

Andrea Cortellessa | Saturazione, vertigine, naufragio

«Dipingi con un occhio solo, ma che occhio!»

Cézanne su Monet

«Sarà un gran mare verde, una saturazione al verde». Così mi dice Abel Herrero la prima volta che mi parla del dipinto che sta preparando per la Sala delle Pietre. E in effetti *Green motion* – questo il titolo dell’opera – segue un principio compositivo dall’artista già sperimentato a partire almeno dal 2008 di *Black motion*, cui hanno fatto seguito, negli ultimi anni, serie come *Yellow motion* e *Magenta motion*. Lasciamo da parte – almeno per il momento – le diverse proporzioni, e anche i diversi colori, di questi lavori. Guardiamo a cosa hanno in comune. Ogni volta è infatti il medesimo, nei lavori di questa serie, l’elemento “messo in moto” dalla pittura di Herrero. In apparenza la “marina” è uno dei generi pittorici dalla tradizione più accreditata; e, in quanto tale, non parrebbe più in grado di riservarci particolari sorprese. Per tradizione appunto – da Guardi a Friedrich, da Turner a Courbet sino a de Chirico – dipingere il mare è stato considerato dai pittori una prova di forza, l’esercizio di virtuosismo per eccellenza.

Come rendere nel *medium* della pittura – per definizione sincronico e istantaneo, fisso e immobile – quello che è per definizione il *perpetuum mobile*, il mare appunto, che a ogni istante cambia il proprio impasto di luce e colore?

In quello destinato a restare il suo ultimo libro di narrativa, *Palomar*, lo scrittore più “visivo” del nostro Novecento, Italo Calvino, prendeva le mosse appunto da questa sorta di esercizio fenomenologico, intrapreso al fine di «padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice». Per ottenere questo risultato il signor Palomar prende il partito, appunto, di «vedere un’onda». *Vedere* la sua forma in quanto tale, l’«oggetto limitato e preciso» che essa è, nella sua essenza, senza le continue modificazioni che le imprimono il vento, la corrente, la temperatura. «Cogliere tutte le sue componenti simultanee senza trascurarne nessuna». Sicché «la guarda», l’onda, cercando di annullare ogni relazione – tanto le proprie che quelle dell’oggetto che ha deciso di mettere a fuoco – perché quell’esercizio di osservazione risulti il più puro e imperturbato; cercando di limitare e circoscrivere nel modo più preciso possibile il proprio campo percettivo; sforzandosi di astrarre l’oggetto da osservare dal tempo e dallo spazio. È tutto inutile: ogni volta il quadro si scompone e ricompone davanti ai suoi occhi. E allora «il signor Palomar s’allontana lungo la spiaggia, coi nervi tesi com’era arrivato e ancor più insicuro di tutto».

A rendere impossibile l’esperimento di Palomar, molto semplicemente, è il suo essere vivo. L’imprevedibilità, la mobilità, l’*insicurezza* della vita reale ogni volta destabilizza e decostruisce i modelli, le “forme”, le ideologie colle quali cerchiamo di farci, di essa, una ragione. All’altro capo del libro, il signor Palomar decide che «d’ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui»; così pensa di riuscire finalmente a «descrivere il tempo», ossia la variabile che ha reso irrealizzabile il suo progetto primitivo. All’inizio anche questo esercizio gli pare impossibile, perché «ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine». Allora cambia progetto: «si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d’essere morto. In quel momento muore». Non può essere che la morte reale, effettiva (e non quella ipotizzata, in astratto, come esperimento mentale), a coincidere coll’istante in cui il tempo si cristallizza e il movimento, cioè appunto la vita, si arresta.

Acquista così un senso minaccioso, e anzi propriamente luttuoso, la scelta monocroma che, ossessiva, connota la ricerca di Abel Herrero. Emblematica, in tal senso, la serie di ritratti esposti col titolo *Removed*, nella primavera del 2017, nel suo paese d’origine: alla Biblioteca Nacional José Martí dell’Avana. I quindici personaggi effigiati in tele di grande formato – da Pavel Florenskij a Vsevolod Mejer’hold – vennero tutti definiti oppositori del regime e finirono vittime dello stalinismo sovietico (le immagini di partenza sono spesso, come nel caso di quella ineffabile di Osip Mandel’shtam, le foto segnaletiche scattate al momento dell’arresto e della carcerazione da parte del regime: primo passo verso l’inevitabile catastrofe). E tutti i ritratti sono appunto realizzati con un unico colore: il nero di fumo. Sono volti davvero *rimossi*, sottratti, delocalizzati: come lo sono, sempre, gli oggetti nelle *Delocazioni*, realizzate appunto col fumo, di un maestro con il quale Herrero si è rapportato, Claudio Parmiggiani. Sono impronte lasciate nella memoria da chi non c’è più; ma questi volti, ciò malgrado o proprio per questo, continuano a fissarci al di là del mare del tempo, dal nulla in cui sono precipitati.

Si capisce allora come quello dato alle “marine”, *motion*, sia in realtà un titolo ironico. «Sono – mi

ha detto Herrero – paesaggi della negazione, del limite», infatti ottenuti con «un processo di sottrazione, economia, diminuzione della materia». La parola chiave, in realtà, è la prima da lui pronunciata, *saturazione*. Con questo termine tecnico si indica, in genere in fotografia, il grado di intensità di una determinata tonalità di colore. Aumentando tale intensità, l'immagine acquista luminosità e brillantezza; diminuendola, il colore perde intensità volgendo, per gradi, a toni di grigio. Ma se tale livello si spinge sino al picco massimo, la tinta in questione invade tutto lo spettro, riempie di sé l'intera immagine. Sino appunto a *saturarla*. Le “marine” di Herrero si spingono dunque sino al limite invalicabile al quale pericolosamente, come abbiamo visto, tendeva il Palomar di Calvino: agendo su una delle componenti dell'immagine – la *saturazione* cromatica, appunto – e portandola sino al parossismo, esse paralizzano il movimento, lo congelano, letteralmente lo *mortificano*.

Un altro grande scrittore eminentemente visivo, Franz Kafka, com'è abbastanza noto dall'aneddotica, non amava il cinema. Il motivo di questa sua avversione (che il cinema, nei suoi confronti, per nostra fortuna non ha contraccambiato) una volta lo ha raccontato all'amico Gustav Janouch: «forse perché sono troppo visivo. Io vivo con gli occhi, e il cinema mi impedisce di guardare, la velocità dei movimenti e il rapido mutare delle immagini mi costringono continuamente a passar oltre. Lo sguardo non s'impadronisce delle immagini, ma queste si impadroniscono dello sguardo, e allagano la coscienza». È paradossale e insieme sintomatica, questa confessione di Kafka, perché proprio l'*allagamento della coscienza* da lui descritto è l'effetto che dà la sua scrittura ai suoi lettori: tanto a coloro che lo amano che a quelli che lo detestano. È dovuta a effetti di *saturazione tonale*, appunto, l'irrespirabilità, l'asfissia morale ed esistenziale che le storie di Kafka, più che descrivere, incarnano: giungendo sino a ingenerare il deliquio, o il vomito, in chi le legge: un effetto che hanno descritto grandi suoi lettori quali Georges Bataille e Jean-Paul Sartre. E Franco Fortini, che su Kafka è tornato per tutta la vita con interrogativa ossessività talmudica, ha usato una volta la parola che per eccellenza appartiene a Sartre, infatti, per definire tale *saturazione*: «di qui il senso di *nausea* che viene dalle pagine interminabili del *Castello* o della *Tana*».

«Sono dei muri», dice Herrero dei suoi mari: usando a sua volta un'immagine squisitamente esistenzialista e, nello specifico, una volta di più sartriana. Ma non a caso lo stesso artista parla proprio di «nausea», oltre che di «saturazione»: «il paesaggio come specchio di questa nausea, scenario riluttante, restio». Veri e propri “muri” di pittura erano, negli anni ruggenti dell'esistenzialismo (e dell'informale), gli *Ostaggi* di Jean Fautrier e appunto i *Muri* di Antoni Tàpies, come i testi di Sartre ispirati ai traumi delle guerre civili europee degli anni Trenta e Quaranta; *Scritto sul muro* s'intitolava, nel 1958, un libro di Gastone Novelli: artista segnato dalle torture subite, a diciotto anni, dal regime fascista nel carcere romano di Regina Coeli. E, proprio come in quello dell'esistenzialismo, anche nel caso di Herrero il muro della metafora sottende un riferimento concretissimo alla prigione di mare in cui un'isola può tramutarsi.

Non che l'impianto monocromo rivesta questo medesimo significato per tutti i pittori. Un celebre controesempio lo fornisce l'aneddoto che racconta Vasilij Kandinskij nella sua breve, splendida autobiografia, *Sguardi sul passato*. Un'autentica scoperta rappresentò per lui, nel 1895, la mostra degli impressionisti visitata a Mosca; decisivo, in particolare, uno dei *Covoni* di Claude Monet. Una scoperta che sul principio, però, si manifesta con un moto di fastidio: «il catalogo mi diceva che si trattava di un pagliaio, ma non riuscivo a riconoscerlo. Questa incapacità di riconoscere il soggetto mi turbò. Pensai anche che il pittore non ha il diritto di dipingere in modo così confuso. Sentii oscuramente che in questo quadro mancava l'oggetto». Ma in un secondo momento subentra, in Kandinskij, un affetto uguale e contrario: «il quadro non soltanto catturava lo spettatore ma si imprimeva indelebilmente nella memoria e continuava sempre, in modo inatteso, a fluttuare dinanzi agli occhi fin nei particolari minimi». Quel giallo *senza oggetto* gli esplose nella mente: «senza che me ne rendessi ben conto era screditato ai miei occhi l'oggetto come elemento indispensabile del quadro». Il colore, fuoriuscito dalla prigionia dell'oggetto, si fa così protagonista di un moto di euforica *liberazione*: la stessa che, sino alla fine, Kandinskij sprigionerà dai suoi quadri.

Si dà il caso che una “marina” di Monet, *Impression, soleil levant*, avesse costituito nel 1872, com'è noto, il *Big Bang* della rivoluzione impressionista (sin dal nome dato al movimento, com'è noto, da un suo spregiatore: a partire proprio dal titolo di questo quadro). La rapidità, la tendenziale istantaneità, il lavoro in sottrazione di Monet lo porta a una semplificazione tonale che allora faceva scandalo, ma che in futuro si affermerà come la strada maestra della pittura moderna. In seguito il lavoro di Monet è andato nella direzione di una maggiore analiticità (proprio le superfici equoree diventano la sede di una sperimentazione vorticosa di effetti cangianti e screziature); ma non c'è dubbio che decisivo, per i pittori a venire, sia stato il suo iniziale gesto di sintesi. Se penso al pittore (inteso come colui che sino alla fine ha continuato a impiegare il pennello,

proprio come fa oggi Abel Herrero) che più amo nel Novecento, e cioè a Mark Rothko, penso a un erede diretto di quel Monet: del giallo senza oggetto di quel covone che aveva folgorato il suo connazionale Kandinskij. Solo che quella *saturazione* , che a Kandinskij dava un senso d'euforia, in Rothko si collega all'emozione opposta. Si sa quanto lo avesse ammirato, Monet (in una delle conversazioni con Alfred Jensen rese note di recente, per esempio, dichiara di preferirlo a Cézanne per lo «spessore umano» che sente di condividere con lui), ma il parallelo, che si affacciò da molto presto, giunse a infastidirlo. Eppure un motivo c'è se i Rothko della Tate Modern, a Londra, sono esposti vicino ai Monet più tardi, le visionarie *Ninfee* ormai tendenzialmente astratte.

A una sala in particolare di questo museo, però, non ha accesso nient'altro che Rothko. È quella che riproduce esattamente le condizioni da lui pensate per il ristorante Four Seasons, così pensando di rispondere alla committenza che l'azienda Seagram gli aveva fatto, nel 1958, per decorare la propria sede newyorkese progettata, a Park Avenue, da Mies Van der Rohe e Philip Johnson. Venuto meno il progetto (al giornalista John Fischer Rothko confessò che il suo intento era precisamente quello di «rovinare l'appetito a ogni figlio di puttana che si trovasse a mangiare in quella sala»), l'insieme delle più di trenta tele realizzate per quella destinazione (anche se nello spazio offertogli dalla Seagram, in effetti, ne sarebbero entrate solo sette) venne smembrato; ora si trovano, oltre che a Londra, alla National Gallery di Washington e al museo Kawamura a Sakura, in Giappone. Quelle alla Tate sono un dono di Rothko: il quale le concesse al museo londinese a patto, appunto, che venissero esposte esattamente nelle condizioni da lui prescritte.

Nel corso dei suoi ripetuti viaggi in Italia, Rothko si appassionò soprattutto alla Biblioteca Laureanziana progettata da Michelangelo a Firenze. Gli piaceva che al visitatore desse «la sensazione di essere intrappolato in una stanza con le porte e le finestre sbarrate». Ed è proprio questa la sensazione che si prova, alla Tate, nella sala dei *Seagram Murals* . Lo spazio è immerso nella semioscurità: al punto tale che, come avveniva nel suo atelier, ha scritto Riccardo Venturi, «le campiture di colore – come icone circondate dall'oro – diventano le vere fonti di luce». Questo tipo di *immersione* venne sperimentato da Rothko, per la prima volta, alla sua personale alla Sidney Jamis Gallery, a New York, nel 1955: «l'impressione di essere sommersi», dice sempre Venturi (mio il corsivo), «si accompagnava a una sensazione di soffocamento, di contrazione del respiro, di mancanza d'aria, di *saturazione* dello spazio che evocava bene la dimensione tragica veicolata dalle opere». Non è, questa, una nostra proiezione: bensì una precisa intenzione dell'artista. Lo stesso anno lo scrisse lo stesso Rothko, infatti, alla critica Katharine Kuh (mio di nuovo il corsivo): « *saturando* la sala con il sentimento dell'opera, le pareti vengono annullate e l'intensità di ogni singola opera diventa più visibile ai miei occhi».

Dunque proprio la *saturazione* , per Rothko, è il ritrovato tecnico specifico della *dimensione tragica* perseguita. Nella conferenza da lui tenuta nel 1958, al Pratt Institute di New York, detta sette regole, sette «ingredienti» da includere nella «ricetta di un'opera d'arte». E la prima di queste regole recita: «Deve esserci una preoccupazione manifesta per la morte – delle allusioni alla condizione mortale» (anche se l'ultima invece suona: «La speranza. 10% per rendere il concetto tragico più sopportabile»). Ben pochi sono gli artisti, di tutte le discipline e di tutte le epoche, che siano riusciti a realizzare i propri intenti con la precisione, la spietatezza di Rothko. Il senso di morte che promana dalle sue tele gli veniva rimproverato dagli avversari, ovviamente, ma anche da coloro che gli erano più vicini (come Barnett Newman); quando vide la mostra alla Sidney Jamis Clyfford Still, che di Rothko era stato amico ma non lo era più, scrisse al gallerista dello «splendore della morte» trasmesso dalla sua pittura. Per uno scherzo del destino, la mattina del giorno in cui le tele di Rothko, dopo estenuanti trattative a distanza, giunsero finalmente a Londra, il suo corpo senza vita venne ritrovato in una vasta pozza di sangue, sparso sul pavimento della sua abitazione di New York come il colore su una delle sue tele. Era il 25 febbraio 1970.

Il paradosso di Rothko è tutto nella formula impiegata da Still: che, come spesso nella storia dell'arte, voleva essere solo un modo per ingiuriarlo e riesce, invece, la sua descrizione più penetrante. Perché è vero, la *saturazione* di Rothko è asfissiante, è un'«aggressione» (così sempre Still nella lettera a Jamis); ma questo senso di assedio coesiste inscindibilmente col suo, altrettanto innegabile, *splendore* . Il paradosso di Rothko è che l'effetto claustrofobico da lui così ossessivamente pianificato ingenera, in chi lo guarda, un senso simmetrico e inverso di *spalancamento* . Quella ogni volta aperta da Rothko è una voragine in cui si precipita: ma a pieni polmoni.

Ed è, questo, lo stesso paradosso del componimento che Abel Herrero cita nel titolo della mostra in cui si presenta *Green motion, M'è verde il naufragare in questo mare* : un titolo che parafrasa l'ultimo e più celebre verso della poesia in assoluto più celebre della nostra letteratura, *L'infinito* , composto da Giacomo Leopardi nel 1818-19. Quel verso suona invece: «e il naufragar m'è dolce in questo mare». Davvero non c'è

traccia di *dolcezza* nell'infinito di Herrero. Ma invece si riscontra senz'altro, in lui, quella medesima grandiosità esilarante, quello splendore mortifero che per Rothko, come abbiamo visto, è lo *stigma* della tragicità in arte.

E in Leopardi? La lettura tradizionale dell'*Infinito* è rassicurante: come quella cui, per profilarsi, di norma vengono sottoposti i classici – per poter continuare a celebrarli senza troppi turbamenti. L'inserimento del testo, da parte del poeta, nella sezione dei suoi *Canti* intitolata «Idilli» ne ha sempre condizionato, in particolare, una percezione oleograficamente paesaggistica: e l'«ermo colle» del verso iniziale, oculatamente individuato dai concittadini nella topografia del «natio borgo selvaggio» (come con affettuoso sarcasmo Leopardi definiva l'odiosamata città natale), è divenuto tappa obbligata del parco a tema in cui, col tempo, si è trasformata Recanati. Ma a contraddire l'idea semplicisticamente «idilliaca» colla quale il banale uso scolastico ha anestetizzato *L'infinito* (laddove «Idilli», per il giovane conte-filologo, intende invece solo richiamare l'etimo del termine: la «piccola immagine» che, come si legge nelle pagine dello *Zibaldone*, è prodotta dal restringimento del campo ottico dato dalla «siepe» del secondo verso, che «tanta parte» dell'immagine «esclude» dal «guardo», come si legge nel verso successivo; proprio questo ostacolo visivo evoca, in negativo, l'«immensità», penultimo verso, dell'immagine intera che si accende nella mente – «io nel pensier mi fingo», settimo verso), dovrebbero bastare le scelte lessicali alte, aeree, remote da qualsiasi bassura feriale o umiltà bucolica: gli «interminati spazi», i «sovrumani silenzi», la «profondissima quiete», l'«infinito silenzio».

Eppure tutto questo non basterebbe ancora ad annettere questo esemplare così canonico della nostra tradizione letteraria alla costellazione luttuosa, alla genealogia della *saturazione* di Abel Herrero. Il quale invece mi scrive che, come in Leopardi, il «muro» della sua pittura vuole suscitare «l'illimitato»: e proprio questo rappresenta «il rigetto del soggetto temporale razionale. Di là la nausea e la saturazione. Non sono vedute della contemplazione ma del conflitto». Se anche queste sono notazioni suscitate dall'*Infinito*, devo dire che pochi sono i letterati miei connazionali ad aver letto con la penetrazione mostrata da questo artista proveniente di là dall'oceano questo nostro capolavoro così appannato dalla sua fama.

Mi conforta, in questa interpretazione, quella recente di colui che di Leopardi ritengo sia oggi il maggior studioso, Gilberto Lonardi: il quale anche di recente è tornato a leggere proprio l'ultimo verso nella chiave «conflittuale di un moderno Sublime». Alta e terribile, «sublime» nel senso Sette-Ottocentesco del termine appunto, vi è la premonizione di un altro sguardo dall'alto sulla superficie marina, di un altro personaggio solitario e, al pari dell'io poetante dell'*Infinito*, preda di «timore-terrore» per l'«assedio nuovo dell'immenso»: quello dell'*Ultimo canto di Saffo* che Leopardi compone quattro anni dopo, e in cui immagina le ultime parole della poetessa di Lesbo prima che, come viene narrato il mito nelle *Heroïdes* di Ovidio, ella si getti suicida dalla rupe di Leucade. L'«infinita beltà» della natura non la consola delle sue pene d'amore, perché i suoi «superbi regni» non le arridono, anzi la «disdegnano». Un'altra traccia suicidaria rinviene poi, il medesimo acuto lettore, negli echi sottili che sull'*Infinito* si riverberano dalla lettura leopardiana del *Werther* di Goethe: romanzo che all'epoca destò, nei lettori suggestionabili di tutt'Europa, una vera ondata di suicidi mimetici. E altri segnali infrasottili, provenienti dall'«idillio» del '19, ritroveremo nel Coro di morti che, ilarotragico, risuonerà nell'*Operetta morale* del '24, il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

Non importa che l'io dell'*Infinito* si tolga o meno effettivamente la vita, come farà più avanti questo suo evidente *avatar* che è Saffo; il moto dell'ultimo verso è, ai miei occhi, inequivocabile. E parla di una disgregazione che il soggetto avverte come *dolce*, sì, ma solo perché comporta lo sciogliersi di tutta la pena che da sempre per lui si associa all'esistenza materiale. Del resto dirà Leopardi nello *Zibaldone*: «pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza a esser lo stesso che il nulla». *L'infinito* va letto insomma – e l'astrazione che esso mostra, rispetto alla più esplicita e melodrammatica scena dipinta nell'*Ultimo canto di Saffo*, non fa che accentuarne la sgomentevole modernità – quale «*Itinerarium mentis in nihilum*» (così un altro acuto lettore di Leopardi, Guido Guglielmi), il cui «tema dissimulato» è appunto «la morte». Il tuffo dell'ultimo verso nella superficie indifferenziata dell'«eterno» (dimensione dialetticamente correlata alle «morte stagioni» evocate dal v. 12, cioè al passato soggettivamente elaborato: ma non può essere innocente, si capisce, l'impiego di una tale metafora da parte di Leopardi), dovrebbe essere chiaro a questo punto, equivale a un tuffo nel nulla.

Ci sarebbe da chiedersi, a questo punto, come mai sensazioni e suggestioni simili evochino, in autori diversi, sentimenti così dissimili (che si riverberano poi su chi legge i loro testi, guarda i loro quadri). Come mai, insomma, processi di sintesi e saturazione radicali hanno per esito, in un pittore come Kandinskij, un'euforia incontenibile mentre simili presupposti conducono Rothko, nella classica lettura di Harold Rosenberg, a un implacabile «avvicinarsi della mente allo zero», in una sempre più crudele «maratona dell'eliminazione»

che si conclude solo, tragicamente, col giungere al traguardo del maratoneta? Mi convince la risposta di Riccardo Venturi (sulla scorta di Lacan). Tanto Kandinskij che Rothko hanno alle proprie spalle la tradizione russa delle icone, con lo splendore suprematista *avant la lettre* che vi leggeva, per esempio, Pavel Florenskij: «l'icona viveva in un supremo anonimato essendo l'incarnazione stessa dello sguardo divino», scrive Venturi, «di una divinità che scruta il mondo attraverso il suo ritratto e la lucentezza dell'oro». Questa dimensione riempie senza residui Kandinskij, che vive la sua espressione artistica come un aspetto della propria esaltata religiosità; mentre getta nell'angoscia l'artista (e con lui il suo spettatore) che vive «all'epoca della morte di Dio» (dichiarato, e per i suoi tempi scandaloso, l'ateismo di Leopardi; ma anche Rothko si definiva, ricorda William Seitz, un «materialista», e sosteneva che «le sue immagini non sono fatte che di cose»; *things*, chiamava confidenzialmente le sue famigerate bande rettangolari): «tale sguardo, non più garantito dall'elemento divino, rischia ad ogni momento di naufragare» (mio il corsivo).

Infine, il verde. Anche tale scelta cromatica, sostiene Herrero, «amplifica questo sentimento di nausea». Non è un caso che egli la sottolinei col titolo da lui scelto, oltre che per l'opera, per quello della mostra di Todi (in cui, si ripete, nel riferimento a Leopardi il *verde* subentra al *dolce*). Numerosi studi riassumono le simbologie nel tempo associate dall'umanità ai vari colori ma, rispetto alle interpretazioni più coese che possono vantare altre tonalità, quelle del verde appaiono improntate alla massima ambivalenza. Da un lato è il colore più diffuso in natura, e dunque ovviamente legato ai valori della vita (topicamente, simboleggia la speranza). In antico, per esempio presso gli Egizi, questa valenza era evidente; nell'Islam è il colore del Paradiso terrestre (e ancora oggi spicca sui suoi vessilli). Mantiene grande prestigio nella *Commedia* di Dante: al culmine del *Purgatorio*, nel XXX canto, Beatrice appare al *viator* «sotto verde manto» e «cinta d'uliva». Ma appunto nel Medioevo, in Europa, analizzando le tinture ci si rende conto che il verde è chimicamente instabile, e si comincia ad abbinarlo a tutto ciò che è mutevole e capriccioso: la giovinezza, la fortuna, il destino. L'espressione «essere al verde», ha spiegato Manlio Brusatin, deriva dall'usanza di trasportare i ceri durante le processioni liturgiche (proprio come quella messa in scena nel *Purgatorio* dantesco): quando il colore della candela si consuma, si vede il colore della base che lo regge. Il verde diventa così il colore delle streghe, del veleno, del male. In *Vertigo* di Alfred Hitchcock, 1958 (da noi *La donna che visse due volte*), di un verde squillante e pacchiano è il vestito col quale si mostra al protagonista Scottie (James Stewart) Judy (Kim Novak), la figurante che lo ha ingannato, in precedenza, indossando i ben più sofisticati panni della sublime Madeleine. Allora con non meno sublime contrappasso, nella scena più morbosa del film, Scottie la costringe a rivestire quei panni per farla assomigliare il più possibile al modello del suo amore perduto (che egli crede perduto, cioè): e quando Judy finalmente si metamorfosa di nuovo in Madeleine, il rito si consuma in una stanza d'albergo invasa da una luce febbricitante, proveniente da una scritta al neon all'esterno. Una luce verde, appunto. Questa *saturazione*, ha ricordato la costumista del film, da Hitchcock veniva definita «il colore della morte». E nella famosa intervista a François Truffaut dice lui stesso: quando Judy esce dal bagno, dove si è cambiata per seguire le indicazioni del pigmalione Scottie, «è illuminata dal neon verde, torna veramente dal regno dei morti» (di qui Truffaut trarrà ispirazione, nel 1978, per il suo film più morbosamente luttuoso: *La camera verde* appunto, liberamente tratto da testi di Henry James). In effetti quella luce luttuosa anticipa il finale del film: Judy, definitivamente riprecipitata nel suo ruolo fatale di Madeleine, segue il destino che in precedenza aveva finto essere il suo. E cade davvero, stavolta, dall'alto del campanile della missione di San Juan Batista.

I simbolismi cromatici sono insistiti nel film di Hitchcock. Come ha scritto di recente Riccardo Falcinelli, se «l'ossessione di Scottie è iconografica», «la fobia raccontata dalla trama», che «ha a che vedere con il vuoto», si sigla «col verde»: «un colore duplice che rimanda ora al mondo naturale ora alla marcescenza. Colore di vita e di morte». *Vertigo*: ossessione del doppio, dello specchio, della simulazione. Ossessione di un verde di morte che satura la vita, la contraffà, la fa perdere nel vuoto.

Non conosco a sufficienza la personalità spirituale di Abel Herrero per dire se la saturazione di *Green motion* preluda a sviluppi liberatori, à la Kandinskij; ovvero se egli debba piuttosto guardarsi da foschi presagi, à la Rothko (o à la Hitchcock). Certo è che, nel vuoto immobile di questo suo mare, fare naufragio è inevitabile: e questa sua vertigine l'ha trasmessa, a noi che lo guardiamo, inesorabilmente.