965 (appartenenti a una collezione privata milanese: Cfr. *Gastone Novelli*, Milano, Baldini e Castoldi, 1999). Il primo è tratto da un taccuino disegnato per l'*Histoire de l'œil* di Georges Bataille, libro in "una sola copia, 15-17 gennaio 1962" – passando alle pagine del *Viaggio in Grecia*, corrispondenti ai cinque soggiorni di N. tra l'estate 1962 e il 1964, durante i quali scrive il suo diario con annotazioni grafiche – quindi la serie di fogli per l'*Hilarotragoedia* di Manganelli edita quell'anno, 1964, da Feltrinelli – infine un "quaderno d'intenzioni" del 1965, epoca alla quale risalgono anche i disegni per *Saturnia*.

Tutto questo lavoro è intimamente legato alla pittura di N., alla sua origine, che la metamorfosi della voce e della vocale rappresenta nel racconto di Simon: la sua modulazione, il suo andamento, il suo disegno e il colore, che manifesta lo stato d'animo è la commozione poetica del pittore con quei toni di amore per la vita dal celeste al bianco, dal rosa al gialletto, all'ardesia della grafite.

"L'aspirazione alla gioia, trasparente nell'opera di Novelli acquista un significato tragico. Se non fosse così", notava Pagliarani, "avrebbe completamente vinto la parte mostruosa di noi."

Da principio il disegno segue il tema del testo mediante trascrizione delle parole di Bataille, a stabilire con esse un'intimità di soggetto. È questo il momento di maggiore vicinanza a Simon e di affinità con la cultura del linguaggio di cui lo scrittore fu tramite proprio nell'ambiente romano. Ma questo è pure il tempo in cui incomincia ad affermarsi la cultura della cancellazione in voga negli anni Ses-

santa e Settanta, dell'astrazione dal significato e della pura ricerca di stile, senza badare al senso di ciò che l'opera conteneva. Anni durante i quali la modernità è diventata una formula di insuperabile illimitato compimento. N. riconosce il problema del linguaggio, non ci si identifica, né perde di vista i presupposti per i quali il linguaggio, che si sperimenta, non è mai fine a se stesso. Già nel viaggio in Grecia il diario corre parallelo alle figure e ai rilievi grafici, a matita, presi dal vero. Però è nella *Hilaro* e poi di seguito che si affermano quei piccoli universi poetici a cui il pittore ha dato vita: in uno spazio che col suo vuoto aveva per lui tanta importanza, talmente era convinto che non si potesse fare pittura moderna se non con un ripopolamento dello spazio del quadro.

Tornando alle illustrazioni e senza tener conto di altri disegni dove il motivo ricorrente è quello della lettera A, o di quadri quali *A2* (1960) e *A3* (1962), si riproduce infine uno degli ultimi dipinti scelti eseguiti per la Biennale veneziana del 1968. Il titolo si iscrive ora al piede, come egli fa in tutte queste opere, quasi nel carattere maiuscolo delle iscrizioni, se non fosse disegnato, una sorta di stele a futura memoria. Mentre le parole dichiarano il soggetto dell'opera: *Mais si vous voulez pourrir en paix*, un quadro amaro e beffardo dedicato a quanti desiderano "marcire in pace". Oppure *L'Oriente dipinto di rosso*, il cui richiamo è di calore e di sangue per la giustizia sulla terra. Versetti nei quali si dice *La pour dans le fond*, come principio di realtà che governa l'individuo e allo stesso tempo la voce dell'anima.

Si ringraziano Giorgio Capricci, Gianni Biolcati, Giovanola Ripandelli, Ivan Novelli e Frediano Sessi.

1. Se Claude Simon è legato ai temi della memoria e di una storia in cui possiamo dire si è consumato il Novecento, i suoi precipizi, le disperate ricerche della luce, le cadute abissali, a Sebald è sufficiente, nel riferire l'esperienza di N., richiamare Améry per rievocare i patimenti, la tortura inflitta all'uomo e mettere l'accento del dolore su quella A maiuscola ripetuta. Là è nel cuore del Giardino, nella sua parte più segreta di *Le jardin des plantes*, in Austerlitz è N. il primo estraneo che incontriamo nel lungo, quasi interminabile itinerario.

Nello svolgimento a mosaico delle trame che si intrecciano nel romanzo di Simon, accordandosi fra loro visivamente come un volano continuo di motivi, il racconto di N. è preso dal fuoco della grande foresta, metafora dell'arte e della vita moderna, dell'esperienza poetica che ripete con i versi di Baudelaire: "La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisseront parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symbols / Qui l'observent avec des regards familiers // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."

Simon avverte che "les mots renvoient toujours à des choses": cose che Sebald riconosce così ravvicinate, al punto che non posso esitare davanti all'immagine o alla foto che le rappresenta. Da qui il potere che esse acquistano a dispetto del tempo trascorso e della distanza. L'esperienza di N. è parte del nostro passato, che ha radici profonde nelle tragedie individuali e collettive del secolo, nelle sue fortune, nei suoi clamori. Rivela la persistenza di un dolore così profondo e acuto da essere all'origine di ogni pensiero che il pittore non riuscirà mai ad allontanare. Perché il dolore rimane sconosciuto solo nelle regioni celesti.

Nel viaggio di N. c'è il destino che lo segue come un animale, lo incalza e lo incita sempre di più e senza tregua nei suoi disegni e nelle sue prove. A esso non posso dare spiegazioni di sorta, ma solo dispiegarne il motivo sul lenzuolo colorato dell'esistenza. Siamo lontani dagli esiti più drastici, che portarono Primo Levi, Améry, Cèlan a conclusioni estreme, non inaspettate di fronte

a quel corpo, che è stretto e avvinto a ciò che gli tocca. Una angoscia non estranea a N. nella sua ricerca di libertà, di mondi possibili, nella sua nobiltà.

Se ma jeunesse, dichiara N., è diventata un tenebreux orage, e la mia rivolta si è conclusa in una stanza di morte e di tortura, solo la foresta amazzonica ha potuto sventare quella ossessione con il richiamo infinito della voce, che era quello della vita. Un segno gli era rimasto, assicurava N., in quel difetto di pronuncia che ogni tanto si manifestava, per via della lingua, che gli sarebbe stata tagliata proprio in punta sotto tortura. Quel suono sibilante all'estremità del suo fisico gli usciva involontariamente dalle labbra con una sorta di lapsus di pronuncia e di verità. Un segno nel corpo, questo "balordo fagotto", dice Simon, splendido e di portamento antico, che recava un peso pressoché invisibile. Perché, anche in una forma non estrema, è questa "l'esperienza più atroce che un essere umano possa conservare in sé". Con un sentimento di inquietudine, che gli era rimasto, da prostrarlo a tal punto da non riuscire alla fine del 1968 a superare con il suo cuore un normale, tranquillo intervento chirurgico. Riesco a questo punto a capire, sottintendere il titolo di un dipinto: *Cosa è più importante che occuparsi dell'uomo?* Era nato a Vienna nel 1925.

C. Simon, *Le jardin des plantes*, Parigi, ed. De Minuit, 1997; W.G. Sebald, *Austerlitz*, Monaco-Vienna, Hauser Verlag, 2001 [ed. it., Milano, Adelphi, 2002]; J. Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, Monaco, Szczytny Verlag, 1966, [ed. it., *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987]. In particolare il capitolo sulla tortura, che incomincia con la visita a Fort Breendonk, richiamato da Sebald.

2. N. sa cosa significa lo stato di precarietà fisica. Non lo dimentica. Si direbbe anzi che lo provoca, a distanza di tempo e in occasioni diverse. Perché lo spirito di libertà che lo guida, la nobiltà del suo comportamento è di sfida. Una volta in Brasile, nell'ambiente degli italiani di San Paolo, affonda, come abbiamo letto, in quello che diventa un carattere che unisce idealità e disinteresse a una peculiarità di osservazione.

Viene in mente un tema caro a Simon, l'Orione cieco, sul cui percorso tra opere d'arte e cose che toccano il grande cacciatore, persino la foto aerea del Rio delle Amazzoni, tra tanti quadri e opere non vi è alcun riferimento esplicito a N.; semmai la descrizione di una tela "de hautes lettres blanches... lettres capitales irrégulières et mal

alignées. Au-dessus de l'inscription et à l'aide de la même peinture blanche une croix dont les bras laissent pendre des rigoles de sauge blanc".

Rimane la corrispondenza familiare dal Brasile: un carteggio privato, che inizia nel 1948 tra la madre e il figlio, e in seguito anche dalla moglie Giovanola Ripandelli, conosciuta l'anno dopo a Capri, continuato fino al suo rientro definitivo, nel 1954. Di argomento più discorsivo e quotidiano, curiosa per certe improvvisazioni grafiche del manoscritto, quasi spoglie rispetto ai suoi progetti e programmi ("Caro Nicki", scrive quell'anno al fratello più piccolo, "sono senza quattrini e devo rimandare il mio viaggio all'interno alla ricerca di cose buffe. Ho trovato però due frustini di quelli che usano qui i gauci e te li ho mandati."). Anche alla madre dopo il suo arrivo aveva detto la sua intenzione di compiere un viaggio all'interno, in quella foresta amazzonica, non ancora spoglia del proprio mito.

Viene spontaneo ricordare Brodskij quando scrive "per noi, in quei giorni, stile e sostanza andavano di pari passo, come bellezza e intelligenza". Verità dell'esistenza sottintesa dalla sua parola, l'opera rivolta al futuro. "Non sapevamo ancora" dice "che lo stile si poteva comprare, che la bellezza poteva essere una merce come un'altra" (I. Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Milano, Adelphi, 1991). In una medesima prospettiva si può intendere il richiamo dell'altrove, che ha avuto tanta parte nella tradizione moderna. Il periplo, che muoveva in senso orario, incominciava da Oriente e anticipa nei secoli il mistero terrestre, e lo compie fino a vanificarlo. In questo senso N. rimane legato a un mondo che possiamo ritenere ormai perduto, finito anche nell'angolo più sconosciuto del pianeta.

C. Simon, *Orion aveugle*, Ginevra, Skira, 1970, pp. 29-30; J.-Y. Laurichesse, *Orion aveugle dans la forêt amazonienne. L'aventure de Novelli dans Le Jardin des Plantes de Claude Simon*, in *Claude Simon et le Jardin des plantes*, Amsterdam-New York, CRIN, ed. Rodopi, 2001; M. Rinaldi, *Arte per l'architettura: Novelli in Brasile (1949-1954)*, in *Gastone Novelli 1925-1968*, (Trento, Palazzo delle Albere, 14 maggio-22 settembre 1999), a c. di P. Vivarelli, Ginevra-Milano, Skira, 1999.

3. La pubblicazione, un opuscolo di dodici pagine, numero uno di una ideale collana, "Il tribunale delle idee", reca il titolo *Regina Coeli*, definito nel controfrontespizio "il libro di coloro che hanno sofferto. È forse la poesia

del dolore". Contiene nove brevi prose, il cui contenuto è evidentemente legato alla esperienza della detenzione: il primo si intitola *Rivolta*, seguito da *Uomini e belve*, *Sole...* ultimo *Nostalgia di arte*, uscì a Roma alla fine del 1945. Per quanto riguarda una documentazione riferita al processo e alla condanna imposta dal Tribunale Militare non si è trovata traccia tra le carte dell'Archivio dello Stato di Roma. La spiegazione più plausibile dice che dopo l'8 settembre tutti gli apparati amministrativi precipitano nel caos e nella sospensione di ogni norma amministrativa, tanto più per una condanna a morte, poi commutata in dieci anni di galera. È possibile che all'Archivio del Comune di Roma possano esistere documenti riferibili all'accaduto.

4. N. è stato coinvolto dalle parole degli scrittori, tanto più di quelli che si sono calati nella enormità e disperazione contemporanea. Penso agli itinerari infernali di Manganelli, a incominciare dalla sua *Hilarotragoedia* e a coloro che hanno condiviso propositi e scelte, esperienze, da Alfredo Giuliani a Elio Pagliarani, testimoni della sua casa di Saturnia, a René de Solier, allo stesso Claude Simon, agli autori più amati, e tra questi Bataille, il cui testo diventa nelle sue mani scrittura figurata e tramite del dono assolutamente in perdita; lo stesso Beckett del *comme c'est* e dell'*innomable*, dal monologo privo di una qualsiasi ragione apparente, specchio della condizione moderna e di un'arte (l'aveva già affermato a proposito di Proust) che diventa l'apoteosi della solitudine. Un nonsenso in una realtà preda di mostri, divorata per noi medesimi dall'ossessione tecnologica e dalla quantità irreali di vita, che ha perduto certezza per l'individuo.

In questo senso il racconto del Brasile, ovvero della rivelazione e della luce, rappresentato da quella vocale ripetuta e modulata all'infinito, diviene la conseguenza visionaria e poetica del vissuto precedente e pure della stessa infanzia, a cui N. rimanda involontariamente nella dichiarazione pubblicata in "L'Esperienza Moderna", (2), agosto-settembre 1957. "Un'immagine nasce in un qualche luogo di una memoria... Un individuo la può captare... come toccare un muro al buio e cercarvi un segno più vero delle forme di tutti i giorni... capace di liberare il pensiero." Nello stesso fascicolo in un testo parallelo Twombly invece scrive che "the reality of whiteness may exist in the anality of sensation (as the multiple anxiety of desire and fear)". Senza indulgere in considerazioni sulla

evidenza di intenti e di pensiero di Twombly è palese quel chiarore che avvicina N. a lui, la realtà del biancore che persiste "as the landscape of my actions," in quanto paesaggio delle sue azioni. Sembra non essere altro che il senso di continuità che esprime la sua opera, come è nel disegno, che si avvolge e si svolge, pubblicato accanto al testo. Lo stesso Twombly con la sua scelta di abbandonare gli Stati Uniti d'America rientrava, pur nella modernità a lui irresistibile, verso il mondo antico, che rimane assolutamente al centro della cultura occidentale. Un "calcolo" che si è rivelato in conclusione lungimirante.

Viene quasi spontaneo ricordare i lunghi

viaggi ripetuti dal giovane pittore americano a partire dal 1951 tra le rovine del mondo classico lungo le coste nordafricane. Prima di ritornare negli Stati Uniti e poi dal 1957 risiedere in modo definitivo a Roma.

A. Tagliaferri, *Novelli e Beckett: Come è*, in *Novelli*, a c. di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1976; G. Baratta, *Segni per il futuro*, ivi; R. de Solier, *Forêt d'écritures*, ivi; C. Simon, *Novelli e il problema del linguaggio*, ivi; G. Novelli, *Saturnia*, a c. di Z. Birolli, Mantova, Corraini, 1998; G. Bassani, *Saturnia*, in *Epitaffio*, Milano, Mondadori, 1974, p. 96; *Scritti di Gastone Novelli*, a c. di A. Perilli, "Grammatica", (5), 1976.



Autore | *Author*: **Birolli, Z. (2005, 2022).**

Titolo: **Fortuna e destino di Gastone Novelli nel racconto di Claude Simon.**

Title: **The fortunes and destiny of Gastone Novelli as Claude Simon narrated them.**

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 19(19-20), 94-106.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17722>

DOI https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp94-106

Parole chiave | *Keywords*: Gastone Novelli, Claude Simon, Winfried Georg Sebald.

Abstract EN: Thanks to continuous connections and passages between literature and art, the essay analyzed the fortune of Gastone Novelli's work in Claude Simon's texts, starting from Sebald's *Austerlitz* novel, where he quoted Claude Simon's story of Novelli biography in *Le Jardin des plants*. Interested in visual arts, Simon met the Italian artist in 1961 at Novelli's personal show at Galerie de Fleuve in Paris: they became friends as well as Simon wrote a presentation for the catalogue of Novelli's exhibition in New York in 1963.

Abstract IT: In continui intrecci tra letteratura e arte, il saggio ricostruisce la fortuna del lavoro di Gastone Novelli nelle pagine di Claude Simon, a partire dal ricordo di Sebald nel romanzo *Austerlitz*. Sebald cita come Claude Simon racconti la frammentaria biografia di Novelli nel suo romanzo *Le jardin des plants*. Data la particolare attenzione per le arti visive da parte di Simon, il romanziere francese e l'artista italiano si conoscono a Parigi nel 1961 in occasione della personale di Novelli alla Galerie du Fleuve; da quel momento nasce un rapporto di amicizia e di collaborazione che porterà Simon a scrivere un testo per la mostra di Novelli a New York nel 1963.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Zeno Birolli



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)