Jean-Pierre Velly

copyright of the original catalogue
Fratelli Palombi Editori srl
Via dei Gracchi 187 00192 Roma

ISDN 88-7621-613-8

Layout

Leo Zampa
Angela Chiossone Pumelli

photo artworks

Alfio di Bella
Vincenzo Pirozzi

photos of Jean Pierre Velly

Michel Random
Marcello Melmeluzzi

NOTA BENE

Ce catalogue .pdf a été effectué en respectant les textes et traductions d'origine ainsi que la séquence des images et la mise en page.

Les images reproduites ont été parfois remplacé par des photographies de meilleure qualité.

Questo catalogo .pdf è stato realizzato rispettando il layout, i testi e traduzioni originali nonché la sequenza delle immagini quale sono state talvolta sostituite con delle fotografie alta resoluzione.

For education purpose only

www.velly.org
2010

Jean-Pierre Velly

Accademia di Francia a Roma
19 ottobre - 28 novembre 1993

FRATELLI PALOMBI
EDITORI

Mostra organizzata dall'Accademia di Francia a Roma

Direttore:
Jean-Marie Drot
Segretario Generale:
André Haize
Assistenti:
Laurent Gallissot
Eric Jozef
Segretaria:
Alessandra Gariazzo
Evelyne Rollet
Michela Terreri
Traduzioni:
Isabella Ceccarini
Romeo Lucchese
Crediti fotografici:
Alfio Di Bella
Vincenzo Pirozzi
Addetto stampa e relazioni pubbliche:
Maria Cristina Galamini di Recanati
Allestimento:
Antonio Marsili Tommaso D'Ulizia e
il personale dell'Accademia di Francia a Roma
diretto da Mario Tornesi
Trasporti:
Bruno Tartaglia, Roma

Assicurazioni:
Progress Insurance Broker Lloyd's, London Corrrespondent

Catalogo
Progettazione e realizzazione grafica e redazionale:
Leo Zampa e Angela Chiossone Pumelli
della Fratelli Palombi Editori
Curatore:
Giuliano de Marsanich
Consulente redazionale:
Antonella Laganà

© Tutti i diritti spettano
alla Fratelli Palombi srl
Via dei Gracchi 187
00192 Roma

ISBN 88-7621-613-8

La Mostra è dedicata
alla memoria di Pietro Barilla

Ringraziamenti

L'Accademia di Francia a Roma esprime tutta la sua gratitudine a coloro che hanno consentito la realizzazione di questa mostra:

Collezione Mariani
Collezione Olivetti
Collezione Sisca
Collezione Tabellini
Fondo Moravia
Galleria La Sanseverina, Parma
Studio d'arte Badiali, Roma
Carolyn Lucioli Ottieri
Vittorio Olcese
Gianni Petretti
Ivo Ruzza
Filippo Satta
Giorgio Soavi
Raymond Zanchi
Marisa Volpi Orlandini

e quanti altri hanno preferito mantenere l'anonimato

Il Direttore dell'Accademia di Francia a Roma ringrazia, in modo particolare,
Giuliano de Marsanich *senza il quale questa mostra non sarebbe mai stata realizzata.*

Sommario

	catalogo carta	catalogo pdf
Jean-Pierre Velly o il tempo dominato, *Jean-Marie Drot*	7	9
Dialogo tra Jean-Marie Drot e Jean-Pierre Velly	12	14
Velly notturno e diurno, *Marisa Volpi*	16	18
Velly pour Corbière, *Leonardo Sciascia*	18	20
Velly, au-delà du temps, *Jean Leymarie*	20	22
Velly, au-delà du temps, *Alberto Moravia*	22	24
Acquarelli di Jean-Pierre Velly, *Giorgio Soavi*	25	27
Jean-Pierre Velly, *Marisa Volpi*	27	29
Velly oltre Velly ovvero la speranza del niente, *Vittorio Sgarbi*	30	32
Fiori invernali, *Giorgio Soavi*	33	35
Vessili della natura, *Roberto Tassi*	36	38
Dipinti e Disegni	41	
Quando la notte si fa luce, Michel Random	73	
Incisioni	99	
Elenco delle opere	121	
Nota biografica e Bibliografia essenziale	127	

(N.B.: il sommario è stato legermente modificato dall'originale)

Jean-Pierre Velly ou le temps dominé

Pareil à un marin de sa Bretagne natale, Jean-Pierre Velly s'est englouti, non pas dans l'océan qui, à Audierne, avait fasciné son enfance, mais dans les eaux sournoises d'un lac italien. A Bracciano.

Mais peut-être Velly n'est-il pas mort? Il s'est retiré. Quelque part. Il a tourné le dos. Sans un mot d'explication, il a disparu, il a quitté notre monde des apparences. Il a traversé la surface du miroir aquatique si semblable à ces plaques de cuivre où, pendant des années, patiemment, il a écrit les signes de son univers.

Dans ce sillage marin, dans les éclaboussures liquides qui le recouvrent, à la lisière des eaux, Velly nous laisse ses autoportraits qui toujours et plus que jamais nous interrogent, guettant, au-delà de nos présences fragiles, éphémères, l'imperceptible glissement du temps.

Me frappe aujourd'hui combien ces autoportraits ont été dessinés méticuleusement, en connaissance de cause par Velly, pour être décryptés, *après* l'accident et nous donner de lui-même une image soigneusement choisie et préférée par lui à toute autre. Ainsi, par-delà sa mort, Velly atteste-t-il qu'un artiste véritable, par son travail de Pénélope, grâce à son don de métamorphose et de mise en orbite au-dessus des ravages de la vieillesse et de la putréfaction, peut triompher du temps, et même en bout de course, l'emporter sur la mort, la ridiculiser, lui arracher une victoire plus certaine, plus définitive surtout que celle promise par les prêtres...

Bref, l'antique rêve des Egyptiens repris par Velly dans son officine de Formello. Tout autour, dans cet atelier qui était celui d'un alchimiste plus que d'un graveur, je revois cet environnement chaotique que Velly avait rassemblé: ailes de libellules suspendues, ossements blanchis de taupes et de mulots, squelettes en dentelle d'oiseaux des champs...

Un jour, j'y avais écouté le bruit minuscule d'un métronome que venaient recouvrir les grattements têtus du burin de Velly en train de régler son compte à la camarde aussi sûrement que l'acide sulfurique détruit les chairs... Dans son *Autoportrait* en couleur de 1988, *qui* Velly fixe-t-il si âprement, les yeux dans les yeux avec cette force terrible d'un regard qui nous rejoint après avoir traversé les espaces sidéraux. Oui, qui ?

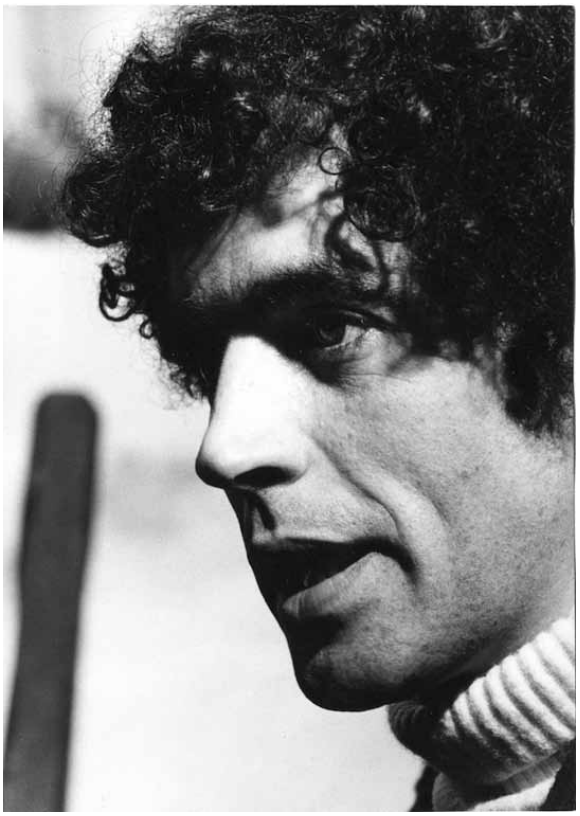
Presque masqué, l'oeil gauche de Velly est encore voilé d'une brume automnale, mais sous la chenille noire du sourcil en accent circonflexe le droit ne cille pas et sans

Jean-Pierre Velly o il tempo dominato

Simile ad un marinaio della sua Bretagna natale, Jean-Pierre Velly è stato inghiottito, non dall'oceano che, a Audierne, aveva affascinato la sua infanzia, ma dalle acque di un lago italiano. A Bracciano.
Ma forse Velly non è morto? Si è ritirato. Da qualche parte. Ha voltato le spalle. Senza una parola di spiegazione, egli è sparito, ha lasciato il nostro mondo delle apparenze. Ha attraversato le superficie dello specchio acquatico cosi simile alle lastre di rame su cui, durante molto anni, pazientemente, egli ha inciso i segni del suo universo.
In questa scia marina, negli schizzi liquidi che lo ricoprono, al margine delle acque, Velly ci lascia i suoi autoritratti che sempre – e più che mai- ci interrogano, spiando al di là delle nostre presenze fragili, effimere, l'impercettibile scorrere del tempo.
Mi colpisce oggi quanto questi autoritratti siano stati disegnati meticolosamente, in conoscenza di causa da Velly, per esser decifrati, dopo l'incidente e darci di lui un'immagine accuratamente scelta e preferita da lui ad ogni altra.
Cosi, di là dalla sua morte, Velly attesta che un vero artista, col suo lavoro di Penelope, grazie al suo dono di metamorfosi e di messa in orbita al di sopra delle devastazioni della vecchiaia e della putrefazione, puo trionfare sul tempo, e anche, alla fine della corsa, vincere sulla morte e ridicolizzarla, strapparle una vittoria più certa, più definitiva soprattutto di quella promessa dai preti…
In breve, l'antico sogno degli Egizi ripreso da Velly nella sua fucina di Formello. Tutt'intorno, nello studio che era quello di un alchimista piuttosto che di un incisore, rivedo l'ambiente naturale caotico che Velly aveva raccolto: ali di libellule sospese, ossa imbiancate di talpe e di topi campagnoli, scheletri di uccelli dei campi.
Un giorno, là avevo ascoltato il rumore minuscolo d'un metronomo coperto dai grattiti testardi del bulino di Velly dedito a regolare il suo conto alla morte con la stessa sicurezza con cui l'acido solforico distrugge la carne…
Chi fissa Velly, cosi aspramente, nel suo Autoritratto a colori del 1988, gli occhi negli occhi, con la forza terribile d'uno sguardo che raggiunge l'osservatore dopo aver attraversato spazi siderali? Si…, chi *fissa…?*
Quasi mascherato, l'occhio sinistro di Velly è ancora velato da una foschia autunnale, ma sotto l'arcata nera del sopracciglio ad accento circonflesso il destro non batte ciglio e, senza complessi affronta, per dettarle i suoi ordini, una morte timorosa, rattrappita, che si cela dietro le quinte, con i piedi forcuti presi nelle pieghe della tunica...
Sul fondo d'una notte in temporale, questo ritratto di Velly è quello d'una specie

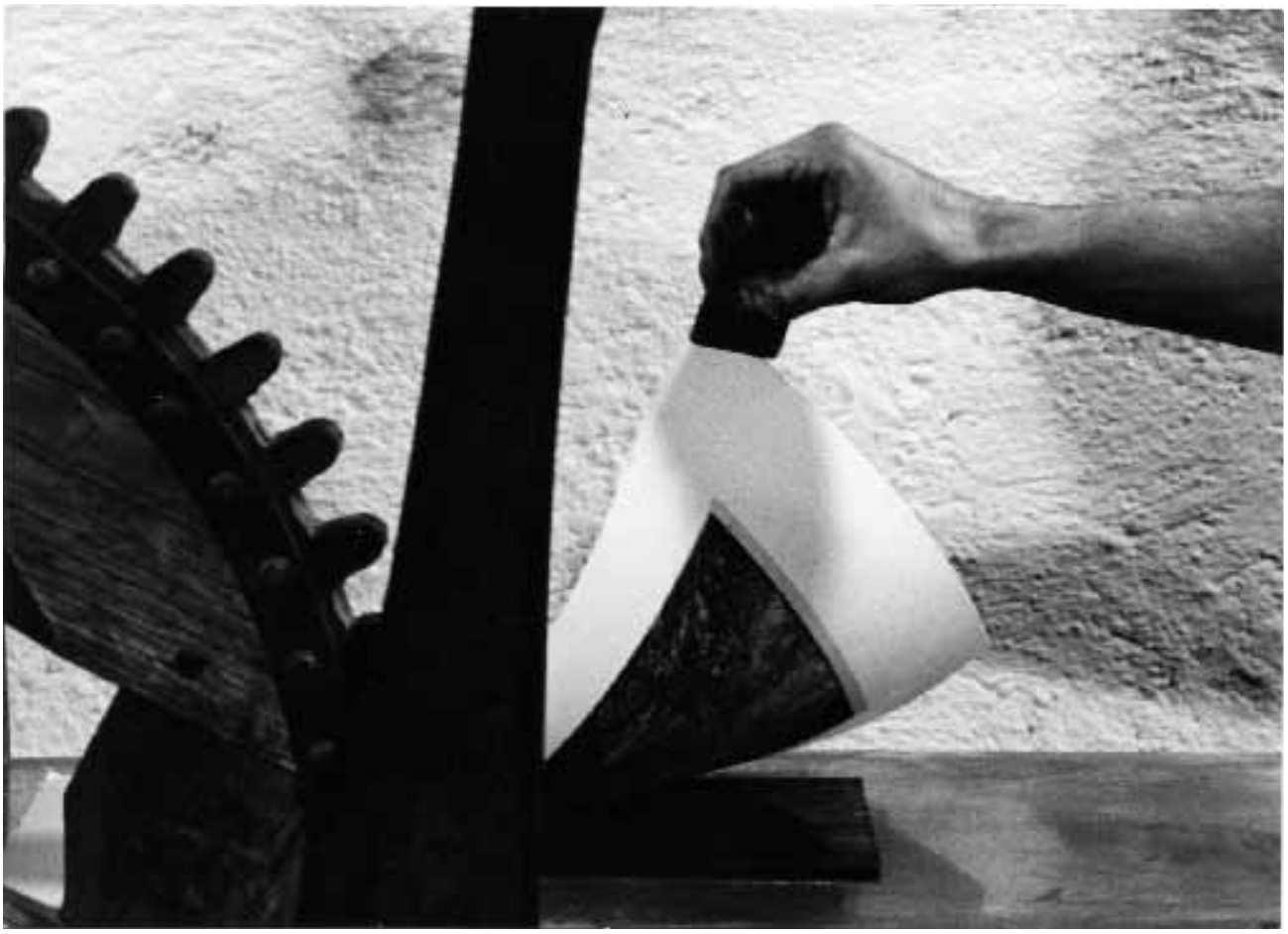
complexe affronte, pour lui dicter ses ordres, une mort peureuse, ratatinée, se retirant en coulisse, ses pieds fourchus pris dans les plis de la tunique...

Sur fond de nuit intemporelle, ce portrait de Velly est celui d'une sorte de Robur le conquérant, un astronaute vainqueur qui nous revient du fond de la Voie Lactée, après y avoir contemplé la planète-terre et sachant de bonne source qu'elle est bien, comme l'affirme le poète, « *une orange bleue*… »
Pensant très amicalement à Velly, lui ouvrant la porte de cette Villa Médicis qu'ancien pensionnaire il connaissait dans ses moindres recoins et où, dans un instant, il va rejoindre ses vrais ancêtres ; je veux le regarder encore qui me regarde, cette fois, dans l'Autoportrait de 1987 : il s'est représenté sans complaisance avec une certaine sévérité ; les cheveux flottent, le torse est droit, la bouche un rien amère ; les yeux de Velly scrutent, fixent avec hauteur, mais *qui* ? Quoi? Quelqu'un?
L'approche d'un ennemi ? D'un danger ? Toujours le même?
Pourtant sur ce visage de Condottiere (au sens où l'entendait un André Suarès dans son beau livre du voyage italien) je ne lis pas la moindre peur. Si angoisse il y a, elle se cache à l'intérieur. Tout au fond. Derrière l'écorce. Rien que pour soi.
Jean-Pierre Velly ou le temps dominé.
Velly ou le chevalier sans peur et sans reproche. Ses armes, pinceau et burin, sont restés sur l'établi gardant encore un peu de la chaleur de sa main.
Certains diront et bien sur, au cours de notre entretien j'avais posé à Jean-Pierre Velly cette inévitable question. . . - que son oeuvre est par excellence « à contre-courant ». Mais à contre-courant de quoi ? Du fatras dérisoire qui encombre on se demande pour combien de lunes ? - galeries et musées de France et de Navarre pour la plus grande jubilation d'un



di Robur il conquistatore, un astronauta vincitore che torna a noi dai confini della Via Lattea, dopo aver contemplato il pianeta Terra sapendo da buona fonte ch'esso è proprio, come afferma il poeta, "un'arancia blu…".
Pensando molto amichevolmente a Velly, aprendogli la porta della Villa Medici che da ex-borsista egli conosceva nei suoi minimi recessi e dove, fra poco, andrà a raggiungere i suoi veri antenati, voglio guardarlo ancora mentre mi guarda, ma questa volta, nell'Autoritratto del 1987: egli si è rappresentato senza compiacimenti, con una certa severità; i capelli fluttuano; il busto è diritto, la bocca un po' amara; gli occhi di Velly scrutano, fissano con alterigia, ma chi*? Che cosa? Qualcuno? L'avvicinarsi d'un nemico? D'un pericolo? Sempre lo stesso? Tuttavia su questo volto di Condottiere (nel senso in cui lo intendeva André Suarès nel bel libro sul suo viaggio italiano) io non leggo la minima paura. Se vi è angoscia, essa si nasconde all'interno. Nel profondo. Dietro la scorza. Soltanto per sé.*
Jean-Pierre Velly o il tempo dominato.

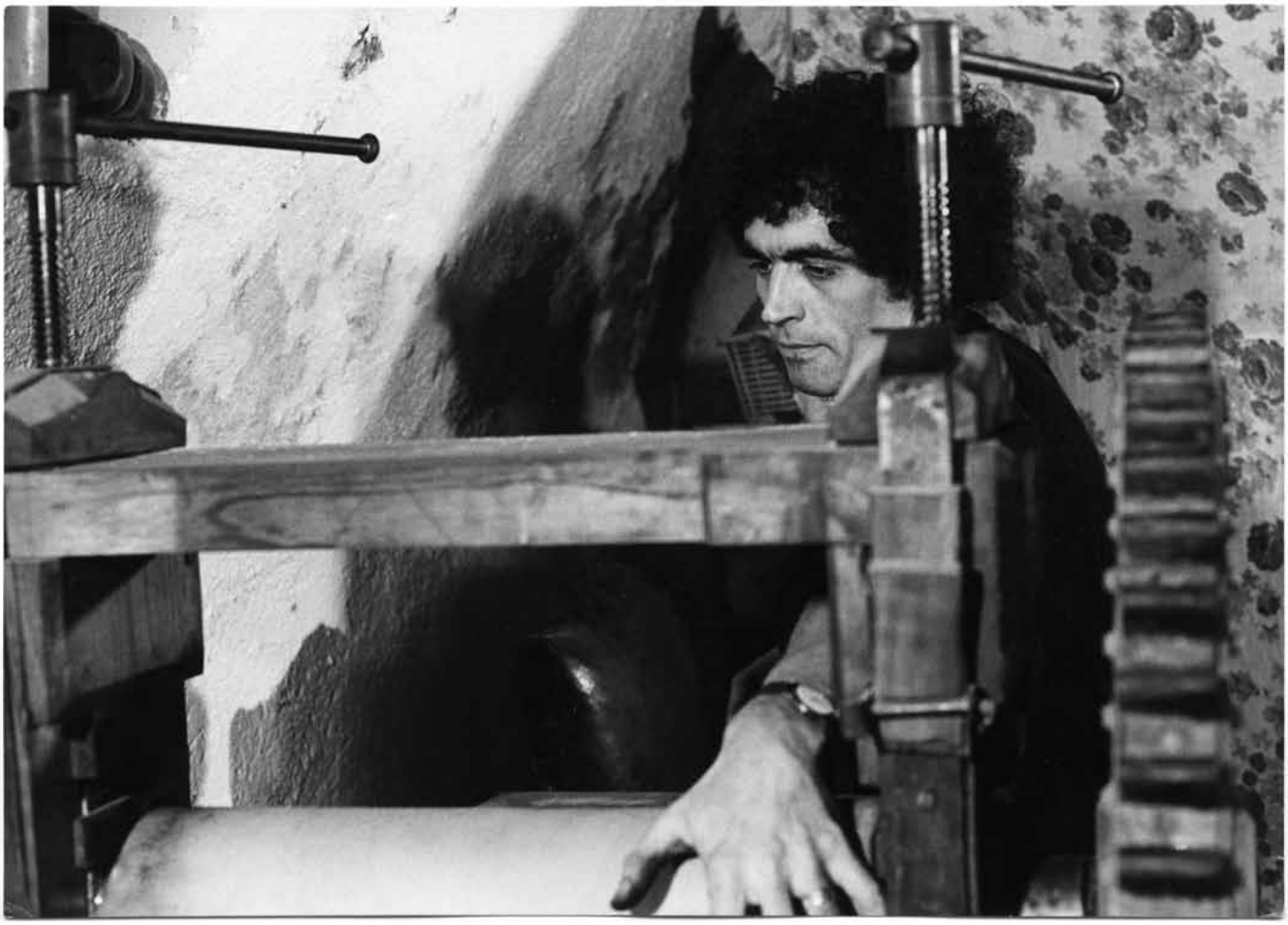
Velly o "il cavaliere senza macchia e senza paura".
Le armi, pennello e bulino, sono rimaste sul banco di lavoro serbando ancora un poco del calore della sua mano.
Certuni diranno –e naturalmente durante il nostro colloquio io avevo posto a Jean-Pierre Velly la inevitabile domanda…- che la sua opera è per eccellenza "controcorrente".
Ma controcorrente a che cosa?
Al guazzabuglio ridicolo che ingombra – ci si chiede per quante lune?- gallerie e musei di Francia e di Navarra per la più grande esultanza d'un Marcel Duchamp in fondo alla sua tomba normanna…
Controcorrente?
O piuttosto affermazione di un'arte voluta, scelta, tessuta al di là della morte? Secondo un'esigenza strettamente personale e tanto morale quanto estetica.
D'altronde, si puo essere ancora in anticipo o in ritardo sulle manifestazioni lugubri che programmano tristemente i funzionari delle pompe funebri delle arti concettuali



Marcel Duchamp au fond de sa tombe normande...
À contre-courant ?
Ou plutôt, affirmation d'un art voulu, choisi, tissé au-delà des modes? Selon une exigence strictement personnelle et autant morale qu'esthétique.
D'ailleurs peut-on encore être en avance ou en retard sur ces manifestations lugubres que programment tristement les fonctionnaires des pompes funèbres des arts conceptuels internationaux ?
C'est à dire de nulle part...
Car le néant n'implique rien d'autre que lui-même. Rien, c'est rien. Rien de plus. Rien de moins. Nous sommes de plus en plus nombreux à penser que tout devra être reconquis. Un jour. Au-delà de ces décombres. Le sablier a été brisé, émietté. Il ne reste, épars, que les débris d'un monde qui a honte de lui-même.
Chez Jean-Pierre Velly, au contraire à frontière du visible à son talent pour saisir le dedans et le dehors, la peau et l'Ame, la nuit et la lumière, les ruines et le signe avant-coureur d'un renouveau.
D'une Renaissance.

Jean-Marie Drot
Directeur de l'Académie de France à Rome

A présent qu'il me soit permis de faire réentendre la voix de Jean-Pierre Velly. Nous sommes en septembre 1989. Dans le Grand Salon de la Loggia. Devant un magnétophone.



internazionali? Cioè di nessun luogo…
Poiché il nulla non implica nient'altro che se stesso. Nulla è nulla. Niente di più. Niente di meno. Noi siamo sempre più numerosi a pensare che tutto dovrà essere riconquistato, un giorno. Al di là di queste macerie. La clessidra è stata frantumata, sbriciolata.
Restano soltanto i rottami di un mondo che ha vergogna di se stesso.
Di Jean-Pierre Velly, al contrario, all'estremo confine del visibile, io ammiro il talento nel cogliere il dentro e il fuori, la pelle e l'anima, la notte e la luce, le rovine e il segno precursore d'un rinnovamento.
Di un Rinascimento.

Jean-Marie Drot
Direttore dell'Accademia di Francia a Roma
(Traduzione di Romeo Lucchese)

Ora mi sia permesso di far riascoltare la voce di Jean-Pierre Velly.
Siamo nel settembre 1989. Nella grande Sala della Loggia, di fronte a un magnetofono.

Dialogo tra Jean-Marie Drot e Jean-Pierre Velly

J.M.D.- Jean-Pierre Velly, molto tempo fa, lei ha vissuto qui: pittore, incisore, acquarellista, lei è stato borsista a Villa Medici nel 1967, cioè due anni prima della soppressione dei *Premi Roma* voluta da André Malraux. Lei è, quindi, uno degli ultimi laureati che siano venuti a Villa Medici in quanto vincitori del *Premio Roma?*

J.P.V. - Così, io posso dire, con una certa ironia: "Io sono - per quello che riguarda l'incisione - il primo e l'ultimo *Gran Premio di Roma.*"

J.M.D.- Mi piacerebbe che raccontasse ciò che era la sua vita di borsista, a quell'epoca.

J.P.V. - Avevo da poco terminato i miei studi, alle Belle Arti e al Louvre e, d'improvviso, trovarmi qui, per me fu il paradiso in Terra.

J.M.D.- Aveva obblighi precisi?

J.P.V. - Nessuno: gli "invii da Roma" non esistevano più quando io arrivai qui. Parigi concedeva la sua totale fiducia e una borsa a ogni "pensionnaire". Per esempio, se un architetto desiderava studiare architettura negli Stati Uniti o in Sud America, poteva recarvisi senza alcuna opposizione. E delle stesse condizioni godevano gli altri borsisti: pittori, compositori di musica, incisori su rame, incisori di medaglie. Per quel che mi riguarda, io sono rimasto a Roma, ho lavorato qui, senza aver mai il minimo desiderio di viaggiare. Per me, la manna era caduta dal cielo col Premio. Uscivo da una situazione piuttosto scomoda a Parigi; ricevere circa 500.000 lire al mese, era vivere nella ricchezza. Sarei vissuto esattamente per tre anni e quattro mesi - tale era la durata del soggiorno - in uno scenario sontuoso, che non avrei neanche potuto sognare a Parigi; avevo uno studio, una casetta, del denaro, un direttore straordinario nella persona di Balthus. Mi ci vollero quasi sei mesi per sistemarmi.
A quel tempo, la Villa era una specie di convento laico, un luogo sacro. Non oserei dire una prigione dorata. In realtà, era soprattutto un luogo per ritrovare se stessi. Non vi era alcuna scappatoia. Lavorare o non lavorare, adattarsi o resistere da solitario, allacciare rapporti con artisti italiani, imparare la loro lingua, dipendeva soltanto da noi. Tuttavia, se ad alcuni il soggiorno alla Villa sembrava troppo duro, c'era sempre la possibilità di andare per tre mesi negli Abruzzi o in Francia, dove si voleva. Anche se il regolamento non lo permetteva, Balthus lo autorizzava.

J.M.D.- Mi parli di Balthus, come lei lo ha conosciuto, di Balthus direttore, di Balthus "restauratore" di Villa Medici, di Balthus pittore.

J.P.V. - Diciamo che con Balthus le confini non sono precisi. Ci sono delle interferenze. Balthus "restauratore" ha compiuto un lavoro importante restituendo la Villa alla sua autenticità. Impegno gigantesco che l'ha completamente assorbito, a tal punto che per alcuni anni non ha potuto dipingere, e a malapena disegnare. Balthus, profondamente umano, si è sempre mostrato molto rispettoso del lavoro di noi "piccoli giovani" nel nome di una grande tolleranza. Egli non interveniva mai. Non ci giudicava mai. Anche a distanza d'anni, riesco con difficoltà a dissociare l'uomo dalla sua opera.

Balthus è un essere d'un estremo rigore - ciò che d'altronde ci rivela la sua pittura - il quale non fa alcun compromesso, interamente preso dalla sua arte, specchio fedele della sua interiorità. E' un maestro, secondo me, colui che ha il coraggio di andare al limite estremo di se stesso. Più il terreno da cui sgorga il pensiero è umano e fertile, più il pensiero sarà profondo, più grande sarà l'autenticità. Quando vedo un dipinto di Balthus, mi dico: "Qui non c'è falsità, non c'è inganno". Siamo lontani dal pittore costruito. Siamo in presenza di un artista essenziale.
Che cosa racconta Balthus? Molto al di là dei ritratti di ragazzine (ai quali gli imbecilli tentano sempre di limitarlo), Balthus ci narra la nascita e la morte, con una grandissima sofferenza tranquilla. Come dice Corbière: "Ho lasciato la mia pelle su ogni mio orpello". Per me, Balthus è la grande voce solitaria.

J.M.D. - Quali sono per lei, accanto a Balthus, i grandi creatori del XX secolo?

J.P.V. - Giacometti, senza alcun dubbio; il De Chirico di prima dei trent'anni (ha aperto una porta e non so cosa possa aver visto, ma l'ha subito richiusa); il Dalì giovane, Morandi, Bacon che ha saputo mostrarsi nudo. Anche lui è un grande.

J.M.D. Dopo il suo soggiorno alla Villa, lei non rientra in Francia, decide di rimanere in Italia; si stabilisce con la famiglia a Formello, una piccola borgata etrusca a circa *25* chilometri da Roma, dove ancora oggi lavora. Lei tenta di organizzarsi non soltanto un esilio ma, se così posso dire, un trapianto.

J.P.V. - Finiti i miei tre anni e quattro mesi a Villa Medici, chiesi a Rosa, mia moglie: "Si rientra a Parigi ?" (è quello che fanno normalmente i borsisti. No?). Io mi sono detto: "Parigi va benissimo, ma perchè? Che cosa avrò a Parigi più di qua? I luoghi geografici più importanti sono i luoghi mentali. La geografia mentale, non è la geografia terrestre. In Italia, non ho avuto l'impressione di trovarmi in un paese straniero.

J.M.D. - Ha imparato la lingua?

J.P.V. - Ho imparato l'italiano quando ho lasciato la Villa; lo parlo sempre molto male. Ma in Italia respiravo un' aria di libertà che mi apparteneva, mi sentivo bene e anche mia moglie. Dopo esser vissuto nella Villa, nel suo parco immenso, lungi da noi l'idea di cercare un'abitazione nel cuore di Roma. Abbiamo cercato nelle vicinanze, un paesino, non molto lontano, accogliente come era allora Formello. Questo è banalmente semplice. Senza problema di patria, di Francia, d'Italia. Devo aggiungere inoltre che ho avuto la fortuna d'incontrare un mecenate (anche se a lui non piace questo termine), un "gallerista" romano nel senso vero che ama il proprio lavoro e che mi ha dato le possibilità di vivere in pace: mi riferisco alla Galleria Don Chisciotte e al mio amico Giuliano de Marsanich.

J.M.D. - Ma torniamo un pò a quello che si potrebbe chiamare "manuale per un bretone che vuol vivere in Italia".

J.P.V. - Sa, io sono un bretone della costa; cioè un rivierasco. Tutte le popolazioni che vivono in riva al mare guardano l'orizzonte. Ampliamo questi concetti di mare e di orizzonte. Come le dicevo prima, i luoghi geografici sono mentali: è la donna che lei ama, è suo figlio, è il suo amico, ma in Europa, gli alberi sono tutti all'incirca gli stessi...

J.M.D.- Parliamo del suo lavoro. Un giorno, io sono venuto a trovarla a Formello e nella sua casa ho avuto la sensazione di entrare direttamente in una delle sue incisioni: la disposizione dei locali, degli oggetti, il piccolo labirinto, la scala molto ripida, la grande stanza-studio..; mi sono chiesto se l'incisione non sia ancor più delle altre arti qualcosa che si svolge unicamente nella testa.

J.P.V. - Sono assolutamente d'accordo con lei. Non soltanto l'incisione ma la pittura, la musica, la scrittura, l'architettura... Tutto si svolge interamente nella testa.

J.M.D.- "Cosa mentale". Mario Praz nell'importante libro da lui dedicato alla sua opera incisa scrive "che in essa vien fatto stranamente riferimento all'arte del Nord." Tutto accade come se l'Italia avesse influenzato l'uomo Velly e molto meno l'arte di Jean-Pierre Velly. Che cosa ne pensa?

J.P.V. - II Nord, è in me. Io sono bretone e naturalmente attratto dal suo contrario. Non è per caso che Poussin e Claude Lorrain sono venuti e rimasti qui. Nei dipinti del Lorenese si scorge bene l'influenza romana. Io ho 46 anni, ed è verosimile che Roma riappaia un giorno nel mio lavoro.

J.M.D.- Senza dubbio l'incubazione è molto lunga. Prendiamo, per esempio, una delle sue incisioni *La chiave dei sogni.* C'è in essa un personaggio femminile molto italiano; lo si crederebbe uscito direttamente da un dipinto del Pontormo.

J.P.V. - Sì. Sembra una figura paracadutata da un cielo italiano in un paesaggio che è rigorosamente *tutto* eccetto che italiano. Ciò crea un contrasto; è esattamente il tutto e il suo contrario. Lo squilibrio che è dentro di noi, la sensazione d'essere sempre sul filo del rasoio.

J.M.D.- Ciò che egualmente mi colpisce nei suoi riguardi, è l'interesse degli scrittori e dei poeti per il suo lavoro. Jean Leymarie, Vigorelli, Sciascia, Moravia, fra gli altri, hanno scritto testi su di lei.

J.P.V. - Preferisco la testimonianza dei poeti e degli scrittori. I critici d'arte sono essi stessi dei poeti, gli altri hanno la memoria ingombra di riferimenti storici; hanno l'ossessione della catalogazione e si gloriano di dire: "E nuovo", ma la Venere di Milo è sempre attuale, Rembrandt è sempre vivo. Nulla è nuovo. Soltanto la nostra vita cambia.

J.M.D. - L 'incisione occupa nella sua opera un posto immenso. Quali sono i suoi maestri?

J.P.V. - Sono molti. Bresdin, Seghers, Rembrandt, Schongaueur, Dürer... Ho cominciato il mio cammino nell'arte disegnando, dipingendo, ma finalmente, ho scelto il più povero dei linguaggi, l'incisione, il nero, il bianco, il punto. Il bianco è l'accettazione di tutti i raggi solari; il nero la loro negazione totale. Il punto, per l'incisione, è l'impatto della punta secca su una lastra di rame, se si intende l'incisione classica. Che cosa è il tratto? Si fa scivolare questo punto sulla superficie di rame e si ottiene un tratto che può essere (oh, magia) curvo, spezzato, continuo e discontinuo. A lungo, mi sono costretto a quest'ascesi, rifiutando ogni artificio.

J.M.D.- In quale momento il colore interviene in questo lungo itinerario bianco e nero?

J.P.V. - Non c'è una data precisa. C'è una introduzione molto dolce e quotidiana del colore. Per me si è aperto un mondo nuovo dopo anni lunghi, penosi e gioiosi allo stesso tempo in cui avevano prevalso la precisione, la durezza del bianco e del nero.

J.M.D. - Tanto una sua incisione ci offre una visione pessimista del mondo (per non dire apocalittica), quanto una certa impressione di alba nei suoi acquerelli mi fa pensare che, alla fine, un nuovo mondo può ricominciare.

J.P.V. -Anziché di pessimismo, parlerei volentieri di realismo. Lo dico spesso: "La vita è una storia meravigliosa che finisce terribilmente male". Noi viviamo; Roma è presente; l'aria è tersa; e qualunque sia il perché e il come in questa misteriosa vicenda, un giorno si muore. La morte d'un individuo è molto drammatica per l'individuo che muore, e relativamente poco per tutti gli altri. Ora ampliamo questo concetto all'umanità intera. Che cosa sarebbe la fine del nostro mondo? L'esplosione del pianeta Terra? Un minuscolo avvenimento in rapporto all'universo. La condizione umana è il tempo. Se cerchiamo di far astrazione dal tempo, noi siamo già un po' più liberi. Con i colori mi piace poter raccontare che nulla è grave, che un giorno morirò ma l'umanità continuerà e anche se la vita sparisse un giorno sulla Terra... E un tipo di realismo che sembra drammatico ma che in realtà non lo è.

J.M.D.- La sua opera sembra essere controcorrente. Essa continua, con fierezza eleganza, ostinazione, quella che si potrebbe chiamare la grande corrente italiana del Rinascimento; come vive lei codesta situazione di artista fuori dall'attualità delle ricerche odierne?

J.P.V. - Le rispondo in modo molto semplice. Io sono un uomo d'oggi, sto parlando con lei nel *presente;* non sono un fantasma e quindi la traccia dell'oggi sta in quello che faccio. Nonostante me. Mi piacerebbe molto che non ci fosse traccia, poter togliere dal mio lavoro assolutamente ogni storicità. Ciò significherebbe giungere a un discorso molto più ampio, più umano. E quello che mi accanisco a fare. Quando ho una matita in mano, voglio disegnare, cogliere la cosa più anonima che ci sia. Questo sarebbe il mio ideale. E ciò che voglio.

J.M.D.- Mi piacerebbe che potessimo concludere con un consiglio di Jean-Pierre Velly a quelli che qui sono venuti qui dopo di lui. Che cosa desidererebbe dire ai nuovi, futuri borsisti?

J.P.V. - Mi limiterò a non dar loro nessun consiglio. Tutto dipende da ognuno. A Villa Medici, come in ogni altro luogo.

Velly notturno e diurno

di Marisa Volpi

Salendo sempre, lasciando giù, sotto
miei talloni l'abisso, in fondo, pieno
d'ombre, volai nella bruma del vento
che piange, verso l'abisso in alto, oscuro
come una tomba…O tenebre, seppiatelo,
la notte non esiste (Jean-Paul)

Nei dipinti di Jean-Pierre Velly emoziona la spinta vibrante della luce, una luce che viene dal buio; su un vaso di fiori o su un paesaggio crepuscolare si espande, dal fondo del cielo, un albore; un'immagine nitida al centro del dipinto è minacciata da tramonti o da notti stllate incombenti; vortici chiari se ristringono o dilatano nell'oscurità; luci perlate arrivano quiete a far risplendere un primo piano di foglie, di fiori, di vasi. Sembra scritta per lui questa frase di Shelling: "Se nella notte stessa sorgesse una luce, se *un giorno notturno* e *una notte diurna* potessero abbracciarsi, sarebbe infine lo scopo supremo di tutti i desideri." Nel 1980 la Galleria Don Chisciotte pubblicò un bellissimo *Bestiaire perdu*, che rileggo e riguardo, ricordando una visita conturbante compiuta forse nel 1986, allo studio di Velly a Formello, dove si respirava un'atmosfera fuori dal tempo, antica e tuttavia così vera. Ambedue le esperienze mi affascinano ancora per la poesia e l'intensità con la quale insetti e piccoli animali, splendidi e ripugnanti, costituivano per lui (per me) un'identificazione dell umano nella perdita universale. E come lo slancio e la fermezza di Velly affrontavano con l'energia della forma il deperire della materia, la fatalità del dolore, una sorta di alchimia visionaria, infine esaltante.
Si leggono in *Bestiaire perdu* versi del pittore: «Vous m'avez cloué, - Je n'étais que locaire», Voi mi avete inchiodato, io non ero che un ospite precario». È il rimpianto disperato della libertà nella fragilità del vivere. E poi : «Le clair que tu hais vient du noir qui te manque». Inquietanti chiarità e oscurità nei disegni, acquarelli e collages di *Bestiaire perdu* si integrano. Tra dipinti splendono scarabei trafitti, scorpioni, coleotteri: uno sembra sognare flori, un altro nitido nella carta rigata da quaderno si colloca in un alone di cirri, altri insetti, altri animali, incontrando fulcri di luce accecanti come quelli dei pittori antichi tedeschi, o Runge. Qualcuno è morto, qualcuno arranca, qualcuno minaccia.
In Velly viveva un'eredita romantica che si impone al di sopra delle mode con la forza del candore e la maestria travolgente della tecnica – incisione, acquarello, olio. Tecniche che non ripetono mai i moduli dei pittori amati : Bresdin, Rembrandt, Durer, Seghers, ma metabolizzano abilità, fantasie, strumenti con la sicurezza un po' grandiosa del confrontarsi con i maestri.
Il romanticismo ha trasformato quello che le religioni consideravano un *viaggio terreno*, compiuto nelle regole di una società bene o male organizzata, in un viaggio individuale, solitario, talvolta sregolato. La quantità dei paesaggi dipinti, o evocati e descritti nelle poesie e nei racconti dell'Ottocento e del Novecento, sono scenari interiori ed esteriori di questo viaggio occasionale, o predestinato. Simile al viaggio, esemplare nella perdita e nel ritrovamento, dei bambini del racconto di Stifter *Cristallo di rocca*. Tutti siamo attratti e temiamo come loro

"grotte paurosamente azzure", colline che sembrano schiuma ammassata, albe tinte di giallo mentre in alto scompaiono le stelle, mari che specchiano il moto dell'anima… - ma non siamo davanti ai dipinti di Velly in queste descrizioni? – Gli impressionisti posero invano un alt a questo viaggio, mimetizzando della natura la fisicità sinesestetica ma letterale della materia. Di quella stessa materiaapprofitteranno infatti isoli ruotanti e le stelle esageratamente prossime di Van Gogh, i boschi simbolisti, i doratiparaventi dei Nabis.
Velly viene dalla Bretagna in Italia a ventitré anni, nel 1966 Premier Grand Prix de Rome per l'incisione. Ma arriva a Roma per affacciarsi da un ideale finestra nordica e sembra ascoltare. Il consiglio di Friedrich "Chiudi l'occhio fisico, per vedere dapprima il tuo quadro con l'occhio dello spirito. Poi fai emergere alla luce quanto hai visto nella tua notte. E così appaiono i fiori, gli steli vitali come nervi e arterie, le densità boscose, le vicende delle ore, i chiari di luna, le battige sul cui verde cupo smeraldo biancheggia in primo piano la nebbiolina bianca di rami fioriti.
Velly dipinge, e soprattutto disegna continuamente, e incide tronchi e radici labirintici, protuberanti e intrecciati come mandragore, vegetali irregolari, scheletri umani o animali, nudi di donna. Il disegno offre la magia di un gorgo messo a giorno. E sottende la pittura. Tra i paesaggi dipinti negli ultimi due anni di vita cominciano ad emergere il tufo romano, i soli divisionisti dei laghi laziali, il verde rubensiano di Sutri. Un sud ancora una volta visto da un nordico, come la lunga teoria dei viaggiatori del Grand Tour.
Tra i non molti ritratti dipinti o disegnati prevalgono gli autoritratti e rivelano un'idea di sé mitomane, appassionata, distante nel tempo e nello spazio, una vecchiaia preannunciata. Anche se lo ricordo parlare e gestire animatamente, mi appare ora asciutto e silensiozo come l'autoritratto a matita del 1989, o quelli solenni dell'87.
Jean-Pierre ha scritto un racconto inedito. *Quando il bambino guarda la montagna*; il protagonista muore a novant anni. Forse aveva un'alta idea della vecchiaia, ma il pittore è morto in un incidente di navigazione a Trevignano, a soli quarantasette anni. Singolarmente bella è nel racconto l'idea del tempo: un attimo dall'infanzia a novant'anni, e vi campeggia un solo episodio. Il bambino vince, stupefatto di sé, un gran numero di biglie, colpendo sempre il bersaglio. Poi, giocando con frammenti di pietra combacianti, ricostruisce pazientemente un'intera montagna bianca e muore stringendo vecchissimo una biglia con la mano scarna. Forse Velly, anche lui, ha colpito sempre il bersaglio ed è morto stringendo in mano la sua biglia bianca, la perfetta piccola sfera, il centro vuoto della montagna, di cui solo lui conosce il segreto.
E valutiamo l'intensità della vita dell'artista di Jean-Pierre quel suo volto grave di pensiero; l'orgoglio del possesso dell'antica pressa per lavorare l'incisione, macchina arcaica come tutto nello studio di Formello, quella tradizione europea che ricava in sé, in un vissuto il doppio degli anni reali della sua vita. Ha portato via con sé una conoscenza pittorica assolutamente originale, la vediamo in *Vaso di fiori* del '90: lampi di buio, mobile disegno di colori accesi e spenti. Questi teatri cangianti dell'Invisibile che sono i dipinti di Velly calamitono all'infinito poesia, dal regno crepuscolare e profondo di cui Albert Beguin ci ha dato una chiave in *l'âme romantique et le rêve*, indagando il "meraviglioso confidarsi dell'incoscio con il cosciente che noi chiamiamo sentimento".

Leonardo Sciascia

da *Velly pour Corbière*
Galleria Don Chisciotte
Roma 1978

Un libro pubblicato lo scorso anno a Ginevra e che si puo considerare esaustivo riguardo alla questione, da tanti stendhaliani & stendhalisti agitata, se Stendhal davvero amava la pittura, se davvero la capiva (Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*), è dedicato dall'autore a Jean-Pierre Velly, «en souvenir de nos promenades dans Rome».
Questa dedica assume per me suggestione antica. Velly è nelle sue incisioni (che conosco sin dalla sua prima mostra in Italia), in questi suoi acquarelli, assolutamente «nordico». E credo che per lui la cosa più grande di tutta la storia della pittura sia il retablo d'Issenheim del museo di Colmar; ma nelle sue cose trascorre anche un'aria di *promenades dans Rome*. E non per la presenza, abbastanza frequente, di elementi che sono della città; ma per la presenza, direi, di una nozione del barocco appunto romana, di un barocco che si integra all'apocalittico, alla Apocalisse che costantemente e variamente Velly rappresenta e interpreta, dai rifiuti cittadini alla Valle di Giosafat. Ma questo è soltanto il tema di un discorso che su Velly va fatto, che mi propongo di fare. Intanto, ecco questi acquerelli ispirati dalle poesie di Tristan Corbière, poeta maledetto quanto mai altri e cioè, tra i maledetti, forse il più felice, magari anche per la sua eccentricità geografica, per il suo essere stato come dice Verlaine «parisien un instant» e bretone sempre. E vale la pena di riportare le parole con cui Verlaine lo presenta, nel 1884 tra i *Poètes maudits*:

Tristan Corbière fut un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence, oes triplex.
Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable ; marin ni militaire, ni surtout marchand, mais amoureux furieux de la mer, qu'il ne montait que dans la tempête, excessivement fougueux sur ce plus fougueux des chevaux (on raconte de lui des prodiges d'imprudence folle), dédaigneux du Succès et de la Gloire au point qu'il avait de défier ces deux imbéciles d'émouvoir un instant sa pitié pour eux !
Passons sur l'homme qui fut si haut, et parlons du poète. Comme rimeur et comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, à commencer par Homère qui somnole quelquefois, pour aboutir à Goethe le très humain, quoi qu'on en dise, en passant par le plus irrégulier Shakespeare. Les impeccables, ce sont...tels et tels. Du bois, du bois et encore du bois. Corbière était en chair et en os tout bêtement.

Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux. Amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan, nullement berceur ainsi qu'il arrive parfois à ce turbulent ami, mais roulant comme lui des rayons de soleil, de lune et d'étoiles dans la phosphorescence d'une houle et de vagues enragées !
Il devint Parisien *un instant mais sans le sale esprit mesquin : des hoquets, un vomissement, l'ironie féroce et pimpante, de la bile et de la fièvre s'exaspérant en génie et jusqu'à quelle gaîté !*

In una ristampa dei *Poeti maledetti* di Verlaine, in tiratura limitata e ornata di litografie di Luc-Albert Moreau, Corbière è rappresentato da Moreau tra il cantautore e il libertario. E credo siano questi gli elementi, intrinseci alla sua poesia, che rendano oggi possibile il ritorno, la rilettura. Ma Velly ne ha fatto una lettura meno superficiale, e andato al di là di quel che di Corbière può oggi essere moda. E, soprattutto, vi ha incontrato il colore: un colore «nordico», un colore bretone. Ma rivissuto nelle *promenades dans Rome.*

***Métamorphose IV,* 1970**

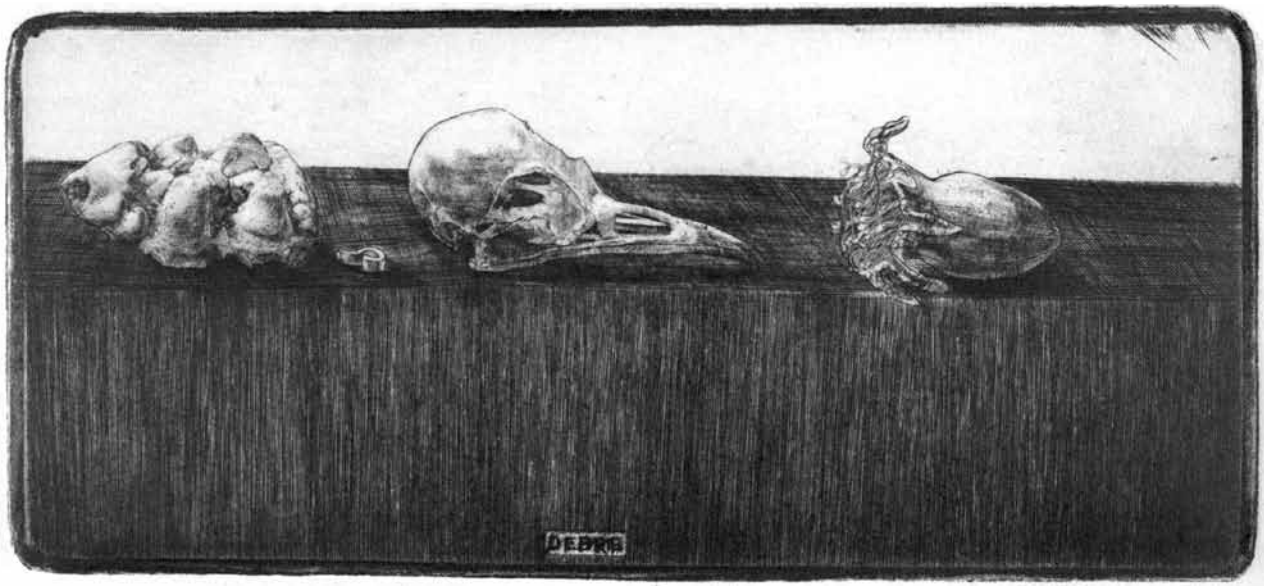
Jean Leymarie

Da Velly, Au-delà du temps
Galleria Don Chisciotte
Roma 1984

Nel 1970, dopo essere stato ospite di Villa Medici, Jean-Pierre Velly, conquistato a sua volta dall'Italia, si stabilisce con la sua famiglia in un vecchio paese vicino Roma. Il luogo, su un'antica terra etrusca, isolata, impone la sua rude grandezza e una continuità millenaria. Per affrontare in questo modo l'alta solitudine indispensabile ai creatori esigenti, bisognava essere sicuri della propria vocazione e portare in se stessi il proprio universo. Velly, di origine bretone, nato verso la punta del Raz, è sposato con una donna catalana, polo mediterraneo complementare. Dall'inizio della sua permanenza in Italia, egli riceve gli incoraggiamenti e l'appoggio di una galleria romana, il cui proprietario, diventato amico, si appassiona al suo lavoro, ne mostra periodicamente i risultati, decide di presentare a Parigi, il prossimo autunno, eccezionalmente, la sua produzione più recente. Si tratta quindi di un'artista francese ormai amato dagli intenditori e dai critici italiani; egli viene a presentare nel suo paese d'origine e non senza preoccupazioni, dopo un'assenza di quindici anni, la mostra per lui decisiva, in un momento di svolta della sua vita e della sua arte.
I fiori si separano dai coleotteri e inaugurano nel 1980 un gruppo inedito degli acquarelli autonomi dal tono vegetale proposti qui al pubblico parigino e meravigliosamente commentati da Alberto Moravia. Quest'ultimo sottolinea il loro tenore estetico e spirituale, mette in luce il loro posto originale nel corso di un'opera che fonda la propria unità sull'oscillazione ineluttabile tra il finito e l'infinito, l'umano e il disumano, l'effimero e l'eterno. L'acquarello dalle flessioni aeree è la tecnica stessa della pittura cinese in cui predominano il paesaggio e gli emblemi vegetali. Esso acquisisce in Europa la sua piena indipendenza e la fluidità luminosa soltanto nell'Ottocento, con Turner sul versante nordico e Cézanne sul verso latino. La sua libertà presuppone la padronanza del disegno. Durer, il cui genio fondamentalmente grafico è per Velly l'esempio supremo, ha creato degli acquarelli di natura, insoliti ai suoi tempi, che rimangono i prototipi e la più alta espressione del genere e, per i giovani artisti contemporanei, delle incitazioni inaudite a riscoprire la densità del reale. Preoccupato di appoggiarsi materialmente anche sul passato, Velly ricorre alla bella carta antica e la stropiccia prima di usarla. Ha cominciato con degli acquarelli di fiori, mazzi di lunaria, buganvillee o campanule. Le loro campanelle porpora, le foro brattee d'argento si inscrivono su degli sfondi luminescenti la cui natura resta incerta tra il diurno e il notturno. I fiori sbocciano e muoiono come le brevi e rinnovabili meraviglie della natura e una tra esse, la sassifraga delle rocce, viene detta a ragione la disperazione dei pittori, che si estenuano nello sforzo di riprodurre le sue sfumature delicate. Dai fiori troppo preziosi, dalle tinte calde, benchè smorzate, Velly passa alle erbe semplici e alle

piante dei campi dalle tonalità basse e fredde. Esse si drizzano in fascio si stendono in piano, non all'interno, ma all'aperto, nell'intero spazio e nel suo spiegamento turneriano. C'è una riduzione del motivo e una apertura atmosferica. Velly si rileva sottile colorista quanto disegnatore meticoloso, su degli accordi di verde pallido spezzato di giallo e punteggiato di rosso. Gli steli ramificati e le foglie veridicamente trascritte nelle loro più piccole dentellature hanno come supporto curvo o teso, vicino o lontano, una fascia di terra cinerea sotto l'arcata vibrante del cielo.
Questi acquarelli di fiori e di piante sfuggono alla specializzazione tradizionale del genere e alle categorie della natura morta. Essi suscitano una meditazione silenziosa sul mistero vegetale e la sua risonanza umana, sui contrasti tra le forme vulnerabili della vita e la permanenza cosmica degli elementi. Nell'intermezzo mirabilmente tradotto da Gérard de Nerval, Henri Heine chiede, trafitto dal dolore "perché le rose sono così pallide?", quando altri poeti intorno a lui le vedono ancore splendere. La dispersione della luce è più grave oggi di allora. Eppure "le erbe al vento" e "il fioricino pallido" associati da Corbière alle tombe non cessano di incarnare la bellezza concreta del mondo e gli effluvi dell'anima. Nel 1921, Rilke, cantore dei fiori, riceve, come messaggio d'amore e di rinascita primaverile, un delizioso mazzo di fiori inviatogli da una pittrice. Egli ringrazia partecipandole le sue bellissime riflessioni sul senso attuale dell'arte, sulla *scomparsa del soggetto*, di qui ammette le ragioni, pur essendo turbato. Egli preferisce attenersi alla visione primordiale e alla realtà quotidiana. "Io, dice, partendo da piccole primule, posso ricominciare da capo; in verità nulla mi impedisce di trovare ogni cosa inesauribile ed intatta: dove l'arte potrebbe prendere spunto se non in questa gioia e in questa tensione di un inizio infinito?". Velly si è avviato con lealtà, alle soglie della maturità, in un contesto ormai propizio, su questa stada umile e plenaria.

***Débris*, 1970**



Alberto Moravia

da Velly. *Au-delà du temps*
Galleria don Chisciotte
Roma 1984

All'origine degli acquarelli e degli oli di Jean-Pierre Velly sta una sensibilità di genere nordico e gotico che trova molto naturalmente i suoi modelli ideali nelle opere di Dürer e di Bosch.Al primo, Velly si riallaccia con un segno insieme nitido e folto, fertile in particolari la cui precisione produce un effetto di allucinante proliferazione ; al secondo, con uno sforzo compositivo rivolto a creare mondi fantastici nei quali i mostri del sogno si fondono con quelli della veglia. Il reale appare, in queste incisioni, come una specie di gelatina di forme aggrovigliate in se stesse e tuttavia esattamente delineate grazie alle quali il pittore può passare dal naturale all'umano e da questo al disumano in una continua metamorfosi che lascia intravedere una mente e una fantasia portate irresistibilmente alla metafora e al simbolo.
Il segno di Velly ora si accanisce su una conchiglia, su un fiore ; oppure dà spazio, respiro e mistero a vasti cieli sognanti o minacciosi, a lugubri distese di flutti marini increspati da una sinistra bonaccia. Spesso il particolare definito con gotica esattezza e l'universale evocato con romantica vaghezza sono riuniti insieme in composizioni al tempo stesso disastrose e incantate. In primo piano ci saranno catastrofici cimiteri di automobili o mucchi ripugnanti di detriti industriali, in secondo piano paesaggi sterminati, luminosi e indifferenti. Oppure il ventre di una figura femminile erutterà per l'aria una colonna di oggetti eterocliti : la civiltà industriale scimmioteggia la creazione naturale. Ad ogni modo, già nelle incisioni appare la dicotomia caratteristica di Velly : la presenza contemporanea non contrastante del definito e dell'infinito. Il finito è tutto ciò che sta in primo piano, così nel tempo come nello spazio; l'infinito sono le immensità naturali che sfumano e si mutano in immensità spirituali. Il finito ci è contemporaneo, l'infinito era prima di noi e resterà dopo di noi.
Tra le tante incisioni vogliamo fermare la nostra attenzione su quella intitolata *Les temples de la nuit* che risale al 1979 cioè ad un'epoca abbastanza recente. Vi si vede nel solito primo piano « finito » una donna che come la Dafne del mito sembra che stia per mutarsi in albero. La donna arieggia il consueto prototipo dureriano che Velly predilige : corpo formoso, muscoloso, possente, volto severo di Sibilla. Dal corpo della donna, sopratutto dalle braccia, dal collo, dal seno si dipartono i rami dell'albero, nel quale ben presto si troverà trasformata. La donna sta distesa, la sua figura sbarra tutto il primo piano della rappresentazione.

L'infinito, anche qui, è rappresentato da un mare notturno e malinconico, le cui onde sembrano andare a ritroso partendo dalla donna e dirigendosi verso un astro misterioso, circondato da un alone luminescente. Dall'alone piovono sul mare e sulla donna-albero, a miriadi, gocce di luce brillante e vitrea. Ci siamo soffermati su *Les temples de la nuit* perché qui è già in « nuce » l'idea o meglio la metafora che trionferà negli acquarelli dal 1980 ad oggi. L'idea o meglio la metafora è che in cospetto all'infinito, o se si

***Métamorphose III*, 1970**

preferisce all'eternità, l'uomo è proprio quell'erba dei campi di cui parla il Vangelo ; l'uomo è proprio quel « roseau pensant » di cui parla Pascal, infinitamente fragile, irrimediabilmente caduco, e purtuttavia dotato di una forma pensata cioè finita a cui l'infinito non può aspirare.
Naturalmente non diciamo che Velly sia stato portato a sviluppare consapevolmente partendo da Les temples de la nuit, la metafora del vegetale effimero allusivo alla fragilità e caducità umane, diciamo che nell'incisione si annunzia già lo schema che sta per prevalere negli acquarelli : fiori, rami, piante, erbe situati in primo piani ; e il mare e il cielo riuniti in un solo spazio spirituale, in secondo piano. Perché poi il baudelairiano « vegetal irrégulier » abbia prevalso su i tanti oggetti che gremivano i primi piani delle incisioni, questo ci pare dovuto ad una progressiva decantazione della dicotomia di finito e infinito la cui rappresentazione Velly sembra perseguire fin dagli inizi della sua opera. Che c'è infatti di più finito del fiore ? La sua stessa caducità lo costringe ad una rapida quasi immediata perfezione.
E adesso che lo schema si è chiarito così nella nostra mente come in quella di Velly, guardiamo pure agli acquarelli con l'occhio che sa fermarsi sul dettaglio. Si veda, per esempio, come questi rami e rametti, questi fiori, fiorellini e fiorucci, queste foglie e foglioline sono evocati con mano ferma e testa attenzione a pochi momenti dalla loro morte. Il pennello ha seguito il ramoscello dalla forma incerta ma rosso come il sangue, fino alle sue più aeree e trasparenti propaggini ; le foglie che stanno appiccate su questi rami sono anch'esse colte in maniere esistenziale ; alcune perfette, altre un po' accartocciate, altre ancora mangiate dagli insetti o da qualche malattia. Non ci troviamo davanti ad una pianta da tavola di trattato di botanica ; ma ad una pianta viva di un significato che la trascende. Questa pianta con il suo significato, questo « roseau pensant » è gettato, abbandonato, proiettato su una soglia oltre la quale c'è il mistero di un mare calmo i cui confini sfumano in un cielo immenso e vaporoso. Velly ha reso il mistero dell'infinito tanto più misterioso grazie alla precisione delicata con cui ha rappresentato il mistero parallelo e contemporaneo del finito. Si veda come predilige certe florescenze in forma di campanule diafane, oppure a gocce brillanti di rugiada, oppure ancora di minime lanterne di carta oliata. L'apparenza di questi fiori, di queste piante, di queste erbe di Velly ci parla di una fragilità estrema ; e tuttavia sentiamo che la spinta vitale che ha prodotto questi miracoli vegetali è pur sempre in atto e appena i fiori, le piante, le erbe saranno appassite e morte, altre ne saranno prodotte

come a sfidarne l'eterno, fatale e malinconico enigma degli sterminati spazi celesti e marini. Dunque seguendo la metafora, il rapporto tra finito e infinito è eterno, l'uno non può esistere senza l'altro. La strada di Velly, da Durer e Bosch a se stesso è anche la strada che dalla invenzione dei mostri e delle catastrofi l'ha portato alla contemplazione dei fiori e delle piante adoperate come metafora proprio di quei mostri e di quelle catastrofi. La stessa mano che un tempo aveva messo in primo piano gli orrori del presente adesso, con la stessa intenzione, ferma l'umile vita vegetale nel suo divenire. Sono due cose diverse, apparentemente, ma la conquista e la vittoria stanno nell'essere riusciti a dire che sono la stessa cosa.

***Payage plante*, 1971**

Giorgio Soavi

Acquarelli di Jean-Pierre Velly

da G. Soavi, *Il quadro che mi manca*
Garzanti
Milano 1986

Un pittore che imitava perfettamente i fiori dal vero si trovò un giorno senza più paragoni con la realtà. Perché ciò che vedeva era la copia di ciò che avrebbe successivamente dipinto. E ciò lo angosciava pensando che la propria bravura fosse una battaglia perduta in partenza. Cercò allora di avere rapporti più decisi con i suoi amati antagonisti e quando lavorava con l'occhio al mazzolino dei fiori infilati nel bicchiere e il foglio sul quale stendeva acqua e colori, aveva qualcosa da dire, a quei fiori di campo che ormai lo guardavano nella loro doppia immagine come se il primo fosse il siamese del disegno, e in definitiva egli fosse, a sua volta, una figura insopportabile che in qualità di padre dei due aveva messo al mondo la stessa creatura. Spesso, prima di addormentarsi si chiedeva chi, dei tre, fosse il più bravo e soltanto quando i fiori che stavano nel bicchiere si accasciavano su sé stessi perdendo la vita, l'uomo che li aveva ritratti riusciva a calmarsi anche se, l'indomani, la storia si sarebbe ripetuta: perché il suo destino, per il momento, era disegnare fiori.
Aveva anche provato a togliere anzitempo vita e colore a quei fiori di campo, lasciandoli stesi e recisi sul tavolo perché deperissero rapidamente. Ma i fiori, incuranti di questa crudeltà, erano ancora più belli e lanciavano verso il suo sguardo colori e pose struggenti e un odore particolare che glili faceva amare ancora di più. Quest'odore, che qualcuno potrebbe chiamare mortale, lo inebriava e gli suggeriva nuove aperture come se il loro stato febbrile di personaggi in via di deperimento gli mandassero a dire parole suoni e forme ancora più attraenti di quelle che aveva disegnato quando stavano recisi nei bicchieri.
L'uomo seguiva tutte le fasi e le prospettive di quel fascio d'erba posato sul tavolo e capì che la loro forma era ancora più affascinante quando i fiori recisi diventavano secchi. E adesso con quei rametti consunti sul tavolo inseguiva la nuova realtà che gli imponeva di creare nuove famiglie identiche tra loro perché la sua bravura non aveva vie di scampo se non quella di disegnare la copia, secca o bagnata, pallida o rugiadosa, tenue o carnosa, di quella natura che posava per lui.
A questo punto il pittore francese Jean-Pierre Velly si mise l'animo in pace, decise che questa sua vita era quella e che il suo mestiere di pittore era veramente inspiegabile. Per tanti anni aveva cercato di dare, della propria arte, la metamorfosi di qualcosa che stava davanti ai suoi occhi nella sua perfetta bellezza. Nonavevano fatto così i tanti pittori che lo avevano preceduto? Ciascuno a suo modo, aveva dato ai fiori caratteri violenti o tenui, Van Gogh aveva dipinto girasoli in battaglia con il sole cocente di quelle pianure in Provenza; Matisse li aveva ritratti come se stessero sdraiati in compagnia di odalische estenuate da lunghi pomeriggi di

silenzioso torpore, mentre Jean-Pierre Velly aveva semplicemente trovato il modo di disegnare la verità delle ombre riflesse sul foglio di carta. Un artificio che lui aumenta strappando i suoi fogli, torturandoli per farli sembrare vecchi si strappi, di macchie che per nessun motivo al mondo potrebbero restare separate dal disegno. La gente guardando i suoi acquarelli avrebbe detto che Velly era il più bravo a disegnare i fiori, perché il più incantato della natura: una perfetta replica della bravura del creato.
In una stanza del centro di Formello c'è lo studio di questo uomo di 40 anni, vestito con il giaccone dei marinai bretoni e gli zoccoli di legno, due grandi case di legno nelle quali entrano i suoi due piedi infilati nelle pantofole di panno perchè fa freddo. Un'aria di gelo perenne quello che c'è in campagna e al quale la mia schiena di cittadino non è abituata che si annida subito nelle ossa per poi dilatarsi nella carne e spingersi nei vestiti. Fuori è primavera, i cani bianchi dormono al sole, i gatti non aprono neppure gli occhi. Nel suo studio due cartelli avvertono: qui dentro non si tocca niente. In una scatola di cartone c'è il rimasuglio fossile di un gattino morto con la bocca spalancata di chi ha miagolato o sbadigliato a lungo; sui tavoli relitti di insetti, di ossa, matite e temperini e finalmente i fiori che lui disegna. Sono quasi tutti piantati come chiodi nel muro, tra una pietra e l'altra e sporgono come ciuffi naturali. Nei vasetti le ortiche, le erbe dei campi, i fiori arancione che hanno dato la luce agli acquarelli fatti quest'anno. Posso affermare di aver visto la migrazione - emigrazione? - del pensiero tra i fiori e il loro pittore.
L'ultima volta che ho dato un'occhiata allo studio di Giacometti a Parigi per poter guardare avevo messo una sull'altra delle cassette di birra trovate per strada e di lassù, guardando in quella stanzetta ormai vuota avevo visto posato su un blccob tavolino un bouquet di fiori che un'ammiratrice aveva messo là. Erano i flori, le ossa, i fili, i rammendi, la siepe d'aria, l'imbastitura dei sudi disegni. Non erano fiori qualsiasi, perchè si erano immedesimati in lui.
Questi qui dello studio di Formello si sono immedesimati in Jean-Pierre Velly che poi disegna su vecchie carte con aggiunte di pezzettini di carta, simili a piccoli rattoppi su una mappa e i loro colori anche se sono verdolini hanno un fondo color biscotto, pochissimo cotto.
Si tratta in generale di erbe posate su un tavolo o sistemate in un bicchiere d'acqua. Lo sfondo è talvolta grandioso perchè dietro quei davanzali di fiori ci sono notti stellate, le onde di un mare di acque basse o si apre su un paesaggio luminoso e immenso che mi ricorda il celebre quadro di Altdorfer dove al di là delle figure dei soldati che combattono si apre il più straordinario paesaggio di sole bruciato nel tramonto. Una visione una apertura da togliere il fiato, il mio se non altro, che è il fiato di un semplice osservatore ammirato.
La luce diffusa che sta nella sua stanza una stanza piccolina piena di muri a secco. Per ottenere la luce diffusa da acquario che colpisce i fiori Velly ha fabbricato una specie di telaio con una carta bianca, un altarino che accompagna l'interno dello studio.

Marisa Volpi

da *Jean-Pierre Velly*

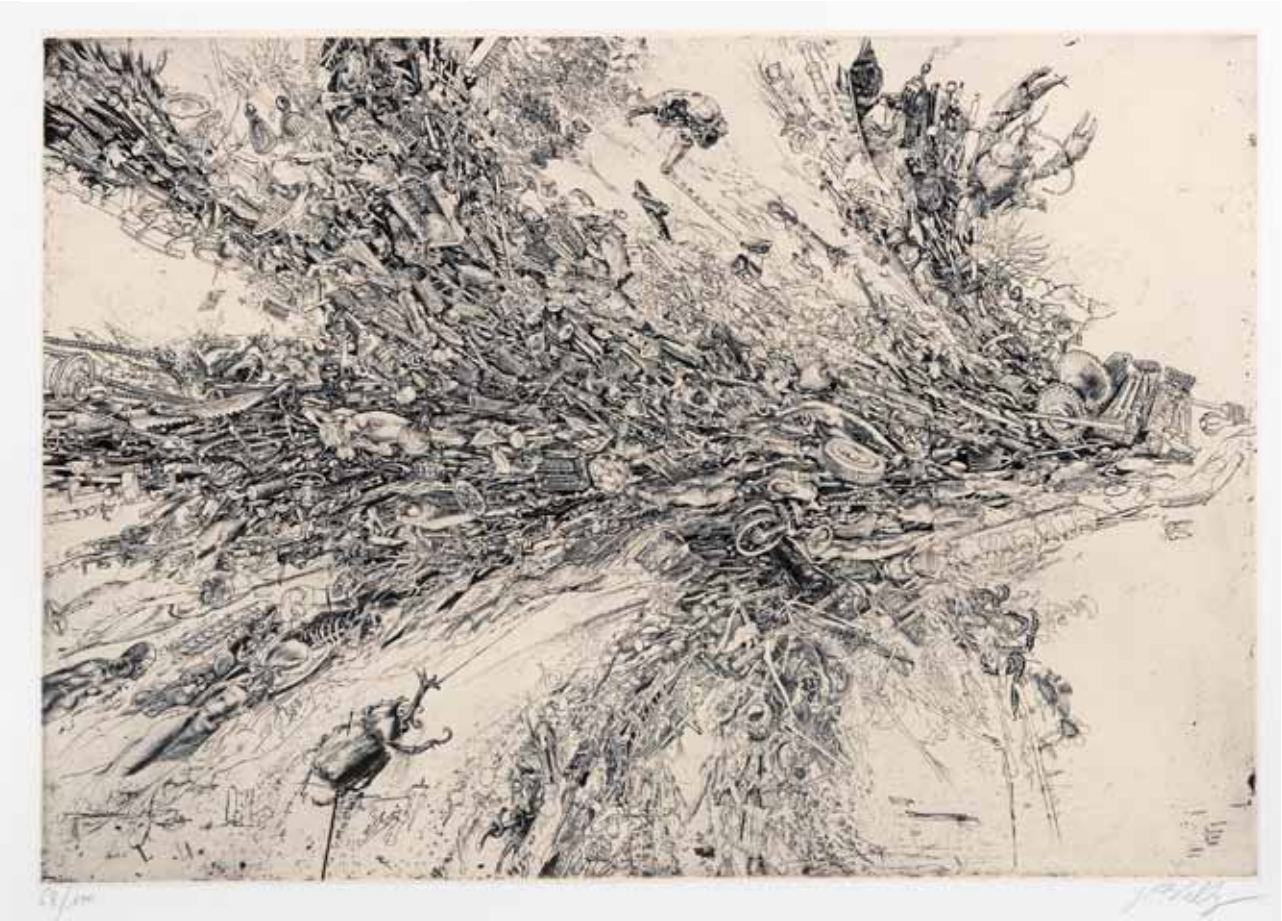
Galleria Don Chisciotte
Roma 1986

Dietro gli aspri e dolci mazzi d'erbe e di fiori che Velly dipinge con l'occhio curioso, indagatore di un botanico abusivo e di un poeta a dispetto del mondo, avevo sentito vibrare qualcosa di nero, di misterioso, di aggrovigliato.
Nello scritto di Jean Leymarie che lo presentava nel 1984 mi aveva colpito il commento ad un verso di Heine "perché le rose sono così pallide? Quando altri poeti intorno a lui le vedono ancora splendere". Leymarie soggiungeva "La dispersione della luce è più grave oggi che allora". In questa metafora mi sembra di poter cogliere una corrispondenza significativa con qualcosa che corrode l'esperienza di un arista moderno: la solitudine, non la necessaria solitudine creativa, ma la solitudine umana. Nessuno più dell'artista contemporaneo è costretto ad ascoltare ciò che è muto, a guardare ciò che è nel buio, a toccare ciò che è informe. E l'improba fatica di questo confronto è fonte di dispersione. Jean-Pierre Velly ha iniziato a lavorare e ad esporre incisioni di grande precisione onirica affidate alla perizia eccezionale del bulino. In seguito comincia ad eseguire acquarelli su una carta antica, stropicciata prima di venire usata, quasi che il materiale stesso, nella sua casuale vitalità avesse il potere di aiutare ad evocare le campanule, i fiori di lunaria, il glicine, i rovi, la buganvillea, che il pittore ha in animo di dipingere. I fiori sono però motivi di apertura a sfondi visionari di paesaggi notturni o crepuscolari, o magari ad albe burrascose. Mari, nuvolosità dense, grandi ampiezze di orizzonti, sia negli acquarelli che nei quadri, richiamano per affinità i pittori Friedrich e Runge.
Che strana storia dunque questa di Velly, approdato come "prix de Rome" all'Accademia di Francia e poi chiusosi a Formello, luogo deputato dell'arte del tour romantico!
Lì, in un'Italia desueta ormai per gli artisti, un'Italia alla quale né Runge né Friedrich arrivarono o vollero arrivare, un artista bretone sogna il sogno tedesco della pittura come riflessione dell'anima.
I riferimenti storico artistici citati dagli esegeti del pittore, Sciascia, Soavi, Leymarie, Moravia, ecc. sono tutti veri, ma torturati, piegati, usati solo in quanto rivissuti. E l'analogia della condizione romantica che li obbliga a rifarsi vivi.
Invano nei quasi cento anni di storia dell'avanguardia ci siamo impegnati a superare il romanticismo. E superato come? Con quali strumenti, se le premesse che hanno scatenato l'inconscio e il sentimento della sperdutezza – lo sviluppo della tecnologia e dell'industria - hanno assunto nella cultura moderna proporzioni più che mai gigantesche?

Ora Velly, nel 1986, espone in questa mostra anche quadri ad olio realizzati negli ultimi due anni. Ancora fiori e paesaggi. Temi di una tradizione artistica quanto mai solare, essi hanno rappresentato nella pittura un acmè di felicità della visione e della percezione fisica della natura – penso soprattutto a Monet. Ma a Velly sono avvolti dalla magia dello sguardo interiore, malgrado l'ottica precisa e la vibrazione simbolica li animi di una vita bizzarra, autonoma, indimenticabile.
Con un processo molto diverso, per non dire opposto a quello di Velly, i fiori manifestarono anche in Odilon Redon, una vitalità notturna, i suoi bouquets appaiano ricchi di timbri chiari, squillanti, e tuttavia lontani dalla natura più di quelli di Velly. Il loro colore acceso viene, com'è noto da una specie di traduzione dai neri rembrandtiani della grafica, sono i colori delle pietre preziose più che dei cespugli all'aperto. Velly ha imboccato un'altra strada: quella di un dichiarato amore per le reliquie della bellezza, dunque l'aura *sombre* dei suoi paesaggi respinge il lirismo *biedermeier* in una lontana veramente remota, lasciando emergere una strana allusione apocalittica dalla profondità all'infinito cui le stratificazioni, le tortuosità, le densità della sua pittura conducono l'occhio dello spettatore.

In un punto del quadro infatti, come già negli acquarelli, si addensa un chiarore da dopo il diluvio. Quel chiarore profondissimo e localizzato, talvolta è costretto a rimanere lì fermo, talvolta invece si espande su un particolare del quadro; e quando ciò accade, quel particolare rivela una speciale malinconia.
Considerando le opere di Velly dal Settanta ad oggi, le illustrazioni per Corbière, il *Bestiaire perdu*, la grafica guidata da un'ottica ossessiva e ora questi paesaggi in cui la materia sem-

***Un point, c'est tout,* 1978**

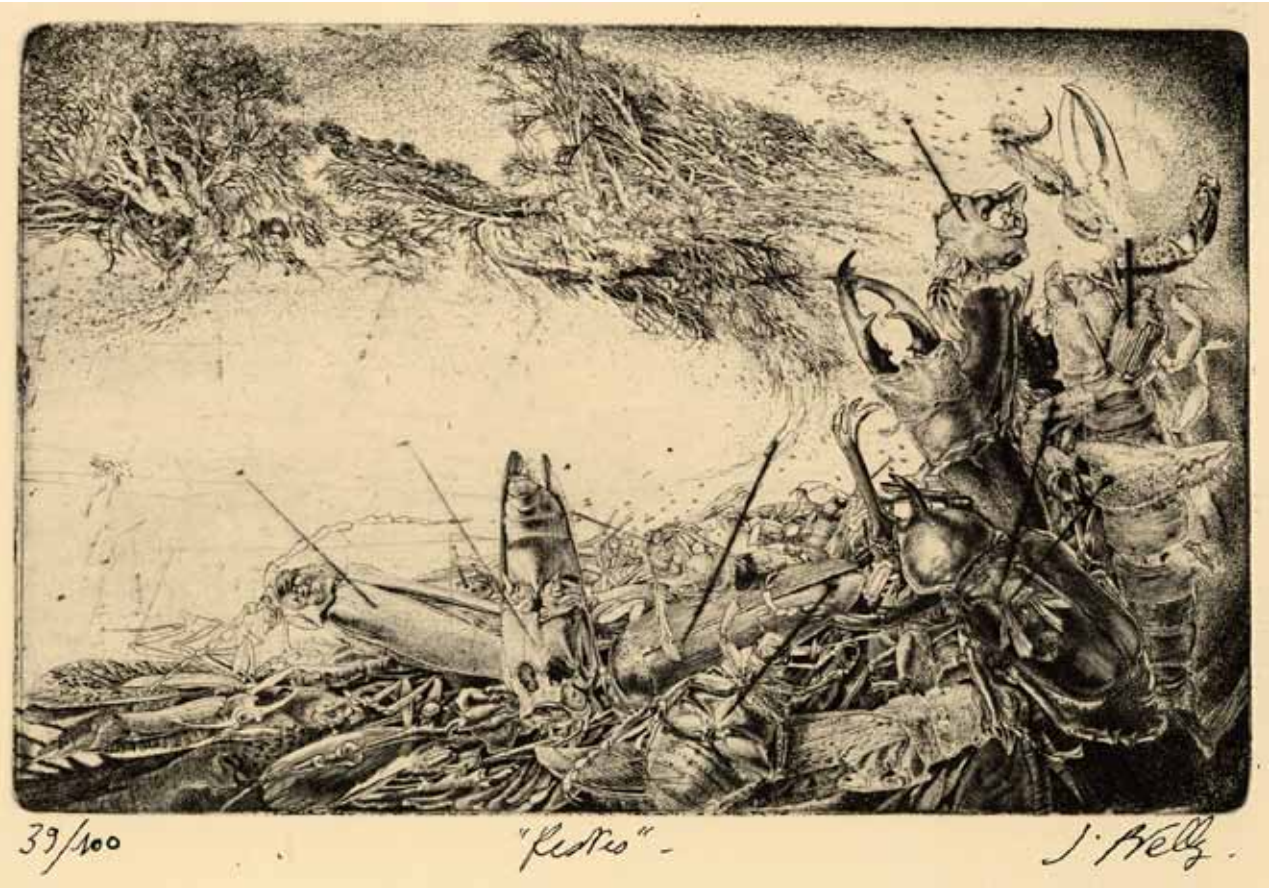


riprodotto alla rovescia nel catalogo originale

bra quasi una trasfigurazione alchemica in metalli fosforescenti, o comunque in opalescenze inorganiche, mi viene in mente un testo famoso di Carl Gustav Carus: “Tutto ciò che lavora, crea, agisce, soffre, fermenta e cova nella Notte della nostra anima inconscia, tutto ciò che vi si manifesta, da un lato nella vita del nostro organismo, dall’altro negli influssi che riceviamo dalle altre anime e dall’intero universo… sale, con particolarissimo accento, alla luce della vita cosciente; e questo canto, questo meraviglioso confidarsi dell’Incoscio con il Cosciente, noi lo chiamiamo sentimento”.

Si direbbe che i quadri di Velly e tutta la sua opera, anche quella che ci richiama il mostruoso Samsa di Kafka, sia un’illustrazione per così dire, del percorso dal sentimento alla materia che fermenta e cova nella notte , e viceversa. Voglio chiarire cioè che l’artista più che suggestionare la nostra propensione emotiva verso il simbolo della nostalgia e la sua compiutezza immaginativa, cerca sempre di farci sapere da quali profondità guardate con fermo realismo, il suo incanto derivi. Cosicché la bellezza ci pervenga impregnata di presagi, di pensieri, di fisicità fatali e in tal modo si nasconda l’artificio della sua officina, che pure esiste e ha fatto autorevolmente citare nomi di altri artisti visionari; ci basti ricordare ancora Seghers e Bresdin, l’uno maestro ideale di Rembrandt, l’altro di Redon.
Attraverso la trasfigurazione formale Velly brucia ogni residuo autobiografico, ogni violenza sinistra radicata nella natura uma-na, ma insieme tale trasfigurazione, con accorgimenti e intensità inequivocabili, ci viene incontro come una testimonianza assolutamente moderna.

***Restes*, 1980**



Vittorio Sgarbi

Velly oltre VeIly, ovvero la speranza nel niente

da *Jean-Pierre Velly*
Galleria Don Chisciotte
Roma 1988

Perché Jean Pierre Velly si mostra nei suoi autoritratti, disegni liberi e minuziosi insieme, tanto diverso da come appare nella realtà? Non certo per imperizia, e neppure per infedeltà al vero. Ciò che sembra non corrispondere sono l'età, più avanzata, e l'umore che, da ironico e allegro, si fa in questi disegni cupo e terribile. L'espressione di Velly è quella del gran malinconico; il tormento sulla sua faccia si stampa con una punitiva drammaticità, come in una autobiografia passata attraverso l'iconografia dell'Ecce Homo. Velly tormenta, insiste, perlustra, deve mostrare alta concentrazione e alta convinzione di sé, eroe romantico cui sia stato concesso di superare la soglia di una fascinosa giovinezza per attingere il grave sapere della vecchiaia. Velly si fa vecchio, vuole esserlo, aumenta i segni neri sotto gli occhi, le pieghe del collo, come se il tempo dovesse accrescere la dignità. Paziente all'opera come un fabbro infaticabile e silenzioso, Velly tutto esprime in un disegno, in pochi segni, scavando oltre se stesso, oltre il tempo, oltre il volto, fino a trovare l'ombra del teschio che domina, quasi impercettibile, sopra la sua testa, in un aldilà che è oltre la vita, oltre il foglio, oltre l'immagine. Dialoga quest'ombra con la mano ferma, posata, e anzi per sempre immobile su un piano, come avvinghiata, già data alla morte; proprio lei, la mano, cui si deve la vita dell'immagine. Il teschio posa, sta in alto su un architrave: è tutto quanto resta, in una riduzione all'essenziale, di quello straordinario monumento alla fine del tempo e alla sua immobilità, unica vera, dopo la vita, che è lo studio di Jean Pierre Velly a Formello. Ovunque, nel basso soffitto, pendenti da fili, oscillano bianche ossa di animali pazientemente raccolte, infinitamente levigate, pure forme e pure ossa.

Lungo le pareti sono fissate ali di farfalle, di libellule putrescenti, carcasse di uccelli prosciugati, fra un indescrivibile caos di fogli, carte che hanno lo stesso peso o la stessa leggerezza delle ossa oscillanti e degli animali stampati alla parete. In questo grandioso cimitero che, senza alcun ordine e armonia, senza alcun decorativo artificio, ricorda quello della Chiesa dei Cappuccini a Roma, Velly lavora isolando su un cavalletto il suo quadro, che sorge, intatto e vivo, dall'infinita catastrofe circostante: un purissimo vaso di fiori contro la valle, una immagine di vita fra tante di morte.

Velly chiede la contraddizione, la cerca, fa nascere da essa la scintilla. Tra la vita della natura e la morte delle cose c'è la sua coscienza; c'è quindi l'esperienza, la vecchiezza, estrema conoscenza che ci è data prima della morte. Per questo Velly si invecchia.

Sull'iscrizione sepolcrale di Guglielmo Bardiich nella Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli leggiamo: «EXPECTO DONEC VENIAT IMMUTATIO MEA».

A Napoli spesso la morte cristiana è *immutatio*, desiderato momento in cui finiremo di cambiare. Perché la vita è affanno e mutamento, ci dà infiniti volti, non ci lascia fermi; ognuno di noi si fa irriconoscibile a quel se stesso che è stato prima; di tempo in tempo diviene un altro. L'ossessione di Velly è stabilire il suo volto definitivo prima della *immutatio*, sintesi suprema dell'esistenza, prima del nulla. Ed è nella vecchiaia la nostra ultima trasformazione; in essa che è il punto più vicino alla *immutatio* rappresentata dal teschio, dal suo volto infinitamente anonimo. Quanto furono diverse le nostre facce tanto sono uniformi e quasi modulari, pressoché identici, gli scheletri.

In essi il tempo si ferma, nega la sua identità, la sua natura mobile. E che in questa visione il tempo abbia un luogo essenziale è dimostrato dalla presenza al polso di Velly di un orologio che, ben in vista nei tormentati autoritratti dell'87, non ave va ancora fatto la sua comparsa nel precedente autoritratto dell'86, torvo e tenebroso ma assai meno decomposto e segnato dei successivi. E, come è chiaro, proprio al tempo si deve la trasformazione del volto. Sempre due vecchi sono più simili fra loro di due giovani. Si aggiunga che i più recenti autoritratti sono di chiarati opera della mano sinistra; quindi provenienti da una parte più oscura, meno esplicitata, meno produttiva del consueto. Un'altra parte con cui egli stesso ha minor confidenza, come un «altro» inconscio che si rivela diversamente nella necessaria diversità del segno. La parte sinistra è più vicina alla immutatio, è invecchiata più rapidamente, svela la più profonda verità.Velly dice tutto nel disegno, dice di grazie e tormenti, dice della vita, in corpi nudi e in ritratti femminili nei quali si prolunga il magistero di Ingres e di Wicar, senza altra diversità che il tempo, solo giudice.Inutile voler essere moderni: basta lasciare libertà alla propria mano che sta dentro tutta la storia fissandosi al momento in cui le è dato esprimersi. Così un nudo è un nudo alla fine di tutti i nudi.

La mano di Velly prolunga la grande tradizione classica, naturalmente, con lo stesso principio per cui il tempo muta il suo volto. Il grande magistero di Velly, la sua infinita pazienza, il suo rigore sono passivi, sono agiti da un supremo spirito della storia. Compiacimento, virtuosismo del disegno, liberazione, euforia, vitalità fino alla deflagrazione della pittura; Velly non incide, non taglia più così seccamente la vita quando morbidamente dipinge, quando si immerge nella natura per respirare con essa, annullare la sua terribile individualità, e aprire gli occhi alle nuvole, al cielo, alla luce che interrompe il grigio e cala, schiacciante, vincente, sui rami secchi nei quali resta un ultimo slancio di vita. Nella vita della grande natura c'è spazio anche per la morte, per una suprema legge che la sensibilità del decadentismo ha limpidamente inteso. Così Velly dipinge con il cuore di Laforgue, di Corbière, dipinge con un pennello estenuato così come aveva di segnato con incisiva fermezza, emulando non la musica dei decadenti ma la sonorità tagliente dei grandi classici, pur malinconicamente atteggiati di fronte alla vanità dell'esistenza, come Agrippa D'Aubigné:

«... Se anche il mio forte valore non riuscisse a niente,

né il furore del fuoco né il ferro di uno strale

mi impediranno l'assalto alla breccia,

poiché la speranza dei vinti è non sperare niente. »

Due anime, due tempi, due volti, dunque, in Velly: verità e consolazione, consapevolezza e incanto, disperazione e sospensione.

Ma sempre, ovunque, un cupio dissolvi come atteggiamento davanti al tempo e non senza uno strano spirito religioso, come sembrano dichiarare quegli altari nella natura e alla natura che sono i suoi quadri, dove un vaso di fiori, o rami e petali in primo piano posati su un tavolo stanno di fronte alla vasta natura, alla corrusca infinità del cielo sul punto d'essere disintegrato da una folgo re di luce.

Natura continuamente minacciata dall'apocalisse, senza il sublime romantico e invece in luci crepuscolari. Tutto ciò che è vivo è sul punto di finire: lo vediamo un attimo prima che scompaia. E quest'attimo estremo di perenne agonia che Velly, comunque, nel suo volto, come nella natura, vuol fissare.

La vera bellezza è soltanto questa: non il nulla, ma proprio ciò che è sul punto di finire.

In quel punto si concentra tutta la forza della vita e si raccolgono le energie estreme; perché l'arte, sfidando il tempo, è l'ultimo grido della vita.

Ville détruite, 1970

Giorgio Soavi

Fiori invernali

da *Jean-Pierre Velly*
Elli e Pagani
Milano1988

Per telefono chiesi alla bambina dove fosse suo padre, e lei rispose: è a letto che dorme. Poiche erano le dieci del mattino chiesi ancora: ma quando si sveglia? La bambina rispose: non lo so. Non sapendo più cosa chiedere chiesi: ma di solito, a che ora si sveglia? La bambina disse che suo padre lavorava fino a tardi e la mattina dormiva, non si sapeva mai fino a quando. La conversazione finì. Ma a me restava la libertà di immaginare cosa avrebbe fatto il padre di quella bambina, quando si sarebbe alzato. Avrebbe acceso una sigaretta ancora prima di accendere la luce, infilato i piedi negli zoccoli che si è portato a Formello dalla sua patria che è la Bretagna, e accarezzando i capelli gonfi e dritti in piedi sulla sua testa, si sarebbe seduto poco dopo su una sedia nella cucina di quella casa dove viveva da qualche anno, guardandosi curiosamente in giro. La giornata del pittore Jean Pierre Velly incomincia così, con il sonno protetto da quella bambina che non sa a che ora il padre si sveglia, fino al momento in cui il padre esce di casa per andare allo studio. Lo studio è una specie di caverna bianca e rocciosa, e le rocce la sovrastano, o accompagnano e circondano i suoi spessori di stanza come una catena di montagne rocciose circonda la pianura. In pianura ci sono i tavoli, la luce elettrica, le sedie, un torchio per stampare le acqueforti e un cartello fissato al muro con puntine o chiodi che avverte, in lingua italiana: "Qui dentro non si tocca niente".
Velly ha forse paura che qualcuno di noi tocchi o rapisca lo scheletro del gatto custodito in una scatola da scarpe; la carcassa di un topo rinsecchito, la leonardesca ala del pipistrello, le ali dei coleotteri; i frammenti di pelle di serpente che stanno, ben presenti, in quella pianura circondata dalle montagne rocciose. Qualcuno se li è forse presi e messi in tasca per giocarci un pò, o li tocca perché la loro presenza di scheletri ci rassicura sulle difficoltà della vita?
In un lato di quello studio c'è una specie di mangiatoia nella quale stanno allineati, o appesi, mazzi di fiori secchi illuminati da una luce elettrica riflessa, che trapela da una carta opaca: in quel modo filtra il poco di luce che l'artista desidera. L'aria che si respira è quella del deserto, a me ricorda proprio quella del New Mexico o dell'Arizona, che non è un deserto di sabbia ma di terra rossiccia piena di arbusti secchi e dun come lame; e se c'è un pò di vento, o una tempesta di vento, si vedono volare o spostarsi energicamente questi arbusti fatti di fiori secchi o di legnetti elettrici che, qui a Formello,

sono stati appesi e messi in posa per lui che li deve disegnare. Quasi tutto l'erbario del creato è presente. Immaginate di aver tagliato l'erba del prato sul quale aveva appoggiato i suoi piedini nudi la "Primavera" di Botticelli, un prato minuzioso, un erbario non casuale visto che Botticelli aveva raccolto e dipinto tutto ciò che si trovava in Toscana ai suoi tempi. Qui, nello studio di Velly, la stessa erba di foglie fiori e frutta è distesa e raccolta perché l'artista venuto dalla Bretagna lavori e produca.
Quello che fa Velly ci è noto: appoggia sulla riva di un mare nordico i suoi fiori, o li sistema nel vano di una finestra, o li lascia spenzolare dall'alto di un soffitto della casa di Emily Bronte, dove Heathcliff e Jean-Pierre Velly, fatti apposta per una simile desolazione, vivono la loro specialissima vita, lontani dalla società. Ma il più delle volte, Velly adopera come sfondo il campo visivo il più lungo possibile, quello imprendibile che poi è quello di chi sta seduto davanti all'oceano nei mari del nord. Laggiù, sul fondo dei suoi acquarelli o quadri, dove le piccole onde sembrano le più carezzevoli, le meno insidiose perché il nostro occhio ormai riduce le distanze, c'è l'oriente fiammeggiante intorno al quale l'occhio di Velly indul gia sulla qualità rossa del tramonto, sulle sfumature di un arancione che è il frutto maturo e gocciolante che sta scendendo a capofitto in quel mare che a me ricorda il più colossale, euforico e drammatico tramonto mai realizzato in pittura, quello di Altdorfer nel quadro della *Battaglia di Alessandro il Macedone che sconfigge Dario.*
Velly ha, inmi natura, il senso grandioso che sta negli spettacoli della natura, insieme al colpo d'ala di chi sa disegnare come un antico pittore. Il suo nervosismo è moderno, la sua ansia perfezionista non è certamente l'ansia di una persona beatamente ansiosa, e il suo viso spiritato, meravigliato e perplesso è quello di un visionano al quale vengono mostrate, perchèle giudichi, le proprie opere. Non c'è nulla di più stupefacente, per un visionano, che il catalogo della propria opera. Cosa fa quel cranio sulla riva del mare? Perché quei fogli di carta sono stati spezzati, poi incollati nei margini uno sopra l'altro, come rappezzature di una carta geografica messa insieme all'ultimo momento perchè, tanto, la geografia non è quella che sappiamo, ma quella dell'artista che la fa? Con questi sistemi Velly impagina l'esistenza dei suoi mazzi di fiori in un acquarello, tra le carte spezzate e poi rincollate che abbiamo detto.

Quest'anno c'è l'autunno più confortevole che si sia mai visto. Fa così caldo che i fiori stanno per rifiorire e i pullover vengono adoperati soltanto la sera quando Velly esce di casa con la sua bambina per offrirle un gelato.
In una parte del suo cuore c'è sempre accesa, a tutte le ore, una luce che rischiara i soggetti ai quali sta lavorando, e la luce di questo autunno illumina delle bacche appoggiate per terra, sovrastate da una luce più forte che scende dal cielo con la stessamisteriosa forza con la quale i pittori antichi illuminavano i soggetti religiosi, l'Annunciazione in particolare. Un cono di luce che sta poco sotto la sua gola di uomo che fuma, e ascolta la bambina mangiare avidamente quel gelato che ha aspettato per tutto il giorno; e adesso sente un crepitio, quello dei fiori secchi quando morivano per la troppa luce o il calore. E quando torna a casa prende una lastra e incomincia a disegnare le prime note di una acquaforte sui fiori invernali, ne disegna gli steli accatastati tra i quali grosse e rotonde bacche nere, belle e rotonde come mirtilli appena usciti da un bosco, si fanno accarezzare nella luce notturna.
Velly gratta con un rumore da topo la sua lastra un poco ogni giorno; il che significa un poco anche

Velly gratta con un rumore da topo la sua lastra un poco ogni giorno; il che significa un poco anche ogni notte, mentre la sua bambina, che non sa mai a che ora il padre si svegli erà, dorme profondamente con la sua piccola pancia allagata dal gelato.
Il paesaggio con le bacche dei fiori invernali incomincia a riempire la lastra, i rametti hanno tutte le destinazioni come un sentiero tra gli altopiani che appare e scompare tra gli arbusti più grandi. I piedi e lo sguardo attento di chi cammina passano di li, compiono evoluzioni per salire verso la cima, e proprio mentre la fatica impone una fermata per tirare il fiato, si possono guardare i due punti del più classico dei motivi di chi è a metà percorso: la parte che sta sotto, e l'altra che è il punto di arrivo. Guardando la piccola catasta di rametti che sta più sotto, Jean-Pierre Velly aggiungerà altn segni brevi e contorti, le scorciatoie che stanno tra le pieghe di quell'altopiano; mentre più in alto si incomincia a vedere il cielo aperto: di là scenderà la luce. Nei quadri antichi quella luce significava il fervore con cui gli uomini che dipingono superano traguardi impossibili, la rivelazione, il miracolo nel quale ciascuno sogna di entrare per un attimo. Nei quadri, o nell'acquaforte dei fiori invernali di Jean Pierre Velly, avviene la stessa cosa.

***Petit crâne*, 1970**

Roberto Tassi

Vessili della natura

da *Jean-Pierre Velly*
Elli e Pagani
Milano1988

È stato Dürer per primo: ha posto l'occhio acutissimo su una zolla di prato in cui erano nati foglie larghe e steli sottili, qualche fiorellino selvatico, o un giallo ranuncolo, un'aquilegia; l'ha divelta, isolata, ne ha fatto il soggetto di acquarelli nitidi, folti e luminosi, come fosse una Madonna, un Santo un cavaliere; ha riprodotto la realtà più modesta, fibra per fibra, atomo per atomo, trasfigurandola in un allucinato, sacro, frammento di assoluto. Basta al pittore uscire di casa, avviarsi per un viottolo di campagna. Jean-Pierre Velly, che riconosce come silo ispiratore quell'antico alto magistero, raccoglie un cespo d'erba, un mazzetto di fiori, li porta nello studio e mentre stanno lentamente seccando, ne trae immagini ricche, fantasiose, minutamente vibranti, splendide di un colore che si è internato in essenza stessa dell'oggetto, toccate dalla lievissima anemia della vita che va spegnendosi.
Come tutti i veri poeti Velly è fuori dal suo tempo, lontano, rintanato, perduto, insonne; ma quella febbre che lo rende vigile, quel distacco che dissolve la speranza, quella malinconia che lo nutre, lo spingono entro il cuore del tempo, da dove manda, segnali misteriosi e poco compresi, questi grandi fogli di acquarello. E quando i giochi saranno fatti e la giustizia degli anni avrà cancellato tanta arte poco misteriosa e molto compresa, le avanguardie i finti realismi e i finti formalismi, gli acquarelli di Velly resteranno a raccontare come nasceva la struggente poesia della nostra epoca; non tanto diversamente da quelli di Dürer.
Questi acquarelli non sono nati all'improvviso, la loro bellezza cosi felicemente raggiunta non ha una gestazione felice nè semplice. Si distende alle loro spalle un lungo, minuto, ventennale lavoro di incisione, un corpus grafico anch'esso prodigioso e sconosciuto, come fosse uscito dall'antro di un mago paziente e addolorato.
Quelle incisioni rivelano una preparazione tenacissima, interminabile, feroce; hanno caratteristiche inattese, la fantasia agitata, la drammaticità delle metamorfosi, la moltiplicazione infinita del segno che allarga grandi spazi, dove sterminati accumuli di nuvole, di fantasmi, di uomini, di erbe, di oggetti abbandonati, di onde, di macerie, di immondizie, danno una testimonianza vertiginosa del nostro tempo una profezia tragica di quello futuro. Mirabili di tecnica, eccitate di invenzione, anch'esse hanno dei santi protettori che, oltre al citato Dürer, mi sembrano essere Grünewald, Hercules Seghers e Bresdin.

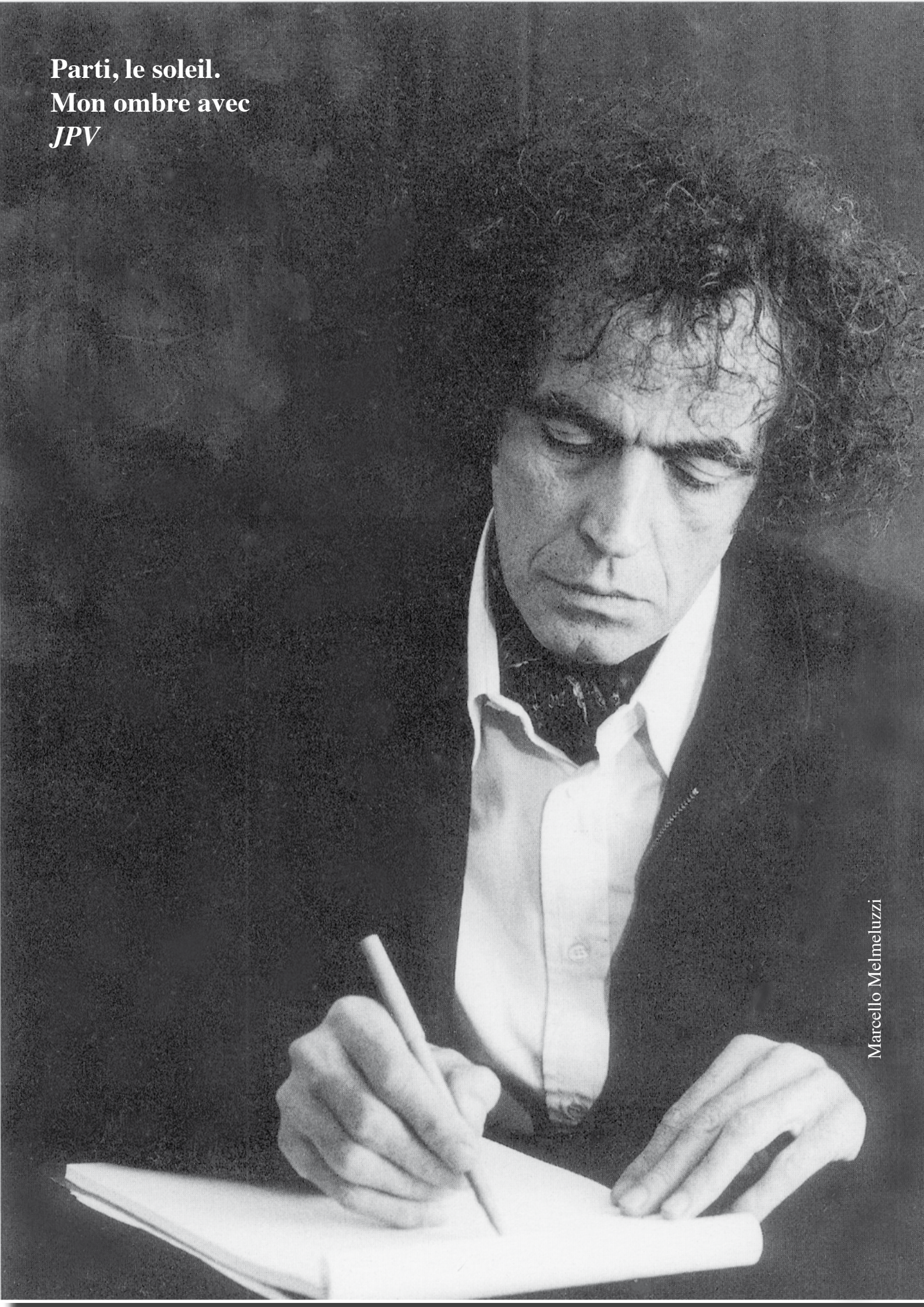
Negli acquarelli il lungo lavoro dell'opera grafica è presente senza vedersi, presente in

cui si posano, e su cui prendono consistenza, la levità, la delicatezza, la luce, l'espansione aerea, lo spazio infinito, la micrografia palpitante, degli acquarelli. L'opera grafica è presente nella mano che traccia minuti tratteggi con pennelli sottilmente acuminati, nello spirito che vede l'immensa pullulazione della natura.

A Velly basta l'avvio di pochi fiori, di qualche stelo, solo un mazzo di erbe tanto comuni da restar sconosciute, per suscitare quella immensità: un ramo di alchechengi, queste lanterne rossastre della natura, alcuni soffioni, un caprifoglio, un bocciolo di cardo, foglie lanceolate, uno stelo di ortica, una margherita di campo, un fiore di pisello selvatico, un cespo di viole, un gambo di ciclamino. Li dipinge uguali, riconoscibili, ma totalmente diversi, estratti e salvati dal processo organico e dal flusso del tempo, incantate e preziose relique poste su un tavolo, su una balaustra o in una nicchia come su un piccolo altare.
Con la minuta perfezione della sua infallibile mano persegue ogni filo, ogni peduncolo, ogni pistillo, e le lacerazioni delle foglie, l'esplosione dei semi, ricami degli insetti, come se dipingesse tutte le fibre vegetali, le cellule vegetali, in un formicolio di segni, in un ronzio di piccoli tratti. La vita naturale pullula infinitamente in questo quasi religioso rispetto del particolare, che è come una coscienza morale.

Ma quando l'opera è terminata e noi la guardiamo, ogni minuzia si annulla e partecipa, annullandosi, al canto fermo, luminoso, molteplice, dell'insieme: i fiori e le erbe mantengono la loro precisione ma assunti ormai al cielo fantastico delle apparizioni; sono se stessi e i fantasmi colorati di se stessi; sono oggetti ed essenze; frammenti di natura ed epifanie dello spirito. Assediati, e liberati, dalla luce, si espandono nel suo grembo e sembrano a volte condensazioni, accidenti; della luce, sprigionamenti di luce.
A volte respirano stretti tra due opposte fonti luminose: quella anteriore che li fissa nella loro irregolare, libera e perfetta composizione, gettando lievi ombre azzurre appena grigie sul piano che li sostiene; ed una posteriore, che viene dalle profondità sconosciute dell'opera, che scende dall'alto, da un cielo passante insensibilmente dal blu all'azzurro al rosa al giallo, e li aureola appena di un alone argentato, di uno splendore trasparente, consegnandoli cosi a quella levitazione dove potranno in eterno consistere. Proprio come se dietro quei mazzi d'erbe e fiori si stendesse, mostrantesi solo per la luminosità che emana, un grande spazio naturale.

Ma più spesso quello spazio si mostra intero: si apre allora nell'opera di Velly un respiro vastissimo, un'ansia d'infinito, come si era visto solo nei paesaggi di alcuni romantici del nord: cieli folti di nuvole, palpitanti di stelle per una luce impalpabile di luna che schiarisce appena la pianura del mare segnando l'ondulazione silenziosa di una calma notte. Sembra che debba nascere un contrasto tra questi vessilli della natura deposti qui vicino a noi e, della natura, quell'ansimare potente e lontano tra nuvole e acque. Ma nella natura e nell'arte i contrasti si confondono, si uniscono e trasfigurano, creano poesia. Lo spazio che nasce dietro di loro, lambisce questi reperti vegetali e li risucchia nella sua vastità, li fa partecipare, umili e alteri come sono, alla grande circolazione delle luci, delle notti, delle stagioni, al grande moto del cosmo.


Parti, le soleil.
Mon ombre avec
JPV
Marcello Melmeluzzi