



L'attesa del tempo

Marco Goldin

Non cesseremo di esplorare / e alla fine dell'esplorazione / saremo al punto di partenza / sapremo il luogo per la prima volta. / Per il cancello ignoto e noto / quando l'ultima terra sconosciuta / è quella del nostro principio.

T. S. Eliot, *Quattro Quartetti, Little Gidding*

A Brigitte

I

Sarà perché il tempo cambia la prospettiva. O sarà forse per aver guardato nel tempo dell'assenza. O di più, aver guardato proprio lei, l'assenza. Nel tempo disteso della vita e della pittura. Tappe, una dopo l'altra, dove le immagini si affollano, si toccano e si stringono. Fino a diventare da molte, una.

Soste. Soste dopo un viaggio. Il viaggio. Quando l'inestricabile filo dei simboli, e dei sogni, torna a farsi ciò che era nel principio, la cosa che viene dal tempo, di cui noi siamo e verso cui inesorabilmente tendiamo, senza sapere. Condotti da un'energia. Quando si scioglie da tutti i depositi della vita l'immagine di noi, ed è allora l'immagine finale, quella che si consegna a ciò che definiamo la storia. Ed è forse più probabilmente il tempo.

A queste, e molte altre cose, ho pensato, stamattina, tornando a scrivere, dopo anni, di Carmelo Zotti. Ho tenuto tra le mani, e letto d'un fiato nella luce gonfia d'afa d'agosto, un libretto nel quale egli ha consegnato, in un dettato chiaro, la sua storia. Alla fine scusandosi per aver forse omesso qualche nome, trascurato qualche momento della sua vita. Un gesto lieve, leggero come l'aria. Ho assecondato il susseguirsi delle parole, ho cercato di associare a ogni frase una figura, un sogno, un colore. Ho provato a ricostruire quel mondo, ciò che di esso conoscevo ma soprattutto ciò che non conoscevo. Le nebbie salire d'inverno dall'acqua della Laguna. Le nebbie attorno alla grande casa nella campagna dove i rumori arri-

vano attutiti, misteriosi e segreti. E dentro, nello studio, i colori accesi di una tempesta placata. Fuori, il grigio che nasconde, creando un altro mondo. E dentro, il rosso e il verde di una spiaggia, uno scoglio, un albero.

(Ho pensato che, forse, avrebbe potuto dire anche così: «*Mi piace stare alla finestra del mio studio e guardare quello che non si vede. Un mare di nebbia oltre il vetro e che sul vetro si posa senza pesare. Mi piace pensare che sia possibile camminare dentro tutta la nebbia. Pensare che proprio qui sotto qualcuno di tanto in tanto passi e nessuno senta, nessuno veda. Tutto nel segreto di una presenza che non c'è. Eppure esiste, è fatta di carne, di sangue, di respiro. Ciò che esiste ma si pone in disparte, rimane nel tempo sospeso. Ecco, mi piace che ci sia l'attesa. Nella natura come nell'uomo. Attesa di un passaggio, di una luce, di un mare, di un colore. E poi, quando questo accade, è il mondo che si presenta. E mi piace forse di più dipingere quando l'uomo attende, piuttosto che quando l'attesa è finita, e il mondo si è presentato. L'attesa è anche presagio, fiducia, timore, fiato che si misura nell'aria. E si segue, si vede nella sua giustezza mai casuale, ed è allora impatto, coscienza, sogno che si conficca nel reale. Non c'è niente che non sia, ma tutto segue il ritmo del mio sogno. Si accende, si dispone davanti a me, sta al mio fianco, e quello è il momento in cui viene la pittura. E sgorga. Infinita, apparentemente priva di limiti, di ogni confine. E devo stare attento a trattenerla in me. Perché sia in me, e non fuori di me, che l'immagine si formi, diventando essenza, pura essenza, colore e ricordo. Non altro.»)*

(A dire il vero, e a ben pensarci, avrebbe, forse, potuto dire anche così: «*Un'isola che affiora dal mare. Una casa che affiora dalla nebbia. Ciò che permane e ciò che si dissolve. Quanto si vede e quanto solo s'immagina oltre la soglia. Punti di passaggio, punti di ancoraggio. Alberi fluttuanti come piccole piazzole di sosta nel mare. Dove ai naviganti sia concessa una tregua, sia riservato il riposo. Lì è la salvezza. Alberi che sono anche donne, uomini, figli, madri o spose. Che sono il tutto nella vastità immisurabile dello spazio, che sono ciò che è. E a cui occorre lanciare una cima, come chi arrivi nel porto dopo una lunga traversata. E abbia voglia di restare.*

Viene da chiedersi quale sia questo porto riparato dalle burrasche. Quale il percorso che qualcuno per noi ha tracciato. O mi direte forse il destino? La pittura serve per trovare la strada, per disegnare il mondo. Ho creduto tante volte che nella pittura ci fosse la salvezza, ma giunto a questo punto, su questa strada, non so più dire se sia davvero così o non piuttosto tutto un'illusione. Ma in fondo mi tengo stretto, abbarbi-

cato quasi, come un bambino stringe forte la madre quando ha paura, mi tengo stretto a questi miei quadri. Che sono la mia vita, che sono stati il mio tempo. Che hanno parlato per me, hanno detto molte cose che io non avevo mai detto e che solo tramite loro sono riuscito a pronunciare. E tuttavia, per la strada del silenzio e del colore. Di una forma fatta appunto solo di colore e silenzio. Forse per questo ho amato così tanto il mare. Così tanto da averlo voluto solcare e attraversare. A lungo, nella giovinezza.»)

E l'opera di Zotti mi appare adesso in tutta la sua chiarezza di dichiarazione possibile. Un'arte più legata a ciò che è accaduto fuori d'Italia che non nel nostro Paese. E vista in questa sua angolazione del tutto particolare, assume un ruolo di primo piano nel panorama della nostra pittura del secondo Novecento. Con quella sua declinazione che fa del simbolo e del sogno un'emergenza continua, irrefrenabile. E che tuttavia non si ferma al racconto insistito, teatralizzato, come potrebbe sembrare, entrando piuttosto nel vasto spazio della rappresentazione infinita.

Occorrerà riflettere bene su questa sua collocazione così singolare nella storia dell'arte italiana più recente. Perché la nostra ansia classificatoria, che ci fa sempre considerare soltanto coloro che sono opportunamente incasellabili in griglie già precostituite, ci potrebbe portare a perdere la ricchezza nativa della pittura di Carmelo Zotti. Che è naturale e costruita insieme, secondo un'armonia e un equilibrio non facili da scoprire. È in essa tutto quello che è, ma anche tanto di quello che non appare. Il visibile e l'invisibile insieme, perché Zotti ha sempre teso alla descrizione di ciò che sta dentro il cuore del pittore, e dunque dentro il cuore del mondo. E la sua pittura è precisamente il racconto del viaggio tra l'intimità e la sostanza del mondo.

Quando Carmelo Zotti, nel 1959, dipinge alcune figure, e poi l'immagine di un *Deportato*, tutte molto dense, irte e gravide di materia, belle come può esserlo la verità quando si presenta nuda ed essenziale, sta volgendo al termine la folgorante stagione dell'Informale, che per l'intero decennio, da un punto all'altro dell'oceano, aveva tenuto il campo. Senza diventare mai, allora, una moda a freddo, se non altro per la potenza, tragica e innovativa, di molti tra i pittori che sotto quell'etichetta furono raccolti. Così anche in Zotti gli echi sono più d'uno, inizialmente formatosi sull'amore per il maestro d'Accademia a Venezia, Bruno Saetti. Poi da Hartung a Wols, da Appel a De Kooning, da Dubuffet a Fautrier, a segnare il ventaglio geograficamente composito di un'arte che abitava in Olanda come in Germania, in Francia come in America, con l'eccezione parziale dell'Italia, dove i soli Morlotti e Burri, al principio di quegli anni cinquanta, mostravano di poter tenere il passo di compagni stretti nell'idea che vita e materia, con cui quella vita raccontare, non fossero separabili. Del resto Dubuffet, nel 1946,



Carmelo Zotti
Figura, 1959
collezione privata



Jean Fautrier
L'homme ouvert.
Dit aussi l'Autopsie, 1928
Digione, Musée
des Beaux-Arts

Carmelo Zotti
Deportato, 1959
collezione privata



nel suo *Prospectus aux amateurs de tout genre*, aveva chiarito bene proprio questa situazione: «L'arte deve nascere dalla materia e dal mezzo e deve conservare traccia del mezzo e della lotta di questo con la materia. Non solo l'uomo deve parlare, ma anche il mezzo e la materia.» C'è una sensazionale, ombrosa e sacra, serie di nudi dipinta da Jean Fautrier nel 1926: avara di colore, liquido e come trasparente e acquatico nella notte. Introduzione a una breve ripresa di temi analoghi nel 1927, e poi 1928. Ma, soprattutto, introduzione a uno dei quadri più terribili e poetici di quel decennio. *L'homme ouvert*, con il sottotitolo laconico *dit aussi l'Autopsie*, è proprio l'immagine di un corpo sventrato, che lascia vedere il giro lunghissimo dell'intestino, come una pericolosa strada di montagna, arrampicata tornante dopo tornante. Il colore vi è graffiato, martoriato da un acido invisibile, che sta corrompendo ormai l'uomo disteso. Quella figura, raschiata così da Fautrier, si interrompe all'attaccatura delle gambe, dentro l'immobilità della morte. Zotti ha dipinto a lungo, in quel 1959, sagome intense e drammatiche, che culminano appunto nel *Deportato*. Tutti torsi umani, come l'interesse fosse unicamente concentrato sul rumore sinistro dei denti



Jean Fautrier
Il massacro, 1944
Parigi, collezione privata

Carmelo Zotti
Auschwitz, 1958
collezione privata



Carmelo Zotti
Purgatorio, 1964
collezione privata

serrati, e sul rovello malato delle interiora. Strato profondo di vita, tessuto connettivo che allontana il sogno e trattiene solo il dolore di una perdita appartenenza allo spazio del mondo. Anche l'esperienza pittorica di Fautrier passa per il dominio dei campi di concentrazione, e, insomma, per l'orrore della guerra. Del 1944 è *Le massacre*, e poi il ciclo *Tête d'otage*, volti che sono quasi pietre arse dal sole di mezzogiorno. Da queste crete rasciugate, dal cranio spezzato di questi uomini, al pari delle pitture parietali delle caverne, da tutta questa grondante sofferenza, nascerà, nel decennio successivo, uno dei poemi naturali più alti e struggenti, così intensamente abitato dalla malinconia. E come per filiazione diretta, o quasi solo per una sostituzione dei termini: non più la figura, ma totalmente il paesaggio. Fossero nuvole, i grattacieli di Manhattan, grandi intrichi vegetali o erba ormai secca in estate, acque di un oceano profondo

o il tramonto in Alabama. Mondo antropomorfo, o natura umanizzata. Difficile dire dove si arresti l'uno e cominci l'altra. In che modo, anche, stessero tra loro in comunicazione.

Non è sostanzialmente diversa, all'aprirsi degli anni sessanta, la strada sulla quale Zotti prende a incamminarsi. Alcuni quadri del 1961 – subito dopo la serie delle "figure", nelle quali, e specialmente in certune in modo tutto particolare, resta forte la devozione saettiana – indicano proprio come la natura sia frutto delle immagini crude di Auschwitz. Grovigli d'alberi, scelte non casuali di piante aguzze, spinose: tutto come il prolungamento arboreo di un braccio spezzato del condannato a morte, o la sostanza visibile dell'urlo fattosi solo silenzio. Il *Paesaggio*, *L'albero vicino alla finestra*, o *l'Interno con pianta*, fluttuano dentro quest'aria tesa, esasperata, che fa della matassa organica il vero punto di forza. Convivenza di umano e naturale che trova giustificazione in due dipinti dell'anno seguente. *Figure e cactus* e *Metamorfosi* stanno sul punto di una prima maturità, in un momento in cui, esaurita nel 1964 la serie con il *Purgatorio*, prenderà il via quel romanzo, stretto fra mito, realtà e surrealtà, che ha da allora caratterizzato il mondo di Zotti.

Ma se, come a me pare, la natura ha sempre costituito in quest'ope-

ra un termine non sopprimibile di confronto – anche se è stata poco citata e in tono come di mero supporto, quasi solo di fondale a quello che la gran parte dei commentatori ha indicato quale tema centrale, quello dell’Eros –, già in questi primi quadri che la contemplano, la cercano e la chiamano, essa mostra un aspetto che le sarà proprio fino alla metà degli anni settanta; un aspetto, poi, che si lega al senso più generale della ricerca. La dimensione dello spazio è sempre misurata entro il profilo riquadrato di una finestra, e il paesaggio si appoggia nei pressi, o, addirittura, prende possesso del luogo chiuso, rovesciando così il percorso che si vorrebbe da una stanza alla vastità. È l’annuncio, comunque, di un altro spazio, che è quello della finzione scenica, l’asse teatrale su cui tutto avviene. Avendo, questo teatro, quei brani di natura che, negli anni tra il sessanta e il settanta, sono soprattutto ambientazione egiziana, con piramidi e sfingi. Altri hanno insistito sulle quinte scenografiche messe in essere da Zotti, facendo bene rilevare la presenza, molto spesso, di una specie di scatola baconiana, nella quale, anziché consumarsi la tragedia dell’uomo, avveniva la celebrazione del Mito.

Ma c’è un quadro che, per il senso di questa storia, ha un ruolo capitale nel lavoro di Zotti, e fa da spartiacque tra un prima e un poi. Energico e colmo di significati poetici come sempre capita alle opere poste su un discrimine, che partecipano del tempo passato ma annunciano con distesa chiarezza il nuovo.

È *L’isola*, dipinta nel 1975. A suo modo anticipata da una figura, *Nella laguna* del 1973. Che risale, pietra lavica nerissima con l’occhio di Polifemo, la riva di un mar Rosso come Mosè. Immersa finalmente dentro l’indistinta luce serale di un’acqua e un cielo che tra loro si confondono, scomparsa la linea dell’orizzonte. Luce fisica, costretta a una nascita e una morte continue; luce di un’alba e di un tramonto, di un giorno e di una notte. E non il lume fermo, assoluto, mai mutante di una giornata metafisica. Quello, per dire, di quadri come *Non parliamo del rubinetto* (1970-1971), *La passeggiata* (1972), *Piccola sfinge* (1972), *Angelo con tritacarne* (1973), solo per citarne alcuni degli anni che precedono questo 1975. Si è squarciato il velo che teneva quella stanza – den-



Carmelo Zotti
Nella laguna, 1973
collezione privata

Carmelo Zotti
La passeggiata, 1972
collezione privata





Carmelo Zotti
L'isola, 1975
 collezione privata

tro cui la gran folla dei personaggi si muoveva – come sotto un vuoto trasparente, lasciando scoprire un dentro e un fuori, e tuttavia senza possibilità di passaggio. L'illusione di un cammino, l'illusione della vita, del suo calore, non di più. Del fluire e scorrere del sangue.

L'isola, nel non rinunciare a un'atmosfera tra Simbolismo e Surrealismo, che resta la chiave per accedere a questo mondo, accentua il lato böckliniano del paesaggio e, così facendo, per via indiretta, favorisce l'omaggio dechirichiano – lo sfondo storico e romantico della pittura sua degli anni venti. Quella sorta di molo ligneo, al quale sta per approdare il quasi animale marino in lenta virata, anziché essere l'ingresso, è l'uscita dal palcoscenico. Punto insieme di sguardi e di silenzi, che non è del resto quello dei riguardanti friedrichiani, quanto, semmai, proprio la balconata ventosa de *Lenigma dell'oracolo* di Giorgio de Chirico, o la roccia strapiombante in *Odisseo e Calipso* di Böcklin, da cui il primo dipinto certamente deriva.

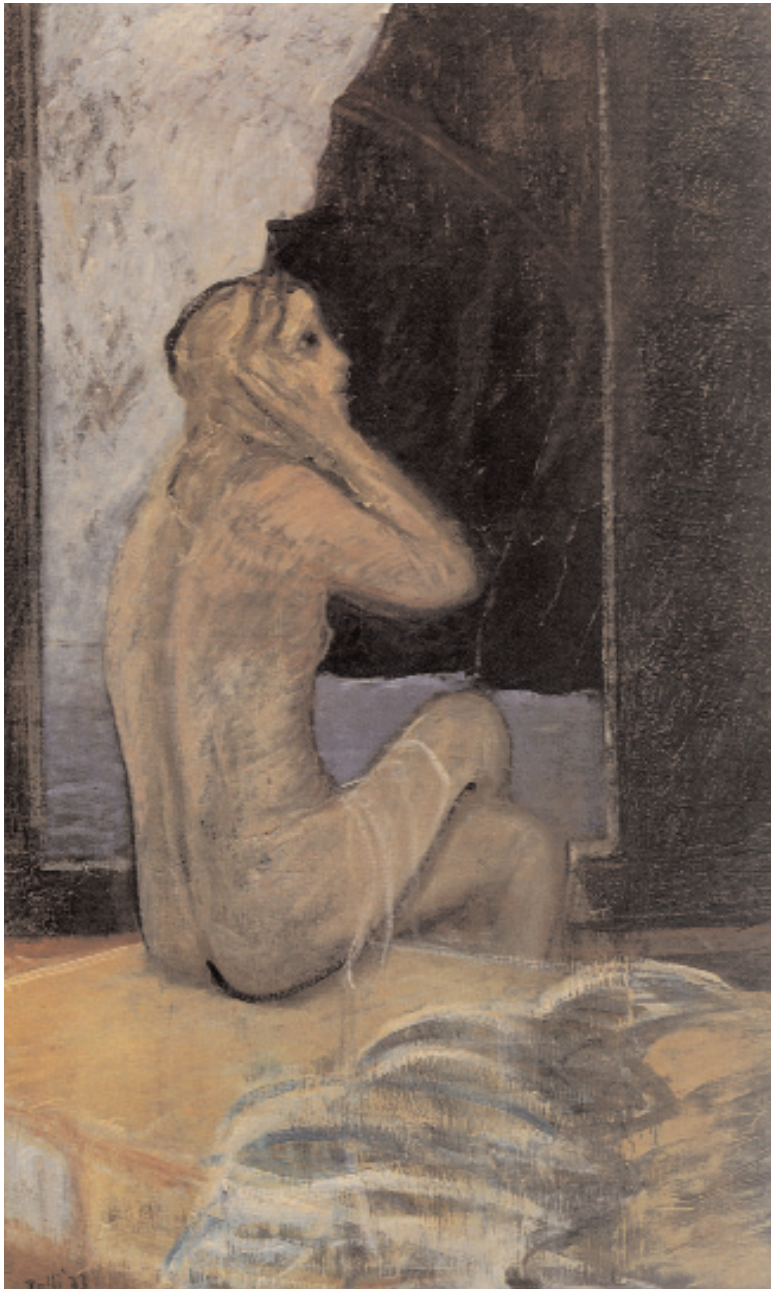
Ma c'è un altro segnale di cambiamento, che sarà ripreso poi con

motivata costanza soprattutto nei secondi anni ottanta. Il cielo non è più la piatta stesura uniforme, dove giorno e notte si alternavano senza che se ne potesse scorgere la differenza. Dipinto da Zotti sempre in termini antinaturalistici, e quasi scolpito, pur evocando spesso dolcezze, sprofondamenti e bagliori, ha qui, invece, un tono e un aspetto, che richiama perfino i grandi cieli sopra la campagna inglese realizzati da Constable. Ora, è fin troppo chiaro che questo riferimento va ben oltre le intenzioni, e lo spirito, di Zotti. Ma per dir come questa pittura apra di qui la possibilità di un naturalismo tutto particolare, proiettato all'interno anziché all'esterno, e che, comunque, avrà splendide conferme a partire dal 1985, quando un altro quadro cardine di tutta l'opera spalancherà altre visioni, nuovi entusiasmi. È sufficiente adesso guardare il cielo bianco rannuvolato, che in grandi matasse dietro l'isola precipita, e si placa su una lieve corona di nuvole o forse una barriera montuosa innevata. Quell'esile linea di frontiera che da sempre sale dal mare.

E come questo poema naturale presto continui, e proprio con l'immagine di terre più fredde, quasi sempre notturne e come invase dalla luce solo di una luna rosata, lo vediamo bene in un quadro del 1977, *Mummia e fiordi*. Tra spiagge d'Olanda e fiordi nordici si è spesso orientato l'altro polo di questa ricerca, che aveva nella canicolare solarità mediterranea il suo opposto; o forse, piuttosto, la sua complementarietà. Introduce, l'oscurità polare, a una modificazione in senso romantico della pittura. Canto della vastità, del silenzio, delle voci

Carmelo Zotti
Mummia e fiordi, 1977
 collezione privata



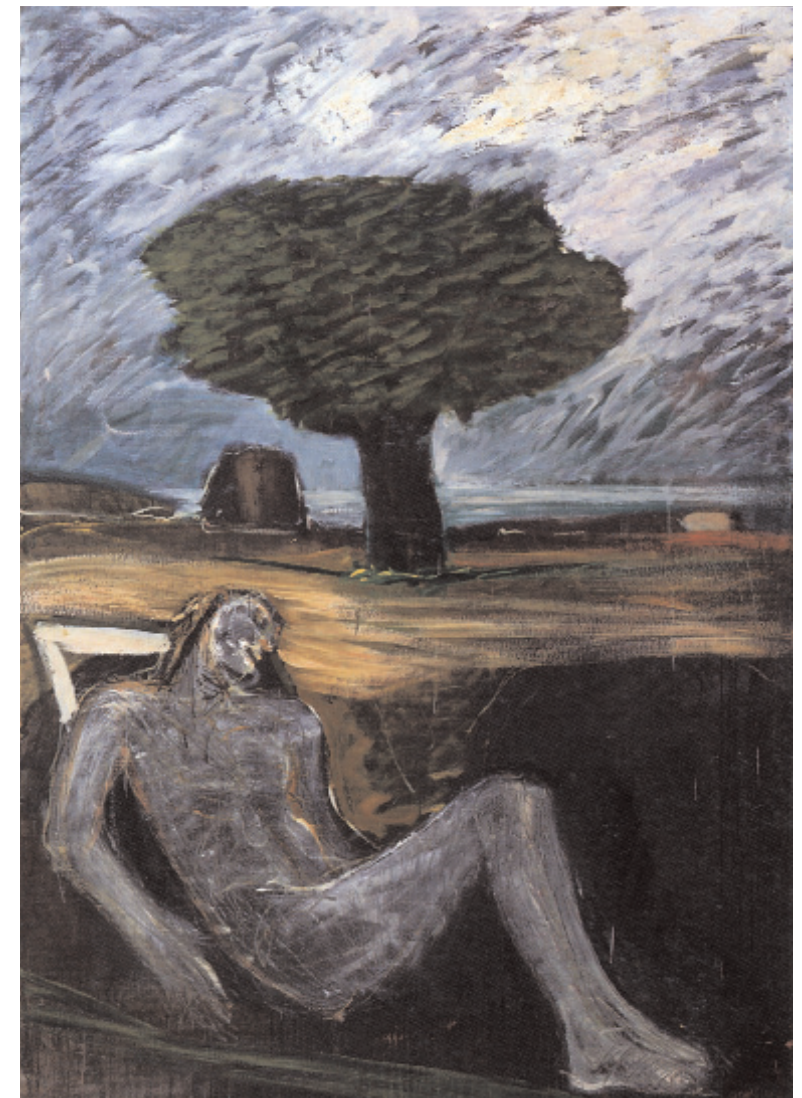


Carmelo Zotti
Donna e fiordo, 1983
collezione privata

cariche d'echi, dei profumi di ghiacci perenni. Come se un'inquietudine s'insinuasse, leggera, eppure con il suono percettibile di un rintocco. Quasi un munchediano aprire gli occhi sul mondo avesse invaso, con un lume nerastro, incatramato, gli occhi stessi di Zotti. Quel malessere, quello stupore, l'accorgersi improvviso della peribilità delle cose, del loro consumarsi con noi, e soprattutto il nostro preciso deperire. Tutto quello che agita lo sguardo interrogante, e assieme muto di

risposte, della figura femminile in un dipinto molto bello del 1983, l'ibseniano *Donna e fiordo*. Preme da fuori, ansioso di occupare gli spazi dell'anima, il vero dell'esistenza, che per altre vie conduce il senso mitologico ad allontanarsi da questi luoghi scabri ed essenziali. Perché d'improvviso, annunciato da niente, ma sostenuto solo dalla forza della poesia, nel 1985 compare un quadro eccentrico e singolare, potente e misterioso nella vicenda di Zotti: *Serale*. Il pittore dipinge una deposizione laica, o un compianto sul Cristo morto, senza che le pie donne stringano d'attorno la figura argentea contro il grande albero. Che, d'ora in avanti, starà come il cippo d'un confine, estremo baluardo prima dell'ignoto. Così spesso il mare. D'incanto ha completamente ceduto tutta quella forza del simbolo e della sur-

Carmelo Zotti
Serale o il grande albero, 1985
collezione privata





realtà che aveva governato il cristallizzarsi di una storia. Dilaga nello spazio un vasto sentimento umano, di pietà, di ricordo, di compromissione mai vinta con il passato. E mai vista. Come un disteso canto funebre prima del tempo pasquale, prima dell'incontro di Emmaus. Forse, questo, il quadro più teneramente vicino alle brevi ragioni della vita, proprio perché concepito dalla parte dell'ombra. Ed ecco che, sul punto di lasciarla fisicamente, si accende, malinconico e crepuscolare, l'amore per Venezia. Di più, l'amore per la grande pittura del Cinquecento veneziano, che talvolta si allargherà fino a comprendere raggi tiepoleschi. Poco toscana, questa deposizione e, invece, climaticamente vicina a un Giorgione, a un Cima da Conegliano, al tardo e sulfureo Tiziano, al Tintoretto baluginante della Scuola di San Rocco e della *Deposizione* in San Giorgio Maggiore. Ma anche a un pittore soltanto partito da Venezia, drammatico, offuscato, notturno e lunare. Quel Sebastiano del Piombo che ha dipinto uno dei quadri più inquietanti e strazianti di tutto il XVI secolo: la straordinaria e sensibilissima *Pietà* del Museo di Viterbo. In un plenilunio oscurato appena da nere nuvole, il corpo del Cristo è un'apparizione tenera e lattiginosa. Steso su un drappo bianco spanto sulla terra arida, mentre la Madre riflette sulla lunga tunica il restante azzurro del cielo. Difficile da dimenticare, e difficile da

Jacopo Tintoretto
Deposizione, particolare
1592-1594
Venezia, Chiesa di San
Giorgio Maggiore

Sebastiano Del Piombo
Pietà, 1515 circa
Viterbo, Museo Civico

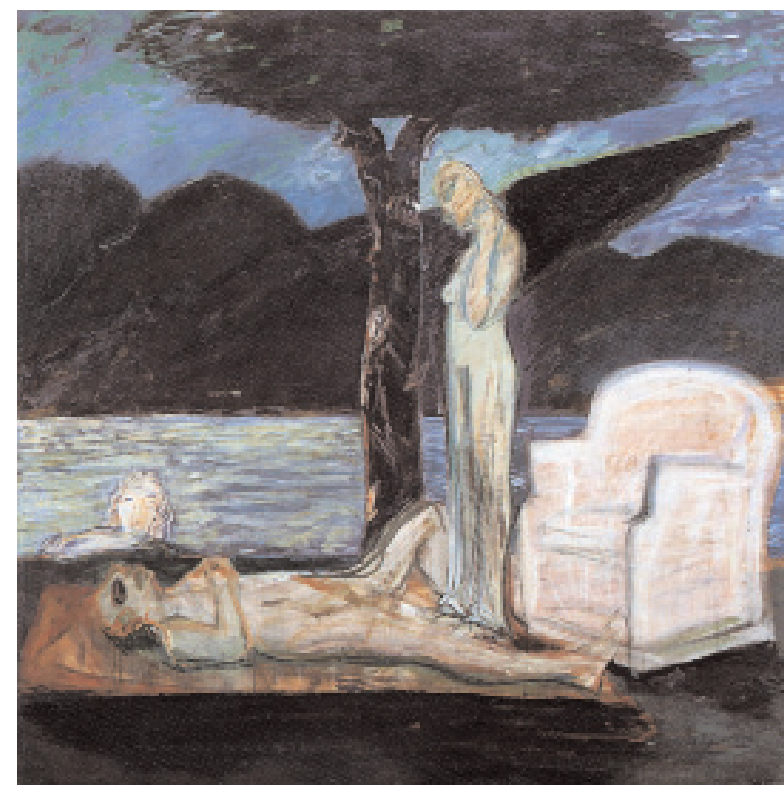
scacciare questo sonoro silenzio che si posa anche sulla sera dipinta da Zotti. Tenera unione di umori veneziani e lune schioccanti di Munch, che si realizza in questo come in altri quadri di luoghi ampi, bellissimi, della maturità per il pittore triestino.

Dietro il grande albero della sera si apre, deserta e spazzata da un vento immobile e ghiacciato, una tundra acquatica, priva di muschi e licheni, ricca solo di enormi silenzi e immisurabili solitudini. Totale rispetto per l'umano e l'assoluto. Tocca qui, Zotti, certo uno dei suoi culmini.

Proseguono poi gli anni ottanta, avviandosi anzi al loro termine, con altri quadri ancora molto belli, dove resta fissa la presenza statuaria ed enigmatica dell'albero, dentro una luce, comunque, quasi sempre crepuscolare (*Il lupo mannaro* e *Tunariza* del 1987, *Il bello e la bestia* dell'anno successivo). O dove, sul fondo di un golfo placato, resta lo spazio per una *Annunciazione* che conosce Böcklin. O dove, infine, una glaciazione perenne sovrasta un fiordo con uno stranito blu profondo che non si riflette, ma semina stelle (*Fiordo e cane egizio*, 1988).

Ma, soprattutto, la svolta in chiave veneto-munchiana, di un romantico naturalismo emozionato, trova, tra 1990 e 1991, precisi motivi

Carmelo Zotti
Tunariza, 1987
collezione privata





di conferma, con alcuni dipinti che coltivano, insieme, il senso di una solitudine e quello di un doloroso stupore davanti all'immenso. Decisivo il "romantico" camminatore dentro il deserto di un'ultima Thule tenebrosa. Dantesco, malinconico perlustratore dell'Ade, attende, avanzando con passo grave, che qualcuno gli si presenti dinanzi per fargli traversare l'ultimo rivo d'acqua, l'estremo braccio di mare prima che sia la luce piena. In una terra di nessuno, uno spazio che Zotti ormai condensa, nebbioso e umido, attorno alle sue figure, restano fermi solo gli emblemi di quella che era stata la vita. Segni, pietre, dilavamenti di colline, terre bruciate, e il grande albero scolpito come pietra di lavagna, striato dei lampi della notte.

E di questo ascetico senso di ripiegamento interiore, il polo lussureggiante, eppure acquietato perché l'Eden ha perduto la forza dell'eternità, è dato da *Il giardino incantato n. 2*. Dove una Santa Maria Egiziaca dolcissima, e come stretta dentro una luce rivelata, siede nel mezzo di un paesaggio silente, con le palme di un'oasi e il mare del nord appena più lontano. Sempre in questi quadri, che a me sembrano tra i suoi più belli e colmi del sentimento serale dell'attesa, si spande nell'aria un pulviscolo, una polvere stellata che ha in sé, però, il senso della separazione, di uno strappo fra l'uomo e lo spazio.

Carmelo Zotti
Il giardino incantato n. 2
1990, collezione privata

Natura nordica come mai lo era stata prima. Deserta e solitaria, dove il silenzio è una voce più che un vuoto di vento. Albe e tramonti si susseguono, così spesso accompagnati, nell'ora notturna, dall'ombra della luna. Eppure, lontana da ogni compromissione di piacevolezza, questa pittura resiste sul filo altissimo di un rigore che è sostanza di pensiero, empito di vita.

C'è un quadro che pare sigillare gli esiti di questo singolarissimo naturalismo. *Figura, albero, paesaggio* (1991) ha la luce crudele di una separazione già avvenuta, e l'indicazione di un vagare privo di riferimenti che non siano la vastità verso la quale andare. Zotti spinge l'uomo fino all'estremità del visibile, sul ciglio dell'ultima strada davanti al Nulla. Solo volgendosi per guardare ancora una volta, resta fisso forse il profilo di una montagna innevata, quella che un tempo sorgeva dal mare e pareva essere il confine dell'esaurirsi delle cose, del mondo. Ciò che non era, ora diventa chiaro, spiovedo dall'alto il lume non più variabile di un'oltretomba. Il grande albero resta fisso nel luogo di cui non si conoscono i limiti. Presenza solitaria, e conforto, prima che gli occhi grandi vedano il bianco silenzio.

Carmelo Zotti
Figura, albero, paesaggio
1991, collezione privata



III

E questo, che ho chiamato forse audacemente il naturalismo di Zotti, aveva certamente toccato un altro dei suoi punti fondamentali, nello stesso giro d'anni, con *La donna del faro* (1990), da aprire un decennio che avrebbe portato, al suo concludersi, verso una maggiore solitudine delle figure. La pittura di Zotti, lungo tutto il corso degli anni novanta, poco per volta sembra svuotare la scena, disseccarsi, vivere su un equilibrio più rarefatto di colori, articolati su pochi e minimi passaggi di tono. La pennellata si fa più larga e distesa, quasi sinfonica, entro una minore concitazione delle scene, al di fuori della congiuntura della cronaca per abbracciare il senso di una distesa meditazione soprattutto sul tempo. Certi quadri come *Grandi figure al mare* (1993) oppure *Meditazione* (1994), sanciscono un nuovo rapporto tra figure e spazio rappresentato, ancora dentro quella resistentissima, e quanto mai congeniale, filigrana böckliniana che consente a quelle stesse figure di restare come totem inscritti nello spazio.

È su tale strada che si pongono alcuni dei quadri dipinti da Zotti negli ultimi anni della sua vita. Quadri bellissimi e straziati, sia detto subito, motivati oltre ogni misura. Mai vacui, né vuoti e sempre invece profondamente intrisi del senso della necessità. E due sopra a tutti, *L'arca* (2001) e *L'albero nero* (2002). Entrambi, e soprattutto il primo, di impressionante derivazione proprio böckliniana, e dechirichiana nel momento in cui il pittore della metafisica guarda appunto a Böcklin. È il punto del passaggio, la zattera che si sta staccando dal mondo. O forse giungente a raccogliere chi si appresta ad attraversare quell'acqua. Un'acqua tutta istoriata, un gorgo calmo, dove niente si specchia e tutto è superficie. La simbologia è portata dentro



Carmelo Zotti
L'arca (particolare), 2001
collezione privata



Carmelo Zotti
L'albero nero
(particolare), 2002
collezione privata

la vita, il tempo nella sua dilatazione infinita oltre la vita. Quasi impossibile dire come non si scorgano in questi dipinti i segni di una premonizione, di un presagio. Il segreto di una luce che tutta si fa materia, tutta la imbeve, in una stesura larga, apparentemente semplificata della pittura. Pochi moti di colore, il suo essere essenziale e mai ridondante, eppure una lucentezza nuova, intrisa di un'acqua che lucida il visibile.

Figure che attendono, sono ormai non più ciò che si riconosce come volto e corpo, ma solo effigie. Ciò che resta del corpo, quanto già allude a un transito. Si aprono finestre, o varchi, campeggiano nuovi spazi, è il momento dell'addio. Senza sguardi, senza occhi per vedere. Nella massa scura di un corpo, la materia è composta di tutto, di ricordi come di preveggenze, di spazi come di confini. Non c'è nulla che non sia compreso alla fine della vita, ogni cosa è materia che

genera senza sosta, è materia a cui occorre sottrarre il respiro. Resta un segno nei luoghi attraversati per una vita, resta un segno come sui muri delle grotte di Lescaux, come per i ritratti del Fayum. Un segno e basta, un segno e poi basta. Resta il senso di essere una vedetta, di essere stato colui che dal profilo di una roccia guardava il mare.

La pittura si piega a questo nuovo, ultimo racconto. Sfrondata di tutto, fino alla fine, fino ai quadri degli ultimi mesi. E c'è chi accoglie e chi è accolto. Colui che resta e colui che parte. Come chi camminava nella nebbia senza essere visto. In questo modo si lasciano andare gli ormeggi. In questo modo si cammina sul grande mare.