Alcune considerazioni sul concetto del tempo nell'arte di Jean-Pierre Velly

La condizione umana è la clessidra. Se potessimo schivare la minaccia del tempo, saremmo già un po' più liberi. Con il colore ho voluto suggerire che nulla è mai veramente grave. Certo, morirò, ma la specie umana proseguirà senza di me il suo strano destino. Se la vita dovesse sparire completamente dal nostro pianeta, quale sarebbe il problema ? È un tipo di realismo che sembra drammatico ma che in realtà non lo è.[1]

Considerando il fatto che la maggior parte della critica la più qualificata avesse notato che Velly e le sue opere fossero *aldilà del tempo*, abbiamo pensato d'indagare sulla sua concezione del tempo e la sua visione della temporalità, centro delle sue preoccupazioni, e che questa sia una possibile chiave di lettura delle sue fittissime opere.

Velly, studiando al liceo artistico di Tolone, scopre giovanissimo l'incisione. Le primissime stampe (di cui la serie dei sei *Grotesques* 1964-65) dimostrano un forte interesse nei confronti della temporalità, che sia formale o psichica. *Chute* (*Caduta*), un bulino del 1965, raffigura un personaggio nudo e calvo che cade da un mucchio di tubi sulla terra arida. La sua espressione faciale è collerica: occhi sbalorditi, sopracciglia ravvicinate, fronte aggrottata e bocca aperta. Ferito alla pancia, fuoriescono altri tubi dalle forme organiche. Il tempo (come d'altronde, tutto quanto secondo Velly) "è una cosa mentale"[2]. La temporalità umana comincia dalla nascita. Si potrebbe ipotizzare che *Chute* rappresenti, appunto, un parto dal ventre materno (dalla struttura tubolare, organica) da cui esce, cade questo personaggio somigliante ad un neonato invecchiato. Toccando terra dal grembo, scatta immediatamente la temibile, inflessibile clessidra, il cronometro che ci porta inesauribilmente verso la vecchiaia e la morte.

Il concetto viene accentuato nell'incisone che subito segue, *Bébé vieillard* (sempre del 1965 e sempre a bulino), che raffigura un gruppo di gnomi; al primo piano, uno di essi ha le tipiche caratteristiche di un figlio di Saturno[3], di un "briccone divino[4]". Da questo archetipo *Puer-Senex*

---

[1] Jean-Pierre Velly*, dialogo con Jean-Marie Drot,* Villa Medici, *Journal de voyage*, Carte Segrete editrice, n. 7-8, Roma*,* 1989.

[2] Citazione di Leonardo da Vinci: *la pittura è [un discorso] mentale*.

[3] *Saturno è il pianeta dei malinconici, e i filosofi del Rinascimento scoprirono che gli artisti emancipati del loro tempo mostravano le caratteristiche del temperamento saturnino: erano contemplativi, assorti, cogitabondi, solitari e creatori*. Margot Wittkower, Rudolf Wittkower *Nati sotto Saturno - La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese,* Enaudi editore.

[4] *Giusto e sbagliato, sacro e profano, pulito e sporco, maschio e femmina, giovane e vecchio, vivente e morto, il briccone divino, l'imbroglione, spesso un ladro o un folle, è colui che mette in moto cambiamenti imprevedibili nei racconti. Melanconico, oscilla tra apatia ed eccitazione, tra riflessione ed azione, aldilà del bene e del male in un mondo senza inizio o fine*. Cf. *Il briccone divino* di Paul Radin, Károly Kerényi, Carl Gustav Jung (1958).

psicopompo[5], si capisce che la nozione del tempo sia di fondamentale rilevanza: l'essere umano (o addirittura l'artista se si tratta di un auto-raffigurazione metaforica) è un "bimbo vecchio"[6] che racchiude in sé la gioventù e la vecchiaia, la creatività e la sapienza, accennando la dualità saturnina che sarà uno dei parametri che attraversa tutta l'opera di Velly.

Segue poi un altro ampio bulino, *La Vieille (*o *Vieille femme; la Vecchia*) eseguita nell'inverno del 1965-66 a Parigi dove l'artista, avendo vinto la prima parte del concorso per il Prix de Rome, viene ammesso alla prestigiosa Scuola Nazionale Superiore delle Belle Arti di Parigi. Questa donna anziana sdraiata su una zattera galleggiante in cielo, composta da tubi e assi di legno, sta per cadere in un paesaggio di scogliera. Ha gli occhi strabici, si tiene la testa in quel *gestus melancolicus* notissimo dagli incisori[7]. Inoltre, l'anziana si pizzica la coscia, come per rendersi conto che farebbe bene a svegliarsi presto da questo incubo ad occhi aperti: sta scoprendo che ha vissuto in un sogno tutta la sua vita, che ora cadono le illusioni, e che forse, dovuto alla vecchiaia, finalmente si scontra con la dura realtà della vita umana[8].

Le incisioni di Velly sembrano seguirsi una dopo l'altra[9], come le carte dei tarocchi, dove si può indovinare una non poco comune ricerca interiore dell'artista che sviluppa nelle sue opere tematiche e archetipi, da fino ad arrivare a finalizzare il messaggio universale che vuole trasmettere, anche talvolta in maniere criptica.

Nel grande bulino del 1966 intitolato *Elle se nomme la clef des songes* (*Si chiama la chiave dei sogni*), più nota come *La clef des songes,* Velly sviluppa lo stesso concetto di *La Vieille*. Anche qui, il personaggio centrale, una donna nuda di una certa età, è seduta su una panchina spezzata a metà, fatta da vecchi assi di legno, che fuoriesce da una zattera[10] composta da pezzi di rottame, tubi spezzati, cordicelle, radici e vecchi alberi. La struttura galleggia molto in alto nel cielo, sopra da un paesaggio di scogliera

---

[5] Il *Puer* si manifesta con la creatività, adattandosi al cambiamento di vita e nel confronto permanente dell'individuo con il suo inconscio, permettendo l'integrazione dell'energia psichica. Per questo, il *Puer* deve affrontare il *Senex*, accetta i vincoli della vita e della sua condizione mortale. L'archetipo *puer (aeternus)* si incarna in due personaggi famosi della letteratura del XX secolo: *Peter Pan* di J.M. Barrie (1902) e *Il piccolo principe* di St. Exupéry (1943).

[6] L'idea ricorda una tempera di Albrecht Dürer, *Fanciullo barbuto*, 1527 (Museo del Louvre, Parigi).

[7] Anche se fosse preesistente al famoso bulino esposto qui pochi mesi fa, sarà il maestro di Norimberga Albrecht Dürer a diffondere questo atteggiamento melanconico nel bulino *Melencolia I.*

[8] *…Non so più cos'è la verità ! Un minuto, sei seduto lì alla mensa della scuola media, un batter ciglio, e ora hai 40 anni e sei sposato, un attimo dopo, ti strappano della mano un biglietto a meta prezzo perche hai la tessera argento, e immediatamente dopo, non chiederti per chi suona la campana*. Lee Simon, in *Celebrity* di Woody Allen, 1998.

[9] *Per me, non ci sono arti maggiori, non c'è esito…Tutto si incatena: un'incisione è il risultato della precedente, ecc. Non c'è confine: qui si ferma, questo è uno studio e invece questo, è finalizzato*… Jean-Pierre Velly, conversazione con Michel Random, 1982.

[10] *Una grande sfera-serbatoio contenente microcosmi nell'angolo superiore destro…Corpo femminile seduto su un insieme di legni, corde, tubi, pezzi geometrici che si collegano alla grande sfera superiore.* Descrizione degli stati 1 e 2 di *La chiave dei sogni*, in D.Bodart, *Jean-Pierre Velly, l'Opera Incisa,* Scheiwiller editore, 1980.

tipicamente bretone. Il triste sguardo della protagonista - alle forme classiche dei canoni rinascimentali - è melanconico[11], ha la testa fra le nuvole, sembra ancora sognare. Viene colta pochi istanti prima di cadere, poiché è (letteralmente) a due ditta da precipitare sulla terra. La chiave dei sogni è proprio davanti a noi: lo svegliarsi al tramonto della vita capendo che il tempo scorre[12]. Velly condivideva con Drot nel 1989 (alcuni mesi prima dalla sua scomparsa) che *la vita è una storia meravigliosa che finisce terribilmente male*[13].

Ma nel lontano 1966, la vita di Velly sta per intraprende una svolta decisiva. Con *La Clef des songes,* egli vince (all'unanimità della giuria) il primo gran premio dell'Accademia di Francia per l'incisione[14]. Ottiene perciò un'alloggio, un atelier e una borsa di studio a Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia a Roma. Come lo spiega a Drot: "*Avevo da poco terminato i miei studi alle Belle Arti e al Louvre e, all'improvviso, trovarmi qui, fu per me il paradiso in Terra*.[…] *Parigi concedeva una borsa di studio e la sua totale fiducia ad ogni pensionante*.[…] *Per quel che mi riguarda, sono rimasto a Roma, ho lavorato qui, senza aver mai il minimo desiderio di viaggiare. Per me, con il Premio, la manna era caduta dal cielo. A Parigi, vivacchiavo scomodo; ricevere circa 500.000 lire al mese sembrava quasi un miracolo. Ho vissuto qui esattamente tre anni e quattro mesi - tale era la durata fissata - in uno scenario sontuoso, che non avrei potuto sognare a Parigi. Avevo uno studio dove lavorare, una casetta, del denaro per vivere ed un direttore indimenticabile, Balthus. Che cosa avrei potuto chiedere di più ?*[15]

Poco prima di arrivare a Roma, si sposa con Rosa Estadella[16] d'origine spagnola, conosciuta a Parigi, pure lei artista. Entrambi approdano a Villa Medici nel gennaio del 1967.

In studio, Velly lavora sodo. Inoltre Rosa rimane incinta: questo evento lo spinge forse a tornare sul tema della maternità sofferta e dolorosa, con due piccole lastre, *Maternité I* (ad acquaforte) e *Maternité II* (a bulino). Rimane costante la dualità: in questo caso, chi dà vita, dà pure la morte.

La tematica della morte non è per niente nuova nella storia dell'arte, anzi la percorre fin dagli inizi. La scuola nordica d'incisione, fonte d'ispirazione di Velly, ha prodotto innumerevoli fogli sull'argomento. Da Bosch a Bruegel, da Schongauer a Dürer, da Grünewald a Cranach, la morte è onnipresente in una lista infinita di *Memento mori* che è uno dei leitmotivs dell'artista. Per esempio, *Valse lente pour l'Anaon* del 1967, un mirabile trittico al bulino ed acquaforte al sapore tardo medievale del tutto nordico, raffigura nel pannello centrale due salme stese su delle bare

---

[11] Aristotele lo afferma nei *Problemata*, e Marsile Ficin al Rinascimento rafforzerà questo credo: i grandi geni sono tutti di temperamento malinconico.

[12] in piccolissimo, fra le scogliere a sinistra, Velly ha inciso tre parole: *Mon Dieu pourquoi (Dio mio perché).*

[13] Jean-Pierre Velly, dialogo con Jean-Marie Drot, op.cit.

[14] Fu pure l'ultimo primo gran premio Roma per l'incisione: infatti, nel 1968, A. Malraux allora Ministro della cultura francese decise di abolire i Premi Roma. Da allora, non ci sono più che "borsisti" a Villa Medici.

[15] Jean-Pierre Velly, dialogo con Jean-Marie Drot, op.cit. Non poteva chiedere niente di più anche perché ebbe durante la permanenza romana alcune mostre (in Svizzera e a Milano) che furono molto positive.

[16] Moglie, madre dei i suoi figli e musa, Rosa è protagonista di numerose incisioni come *Rosa au soleil, Maternité au chat, Trinità dei Monti, Petit portrait de Rosa*, nonché più disegni a punta d'argento.

pericolosamente sospese in aria sopra il mare. Ricordiamo qui che Velly nasce in Bretagna[17], sulla costa atlantica, nel Finistère (dal latino *Finis terrae*) nel porto di Audierne, a due passi della baia dei Trapassati. *Anaon* è una parola bretone che designa le anime dei defunti e il luogo in cui si incontrano, l'Altro Mondo, il mondo dopo la morte. Il concetto dell'aldilà dei bretoni è unico in Europa. I morti e i vivi non sono separati; vivono in due società vicine che si amalgamo in periodi specifici dell'anno. In Bretagna, la baia dei Trapassati viene chiamata "Bae an Anaon" o "Bwe an Anaon", dovuto alle correnti che portavano i cadaveri dei marinai annegati in mare sulla costa; secondo alcune leggende, sarebbe il luogo in cui gli Anaons si imbarcano verso l'aldilà. Il compositore Camille Saint-Saëns nella *Danse macabre*, opus 40, adattò la poesia del 1875 di Henri Cazalis, versi che ricordano moltissimo le poesie dell'amato "poeta maledetto" bretone Tristan Corbière.[18]

Zig et zig et zig, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'assoit sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

Zig et zig et zag, la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile est tombé ! La danseuse est nue !
Son danseur la serre amoureusement.

La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
Et le vert galant un pauvre charron – Horreur !
Et voilà qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre était un baron !

Zig et zig et zig, quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main !
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain!

Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté
Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde !
Et vivent la mort et l'égalité !

Zig e zig e zig, la morte nel ritmo
Colpisce una tomba col tallone,
La morte a mezzanotte suona una melodia di danza,
Zig e zig e zag, sul suo violino.

Il vento invernale soffia e la notte è buia,
I lamenti provengono dagli alberi di tiglio;
Gli scheletri bianchi attraversano l'ombra
Correndo e saltando sotto i loro ampi sudari,

Zig e zig e zig, ognuno si divincola,
Sentiamo schioccare le ossa dei ballerini,
La coppia lasciva si siede sul muschio
Come per assaggiare piaceri di un tempo.

Zig e zig e zag, la morte continua
A raschiare all'infinito l'aspro strumento.
È caduto un velo! La ballerina è nuda!
Il suo ballerino l'abbraccia amorevolmente.

Si dice che la signora sia una marchesa o una baronessa.
E lui galante, un povero carraio - Orrore!
E così lei si abbandona
Come se il rozzo fosse un barone!

Zig e zig e zig, che sarabanda!
Che cerchia di morti dandosi la mano!
Zig e zig e zag, vediamo nella banda
Il re brighellonare con il zoticone!

Ma psstt! all'improvviso lasciamo il ballo in cerchio,
Spingiamo, fuggiamo, il gallo cantò
Oh! La bella notte per il povero mondo!
E viva la morte e l'uguaglianza!

---

[17] Cita il fratello la signora Anne-Marie Velly: "*Sono più nordico che latino e la mia infanzia è stata cullata da racconti e leggende bretoni.*" […] Infatti, era il fedele compagno di suo nonno materno e l'ascoltatore attento delle sue storie, che offuscavano i confini tra il reale e l'immaginario*"*. Anne-Marie Velly-Fontaine, *Jean-Pierre Velly, artiste visionnaire*, in *Association bretonne*, CXV, 2006.

[18] *Ci sono nelle mie incisioni tutti i temi che saranno poi sviluppate più avanti con Tristan Corbière : una si chiama "Trittico" - incisione dico! - che darà luce poi all'incontro con Corbière, cioè quando Corbière parla della sua morte, no? E dunque, qui, è l'umanità sofferta, voglio dire sofferente davanti al problema della morte*. Jean-Pierre Velly, conversazione con Michel Random, 1982.

Questo pezzo di Camille Saint-Saëns, famosissimo in Francia, ispirato della suddetta poesia macabra, comporta delle *valses lentes* (Valtzer lento).

La morte, la scomparsa, la fine del tempo terrestre è l'argomento di numerose incisioni di Velly; al livello compositivo, spiega giustamente Alberto Moravia: *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.*[19]

Muoiono gli uomini (spesso in mare), come in *N'amassez pas les trésors* (1975) dove galleggia fra le agitate onde un corpo semi decomposto. Vengono inghiottiti vari simboli del potere come la corona di alloro (a sinistra), che si contrappone alla tiara papale (a destra); assieme sprofondano colonne spezzate di templi antichi, denaro (sotto la forma di uno zecchino), trombe e bandiere. Precipitano corpi femminili stroncati, insieme a numerose scale.[20] Vanno a picco un baule di legno dove fuoriesce un'oca, un quadro raffigurante una bella signora, delle bottiglie, una gomma, una colomba carica di una bomba e un uovo, e numerosi altri oggetti, di cui una piccolissima sfera posta su un "coupe-machin"… Il potere, i soldi, il desiderio, la gloria sono tutte vanità che finiscono prima o poi nell'abisso. L'uomo muore solo, ma talvolta in gruppi interi, come in *Rechute* (1968), o si danno alla fuga nel *Massacre des Innocents* (1970-71), per poi scomparire del tutto, lasciando lo spazio alla natura che invece è eterna (*Paysage Plante,* 1971).

Muoiono donne in *Femme allongée* (1969) come in *Nocturne* (1970), dove il corpo della donna nuda è trafitto da una lancia o da un colpo di bulino, ma la sua anima ha già raggiunto il cielo stellato. In *Qui sait? (Chissà?)* del 1973, il corpo è disteso su una bara o una lapide, pericolosamente posta in cima ad una montagna; la testa in primo piano dà una prospettiva vertiginosa. La salma viene bagnata dal sole, all'alba o al tramonto, con accanto il fedele cane che sonnecchia[21]. In *Les temples de la nuit,* (1979) il corpo della donna sdraiata si muta in fogliame, come nel mito di Dafne, mentre la sua anima è salita in cielo, ricadendo sulla terra in una pioggia di lacrime.

Muoiono pure i fiori in *Vase de fleurs 1* del 1971[22]. In *Paysage aux autos* (1969) o in *Senza Rumore II* dello stesso anno, anche i beni terrestri vanno rottamati, come le machine, altro simbolo di ricchezza o potere. Oggetti della vita quotidiana, grandi e piccoli, ridotti alla medesima scala, costosi o di poco prezzo, finisco ugualmente in discariche poste nel bel mezzo della natura (come in *Tas d'ordures,* (1969), o *Suzanne au bain* (1970).

---

[19] Alberto Moravia, Jean-Pierre Velly, catalogo Galleria Don Chisciotte, 1982 (cf. p. 12).

[20] Ricordiamo che Velly voleva abolire le scale, le gerarchie in generale: "*Voglio dire che il topo o l'uomo – potrebbe sembrare abbastanza terribile quello che sto per dire adesso, anche perché agli uomini non piacciono sentirsi dire la verità in faccia – che il topo o l'uomo sono assolutamente uguali…Come il pipistrello, sono uguali. Sono uguali! Il topo vale uno e l'uomo vale uno… e la pianta vale uno. Anche la pietra …E anche il pezzo di ferro. Tutto qua ! Certo, per il nostro piccolo egoismo personale* … Jean-Pierre Velly, conversazione con Michel Random, 1982.

[21] Come spesso nelle incisioni di Velly, è un chiaro riferimento al bulino di Dürer, *Melecolia I.* Cf. Maxime Préaud, *Un cane che sonnecchia*, in *Le Melanconie di Jean-Pierre Velly,* Fondazione Il Bisonte, Firenze, 2007.

[22] Incisione che anticipa i numerosi acquerelli e dipinti di fiori degli anni '80.

Muoiono gli animali in *Restes* (1980), o in *Le rat mort* (anche intitolato *All'ultimo respiro del topo morente sotto le stelle*) del 1986, ripresa del suo *Bestiaire Perdu,* dove gli animali odiati dall'uomo sono morti per mano sua, come le civette, i pipistrelli, gli insetti, i scorpioni e i topi, i quali avevano solo diritto di vivere.[23]

Muoiono anche gli alberi maestosi, come nell'incisone *Arbre* del 1989, ripresa da una serie di querce disegnate a quell'epoca. Vengo spazzate via le grandi città, in *Ville détruite* (1973)*;* esplode il mondo intero in *Après* (1974). Il bagliore nel cielo indica una possibile apocalisse atomica: dopo tutto, all'epoca, c'era la guerra fredda, dove l'arsenale nucleare poteva in un attimo far scomparire la vita umana sulla Terra.

Muoiono gli amici come in *Ciel étoilé* del 1971, un ritratto postumo dell'amatissimo François Lunven, incisore e pittore (1942-1971), con cui Velly incideva a Parigi, prima della permanenza italiana. Lunven si tolse la vita e Velly si rimase malissimo.

Muore pure l'amata moglie in *Petit portrait de Rosa* (1968), di cui la testa mozzata galleggia tra le nuvole sopra un paesaggio inquietante. Morirà prima o poi il figlioletto (nella piccolissima ma bellissima punta d'argento accanto) e muore pure il fedelissimo cane Pirouette (a meno che stia per partorire). E ovviamente, per concludere questa lunga lista morbosa, muore l'artista stesso in numerose occasioni, come in *Sphère*, oppure nello premonitore *Studio per Les porte de la nuit*.

Incide anche le tracce della vita che fu, dei relitti, in *Petit crâne* e *Débris* (entrambi del 1969), come in *Escargots et compte-fil* del 1971, dove giace un guscio vuoto privo di vita. *Bucranio*, bellissimo olio del 1986, raffigura un teschio di bue posto sulla spiaggia. Numerosi sono i teschi umani (ne aveva alcuni in studio), incisi, dipinti, disegnati a china, a matita o a punta d'argento.

Si potrebbe dunque dire in fine che il mondo per Velly sia un ampio cimitero; e infatti, si riscontrano molte bare[24] e lapidi nelle opere singole come nella serie *Velly pour Corbière*, e successivamente nei fiori (marci) sovente sparsi su monoliti a quanto suggestivi[25].

Anche se la morte sembra l'argomento centrale dell'opera vellyniana, bisogna sottolineare che la morte genera la vita, come la vita genera la morte. Infatti, in una registrazione col fedelissimo amico Michel Random, Velly spiega: *la vita e la morte sono presenti in ogni attimo della nostra vita*.

---

[23] Direttamente sull'opera *Topo morto* Velly scrive a china: *Dimenticate gli incisivi, il mio pelo rosso, la mia peste nera; Dimenticate! Avevo, come voi, solo fame e diritto alla vita*. Jean-Pierre Velly, Bestiaire perdu, catalogo della Galleria Don Chisciotte (1980). «Pitagora ed Empedocle avvertono che tutti gli esseri viventi hanno eguali diritti, e proclamano che pene inespiabili sovrastano a coloro che rechino offesa a un vivente." Cicerone, De re publica, III, 1, 19.

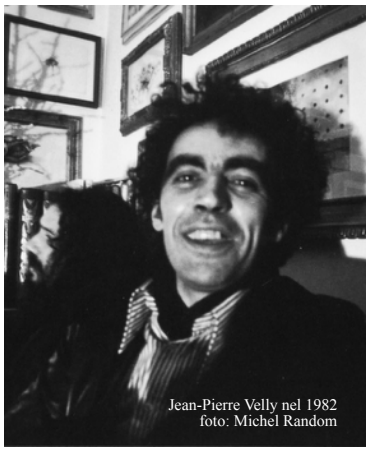
[24] *È come un bozzolo, la bara… è come un bozzolo… o una crisalide, no ? È…forse la seconda nascita…* Jean-Pierre Velly, conversazione con Michel Random, 1983.

[25] *Tutta la sua opera (dipinta o incisa) è contrassegnata dal sigillo della morte. Perfino i suoi fiori - maggiormente fiori lunari o campanule che riproduceva fedelmente e così poeticamente (come gli acquerelli di un Dürer) mi sembrano sempre stati collocati clandestinamente sul marmo di una tomba*. J.-M. Drot, *V comme Jean-Pierre Velly*, in *Dictionnaire vagabond*, Plon editore, 2003.

Ascoltiamo attentamente quello che ci rivela l'artista, parlando con Michel Random nel 1975.

M.R. Ma non crede che [la morte] sia comunque la fascinazione nel buttarsi in qualcosa dove non ci sarebbe più nessun timore? L'idea di sganciarsi da tutte le paure?

J.P.V. No, non credo. Magari, in futuro, forse, non lo so: con un po' di più d'esperienza, bisognerà ammettere certe cose. D'altronde, non capisco perché un giorno non avrò più queste piante, non avrò più questo mare, non avrò più questo cielo... Allora forse, proseguendo con il mio lavoro, nascerà l'accettazione di questa cosa, non facilmente ma ... Forse accetterò allora l'idea della morte come un dono da accogliere, e come un ritorno alle origini. Ma purtroppo non ci sono ancora, intimamente.


Jean-Pierre Velly nel 1982
foto: Michel Random

M.R. La morte, cos'è? E angosciante, affascinante, temibile?

J.P.V. È tutto ciò, la morte! Esiste ai nostri occhi, forse non esiste affatto. Io tratto questi argomenti perché - non in una maniera confortante per me - mi sembra che più vado avanti, diciamo, più **è** come nelle mie incisioni!

M.R. Perché il tema della morte compare così spesso nelle opere odierne? Come lo percepisce, globalmente?

J.P.V. È difficile spiegarlo. Poi non credo che sia specificamente solo nelle opere contemporanee. Credo invece che è stato il problema principale, primordiale attraverso la storia. Ora si può dire, e soprattutto perché non si tratta più della sorte di un individuo, ma la scomparsa della collettività, della civiltà. Ovviamente il problema diventa molto più grave. Cioè diventa più grave perché, credo, che tra la mia piccola morte, tranquilla o drammatica, e la scomparsa, tranquilla o drammatica di tutta la civiltà sulla Terra, di tutta l'umanità, son due cose ben diverse.

M.R. Jean-Pierre Velly: questa fine, questo inizio? Dove andiamo ?

J.P.V. No lo so ! Non lo so ! Si torna forse agli elementi, al mare! Non lo so, uno affonda sicuramente nell'ignoto quando uno muore, no? All'ultimo respiro, uno affonda nell'ignoto. Allora questo buco di luce, o d'ombra, ancora una volta... Così a me sembra... di luce o di ombra... Va bene, o non va bene! Infine, va bene! [Incidere] "è forse un tentativo di fermare un immagine nel tempo". [Quello che faccio] non è molto divertente, diciamo, perché poi non ho raggiunto lo stadio ultimo della sapienza (*ride*)... e ho paura, come ognuno, della perdita del "io", che mi consente di essere conscio. Cioè che questa perdita della coscienza è la paura della morte.

Tornerà sull'argomento del 1982 con lo stesso Random.

J.P.V. Tanto, fra poco, ci ammazziamo tutti da soli! Così sarà perfetto!… Sai che dicono che gli insetti sono gli unici (ho letto un po' sull'argomento) che non sono affatto afflitti (i coleotteri, credo) dalle radiazioni atomiche... La vita, sai, ce n'è così tanta. Poi, se vuoi andare a ucciderti, ti ammazzi! Crepi in qualche angolo, tutto qua. C'è un mucchio di umani qui vivono ancora accanto. Dunque l'umanità, se ha voglia di suicidarsi… Bene, che se suicidi, tutto qua ! Almeno così lasciamo i topi in pace. E poi dicono che abbiamo delle cellule che sono vecchie miliardi d'anni. Dunque, siamo stati topi, siamo stati foglie…Non ti parlo qui di una metempsicosi con ritrovamento della personalità, ma, voglio dire, una sorte de vecchia conoscenza che sicuramente è autentica[26].

M.R. Ma questo si spiega in una maniera elementare: quando muori, i geni sono indistruttibili, si rimescolano...

.J.P.V. E si teme la morte – ancora una volta - e anch'io difatti… ogni tanto la temo… da egoista ! Ma, se la morte non esistesse, noi non staremmo lì a parlarne ! Se la morte non fosse mai esistita, la morte fisica, la distruzione o la trasformazione della materia, se vuoi… E come creperemo tutti… E bene, ci sarà un recupero da qualche parte, non so dove… che farà sicché fra vent'anni forse, ci saranno ancora due tipi che parleranno (fra vent'anni, trent'anni, o fra cinque anni) parleranno, come lo stiamo facendo ora, così, su argomenti qui sembrano completamente pazzeschi, completamente deliranti, che però sono molto reali… Siamo qui per trasformarci, insomma, per non cambiare, che sarebbe la stessa cosa. Non svilupparsi, dare un

---

[26] *La nostra anima, come il nostro corpo, è costituita da elementi che già esistevano nel lignaggio degli antenati. Il "nuovo" nell'anima individuale è una ricombinazione infinitamente varia di componenti estremamente vecchi*. C. G. Jung, *La mia vita. Ricordi, sogni e pensieri,* p. 373 dell'edizione francese.

senso alla morte, sarebbe forse la più grande di tutte le trasformazioni.

M.R. Ma, adesso, sei meno ossessionato dalla morte…

J.P.V. Oh ! Vuol solo dire che sta sempre più in me …

M.R. Che sta sempre più dentro di te?

J.P.V. Ma certo…

M.R. Dunque ne parli sempre di meno…

J.P.V. Certo!

M.R. Ma non hai paura della morte?

J.P.V. Ah, sì ! Eccome, ogni uno né ha paura… Oh, beh! Non per me, no, non per me…

M.R. Ma insomma, ora, sembri un po' più sereno da questo punto di vista. Mi ricordo un periodo, a un certo punto, un periodo un po' suicida…E poi adesso, ecco… l'esito, la serenità…

J.P.V. Suicida… suicida…

M.R. Ah ! Alcuni anni fa, c'era questa cosa… era terribile…alcuni anni fa…

J.P.V. Ecco, senti: « Parti le soleil, mon ombre avec » [27]

M.R. Nelle tue cose c'è la visione dell'uomo sdraiato; ogni parte del suo essere si collega a un punto dell'universo.

J.P.V. È come un bozzolo, la bara… è come un bozzolo… o una crisalide, no ? È forse la seconda nascita…

M.R. È l'immagine della struttura assoluta.

J.P.V. Sì, ma in ogni caso, si parla di microcosmo e di macrocosmo, ma per poter capirci. Ma io credo che sono esattamente la stessa cosa[28]. Cioè che sia un problema che non esiste. Bisogna parlare con delle parole, ma sono la stessa cosa, non ti pare ? Tra l'infinitamente piccolo et l'infinitamente grande, [la differenza] non c'è. Si calcola con le ore, con chilometri, con gli anni-luce …Io non vedo differenze, personalmente. Sono delle scale di misura e, ancora una volta, delle parole con quale uno si esprime per provare a definire al meglio quello che abbiamo voglia di dire… Che vuol dire "millimetri" , "anni-luce" ? Non ha importanza, no?

…

J.P.V. Ascolta, quando ero molto giovane, quando avevo quindici anni, mi dicevo: «Ma, ascolta, Jean-Pierre, bisognerebbe magari…» ed era un'offesa a i miei genitori e alla vita stessa…dicevo: « bisognerebbe che morissi meno stupido … da quando sono nato! » Mi sono reso conto dopo che era un'offesa. Perché? Perché io ormai dico: « Bisognerebbe morire innocente … come al giorno della nascita».

In vista delle sue stesse parole possiamo dunque affermare che nella mente del nostro artista, la morte non è affatto un punto definitivo. Anzi è un nuovo punto di partenza, ovviamente ben diverso della vita appena conclusa, ma il tempo infinito (e forse ciclico) a disposizione fa si che potremmo "rinascere", "reincarnarci" milioni di volte, a (ri)diventare batteri, microbi, pianticelle, vermi, insetti, fino forse a tornare a quello che uno fu, e che già siamo stati. Il concetto descritto si chiama "samsāra", ossia un ciclo infinito di morte e di rinascita. Ci collega a teorie filosofiche o religioni antichissime, di origini indiane (Induismo, Buddhismo, Tantra), tradizioni babilonie, orfiche e pitagoriche (teoria della metempsicosi), stoiche, e che si mantengono nella storia delle Idee in Platone (*Fedro*), Plotino e pure in alcune sette cristiane primitive. Nel Rinascimento, addetti sono tra gli altri Giordano Bruno, Marsilio Ficino e Paracelso e la corrente alchimista, che impregna la grafica del Cinquecento, appunto quella amata da Velly.

Dunque l'artista sembrava avere una concezione del tempo ben diversa dei comuni mortali, che per la maggior parte lo considera scorrevole (passato, presente, futuro). La sua particolare sensibilità lo

---

[27] *Scomparsa insieme al sole l'ombra mia*. Traduzione Luca Valerio (1980).

[28] In Paraselso, la corrispondenza macrocosmo-microcosmo è portata all'estremo poiché, per lui, gli elementi del cosmo vivono nell'uomo stesso: *il firmamento è dentro l'uomo, l'intero firmamento, con i grandi movimenti dei pianeti e delle stelle, che provocano esaltazioni, congiunzioni, opposizioni e altri fenomeni simili.* (Paracelso, *La grande astronomie ou La philosophie des vrais sages,* Philosophia sagax, Éditions Dervy, 2000, 380 p.

spinse a, da una parte, esistere o meglio *condividere* la sua esistenza in più epoche contemporaneamente in una specie di sincronicità, e dall'altra parte, prendere seriamente in considerazione l'ipotesi dell'eterno ritorno di Nietzsche[29], almeno che fosse fu solo afflitto da una cronostasi cronica anche chiamata "arresto del tempo"! Infatti, dichiara con fervore a Jean-Marie Drot che è "un uomo di oggi[30]": affermarlo sembra strano, essendo scontato, anche se ciò non fosse del tutto ovvio, né per lui, e neanche per gli altri che lo frequentavano, come Giuliano de Marsanich, il suo amico e gallerista che spiega : *Viveva un po' come nel Medioevo, aveva un rapporto medioevale con il suo lavoro: vita e lavoro erano un tutt'uno. La sua bottega pure era come quelle del Medioevo: e ti assicuro che il suo studio era di una suggestione fortissima, pieno di pipistrelli morti, teschi, ossa, libellule... una cosa inverosimile!*[31]

Nel 1989 a Villa Medici, quando Velly spiegava a Jean-Marie Drot che era "un uomo di oggi", viveva già da quasi venticinque anni in Italia, in contesti sempre "antichi". A 23 anni, borsista, ha vissuto e lavorato per quaranta mesi nello storico palazzo romano, sede dell'Accademia di Francia a Roma[32]. Successivamente si è trasferito in una casa antica, sita in un borgo antico, a Formello, dove c'è ora un museo di archeologia. Incideva in una specie di laboratorio alchemico, una *wunderkammer*, alla maniera degli antichi maestri come Rembrandt. Disegnava e dipingeva figurativo (spesso su delle carte antiche o stropicciate) soggetti legati ad una tradizione storica, controcorrente rispetto al periodo durante il quale la scelta di molti artisti era la rottura con la tradizione. Un aspetto che lo caratterizza e che lo rende unico è che, invece di non voler aver un suo stile personale, una "griffe" che fa sì che un'opera d'arte venga subito riconosciuta (*Ah! Ma questo è un Botero, questo un Warhol, questo un Picasso!*). Anzi, avrebbe voluto eliminare del tutto un suo stile volutamente vellyniano, arrivare a disegnare cose semplici che rendeva sublime: *Mi piacerebbe molto che non ci fosse traccia, poter togliere dal mio lavoro assolutamente ogni storicità. Potendo fare ciò sarebbe giungere a un discorso molto più ampio, più umano. E quello che mi accanisco a fare. Quando ho una matita in mano, voglio disegnare, riprendere la cosa più anonima che ci sia. Questo sarebbe il mio ideale che voglio realizzare*[33].

Esistere, invece di insistere. Tuttavia, l'argomento dei suoi lavori è "contemporaneo", sarebbe stato considerato contemporaneo nel passato, e rimarrà contemporaneo anche in futuro. La critica indicava che le sue opere erano *aldilà del tempo*, direi invece che sono *di tutti i tempi*, perché non c'è niente di vecchio e nemmeno niente di nuovo, ma tutto è vivo: *I critici d'arte, loro, hanno la memoria ingombra di riferimenti storici; hanno l'ossessione della catalogazione e si gloriano di dire: "È nuovo"; ma la Venere di Milo è sempre attuale, Rembrandt è sempre vivo. Non c'è nulla di nuovo. 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*

---

[29] *Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione - e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!* F. Nietzsche, La Gaia Scienza, 1882. *La mia formula per la grandezza dell'uomo è* ***amor fati****: non volere nulla di diverso, né dietro né davanti a sé, per tutta l'eternità*. F. Nietzsche, *Ecce homo*, a cura di Roberto Calasso, trad. Giorgio Colli, Adelphi 1991, p.206.

[30] *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.* Jean-Pierre Velly, dialogo con Jean-Marie Drot, op.cit.

[31] Giuliano De Marsanich, *dialogo con Pierre Higonnet*, 2009.

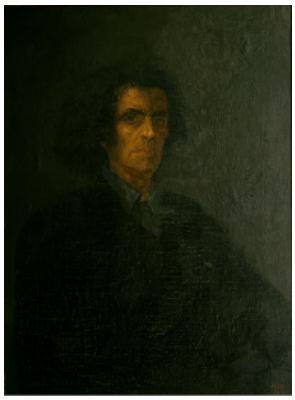
[32] Fondata da Luigi XIV. Nel largo di oltre tre secoli, vissero numerosissimi artisti francesi famosi, come Ingres di cui lo studio di San Gaetano fu poi quello di Velly.

[33] Jean-Pierre Velly, dialogo con Jean-Marie Drot, 1989, op.cit.

l'individuo che muore, 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 sulla scala dell'universo[34].

Il suo rapporto col tempo, dunque, è duale. In un certo senso avrebbe voluto fermarlo e lo ha fatto con le opere che furono il fulcro di tutta la sua vita, il suo lascito, e che raccontano la sua storia; d'altronde, sapeva che la ruota del tempo non si sarebbe mai fermata, né per lui, né per le sue opere, né per il resto del mondo.

Ricordiamo le parole di Drot scritte nel 1993 in occasione della mostra retrospettiva di Villa Medici.



"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 così 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. Così, 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, può 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.

Chi fissa Velly, così 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…?

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?

Jean-Pierre Velly o il tempo dominato.

Le armi, pennello e bulino, sono rimaste sul banco di lavoro serbando ancora un poco del calore della sua mano. Alcuni 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 può essere ancora in anticipo o in ritardo sulle manifestazioni lugubri che programmano tristemente i funzionari delle pompe funebri delle arti concettuali 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. (traduzione di Romeo Lucchese)

---

[34] Jean-Pierre Velly, dialogo con Jean-Marie Drot, 1989, op.cit.

Alberto Moravia nella prefazione di un catalogo nel 1982 aveva ben intuito la dualità fondamentale dell'artista.

"…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.

L'idea o meglio la metafora è che in cospetto all'infinito, o se si 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[35], infinitamente fragile, irrimediabilmente caduco, e pur tuttavia 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 acquerelli : fiori, rami, piante, erbe situati in primo piano; e il mare e il cielo riuniti in un solo spazio spirituale, in secondo piano. Perché poi il baudelairiano "végétal 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 acquerelli 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 fluorescenze 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 Dürer 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.

---

[35] *L'uomo non è che una canna, la più fragile di tutta la natura; ma è una canna pensante. Non occorre che l'universo intero si armi per annientarlo: un vapore, una goccia d'acqua è sufficiente per ucciderlo. Ma quand'anche l'universo lo schiacciasse, l'uomo sarebbe pur sempre più nobile di chi lo uccide, dal momento che egli sa di morire e il vantaggio che l'universo ha su di lui; l'universo non sa nulla. Tutta la nostra dignità sta dunque nel pensiero*. Blaise Pascal (1623-1662), *Pensieri*, Liasses I-XV.

Nel catalogo del 1984 intitolato *Velly aldilà del tempo*, Jean Leymarie sottolinea nel suo saggio

"…Preoccupato di appoggiarsi materialmente anche sul passato, Velly ricorre alla bella carta antica e la stropiccia prima di usarla. Ha cominciato con degli acquerelli di fiori, mazzi di lunaria, buganvillee o campanule. Le loro campanelle porpora, le loro 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, benché smorzate, Velly passa alle erbe semplici e alle piante dei campi dalle tonalità basse e fredde. Esse si drizzano in fasci o 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 rivela 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 acquerelli 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 cos pallide?", quando altri poeti intorno a lui le vedono ancora 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 febbraio 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 cui ammette le ragioni, pur essendone 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 strada umile e plenaria."

Vittorio Sgarbi scrive nel 1988[36]:

"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 del *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.

[36] Vittorio Sgarbi, *Velly oltre Velly, ovvero la speranza del niente*, catalogo della Galleria Don Chisciotte, Roma 1988.

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»[37].

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 del 87, non ave va ancora fatto la sua comparsa nel precedente autoritratto del 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 dichiarati 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[38], 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.

---

[37] *È possibile che una volta morto l'uomo possa rivivere? Ogni giorno che passa, aspetto lottando che capiti questo mio cambiamento*. La Bibbia, libro di Giobbe, 14,14.
Una volta l'uomo essendo morto, potrebbe ben vivere di nuovo? Posso sperare, Signore, nello stato in cui sono ridotto, più simile ad un morto che a una persona viva, già in qualche modo disteso nel sepolcro, sopraffatto dai mali, il corpo rosicchiato dalla lebbra, spogliato di tutte le cose; posso sperare di vivere di nuovo e di uscire da uno stato così triste e infelice? Signore, ho questa solida fiducia in te, e per tutto il tempo rimanente alla mia vita, aspetterò che tu mi porti fuori da questo stato di morte. Finché mi rimarrà un soffio di vita, non perderò la speranza di vedere cambiare la mia condizione e di essere ripristinato di nuovo alla mia situazione di prima. Augustin Calmet, *Commentaire littéral sur tous les livres de l'ancien et du nouveau testament: Le Livre de Job* (1722).

[38] Jean-Baptiste Joseph Wicar (1762-1834) è stato un pittore, collezionista d'arte neoclassico francese, stabile a Rome dal 1800.

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[39]:

Je ne puis esperer sachant mon impuissance.
J'espère & fay chemin d'une folle espérance ;
Si mon courage haut ne reussit à point,
Ny les fureurs du feu, ny les fers d'une fleche
Ne m'empescheront pas de voler à la breche,
Car l'espoir des vaincus est de n'esperer point.

«... 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* [40] 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 folgore 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."

E così scomparve Jean-Pierre Velly, vittima di quel *cupio dissolvi*, scivolando accidentalmente dal catamarano dove passeggiava col figlio nel lago di Bracciano il 26 maggio 1990, trent'anni fa. Per dare un termine alla sua esistenza terrestre, il destino l'ha sciolto, non come Paolo di Tarso nel corpo di Cristo, ma bensì da marinaio bretone, nel l'acqua, elemento a lui intimo, lui che nacque sul Atlantico. Si è sciolto nella natura che amava così tanto, ed è tornato a far parte con ogni cellula al insieme universale, regalandoci le sue meravigliose opere, relitti, tracce di sé.

Pierre Higonnet, febbraio 2020

---

[39] Agrippa d'Aubigné (1552-1630) - Œuvres complètes, tome troisième. *Hécatombe à Diane*, XVIII.

[40] La locuzione latina *cupio dissolvi*, tradotta letteralmente, significa *desidero dissolvermi* e deriva da una frase biblica espressa da Paolo di Tarso nella Lettera ai Filippesi 1, 23-24: «Sono messo alle strette, infatti, tra queste due cose: da una parte *il desiderio di essere sciolto* dal corpo per essere con Cristo, il che sarebbe assai meglio; d'altra parte, è più necessario per voi che io rimanga nella carne.» Si tratta non tanto di un desiderio di morire quanto di un desiderio di vivere pienamente. Nell'uso comune la frase ha preso anche il significato di "desiderio di operare il disfacimento di se stesso" e quindi anche quello di "annullarsi", di "auto-distruggersi". Fonte: Wikipedia.