



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

**L'opera artistica di Tal Coat interpretata da Henri Mal-
diney: il colore, il vuoto e la trascendenza della co-
scienza artistica.**

Relatore

Prof. Daniele Goldoni

Correlatore

Prof. Nico Stringa

Laureanda

Simona Leone

Matricola 851024

Anno Accademico

2018 / 2019

L'opera artistica di Tal Coat interpretata da Henri Maldiney: il colore, il vuoto e la trascendenza della coscienza artistica.

Indice

<i>Introduzione</i>	4
1. Henri Maldiney: la genesi dell'opera artistica	6
2. Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat	8
2.1 L'incontro tra il filosofo e il poeta a Château Noir (1949).....	8
2.2 La percezione sinottica del quadro e del mondo (1950).....	16
2.3 L'impluvium sotto i pini a Château Noir (1954).....	17
2.4 La comprensione poetica in un mondo senza pareti (1956).....	21
2.5 Un universale singolarità (1959).....	23
2.6 Spazio e tempo (1965).....	27
2.7 Pathei Mathos: sentire e fare (1976).....	29
2.8 Regard Espace Instant dans l'art de Tal Coat (1993).....	37
2.8.1 L'Être d'une oeuvre.....	40
3 La fenomenologia estetica e la logica del sentire nella creazione artistica (i contributi di V. von Weizsäcker e Ludwig Binswanger).....	58
4 Pier Jacob “Tal Coat”: tra crisi e creazione.....	69

5	Ipotesi interpretative delle opere di Tal Coat: tra astrazione paesaggistica e nuagisme.....	74
5.1	“Da una natura illimitata a una pittura sconfinata”	85
6	Un'arte dialettica: tra l'essenzialità della pittura orientale e il panteismo celtico (il contributo di François Cheng).....	90
	Conclusioni.....	106
	Bibliografia.....	108
	Appendice:	
	Opere di Tal Coat (dal 1946 al 1985).....	110

Introduzione

L'approccio filosofico può coadiuvare un'indagine estetica nell'ambito dell'arte del Novecento rinunciando a tematizzare l'arte in movimenti, correnti e scuole?

La risposta affermativa a questa domanda viene data nell'opera del filosofo francese Henry Maldiney; il quale in *Aux déserts que l'histoire accable l'art de Tal Coat*, si sofferma sull'uomo artista Tal Coat per indagarne i segni, i colori, i gesti e le forme.

Un approccio estetico fenomenologico che, memore dell'insegnamento di Heidegger e Husserl, coglie la permanenza dell'immanente nella creazione artistica e il suo relazionarsi alla percezione sensibile del mondo. Una percezione sensibile che fluttua da artista a artista, da uomo a uomo, e che può essere spiegata solo nel vissuto e non nell'analisi logica a posteriori del vissuto. Maldiney nota come la vita sia dominata dall'imprevisto, il quale rompe gli equilibri e porta l'uomo a modificarsi di continuo; perché il suo essere-nel-mondo richiede un rapporto definito di “transpassabilità”, ovvero: accoglienza del diverso per scongiurare forme di malessere schizofrenico.

Gli artisti vivono nella transpassabilità del mondo, si aprono al mondo, chiarendone le relazioni nascoste.

La matassa della catena dell'essere viene così a dipanarsi nel percorso artistico di Tal Coat; la potenza del gesto primitivo che racchiude la storia dell'uomo unita all'urgenza espressiva dell'individuo che cerca di capire il suo essere-in-sè, e il suo essere con e per- il- mondo. Per Maldiney l'opera di Tal Coat è la rappresentazione sensibile dell'*ouvert*.

L'ouvert inteso come spazio che lo sguardo abita, prima del soggetto e dell'oggetto, prima dell'attivo e del passivo, spazio esperienziale sempre prima della parola, *co-naissance*.

Il bretone nel suo atelier nei pressi di Tholonet, nei paesaggi brulli della Provenza, a ridosso della famigerata montagna Saint-Victoire, non auspica di ricercare come Cézanne l'azione pittorica che “unisca le mani erranti della natura,” ma di riscoprire il respiro illimitato del mondo nel suo più

piccolo essere inorganico e organico: dalla venatura della selce, ai riflessi dell'acqua fino ai passanti in movimento.

La finalità che si intende perseguire in questa tesi è come si possano integrare differenti chiavi di lettura sulla pittura di Tal Coat per meglio comprenderne la sua personale ricerca espressiva, al di fuori della nomenclatura di arte informale francese.

Evidenziando, attraverso l'analisi delle recensioni di George Limbour e Pierre Restany, e la monografia di Jean-Pascal Lèger; come la lettura di Maldiney riesca, in molti passaggi, a chiarire quei “tratti indefiniti” nell'operato artistico di Tal Coat che, in una lettura esclusivamente storico artistica, tematizzante, rimangono incompresi o erroneamente interpretati.

1. Henri Maldiney: la genesi dell'opera artistica

Nel contesto filosofico novecentesco Henri Maldiney (1912-2013) elabora un approccio alle questioni estetico-percettive del tutto peculiare; in cui gli influssi della *Daseinanalyse*, (analisi dell'esistenza), di matrice psicologico-filosofica, ad opera dello psicologo junghiano Ludwig Binswanger, si uniscono alla riflessione sulla *Gestalt* dell'opera d'arte, basata sulle teorie del filosofo e antropologo Victor von Weizsäcker.

Maldiney si situa oltre il pensiero di Heidegger e di Husserl, da cui nascono le sue prime riflessioni, per andare a creare un nuovo concetto di realtà, che si può intendere attraverso i neologismi di *transpossibile* e *transpassabile* da lui conati.

Questi neologismi tendono ad evidenziare come, nel più ampio quadro di riflessione maldiniano, l'elemento centrale sia l'aspetto esistenziale, legato all'ontologia dell'essere nel suo aprirsi al mondo.

Il suo concetto di realtà, come *esser-ci*, o *co-nassiance*, introduce un approccio metodologico nuovo alla questione artistica:

«L'arte prende fondo dal sentire, ma il sentire non ne è il fondamento. Occorre considerare qui la differenza tra prendere fondo (Boden Nehmen) e fondar(si) (stiften).

Tra le due vi è uno scarto di trascendenza, e a questo scarto corrisponde una diffrazione di senso all'interno del termine "estetica", che corrisponde sia all'estetica-sensibile che l'estetica-artistica. L'arte non è il monumento funebre del sentire, essa ne è la verità. Non è la traduzione del fenomeno, essa ne manifesta l'essere.»¹

L'arte è come manifestazione dell'*essere*, e *l'essere* "ha fondo", nel sentire, ma il sentire non è il fondamento dell'*essere*.

Nell'arte si manifesta la verità dell'essere: ovvero, che la dimensione del reale è indivisibile; e l'arte sta in rapporto al reale indivisibile in quanto "ci del c'è".

L'indivisibilità del reale è racchiusa, ad esempio, nel ruolo svolto dal monte Saint-Victoire nelle tele di Cézanne, «Presenza all'impossibile, come ogni presenza reale: essa è il *ci*. Ciò che la Saint-Victoire di Cézanne rende irresistibilmente visibile, è l'indivisibile dimensione del reale: il *ci* del *c'è* [*le y du il y a*] »².

Nell'operato artistico l'indivisibilità dell'*esser-ci* avviene in primo luogo attraverso lo sguardo.

¹G. Santonocito, *L'esperienza estetica la fenomenologia di Henry Maldiney*, Milano, Mimesis, 2008, p.35.

²E. Strauss, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Milano, Mimesis, 2005, p.89

Analizzando il termine *regard*, Maldiney ne evidenzia la ricchezza semantica; il lemma è composto da *garder* (avere in custodia) e il prefisso *re* (il ritorno): guardare è il ritorno, il ritorno dello sguardo all'origine della stato di “guardia”. Lo sguardo è un ritorno “alla possibilità stessa di tutti le sorgenti”³. Lo sguardo del pittore ci informa della comunicazione patica, cioè non-intenzionale, tra lui e l'essenza delle cose.

Partendo da questi presupposti relazionali nel quadro del pensiero maldiniano sembra configurarsi *l'avènement de l'ouvre*.

Leggendo le pagine dello scritto dedicato all'analisi delle opere di Tal Coat, l'atto artistico sembrerebbe nascere nel contesto del *pathei mathos*, (motto tratto dall'opera di Eschilo *Agamennone*), un apprendimento attraverso una prova; in cui l'esperienza sensibile insegnerebbe all'uomo l'accoglienza dell'imprevedibilità, perché l'imprevedibilità è il reale: il reale è ciò che non ci aspettiamo.

La “prova sensibile” racchiude in sé due momenti ermeneutici: *paschein* (subire) e *poein* (fare).

Che si manifestano nell'esistenza, in quanto unione dell' *in sé nell' Aperto*.

L' Aperto, o *Ouvert*, per Maldiney, non è uno spazio-tempo definito, ma è uno “spazio spaziante”.

Nelle lezioni tenute a Lione nel 1990, raccolte in *Esistenza: crisi e creazione*, Maldiney descrive così il concetto sopra esposto:

«E va da sé che ci sia uno spazio di senso, non solo di senso-significazione, ma di senso intuitivo sensibile [...] apparire è manifestarsi *in sé nell'Aperto*. In sé, poiché se questo o quello che vedo non si manifesta in sé. In lui, non percepisco niente; non è lui che percepisco. Ma se non si manifesta *nell'Aperto*, non ha un luogo di manifestazione. Il segreto dell'apparire è precisamente l'unione paradossale in sé nell'Aperto. Ma che è anche il segreto dell'esistenza.»⁴

L'artista è quindi uomo *tra* gli uomini, nel mondo, e sta *tra* la concavità e la convessità del mondo, in un atteggiamento altamente ricettivo e non passivo.

Per chiarire ulteriormente i concetti base del pensiero di Maldiney bisogna far ricorso direttamente all'analisi estensiva, effettuata ripetutamente nel corso degli anni, dell'operato del pittore bretone Tal Coat.

³H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, tr. it. cit., p.103.

⁴H. Maldiney, *Esistenza: crisi e creazione*, Milano, Mimesis, 2012, p. 52.

2. *Aux déserts que l'histoire accable l'art de Tal Coat*

“Ai deserti che la storia travolge: L'arte di Tal Coat” è una raccolta di riflessioni sulla produzione pittorica di Pierre Jacob Tal Coat⁵ (1905-1985). H. Maldiney si interessa alle opere di Tal Coat già a partire dal 1949, con un contributo apparso su *Les Temps modernes*.

Negli anni successivi seguono la prolusione al catalogo dell'esposizione tenutasi presso la *Galerie de France* del 1950, la recensione in *Derrière le miroir*⁶ n° 64 del 1954, il contributo apparso nella rivista *XX^e siècle nouvelle série* n°7 del 1956, gli interventi in *Derrière le miroir* n° 114 del 1959 e *Derrière le miroir* n° 153 del 1965, l'introduzione al catalogo dell'esposizione al Grand Palais del 1976 e l'ultimo contributo contenuto nell'opera del filosofo *L'Art, l'eclair de l'être* del 1993.

2.1 L'incontro tra il filosofo e il pittore a *Château Noir* (1949)

Nel 1949 il suo incontro con l'opera di Tal Coat avviene nelle possibilità aperte nel suo addentrarsi nel cammino che conduce da Aix-en-Provence a Tholonet lungo la strada, chiamata al tempo, percorso Cézanne.

La visione dell'arte di Cézanne aveva creato nel filosofo uno stato d'animo desideroso di esplorare il mondo, attraverso lo spettacolo delle cose. Ogni percezione sensibile incontrata lungo il cammino è dominata dalla presenza totalizzante della Saint-Victoire, «chacune des mes perceptions était transie de part en part par la présence [...] de la Saint-Victoire»⁷, da montagna magica la Saint-Victoire diventa maga, la quale opera la transfigurazione del mondo, e a detta del filosofo non si può più parlare di percezioni ma di concepimenti perché «elle possédait un degré de réalité qu'elle communiquant a tout ce qui était atteint par son signe»⁸, essa trasforma gli incontri in corrispondenze, è un'energia vivente che attraversa gli oggetti e che trae il suo potere dall'arte di Cézanne:

«Par la grâce de son regard, la vie de cette terre était neuve, inespugnable et jamias dite [...] il suffisait de la percevoir assez profond-c'est- a – dire de vivre assez profondément avec elle[...] le mystère véritable ne se réfugit point en de petits secrets [...] Il était tout- comme la lumière»⁹.

⁵Tal Coat, epiteto che in bretone, significa “testa di legno”

⁶Rivista d'arte francese, edita da Aimé Maeght, attiva dal 1946 al 1982.

⁷H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, pag.11.

⁸*Ibid.*

⁹*Ivi*, p. 11-12.

La potenza dello sguardo come *regard* è nella genesi artistica maldiniana una chiave che permette il ritorno all'unità dell'essere, e nel caso della pittura di Cézanne di un ritorno alle origini della luce, la luce di tutte le luci pittoricamente possibili.

A Château Noir Maldiney incontra Tal Coat; è l'inizio di una lunga frequentazione tra i due in cui le riflessioni filosofiche si intrecciano alla vena poetica del pittore¹⁰ nelle considerazioni riguardanti il ruolo del Château Noir¹¹ nelle tele di Cézanne “costruction e mouvance”, il castello è una cristallizzazione geometrica «Composition gothique. dirait Tal Coat»¹².

Al pensiero di Maldiney si chiarisce quale elemento unisca Cézanne, nelle sue pitture antecedenti il 1895 e, mezzo secolo dopo, Tal Coat: la scoperta della fluidità del mondo.

Tal Coat, in un rapporto, quasi patico, mostra alcune delle sue opere a Maldiney. Mostra ciò che andava cercando nella pittura, e nei disegni, dopo il 1946: il ritmo e la luce.

Gli arabeschi fluttuanti nello spazio bianco del foglio, rimandano alla “communauté cosmique” che era propria dell'arte romanica, dove l'uomo non era sdradicato dalla terra ma sentiva le sue “radici vegetali”.

Maldiney afferma che la ricerca dell'uomo esclusivamente limitata al proprio viso, del proprio Io, ha portato alla perdita di questa comunanza cosmica, ha depauperato l'arte riducendola a pura ricerca esteriore. Questi due grandi artisti (Cézanne e Tal Coat) hanno capito, a modo loro, che l'arte è l'esistenza del mondo espressa attraverso un analogo dell'universo: l'atto artistico.

L'atto artistico è il microcosmo che riproduce nelle sue gesta essenziali l'ingresso nell'esistenza della grande storia universale perché la pittura è esistenza e non abbandono del flusso vitale.

«Depuis sous prétexte nostre seul visage, nous avons perdu le sens du soleil [...] aux derniers recherches de Cézanne, je lui dit << la peinture n'exprime rien d'exterior [...] Elle dit le le monde – pensais-je – comme la théologie dit Dieu.>> Il corrigea: << la peinture est.>> [...] Qu'est- ce qu' un tableau? Non pas n'importe quel tableau quel tableau mais un tableau qui a définitivement quitté le fait divers pour enter dans l'existence, et qui roumpe avec tous les accessoires – les effets de charme ou de choc – pour entrer dans la peinture: un paysage de l' époque Song [...] C'est analogue de l'Univers.L'existence picturale est à l'existence du ce que l'acte sacrificiel selon le brahmanesimo est à l'Acte cosmique- à savoir son équivalent.»¹³

Il mondo sfugge all'analisi, pone un'estenuante resistenza all'occhio che colloca l'oggetto nello spazio stabilito riproducendo rapporti meccanici ed esteriori, ma il mondo danzante con le sue

¹⁰Tal Coat pubblicherà successivamente un suo compimento poetico dal titolo *Vers ce qui fu/est/ ma raison profonde de vivre*. Quest'ultimo sarà oggetto di una lettura approfondita nel contributo al pittore dal titolo *Regard Espace Istant dans l'art de Tal Coat* in *L'Art, l'éclair de l'être*.

¹¹Château Noir fu soggetto di tele e residenza stessa di Cézanne quando soggiornò a Tholonet.

¹²H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, pag. 12.

¹³*Ivi*, p. 13.

pulsioni ritmiche, espresse in forme e cromie, lo si riscopre nello sguardo puro del pittore. Il pittore ha la capacità di dire: “tu sei là e anche qua”, ubiquità, osmosi uomo-mondo:

«Nous vivons dans une sorte d'échange et d'osmose – où le souffle du monde végétal se compénètrent en phases alternés comme l'aspir et le respir du brahma: Tat Tuam Asi, Tu es cela. L'absolu, voilà ce que tu es [...] Le mystique ne peut transmettre son expérience aux autres hommes que par un recours au poème. D'une façon parallèle l'esprit de la nature ne peut se communiquer que par L'Art. L' Art seul a le pouvoir de fixer objectivement cette interdéfinition de tout. Parce qu'il est le maître des rythmes.»¹⁴

Il concetto di ritmo è fondamentale nell'analisi di Maldiney, l'arte pittorica è ritmo in tutte le sue componenti, e per lui «le premier moteur du rythme est l'arabesque»¹⁵

Il colore del pittore procede come la musica, con una serie di discontinuità, circolari ma modulate, richiamando il concetto bergsoniano, nonché L'Eterno Ritorno di Nietzsche, di tempo-continuità indivisibile espressione dell' élan vitale, grande intuizione creatrice : “indivisible liberté d'un nouveau départ”.¹⁶

L'arabesco, in quegli anni, è l'elemento centrale della pittura del bretone, l'anima celtica tra tutte le anime dei popoli antichi si configura come la più sensibile ai misteri dell'universo e celere nel cogliere la datità fluida delle cose percepite nell'esperienza estetico-pittorica, mentre la nominazione delle cose crea un immanente distacco, un'immobilità fasulla. Maldiney cita a tale proposito il dialogo platonico *Cratilo*.

Nel dialogo platonico il problema della corrispondenza del linguaggio alle cose viene affrontato con la rinuncia da parte di Cratilo alla denominazione degli oggetti, lo scarto tra significante e significato lo porta a ricorrere alla gestualità del dito per circoscrivere la natura propria delle cose. Quindi :

«Cela c'est concevoir. Mais percevoir c'est autre chose. Toute la perception enveloppe un infini. Percevoir. C'est dissoudre dans le mouvement tout les points fixes. Percevoir un roche, c'est ressentir le vie même de sa couleur comme une poussée ininterrompue de changement. Percevoir le monde au nouveau de sa réalité vivante, c'est être introduit dans sa durée même [...] La modulation d'une couleur [...] est un des aspects le plus purs du mouvement pur. »¹⁷

¹⁴*Ivi*, p. 13-14.

¹⁵*Ivi*, p.15.

¹⁶*Ibid.*

¹⁷*Ibid.*

Nel ritmo insito in ogni singolo elemento che compone l'atto pittorico, Maldiney ci ricorda che la pittura non imita la natura nei suoi effetti ma nelle sue operazioni, il quadro è l'immagine di un'attività così come si presenta il mondo.

Tal Coat però ricerca esclusivamente il vivente, una ricerca del ritmo puro dell'Universo, un intrecciarsi di linee melodiche dalle quali scaturisce una sinfonia, frutto dell'unità del quadro e dell'unità del mondo che si esprime in pura *energheia*:

« Quand le rythme de l'homme et le rythme de la vie du monde ne font plus qu' une seule musique, alors ils ressuscitent dans L'Unitè- et nous sommes dans le royaume de L'Art. L'Unitè du tableau se définit commè L'unitè du monde. Il est tout entier présent en chacun de ses point. Et de chacu de ses points émane- suscitant son espace- le vie de tous les autres.»¹⁸

Maldiney dimostra come la definizione di André Malraux¹⁹ di artista genio come rivale del mondo, in perpetua lotta con lo stile passato non si possa applicare ad un artista come Tal Coat, e come in conclusione, la sua visione dicotomica dell'arte come scontro di stili, e anche di personalità, sia superficiale.

Se si confronta Picasso con Tal Coat, si noterà come Picasso abbia sì una *vis* aggressiva che conferisce alla sua arte due attributi distintivi: «c'est un art politique c'est un art de demiurge»²⁰.

La sua guerra è contro il mondo, gli uomini e la pittura, il suo stile è quello del costruttore di forme e Maldiney nota acutamente come in Picasso ci sia una «tendance profunde a la rupture e a la secession»²¹.

Citando l'analisi di Carl Gustav Jung sulla pittura di Picasso²² come deformazione del mondo, si vuole sottolineare come il suo atto pittorico è un cupo mondo notturno²³, il blu non è espressione di sentimenti ma di un mondo sotterraneo come quello delle divinità egiziane o del blu dei mosaici di Ravenna che rappresentano il Giudizio Universale. In questa monocromia blu avviene l'antico rito necromantico della *Nekyia*: l'interrogazione dei morti e la discesa negli inferi (catabasi).

Un mondo diafano e siderale che si ritrova nella gamma cromatica dei blu e violetti delle *Ninfee* di Monet, «l'espace de malaise envoûtant»²⁴.

¹⁸*Ivi*, p. 17.

¹⁹André Malraux (1901-1976) scrittore e politico francese. Durante il governo di Charles De Gaulle tra il 1945- 1946 fu ministro della propaganda, diviene successivamente ministro di stato e della cultura dal 1959 fino al 1969.

²⁰ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 18.

²¹*Ibid.*

²²Si rimanda per approfondimenti alla traduzione in francese da parte Y. Lelay, in *Probleme de l'âme moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1960, p. 445.

²³L'interpretazione junghiana diventa più che convincente se si passano in rassegna le opere del "Periodo Blu".

²⁴ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 19.

Questa intonazione di Picasso è un primitivismo deforme, pompeiano, illuminato da una luce fredda. Le sue figure mitologiche saranno ambigue, un epos infernale, tra il 1937- '45 esse entrano in risonanza con il tumulto del mondo, lui è intento ad affrescare la malvagità del mondo con il suo equivalente visuale: l'orribile.

Eppoi segue a questo tumulto espressivo una lenta riconciliazione con il mondo post 1946, un baluginare di luce e oscurità, in una tiepida solitudine delle figure picassiane, che rispecchia in ultima analisi la vita dell'uomo Picasso: ha dovuto discendere nell'abisso per ritrovare se stesso in una pace a lui prima sconosciuta.

L'arte quindi è la vita vissuta, e nel caso di Picasso la tendenza ad accettare il mondo ed affermare il proprio Io è troppo lacerante, e il tentativo di unione e comprensione dell'altro non riesce mai completamente a realizzarsi per via di una tendenza alla separazione e all'aggressività.

Il caso dell'uomo pittore Tal Coat è agli antipodi del caso dell'uomo pittore Picasso, non c'è conflitto tra L'Io e il mondo, c'è una relazione simpatetica, non scendiamo in un abisso convulso di segni esoterici ma nell'elementarietà dei segni che la natura offre nelle proprie forme (l'acqua e il suo riflesso, le venature delle selce, i singoli racemi degli alberi, i licheni etc):

«Ses profondeurs son situées du côté du monde et de la vie: C'est dans une communion avec le monde d'en haut qu'il cherche le caillir secret de son unité. Cette communion exige une conquête préalable – ou plutôt non, pas une conquête mais une assomption. Non pas descendre mais monter vers l'élémentaire qui est à tous les carrefours de la Nature – telle est le démarche de Tal Coat»²⁵

Ci sono però due poli dialettici nella pittura del bretone: la dimensione segnica di carattere celtico e la dimensione gestuale di carattere cinese, che rimanda ai paesaggi cinesi dell'epoca Song.

Per Maldiney, Tal Coat è un uomo del suo tempo e soprattutto un artista tormentato dalla ricerca dei suoi mezzi espressivi e dall'autocritica.

La sua ricerca d'identità artistica l'ha portato ad aderire nel 1935 al movimento *Forces Nouvelles*, risposta critica agli astrattisti e ai concretisti ma che alla fine dimostrò la sua mancanza di innovazione invocando un ritorno all'umano.

Tal Coat²⁶ abbandonò subito il movimento, e si dedicò in piena solitudine a realizzare le sue prime opere in cui dominano pochi colori, dal nero alle terre naturali e bruciate, perché le sue tele, monocrome o bicrome, devono risultare ricche nella loro essenzialità.

²⁵Ivi, p. 21.

²⁶ Questi presentati sono accenni biografici forniti da H. Maldiney. Per la monografia esaustiva del percorso artistico di Tal Coat si rimanda al Capitolo 4.

Come nota Maldiney è in quest'anno (1936) che raggiunge l'epifania artistica, che segnerà definitivamente il suo stile identificativo : «Il a commencé à s'apercevoir là que la vraie richesse picturale venait de l'animation interne et non pas du choc extreme de la couleur»²⁷.

Nel 1940 a causa dell'occupazione tedesca si ritira a Château Noir; qua denota il filosofo i suoi quadri si fanno più brillanti, un'esplosione di colori, ma la critica del tutto erroneamente lo affilia ai giovani espressionisti, nonostante ad una attenta analisi si percepisca come la sua forza espressiva derivi non dalle cromie squillanti, ma dall'arabesco che si dilata nell'unità della struttura:

«[...] Il suffit une seule nature morte de cette époque pour s'apercevoir que la puissance lyrique de sa couleur est due en majeure partie a son vitalié. Aucune puissance c'est moins materielle que celle-là. La force du tableau lui vient da l'unité de sa structure [...] Le couleur partecipe à cette mobilitation universalle par l'unité lumineuse de sa texture.»²⁸

L'affermazione di Tal Coat del 1946 «le couleur n'a aucune vertu personalle»²⁹ sembra spiegare l'esito delle precedenti opere del 1944 in cui i colori non hanno veramente nessuna virtù personale ma nel loro rapporto reciproco determinano la stessa luce, altrimenti come elementi a se stanti sono per il pittore elementi morti.

Nel 1944 Maldiney denota come Tal Coat sia nel contesto della pittura francese il degno successore di Matisse³⁰.

Se Picasso “tortura le forme per sentirle vivere”, come dice Jean Bazaine, il bretone di ritorno a Parigi nel '45, riprendendo il tema picassiano delle tauromachie, decide che a dominare le sue opere siano le forme stesse, le quali “concertano” l'energia che fonda il campo pitturale.

Ma l'uomo Tal Coat, solitario e autocritico, non ritrova se stesso nell'ambiente parigino dei giovani artisti, la sua ricerca artistica proseguirà a Château Noir nel 1946.

La sua *quête* è una ricerca spirituale, arte e spiritualità si fondano nella sua vita, rendendo Pierre Jacob Tal Coat una delle figure più tormentante e ingiustamente poco riconosciute del XX secolo.

Tra il 1947- 1948 a Tholonet il mondo celtico del pittore si fonde con il mondo cinese, riconquistando il proprio *Umwelt*:

²⁷ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 22.

²⁸ *Ivi*, p. 22 -23.

²⁹ Cfr. cit, pag. 23.

³⁰ Henri Emile Benoît Matisse (1869 – 1954). Maldiney, presumibilmente, si riferisce tecnicamente, all'uso di Matisse di accostare colori primari e secondari puri per creare superfici luminose notando in questo espediente pittorico una certa similarità con il Tal Coat degli anni '40 - '50 che cercava la luminosità nella texture cromatica. Oltre che un riferimento al contrasto artistico, e di personalità, tra Matisse e Picasso che il filosofo sembra rivivere nelle personalità antitetiche di Tal Coat e Picasso.

«L'homme dans le monde, n'est pas un empire dans un empire. À peine est-il un royaume. Et en quel sens? - Quand je suis en présence d'un paysage je ne suis pas, en réalité, devant lui. Il y a derrière moi, autour de moi, la présence de tous les horizons. Tous les lointains sont intégrés dans mon prochain. Tout ce que je perçois sur le fond de monde. Et plutôt que le fond je devrais parler de milieu.»³¹

La tensione per la ricerca di una risonanza universale nella pittura di Tal Coat si esprime nel ritmo dell'arabesco, il ritmo non è scindibile dal colore, «perché il fine è creare una realtà trascendentale verso la quale si evolve l'individuo»³².

Nella pittura di P. Jacob il vivente, in tutte le sue declinazioni, è l'oggetto ricercato assiduamente con il ritmo e il colore, al fine di trovare una risonanza nascosta, trascendentale. Ma quando avviene questo incontro nella pittura? Maldiney, citando Nietzsche, afferma che ciò avviene solo quando realizzo che il respiro della natura e i segreti della natura sono della medesima famiglia dei miei; l'uomo riflesso del mondo è anche sguardo del mondo, un atto inscindibile di ispirazione-espiazione, un contrazione e una distensione, una sistole e una diastole.

Ecco allora la svolta pittorica del 1947 – '48: la grande vitalità del ritmo risiede in questo élan vitale che si esprime in pittura di luce, questa è la prima emanazione del visibile, cioè del mondo come attività.

«À cette condition seulement le tableau est comme le monde: une activité. Mais quel est l'élément primordial, du monde visible par quoi se manifeste, de la façon la plus puissante et la plus subtile à la fois, le monde comme Activité? Platon l'a dit dans La République : «C'est la lumière» La Lumière manifeste le monde comme émanation. «Toutes les couleurs sur une surface donnée doivent déterminer la même lumière, dit Tal Coat, sans quoi elles sont des éléments morts.»³³

Chiaramente la storia della pittura moderna è ricca di movimenti che fanno della luce l'elemento cardine delle loro opere, ma quello che sembra il più diretto legame con la pittura impressionista è però un'erronea interpretazione, perché la ricerca effettuata dagli impressionisti è quella di una luce esterna che si riversa sul mondo, scomposta e riasssemblata sulla tela solo quando il quadro è concluso. Come nota Maldiney: «La lumière impressioniste est divisé et porouse comme la multitude des fleurs sur un arbre»³⁴ mentre nella pittura di Tal Coat la luce è una pulsazione interna, ritmica, «Elle est intérieure aux object»³⁵.

³¹ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 24-25.

³² *Ivi*, cit, p. 25 : «Le rôle de la couleur, dit-il, que je ne puis séparer du rythme, est de créer cette réalité transcendentale vers laquelle évolue l'individu: c'est le vivant seul qui importe».

³³ *Ivi*, p. 27.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

Al colore inseparabile dal ritmo viene demandato il compito di suscitare la luce sulla tela, come aveva sentito Cézanne nei suoi acquarelli e nelle rocche di Bibemus, energia visibile del mondo visibile.

Tecnicamente il colore ha tante possibilità, può essere trasparente, coprente, pesante e leggero, può essere autosufficiente; estraneo a qualsiasi forma.

Maldiney nota che se ciò che diceva Gauguin sul colore è vero, e cioè che l'intensità del colore è inversamente proporzionale al suo peso, il colore esige una certa capacità nel saperlo sapientemente proporzionare, dosare, per far sì che esso sia equiparabile allo spirito della leggerezza e per realizzare delle grandi coreografie percettive³⁶ e spirituali: al fine di tessere un mondo sulla tela il colore deve essere vivente. Ma come è possibile esprimere nella pratica pittorica le potenzialità trascendenti del ritmo-colore? Il colore deve essere *ouvert*, ovvero deve aprirsi alle potenzialità della superficie.

« [...] Il faut qu'elle renonce à sa viscosité personnelle pour recevoir de toutes les autres une agilité multiplicité. Si veut être fidèle à sa nature picturale, la couleur se lire selon lois de distribution de la surface. Sans ce mouvement elle reste étrangère aux formes et au rythme et elle perd sa fonction d'énergie.»³⁷

Quindi per Maldiney il colore soggetto alle leggi della superficie è fedele a sé stesso, ora per lui il vero problema della pittura, e quindi dell'astrazione, risiede nell'introduzione di un oggetto in un mondo a due dimensioni che già in sé detiene caratteristiche proprie. La superficie delle cose dipinte richiede una ridistribuzione della luce, da questo momento in poi il pittore ha due strade: la pace tra le qualità luminose degli oggetti dipinti e quelle della superficie, oppure la guerra tra queste qualità luminose delle cose presentate e la luce propria della superficie.

« [...] Elle révéla la paix ou la guerre des profondeurs par la qualité de la surface, et nous pouvons lire alors même l'invisible ... comme nous lisons le Tragique de Tolède dans les transparences du Greco, ou le silence de Delft sur les eaux de Vermeer. Ainsi se révèle l'énergie élémentaire à travers les vibrations du cristal blanc blue de Tal-Coat.»³⁸

Tal Coat afferma enigmaticamente nel dialogo con il filosofo che: « C'est la vie qui doit être volontaire, la peinture est abandon.»³⁹

La chiave di interpretazione dell'affermazione risiede nel fatto che la tela è un limite, un campo prestabilito dove le forme costituiscono il terreno della verità, limitando un campo percettivo con il

³⁶Per il concetto espresso in Maldiney di coreografie percettive e il ritmo delle forme espresso nel colore, il suo riferimento principale è l'opera dell'antropologo filosofo Viktor von Weizsäcker (1885-1957) in particolare il saggio *Forma e percezione*. Per il contributo di V. Weizsäcker alla fenomenologia estetica di Maldiney si fa rimando al Capitolo 3.

³⁷ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p.28.

³⁸*Ibid.*

³⁹*Ivi*, p. 29.

loro contorno geometrico, e dove ogni punto è determinato dallo spazio, ecco allora che la pittura diviene abbandono perché si configura nel suo farsi agente mutilante lo spazio naturale nell'atto stesso in cui cerca di imitare la spontaneità della natura.

Il filosofo nota come nel 1946, il suo soggetto preponderante del pittore, in questa ricerca elementare della fluidità del mondo e della natura, è l'acqua.

Il Tal Coat che Maldiney incontra nel '49 sta introducendo nella sua pittura «le régime des harmonies naturelles sans nier l'existence du tableau»⁴⁰

Chiaramente questo regime delle armonie naturali si esprime con le trasparenze del colore, le opalescenze, il quadro non ha punto di vista interno o esterno, lo spettatore è chiamato ad entrare in questo sistema di forme in formazione.

Queste armonie essenziali quanto naturali richiamano i paesaggi Song e come poeticamente afferma il filosofo sta nascendo con lui un'arte planetaria, dove nel canto del mondo il pittore va alla ricerca del silenzio dei suoi elementi, congiungendo sapientemente l'elemento biologico dell'arte occidentale e l'elemento trascendentale dell'arte orientale.

2.2 La percezione sinottica del quadro e del mondo (1950)

Dopo il primo incontro Maldiney continua l'analisi del percorso artistico di Tal Coat evidenziando come il quadro si configura come una percezione sinottica⁴¹ dei processi naturali più elementari e quindi del mondo. Per il filosofo tra Cézanne e Tal Coat si configura un divario concettuale: il primo vuole “unire le mani erranti della natura”, mentre il secondo tende all'apertura degli elementi: «les plus infimes du monde à la respiration illimitée du tout.»⁴² Evidenzia come sulle tele la sua sia una composizione ritmica fluttuante, memore dei grandi maestri barocchi, e in particolare di Rubens:

«Ansi redécouvre-t-il le rythme irradiant et l'espace milieu des grands Baroques- en particulier de Rubens. Plus exactement il retrouve le secret d'une composition flottante où, dans un milieu animé par le jeu insaisissable des transparences, une réalité fluente est en échange et en suspens comme le paysage Song.»⁴³

⁴⁰Ivi, p. 30.

⁴¹ Maldiney delinea una tendenza artistica nella realizzazione di quadri percettivo - sinottici che nel tardo Cézanne trova il suo punto inflessione ma, annovera in tale tendenza, anche Paolo Uccello, Rubens, il tardo Renoir e qualche grande barocco.

⁴²Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p.35.

⁴³Ivi, p.36.

La ricerca di Tal Coat, sta intraprendendo un'altra svolta, sta ricercando sé stessa, non più nella varietà cromatica ma nella texture e nel gesto, le forme cedono il passo al gesto. Una ricerca gestuale cara alla cultura orientale, che Tal Coat introietta nella sua eredità celtica.

«Pas de forme non plus chez Tal Coat. Un geste [...] nous parlions des paysages Song. Un Tableau de Tal Coat est un monochrome. La couleur y est d'autant plus animée qu'elle y est moins affirmée. La vie d'un tableau [...] exclut le flagrant délit. Un tableau de Tal Coat n'est un objet, c'est une action [...] C'est qu'il y a d'inhabituel chez Tal Coat, c'est simplement de l'inhabituel.»⁴⁴

L'inconsueto, nell'arte di Tal Coat è la nostra incapacità a vedere l'elementare, ogni sua opera diventa un punto di redistribuzione delle energie del mondo naturale espresse attraverso il mezzo pittorico.

2.3 *L'impluvium sotto i pini a Château Noir (1954)*

Il terzo incontro tra il filosofo e il pittore avviene nel 1954, in occasione delle operazioni di bonifica del vecchio impluvium a *Château Noir*. Un incontro di pochi giorni in cui, con grande stupore, questa “apertura della terra”, permette loro di scoprire il ritmo del mondo:

«Et notre regard voué à la mouvance n'avait pas d'autre structure que ce rythme inassissable, esquisse provisoire de tout le rythme du monde.»⁴⁵

La grande vasca che raccoglie l'acqua piovana racchiude un'altra presenza che si afferma nel ritmo del mondo: le tracce dei gesti umani.

L'umanità nelle sue tracce disseminate nel mondo scopre sé stessa stringendo un patto con la natura, come l'impronta di una mano impressa sulle pareti di una caverna. Spunto di riflessione, l'impluvium porta ad affermare come la luce imprigionata nel progetto umano sia libera, luogo ideale per la pittura *en plein air* e per la meditazione⁴⁶.

Nel suo bustrofedico cercarsi nel mondo l'arte di Tal Coat, è diventata gestuale, primitiva:

«Tout ce qui touche à Tal Coat est primitif. Sa pénétration étrange à force de naturel, des civilisations de la préhistoire, comme sa hantise des perceptions primordiales. Revivre le geste le plus ancien de l'homme dans le forme d'un silex lui est la manière de se reconnaître dans le monde.»⁴⁷

⁴⁴*Ibid.*

⁴⁵*Ivi*, p. 39.

⁴⁶*Ivi*, cit. p.39: «*Quel endroit pour méditer! Je viendrai travailler ici*».

⁴⁷*Ivi*, p. 40.

Ma perché l'arte di Tal Coat sta giungendo a questo risultato?

Il filosofo risponde che quest' arte è l'esito conseguente al rifiuto totale di mettere le cose del mondo in una prospettiva, un rifiuto assoluto a tematizzare e ad isolare. Le cose in Tal Coat sono date in quanto percezioni elementari e universali: «les perceptions les plus humbles sont le plus universales – étant celles par quoi nous sommes au monde avant même qu'il n'y ait pour nous des choses.»⁴⁸

Perché se «les obiectivation abolit la communication»⁴⁹, ecco che la grande arte di Cézanne cerca di interiorizzare la distanza, ma di fatto non è riuscita ad unire le mani erranti della natura, o a svelarne le identità segrete. L'arte, nota Maldiney, molto spesso ha fatto ricorso all'ambiguità e alla metamorfosi, e le sue forme sono metafore che non si originano dalla sorpresa del mondo, in quanto si configurano sempre come un commento a posteriori:

«Mais les former sur le chemin desquelle le peintre reconduit les choses à elles- même ne s'originent pas à la surprise du monde, elle ne sont rien ded plus que des méhaphores. Un commentaire après- coup. Et le génie des métamorphoses n'y change rien.»⁵⁰

Da questo presupposto possiamo capire, per antitesi, cos'è in profondità l'arte di Tal Coat: essa è l'istante delle realtà, è l'«Ah!» dell'imprevedibile divenuto reale e giustamente nei quadri di Tal Coat si può affermare che «la vie n'attend pas le vivant»⁵¹.

P. Jacob condivide con i grandi pittori del paleolitico di Lascaux lo squizzo gestuale, in cui vive (e non rivivere) il bisonte, il cervo e il cacciatore in un'apparizione o meglio nel “momento apparizionale”:

« La Peinture de Tal Coat s'insinue dans le mouvement des êtres et des choses en les illuminant dans leurs lointains. Ses maîtres les plus proches sont les grands artistes du paléolithique, ce sont ceux de Lascaux. Les peintres de Lascaux ont mobilisé le contour de l'animal dans une esquisse gestuelle qui est au-delà de toute forme assignable - parce l'istant de vérité était [...] les moments apparitionnel où le surgissement du cerf ou du bison [...] Dans le dessins ou les tableaux de Tal Coat la vie n'attend pas le vivant [...] Et le moindre événement d' univers, l'élan d' un rocher ou les bondissement d'une cascade.»⁵²

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ivi*, p.41. Vorrei far notare come su questo concetto che “la vita non attenda i vivi”, ci sia di fatto una corrispondenza visuale nella serie dei *Passants* e nella serie dei *Autoportraits*; in particolar modo in questa serie delle pennellate veloci delineano un viso che non ha tratti somatici. [N.d.a]

⁵² Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 41.

Quando Maldiney parla di *élan*, lo estende ad ogni singolo elemento delineando così un fenomeno universale il quale: «est fait de passages indivisibles et furtive, de presences insaisissables et certaines, d'apparitions où les choses sont en instance, proches de leur dévoilement».⁵³

Questo fenomeno universale è fatto di passaggi indivisibili, furtivi in cui tutte le cose sono in potenza prossime al loro svelamento, si formano nel mondo oggettivo che sta davanti ai nostri occhi e divengono ciò che esse sono in se stesse attraverso di noi: «les choses ne se dévoilent à elles-mêmes qu'en nous.»⁵⁴

L'artista si pone in ascolto del mondo, la sua è una risposta propositiva all'imprevedibilità che irrompe nel reale a cui noi dobbiamo dare un senso nello spazio delle nostre azioni, il pittore lo fa con il gesto:

«Le peintre est à l'écoute du monde, à l'affût de l'événement. Mais quand l'épaisseur de la forêt s'entrouve comme une déchire en nous. C'est l'Istant de la Réalité. Le réel, c'est toujours ce qu'on, n'attendait pas ... le << Ah!>> des choses à même le cri de l'homme s'il est poète, à même son geste s'il est peintre. Car si la réalité est imprévisible son irruption n'a des sens que dans l'espace d'un acte humain.»⁵⁵

Ma cosa si intende quindi per spazio? La risposta più genuina, risulta quella fornita dall'uomo comune che non conosce né la filosofia né grandi le questioni estetiche, perché egli risponderà con il suo linguaggio del corpo alla domanda: il suo essere nel luogo dell'azione (*Atmen*), respiro, quindi una risposta che può essere solo affettivo-motoria che si esplicita nel fare, nell'agire e nel subire:

« Qu'est-ce l'espace? Le premier moment de stupeur passé, il fait un geste. Tout en répondant << je ne sais pas >>, il étendra les bras et il respirera plus largement, le regard fixé sur rien. Il a tout simplement donné la définition du poète: Atmen, dit Rilke, pour dire l'espace. C'est le langage plus réel [...] C'est celui de l'homme qui se découvre debout au milieu du monde et qui s'étonne d'un être le foyer. Il prend possession de l'espace en s'ouvrant à l'espace [...] comme un milieu qui l'enveloppe et le pénètre et dans lequel il est au monde à travers la motricité de son corps [...] il est dans le monde de l'action.»⁵⁶

A livello pittorico, lo spazio in Tal Coat è paysage-milieu, il nostro esser-ci si riferisce al suo essere attraverso di noi e con noi. In questo paesaggio-mezzo il pittore non è un occhio ma un *regard*⁵⁷: è l'anticamera del mondo (*foyer du monde*), il quale sguardo fa emergere sul supporto «des rythmes qui sont en résonance avec son être profond.»⁵⁸

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013, p. 41.

⁵⁶ *Ivi*, p. 42

⁵⁷ Il termine viene spiegato dal filosofo nell'ultimo contributo a Tal Coat in *Regard Espace Istant dans l'art de Tal Coat* al paragrafo 2.8.

⁵⁸ H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013, p. 42.

Nell'esser-ci l'orizzonte delle nostre percezioni secondo Maldiney «se déplace avec nous. Nous sommes toujours à l'origine. Nous sommes perdus. Et nous serions condamnés à cette perdition et à l'errance si nous ne hantions le monde autour de nous à partir de certain foyers»⁵⁹.

In questa dimensione esistenziale il gesto del pittore è definito “acuto” nel suo divenire arabesco, il quale fornisce così la profondità e la mobilità della realtà e «le quoi du monde qu'à travers le comment de notre commune réalité»⁶⁰.

Quindi le superfici di Tal Coat dal suo gesto in poi godono di una specie “animismo” del tutto assente nelle fotografie che il filosofo vede nello studio del pittore, queste ultime non godono di *élan* essendo complesse nature morte:

«J'ai vu maintes photographies de sous-bois, des roches et des eaux du Tholonet [...] tout n'était plus en elles que parties mortes [...] Les geste de Tal Coat est de plus aigus parmi tous ceux qui ont transformé la superficie d'une toile [...] Une ligne ou une surface de Tal Coat n'est jamais un tracé, n'est jamais objet mais trajet. Nous n'y lisons pas la forme calculée d'un geste: nous y suivons un gest créateur d'espace qui abolit toutes le formes dans un éclatement de pulsions rythmiques [...] Mais cette liberté qui n'est pas un signe de l'homme, mais l'acte même de l'homme ,est en accord avec le monde qu'elle dévoilè...[...]»⁶¹

Ricapitolando si può affermare che l'arte di Tal Coat è per Maldiney gestualmente acuta, profonda e mobile “voce viva” del canto profondo del mondo, ritmo centrifugo che si esprime in una luce radiante dove la materia viene plasmata per trasmettere «l'aigu du monde phénomène qui vibre dans l'espace comme une flèche»⁶². Questo gioco luministico e materico trova un parallelismo nella esperienza visiva del filosofo: «comme on voit dans certaines mosaïques de Ravenne le rouge d'un smalt diffuser dans le blanc à peine rosé des tessères de marbre et tout l'espace visible palpiter da san présence invisible»⁶³.

Ma nel gioco del visibile e dell'invisibile nel complesso delle tessere musive di Ravenna e il gesto primitivo-elementare di Tal Coat intercorrono secoli, e il pittore è un uomo del XX secolo. Il suo canto profondo del mondo è un canto tragico, nonostante faccia rivivere il patto tra uomo e mondo. Maldiney a conclusione dell'incontro del 1954, sembra interrogarsi “sull'estensione” dell'arte di Tal Coat a seguito di ciò che Karl Marx afferma sulla storia dell'arte:

«Il n'y a pas d'histoire de l'art dit Karl Marx . << Il y a en art des periodes de floracion qui sont sans rapport avec le dévoleppement général de la société, avec l'ossature de l'organissasion social.>> . Cette formule qui

⁵⁹*Ibid.*

⁶⁰*Ivi*, p. 43

⁶¹*Ibid.*

⁶²*Ibid.*

⁶³*Ivi*, p .44

libère la Poiesis des conditiones historiques de la Praxis signifie que l'art témoigne, ai milieu des aliénations de l'histoire, de ce qu'il y d'inaliénable dans la la coexistence de l'homme et du monde.»⁶⁴

Cos'è inalienabile nella coesistenza dell'uomo e del mondo in rapporto all'arte di Tal Coat?

Per Maldiney la risposta è semplice: la più primitiva realtà, esser-ci «[...] l'art de Tal Coat n'exist pas par cette coexistence de l'homme et du monde.»⁶⁵.

Ma quest'arte non è inoffensiva, ha una grande verità che molte menti prima del gesto di Tal Coat hanno espresso: l'uomo tende a fuggire dalle sue responsabilità davanti un mondo maledetto. Citando Hölderlin, Maldiney conclude una riflessione iniziata a partire dal primo gesto pittorico dell'umanità (espresso nelle opere del bretone) e si conclude con una riflessione esistenzialista sulle considerazioni relative all'essere dell'uomo nel mondo:

« Le peintre a pris en charge la réalité la plus primitive et il est passé tout entier en elle. Mais cette peinture n'est pas inoffensive. Elle porte une accusation silencieuse. Elle denonce un très subtil alibi qui à fuir nos culpabilités humaines dans l'image d'un monde maudit: << À quoi bondes poètes dans un temps de détresse? >> sinon a fonder ce qui demeure depuis toujours: que l'homme n'a pas toutes ses origines de l'autre côte du désespoir.»⁶⁶

2.4 La comprensione poetica del mondo in un mondo senza pareti (1956)

Il mondo che si presenta nelle tele del bretone è un mondo senza pareti, attraverso questa pittura siamo nel mondo: «*esquissant en elle les premiers geste de l'existence qui en dévoilent les sens enfouis*»⁶⁷.

Maldiney si domanda perché la critica contemporanea sia così lontana dal “risvegliarsi” in questo mondo senza pareti? Forse perché Tal Coat mette in questione il gesto e il fine ricercato da Cézanne:

«Si la critique est si longe è s'éveiller à l'art de Tal Coat, la raison est qu [...] Il représent à lui seul tout un versant de la peinture où se remis en question la geste inaugural de Cézanne joignant les << main errantes de la nature>> Qu'il y ait en Cézanne le désir et parfois l'esquisse d'un autre geste,c'est un fait. Mais nous attendon encore celui qui recourra à Cézanne (comme Heidegger à Hölderlin) pour saisir dans l'acte de fondation de la peinture le sens d'une compréhension << poétique>> du monde – en dehors de laquelle la critique est déracinée du sol même de l'art.»⁶⁸

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ivi*, p. 47.

⁶⁸ *Ibid.*

La critica non trova un terreno stabile al di fuori della comprensione poetica del mondo espressa da una lunga tradizione pittorica, alla ricerca di un successore delle gesta di Cézanne, non realizza che la ricerca di Tal Coat mette in questione sia la ricerca di Cézanne sia il suo rivelare le relazioni segrete della natura.

Si era solleciti a leggere le opere del bretone come impressioniste, ma la grande differenza risiede nello stupore che nasce dall'essere, lì nel mondo con il mondo all'improvviso.

« Pendant de longtemps le critique a parlé de Tal Coat comme d'un impressioniste [...] Une seul regard le sépare: mais c'est le premier, celui qui s'étonne d'être et qui dans cet étonnement tient à l'Être – celui justement que l'impressionisme a oublié.»⁶⁹

La sua arte parte dall'impressione, dalla quale scaturisce l'attonimento della scoperta di essere parte di quel “canto profondo” del mondo; e non dalla conseguenza dell'impressione sensibile derivata dalla natura, quest'ultima impressione naturalistica può generare solo un'arte che raffigura un mondo in cui abbiamo «en filigrane [...] le coordonnées de l'espace objectif qui est l'espace de notre représentation-mais de notre présence non pas.»⁷⁰ essa è molto lontana dal ritmo elementare delle opere del pittore in questione: «La peinture de Tal Coat n'est pas conscience du monde , elle est présence au monde et le à de cette présence, milieu du dévoilement, est fondé par le geste du peintre effectuant les rythmes de l'espace où il est immergé.»⁷¹

La pittura impressionista non ha, secondo Maldiney, segno umano, in lei gli oggetti sono la nostra presenza al mondo, stanno al posto nostro. Mentre quella del pittore ha l'umanità ma non è espressa attraverso le forme che poi ha assunto, quelle forme sedimentate nella nostra memoria visiva. Questa pittura ha il carattere distintivo della verticalità: « et sa verticalité avant d'être son signe était le conditions de tous son signes [...] être présent au monde sans être en prise sur rien»⁷²

Condivide una caratteristica con la pittura cinese Song: si concentra sugli oggetti ma al contempo se ne distanzia perché per Tal Coat nel quadro non si realizza l'annichilimento delle cose ma la loro scomparsa nel moto perpetuo del Tao.

«La présence de l'homme n'y date pas de l'apparition de la forme humaine qui constitue le thème central de sa dernière exposition. L'homme était la bien avant de s'être reconnu dans le forme [...] l'esapce habitè pour Tal Coat n'est pas plus centré sur le chose que le paysage des Song. Toutefois le ton n'en est pas le même. Le

⁶⁹ *Ivi*, p. 48

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

rapport de l'homme au monde n'y est pas fondé sur l'annihilation des choses jusqu'à ce que le tableau lui-même disparaisse dans le Tao de la peinture; est antérieur aux choses.»⁷³

L'osservazione diretta di un'opera di Tal Coat chiede al nostro corpo di prendere lo spazio, prima che un'idea sorga dall'inconscio, e nell'attimo in cui lo sguardo vede (*regard*), si respira vivendo così l'esperienza più primitiva dello spazio nell'avvenimento-avvenente del *Atmen*, respiro così come viene espresso da Rilke nei sonetti ad Orfeo.

Crea degli spazi abitati che nascono nello spazio del paesaggio⁷⁴ ma in cui non c'è un tempo prima dell'uomo e un tempo dopo l'uomo, è lo stesso unico tempo: «dans l'art de Tal Coat le chemin qui monte et le chemin qui descend est un seul et même chemin». Non c'è un prima figurativo, un dopo astrattista, un'arte dell'uomo e un'arte delle cose del mondo. Quando lui incomincia a introdurre gli uomini nelle sue tele, essi erano già lì, perché (come già notato nella riflessione del 1954) nelle tele di Tal Coat “la vita non aspetta i vivi”. E in questo moto: «Nous en serons les contemporains lorsque nous le deviendrons de nos origines».⁷⁵

Se questa è la verità che Tal Coat vuole comunicare, i suoi mezzi tecnici non saranno scindibili da essa: la texture del quadro è l'avvenimento, “le moment de la Réalité”. I segni grafici, quando ci sono, specificano il momento del reale ma non l'oggettivano perché: «Avec l'objectivation commence la distance et fini la communication».⁷⁶

2.5 Una singolare universalità (1959)

Parlare della pittura di Pierre Jacob è la prima fase che sancisce la rottura tra noi e quest'arte, essendo questa un atto di disvelamento, è un'arte dalla “singolare universalità”. Il verbo che meglio esprime questa sua essenza è *advenir*. E' un'arte del suo tempo, che nel suo “accadere” si presenta chiaramente oscura:

«Jamais pourtant parole plus inutile ne fut plus nécessaire. Nous pour éclairer un art dont l'évidence au contraire la fait paraître obscure mais parce la plus claire des arts de notre temps est aussi de tous le plus incompris [...] Il y a longtemps, en effet, que non les signes des choses mais l'acte de leur apparition-

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Si veda nei suoi schizzi i riferimenti paesaggistici ricorrenti: acqua, albero, roccia etc

⁷⁵ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 49.

⁷⁶ *Ibid.*

disparition dans l'universelle phénoménalité du monde on trouve en cette peinture l'espace sans distance ni mesure où le monde n'est jamais séparé de lui-même.»⁷⁷

Continuando a riflettere su come la sua arte sia un atto di apparizione-disparizione, certe opere riecheggiano quella frase che Tal Coat pronuncia per definire il suo approccio artistico: «pur échange de mon être contre l'espace du monde»⁷⁸

Ma come, e dove pittoricamente, avviene questo scambio dell'essere contro lo spazio del mondo?

Nelle opere degli anni '50 in cui si affrontano due temi: il cielo e la terra. L'unica trascendenza ricercata è quella che scaturisce dalla quotidianità degli altopiani dell'Île-de-France.

Nella tematica paesaggistica: «la terra est moins dans l'image du paysage que dans la structure de la peinture. Là même où la tectonique picturale n'explique pas, comme dit Cézanne, ses assises géologiques»⁷⁹. La terra è il piano originario da dove tutto comincia ad essere, ma noi di questo piano invisibile non conosciamo l'origine. Da qua si innalza un “muro cosmico”: «...il est sans doute à l'abri de ce mur cosmique à partir duquel commence même le regard de Dieu»⁸⁰.

Quindi queste opere esplicano a chi le guarda che la realtà del mondo, la sua presenza è più forte dell'oggettivazione e della sua stessa rappresentazione, facendoci provare così «ces sensations confuses que nous apportons en naissant».⁸¹

Maldiney prosegue nell'esaminare come alcuni pittori si relazionano al tema della rappresentazione dello spazio del reale.

Prende ad esempio l'opera *le Baigneuse* di Renoir e la confronta con le tendenze del cubismo analitico:

«... une Baigneuse de Renoir ou une œuvre cubiste dans années 1910 ou 1911? Ce tourbillon de couleur-lumière sans cesse renaissant de l'excès de sa plénitude définit une architecture charnelle que l'orbe solaire du corps féminin [...] Et la forme révélée l'espace irradie comme sa Gloire. Par ailleurs, dans le cubisme qu'on appelle analytique, il s'agit bien moins d'une analyse de décomposition de l'objet que d'une attaque pour briser le mur des apparitions. La rupture du plan de fond dans l'extrême fractionnement de formes permet de faire de l'objet [...] Le cubisme n'a pas réduit le plan de fond et la forme de Renoir restent des limites de l'espace: Pesé, compté, divisé, le « doux royaume de la terre » est à l'image de notre aliénation.»⁸²

⁷⁷ *Ivi*, p. 53.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ivi*, p. 54.

⁸² *Ivi*, p. 55

Citando André Breton e Paul Éluard: «Il y a ici des murs que ne franchiras pas, des murs que je couvrirai d'injures et de menaces»⁸³. Questi muri creano regni separati, inconciliabili con il reale, un'immagine delle nostre alienazioni, perché non si è compreso che lo spazio del reale è un movimento onnipresente.

Ora nelle opere di Tal Coat il filosofo nota che c'è un “mouvante omniprésence de l'espace”, in cui l'uomo abita intendendo con questo «exister au péril de l'espace qui de partout le déborde et le transit et à même lequel s'espose, c'est-à-dire se risque, se montre, s'énonce et tente de s'égalier à soi-même dans l'impossible recueillement de ses lointains.»⁸⁴.

Sotto la luce onnipresente del cielo sulla terra, quest'ultima diviene uno specchio del cielo; il primo spettacolo del mondo:

«... Ici dans son intégrale nudité: la terre miroir du ciel. Sans doute n'a-t-elle besoin d'hyperboles ni de métaphores pour en refléter la lumière. Mais ces reflets déjà composent un spectacle, et c'est bien avant eux que le ciel et la terre nous sont une seule même demeure, à nous qui pour être au monde n'attendons pas d'en être spectateurs.»⁸⁵

Secondo Maldiney l'arte del bretone mette fine all'antitesi figurativo e non-figurativo rendendo palese che si tratta di mistificazioni.

Riflettendo sulla dichiarazione di George Braques: «Le peintre ne tâche pas de reconstituer une anecdote plastique mais de constituer un fait pictural»⁸⁶ Maldiney afferma che supponendo pure che il fatto pittorico corrisponda ad una necessità propria, bisogna chiarire se la pittura ha necessariamente bisogno per cercare di costruire questi fatti di un certo ordine o se questo corrisponde ad un'esigenza esclusiva dell'arte contemporanea. Ora bisogna domandarsi: qual è il contenuto dell'arte? La risposta per il filosofo è semplice: è un atto. Non bisogna confondere le forme con le immagini (*fait picturale*), perché sono sempre e solo le forme che determinano il quadro e non le immagini, altrimenti si ricade nel circolo della pittura-imitazione, *tromp-oeil*, dunque nella disamina tra pittura figurativa e non-figurativa.

«À supposer que le fait picturale ne soit pas à son tour une anecdote plastique mais qu'il noue effectivement le lien de sa propre nécessité, il reste à savoir si le peintre a nécessairement pour un tâche de constituer des faits d'un certain ordre ou si c'était seulement la tâche spécifique de l'art moderne, c'est-à-dire de notre plus proche passé. Le contenu de l'art ne peut être un fait mais un Acte. Que jamais l'anecdote n'ait été l'objet du peintre

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 56.

et le sens de la peinture, cette naïve vérité en implique une autre qui l'est moins: les structures du tableau n'ont jamais été des images mais de formes. La querelle de l'art figuratif est un combat mal engagé en ce que la ressemblance de l'image nous y cache son << apparaître >>»⁸⁷

Nelle opere figurative l'immagine ha funzione "d'apparaître": « et que son moment apparitional ne dépend pas de l'object mais du regard. Or, le propre du regard et de la perception esthétiques est de n'avoir pas d'autre structure que les structures de l'oeuvre en fonctionnement.»⁸⁸

La struttura base dell'opera non è l'immagine in sé, ma "l'acte de formes" in quanto hanno due dimensioni: quella del segno e quella del ritmo.

« Si l'art figuratif meut des images, il ne se meut lui-meme que dans l'acte des forme et les formes y sont la structure du regard. Toute forme a deux dimension: elle est signe et elle est rythme [...] Le rythme ouvre un champ de présence inédite qu'aucune representation n'épuise et dans lequel l'image est dans cet état d'origine perpétuelle qui caractérise la nécessaire gratuité de son apparition [...] sur le fond d'une chorégraphie rythmique qui est la vie des forme.»⁸⁹

Nell'arte figurativa siamo introdotti nel mondo prima di identificare gli oggetti. Nell'arte astratta abbiamo la sostituzione degli oggetti con delle forme: «À elles desormais las fonction d' apparaître et de ce configurer»⁹⁰

Il pericolo dell'arte astratta risiede nella creazione di simulacri senza significato, perché la forma libera di contenuto viene collegata all'immagine creando così due inconvenienti: assumendo un carattere puramente segnico o dall'altro di configurarsi come pura oggettività. Rischiando così di creare un linguaggio delle forme tautologico.

Quale sarebbe allora per il filosofo il linguaggio di Tal Coat?

Tra questi due poli il pittore bretone riesce ad integrare il mondo, nel suo inizio e nel suo termine in un unico "Istante", che sarebbe: «L'unité de l'acte de l'homme et de son séjour, de sa présence au monde qu'il habite.»⁹¹

Nell'atto di salvaguardare (*garde*) nel suo sguardo (*regard*) l'istante la sua opera diviene una sinossi della percezioni confuse in cui «les choses se passant en l'homme, et l'hommes en elles...»⁹².

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ivi*, p. 57.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ivi*, p. 58.

⁹² *Ibid.*

Ecco che Tal Coat deve rifiutare le forme per non creare divisioni, per non negare lo spazio e i colori, entrambi assumono il ruolo delle forme perché creano delle ubicazioni; ovvero è lo spazio stesso che genera il suo movimento così come il colore genera il suo movimento. Il fine di tutte le tecniche adoperate dal pittore è quello dissolvere i suoi stessi elementi nello spazio dell'atto in cui essi si raccolgono⁹³: «Il n'est ombre ou lumière, noir ou blanc, gris bluea ou argent, qui pas plus que le chaud ou le froid dont la fugue est toujours insassissable, puissent être pris en flagrant délit d'être soi.»⁹⁴

Perché noi non abitiamo «un catalogue du monde mais le monde même et les plus humble perceptions est une histoire.»⁹⁵. La presenza dell'uomo è dettata nella sua esistenza fuori da sé nella storia il cui tempo non è che la successione di sguardi umani sul mondo.

2.6 Spazio e tempo (1965)

Maldiney rivisita l'atelier di Tal Coat nel 1965, allo scendere della sera le tele mostrano una luce non localizzabile nel loro spazio.

Questo spazio fa vedere non un punto di vista ma tutto l'orizzonte: l'invisibile e il tempo, tutte le presenze e le assenze: «un grand art n'est jamais au passé, moins encore d'un guetteur historique. On peut être à l'affût de tout l'espace du monde, à l'ecoute de tout l'absent: quand l'événement se produit, il a lieu dans l'insurveillé.»⁹⁶.

L'avvenimento artistico si produce nell'istante in cui non c'è un'aspettativa, ciò richiama alla mente del filosofo l'aneddoto di Courbet :

«...Courbet et son histoire de fagots. Il poisait son ton sans savoir que c'était, des fagots: Il demande ce qu'il représent là; on alla voir et c'était des fagots. Ainsi du monde ... Il faut, pour prendre dans son essence, avoir ces yeux de peintre qui dans la seule couleur voient l'objet ... Prende ce qu' on a devant soi et persévérer à liexprimer le plus logiquement possible, d'une logique naturelle s'entend, je ne n'ai jamais fait autre chose.»⁹⁷

Il pittore nel colore vede l'essenza dell'oggetto, come questo “revenir aux choses mêmes” è una chiave di lettura vana se applicata all'arte di Pierre Jacob. La sua è un'arte che per essere prima di tutto deve esser-ci, perché:

⁹³Questo dissolversi degli elementi che compaiono nello spazio pittorico nello stesso istante in cui si raccolgono rimanda ad un'arte evanescente, tecnicamente riscontrabile negli acquerelli in cui il diluente crea presenze momentanee di colore se il supporto si presenta precedentemente bagnato, e al variare della concentrazione del pigmento in rapporto al diluente crea *tâche* invisibili o visibili. Si veda la serie degli acquerelli di Tal Coat.

⁹⁴ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 58.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ivi*, p. 63.

⁹⁷ *Cfr. ivi*, p. 64.

«une chose n'est proche que sous l'horizon de nostre ici. Or, il n'est d'Ici que pour être des lointains. C'est dans l'éploiement du lointain, de l'arche sans eppui de l'espace, à même le vertige pérpetuellere porté de l'éloignement, que nous sommes notre propre départ.»⁹⁸

L'esser-ci in questo orizzonte indagato negli altipiano dell' Île-de-France e della Normandia, tra cielo e terra, lo porta a creare uno stile con una potente « générarilisation interne, immanente à l'élémental, lui permet d'unir, en leur universal extrême, les milieux de notre présence à partir de chaque chose singuléire, de chaque événement du monde.»⁹⁹

Perché uno stile con una potente generalizzazione interna, elementare permette di creare una singolare università, e infatti nelle creazioni degli anni '50-'60 «l'esapce de Tal Coat a la structure du temps.»¹⁰⁰. Questa genesi dello spazio perpetua l'onnipresenza del tempo, perché se le cose passano nell'uomo e l'uomo nelle cose «l' être est amené a la présence. L'istant perce et le temps se transforme à partir de cette extase».¹⁰¹

Citando Anassimandro Maldiney esprime la natura imperitura e non distruttiva della pittura di Pierre Jacobs:« D'où les choses on leur naissance, là leur lour advient la destrution, selon la nécessité. Car elles doivent payer les unes aux autres et subir expation de la leur injustice, selon l'ordre du temps»¹⁰². Quest'arte non ha un carattere distruttivo, tutt'al più si può parlare di un “mutuel enveloppment des horizons”, una profonda evidenza abissale in un linguaggio elementare, che trova molti punti di contatto con l'arte cinese.

Se l'arte di Cézanne crea un'arte intessuta di avvenimenti che sono un incontro tra fatti pittorici e cosmici, l'arte di Tal Coat tesse il suo spazio di riunione tra chiari e oscuri, densi e trasparenti, tra il vicino e il lontano, tra le assenze e le presenze.

La profondità del mondo è nelle sue opere ricercata nella superficie, «une plénitude sans fond tendeu jusqu'à nous. Sa profondeur est émergence.»¹⁰³

Nei sui mezzi quest'arte non si configura come arte demiurgica, essa semplicemente “lascia essere l'essere”: «Laisser être l'être, le dévoiler dans le mouvement de l'apparaître, tel est le sens de l'art de Tal Coat. Mais la peinture ne le peut que sa technique est égale à sa vision».¹⁰⁴

La sua carriera è incentrata sulla materia, nella ricerca della materia e dei mezzi con cui operare la sua arte non è un'arte della modulazione come quella di Cézanne.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ivi*, p. 65.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ivi*, p. 66.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ivi*, p. 67.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 68.

Una sua opera può essere costituita da un colore, da un'alterazione dello stesso tono, dove una luce senza sorgente incorpora il colore come nei quadri di Rubens, ma principalmente è la variazione delle textures che crea lo spazio e il tempo di questa luce che emerge dalle profondità.

Se l'arte secondo Paul Klee “non rende il visibile, ma rende visibile” ecco che in questa visibilità si ha per Maldiney la manifestazione del concetto di *Ouvert*: *l'ouvert* è il visibile. L'arte di Pierre Jacobs rende visibile l'impossibile:

«Le peinture de Tal Coat est une peinture à l'impossible, en ce qu'elle nous met en demeure d'être: elle nous ouvre la demeure de l'être et nous oblige à être notre propre possibilité. Tout est impossible, et d'abord d'exister, pour celui qui est seulement là. Il faut partir pour avoir lieu.»¹⁰⁵

Quindi se l'arte di Tal Coat è un invito ad essere le nostre possibilità, questa è un'arte non da vedere ma, quasi pedagogicamente, è un'arte per insegnarci a vedere.

2.7 Pathei Mathos: sentire e fare (1976)

L'intervento del 1976 è caratterizzato da una riflessione molto ampia sullo stato della critica d'arte negli anni '70, e si intreccia con la concezione maldiniana dell'opera artistica. In questo contributo a Tal Coat si denota come la posizione del filosofo tenda a distanziarsi dalle tendenze predominanti nel panorama storico critico dell'arte.

Maldiney nota, citando Proudhon, come la sintesi è sempre “governativa”, e come questo carattere si riscontri in modo particolare nello stato odierno degli studi artistici dominati dagli *-ismi*. In queste carceri di nomi e nomenclature, l'arte diventa memoria del suo essere e non della sua essenza, si pietrifica e diventa una tematizzazione.

«Impressionnisme, expressionnisme, fauvisme, cubisme, luminisme, costruttivisme, etc., ces mots captent dans la légalité d'une langue irrévocable tout ce que comporte de libre et d'alégal une parole à voi vive [...] Il servent à la programmation des machines parlantes qui nous délivrent du mal de penser, des errances du non-savoir où nous nous efforçons, à travers les oeuvres, tantôt vers l'issue du côté de l'origine, tantôt vers l'origine à l'aube de l'issue. [...] Ils identifient l'art à un mémorial de lui-même où le présent de chaque oeuvre a son destin au futur antérieur: << Voilà ce qu'elle aura été.>>.[...] L'art se pétrifie dans la rigidité. N'ayant plus son ici sous l'horizon qu'elle ouvre et dont son acte propre est d'être l'ouverture, l'oeuvre n'existe plus: elle est devenue thème.>>>»¹⁰⁶

¹⁰⁵Ivi, p. 69.

¹⁰⁶Ivi, p. 73.

Perché questa tematizzazione senza orizzonti?

Semplicemente per decodificare l'arte, per “avoir prise” sull'arte e nell'arte. Poterla analizzare e per iscrivere tutti gli “impossibili possibili” nei “prevedibili possibili”, stabilire una ferrea logica delle sensazioni artistiche. In una visione dominante l'arte che non è più un *regard* ma una supervisione.

« La vision totalissante qui embrasse d'un coup le << panorama de l'histoire de l'art >> a une autre ampleur mais la même fermeture que le regard panoramique de plus d'un critique dans une salle d'exposition. Ici, comme là, tout est lié par la formule synthétique << qui gouverne tout à travers tout >>. Et le maître mot [...] est celui qu' André Malraux après Jaspers: l' englobant...>>»¹⁰⁷

Questa tematizzazione dell'arte è: supervisione, inglobamento e soprattutto dominio. Una “presa” che elimina l'immaginazione e l'esistenza dell'essere, perché l'esistenza è stare nell'Aperto, nel mondo, vicino all' alterità delle cose e degli esseri, non è un portare verso di sé ma un portare con sé la sorpresa che nasce nell'*Ouvert*. Quindi l'arte apporta con sé l'istante della sorpresa, il quale è frutto dell' «irrépressible don de la réalité»¹⁰⁸.

L'intera produzione artistica del bretone nasce dall'istante della sorpresa presentandosi così polimorfa, variata in temi e modi di esecuzione.

«C'est ici que commence l'art de Tal Coat, ici que l'oeuvre entière a sa naissance: dont l'acte se renouvelle en chacune. Car l'histoire de cet art est celle de son instant: instant de l'émergence, à même la courbure de l'espace du monde et de l'espace du tableau, d'un événement-avènement qui se laisse jamais prendre à leur trame, et dont l'incidence absolue s'abolirait moins de disparaître que d'être captive: << Venant d'un lointain profond, n'arrétant de surgir puis de s'abîmer pour revenir >>»¹⁰⁹

Nel suo essere avvenimento-avvenente, sfuggente, lontanamente profondo e sempre pronto a sorgere e risorgere, è un'arte con delle caratteristiche che sono frutto dell'uomo-pittore esposto nel mondo, il quale subisce e agisce: «en deça de sa liberté, dans une passivité integrale: << je suis agi >>».¹¹⁰

Infatti Maldiney individua delle “fasi” nel percorso dell'artista, che nomina *conversion*.

La “conversione” avviene da una volontà egoistica primaria che si sottomette autonomamente ad un'altra volontà (detta non-volontà), nella sottomissione essa rimane immutata, e solo al di sopra di questa volontà egoistica primaria è in grado di emergere la sua arte. Nel percorso artistico di Tal Coat

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ivi*, cit. p.74: « La prise est en défaut de cet excès d'elle-même, de cette transgression de soi, de cette chute d'où s'élève l'élan qui la surpasse, de cette déchirure originare: l'irrépressible don de la réalité.»

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ivi*, p. 75.

non c'è secondo Maldiney una serie di trasformazioni ma una serie di conversioni di volontà, non sembrerebbe quindi emergere nessuna sintesi dialettica.

«Quant a celui-ci, sa transformation d'une époque à l'autre ne consiste pas dans l'inversion, mais dans la conversion d'un vouloir égoïstique, qui de lui-même se subordonne à un second vouloir (ou non-vouloir) qui aura le premier sous lui comme la base sur laquelle il repose, mais au-dessus de laquelle, libre de son émergence, il existe.»¹¹¹

Da queste conversioni emergono fasi pittoriche riscontrabili cronologicamente.

Dalle prime opere fino al 1940 c'è una tendenza parossistica alla ricerca di sé più che delle cose, che si esprime con un certo grado di violenza e aggressività.

Quindi approfondendo l'analisi delle opere intorno al 1940 notiamo uno scontro, un accumularsi di forze conflittuali che esprimono: l'essere nel luogo delle cose ed essere davanti, en face, e distanti dalle cose. Perché questo essere “in faccia” davanti al mondo crea un'arte tematizzante, la quale è la negazione dell'*Ouvert*. Maldiney porta ad esempio un'opera del 1926 “*Repas*”:

« Dans ses toiles del 1926 comme le Repas, il ne s'empare pas de la forme humaine; elle transparait à travers une modulation discontinue de facettes tremblantes d'espace, où la couleur se fluidite en lumière. Et ses paysages de 1930 ont pour sujet premier l'amplitude de l'espace, qui naît de l'expansion de champs presque monochromes [...]»¹¹²

La svolta avviene nel 1947, come nota anche il critico d'arte Raymond Cognait: «déconcertante à force d'être multiple... L'unité qu'impose une nature exceptionnelle»¹¹³ in questa molteplice unità si manifesta la presenza di due forze: «cette de la peinture et celle de son monde»¹¹⁴.

La forza pittorica risponde alla sua epoca, alle necessità plastiche (Pierre Jacob Tal Coat come pittore del XX secolo con le sue esperienze pittoriche) mentre la forza del suo mondo risponde all'espressione (gli “impossibili possibili” che nascono dalla sorpresa dell'istante). Da questo incontro-scontro si esprimono «cette faculté de raisonner et de subir».¹¹⁵

Ragionare esprimerebbe l'esperienza dell'uomo-pittore di spiegare se stesso attraverso la sua arte, questa esperienza è un apprendimento attraverso prove (subire) che Eschilo esprime con la formula *Pathei Mathos*:

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ivi*, p. 77-78.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ivi*, p. 76.

«Pour un peintre, raisonner c'est s'expliquer avec son experience de peintre, non pas après elle, encore moins avant elle, mais en elle, en acte. Subir...Cela s'entend dans la parole d'Eschyle: Pathei Mathos, ce qu'on apprend, c'est par l'épreuve est double. Ses deux versants sont ceux des deux actes dont l'intériorité réciproque le fait artiste: sentir et faire.»¹¹⁶

La dimensione artistica consiste nella reciprocità del sentire e del fare, perché è nel “l'irreprendibile dono del reale” che si coglie l'istante della sua co-presenza, con e attraverso il mondo.

« La sentir ne nous procure pas seulement des impressions ayant valeur représentative: du vertit pour de l'herbe. Il est d'abord communication symbiotique avec le monde et, comme tel, il est un << ressentir>>. Non parce qu'il serait un retour du moi sur lui-même, mais parce qu'il affecte chaque fois d'un pathos détermine notre éveil au monde au même l'éveil du monde...»¹¹⁷

Ma questa co-presenza che si svela nell'istante della sorpresa ogni volta si arricchisce di un *pathos*, questo momento patico determina il tono emotivo del “risveglio”, ovvero della co-presenza uomo-mondo:

«Nous sommes par elle introduits à tout l'étant sur un mode particulier et significatif [...] Tout sentir comporte une moment pathique qui donne le ton à notre rencontre avec le monde et dispose par là notre comportement envers tout ce que nous pouvons rencontrer en lui. Tout ce qui nous arrive nous est violence ou don; et notre accueil peut être de confiance ou angoisse.»¹¹⁸

Segue a questo momento patico, (che può avere quindi varie sfumature emotive), il *faire*. Ma cos'è il *faire* descritto da Maldiney? E' l'azione che crea un'unione tra ciò che l'artista sente e ciò che può esprimere mediante la sua arte.

« Le faire non plus n'est pas d'un dieu. En lui, par lui, l'artiste est aux prises avec les résistances d'un matière que sa puissance éprouve et contre lesquelles elle s'éprouve et se prouve. <<Qu'est-ce que dessiner? Demande Van Gogh – C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut.»¹¹⁹

Si realizzerebbe così quanto riferito dal pittore quel “puro scambio del mio essere contro lo spazio del mondo” nel contributo all'artista del 1959. Questo scambio che avviene nel momento patico

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

diviene senso del mondo espresso poeticamente nel fare dell'artista, il quale inventa la tecnica e la materia: «[...] parce qu'il rende visible, l'ébranlement de l'existence à même l'animation d'une matière. Le faire apprend à voir, il aguise le regard». ¹²⁰

Proprio a partire dal 1947 la svolta è segnata prima dal trasferimento nell'atelier di Tholonet e successivamente nell'atelier a Chevreuse, dove raggiunge la seconda “conversione”.

Numerosi aggettivi possono qualificare la produzione di questo periodo ma forse un adattamento di un detto tratto dal *Tao-tö-king* può illuminare sul che cosa sia accaduto in questa *conversion*:

« Mais au sens Lao-tsue dit: << les choses surgissent de l'être, l'être surgit du rien >>, ou, ce est proche, << les choses sortent du oui, le oui sort du non >>, Tal Coat dit non à tout ce qui persévère en soi, et dont la permanence égoïstique bloque tout advenir, interdit l'aventure de l'arrivant. Sa peinture rejette l'espace tectonique, dont la loi de fermeture et de totalité fait de la limite du tableau, défini par son cadrage, la commune mesure de ses formes [...] L'espace de ses ouvre (peinture ou dessin) et sans mesure ni distance. Il est espace énergétique [...] » ¹²¹

Se Tal Coat abbandona attraverso l'esperienza del fare e del sentire la prima volontà egoistica questo avviene perché capisce che persevera nell'essere sé non induce alla mobilità, all'accoglienza dell'evento-avvenente, ma genera distanze pregiudizievoli tra la sua arte e il mondo. Queste distanze si esprimevano nella prima *conversion* in una moltitudine tumultuosa ed aggressiva, una modulazione frammentaria e luminosa dello spazio. Dal 1947 invece la conversione di volontà porta a realizzare uno spazio energetico, non localizzabile, articolato ritmicamente in cui le forme si auto-generano, e la luce assume un ruolo significativo perché essa è il luogo-simbolo del “risveglio sensibile” dell'uomo nel mondo:

«La lumière est moins le milieu de la phènomalité universelle que celui de la lucidité de notre éveil sensible au monde. Cet éveil est sans cesse. C'est lui qui meut dans un perpetuel départ ce regard, dont la garde ne s'entretient de sa naissance. Nous sentons et nous mouvant, Nous nous mouvant et sentant. En courant (au sens propre dans le collines du Tholonet, Tal Coat éprouvant que le monde ne se découvre pas à nous d'un pont de vue, mais dans le mouvement, dans tous ces mouvements qui accompagnent toujours l'automouvement d'un vivant. ¹²²

La sua pittura non è più un punto di vista ma è la traslazione del movimento dell'esistenza (sentire e fare “ci sentiamo e ci muoviamo, ci muoviamo e ci sentiamo”). Il movimento dell'esistenza si

¹²⁰ *Ivi*, p. 77.

¹²¹ *Ivi*, p. 79.

¹²² *Ibid.*

riscontra in opere che hanno per soggetto i *passages* o i *signes* come ad esempio: “*Des hommes passent*”, “*Passage de la brume la matin*”, “*je passe*”.

Non c'è nell'arte di Tal Coat dal '47 in poi un *object-à-faire* o un *object-à-defaire* perché: « il tâche de se tenir en deçà de tout était construit »¹²³

Quindi se quest'arte è un'arte del movimento, dell'avvenimento-avvenente non si può parlare di arte del fenomeno del movimento perché il fenomeno arriva più tardi, troppo tardi rispetto a quel *plus* che è l'avvenimento. Maldiney per descrivere questo concetto usa la formula di « *il y a* »:

«Seul un mot simple peut signifier l'extrême simplicité du don originaire dans l'exclamation, sans précédent, du << il y a >>. Ce mot, des Grecs à Nietzsche, c'est le << plus >>. Le plus qui fait la vie et qui la fait vivant n'est pas obtenu, mais donné par chance. Le plus est l'événement [...] Ce que le plus apporte est ce bonheur par ce Nietzsche appelle Glück (Ge-lück): toutes failles rassemblées, et par là comblées, dans le Oui de son surgissement.»¹²⁴

Il *plus* così definito da Maldiney è insieme alla presenza dell'*Ouvert* la condizione de l'arte di Tal Coat, ogni opera è: «la durée monadique d'une diastole-systole, où l'événement d'un passage: ruissellement, fissure, ombre ou saut, s'échange avec l'illimité, dans lequel il passe et revient à soi».¹²⁵ Questo passare e ritornare in sé stesso dell'evento in un unità monadica è un atto respiratorio di espansione e raccoglimento, il quale si configura come la cifra stilistica predominante di tutta la produzione dell'artista. Cerca con il suo tratto di perpetuare il presente dell'avvenimento-avvenente, la sua si configura come una traccia esploratrice *encore en instance*.

La traccia esploratrice domina l'altra *conversion* che Maldiney individua nel percorso artistico del bretone.

Maldiney data questa “fase” intorno al 1960, il pittore si muove tra Froges-les-Bains e Chevreuse, e altri numerosi viaggi per Île-de-France, da questo momento nel suo operato la natura paesaggistica viene unificata nell'unità di “Terra e Cielo”, la cui profondità “apparente” è di volta in volta studiate nelle singolarità che la costituiscono come, ad esempio, in “*veine du silex*”:

«Mais quand vers 1960 [...] il parcourt les plateaux de l'Île-de-France, il est exposé à la terre comme au ciel, dont les deux étendues, dans un seul battement s'égalant l'une à l'autre, s'ouvrent à lui comme un seul séjour ou il existe au large de l'espace. Le paysage est devenu Terre et Ciel. Il est le lien du ciel et de la terre: la terre miroir du ciel. Sonnant dur sous le regard [...]L'evidence de la terre n'est déjà plus du même ordre qu' autrefois:

¹²³ *Ivi*, p. 80.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

elle se distribue, d'ici et ici, entre de singularités qui sont engagés en elle, et qui donnent leur titres à beacups de ses peintres: << silex perdus >>, << veine de silex >>»¹²⁶

Si nota dunque come il pittore sia passato dai “Passaggi” (prima conversione “*Passages*”), alle “tracce” (seconda conversione), si analizzava prima il movimento di quell'esistenza che non aspetta il vivente per poi giungere allo studio dei segni della natura e dell'uomo, e in questa fase l'artista che giocava con la gamma cromatica delle terre si è convertito ad orchestrare liberamente le cromie squillanti del bianco titanio, del violetto, del rosa, del rosso e del giallo. Creando monocromi dove le sperimentazioni riguardano non sono solo i toni caldi o freddi e le variazioni della texture di ciascuna cromia ma, soprattutto l'utilizzo del medium steso a umido o a secco.

Ma ora, nel 1975 -'76 in quale direzione sta andando la sua arte? Una quarta conversione?

Nell'ottobre del 1975 Maldiney è presso l'atelier di Tal Coat a Tholonet. Presente davanti alle opere del pittore si pone in uno stato d'ascolto. Cosa vede?

« [...] je le regard.: D'abord les toiles noires. Pourquoi, par quoi m'ont-elle requis? Par l'évidence radiante de leur apparaître. En elles l'espace est acte [...] Leur espace est le verbe d'un monde. En même temps, dans ces toiles s'esquissent des forme focales dont la genèse est lente [...] Plus loin une toiles claire [...] Mais noirs ou clairs, ces tableaux, quel que soit le moment qui predomine en eux, ont la même genèse: à chaque aveniment, qui à la fois émane et s'ouvre, le monde se modifie et la terre monte de ses fonde.»¹²⁷

Tele chiare e tele scure, ciò che predomina è l'emergere della terra dalle sue profondità, con modalità diverse, siamo però sempre nell'emanazione dell'evento. Ma poi ecco le ultime opere: «des masses nucléaires, dès que le regard se prend à elles et les isoles, se chergent d'agresivité et aussi d'appel.»¹²⁸ Blocchi geometrici, masse nucleari, denunciano l'irruzione delle singolarità nell'esistenza, ecco che quella volontà egoistica ritorna ed ora non è più ammansita dalla non-volontà, qui domina l'impazienza, l'irruenza e la velocità; la pittura di Tal Coat è giunta all'apice della propria autocritica:

« l'acte d' être est violence: la violence d'une évidence premiere abstinée à soi, le scandale de toute le chose finie affirmant son être par le vouloir égoïstique de son propre fondement, et niant tout le reste. Tout commence par l'injustice et dans l'injustification . Aucune harmonie préétablie. Pas Préalable poétique. Tout départ est prose; la prose de l'attaque.»¹²⁹

¹²⁶ *Ivi*, p. 82.

¹²⁷ *Ivi*, p. 83.

¹²⁸ *Ivi*, p. 84.

¹²⁹ *Ibid.*

Ogni atto dell'esistenza è violenza e auto-referenza, una volontà egoistica. Quest'arte sta giustificando (“*justification ouvert*”) il suo percorso e la sua esistenza: era iniziata da una volontà egoistica, si era “sacrificata” nello scorrere dell'esistenza, ritorna ad essere la prima volontà.

Secondo Maldiney si delinea tre momenti distinti (l'essere, le cose, l'avvenimento) che trovano la loro unità solo nel loro *acte*-passaggio da uno all'altro:

«[...]Le trois moments en instance: l'être ou la chose, l'était de choses ou l'événement, singulier, fermès chacun sur le vouloir exclusif de son propre fondement. Au-dessus le fond. Au-dessus l'Ouvert. Et voici l'unité d'action dramatique et poetique: la justification de tout étant fini est dans le passage, en lui et par lui, de l'un à l'autre des deux derniers»¹³⁰.

Quest'arte ha i caratteri di una complessa cosmogonia, la sua natura mitopoietica richiama i tre miti greci delle origini: il mito di Cielo e Terra, il mito di Gaia e il mito di Urano.

« Avant tout fut Abîme, dit Hésiode, puis Terre aux larges flacs, assise sûre à jamais offerte à tous le vivants[...] Terre, elle, d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière. Ciel étoilé, qui devait offrir aux Dieux bienheureux une assise sûre à jamais.»¹³¹

Tal Coat traccia la sua cosmogonia pittorica, la terra è la protagonista che emerge dal Chaos (il Nulla per gli Orientali, la non-volontà per Maldiney), essa è il fondo comune che si apre a tutte le presenze e le assenze, ma le tiene “sospese”.

Tale sospensione viene generata dalle forme che creano lo spazio della loro assenza e solo mediante le altre forme possono addivenire a sé, un passare da forma in forma, da segno a segno nell'orizzonte dello spazio finito del supporto. Il ritmo è il movimento di questo spazio che si muove in sé stesso attraverso l'avvenimento della texture. Tutto questo è l' *événement-avènement*.

In questa cosmogonia il pittore introduce la storia dell'uomo, ma nel giungere all'uomo il pittore non lo vuole ritrarre, ma solo ricordarli il suo esilio sulla terra, il suo essere di passaggio.

«Ces grandes faces calmes qui nous assiègent ou qui passent loin de nous sont parfois des visage qui nous exilent, les visages de notre Exil. Alors...Nous avons une patrie?»¹³²

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ivi*, p. 85.

2.8 *Regard Espace Instant dans l'art de Tal Coat (1993)*

L'ultimo contributo interpretativo di Maldiney all'arte di Tal Coat è del 1993, enucleato nell'opera del filosofo dal titolo *L'Art, l'éclair de l'être*. La morte dell'artista è avvenuta nel 1985, e il saggio *Regard Espace Instant dans l'art de Tal Coat* si configura non solo come l'ultimo elogio alla figura dell'amico scomparso ma anche come spiegazione lineare e coerente del pensiero filosofico di Maldiney sul fare artistico, e quale ruolo assume l'arte rispetto a quelle che sono le sue principali tematiche di riflessione negli anni '90: ovvero l'esistenza e la psicopatologia.

Maldiney traccia immediatamente in *Regard Espace Instant dans l'art de Tal Coat* il legame tra l'esperienza sensibili ed esperienza artistica.

Tramite i sensi l'uomo è nel mondo, ma dove di preciso? È l'uomo in ciò che vede oppure vede ciò che sta di là nell'oggetto che scruta? L'uomo attraverso i suoi sensi si avvicina o si allontana dai fenomeni del mondo?

« Une flaque d'eau sous me pas. Un homme qui passe au loin. Un vol d'oiseaux au-dessus des labours. Un cri. De tous mes sens ouvert me voici au monde [...] me voici ou me voilà? Ma certitude se scinde, la réalité se décompose [...] Suis-je là où je vois? Ou vois-je là ou je suis? »¹³³

Da Plotino a Bergson fino a Victor von Weizsäcker questo problema percettivo è il punto fondamentale da cui il filosofo prende le mosse per indagare la natura percettiva nella creazione artistica, e in particolar modo nell'operato di Tal Coat.

Il fenomeno che Victor von Weizsäcker nomina come il “dubbio sensibile”, «doute sensible»,¹³⁴ (ovvero il domandarsi “sono (io) là dove io vedo oppure io vedo là da dove io sono”), viene esperito per la prima volta da Maldiney nell'incontro con l'opera di Vermeer intitolata “*Vue de Delft*”:

« Je me rappelle ma première rencontre avec le Vue de Delft de Vermeer. Avant d'en avoir reconnu le sujet et la disposition, je me suis trouvé tout à coup marchant sur les eaux, oui! Devout sur le plan d'eau dont l'étendue, ouverte à même l'espace de Vermeer, glissait sous mes pieds et souvenait à ma présence, m'exposant à moi-même dans cette ouverture. »¹³⁵

Lo spazio di Vermeer si muove sotto i suoi piedi, e lo espone a se stesso in questo *recontre* tra l'io e il mondo e dell'io *con* il mondo. In questo momento il mondo viene portato all'apparire (*appaitre*) nell'ambito della creazione artistica, l'arte è il rendere visibile:

¹³³ *Ivi*, p. 89.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ivi*, p. 90.

« Le monde n'attend pas pour apparaître d' être rapporté à un point de stationnement, d'où nous le devisagerions, lui otant son visage. Il est des moments plus primitifs où tout au contraire nous nous envisageons à lui. Un arbre isolé debut dans une prairie peut devenir à l'istant toute mémoire effacée, le point d'accumulation à partir duquel se définissent tous les voisignas jusqu'à à l'extreme lointain [...] Il est le point-origine de l'horizon sous laquel tout- compris moi-même- est en vue [...] je suis là où je vois»¹³⁶

Maldiney si domanda, a seguito di questa esperienza con il quadro di Veermer (*je suis où je vois*), come può l'uomo essere vicino ad un avvenimento, o ad un oggetto che non è sul suo medesimo piano di presenza.

Maldiney nota come Heidegger parla di questa esperienza utilizzando il termine *durchstehen*: «être debout à travers. Debout à travers tout, je suis capable de l'espace pour un monde, capable de l'ouverture du monde, come un point peut être capable d'un cercle ou d'une sphère.»¹³⁷

Analogamente per il filosofo questa esperienza la si può esprimere semplicemente nell' *ex-ister*: «être debout à travers»¹³⁸ perché è nell' “essere-in piedi-attraverso” il privilegio dell'uomo di essere sempre in allerta su tutti i fenomeni del mondo:

«Le privilège de la verticalité humaine est de surgir a soi en ouvrant de toutes parts une simultanéité humaine est de surgir à soi en ouvrant de toutes part une simultanéité de profondeur où comme l'a répété tant fois Tal Coat << les lointains sont proches et le proches lointain>> De toutes les tensions motrices de mon corp animé [...] je suis en prise, originariement, sur l'espace potentiel de tous les phénomènes du monde se mondeisant»¹³⁹

Se per Tal Coat come per Maldiney il “lontano diviene vicino e il vicino lontano” e l'uomo è nello spazio potenziale di tutti i fenomeni del mondo, allora bisogna chiarire cosa si intende per “là” nella formula “je vois là où je suis”.

Si parla di “dubbio sensibile” per V. von Weizsäcker in quanto nell'esperienza non ci sono due alternative ma due facce del medesimo errore: quando posizioniamo il *là* in un mondo prestabilito e quando invece situiamo il *là* in una posizione all'interno del mondo. In verità questo *là* è non situabile, è un locativo assoluto, condizione di tutti i luoghi possibili e della possibilità stessa di aver luogo. Ecco che però il suo essere locativo assoluto genera due aspetti opposti cioè: “*la béance*” e la “*patience*”.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ivi*, p. 91.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

«L' erreur consiste, dans les deux cas, à situer le là [...] dans une monde préalablement constitué. Or là ne saurait désigner une position à l'interior du monde puisque le monde lui-même est là [...] La paradoxe de ce site insituabile se manifeste sous deux aspectes opposés de la béance et de la patience. D'une part l'ambiguïté au sujet du là attend son proxysme dans le doute sensible au moment où celui-ci n'a plus d'appuis à l'intérieur du monde. Ce que le là a d'absolument propre se révèle négativement à l'istant où il s'anéantit dans la crise. Dont le forme typique est le vertige.»¹⁴⁰

Ma su questa esperienza sensibile l'analisi oggettiva incontra dei limiti invalicabili, sia per Weizsäcker e sia per Maldiney perché, questa vertigine, il “là” (divisione e pazienza) delimita quello “espace en turbulence qui s'abîme en lui-même”¹⁴¹ che in più opere maldiney definisce *l'ouvert*: perché il campo dello sguardo è lo spazio che lo sguardo stesso abita, l'esser-ci dell'uomo con e attraverso il mondo, in un momento patico, si configura come una *co-naissance* che viene resa tangibile nella creazione artistica.

«[...] Nous n'existions qu'a voir et ne voyions qu'à l'être ...là, dans l'ouvert. [...] Dans un pareil moment, le champ du regard est l'espace qu'il habite. Il y a réciprocity absolue entre mon ouverture à l'espace et l'ouverture de l'espace.

Là où je vois je suis

Là où je suis je vois

[...] il n'est ni dans le monde ni dans l'homme. Il est le lieu apertual de leur co-naissance.»¹⁴²

Ma che rapporto intercorre tra il reale, la dimensione in cui l'artista opera, e la sua creazione artistica? Maldiney afferma che «nous parlons trop légèrement de la réalité [...] la révélation du réel comme telle est réellement bouleversante.»¹⁴³, quindi la rivelazione del reale risiede nella formula dell'immediatezza che frequentemente viene utilizzata da Maldiney di “*il y a*” ma questa immediatezza è “realmente sconvolgente” è sempre accompagnata, nel suo non essere mai attesa, dalla sorpresa per cui: «[...] la surprise est co-originnaire avec l'existence: surprise d'être le là dans l'unique étonnement du *il y a = j'y suis*. Le réel se lève en lui-même dans l'ouvert. En soi-dans l'ouvert, c'est le paradoxe constitutif du là »¹⁴⁴.

La sorpresa è co-originaria all'esistenza come l'arte è co-originaria al fenomeno assoluto dell'esistenza nell'atto del suo apparire (*apparaître*).

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 92.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ivi*, p. 92-93.

¹⁴³ *Ivi*, p. 93.

¹⁴⁴ *Ibid.*

«Où est cette flaque d'eau? [...] son apparition première [...] Elle n'est pas dans le monde, mais le monde est en elle, en départ en elle; et l'ouverture de l'espace est incluse dans son éclat, phénomène absolu. Son être-ainsi a la gratuité requérante de l'apparaître.[...] il est sans pourquoi, comme l'ouvert dans l'ouverture duquel toute manifestation est incidente à soi. L'acte pur de l'apparaître, le φαίνεσθαι est le Ah! Universel, l'exclamation fondatrice qui déchire la catalogue raisonné des apparences et de code des raisons.»¹⁴⁵

L'arte è co-originaria al fenomeno dell'esistenza perché nel suo apparire ne condivide i caratteri di gratuità e sorpresa, nonché essa si presenta sempre come ciò che non si attende.

Ecco spiegato ulteriormente perché l'arte di Tal Coat ha i tratti di una cosmogonia in quanto « le réel ne surgit que dans l'Oouvert dont- si elle ex-iste-l'oeuvre est le là»¹⁴⁶. In questa cosmogonia pittorica le cose sorgono dal Nulla invisibile e divengono nell'*Oouvert* ciò che esse sono nello spazio abitato dallo sguardo del pittore.

2.8.1 *L'Être d'une oeuvre.*

Il contributo del 1993 si focalizza nel paragrafo intitolato *L' Être d'une ouvre* sull'essenza dell'opera di Tal Coat, e per indagarne l'essere il filosofo pone a raffronto il dato pittorico e il componimento poetico intitolato *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/de vivre* pubblicato da Tal Coat nel 1985, l'anno della sua morte.

Maldiney afferma che se, come nota Klee, l'arte “rende visibile”, questo fine è quello perseguito tenacemente da Tal Coat per tutta la sua esistenza; ovvero quell'invisibile *là* onnipresente che ci fa percepire l'*ouvert* e il nulla.

Le sue opere puntando al *là* oscilla tra la ricerca e la sorpresa. Come lui nomina nei suoi versi “l'invisibile luogo” così la sua arte a momenti alterni lo raffigura o non lo raffigura:

En cex lieux déserts, habités de l'invisible lieu
dans le frémissement du passage, le silence, l'ici attentif,
son toutes choses à dire qui relient
et font qu'ansi, habité et porté de l'univers
de l'indicible lieu, il est ouvert.¹⁴⁷

Notiamo subito che nella poetica di Tal Coat ritornano temi cari alla filosofia estetica maldiniana, infatti il filosofo nota che la particella *là* molto spesso viene usata in sostituzione dell'espressione

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 94.

¹⁴⁷ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 94, tratta da Tal Coat, *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/ de vivre*, Lausanne, Françoise Simesek et Claude Ritschard, 1985, p. 36.

<< il y a >>, questo perché se andiamo oltre il dubbio sensibile, (ovvero la tendenza ad introiettare nel mondo o ad oggettivare le cose del mondo), le due formule esprimerebbero « l'espace du monde comme ensable de tout l'étant»¹⁴⁸ e quindi l'essere quel *là* è <<il y a>> “da nessuna parte ovunque”, « le nulle part de partout»¹⁴⁹

Allora che cosa fa il pittore con il *là*? Qual è il risultato che scaturisce nelle opere di Tal Coat dalla sua spasmodica ricerca dell'invisibile?

« [...] quoi un peintre a affaire à cè là et à l'être: en ce qu'il est requis par l'être, là où son oeuvre s'origine, au niveau même du sentir. C'est même ce qui caractérise en propre le sentir de l'homme en sa qualité distinctive d'existant et non de simple vivant. L' être qu se fait jour dans l'existence humaine n'attend pas d'être dit pour s'exprimer.»¹⁵⁰

Con la ricerca del “*là*” l'artista rende visibile l'invisibile nell'atto pittorico, nel fare ciò egli è dominato dal *sentir*; ed è proprio il sentire che rende l'uomo non una semplice creature vivente ma un esistente. Nel sentire umano c'è una simultaneità tra apertura e raccoglimento, “ouverture et recueil”, in tale simultaneità avverrebbe la *re-connaissance* e la *co-naissance*, (*ri-conoscimento e nascita-con*), l'annullamento del vicino e del lontano, dell'interno e dell'esterno. Quindi il percepire è il tentativo di ri-conoscimento di quella “frattura insituabile” «da laquelle le monde s'ouvre et nous provoque à l'être»¹⁵¹.

L'atto artistico è una “provocazione” dell'essere all'esistenza perché nel gesto stesso della mano c'è una presa, un raccoglimento sull'oggetto e una sua apertura all'*existence*. L'oggetto diviene ciò che esso è nel visibile; l'arte è co-originaria all'esistenza dell'essere e quindi, nella contemporaneità del raccoglimento e dell'apertura, ha un carattere prolettico.

« Le sentir est un percevoir, dit Erwin Straus, ce qui le cri est au mot. Le cri spécifiquement human [...] est une tentative propre à l'homme perdu dans le cours des choses, d'arraisonner l'éclair de la réalité qui passe et que constitue l'événement. L'événement déchire la neutralité de l'étant et de notre foi dans l'étant [...] La voix de l'homme diffère du cri animal en ce qu'elle s'articule en diastole et systole. Et in pareillement le geste de la main [...] Ouverture et repli communiquent interieurement entre deux dans l'unité << proleptique >> d'une seule operation.»¹⁵²

¹⁴⁸ Maldiney, op. ult. Cit., p. 94.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p.96.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ivi*, p. 96-97.

Quindi il primo momento dell'esistenza è l'esperienza estetica, *Aisthêsis*, ma tra esperienza estetica-sensibile ed estetica - artistica, come già aveva notato Kant, c'è una comunicazione che avviene tramite le categorie di spazio e di tempo:

« [...] marque en grec le mot aisthêsis (sensation), d' où procède directement << esthétique >>. Kant a fait preuve d'une lucidité singulière en appelant Esthétique à la fois son analyse des formes du sentir, c'est-à-dire de l'espace et du temps, et son analyse de l'art. Les deux communiquent entre elles, comme l'esthétique-sensible avec l'esthétique-artistique, en ce que l'art repose sur des structures spatiales et temporelles et non sur des structures sémantiques ou catégoriales qui constituent le tissu verbal. Les œuvres plastiques ou picturales des malades mentaux l'attestent.»¹⁵³

Il percepire lo spazio e il tempo è il substrato sensoriale comune dell'esistenza sul quale si fonda l'attività del pittore. Ma è anche un momento insidioso perché ci può essere una tendenza all'oggettivazione eccessiva, ovvero il porre in categorie semantiche l'avvenimento mentre la pittura coglie esclusivamente l'avvenimento nel suo essere in sospensione tra raccoglimento e apertura, perché l'atto pittorico si limita “ ad ispezionare il lampo del reale che passa” così come faceva Courbet:

« Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots [...] “Mais qu'est-ce que je suis en train de peindre là?” On alla voir: c'était des fagots [...] le mot s'était fermé sur la chose. Non pas sur l'œuvre. Car Courbet, précisément, ne peignait pas des fagots. Pendre des fagots en vue de les identifier en tant que tels, comme un mot dans un lexique, c'est le soustraire au fond de monde auquel ils doivent d'être. C'est abolir leur moment de réalité.»¹⁵⁴

L'artista rifiuta di appiattare il soggetto al lessico, non rinuncia alla sua reale esistenza, creando così quella sensazione di sospensione che nasce alla vista di un'opera che Tal Coat esprime nel verso: “dans le frémissement du passage, le silence, l'ici attentif“. In un'opera noi non guardiamo un'ombra, un colore, una forma ma un'insieme e noi siamo nel “fremito del passaggio” « suspendus à elle, nous étions, dans ce suspens même, présent à tout l'espace »¹⁵⁵.

Maldiney nota come questa esperienza di sospensione nello spazio e di *frémissement du passage* abbia qualche punto di contatto con l'esperienza dell'alpinista che vede nella fessura rocciosa una via, dove ogni sua azione di presa determina la successiva in una improvvisazione anticipata al fine di non rimanere immobilizzato in un punto dello sperone roccioso, tutte queste operazioni sono

¹⁵³ Ivi, p. 97.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ivi, p. 98.

«intégrées dans une même structure génétique qui se développe à partir et autour d'un ici, dans l'istant». ¹⁵⁶ Questo è l'essere- nel- mondo dell'alpinista.

« Cette vision peut se comparer à celle de l'alpiniste. Pour lui, une fissure, cette fissure à laquelle déjà d'en bas son regard est accordé. n'est pas un objet, c'est un voie. Et même un motif d'escalade, au sens propre de motivus: qui meut. [...] Le voie ne s'inscrit pas dans l'espace géographique. Elle est son propre système de référence, et celui de tout l'entourage. Le rocher, autour d'elle, est son espace margina, dont la zone proche est constituée par des prises ou des surfaces glissantes qui sont à portée de la voie et que le grimpeur << apprésents>> en elle dans l'immanence, chaque fois, d'un acte qui engage toute sa présence [...]»¹⁵⁷

Ma questo essere-nel- mondo dell'alpinista nonostante l'esperienza della sospensione nello spazio, del fremito del passaggio e nell'inglobare una serie di operazioni in un istante-insieme (vedere l'appiglio, agire, prevedere) parte da un ideale diverso da quello dell'artista, come espresso da W. Welznbach¹⁵⁸ « Là où il y a une volonté il y a un voie»¹⁵⁹ mentre l'artista nel suo essere-nel- mondo parte da un' attitudine di pura accoglienza.

Questi due atteggiamenti rispecchiano due tendenze insite nella cultura umana: da una parte l'uomo si pone *en face du monde* e usa la sua volontà per essere libero dal destino, quindi come nota Leo Frobenius nei suoi studi sulla civiltà africana, il motto di quest'uomo é :«je suis, que le monde soit!»¹⁶⁰; mentre nella seconda tendenza l'uomo entra come attore nel mondo. Quindi due forme di esistenza dalle quali scaturiscono due volontà più che umane: “*inflation et participation*”, che solo nelle creazioni artistiche risolvono la loro dicotomia.

« [...] entre deux forme d'existence, il opte pour l'une ou l'autre d'entre elles [...] L'inflation: vouloir être tout, et pour soi-même. La Participation: vouloir être par un autre.[...] écartelé entre ces deux extrêmes, entre deux tonalités,[...] opposés: l'une étant son ton propre, le ton ce que nous sommes: l'autre le ton de son âme, le ton que nous cherchons.[...] l'art est la résolution de cette contradiction.»¹⁶¹

Quindi l'arte crea una soluzione tra quello che si è e quello che si va cercando come Hölderlin ha mostrato con precisione ineguagliabile in quanto:

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Wilhelm Welznbach (1889 – 1934) alpinista, con numerose ascensioni ragguardevoli come la parete nord del Grosses Wiesbachorn, a lui si deve la classificazione delle difficoltà di scalata (scala Welznbach) oggi scala UIAA.

¹⁵⁹ Maldiney, op. ult. Cit., p. 99.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 100 in Frobenius, Lèo, *La Civilisation africaine*, trad. H. Back, A. Ermont, Paris, Le Rocher, 1987, p. 212.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 100.

« Le poème , et plus généralement une oeuvre d'art, arbrite en lui, ou en elle, les deux tons. En effet, le ton auquel est accordé le <<moi>> du poète et qui constitue la tonalité fondamentale du poème n'en constitue pas le caractère artistique. Lequel s'exprime dans le ton contraire. [...] une oeuvre d'art est en elle-même, par elle-même, c'est-à-dire dans son être-oeuvre, le passage, la métaphore, dit Hölderlin, c'est-à-dire le transport ou le transfert d'un ton à un autre, opposé»¹⁶².

Quindi leggendo il poema e vedendo le opere pittoriche di Tal Coat si può definire un tono preponderante nel suo operato?

Maldiney denota due tratti del suo operato: la violenza e la tendenza all'informe.

« [...] D'une part la violence: violent rapiunt illud - ce sont le violents qui enlèvent le royaume. Le démonique en lui (je ne dit pas le démoniaque) était toujours prêt à franchir la barrière. D'autre part, toute sa pensée intuitive était orientée vers l'unité du tout. Le premier de ces traits définit, dans le vocabulaire de Hölderlin, le ton héroïque [...] des grandes volontés et des grandes passions [...] Le second trait répond au ton idéal [...] vouloir-être assure l'unité harmonique intégrale [...] risque à chaque fois de tourner à l'informe.»¹⁶³

Questi due tratti che caratterizzano l'operato di Tal Coat rispecchierebbero quel gioco di volontà e non-volontà che nel contributo del 1976 definiscono le *conversions* del pittore.

La violenza dell'Io (prima volontà) definisce quel tratto eroico, che vuole affermarsi, porsi *en face* al mondo e dominarlo, l'ideale dell'unità armonica spinge alla negazione (non-volontà) di tutte le limitazioni tendendo all'informe. Ecco che questo gioco di toni delineano un percorso pittorico prolettico di decostruzione perpetua che obbliga la sua creazione a mantenersi nell'istante.

Ma ciò che delinea il carattere artistico delle sue opere è la congiunzione di un tono ideale di accordo con quella respirazione, *Atmen*, del mondo in tutto il suo spazio e del tono propriamente naïf, di uomo-nel-mondo in uno stato di pura accoglienza vicino alle cose, come fa ancora prima del pittore il poeta: «un poète vivant dans la proximité non problematique des choses se trouve avec le monde dans un rapport immédiat qui ressortit au ton naturel ou naïf.»¹⁶⁴Lo stesso Tal Coat esprime il tono naïf della sua anima:

En cette quête de l'impossible, il n'est pas de dévoilement...

le ciel ne se laisse pas traverser

il y a l'effort journalier

la tension à vivre, à né déranger rien

¹⁶² *Ivi*, p. 100-101.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 100-101.

ne rien attendre

l'attente, sans rien attendre.¹⁶⁵

La *quête* dell'impossibile, il cielo che non si lascia attraversa e la tensione a vivere sono tutti elementi costanti nella sua ricerca pittorica. Che, come nota Maldiney, nel corso del suo operare si strutturano in un progetto artistico, di cui lo stesso pittore parla in termini di “ritiro”:

«Ici commençait le dur retirement. Serti du calcaire, de sa blancheur qui ne s'épuise, un regard noir et dur, le silex. Il fut suivant mes pas, me suivant toujours de son inépuisable vigilance, de lui j'appris cette attention ne cille, qui ne se lasse.»¹⁶⁶

“*La selce*”, (soggetto tanto apprezzato da Pierre Jacob), in quanto sguardo nero e duro, ha una caratteristica in comune, come riscontra Leò Frebenius, con gli idoli cicladici; ovvero la giusta inclinazione per accogliere la luce: «... la lumière, ici devenue regard»¹⁶⁷

Ecco che questa luce diventa lo sguardo, *regard*, emanato da tutte le sue facce. Maldiney spiega la portata semantica del termine *regard* in rapporto all'atto artistico:

«<<Regard >> est un mot que bien des langues pourraient envier au français. Regarder est composé de garder: prendre ou avoir en sa garde, et du préfixe ou pré-verbe, re, qui marque le retour. Regarder implique un retour. Un retour du regard à l'origine de sa garde, sans lequel elle se détend. Ce n'est pas un retour au << ici >> du guetteur. C'est un retour << là-bas >> où il est en surveillance et à partir d'où se déploie tout son espace visual»¹⁶⁸

Il regard è un ritorno al concetto del << là >>, che richiede quel “duro ritiro” citato nella poesia; lo stesso Maldiney vede Tal Coat a lavoro en plain air che schizza sul suo carnet, la rigidità del corpo e controbilanciata dal suo sguardo «un regard impossible à distraire, qui saisait les choses à partir de son retrait»¹⁶⁹

Se questo sguardo rende il lontano vicino e il vicino lontano è perché il suo sguardo si intrattiene nello stato dell'origine perpetua del mondo e delle cose, e come nota Eraclito: « S'il n'espere pas, il ne trouvera pas l'inespérable, lequel est incherchable et sans voie d'accès».¹⁷⁰

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 102., in Tal Coat, *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/ de vivre*, Lausanne, Françoise Simesek et Claude Ritschard, 1985, p. 22.

¹⁶⁶ Tal Coat, op. ult. Cit., p. 9.

¹⁶⁷ Maldiney, op. ult. Cit., p. 102.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 102-103.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 102.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 103.

Con il suo sguardo percorre l'inaspettato, difficilmente percorribile e senza via d'accesso come la tematica della selce, della terra e del cielo etc.

Ma questo è il primo sguardo, in cui le forme giungono a sé stesse, si riconoscono nel loro ritmo e nella mano che conduce, e realizza, la loro forma:

« [...] dans un'état d'origine perpétuel. [...] Car à travers son corps immobile, en état de stabilité motrice, dont toutes les synergies aboutissaient à la main, le rythme du motif, auquel le regard participait, induisait cette main libre à la mettre e oeuvre en se livrant à la formation d'une forme dans la genèse rythmique de laquelle le même regard se reconnaissant. Dans l'acte du dissinateur nous pouvons reconnaître la conjonction de deux regard.»¹⁷¹

Ma il percorrere l'inaspettato attraverso l'atto del disegnare è un tratto che la pittura di P. Jacob condivide con la pittura cinese, e costituisce per Maldiney un secondo sguardo, che i pittori cinesi identificano con *poignet vide* (pugno vuoto), ovvero la mano è condotta, il “*je suis agit*”, dal movimento del mondo:

« [...] Puis vient le deuxième: celui que le peintres chinois nomment poignet vide. Toute la tension du corps s'annulant. La main n'est plus conductrice, mais conduite, et conduite en résonance avec le mouvement du monde. L'artiste n'est plus réceptivité. Cette réceptivité dont Shintao fait l'éloge [...] Il est ouvert au monde sans projet ni souci.»¹⁷²

Quindi si delinea un movimento ciclico che dallo sguardo ri-coglie, *regard*, il fenomeno nel suo apparire trasmettendolo alla mano ristabilendo così, in questa scala ridotta, il movimento ciclico del mondo verso se stesso:

« Le regard, induit par le motif, est une esquisse motrice de ce corps exposé à l'espace qui est omniprésent au phénomène apparaissant. Cette esquisse est transmise à la main, mais de monde à monde. Et quand je dis de monde à monde, entendez que l'artistes est ici le relais entre le deux, l'organe ou coeur dans lequel ils s'articulent mutuellement de l'intérieur de chacun.»¹⁷³

Da notare come in relazione all'arte di Tal Coat non si possa mai parlare di Natura ma piuttosto di Mondo, come si ricorda Maldiney nei suoi soggiorni presso l'atelier dell'artista: «il voyant et parlait peinture, alors quand dans l'atelier il pensait et parlait le monde»¹⁷⁴ perché la sua arte non si può

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ivi*, p. 103-104.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 104.

scindere dalla vita, non ci sono mani erranti della natura da congiungere, come voleva Cézanne; il rapporto tra pittore e mondo è di reciprocità interiore, la sua vita si fa pittura e la pittura si fa vita. Lo stesso poeta francese André de Bouchet, amico di Tal Coat e Maldiney, nota questo approccio naif dell'artista: «Ces si grand Peintre, Pierre Tal Coat, dans la plénitude de sa forme, un jour observé: ce n'est pas grand-chose, la peinture»¹⁷⁵.

Il rapporto Io-mondo è di interiore reciprocità nell'attimo in cui l'Io si apre al mondo e il mondo si apre all'Io, in quella *co-naissance* propria del sentire. D'altronde nei dialoghi tra il filosofo e l'artista altro termine ricorrente è *phenomène*, il quale si realizza: «chaque fois ce trait du monde dans lequel celui-ci se fait jour dans l'eclair de réalité.»¹⁷⁶

Nel sorgere del fenomeno nella chiarezza della realtà l'arte appare come la verità del sentire. Ma l'arte di Tal Coat, non può semplicemente essere traduzione del fenomeno ma manifesto dell'essere, che «se joue entre l'innocence de l'être et le risque de l'être.»¹⁷⁷. Per Maldiney l'innocenza dell'essere consiste nel fenomeno puro, libero da ogni oggettività, che Aristotele chiama «*tòde ti* : <<ceci que voici>> »¹⁷⁸,

Invece l'essere non si mostra, è identificabile come *en energeiai*: «ce qui ne veut pas dire en acte comme ont traduit les Latins, mais en oeuvre et en plénitude. Comme une pomme dans un tableau de Cézanne, comme un kaki dans une peinture de Mou Ch'i».¹⁷⁹ Altro termine legato all'arte di Tal Coat è l'autogenesi delle sue forme al quale bisogna legare il concetto aristotelico di *physis* e non di natura perché «*physis* contient en elle-même, prenant naissance en elle, de quoi surgir en un nouveau visage».¹⁸⁰

L'arte come manifesto dell'essere esplicita la sua caratteristica di “gioco tra l'innocenza dell'essere-ci e il rischio di essere” nel dialogo delle forme con lo spazio, questo dialogo è «le trait des grands dessinateurs: Hercules Seghers, Dürer, Rembrandt, Rubens, le Lorrain, se reconaitre ceci: il est une géodésique de l'esapce avant d'être limite d'une figure ou indication d'un contour.»¹⁸¹.

Ma nel caso specifico di Tal Coat, la poetica della sua opera è semplicemente la realtà, lo denota Maldiney nella mostra retrospettiva del 1988:

« L'exposition rétrospective des oeuvres de Tal Coat sur papier, organisée par le musée de Rennes en 1988, en faisait la preuve [...] émergeant des tensions de l'encre et du papier, comme du yin et du yang [...] Quels que soient les thèmes: taureau, tourbillons ou poissons, les formes ne s'expliquent dans l'esapce que parce qu'il

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 104 in A. du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, Paris, *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 18, hiver 1985, p. 11.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 105.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 105-106.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 106.

est impliqué en elles. La tension motrice inhérente au trait de Tal Coat en informait encore d'autres aspects [...] Le plus juste est de dire que, toujours mouvantes, ces formes reposent en elles-mêmes [...] Cela n'est pas «<poésie>>, au sens vulgaire de «<littérature>>. C'est la poétique de l'oeuvre. Et la poétique de l'oeuvre est celle de la réalité.»¹⁸²

Ciò che si pone su tela è la verità del sentire, la *koinonìa* tra Io-mondo, l'uomo la sperimenta nella sua verticalità perché è presente con il mondo e presente nel mondo, la sua verticalità diventa unione tra ascesa e discesa che sono le variabili generatrici dello spazio perché « l'espace du monde, du monde auquel nous sommes en existant, implique la simulatéité de ces deux directions significatives opposées, dont la mutation réciproque constitue sa genèse».¹⁸³

Ma nella *koinonìa* tra Io-mondo, tra discesa-ascesa, la situazione umana è quella della sospensione, come sottolinea Tal Coat nel suo componimento:

«l'abrupt du champ,
noir déferlant
dans la brume
immobile,
suspendu.»¹⁸⁴

Questo stato di sospensione esistenziale è però un'apertura verso il "transpossibile": che si può esprimere con un verso dello stesso artista: «la ligne gravissant la chute ».¹⁸⁵

"La linea che sale la caduta" può spiegare il moto che anima tutto il percorso artistico di Tal Coat, quel tratto che vuole abbracciare una realtà apicale quanto una realtà abissale, in sospenso tra immobilità e movimento, così come «le repos s'y entretient de la mutation - dans l'instant d'une durée monadique ...».¹⁸⁶

Questa captazione del reale nelle sue apparenti dualità nell'istante di una durata monadica è un tratto che condivide con la pittura cinese; oltre il dato che le forme sia nelle pitture di Tal Coat che nella pittura cinese sono sospese e in espansione nell'*Ouvert*, quest'ultimo concetto è identificabile nella cultura cinese con il termine *vide*: condizione di mutamento degli opposti (yin yang).

¹⁸² *Ivi*, p. 107.

¹⁸³ *Ivi*, p. 108.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 109, in Tal Coat, *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/ de vivre*, Lausanne, Françoise Simesek et Claude Ritschard, 1985, p. 33.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 109, in Tal Coat, *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/ de vivre*, Lausanne, Françoise Simesek et Claude Ritschard, 1985, p. 14.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 111.

D'altronde tecnicamente entrambe le arti "disegnano" con i bianchi, le "energie bianche" della superficie, e non con i neri. In un'opera del 1976 Maldiney individua i tratti salienti di tale similarità concettuale:

«[...] Seul peut être en suspens une forme en expansion dans l'Ouvert, comme le montrent, dans une évidence absolue, les lavis à l'encre de Chine de 1976. Les formes noires y abordent toutes ensemble la présence de chacune, qui les soutient de sa propre diastole dans le grand vide actif [...] L'ouverture des plages noires aux blancs qui les enveloppent, et dans lesquels s'exalte leur radiance, s'accompagne d'une autre: celle des blancs interstitiels, vide actifs déchirant le plénitude des noirs et dont les éclats ont en résonance avec le grand espace blanc de la feuille, qui est le jour unique de toutes les déchirures. Tel se présente un grand lavis juillet 1976 [...] Pour nommer L'Ouvert le Chinois disent vide. Et le vide est la condition absolue de la mutation des opposés. Ici nous touchons au secret du dessin de Tal Coat.»¹⁸⁷

Il segreto del disegno di Tal Coat risiede nel concetto che l'*Ouvert*, o *vide*, è un eccesso di pienezza, di potenzialità espressive come diceva Malevitch è un "*surface spatialisante*",¹⁸⁸ e si configura come poetica visiva dell'*Atmen*, che il filosofo definisce molto spesso con il termine francese di *souffle*, (respiro). La stessa condizione della pittura *en plain air* porta Tal Coat a sperimentare quella inspirazione-espiazione, quella sistole-diastole dello spazio dove il ritmo genera la forma nella totalità di tutte le cose.

«C'était là, la situation originaire de Tal Coat quando il dessinait en plain air, exposé à tout l'espace, de toute la diastole de sa présence. Nous comprenons ce qu'est ce rapport transformateur de monde à monde, de tout l'espace. De cet espace, celui qu'engendre le rythme du dessin est la transformation, l'accomplissement où il atteint à son energie.»¹⁸⁹

Maldiney alla luce delle similarità tra l'arte del bretone e l'arte orientale focalizza la sua attenzione su quello che definisce il primo carattere della sua pittura: *l'acuité*.

In una visione retrospettiva di tutto l'operato artistico di Tal Coat, individua questo carattere già nelle nature morte del 1944:

«Tal Coat était peintre peintre né. Le premier caractère de sa peinture est l'acuité. La couleur atteint en elle à son energie dans ses paysages et ses natures mortes de 1944 et des années suivantes. «< La couleur, a-t-il dit, que je ne puis séparer du rythme>> et dont le rôle est de «< recréer cette réalité transcendante vers laquelle

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 111-112.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 112.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 113.

évolue l'individue>> [...] De fait elle n'existe dans ces oeuvres que par la tension qu'elle suscite dans l'espace du tableau comme fait la sensation dans l'espace vital de l'être au monde .»¹⁹⁰

“Ricareare la realtà trascendentale verso la quale evolve l'individuo” è il fine perseguito dal pittore con l'acutezza delle sensazioni, perché come dice Simon Levy a proposito della pittura di Cézanne, « la sensation est le principe de la construction de la construction intérieure du tableau. Elle a son expression adéquate dans la couleur comme elle active.»¹⁹¹

In questi prime nature morte del 1944 il suo esserci nel mondo è ancora sopraffatto dall'acutezza stessa delle sensazioni, non c'è ancora quel “fremito del passaggio”, che egli sperimenta a partire dal 1948 in poi a Tholonet, dove tra le colline, le rocche e i pini non si pone più di fronte alle cose al fine di creare un catalogo del mondo, ma è il mondo stesso che diviene una presenza universale, il *phénomène*.

« Tal Coat l'ha etè après 1948 dans un nouvel espace qu'ouvraient l'une à l'autre sa vie et sa peinture [...] c'est être au foyer d'un monde concave enveloppant, auquel nous nous enisageons avant qu'il n'ait cristallisé en objets dont la convexité est tournée contro nous. Le monde est là avant le choses comme le sentir avant le percevoir [...] En chacune de se manifestations c'est le monde entier qui passe... en lui-même. Le phénomène, c'est le <<fremmissement du passage>>»¹⁹²

In questo fenomeno è il movimento del mondo che passa in sé stesso seguendo un moto centrifugo di espansione espresso dalle macchie e dalla successione dei tratti, dove la mobilità dei singoli elementi fa sì che essi siano un tutt'uno con la loro genesi, e dove tutto è in sospensione nell'*Ouvert*. Il suo registro cromatico deve liberare la luce per esprimere il fremito del passaggio; il procedimento che egli adotta per far scaturire l'elemento luministico trova una certa similarità con quella che la pittura cinese chiama “*pinceau- acre*” ovvero il gioco tra traccia e non traccia, tra medium umido o seco con il supporto prevalentemente color ocra inumidito¹⁹³. Ecco che quel carattere precedentemente definito di acutezza traspare anche nella produzione degli anni '50.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 114.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 114, in Simon Levy, *Lettre à Léo Languier*; dans Léo Languier, *Paul Cézanne et le drame de la peinture*, Paris, Denoël et Steele, 1936.

¹⁹² *Ivi*, p. 114-115.

¹⁹³ Questa tecnica pittorica sarà esercitata da vari esponenti di quel movimento francese chiamato *Nuagisme*, di cui Julien Alvard conia il nome e del quale fornisce una breve sinossi nella introduzione alla mostra del 26 Maggio 1964 tenutasi alla Galleria Internazionale d'arte contemporanea, Rue Saint-Honoré, Parigi. Molti punti di contatto si possono rintracciare nelle opere di Tal Coat, (soprattutto nella serie degli acquarelli) e questa corrente di artisti francesi [N.d.a]

«[...] Il fait libérer du trouble de la couleur. Le régime de la couleur dans ces peintures est celui que les anciens peintres chinois désignaient par l'expression de << pinceau- acre >>. Il opère la limite de l'avoir et du rien. [...] De là naissent des tensions ouvrantes ou fermantes, en surface et en profondeur. [...] Beaucoup ne voyantes dans les tableaux les plus aigus de Tal Coat à cette époque (vers 1950) [...]»¹⁹⁴

Tra gli anni '50 – '60 un nuovo elemento pittorico entra nel corollario tecnico dell'artista, come nota lo stesso Maldiney nelle loro conversazioni è frequente la menzione della velatura, *le glacis*. La velatura è l'elemento che riesce a liberare la luce dalla realtà materiale e dal dominio della cromia; così come lo splendore delle tessere musive nei mosaici bizantini, o dei mosaici ravennati, libera lo spettatore dalla contingenza del reale e lo trasporta in una dimensione spaziale sconosciuta. Lo spazio del mosaico così come la velatura di Tal Coat è lo spazio di un avvenimento che avviene senza riferimenti al contingente, è l'espressione di quella sistole-diastole del mondo che passa attraverso sé stesso:

« [...] C'est un espace. Tous les formants: flux, taches ou traits souvrent les uns aux autres du même mouvement par où l'espace les investit dans sa diastole. Ce que réalise la glacis. Le glacis- tel du moins que le pratiquait Tal Coat- est l'analogue en peinture du régime de la couleur dans les mosaïques byzantines, qui la subordonnent à la lumière. [...] L'espace de la mosaïque est le lieu de cet événement sans lieu. [...] L'espace transparent de Tal Coat est ce vide actif dont la manifestation première est la phénoménalité universelle de laquelle participe, selon son être, tout ce qui a statut d'étant.»¹⁹⁵

Maldiney nota come nel percorso artistico di Tal Coat nell'esprimerne la fenomenalità universale si delineano due tipologie di opere: «il y a celles qui laissent au spectateur un espace et un temps libres pour y tracer ses voies qui deviennent les leurs; et il y a celles, beaucoup plus rares, dont la présence indivise nous requiert avant que nous n'ayons eu connaissance, en elles, d'aucun autre.»¹⁹⁶.

Entrambe queste tipologie delineano l'essenza delle opere di Tal Coat come sguardo esterno che ci rende visibili (la dimensione dell'esser-ci, *nous ex-istons*) nell'atto stesso del guardare, *regard* (giungere alle sorgenti dell'essere). Infatti il quadro, in quanto sguardo esterno, rivela la dimensione del "là" indagato nei contributi precedenti:

« Chaque œuvre est irrépétable, n'ayant pas à confirmer par ailleurs ce qu'elle donne, car ailleurs c'est ici ...où je m'attends pas: tout est là. Le tableau nous révèle, en la mettant en œuvre, notre capacité d'être le là, qui de toutes est la plus essentielle parce qu'elle définit l'existence comme telle.»¹⁹⁷

¹⁹⁴ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 116.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 116-117.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 117.

¹⁹⁷ *Ibid.*

Nel definire l'esistenza come tale l'arte libera quei deserti che la storia travolge, nella simultaneità del lontano e del vicino, in quel "là" che è il fenomeno universale dell'esistenza.

Nell'arte, le *ouvertures* tra noi e il mondo, e tra il mondo e noi sono interiorizzate; quindi lo spazio in cui si attua l'integrazione del vicino e del lontano è uno spazio ritmico, e lo si può cogliere prima del dominio della percezione, in uno stato definito da Maldiney di "distrazione attenta".

« Hors de l'art nous en avons la révélation. Elle se produit dans des situation extrêmes[...] libèrent en nous et hors de nous << les déserts que l'histoire accable >>, En cet instant toutest là. Ce <<simultanéisme>>, ansi nommé par Robert Delaunay, est une simultanété de profondeur, qui nous ouvre à nous plus extrêmes lointains. Cette simultanété n'est pas immobile. Son recueil est l'intériorisation de son ouverture. Elle est toutes en passages dont l'espace est intégrale rythmique. [...] quand je suis dans un état de distraction attentive, où le sentir n'a pas encore été évacue par le percevoir [...] »¹⁹⁸

Riflettendo su questa caratteristica dello spazio pittorico si può riconoscere, secondo Maldiney, l'intenzione dietro il nome di alcune opere del pittore; per esempio un'opera del 1952 intitolata "*Je passe*" ed un'opera del 1955 "*Passant*".

In "*Je passe*" è la stessa forma verbale del participio presente che indica un'azione continua, esplicita che sono assente e presente in tutto il passaggio, quindi "io sono dove io vado", mentre in "*Passant*" una silhouette scura mima un passo in sospensione su uno sfondo color ocra anche qua l'uomo è presente e assente nel passaggio ma è la formula "io vado dove io sono" che definisce l'opera. Ma alla fine entrambe le opere sono complementari perché: « l'ouverture de l'espace et l'automouvement d'un homme qui passe sont un même événement ». Ce qui ouvre l'homme à l'espace, c'est le pas ou le saut suspendus à leur avenir en essor, et non pas l'inertie des leurs empreintes». ¹⁹⁹

Tal Coat è interessato al momento "apparizionale" della figura umana nello spazio, ma cogliere la fugacità del movimento umano è sicuramente uno degli obiettivi più ardui da raggiungere in pittura; in quanto c'è il rischio di fermarsi sull'immagine, ma il bretone non cede all'immobilismo dell'atto pittorico perché il *regard*, è un'attività che si dispiega nel farsi.

Tra il 1951 e il 1961 il suo sguardo si posa su altri luoghi: ad esempio a Forges-les-Bains, ma c'è sempre nelle opere che realizza la medesima energia spazializzante, che mantiene i soggetti in sospensione come nell'opera intitolata "*Vol blanc*". Maldiney si domanda da dove venga, nonostante la loro essenzialità, la forza di queste opere e riconosce che: « en elle vien au jour le fond »²⁰⁰. Maldiney si ricorda del suo incontro con un copista al Louvre, il quale era intento a studiare *La*

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 117-118.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 118.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 119.

Marchesa della Solana di F. Goya. Per Maldiney l'opera di Goya era una delle più "difficili", ma il copista giustamente fa notare come la difficoltà del dipinto risiede proprio nel fatto che lì non c'è nulla da dipingere.

La pittura, o meglio l'arte, si costruisce a partire dalle assenze onnipresenti, quei "*fremmissement du passage*".

« Un jour au musée du Louvre je vis à ma surprise qu'un copiste avait installé son chevalet en face du tableau de Goya, La Marquise de la Solana [...] << Vous avez du courage de vous attaquer au tableau le plus difficile du Louvre >> Il m'a répondu: << Un des plus difficiles: il n'y rien à peindre >>. Effectivement il n'ya rien à peindre que ce radiant qui fait de ce tableau un apparition impalpable et omniprésente s'imposant dans tous l'espace. Par la fenêtre qui est à côté du tableau, rien que le ciel m'apparissant: la Solana était de couleur du temps». ²⁰¹

Maldiney evidenzia che la *Marchesa* si impone nello spazio in punta di piedi, a partire sempre dalla terra acquista il suo carattere di apparizione, essa è una figura evanescente tra la terra e il cielo. Così la poetica di Tal Coat tende a ridursi a quegli elementi che debuttano tra il cielo e la terra, e dal loro muoversi tra questi estremi acquistano la loro profondità, come nota nel suo componimento in versi:

«Le ciel ne se laisse pas traverser
Il est l'effort journalier
Le coutumier
L'attention à vivre, à ne déranger
Être au monde
S'y tenir.» ²⁰²

Questi versi sono una dichiarazione artistica esplicita, che rivendica il suo operato artistico in quanto "essere nel mondo, attenendosi ad esso". La sua ricerca, come nota Maldiney lo distanzia dalle ricerche dell'arte informale francese, in particolare dalle sperimentazioni di Dubuffet. Nelle opere di Tal Coat non si può parlare di supporto, non c'è quella "texturologia" di Debuffet. Anzi i due artisti sono agli antipodi: il primo realizza uno spazio "spaziante", dove le forme emergono lentamente in un moto centrifugo, mentre in Dubuffet lo spazio tende con un moto centripedo ad annullare se stesso per concentrarsi su un supporto, sul quale permane esclusivamente una ricerca della texture delle cose del mondo.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ivi*, p. 120-121.

Lo stesso Tal Coat afferma in un foglio del suo carnet: « Peinture se lève / Ici encore demeure l'étalé de son repos»²⁰³ quindi il suo mondo pittorico non è costituito, a differenza di Dubuffet o di altri artisti, da cose o stati delle cose, ma da avvenimenti.

« [...] L'événement nous atteint comme un pointe [...] Il n'est pas un apparence mais un apparaître et d'être là. Mais il en est de lui comme de toute singularité suprenante et sur-prise dans sa réalité qui excède toute prise: son existence est infondée. Injustifiable et irréfutable [...] Un événement n'apparaître pas dans le monde, c'est lui [...] qui ouvre le monde. Son origine se dérobe dans son incidence pure.»²⁰⁴

In una mostra retrospettiva del 1985 al museo Quimper, Maldiney rivede delle opere che già aveva conosciuto presso l'atelier di Tholonet, ma queste si susseguono ora davanti ai suoi occhi con una nuova consapevolezza: la luce non produce un effetto d'insieme, ma è « un phénomène premier, originairement lié à la genèse de l'oeuvre.»²⁰⁵ le opere divengono espressione sensibili delle tensioni viventi, che si esprimono tramite i vuoti, sensibili ma impalpabili dettati dalla luce.

Nelle creazioni del 1968-1970 permane uno spazio ritmico ma sempre più dominato dalla monocromia, o dalla bicromia, queste opere portano con il loro apparire, *apparaître*, la loro apparenza di “profondità abissale”, come le pitture primitive riverberano di un orrore sacro.

« Ses pientures à partir de 1968-1970 sont de plus en plus souvent monochromes ou comportent seulement deux champs colorés [...] Mais le fond n'est véritablement présent qui si l'oeuvre l'existe, [...] et se tient en suspens dans l'ouverture. Cette ouverture est un événement [...] L'espace est un champ unitaire de tensions variées en étendue et en prodonfeur, qui ont pour épiceutre les points critiques en lesquels l'automouvemetn des formes s'articulore et s'interiorise à soi [...] l'événement possède une évidence abrupte, indépendante de sa qualification [...] L'espace de ces tableaux est un profondeur obscure et mouvante [...] et d'une sorte d'horreur sacrée»²⁰⁶

Maldiney lega tale “profondità abissale” alla profondità oscura che risiede nell'uomo dalla quale scaturisce l'esistenza. Tale profondità abissale è paragonabile ad una “notte eterna”, irrivelabile, ma che manifesta sempre delle pulsazioni ritmiche ed una potenza luminosa. In questo momento la pittura di Tal Coat è la trasposizione visiva delle parole del poeta Rilke perché a guardarle si è sospesi tra il bello e la percezione del terribile.

²⁰³ *Ivi*, p. 121.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ivi*, p. 122.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 123.

« Le fond qui est aussi en nous sans dépendre de nous, mais sans lequel il n'y rien à l'exister, se déborde en lui-même qu'il nous fascine. Un événement surgir: il y a Y = abîme. [...] le peinture de Tal Coat justifie la parole de R.M Rilke: « Le beau n'est rien que le commencement du terrible, jusqu'où nous pouvons encore le supporter>>>»²⁰⁷

In questa mostra retrospettiva Maldiney nota come il terrore nasca dalle situazioni estreme che pongono davanti all'essere una rottura del corso ordinario della vita, a la quale comporta una scoperta dello straordinario, ovvero tra: *Il y a e d'y être (c'è e l'essere-li)*.

«Or, le plus extraordinaire du tout, c'est le miracle du il y a et d'y être. Le miracle du il y a comporte deux temps, dont le travail de Tal Coat marque le différence mais la traverse dans l'instant unique où l'oeuvre naît.»

Più specificatamente si può affermare che l'arte di Tal Coat attraversa l'essere e l'essere-li nell'istante in cui si realizza attraverso quelle che sono definite come le “*sensations colorantes*”.

Queste sensazioni sono anche delle presenze come la presenza del nero, la presenza dell'ocra, del blu etc, esse non necessitano di essere dette per spiegarsi, come ancora meno necessitano di un segno. Lo stesso Tal Coat, come riporta Maldiney, aveva utilizzato il termine presenze per descrivere ciò che avveniva durante il processo artistico, in quanto etimologicamente presenza deriva da *præ-sens* : ciò che sta davanti a sé.

«Il veut d'abord mettre en vue le moment de réalité des phénomènes du monde. Par là s'explique sa recherche obstinée d'une matière picturale dont les «sensations colorantes» [...] aient la même acuité que celle de l'événement [...] Le mot «présence» : «présence de l'ocre jeune» [...] il parle même de «la plus grand grande présence», et il écrit une fois «Le présence est venue lorsque j'ai ajouté à l'ocre rouge, broyé comme ci-dessus, un peu de...» [...] Il emploie le mot présence dans son sens absolument propre. [...] *præ-sens*: «qui est à l'avant de soi»»²⁰⁸

Queste sensazioni coloranti quindi si susseguono nel percorso artistico di Tal Coat, anche grazie all'estrema varietà delle tecniche sperimentate, ma sempre con il carattere della acutezza che contraddistingue la sua personalità, la quale è orientata alla ricerca della profondità del mondo.

È sempre la ricerca del reale a spingerlo a creare un'unità pittorica nei dipinti attraverso la rottura dell'armonia d'insieme, esclusivamente attraverso questa azione la sua opera si fa reale infatti come nota Maldiney: «l'orde des couleurs est l'ordre d'une oeuvre dont l'épaisseur a la profondeur du

²⁰⁷ *Ivi*, p. 124.

²⁰⁸ *Ibid.*

temps»²⁰⁹: Tal Coat stesso opera azioni di rottura, di distruzione, Maldiney ci informa che: « souvent [...] détruisait un tableau [...]»²¹⁰. Questo testimonia quel tratto di acutezza che molto spesso Maldiney gli attribuisce, ma soprattutto come la sua ricerca, sia una quête infinita. Infatti, il pittore afferma che: « avant que ne fussent et le trait la forme et le ton et le tiente, présence déjà, signifiée avant que nommée, presentie, ressentie»²¹¹.

Maldiney già in precedenza lo definisce come uno dei pittori più tormentati del suo secolo, ma solo in questo contributo postumo a tutta la storia della sua carriera artistica definisce chiaramente l'estetica di Tal Coat come “esthetique des matières”:

« À son matériu il demande à la fois le ciel et la terre [...] tels qu'ils s'impliquent l'un en l'autre dans l'existence d'un homme se suprenant à être. Lui demande la profondeur et l'éclat, qui nous livrent d'un coup l'unimultidimensionnalité de l'espace [...] de son quotient de profondeur et de son gradient d'ouverture est celle de la terre et du ciel [...]»²¹²

Ma il ricercare quello che Maldiney definisce il “quoziente di profondità e il gradiente di apertura” dello spazio pittorico è un tratto che il pittore condivide con i paesaggisti olandesi del XVII secolo e con la pittura cinese. Lo stesso Maldiney nota, in una visita al museo Rijksmuseum di Amsterdam, un quadro di Van Goyen in cui lo spazio è indagato in questi termini:

«Je me souviens d'avoir été fasciné, au Rijksmuseum d'Amsterdam, par un petit tableau de Van Goyen. C'est un paysage de polder dont le thème est déjà par soi celui de l'incertitude du partage entre la terre et l'eau et, à la limite, du ciel. Mais incertitude ici révélée dans une épiphanie du monde. Des points ou des plages jaunes et bleues entretiennent, par leur jeu discontinu, une suite d'expansions et de contractions, dont les tensions [...] engendrent un espace illocalissable qui se verse en lui-même à l'horizon. L'horizon est une profondeur lumineuse intraversable [...]»²¹³

Ma Pierre Jacob va oltre, con lui questo spazio illocalizzabile è dotato di una profondità luminosa intraversabile; perché questo spazio è ritmico: ha un proprio sistema di referenze, per cui se i paesaggi cinesi potevano presentare titoli come “cielo e terra”, in cui veniva ribadita una congiunzione intima tra due tensioni spaziali, nell'arte del francese c'è la formula “ciel-terre”. Infatti nel video documentario realizzato da Micheal Dieuzaide il pittore si esprime in questi termini:

²⁰⁹ *Ivi*, p. 125.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ivi*, p. 124, da da Tal Coat, *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/ de vivre*, Lausanne, Françoise Simesek et Claude Ritschard, 1985, p. 82.

²¹² *Ivi*, p. 126.

²¹³ *Ibid.*

« Je n'entendes pas le ciel, dit-il, comme élément distinct, le ciel est partout. Quand je dis ciel, je pense toujours lumière, je parle de la lumière. Il serait où le ciel, elle serait où la terre? Sur ce chemin n'en a jamais fini, le ciel est abîmé dans une flaque. »²¹⁴

Ma in questo sentiero illocalizzabile di cielo-terra dove il cielo si inabissa in una pozzanghera, l'uomo è sempre presente ma, solo nell'avvenimento inaspettato si risveglia nel mondo, questa apparizione del reale agli occhi dell'uomo è sconcertante. Il fondamento di questo risveglio risiede nella potenza dell'istante, il quale viene chiamato da Tal Coat come "*aigu du temps*" ma per Maldiney questo termine utilizzato dal pittore rivela delle affinità con il termine platonico di *exaiphnês* :

«Le moment d'ouverture d'une ouvre, qui est son moment fondateur, procède d'une lucidité de puissance [...] que Platon appelle exaiphnês [...] L'aigu du temps fulgure sur un temps éclaté, qui n'est d'aucun projet ni même d'une attente. L'événement apparaissant est celui aussi de l'istante qu'il apport [...] dans l'instant, à l'instant, moins conclusif qu'apertural, où le peintre au service d'une évidence surprise, y intégrant une lumière [...] son intervient non pas sur le moyau mais sur le fond.[...] Tal Coat retrouvait [...] le même origine qui donne à ses dessins l'imprevedible réalité de ce qui est toujours instant.»²¹⁵

Il pittore quindi realizza la sua opera in quella improvvisa occasione che i greci chiamavano *kairos* e che Maldiney chiama *istant*, o anche *ouvertur*. Infatti lo stesso artista afferma nei suoi versi: « il fait bien accepter le geste de l'istant et ne s'abîmer là où, passé, il n'est pas d'ici »²¹⁶.

Quindi le opere del pittore nel rendere visibile l'invisibile, conservano il tratto dell'istantaneità, quel tratto che lo stesso pittore definisce «l'imprevisible abord, ressource de son paraître».²¹⁷

Nell'osservare l'autoritratto del pittore realizzato nel 1980 Maldiney nota come quest'opera parli di tutta l'esistenza della pittura di Tal Coat, una vita passata a guarda con lo sguardo fisso il Nulla, *rien*. Ma cos'è questo Nulla? Il Nulla è la mutazione, dalla luce alle ombre, dalle ombre alla luce.

«Au péril du Rien [...] l'imprevedible abord... de soi, de soi voyant livré a son regard.[...]dans son autoportait de 1980: une existence faite regard, un regard fixe, regardant, regardant ... rien. Ce regard est toute l'action de l'oeuvre en son être-ouvre [...] cette apparition dont l'abord est, dans ce regard ouvert, celui de la lumière sortant de l'ombre- et l'ombre de la lumière. C'est de leurs relations que l'oeuvre se façonne. C'est da leur mutation qu'elle existe»²¹⁸

²¹⁴ *Ivi*, p. 127, tratto da Micheal Dieuzaide, *L'atelier de Tal Coat*, Paris, Éd. Clivages, 1983.

²¹⁵ *Ivi*, p. 129.

²¹⁶ *Ivi*, p. 130 tratto da Tal Coat, *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/ de vivre*, Lausanne, Françoise Simesek et Claude Ritschard, 1985, p. 36.

²¹⁷ *Ivi*, p. 132.

²¹⁸ *Ibid.*

Evidenziando come la questione dello sguardo nell'operato artistico di Tal Coat non si possa ricondurre all'approccio sul visibile e l'invisibile proposto da Merleau-Ponty nell'omonimo saggio, in quanto non c'è in tutto il percorso artistico una scelta di visione, la creazione di una prospettiva che ponga il mondo in una "deformazione coerente". Quella di Tal Coat è, e rimane, per il filosofo la poetica delle mutazioni simultanee e dell'istante. Il mondo è sempre nel momento del suo apparire, una sorpresa anche per lo stesso pittore.

«<< C'est toujours un peu plus loin que l'endroit où je regarde, où que l'autre voyant que je suis>> dit Merleau-Ponty << Le voyant visible (pour moi, pour les autres) est [...] une perspective, ou mieux: le monde même avec une certaine déformation cohérente>> [...] dans le portrait de Tal Coat [...] ce regard surgit de rien n'exprime pas la cohérence d'une certaine déformation du monde. Cette mutation simultanée de tous les contrastes est l'événement unique de l'être ouvre »²¹⁹

Ma forse, come riflette il filosofo il grande segreto delle sue creazioni risiede forse nella origine simultanea del nulla e del fondo. In certe opere del 1960 abbiamo una linea bianca che attraversa lo spazio ma non lo divide, è un'apertura estatica. Nel 1970 a questa apertura estatica della linea si sostituisce una totale mancanza di segni per cui tutto è sospeso nello spazio-luce, abbiamo la presenza dell'assenza.

Il nulla diviene non più la causa del visibile ma la condizione dell'esistenza dell'opera d'arte. Se come nota Maldiney, citando Hölderlin: «De l'abîme en effet nous sommes partis...pour l'existence»²²⁰, forse tra quell'abisso dal quale partimmo per risvegliarci nel mondo e il nulla quale condizione dell'arte di Tal Coat, c'è un legame molto più profondo...forse la medesima identità.

3. Le fenomenologia estetica e la logica del sentire nella creazione artistica (*i contributi di V. von Weizsäcker e Ludwig Binswanger*)

Le riflessioni sull'estetica e la logica della della creazione artistica nell'operato del pittore Pierre Jacob Tal Coat fanno riferimento molto spesso a due nome, quello di Victor Von Weizsäcker e Ludwig Binswanger. Per quanto riguarda il concetto di forma in formazione nell'analisi

²¹⁹ *Ivi*, p. 133.

²²⁰ *Ivi*, p. 129

dell'opera di Tal Coat il richiamo è al concetto espresso da V. Weizsäcker con il termine di *Gestaltkreis*. La *Gestaltkreis* è la dimensione dell'atto biologico, esso esiste in quanto c'è un osmosi tra *Innewelt* e *Umwelt*. Questa è la dimensione delle forme di vita che si adeguano ai cambiamenti che esse impongono ma anche a quelli che esse subiscono dall'esterno.

Lo stesso Weizsäcker fornisce la definizione di forma come: « ciò che è divenuto costante, ma proprio ciò è quel che si dimostra di nuovo come ciò che fluisce. La forma è in figure e forme [Formen], queste però non sono né inizio né fine ma piuttosto esse stesse qualcosa di divenuto e divenente.»²²¹

Se la forma non ha né inizio né fine, bisogna capire che non c'è un asse temporale su cui collocare il passato, il presente e il futuro della forma. Siamo nella situazione espressa dal terzo paradosso di Zenone: «la freccia non potrà mai giungere alla meta perché non ha mai il tempo finito per percorrere gli infinitamente numerosi punti che deve prima raggiungere.»²²²

Quindi la dimensione temporale del vivente è frutto della specificità dell'ente organico, non è una temporalità esterna, ma essa esiste in quanto l'ente è nel mondo attraverso l'agire e il patire. E sono l'agire e il patire che determinano la temporalità, ma questa temporalità per Weizsäcker ha un carattere anamnastico-prolettico, per cui non ha un punto prestabilito né prestabilibile. Dunque per Weizsäcker il tempo è determinato dal vivente, più specificatamente dal mutamento della sua forma infatti: « si asserisce che gli avvenimenti e i ritmi biologici fungono da scala di misura per i tratti temporali mentre in fisica il tempo è l'unità di misura per i movimenti, le velocità e le accelerazioni. La prolessi, l'anticipante esser contenuto della forma in ogni parte, è in tal modo possibile»²²³.

Quindi la temporalità è una variazione continua delle forme, in quanto «se non avessimo un orologio, non c'è ne servirebbe uno per descrivere differenti prestazioni, dal momento che esse non sono funzioni del tempo, ma piuttosto determinano il tempo a seconda della loro forma».²²⁴

La vita stessa istituisce il tempo nell'ottica scientifica di Weizsäcker così come per Maldiney il pittore per essere contemporaneo dovrà essere le sue radici, non si parla di tempo storico ma di tempo presente, o come dice Weizsäcker la vita è « presente che getta un ponte sul tempo».²²⁵

²²¹ Weizsäcker, Victor von, *Forma e percezione*, a cura di V. Costanza D'agata e S. Tedesco Milano, Mimesis Edizioni, collana filosofia/scienze n.1, 2011, p. 25-26.

²²² *Ivi*, p. 35.

²²³ *Ivi*, p. 38.

²²⁴ *Ibid*.

²²⁵ *Ivi*, p. 42. Weizsäcker cita questa espressione in quanto legata agli studi affettuato da Prinz Auesperg, in particolare si confronti A. Auesperg, H Sprockhoff, *Experimentelle Beiträge zur Konstanz der Sehdinge und ihrer Fundierung*, in "Plügers Archiv für gesamte Physiologie", 236, 1935, pp. 301-320; A. Auesperg, H. C. Buhrmester, *Experimenteller Beitrag zur Frage des Bewegenseins*, in "Zeitschrift zur Sinnesphysiologie", 66, 1936, pp. 274-309.

Questo gettare un ponte viene spiegato dallo scienziato mediante l'osservazione stessa dei fenomeni biologici come ad esempio «l'osservazione dei cosiddetti movimenti intenzionali. Vi appartengono tutti i movimenti naturali dell'uomo che non siano prodotti solo attraverso forze esterne. Si potrà mostrare in questo caso che il movimento in determinati casi ha esito diverso da quello intenzionale»²²⁶. Ma tra tutti i fenomeni biologici citati è la definizione da parte di Weizsäcker dello sguardo a sancire l'influenza che lo scienziato ha avuto sull'elaborazione del concetto maldiniano di regard come “ritorno” alle sorgenti dell'essere, infatti il biologo afferma:

«Lo sguardo che precede è diverso da quello che segue. Si può a tal proposito parlare di un completamento in quanto ciò che manca allo sguardo che precede – la determinazione (determinatezza) – viene fornito da quello che segue, e ciò che manca a quello che segue- l'indeterminatezza- pertiene allo sguardo che precede.»²²⁷

Weizsäcker adopera molto spesso una terminologia medico-biologica per definire quello che Maldiney descrive come il *pathei mathos* del pittore; ovvero ciò che dà origine alla creazione artistica è l'interminabile mobilità dell'esistenza ad oscillare tra i due poli l'agire e il subire. Questa però è anche la condizione a cui partecipa l'umanità e alla quale il pittore partecipa in un modo tutto peculiare, egli coglie il momento in cui c'è il passaggio tra esterno e interno, tra Innwelt e Umwelt, quel “-ci del c'è” espresso nella filosofia di Maldiney.

L'imprevedibilità viene nominata da Weizsäcker anche come indeterminatezza, il biologo fa l'esempio della partita a scacchi; il gioco-partita degli scacchi esiste a partire dalla condizione di non sapere quale sarà la mossa dell'avversario, e tra l'imprevedibilità degli scacchi e l'imprevedibilità della vita esiste un esplicito parallellismo, infatti:

«Come nel gioco degli scacchi, anche nella vita organica vige un certo numero di regole di gioco di ampiezza limitata, senza seguire le quali il vivente non si mantiene in vita la legge del minimo di energia, i principi attivi, atti di movimento generazione, ecc. E come negli scacchi una costante indeterminatezza del futuro prossimo e ulteriore vale come condizione operante sotto la quale la vita scorre così come poi, in quanto passato, essa sarà trascorsa.»²²⁸

Ora questa l'imprevedibilità dell'esistenza situa il vivente in una situazione di contrasto, crisi, ed è proprio là che si dischiudono gli avvenimenti che ristrutturano le relazioni e costituiscono la base per la costruzione dell'identità. Ma chiaramente se queste sono le premesse su cui si

²²⁶ Ivi, 45.

²²⁷ Ivi, p. 45

²²⁸ Ivi, p. 41

costruisce il concetto di identità, quest'ultima non potrà che essere caratterizzata dall'inquietudine, dal rivolgimento e dal divenire. La dimensione del vivente è quindi, sia per Weizsäcker e sia per Maldiney, antilogica, e ancora più precisamente lo studio della dimensione esistenziale sancisce « l'aporia universale del razionale». ²²⁹

La condizione del vivente è patica, ciò comporta per Weizsäcker un approccio allo studio della vita nelle sue componenti inerenti al dinamismo corporeo e alla percezione sensibile, quindi uno studio di natura medico-antropologica senza analizzare l'elemento coscienziale e psichico. Ma ha il grande merito di porre in dubbio le metodologie logiche e statiche con cui si intendeva erroneamente continuare a studiare l'atto biologico, in quanto ciò che si può affermare con certezza per Weizsäcker è che l'atto biologico è antilogico e mobile, e se vogliamo studiarlo correttamente dobbiamo riconoscerne il suo libero sorgere.

Weizsäcker sottolinea anche come nel campo delle scienze biologiche domini una certa "conoscenza idealistica" e un "ingenuo realismo" per quanto riguarda lo studio della percezione sensibile.

Per lo studioso bisogna cogliere nella *Teoria dei colori* di Goethe l'approccio più consono alla comprensione dei moti della natura, un "religioso sentimento naturale", infatti gli sforzi del poeta erano tesi ad affermare che: « nella parola percezione [Wahrnehmung] è contenuta la parola vero [wahr]. » ²³⁰. Questa modalità di analisi è in contrasto con quanto riportato negli studi fisiologici di H. Von Helmholtz e del suo allievo J. Von Kries perché in questi apporti il fenomeno naturale viene sezionato nell'ottica di una scienza ancora positivista.

Da notare come la nozione di percezione come verità sia presente nei vari contributi di Maldiney alla pittura a Tal Coat, egli parla di una percezione sinottica dei processi del mondo, il quadro è di fatto una sinossi percettiva del mondo.

Infatti per entrambi gli studiosi (Weizsäcker e Maldiney) la forma e il tempo sono legati, hanno una relazione di circolarità; il presupposto di tale legame si potrebbe far risalire al contributo kantiano; infatti il biologo fa esplicito riferimento a Kant nella sua teoria della forma in quanto a livello metodologico:

« Kant non aveva teorizzato la soggettività delle sensazione sensibile, ma il carattere a-priori delle forme e categorie dell' intuizione, e Kant non aveva riferimento alla *quaestio facti*, la reale dipendenza dagli organi, ma alla *quaestio juris*, alla condizione di ogni possibile esperienza reale [...] ci ha insegnato che l'esperienza stessa procede criticamente » ²³¹

²²⁹ *Ivi*, p. 46.

²³⁰ *Ivi*, p. 53.

²³¹ *Ivi*, p. 53-54-55.

E più specificatamente per il biologo fu il concetto kantiano di tempo a portarlo a individuare nella forma l'elemento configurante la percezione temporale, e a indirizzarlo verso la sua teorizzazione della percezione avente un carattere anamnastico-prolettico:

«Certo il contributo essenziale del tempo non sta nel fatto che esso è “ la forma del senso interno” (Kant); ma la forma stessa è ciò che contribuisce a formare la struttura temporale. Ogni fenomeno figurato, in quiete o in movimento, possiede anche una forma temporale [...] Possiamo allora designare tale simultaneizzazione della successione come il carattere anamnastico della forma percettiva [...] Per esempio l'occhio in molti casi solo a partire da questo “ in direzione di” compie comprensibili integrazioni alla figura che non sono assolutamente fondate sullo stimolo (sull'oggetto presentato). Noi chiamiamo questo la prolessi della percezione e giungiamo così a stabilire il carattere anamnastico- prolettico delle forme percepite.»²³²

Si confronti i termini con cui Maldiney parla della circolarità del tempo e come si riscontri una complementarità tra carattere anamnastico- prolettico delle forme percepite e la tensione monadica del presente che dischiude l'estaticità del presente nel dispiegarsi dell'esistenza nei suoi subitanei cambiamenti:

« ... il presente stesso è il punto di esplosione del tempo. La presenza non è un'istantaneità puntuale ma una tensione di durata monadica del passato verso il futuro, del futuro verso il passato; L'uno che ricorda l'altro che sopraggiunge nel presente, il quale deve essere capace di entrambi come un punto è capace del cerchio. Il presente è l'origine estatica della temporalità e dell'esistenza; la sua espressione non può essere, come quella dell'esistenza stessa, che critica.»²³³

Chiaramente il contributo di Weizsäcker si muove tra una tradizione di studi della percezione sensibile che parte da Goethe e da Newton e la nuova scienza dell'evoluzione darwiniana. D'altronde molto spesso il suo riferimento filosofico è quello fornito della Critica della facoltà di giudizio di Kant, a cui fa riferimento lo stesso Maldiney in alcuni passaggi dei contributi sulla pittura di Tal Coat; questo perché sia per Weizsäcker e sia per Maldiney la forma è il momento dell'apertura fenomenica del vivente (per il primo in quanto medico e per il secondo in quanto filosofo), in quanto nella forma il vivente ha raggiunto la sua inalienabilità sensibile.

²³² *Ivi*, p. 64-65.

²³³ H. Maldiney, *Esistenza: crisi e creazione*, Milano, Mimesis, 2012, p. 35.

Bisogna fare dei passi in dietro quando sia il filosofo che il biologo parlano di tempo, forma e verità. Qua il riferimento va a ritroso nei secoli fino a Parmenide, infatti sembrerebbe che entrambi hanno come interesse ultimo quello che lo scienziato chiama la « scoperta della logica inconscia dei sensi»²³⁴, infatti Weizsäcker fa proprio l'insegnamento di Parmenide citando: «Solo l'Essere esiste. È infatti possibile che esso sia realmente presente; il non-essere invece è impossibile; su ciò ti esorto a riflettere»²³⁵.

Sicuramente il grande interesse che porta il filosofo ad interessarsi delle opere di Weizsäcker è che la biologia, o meglio il suo approccio metodologico alla biologica, sottolinea che i soggetti di studio del biologo sono oggetti vivi e quindi «ciò significa che tutti gli oggetti della biologia sono oggettivamente tali da avere in sé un soggetto.»²³⁶ come la pittura di Tal Coat è ricca di vita o meglio di apparizioni fenomeniche dell'essere. Il concetto maldiniano di essere e esserci (il ci del c'è) incontra la dimensione dell'approccio di Weizsäcker agli oggetti-soggetti biologici:

«Soltanto *l'Essere* può apparirci fenomenicamente [erscheinen]; ma anche: L'Essere può soltanto *apparirci fenomenicamente*; eppure ciò *che* così ci appare *fenomenicamente non è parvenza* [Schein], bensì l'essere stesso»²³⁷

Ora si va delineando il passaggio da una dimensione epistemologica ad una dimensione ontologica del vivente. L'apporto scientifico di Weizsäcker al pensiero di Henry Maldiney si arricchisce dei contributi provenienti dalla *Daseinanalyse* dello psicologo di scuola junghiana Ludwig Binswanger.

L'analisi esistenziale, o antropoanalisi, si concentra sulla comprensione da parte dello psichiatra degli a priori esistenziali, più precisamente essi sono quelle matrici che nel processo della relazionale tra persona e mondo possono portare alla comprensione delle manifestazioni psicotiche. Questi a priori esistenziali di per sé sono matrici "vuote"; sono come le categorie kantiane, ma se applicate nel processo di comprensione dei fenomeni psichici possono chiarirne l'origine. Diciamo che proiettano lo psichiatra nel mondo del presunto malato, nei meccanismi che causano il suo mondo. Binswanger deve tanto nell'elaborazione della sua metodologia operativa sia al Kant della Critica della ragion pura, tanto ad Heidegger nel concetto di presenza (Dasein) ed

²³⁴ Weizsäcker, Victor von, *Forma e percezione*, a cura di V. Costanza D'agata e S. Tedesco Milano, Mimesis Edizioni, collana filosofia/scienze n.1, 2011, p.94.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ivi*, p. 95

²³⁷ *Ibid.*

infine ad Husserl per il concetto di intuizione a priori. La sua si configura quindi come una psichiatria fenomenologica.

Jacob Needleman nell'introduzione critica all'opera di Binswanger "Essere nel Mondo", riporta in forma schematizzata gli elementi che lo psichiatra fa propri sia del pensiero di Kant che di quello di Heidegger:

« Heidegger

Il fatto: L'uomo è l'essere che si rapporta all'essere

Il 'decreto': La presenza è essere nel mondo

I due insieme: la presenza come " essere-già-nel-mondo, anticipatamente se stesso, come l'essere rapportato-con-l'ente incontrato nel mondo".

La formula precedente esprime come Heidegger concepisce la struttura ontologica a priori dell'uomo. A questa formula egli dà il nome di 'cura'.

Kant

Il fatto: Ogni conoscenza ha un elemento intuitivo dato in essa.

Il 'decreto': La mente è costitutiva.

I due insieme: L'intelletto combina il molteplice dei sensi entro oggetti unitari affinché l'esperienza o la conoscenza siano possibili.»²³⁸

L'unica dimensione indagata dalla antropoanalisi è quella fenomenologica e quindi ontologica, ma il quadro delle influenze binswangeriane si allarga ancora includendo nella sua dinamica operativa anche il concetto di auto-determinatezza e di progetto presenti nel pensiero di Jean Paul Sartre, andando a costituire anche tali concetti una delle "matrici" (a priori esistenziali) che costituiscono la prassi della *Daseinanalyse*. Sempre Needleman nota infatti:

« [...] che di fatto sia Binswanger che Sartre hanno una visione della libertà umana che per molti aspetti è quasi identica [...] Per Sartre l'uomo è libero in ogni momento di alterare il progetto originale, ma questo non significa che ogni atto particolare, nella sua particolarità sia autonomo [...] In breve, è una matrice [...] Sia Binswanger che Sartre, al fine di mantenere la libertà dell'uomo in quanto auto-determinatezza, risolutamente negano la libertà dell'uomo in quanto indeterminato, in quanto arbitrio subitaneo e causale.»²³⁹

²³⁸ Needleman, Jacob, *Introduzione critica*, in Binswanger, Ludwig, *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio, 1973, p. 27.

²³⁹ *Ivi*, p. 130-131.

L'influenza della *Daseinanalyse* si ritrova nell'approccio che Maldiney attua nei confronti dell'esistenza, della creazione e della crisi. Il filosofo afferma che:

«Crisi e Creazione sono le discriminanti dell'esistenza come tale. Esse sole possono chiarire il senso proprio in quanto momenti antilogici della sua costituzione paradossale. [...] È in essa che, turbando la quiete dell'essere, crisi e creazione siano legate, si articolano l'una all'altra all'interno di ciascuna, non un in sapere di rappresentazione ma, realmente tramite il nostro emergere di esistenti [...] L'esistente è quell'ente per il quale “ nel suo essere, ne va di questo stesso essere” come è scritto più volte in *Essere e Tempo* di Heidegger. È lo stesso per lui sorgere nell' Aperto e aprirsi a sé. [...] la crisi è considerata come il segno che annuncia, precursore o rivelatore di uno stato morboso. [...] come una lacerazione dell'esistenza e dell'esperienza, di cui rompe la continuità e la conseguenza [...] Tale è, secondo Binswanger, [...] il senso della frattura schizofrenica».²⁴⁰

Ecco che in questo passaggio abbiamo il concetto di anti-logicità dell'esistenza e la sua dimensione patica (Weizsäcker) e l'approccio dell'analitica esistenziali di Binswanger elaborato a partire dal pensiero heideggeriano di esistenza. Ulteriormente c'è un termine utilizzato dal filosofo nel contributo dedicato a Tal Coat del 1993 che rimanda alla prassi dell'antropoanalisi binswangeriana; cioè la ricerca della *koinonìa*. L'unità tra Io e mondo perseguita sulla tela è uno specchio di quella unità tra mente-corpo che l'analitica esistenziale persegue nello studiare l'uomo. Lo stesso psichiatra parla della lettura del termine greco tratta del Filebo di Platone in questi termini:

«Recentemente Wilhelm Szilasi, nella sua interpretazione del Filebo di Platone basato sull'analitica esistenziale di Heidegger [...] ciò che Platone ha chiamato *koinonìa*. Non è possibile giungere a comprendere la totalità dell'uomo, se si elimina la *koinonìa* delle possibilità d'essere della presenza e la loro sequenza, che Aristotele chiamava *syntheton*, [...] Ogni malattia colpisce tutti e due i settori [...] Anche noi dal punto di vista dell'analitica esistenziale, dobbiamo concepire sia la malattia mentale (somatosi di Häberlin) sia la nevrosi (la psicosi di Häberlin) come disturbi della *koinonìa*, cioè come disturbi del funzionamento dell'unità delle possibilità di essere della presenza.»²⁴¹

In “Esistenza: crisi e creazione” Maldiney esplicitamente esprime l'influsso dell'analitica esistenziale di Binswanger nel suo sistema filosofico, ma ancora di più si può rintracciare questo legame nei termini con cui Maldiney parla delle creazioni artistiche, perché esse sembrerebbe

²⁴⁰ H. Maldiney, *Esistenza: crisi e creazione*, p. 29.

²⁴¹ Binswanger, Ludwig, *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio, 1973, p. 220-221.

corrispondere a quelle possibilità di essere della presenza indagate dallo psichiatra e alla concetto di *Gestaltkreis* di Weizsäcker. Infatti:

« Esistenza e creazione sono legate, insieme nell'essere di ognuna. Tra le creazioni artistiche le une rispondono a un progetto, le altre ad un appello. Le prime sono gettate nel progetto di un mondo di cui l'artista è colui che apre, le seconde scoprono solo alla fine la propria origine. La frase di Blanchot: << chi non appartiene all'opera come origine non farà mai opera >> [...] l'origine e l'orizzonte della creazione non sono là che con l'opera. Impossibile rompere <<il circolo della forma >> nel quale la possibilità di ognuno dei momenti dipende dalla realtà dell'altro.»²⁴²

Se poi si lega tale visione dell'artista a quel succedersi di *conversions* nel percorso artistico di Tal Coat (individuate nel contributo del 1976), si potrà capire meglio perché il filosofo parla di una successione di volontà egotiche e non egotiche che riecheggiano l'esposizione dei casi studiati da Binswanger, (di fatto lo stesso filosofo cita in "Esistenza: crisi e creazione" il caso di Suzanne Urban). Così come la distinzione della dimensione creatrice nell'artista e nel malato ha una sua base concettuale negli assiomi della *Daseinanalyse* (presenza nel mondo, l'intelletto che ordina la molteplicità dei sensi, l'autodeterminatezza dell'individuo detta anche possibilità d'essere della presenza).

Perché nella creazione l'artista crea e si trasforma (l e *conversions* in Tal Coat) accetta il mutamento delle forme che generano il loro essere nel momento in cui sono pura *energeia*, invece nella dimensione della malattia c'è un assolutizzazione della creazione artistica che si oppone al suo stesso cambiamento a quel trasformarsi delle forme in altro da loro, insomma sembrerebbe che nelle creazioni dei malati manchi quella che Maldiney chiama "transpassibilità", la dimensione dell'Apertura al reale:

« La differenza fra i due tipi di opera è proprio quella che distingue le creazioni di un artista da quelle di un malato [...] di un Cézanne e di un Wölffli. L'opera è nell'artista preoccupato della sua essenza. Ma la sua essenza non è là, prima, si rivela solo alla fine, esistendo, vale a dire in un'opera in cui le forme, che *esistono*, hanno la loro autogenesi. Si può dire che l'esistenza dell'artista sia il campo operativo aperto dalla formazione

di un'opera verso se stessa che fa appello alla sua essenza: in *energeia*. Wölffli, al contrario, fin dall'inizio conosce bene la sua essenza, risoluta; deve lottare per conservarla nella sua identità e sostenerne il progetto [...] Wölffli si trova al sicuro solo in un tempo fisso, per sempre risolto, dove lui è sempre lo stesso.[...] Si può dire che la sua ipseità sia in ostaggio nella sua identità »²⁴³

²⁴² H. Maldiney, op. ult. Cit., p. 55.

²⁴³ *Ibid.*

Camille Abettan ho identificato ulteriormente i nessi che intercorrono tra fenomenologia maldiniana e la psichiatria, parlando in termini di una tentata integrazione fra presupposti teoretici e pratica terapeutica ma sottolineando, e questo è un aspetto importante, i presupposti metodologici con cui la posizione dello studioso si discosta tanto dalla formulazione psichiatrica di Binswanger tanto dall'approccio filosofico di Heidegger:

« Contre Binswanger, et cela influencé par les analyses heideggeérienes, il se montre socieux de reconduire le phénomène psychiatrique à un modèle de subjectivité intégrant l'idée d'une ouverture non pas simplement à une réalité constituée quant à son sens, mais bien à ce qui fonde la possibilité de toute apparition. Mais contre Heidegger, pour lequel le ne-pas-se-tenir-dans-l'ouvert n'effecte pas la subjectivité mais plutôt l'apparition de l'étant et la manifesteté de l'être, Maldiney replace la thématique de l'ouvert au cœur même de la subjectivité en faisant sa condition de possibilité.²⁴⁴

Quindi si può dire che nella filosofia di Maldiney il riferimento principale per poter parlare dell'uomo, dell'arte e della creazione è una soggettività-aperta e non una realtà aprioristica ricollegabile a quei a priori esistenziali della pratica terapeutica.

Nonostante ciò se si legge il contributo sull'arte di Tal Coat del 1993, contenuto nell'opera *L'Art, l'eclair de l'être*, ci son dei concetti che devono molto alla psichiatria di Binswanger.

Il primo concetto è quello legato all'avversione per la tematizzazione dell'arte e della vita, l'arte del pittore è un'universalità singolare che va colta nel suo essere l'attimo, oltre non si può e non si deve andare, altrimenti perdiamo la *koinonìa* dell'arte con il mondo e dell'uomo con la vita.

Binswanger nel suo scritto "L'importanza dell'analitica esistenziale di Martin Heidegger per l'auto-comprensione della psichiatria" (1949) affronta il tema di come i "progetti scientifici di mondo" abbiano influito negativamente nel progresso della pratica psichiatrica perché tali progetti scientifici tematizzano il loro oggetto di indagine perdendo di vista l'essere, tematizzare è restringere pedissequamente il campo di conoscenza, come ad esempio l'approccio psicoanalitico tradizionale interpreta l'inconscio sulla base del conscio tralasciando il fatto della temporalità della presenza umana, quel suo "esser-gettata" e le sue forme di coartazione. Infatti Binswanger parla in questi termini:

« [...] concezioni psichiatriche della realtà [...] debbono la loro forza e il loro significato al fatto che si limitano a determinati progetti scientifici del mondo, senza occuparsi affatto dell'essere stesso dell'ente

²⁴⁴ Abettan, Camille, *Phénoménologie et psychiatrie Heidegger, Binswanger Maldiney*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2018, p. 302.

che esse tematizzano [...] oltre la sfera della scienza, della psicologia [...] Questo superamento o trascendimento della materialità ('contenere-cose') e dell'oggettività ('essere-aderente-a-cose') cioè questo superamento del progetto di realtà e dell'oggettività della psichiatria come scienza, può essere compreso solo in base alla trascendenza stessa, come essere-nel-mondo ed essere-oltre-il-mondo (Über-Welt-hinaus-Sein).»²⁴⁵

Il secondo concetto che Maldiney esprime nel saggio del 1993 come lo "stare in piedi dell'uomo nel mondo" è tratto da uno scritto di Binswanger del 1930 "Sogno ed Esistenza".

Maldiney tratta lo stare in piedi dell'uomo nel mondo a partire dal concetto heideggeriano di *durchesten*, per il filosofo lo stare in piedi nel mondo è l'essere in potenza presente in tutti i fenomeni del mondo: « sur l'espace potentiel de tous les phénomènes du monde mondéisant. Je vois là où je suis »²⁴⁶. Ma prende spunto dall'approccio dell'analitica esistenziale, in quanto nel saggio del 1930 Binswanger nell'interrogarsi sulla dimensione del reale tra sogno ed esistenza, nota come è la dimensione ontologica dell'esistenza ha plasmare il linguaggio e i modi di espressione poetica:

« [...] l'essenza più intima della similitudine poetica [...] si trova nelle più intime fondamenta della nostra esistenza là dove la forma e il contenuto spirituale- vivente non sono ancora stati separati. Quando cadiamo dalle nuvole a causa di una improvvisa delusione, noi cadiamo veramente. Non si tratta di un cadere puramente fisico, oppure di un cadere che lo imiti [...] è proprio l'essenza della delusione o dello sgomento improvviso [...] la nostra esistenza è realmente danneggiata, strappata dal suo sostegno nel 'mondo' e abbandonata in balia di sé stessa [...]»²⁴⁷

Se nell'espressione poetica l'unione di forma e contenuto spirituale così nell'arte visiva si trova l'unione tra forma e verità del sentire. Enunciando i suoi fondamenti teorici Binswanger chiarifica ulteriormente quella che, secondo lui, è la condizione ontologica della condizione umana: la possibilità di direzione (verso l'alto e verso il basso):

«Seguo invece la teoria del significato di Husserl e di Heidegger, che Löwith per primo ha applicato al nostro particolare problema linguistico [...] si tratta di una prospettiva di generale di significato che si 'estende' in modo uguale nelle singole sfere, nell'ambito delle quali assume particolari connotazioni [...] In questo modo anche lo sprofondare e il cadere costituiscono una prospettiva generale diretta dall'alto verso il basso la quale assume un particolare significato esistenziale 'per' la nostra presenza a secondo

²⁴⁵ Binswanger, Ludwig, *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio, 1973, p. 222-223.

²⁴⁶ H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, cit., p. 91.

²⁴⁷ Binswanger, Ludwig, op. ult. Cit., p. 225-226.

dell'esistenziale (Existenzial) ontologico [...] la delusione e lo sgomento costituiscono un 'fatto estenico' che si esprime in una minaccia alla stazione eretta [...] Con questa apparente similitudine il linguaggio coglie invece in maniera autonoma un tratto caratteristico della più profonda struttura ontologica della condizione umana, cioè la possibilità di direzione dall'alto verso il basso [...] »²⁴⁸

Questa struttura ontologica profonda della condizione umana è espressa nell'arte di Tal Coat dall'unione cielo-terra, dove dall'alto verso il basso si ripercorrono tutte quelle unioni proprie delle più antiche rappresentazioni mitologiche, religiose e poetiche; a tale proposito Binswanger il componimento poetico di Schiller e la trasfigurazione di Ercole: « Felice del nuovo e inconsueto librarsi, / fluisce verso l'alto, e della vita terrena / la pesante immagine di sogno affonda e affonda e affonda. »²⁴⁹

Come Maldiney riesca così facilmente ad amalgamare insieme nella lettura delle opere di Tal Coat l'approccio filosofico, estetico, scientifico-biologico e psichiatrico è notevole, e ancora di più è il fatto che trovi puntuali riscontri poetici che vanno da Rilke ad Hölderlin e alla filosofia in versi dei Tao Te Ching.

Ecco che nella comprensione di tutte le stratificazioni su cui si poggia la metodologia di lettura delle opere del pittore si riesce a capire da dove tragga spunto anche nei passaggi più complessi, come ad esempio il contributo del 1976 dove si paragona la visione complessiva delle opere dell'artista ad una grande cosmologia pittorica ai tre miti delle origini.

Si potrebbe, in conclusione, definire la sua estetica filosofica della verità del sentire artistico con i versi di Rilke: « Un solo spazio compenetra ogni essere: / spazio interiore del mondo. / Uccelli taciti ci attraversano. / Oh, io che voglio crescere, / guardo fuori ed in me cresce l'albero. / ... e su me la bella immagine / del mondo posa e si libera in lacrime »²⁵⁰.

4. Pier Jacob "Tal Coat": tra crisi e creazione.

Al fine di ricostruire la personalità artistica di Pierre Jacob, oltre alle informazioni cronologiche fornite da Maldiney, è necessario ripercorrerne il vissuto personale per meglio comprenderne le poliedricità espressive.

Pierre Jacob nasce il 12 Dicembre del 1905 a Clohars-Carnoët al sud di Finistère. Lo stesso pittore descrive la sua infanzia come dominata dallo spirito bretone, infatti in un dialogo con

²⁴⁸ *Ivi*, p. 226-227.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 228.

²⁵⁰ Rilke, Maria, Rainer, *Sonetti a Orfeo*, Pordenone, Edizione Studio tesi, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Pordenone, Edizione Studio Tesi, Collana Biblioteca 81, 1990¹, cit., p. 161.

Jean-Pascal Lèger afferma: «Toute mon enfance, dira Tal Coat, a été marquée par la présence de la culture bretonne, par un espace réglé par les pierres levées».²⁵¹

Figlio di un pescatore, Pierre Jacob era di umili estrazioni e subito dopo la conclusione delle scuole elementari nel 1915 si dedicò al disegno e alla scultura (in legno e terracotta), infatti nel 1918 diviene apprendista fabbro. In quest'anno ricevette una borsa di studio nazionale e si iscrive all'École primaire supérieure de Quimper. Conclusi gli studi nel 1923 fu assunto come impiegato presso uno studio notarile a Arzano.

Il 1923 segna l'inizio di una serie di frequentazioni con gli artisti locali, soprattutto con quelli stanziati presso la regione di Pont-Aven e di Pouldu. Si va formando in questi anni la sua ammirazione per il colore e le forme di Paul Gauguin. Nel 1924 decide di trasferirsi a Parigi per diventare un pittore, quindi volendo acquisire una formazione accademica frequenta le lezioni di modellato dell'Accademia della Grande Chaumière, e fu anche assunto nello stesso anno come ceramista alle manifatture di Sèvres.

La locazione dell'Accademia della Grande Chaumière a Montparnasse gli permette di entrare in contatto con vari artisti, sempre a Montparnasse condivide l'atelier assieme al pittore Jean Sautter.

Nel 1925 presta servizio militare a Parigi e incontra Broncia Lewandovska, (che sposerà nel 1927). L'anno 1926 segna il suo ritorno alla pittura, con la sua prima mostra alla Galleria Fabre, diretta da Henri Bénézeit. In questa circostanza prende lo pseudonimo di Tal Coat che in bretone significa "testa di legno" per non essere confuso con il poeta Max Jacob. Negli anni tra il 1929 e il 1936 fa frequenti viaggi in Bretagna presso i siti megalitici. Il 1929 è l'anno della sua seconda esposizione alla Galleria Fabre, stringe amicizia con vari artisti nei suoi viaggi tra cui: Francis Tallieux, André Marchard, Émile Compard e Francis Gruber. Ma nonostante questo circolo di amicizie artistiche decide di tenersi lontano sia dalla tendenza surrealista e sia dalla predominante tendenza geometrizzante.

Il 1929 è l'anno dei lunghi "pellegrinaggi" a piedi in Normandia. Si stanza in Normandia fino al 1932, anno in cui decide di rientrare nella Parigi cosmopolita e modaiola. Incontra Diego e Alberto Giacometti (con quest'ultimo stringe una sincera amicizia), Leo e Gertrude Stein, Hemingway e Picabia. In questi anni Tal Coat coltiva il suo interesse per l'arte antica e in particolar modo per l'arte romana e per i ritratti del Fayyum.

Nell'inverno del 1934 -'35 risiede e lavora a Montparnasse in Rue de Plaisance, ma non resiste molto alla movimentata vita parigina e nel 1936 viaggia per la Provenza. Il 1936 è

²⁵¹ Lèger, Jean Pascal, *Tal Coat*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, p.173.

l'anno dell'incontro con Picasso, si dedica a dei ritratti tra cui quello dell'amico Alberto Giacometti e ad una serie intitolata "*Massacres*" (ispirata dalle opere picassiane di quegli anni) dedicata agli orrori della guerra spagnola.

La sua fama a metà degli anni '30 è sancita anche da una mostra tenutasi a New York presso la Julien Levy Gallery. Ma nel 1939 fu richiamato al servizio militare e, smobilitato nel 1940, torna ad Aix-en Provence, qui conosce la sua nuova compagna Xavière Angeli. Durante tutto il periodo della guerra dipinge, soprattutto *Natures mortes*, le quali si presentano molto ricche sotto il profilo cromatico, ed alcune di queste verranno esposte nelle partecipazioni del 1941.

Tra le esposizioni a cui partecipa nel 1941 si ricorda sia quella per la Galleria Braun a Parigi che l'esposizione tematica che raccoglie *20 jeune peintres de tradition française*, organizzata da Jean Bazaine.

Il 1943 è un anno importante perché si trasferisce a Chateau Noir, nei pressi della montagna Saint-Victoire ed espone per la prima volta alla Galerie de France, a Parigi. Si sposta spesso tra Chateau Noir e Parigi, e nel 1945 decide di soggiornare presso l'atelier di Rue Brézin, a Montparnasse. Sfruttando le opportunità della sua nuova residenza decide di recarsi a disegnare dal vero presso l'Aquarium di Trocadéro e nel Jardin du Plantes, infatti la sua produzione si arricchirà di vari soggetti tra cui: Poissons, Coqs, Aquariums, Tareaux; tecnicamente le opere di questo periodo sono dominate dall'uso dell'inchiostro di Cina ad acquerello.

Tal Coat decide di ritornare ad Aix-en-Provence nel 1946, realizza le "*Baigneuses dans le Cascade*" (intitolate più tardi "*Profils sous l'eau*") e le *Écorces*. Il 1946 viene definito da Jean Leymaire come l'anno della "*grand mutation*" dell'arte di Tal Coat, essa acquista la piena maturità espressiva e la propria riconoscibile identità individuale nell'eterogeneo contesto artistico francese ed internazionale.

Nel 1947 espone nuovamente a New York presso il Whitney Museum, nella mostra dal titolo *Painting on France 1939-1946*.

Nel 1948 conosce il poeta André du Bouchet e Henri Maldiney in questi anni si dedica allo studio dal vero presso Chateau Noir dove realizza opere come *Cascades* e *Failes dans les rochers*, parteciperà con opere relative a queste tematiche alla mostra del 1949 tenutasi alla Galerie de France dal nome *Éléments de nature*, e realizza anche un album di ventidue litografie per Léo Marchutz.

Il 1949 è anche l'anno del primo contributo del filosofo Henri Maldiney su Tal Coat apparso su *Les temps modernes*, significativamente dopo il contributo di Maldiney la questione su "chi e cosa sia l'arte di Tal Coat" viene espressa dal nome di una mostra tenutasi nel 1950 presso la Galerie de France dal nome *Tal Coat a-t-il rejoint << l'abstraction >>?*.

Dopo un viaggio in Corsica nel 1954 espone alla Galleria di Aimé Maeght, tra il 1954 –'55 realizza varie opere che affluiranno nelle serie dei: *Passants, Sauts, Cours*. Tal Coat non smette mai di viaggiare e riscopre il suo interesse per l'arte antica visitando in Dordogna le grotte di Lascaux e Les Eyzies.

Dall'amicizia con il poeta André du Bouchet nasce la stesura del primo libro *Cette surface*, edito da PAB e nel 1954 è in Italia per partecipare alla Biennale di Venezia con Jacques Villon, Bernard Buffet e Alberto Giacometti. Di ritorno in Francia decide di spostarsi da Aix a Forges-les-Bains, presso la casa di Jean Bazaine.

Nel 1957 si insedia a Chevreuse presso l'antico atelier di Fernand Léger, in quest'anno visita la Spagna e ammira in modo particolare le opere di Vélasquez e Zurbarán, ma solo due anni dopo riprende la sua abitudine di viaggiare a piedi, infatti nel '59 insieme a Maldiney fa lunghe escursioni presso le Alpi e nella foresta di Fontainebleau.

Tra queste numerose gite riesce ad eseguire quindici acquetinte per il secondo libro realizzato con André du Bouchet intitolato *Sur le pas* pubblicato dalla casa editrice Maeght, e partecipa ai Documenta II di Kassel.

Ma il 1960 è l'anno di una nuova mutazione artistica, acquisisce la Chartreuse di Dormont, nell'Eure dove installa un grande atelier, nel 1963 realizza un mosaico per l'ingresso della fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence e pubblica per l'editore Maeght *Travers d'un plateau*.

Le opere dal titolo *Signes dans une falaise, Déesses-mères e Ronds de sorcières* segnano il suo ritorno in Bretagna nel 1966 la sua terra natale ma continua comunque i suoi viaggi tra il Belgio e i Paesi Bassi.

Nel 1968 si concentra su una serie di pitture dal tema *Les Colzas*, nello stesso anno ben tre gallerie di Parigi, gli dedicano delle mostre retrospettive e vince il Grand Prix national des arts.

A seguito di questo riconoscimento pubblico segue però un lutto personale: la morte della moglie Xavière nel 1970, Tal Coat smetterà di dipingere per due anni e viaggerà sia in Corsica che in Svizzera.

Esporrà per la prima volta alla Galleria Benador a Ginevra, e la medesima galleria pubblicherà il suo libro di acquetinte intitolato *Almanach de Tal Coat*.

Ritorna a Dormont nel 1971, e la casa editrice diretta da Jacques Benador e Françoise Sime-neck pubblicherà i libri che sono frutto della collaborazione di Tal Coat (prevalentemente per le illustrazioni) e del poeta André du Bouchet dal titolo: *Laisses* (del 1975) e *Sous le Lintreau de forme de joug* (del 1978).

Nel 1971 in Svizzera soggiorna ripetutamente e frequenta l'atelier di litografia e calcografia²⁵² diretta da Pietro Sarto, nei pressi del lago Lemano.

Il 1972 è l'anno in cui riprende in mano i pennelli ed espone i suoi acquerelli alla Galleria Maeght e a Ginevra presso la Galleria Benador.

Nel 1974 è inviato in Giappone a seguito del prestito che la Francia fece al Giappone della Gioconda di Leonardo, ma ci ritorna l'anno seguente per l'apertura dell'esposizione al museo di Ueno.

Nel 1975 una forma di artrite reumatoide lo obbliga ad un'operazione chirurgica ed a una lunga degenza in ospedale, limitando così negli ultimi anni di vita la sua mobilità fisica. Realizza comunque una serie di disegni, alcuni dei quali in ospedale, come i *Portraits* e gli *Autoportraits*.

Il 1976 è l'anno della retrospettiva al Grand Palais di Parigi alla quale seguirà nel 1979 l'esposizione intitolata *Pierre Tal Coat-André du Bouchet* al Château di Ratilly.

A sancire il suo legame con il testo poetico illustrato è la sua nomina a membro del Comité national du livre illustré, presso la Bibliothèque Nationale nel 1981, anno in cui espone per la prima volta alla Galleria Clivages a Parigi, la quale deciderà a seguito del successo della prima mostra di dedicargli un'esposizione personale annuale a partire dal 1981 fino al 1991. Nel 1983 espone presso la Galleria di Patrice Trigano a Parigi e nell '85 la curatrice Dore Ashton prepara a New York, presso il New Museum of Contemporary Arts, una mostra di quadri e acquarelli. In Francia, si va preparando la mostra retrospettiva presso il Musée des Beaux-Arts di Quimper quando il pittore muore nella sua certosa-atelier a Dormont l'11 giugno del 1985.

Nel 2006 presso il suo storico atelier si è verificato un incendio che ha cagionato la perdita di circa un migliaio di dipinti, a seguito di questo evento si è cercato di conservare il patrimonio artistico del pittore creando nel 2010 il Centre Pierre Tal Coat nel Domaine di Kerguéhennec nel distretto di Morbihan; nel mentre la famiglia del pittore, e in particolar modo il nipote Xavièr Demolon, ha intrapreso la redazione del catalogo ragionato delle opere pittoriche.

²⁵² Da notare come la produzione di incisioni di Tal Coat sia considerevolmente cospicua, tanto che solo nel 2017 il Centre Tal Coat ha promosso la pubblicazione del catalogo ragionato.

5. Ipotesi interpretative delle opere di Tal Coat: tra astrazione paesaggistica e nuagisme.

Oltre alle letture interpretative di H. Maldiney molti cultori dell'arte contemporanea si sono cimentati nell'interpretazione delle opere di Pierre Jacob. Ad esempio George Limbour ha dedicato quattro saggi interpretativi legati a quattro mostre dell'artista; la prima mostra analizzata è del 1954, due mostre nel 1956 e l'ultima nel 1959. George Brullé che ha curato la prefazione dei quattro saggi di Limbour per *Le Brut du Temps*, nota come il poeta, nell'interpretare l'arte del bretone, utilizza un linguaggio a lui poco familiare²⁵³: quello della fenomenologia; e come in particolar modo ricorra frequentemente in tutti i saggi a due termini "rivelatori": paesaggio e luce.

Il primo contributo di George Limbour "Exposition Tal Coat" è apparso su *Frances Observateur* n° 209 del 13 maggio 1954 (*Lettres et arts*, supplemento bimensile n°8) e prende in considerazione la mostra del pittore tenutasi presso la Galleria Maeght nel medesimo anno. Limbour ricorda che questa esposizione è stata attesa con impazienza.

Il critico ci informa che Tal Coat abitava la precedente dimora di Cézanne (Chateau Noir) e intorno al suo atelier c'era un via vai di artisti e letterati; d'altronde sui colli di Aix-en-Provence si muovano molti pittori che Limbour conosceva di persona: come André Masson e Yves Rouve. Ma vedendo questo pullulare di artisti si può parlare di una scuola di Aix en Provence? Questi "peintres du Nord", così definiti dallo studioso, che si spostano dalla valle di Aix al piccolo villaggio di Tholonet hanno un capostipite di riferimento?

A queste domande Limbour risponde con la totale mancanza di senso nell'utilizzo del termine scuola nel contesto contemporaneo, questa è, ai suoi occhi, una verità lapalissiana, come altrettanto palese è il dato di fatto che tutti questi "pittori-invasori" sono paesaggisti il cui soggetto centrale da indagare nella loro arte è principalmente la luce; parliamo piuttosto, secondo Limbour, di una "contro-scuola": questi artisti non hanno un maestro di riferimento e non tendono a differenziarsi o a assomigliarsi, e se c'è qualche rapporto tra questi "invasori" sicuramente non può essere di natura esclusivamente "scolastica".

²⁵³ George Limbour, poeta e cultore dell'arte contemporanea francese, ha dedicato due libri rispettivamente ai pittori André Masson e Jean Dubuffet. In particolar modo fu amico di Jean Dubuffet e ne riconobbe il talento artistico, infatti fu lui a promuovere il suo debutto, seppur tardivo, alla galleria René Drouin nel 1944. George Limbour gravitava "intellettualmente" nel gruppo di artisti che si ritrovava alla Rue Blomet di cui, per citare alcuni nomi, facevano parte lo scrittore Michel Leirs, l'artista Joan Miró, e il drammaturgo del "teatro della crudeltà" Antonin Artaud. George Limbour fu molto critico nel cercare di ridurre il panorama artistico francese in scuole infatti come nota Pierre Brullé raramente fece considerazioni su "scuole artistiche" e si rifiutò di immaginare una presunta "scuola di Aix-en-Provence", nonché ironizzò aspramente sulla presunta "scuola del Pacifico", termine utilizzato da Michel Tapié per esprimere le tendenze di artisti quali Sam Francis e Mark Tobey (come bilanciamento europeo della cosiddetta "scuola di New York" dell'espressionismo astratto).

«C'est une rude bataille qui se livre dans la valle du Tholonet qu'ont envahie, il y moins de dix ans, des peintres du Nord [...] l'histoire de cette invasion. [...] Mais une telle petite étude, il faudrait bien se garder de l'intituler: L'École s'Aix [...] De nos jours, le mot école n'a plus guère de sens, il ny'a plus d'école d'Aix, [...] d'école de Paris, d'école du Pacifique (brusquement et récemment surgie des eaux) ou d'école de Sibérie. [...] ces peintres de la contre-école d'Aix sont des paysagistes, qu'il s'inspirent des lieux dans lesquels ils vivent et que leur problème essentiel est la lumière.»²⁵⁴

Quindi, secondo G. Limbour, questi paesaggisti sono i poeti dei giochi d'acqua, della bruma, delle trasparenze e dei grandi spazi naturali, ma hanno anche una forte tendenza verso la pittura non figurativa. Si può parlare allora di astrazione? Per Limbour la pittura di Tal Coat, è il caso che ha sperimentato il limite sottile tra non-figurativo e astratto, e si è spinta oltre; siamo in bilico tra l'essenza delle cose e (come già notava Maldiney) l'acutezza delle sensazioni.

Per Limbour è come se nei pressi della montagna Saint- Victoire «quelques génies de la Chine qui errent dans le paysage à des heures solitaires»²⁵⁵ abbia deciso di esprimere con dei tratti essenziali e apparentemente frettolosi le essenze delle cose tramite la luce e le sensazioni sensibili provenienti dal paesaggio: rami, tronchi e pietre definiscono ritmi sottili e variabili, sospesi elegantemente su fondi chiari e velati; questi fondi avanzano come un' unità cromatica compatta verso il margine della tela, e creano «des surfaces absolument vides.»²⁵⁶

Vides, il vuoto citato da Maldiney in relazione alla cultura cinese e l'arte di Tal Coat ritorna nella descrizione di Limbour, ma in questo caso il vuoto sottolinea tecnicamente la sottile sensibilità cromatica dell'artista, e il legame tra quelle che Limbour chiama le tracce del paesaggio (*trances*) e la sostanza del quadro (*substance du tableau*). Tra le tracce e la sostanza materica del quadro-superficie il paesaggio si configura sempre come un'apparizione immateriale, “divorata” da una luce pura: un'apparizione luminosa dal carattere poetico.

«Ainsi le paysage ou l'object (rocher) est-il une apparition dont le bourdure ou une arête aiguë est donnée, mais dont le corps est dévoré par la lumière pure. C'est à peindre cette lumière pure, ou la substance d'object qui, dans la lumière, perdent leur matérialité, que Tal Coat met toute son âme, et il pervient à une gracieuse poésie par ses dons de peintre dont il fait le plus discret et personnel usage [...]»²⁵⁷

²⁵⁴ Limbour, George, *Tal Coat quatre articles critiques*, Clermont-Ferrand, Le bruit du temps, 2017, p. 34-35.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 36.

²⁵⁶ *Ivi*, p.36.

²⁵⁷ *Ivi*, p .37

Tal Coat perviene ad una graziosa poesia in immagini e questo dato ci è testimoniato sia dai parallelismi poetici individuati da Maldiney, e sia dalla relazione di amicizia tra Tal Coat e A. du Bouchet che portò l'artista ad illustrare i componenti dell'amico; per poi a sua volta dedicarsi al mondo della poesia.

Il pittore, nota Limbour, si diletta a giocare con le trasparenze, la fluidità o l'untuosità del colore, e tende a lasciare i bordi e i gli angoli delle sue tele vuoti, e il colore si presenta smorzato, inanimato; in questi punti muiono i suoi giochi cromatici perché: la luce non può essere limitata né può subire un arresto brusco da parte di qualche forma, la luce è senza limiti dunque anche la superficie sarà senza limiti.

Tutte queste apparizioni luminose che Limbour vede nella mostra, come nell'opera *La lumière d'après-midi*, sono sensazioni paesaggistiche che sempre più tendono ad allontanarsi dal paesaggio naturalisticamente inteso, come un'opera *Combe au matin* è sintomatica di una prossima trasformazione. In alcune di queste opere le tracce sono un pretesto per la manifestazione della luce e dove appaiono dei segni lì ancora ci sono delle significazioni incerte (muschi o licheni, rocce forse?) retrocediamo forse verso le ombre del paesaggio naturale, e se il pittore gioca con i nostri sensi e il nostro spirito lo fa molto bene ma alla fine ci sta preparando, dopo una lunga meditazione, ad apprezzare una sua prossima metamorfosi, e come sottolinea Limbour in Tal Coat possiamo parlare di metamorfosi (come per Maldiney possiamo parlare di conversions pittoriche di Tal Coat).

«Tal Coat semble être parvenu, au terme d'une langue et sereine méditation, à ce que la peinture peut traduire de plus nuancé, subjectif et illimité dans la sensation. On se demande quelle prochaine métamorphose il saura proposer à son luminisme.»²⁵⁸

A seguire la pronosticata metamorfosi di Tal Coat è l'articolo di Limbour del 1956 pubblicato su *Derrière le miroir* n° 82-83-84 (janvier-février-mars) dal titolo *Autour de l'atelier de Tal Coat*.

Limbour offre in apertura dell'articolo una descrizione dell'atelier del pittore, un'amenità inglobata dalla natura e a ridosso della montagna Saint-Victoire, la sua casa-atelier è il punto di ritrovo tra gli artisti circolanti nella zona di Aix e non solo, infatti è proprio la sua collocazione sulla route Cézanne a renderlo passaggio obbligatorio per chi si avventurava in quei percorsi. Limbour come Maldiney, Bouchet e tanti altri frequentemente fa visita al pittore e ne saggia le metamorfosi che va sperimentando nella sua poesia visiva.

²⁵⁸ Ivi, p. 39.

« L’atelier de Tal Coat, tel que je l’ai visité, il ya quelques annés, est une petite pièce au rez-de-chaussé, d’ou je crois me souvenir qu’il n’y a pas becaup de vue, car elle est bordée d’épais buissons [...] le murs étaint peints à la chaux. C’étaint un atelier austère, peu meublé, qui me semblait renfermer tout juste l’essentiel à l’acte de peindre. Il y a avait quelques toiles [...] peu meublées et offrant de larges espaces blancs et comme seulement là aussi l’essentiel à l’acte de imaginer.»²⁵⁹

Limbour ci informa dello spaccato sociale e artistico di Aix, come ad esempio della presenza di un artista tedesco, chiamato Marchutz, che si dedica alla litografica e alla tipografia.

«Habitet alors sur le même pente et dans le même forêt, a qualche distance mais il s’y trouve toujours), un Allemand réfugié du nom de Marchutz passioné de lithographie et de typographie et qui consacrait sa vie d’un livre monumental, un Évangile qu’ il avait lui même illustre [...] Marchutz tira un assez grand nombre de lithos en couleurs, d’apres un procédé qu’ il avait mis au point, pour les peintres de la région. Bien entendu il y a becaup de peintres, à Aix et aux environs. Plusieurs sont célèbres.»²⁶⁰

In questa terra dominata dalla memoria della presenza di Cézanne, dai suoi colpi di spatola e pennello, ognuno di questi artisti effettua una ricerca personale e, rimarcando il pensiero già espresso nel contributo precedente, Limbour si rifiuta di ridurre queste ricerche così eterogenee al concetto effimero ed illusorio di scuola di Aix, ma tuttavia riconosce, come già precedentemente, a distanza di tre anni, che in questo milieu ci sono dei paesaggisti, e che i loro sguardi si posano su temi simili: le rocche, le falesie, l’acqua, i boschi, le piante etc.

Quanto al caso dell’atelier di Tal Coat, Limbour conclude il contributo riconoscendo in questa singolarità artistica, il fatto che essa riesca ad andare, di metamorfosi in metamorfosi, lontano dai paesaggi di Aix e in luoghi non ancora esplorati dall’occhio naturalista.

Di fatto nel successivo articolo del medesimo anno (apparso in *France-Observateur*, n° 310, del 19 Aprile) definisce il bretone come il «plus singuliers paysagistes»²⁶¹

La peculiarità di questo paesaggista è che ogni elemento su tela è soggetto ad una drastica riduzione fino a giungere ad imprimere quelle che il critico chiama “essenze luminose”, le quali pongono il suo operato al limite estremo dell’astrazione paesaggistica, creando così una capacità di avvicinarsi ad una visione oltre il reale tramite un’immagine semplice, quasi povera ma tecnicamente ricca e variegata:

²⁵⁹ *Ivi*, p. 42-43.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 43-44.

²⁶¹ *Ivi*, p. 47.

«L'univers, dans la contemplation du peintre, se réduisant a sa pure essence lumineuse. Il apparaissant que Tal Coat ne pouvait plus rien ôter à ses tableaux – àù déla, il n'y aurait plus que le vide -et qu'il était alle jusqu'aux extrême confins de cette abstraction paysagiste, qui marque la sérénite du sage, à la fois d' une suprême pauvreté et d'une subtile richesse quand le moyens techniques sont à la hauteur de la vision. Mais nous savons que Tal Coat est un peintre excellent.»²⁶²

Nella mostra del 1956 Limbour rimarca il fatto che T. Coat sia un pittore tecnicamente eccellente, un luminista, perché nel suo mondo ogni singolo oggetto tende a liquefarsi, una "liquefazione luminosa"; è un luminista, e come tutti i luministi non può che trovare un grande interesse nei riverberi luminosi dei corsi d'acqua: «Durance ou Dordogne, dont il restitue, avec autant de virtuosité, que de sensibilité, la lumière.»²⁶³

Ma sono soprattutto i titoli delle opere esposte che colpiscono lo spettatore; ad esempio *L'Âge de fer* o *Fouilles*. Questo richiamo alla preistoria dell'umanità permane anche in opera in cui una silhouette umana si muove sospesa nello spazio, come in *Lançaint l'éprievier* o nel ritratto dal titolo *Vieil homme*. Non c'è da parte di Limbour il tentativo di relegare l'arte del bretone ad una semplice arte dell'età del ferro e delle caverne, molti artisti si sono ispirati all'arte antica ma in questo caso la sua aspirazione ultima consiste nel realizzare una visione magica, pura e terrena dell'uomo e della natura, e su questa aspirazione si delinea anche il suo discostarsi dai luoghi di Tholonet, dall'incombenza dell'influenza di Cézanne e dalla sublimazione metafisica dei paesaggisti cinesi.

« ... je n'entends pas insinuer par peintre de l'âge des cavernes que Tal Coat cherche è surpasser [...] mais qu'il s'efforce de donner de la nature et de l'homme la vision la plus nue, la plus primitivement sensuelle et magique, et le moins conceptuelle [...] puisqu'il lasse de côté les animaux, tout à inventer. Voilà qui nous mène assez loin [...]»²⁶⁴

Ma questo portarci lontano è dovuto al fatto che, come nota Limbour, la pittura ha diritto di essere ambigua, e nelle opere di Tal Coat possiamo spaziare liberamente; i suoi titoli sono espressione delle verità polivalenti che si possono seguire guardando un quadro.

²⁶²*Ivi*, p. 48.

²⁶³*Ivi*, p. 49.

²⁶⁴*Ivi*, p. 50.

«Regardant un tableau, j’imaginai qu’il s’agit d’une toilette dans une salle de bains, croyant reconnaître un miroir, un paige [...] Cependant le titre était *La Durance*. Je n’étais donc pas très loin de la vérité puisque dans les deux cas l’eau est présent [...] La peinture a le droit d’être ambiguë, et il arrive qu’elle le soit volontairement [...] Il me semble que la peinture de Tal Coat nous laisse souvent le champ libre et nous permet de choisir, ou plutôt d’hésiter entre une crête de mouche sur un rocher, et toute une forêt à la cime d’une colline»²⁶⁵

Ma se oltre questa libertà interpretativa l’arte di Tal Coat ci fa esitare nel suo essere o non essere i soggetti che nomina o figura cioè è dovuto al fatto che la sua espressività si presenta come una fugace meditazione metafisica sulla natura delle cose; con una tendenza a liquefare gli oggetti in un abisso luminoso da dove però ricomincia il circolo delle sue nuove creazioni. A queste conclusioni perviene Limbour a seguito della partecipazione alle due mostre del ‘56, ma con il contributo successivo del ‘59 consolida ulteriormente questa chiave interpretativa sull’arte del bretone.

L’articolo del 1959 è apparso su *Les Lettres nouvelles*, n° 11 del 13 Maggio, e racchiude le «impression assez flottante»²⁶⁶ di Limbour sul vernissage tenutosi presso la Galleria Maeght. Ogni opera del pittore non chiede allo scrutatore di essere interrogata brutalmente perché queste opere, come nota Limbour di fatto non sono ermetiche ma apparizioni fugaci che ci invitano a meditare e a sognare. Sono ritmi sereni, luminosi e leggeri. E in generale parlando di quest’arte:

«On ne pourra donc parler de signes, et comme le mot tache serait équivoque, étant donné que cette peinture se trouve bien éloignée du tachisme, et ne est même contraire, le mot éclat (comme éclat de pierre) [...] l’emploie lui-même dans un titre de ses tableaux. Ces rythmes d’éclats traversent de grands vides lumineux.»²⁶⁷

Ma molto spesso noi domandiamo a quest’arte dai vuoti luminosi, e all’arte contemporanea in generale, un catalogo, un titolo per i suoi soggetti al fine di poter costruire un filo conduttore per ciò che vediamo; e questo atteggiamento per Limbour è completamente forviante soprattutto se cerchiamo questi riscontri in Tal Coat:

²⁶⁵ *Ivi*, p. 51.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 53.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 54.

« Il serait paradoxal de présenter Tal Coat comme un paysagiste; le paysage modern n'est plus un spectacle, même plus une récréation, à peine une allusion à l'objet; ce qui est peint, c'est la manière qu'a l'esprit de la diriger, de le dissoudre, de l'assimiler.»²⁶⁸

Il paesaggio non è più uno spettacolo nella pittura contemporanea, come concludeva già Maldiney, e non è più il mondo spettacolo della pittura ottocentesca; ora siamo di fronte ad un regista che seguendo il suo spirito dirige la percezione del paesaggio, la dissolve e l'assimila. Limbour denota che l'interesse prevalentemente del bretone è la realtà "immobile": quella dei minerali, delle vene della selce, dei calcari, delle sabbie, delle terre coltivate, e in queste sue serene meditazioni non-paesaggistiche vorrebbe forse esprimere la natura o la trama delle cose. Non è un vero naturalista ma: «Et le rythme, c'est ce qui intéresse le peintre. Le minéral l'attire, semble-t-il, parce qu'il s'étale en couches, parce qu'il s'organise en veines.»²⁶⁹ Se si esamina l'opera *Veine de silex*²⁷⁰, abbiamo il diramarsi davanti ai nostri occhi di vene calcaree che sembrano convogliare l'idea della circolazione, del movimento, come delle vene irrorate di sangue, così le vene della selce costituiscono un essere vivente che si muove in uno spazio senza limiti. Questo silenzioso movimento microscopico e vitale, sottolinea un approccio quasi analitico alla natura. Limbour traccia un parallelismo tra l'iter artistico di Tal Coat e Jean Dubuffet, ma ci sono differenze palesi tra i due artisti; le quali sono frutto di due procedimenti contemplativi completamente opposti:

«Car l'un (Dubuffet), prenant comme motif d'enchantement une tout petite surface de matière, s'obstine à rester dans son champ restreint, et à en approfondir la nature ou la texture. C'est à force de réalisme qu'il le dépasse. Il reste dans l'objet et l'isole, excluant toute impression de lumière, semblant anéantir l'espace et le monde autour. Bien au contraire, Tal Coat, ne retient que peu de caractères de la texture du minéral, il voit en lui un révélateur de lumière, un miroir qui réfléchit, donc s'anéantit en quelque sorte, se dissout dans l'immensité qu'il renvoie. Dubuffet réduit, Tal Coat dilate.»²⁷¹

Se Tal Coat nel suo operato è un rivelatore della luce, come uno specchio che si dissolve nell'atto di riflettere l'immensità della luce che da lui si promana, il suo spazio tenderà sempre a dilatarsi. Nelle sue opere i titoli possono apparire ambigui, come quelli che riportano la

²⁶⁸ *Ivi*, p. 55.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 55-56.

²⁷⁰ Il dipinto *Veine du Silex*, viene preso in esame anche da Maldiney nel contributo del 1976 nel tentativo di delineare le *conversions* dell'artista. Cfr. Cap. 2.7, pag. 33.

²⁷¹ Limbour, George, op.ult.Cit, p.58-59. Il confronto fra l'operato artistico di Dubuffet e Tal Coat viene analizzato anche da Maldiney nel contributo del 1993. Cfr. §. 2.8.1, p. 54-55.

presunta presenza di animali, come ad esempio: *Transhumance*, *Tropeaux* o *Le Vol noir*. Queste ambiguità sono solo apparenti; c'è una circolarità di relazioni che il pittore mette in moto nelle sue tele, dove tanto le vene della selce quanto la trasumanza sono animati, vitali e pulsanti di vita perché «toucher le pierre c'est mettre en mouvement le monde entier, faire tourbillonner le ciel et l'air alentour»²⁷².

Le pietre stesse possono trasformarsi in greggi ai nostri occhi, come gli uccelli in volo si tramutano nei riverberi oscuri delle venature delle pietre o nel baluginare cangiante della sabbia. Non c'è un limite nell'arte di Tal Coat se non quello imposto da quelle che sono le singolari analogie della natura, riscoperte dallo spirito nel respiro di un mondo in continuo cambiamento, dove la vita non appassisce nell'opera pittorica come un'entità statica né cade nel pericolo di diventare un vuoto colorato ma è un'apparizione sempre chiara e luminosa.

Ad arricchire i quattro contributi sopra esposti di Limbour si può citare il contenuto della recensione apparsa su *Cimaise, reveu de l'art actuel*, (maggio-giugno del 1957) ad opera di Pierre Restany.

Questo intervento interpretativo si situa tra il penultimo saggio di Limbour (1956) e l'ultimo (1959), e offre un differente approccio alla lettura delle opere del bretone e numerose informazioni biografiche e artistiche tralasciate da fonti quali Maldiney e Micheal Dieuzaide.

Il critico d'arte Pierre Restany evidenzia, ricostruendo i dati salienti del percorso artistico di Tal Coat, come la sua arte all'inizio si muova da una profonda ammirazione verso quella che viene definita la scuola di Pont-Aven, e l'influsso di Gauguin in particolare corrobora la prima rappresentazione pittorica della Bretagna da parte di Tal Coat, la quale riecheggia la pastosità cromatica del *Cristo Giallo* e della *Visione dopo il Sermone*. La sua espressione artistica si muove, secondo il critico, tra «partitionism and syntheticism»²⁷³, e questo procedimento è riscontrabile anche in alcune opere degli anni '50 come in un paesaggio della Borgogna del 1953 :

«We will find in his landscapes, such as this Burgundy landscape of 1573, a characteristic heightening of the flat decorative surfaces, the marked use of a partitioning graphic treatment (that encloses, in its track, certain pure tones, that are hence juxtaposed without hardly any transition), the radical suppression of naturalistic perspective and space.»²⁷⁴

²⁷² *Ivi*, p. 60.

²⁷³ Restany, Pierre, *Tal Coat*, «Reveu de l'art actuel Cimaise», quatrième série, n.5, mai-juin 1957, p. 7.

²⁷⁴ *Ibid.*

Questa soppressione della dimensione naturalistica avviene anche nei ritratti dove la traccia che delinea i contorni del viso diviene indissociabile dall'atmosfera che li circonda (ad esempio la serie dei *Massacres*).

Restany nota come nel 1935, e in particolar modo durante l'esposizione alla Galleria Biliet-Worns, il linguaggio di Tal Coat sia a metà strada tra quelle che sono le tendenze dominanti il panorama artistico culturale francese di quegli anni: la corrente surrealista e il cubismo sintetico. Sembrerebbe quasi che stia cercando i suoi personali stilemi artistici.

«During an important manifestation in 1935 at the Galerie Biliet-Worns. Tal Coat took on the aspect of a conciliator. His more austere painting often showed witness of certain surrealistic reminiscences, and distant influences of the synthetic Cubism of Picasso. If he remained faithful to the concepts of an objective figuration, he differed considerably from a Humbolt, for example, through his constant search of a specific density of space, the refusal of a classical perspective and the three dimensions, and of the traditional staging of the landscape»²⁷⁵

Pierre Jacob diventerà Tal Coat, solo quando avrà capito a cosa consacrare la sua arte, ovvero: alla natura delle cose ricercata tecnicamente nella profondità dello spazio in tutte le sue potenzialità inesprese; ma ciò avviene solo dopo aver superato il "partitioning gesture" del 1946 individuato da Restany in questi termini:

«From 1935 to 1956 when his way of working finally become stabilized [...] From 1946 [...] is situated at the intersection of Juan Gris and Braque: the analytical structures of the Spaniard are to be found softened and compensated, diffuses in arabesques, and traces at the end of their paths the lyrical co-ordinates of a space-environment from which emerges, with the sharpness of a dagger, the symbolic sign of a crossing fish. But this formal symbolism soon finds itself insufficient...»²⁷⁶

La predilezione di questo primo Tal Coat per l'arabesco lirico e fluttuante era stata evidenziata da Maldiney anche nel contributo del 1949²⁷⁷. Ma il critico si spinge anche più in là, individuando un ulteriore passaggio nel percorso di crescita espressiva di Tal Coat nel glorioso periodo testimoniato dall'opera *La Razza*²⁷⁸ (1948). Da questo momento in poi ogni pretesa

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Cfr. Cap. 2.1, in particolare p.7-8.

²⁷⁸ Pierre Restany si riferisce alla riproduzione fatta di Tal Coat (1948) del soggetto realizzato nel 1728 dal pittore Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Questo stesso soggetto fu, prima di Tal Coat, oggetto di studio da parte del pittore Chain Soutin nel 1923.

di geometrizzazione formale o simbolismo naturalistico verrà rifiutata, in quanto per sondare la natura delle cose sarà portato a cogliere l'unità del tutto.

«With the glaucous period that begin in 1948 (the“ Ray-Fish”for example), he will put himself to the rendering, always to the most profound degree, of the fundamental reservability of this fluid environments. On the level of his reserch, he will become conscious of the essential Unity of the elementary world, behind its different forms. Water is an element, Air is another, and Light also: median and perceptible manifestations of a single Whole.»²⁷⁹

Ma questa ricerca del mondo si realizza concretamente nel suo trasferimento da Parigi ad Aix, (Chateau Noir); dove ancora risiede il peso imponderabile della riflessione di Cézanne. Dopo la seconda guerra mondiale nel tumultuoso fervore dei movimenti artistici Tal Coat continua la sua ricerca lontano da Parigi ma sempre più vicino a Lascaux, dove il dominio delle forze elementari, dei segni immemorabili, lo avvicina all'introspezione orientale e, come sottolinea Restany, ai paesaggi Kai-Song e agli acquarelli di Cézanne, ciò con il fine di realizzare una «total reversability and the perfect cosmic fusion».²⁸⁰

Nel punto qui di seguito esposto il contributo di Restany tocca trasversalmente e in maniera concisa elementi dell'operato artistico di Tal Coat espressi sia da Maldiney che da Limbour: il ritmo, lo spazio, il paesaggio geografico non più spettacolarizzato, il vuoto e la dimensione biologico vitalistica delle sue creazioni:

«His space, as Maldiney, the kneeest of his analysts has remarked so well, is the “space of landscape, not the spectacle-landscape, but of an enviroment-landscape”. Reality is not an entity, subject to analysis, that on can show or describe. It is full osmosis, the total impregnation, the strained emptiness. The rhytms that break through the limits of this emptiness constitute the essential manifestations of the very soul of things. The pulsing that pours through our arteries, the fever of our blood, here is the driving nflux of his fundamental comunication resolved on the canvas in a cluster of primary gestures, true ciphers of all beginnings, an origin and in itself. »²⁸¹

L'arte di Tal Coat, secondo Restany, svolgerà un ruolo fondamentale nella storia pittorica del paesaggio; la sua arte è un'avventura che tenda a rintracciare la storia dell'esistenza, anzi della co-esistenza (come già espresso da Maldiney), tra l'essere e l'universo, come testimoniano le sue opere tra il 1951 e il '55.

²⁷⁹ Restany, Pierre, *Tal Coat*, «Reveu de l'art actuel Cimaïse», quatrième série, n.5, mai-juin 1957, p. 7.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

C'è nelle opere osservate dal critico un'evoluzione spirituale dell'artista in itinere, questo percorso universale tracciato su tela è l'espressione di quello che lui definisce un Ego creatore spinto fino al limite asintotico di una trasformazione universale e di un movimento universale: «the gesture guarded within itself the mark of one subjective intuition».²⁸²

Se il segno di Tal Coat custodisce il marchio di una intuizione soggettiva è solo al fine di introdurre in questa cosmogonia l'umanità, o come espresso da Restany quella «vibration of human collectivity».²⁸³

Per indicare l'azione creatrice di Tal Coat, Restany usa il termine Poiesis (Ποίησις) a sottolineare come la sua creazione sia *ex nihilo*, perché i titoli delle opere degli anni '50 rinnovano il carattere antropocentrico della sua arte, che evidenzia come dal nulla sorga l'accordo della presenza umana al Ritmo Eterno (come ad esempio nelle opere intitolate *Le Course e Le Saut*). C'è nella sua espressione quella che il critico chiama una «transcendental religiouness of the communication of the begin with the intuitive forces of Nature»²⁸⁴; una dimensione trascendentale che però è espressa, secondo il critico, con una ricchezza cromatica incomparabile (dal cobalto, alle terre, alla gamma dei verdi e dei viola).

In Conclusione, si può affermare attraverso il contributo di P. Restany, che in questa forma di arte-religione naturale è presente un'immensa consapevolezza della dimensione terrena, e una profonda empatia per la fragilità umana.

5.1 “Da una natura illimitata a una pittura sconfinata”

I contributi fino ad ora esaminati si concentravano sull'arte di Tal Coat, sottolineandone i legami e le influenze dirette e indirette; ma per meglio comprendere da dove nasce la sua arte e i termini con cui essa viene definita è il caso di allargare la visuale al contesto artistico francese in corso in quegli anni. In particolare vorrei evidenziare come quello che viene definito da Julien Alvard come il Nuagisme sia una tendenza artistica, che seppur perseguita al tempo da un gruppo sparuto di artisti, abbia qualche legame, seppur solo a livello teorico che non di pratica artistica, con quegli che sono i risultati espressivi di Tal Coat. Evidenziando come l'approccio che si è consolidato nello studiare questo movimento si sia ripercosso o non ripercosso (quest'ultimo soprattutto vedendo la mancanza

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ivi*, p. 8.

di studi specifici sull'arte di Tal Coat e il suo legame con la tendenza nuage) nel cercare di comprendere le stratificazioni e la complessità, solo apparente, dell'arte del bretone. Il 26 Maggio 1964 si svolge presso la Galerie Internationale d'Art Contemporain a Parigi un vernissage del quale Julien Alvard cura il phamplet introduttivo dal titolo "Le nuage crève" (sottotitolo "Transparence e profondeur"). Vengono esposte le opere dei seguenti artisti: Nasser Assar, Benrath, Beaufort Delanay, Compard, Duviller, Graziani, Laubiès e Lerin. Julien Alvard ci informa delle tendenze artistiche che si ripercuotono nel contesto francese tra gli anni '50 - '60 in questi termini:

«Il y a dix ans, la géométrie avait déçu (mais qu' est-ce qui ne déçoit pas!), le Tachisme faisait son tour de piste, l'expressionisme abstrait lançait dans le ciel de New York, le dernier bouquet de son feu d'artifice. En Europe l'expressionnisme scandinave et nèerlandais reprenait pied [...] le signe ou Cobra et sous le prétexte de la << vitalita nell'arte >>. »²⁸⁵

E in questi anni, in particolare tra il '53-'55, un gruppo di artisti fa una scelta: il nuagisme. Il nuage è una netta presa di posizione nei confronti delle tendenze che mirano alla vitalità dell'arte, alla geometria e all'espressionismo astratto, nonché alle «voies humoristiques de la sirène dada»²⁸⁶.

All'epoca di questa mostra appare ancora poco chiaro che cosa sia il nuagisme per il mondo dell'arte, infatti Alvard afferma. «On entend par nuages une interpretation moqueuse, condescendante et simplificatrice de l'ouvre d'un certain nombre de peintres»²⁸⁷. Quindi partendo dal primo artista del vernissage Alvard rintraccia i tratti salienti del nuagisme²⁸⁸.

Julien Alvard conobbe l'artista René Laubiès nel 1953, e individua uno degli stilemi della sua arte nell'influsso esercitato dal paesaggio montuoso cinese, e in particolar moda dalla bruma che avvolge le cime di queste montagne senza origine ne fine.

Nonostante questo influsso per Alvard ci sono poche connessioni tra l'arte informale occidentale e l'arte orientale: «je ne voyais pas à l'exception de Mark Tobey et de quelques

²⁸⁵ Alvard, Julien, *Le nuaga crève transparence et profondeur*, Vernissage le 26 mai 1964, per *Galleria Internationale d'art contemporain, Rue Saint-Honorè*, 253, Paris. p.1.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Il termine nuagisme è stato coniato nel 1959 da Julien Alvard in occasione dell'esposizione tenutasi presso la Galleria diretta da Denise e René Breteau intitolata «Yan» a cui partecipano artisti quali: Fernando Lerin, Frédéric Benrath, Manuel Duque e René Duvillier.

artistes de Seattle quels leins ou pouvant etabilir enre l’informalisme occidental toniturant et les montagne les plus folles de la peinture chinese»²⁸⁹.

Quindi Laubiès è un caso particolare per Alvard, meritevole di interesse, perché il suo legame con questo mondo *autre* dell’arte cinese risiede proprio nella sua vita di pittore. René Lubiès è nato a Saigon, e vive lì in quel mondo i suoi primi dieci anni di vita, e questo dato biografico segnerà la sua vita, la pittura gestuale-calligrafica cinese è per lui il primo passo obbligatorio nel mondo dell’arte: frontalità, trasparenze, brume, montagne, definiscono la sua arte come « art chinois << autre>> et discret.»²⁹⁰

«C’est par G.Van Haardt que j’ai connu Laubiès en 1953. Il traduisait à cette époque un traité du paysage Kuo-Shi un peintre lettré Song du XII^e siècle. On y apprenait que la montagne jouait un rôle déterminant dans la peinture et qu’en ménageant des effets de brume à ses pieds on obtenait la profondeur; que la brume faisait partie intégrante de la peinture chinoise à cause de la montagne, et la montagne à cause de la brume ...»²⁹¹

Sempre nel 1953 Julien Alvard conosce Graziani, tramite Laubiès e individua le fonti di ispirazione della sua pittura nelle opere di Claude Lorrain, Murillo e Turner.

« La même année j’ai fait la connaissance de Graziani. Laubiès était l’auteur de ce petit complot [...] Cependant Graziani faillit me reverser: il allait et venait du surréalisme à Claude Lorrain, il aimait Murillo et Turner [...] l’enfance étant l’avant garde de l’homme la peinture de Graziani était peut-être bien d’avant gard. Mieux il m’apparut qu’à peindre le ciel et ses amours il ne faisait que se situer dans son siècle oux côtés des Boeing et des Caravelles.»²⁹²

Nel 1954 incontra Philippe Gérard (Benrath) e il suo interesse per il romanticismo che traspone in questa visione di spazi e orizzonti senza confini rintracciando il legame tra arte pittorica e la manifestazione degli stati psicologici, egli esprime, in particolar modo, lo stato dell’angoscia insondabile; mentre Lérin dispone nelle sue opere una paleontologia di vari mondi possibili, dove la luce è pesante e oscura, e una frontalità fuliginosa domina tutte le sue creazioni.

²⁸⁹ *Ivi*, p.2.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ivi*, p.1.

²⁹² *Ivi*, p. 2.

« [...] en 1954, je econtrai Benraith qui s'appelait alors Philippe Gérard. Son caractère tourmenté, son amout du romanticisme l'avait poussé à changer son nom contre celui d'un chateau de L'Electeur de Cologne que porte à son fronton une mêlée délirante de chiens et de cerfs. [...] << ces vapours qui s'élèvent du fond d'un être comme d'une vallée profonde et ne contractent de forme qu'au soffle du hasard>> [...] nouveaux rapport [...] entre l'art et le tatonnements de la psychologie. L'air, le grands horizons étaient en quelque sorte la conjuration de l'angoise: ils étaient l'espace du souffle, celui auquel on s'abandonne comme ou cède à un précipice qu'on ne peut plus supporter de mesurer du regard. Lérin que j'ai connu en 1958 peit-être le plis proche de lui en esprit. Il faisait à cette epoque des toiles très sombres et bouchées [...] une sorte de paléontologie non pas des hommes mais des mondes. On voyait la creation faire lentement sourdre la lumière d'une obscurite pesante.»²⁹³

Dell'artista Duvillier, J. Alvard rintraccia il suo legame con la corrente surrealista (come per Graziani) e il suo progressivo passaggio alla realizzazione di grandi monocromi (dal blu, al vero, ai viola etc). La ricerca di Duvillier si sta orientando in questi anni verso una nuova profondità, e come dice Maldiney, è alla scoperta della “ vertigine” dell'esistenza, così come lo sono le opere di Lérin e Benrath.

« [...] Duviller [...] Il était en contact avec le groupe surrealiste à un moment où Ch. Estienne voulait intéresser André Breton à la peinture abstraite lyrique [...] Duviller se referma sur lui-même et se mit à peindre des tableaux monochromes bleaus, noirs, [...] ce peitre s'orientait vers la profondeur: crinières, vagues, tourbillons ou comme le dit H. Maldiney, vertiges.»²⁹⁴

Con Beaufort Delaney si ritorna alla frontalità e alla superficie, la sua pittura è un'emanazione del sole, una pittura atmosferica:

« [...] Beaufort Delaney pour comprendre ce qu'est, en opposition, la frontalité. L'oeuvre de ce derneier est une vigne viergem elle foisonne à la surface. Ses innombrables volutes ne définissent ni arrière plan ni premier plan.Ce qui est assez remarquable chez lui c'est qui'il semble n'avoir jamais travaillé que dans une lumière d'Août. Sa peinture est une emanation du soleil ...»²⁹⁵

Il pittore Compard presente in questa esposizione è invece l'unico la cui espressione pittorica non faccia riferimento né alla frontalità né alla profondità, ma esclusivamente al

²⁹³ *Ivi*, p. 2-3.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 3-4.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 4.

nuages delle trasparenze cromantiche (“pittura atmosferica”), come riferito a riguardo nella sua esposizione del ‘58 alla Galerie Internationale.

« Comparé a fait incontestablement une peinture atmosphérique qu’il a exposée en 1958 à la Galerie Internationale et le fondement de cette peinture était le blanc. Il a poussé cette expérience aussi loin qu’il était possible. Mais du fait qu’il a été réellement << dans les nuages >>, sa peinture montre une transparence épaissie qui n’est ni la frontalité ni la profondeur.»²⁹⁶

Mentre l’arte di Nasser Assar si muove sul piano della profondità frontale espressa tramite il suo carattere calligrafico e un fine gioco di trasparenze; un gioco di equilibri tra segni, calligrafia e profondità:

« [...] Nasser Assar soit un peintre de la frontalité, sauf lorsque les fonds ne sont pratiquement plus modulés. A ce moment-là il joue uniquement sur sa calligraphie. Mais le plus souvent c’est un peintre de la transparence. Les fonds sont en général très brumeux et d’une telle qualité que ses << signes >> ou ses << calligraphies >> ne l’emportent pas sur le fond mais viennent simplement l’équilibrer. »²⁹⁷

Per Julien Alvard quest’arte esprime la naturale evoluzione dell’arte pittorica; ovvero, come dice Kandinskij: una pittura può esistere indipendente dall’immagine. Siamo con il nuage davanti alla presa di coscienza di un’evoluzione naturale dell’arte di pari passo con l’evoluzione dello spirito umano. Non c’è l’annichilimento dell’astrattismo con il tachisme né la definitiva scomparsa della pittura figurativa.

«C’est aller vite en besogne: je ne vois pas, depuis deux mille ans d’histoire de la peinture, de constatation aussi frappante que celle qu’a faite Kandinsky: une peinture peut exister indépendamment de l’image. Je crois que pour une fois on peut parler d’une prise de conscience. Car les précédents qui ont été maintes fois invoqués, y compris l’art de l’Arabie, n’allaient pas pair avec cette prise de conscience. La musique concrète ne fait que prolonger la prise de conscience des sons, la peinture abstraite est une innovation.»²⁹⁸

Queste considerazioni sull’astrazione come componente secolare dell’arte che non nega la raffigurazione viene espressa anche da Micheal Tapié nel 1969 in *Espaces Abstraits, de l’intuition à la formalisation*. Secondo Tapié l’astrazione è una millenaria apertura ad uno

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ivi*, p. 4-5.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 5.

spazio fantastico, “l’espaces abstraits”, dove si può immaginare “l’illimitato” e “l’indefinito”(testimoni di ciò sono l’architettura, la musica, la calligrafia²⁹⁹ araba e orientale oltre a ciò che cade nella denominazione di “decorazione”).

«En art l’abstraction n’est pas la négation ni le contraire de la figuration, de la représentation et de l’image: c’est la figuration, la représentation, l’image che sont des cas extrêmement particuliers, et en soi d’un intérêt absolument neutre [...] des structures abstraites,[...] n’engageant plus quel es opérations sur les appartenances et les voisinages. Mais l’abstraction n’est pas un problème si nouveau dans l’art: l’architecture, la musique, la calligraphie arabe et extrême-orientale, la science des entrelacs irlandais-scandinaves et bien autre activité reléguées au rang intentionnellement péjoratif de << décoration >>, comme les fantastiques tapis d’Orient [...] La puissance de l’abstraction nous propose rien de moins que le temps d’une ère probablement très longue, [...] une aventure fantastique dont nous pouvons imaginer l’illimité dans la conquête passionnelle d’un ordre dont la multivalence n’a pas fini de nous révéler d’aussi imprevisibles [...] pour le haut devenir panthéistique de l’enchantement artistique [...]»³⁰⁰

Julien Alvard afferma che i pittori presenti al vernissage del 26 maggio 1964 stanno esprimendo una ricerca che dura da dieci anni, e dunque hanno preso coscienza che l’arte che cercano è un’arte della profondità, lontano dal cubismo e lontano dall’espressionismo, che per essere profonda ha bisogno di essere vista.

« C’est parce qu’on ne peut exister sans se montrer, se défendre et s’équilibrer que ce bilan de dix ans nous a paru nécessaire. Personne dans ce groupe ne se sent l’étoffe d’un peintre maudit. Cependant nous jetons l’anathème sur rien. Dans un siècle de libéralisme, ce serait méconnaissance les droits élémentaires d’un artiste à se faire valoir. Mais nous craignons consécutivement à la découverte quotidienne du génie. Son éclat risque de blesser les yeux si l’on n’y prend pas garde et on ne vient à ne plus voir les valeurs. Est-ce bête n’est-ce pas!»³⁰¹

Gli artisti presentati da Alvard nel ‘64 sono gli stessi che aveva presentato nel ‘53 come ricercatori di una pittura senza frontiere in quanto la natura non ha limitazioni (D’une nature sans limites à une peinture sans bornes). Laubiés, ad esempio, passa tutta la sua

²⁹⁹ Per approfondimenti sul rapporto tra pittura e calligrafia orientale si rinvia all’opera di Illouz, Claire, *Ideogrammi cinesi tecniche e principi della pittura cinese*, Torino, Ulisse Edizioni, 1989.

³⁰⁰ Tapié, Michel, *Espaces Abstraits de l’intuition à la formalisation*, prefazione di Franco Passoni, Milano, Edizioni Galleria d’arte Cortina, Collana diretta da Renzo Cortina n° 11, Aprile 1969.

³⁰¹ *Ivi*, p. 6.

carriera ad indagare la luce e le sue vibrazioni e, come altri dei pittori da Alvard raggruppati sotto il nuagisme, si tiene in disparte rispetto alle mode parigine. Ci sono, a mio avviso, alcuni punti di contatto tra questa corrente e la ricerca espressiva di Tal Coat, seppure non sembra che a livello biografico ci siano state frequentazioni tra lui e questi artisti. Ma sicuramente riflettendo sulla nozione di paesaggista astratto con cui Limbour definisce un certo ramo della produzione pittorica del bretone e la sua ricerca della luce e delle percezioni visive c'è almeno un'affinità a livello di intenti: un'esigenza perentoria alla ricerca di un'arte che non conosca una fine; un approccio al tema della natura quasi di stampo romantico (Frédéric Benrath ammirava il pittore Caspar Friederich ed era un lettore di Friedrich Nietzsche, mentre Graziani ammirava i paesaggi di Turner). Queste grandi campiture indagate con velature graduate lasciano, come giustamente nota Alvard, in preda ad una vertigine. E se la vertigine descritta da Alvard a proposito dell'operato dei nuagiste é il medesimo fenomeno della vertigine espresso da Maldiney per le opere di Tal Coat? Allora forse sia la pittura dei nuagiste che la pittura di Tal Coat indagano entrambi quello che Maldiney descrive come uno "spazio in turbolenza che si inabissa in sé stesso"; e ipoteticamente queste traiettorie artistiche (nuagisme e Tal Coat) perseguono la medesima finalità: la trasposizione pittorica del fenomeno dell'esistenza, della *co-naissance* dell'arte e della vita.

6. Un'arte dialettica: tra l'essenzialità della pittura orientale e il panteismo celtico (il contributo di François Cheng).

Nel corso della riflessione di Maldiney sull'arte di Tal Coat, come anche nel contributo critico di Limbour, nell'articolo di P. Restany e nella presentazione di Julien Alvard, torna molto spesso il riferimento alla pittura cinese di paesaggio o ad "un'altra arte".

Soprattutto Maldiney, Limbour e Restany si soffermano sui legami tra il tema paesaggistico espresso da Tal Coat e l'attenzione al dato naturalistico nella pittura cinese (soprattutto nell'epoca Song); e sul carattere calligrafico o minimalista della gestualità del bretone. Maldiney, in particolar modo, fa riferimento al legame tra questa pittura "altra", il

concetto di vuoto e il carattere celtico dell'arte di Tal Coat; e riscontra una singolare affinità tra l'espressione artistica cinese e la ricerca della luce e della natura da parte del pittore. Il punto di riferimento di Maldiney per rintracciare le analogie tra la pittura cinese, il concetto di vuoto e la pittura di Tal Coat è il testo dello studioso franco-cinese François Cheng dal titolo "Vide et plein. Le langage pictural chinois" (1979).

Nella cultura cinese la concezione del vuoto ha le sue radici nell'ontologia taoista che, a partire dal Libro dei Mutamenti del III-IV secolo a.C; nell'epoca dei Regni Combattenti si congiunge, nel corso del III-VI secolo d.C (epoca dei Sei Regni), alla riflessione sull'arte. Questa tendenza neo-taoista (che si concentra sulla polivalenza del concetto di Vuoto) si arricchisce degli apporti del buddhismo Chan (Zen) nel corso VII-IX secolo (Dinastia Tang), e in epoca Song (X-XIII sec.) risente ulteriormente delle influenze dei neoconfuciani (per quanto riguarda la tendenza cosmologica).

Il Vuoto nella filosofia estetica cinese partecipa sia alla dimensione noumenica e sia alla dimensione fenomenologica; è lo stato dell'Origine prima di ciò che viene definito Cielo-Terra: il Non Esserci. Nei testi per indicare la bivalenza del vuoto si utilizzano due termini Wu (non-avere, non-esserci e niente) o Xu (vuoto). Infatti solitamente il termine Wu viene utilizzato nel contesto cosmologico mentre Xu designa lo stato originario a cui tende ogni essere. Per quanto riguarda la speculazione cosmologica e il concetto di Vuoto un esempio chiarificatore è fornito dalle parole del filosofo Laozi:

«Prima di Cielo-Terra vi era qualcosa di informe, silenzioso e assolutamente illimitato. Riposava su di sé, inalterabile, ruotando senza consumarsi. Vi si può vedere la Madre di tutto ciò che è sotto il Cielo. Il suo nome è sconosciuto; "Via" è il suo appellativo.»³⁰²

³⁰² Cheng, François, *Vuoto e Pieno Il linguaggio pittorico cinese*, Brescia, Morcelliana, 2016, p. 39.

Mentre il concetto di Vuoto (Xu) è l'origine e il ritorno alla dimensione fenomenologica dell'esistenza (identificabile con il Tao), infatti Zhuangzi afferma: « il Tao si fissa sulla sua radice, che è il Vuoto.»³⁰³ mentre Huainanzi parla delle leggi del Cielo e del Tao in questi termini: «Il Tao ha per origine il Vuoto. Dal Vuoto è nato il cosmo da cui promana il Soffio vitale.»³⁰⁴

Se a partire dal contributo del 1965 Maldiney pone l'accento sulla tematica cielo e terra nella poetica pittorica di Tal Coat, sulla presenza di opere che hanno per oggetto tale unione (fino a tracciare una cosmologia pittorica), e il suo muoversi alla ricerca della sua individualità artistica tra cielo e terra, è sulla scorta dell'insegnamento insito nel pensiero filosofico cinese. Il vuoto è l'elemento portante che segna la nascita della creazione, come l'*Atmen* (respiro) espresso da Maldiney è un concetto che nasce sulla scorta dalla nozione di Soffio vitale (Soffi vitali, ying-yang, i diecimila esseri etc). La centralità dell'uomo nel processo creativo, il suo sapersi porre in ascolto, il *pathei mathos*, al fine di ricostruire la *koinonìa* dell'universo si accorda con la funzione centrale che assume l'uomo nel pensiero cinese; infatti egli «possiede oltre la sua natura le virtù del Cielo e della Terra»³⁰⁵. Infatti François Cheng afferma:

«Si sa che il pensiero cinese accorda all'uomo un posto privilegiato. L'Uomo, il Cielo e la Terra costituiscono i tre Geni dell'universo. Pur essendo un essere determinato, l'uomo riunisce in se stesso le virtù del Cielo e della Terra; spetta a lui, per potersi realizzare pienamente, armonizzarli. I confuciani si preoccupano più particolarmente del destino umano e della natura innata dell'uomo (*ren xing*). In seguito i buddhisti si sono dedicati in particolar modo al problema dei desideri umani (*ren yu*). Quando i taoisti, che desiderano soprattutto conformarsi al movimento della natura e del cosmo, essi parlano del cuore o dello spirito umani (*ren xin*). Secondo il pensiero cinese, soprattutto taoista, ciò che fin dall'inizio garantisce la comunione tra uomo e universo è il fatto

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ivi*, p. 51.

che l'uomo è un essere composto non solo di carne e sangue, ma anche di soffi e di spiriti; inoltre possiede il Vuoto. »³⁰⁶

Se il Vuoto introduce la componente dinamica nella dimensione dell'esistenza, quest'ultimo introduce anche una dimensione spazio-tempo di natura circolare. Il Vuoto muta il tratto rettilineo del tempo e muta il tratto continuo dello spazio, fungendo semplicemente da: « regolatore che trasforma ogni tappa della vita vissuta in uno spazio animato dei soffi vitali, condizione indispensabile per preservare la possibilità di una vera pienezza. ».³⁰⁷

Tempo e spazio sono anche espressione dell'unione Cielo-Terra; tempo e spazio non sono concetti astratti ma esprimono le qualità della vita, e il vuoto ne favorisce la perpetua trasmutazione. Se c'è una condizione che permette all'artista di creare e di porsi in relazione ai soffi del mondo, forse il concetto di subire-agire di Maldiney non è molto diverso dal concetto taoista-confuciano di "Vuoto del Cuore" che permette all'uomo di vivere i mutamenti:

«Sia Confucio che Laozi propongono, per quanto riguarda il modo con cui l'uomo deve vivere lo Spazio-Tempo, la dimensione di *xu xin*, il << Vuoto del cuore >>, che rende l'uomo in grado di interiorizzare l'intero processo del cambiamento qualitativo di cui abbiamo appena parlato. Il Vuoto implica allora Interiorizzazione e Totalizzazione.»³⁰⁸

Il concetto taoista-confuciano di *xu xin*, rispecchia quella intuizione avanzata da Maldiney nel primo intervento del 1949 dove ciò che accomuna l'arte di Tal Coat all'arte Cézanne è l'accettazione patica della natura al fine di cogliere la fluidità del mondo. Tale fluidità cangiante, implica una necessità di conversione, o cambiamento, nel pittore stesso come

³⁰⁶ *Ivi*, p. 46-47.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 50.

³⁰⁸ *Ivi*, p.53.

illustrato nel contributo del 1976. D'altronde, il mutamento è al centro del pensiero orientale, e tale concetto possiede tre significati:

«[...] *bu yi*, <<mutamento non cangiante>>; *qian yi*, <<mutamento semplice>>, e *bian yi*, <<mutamento cangiante>>. Si può dire, grosso modo, che il <<mutamento non cangiante >> corrisponde al Vuoto originario, il <<mutamento semplice>> al movimento regolare del Cosmo e il << movimento cangiante>> all'evoluzione degli esseri particolari. I tre mutamenti non sono separati; concorrono a formare il corso al contempo complesso e unito del Tao.»³⁰⁹

Sembrerebbe quasi che, nelle riflessioni di Maldiney l'evoluzione della pittura di Tal Coat sia un accorpamento di questi tre tipi di mutamenti: Il mutamento non cangiante è la fluidità della natura che sta al di fuori del processo creativo, il mutamento semplice corrisponderebbe a quella forma di silenzioso ascolto carico di tensione in cui l'artista si pone con l'esterno (che causa le *conversions*) e il movimento cangiante è l'evoluzione della vita espressa tramite l'arte nell'epopea dei grandi miti cosmologici talcottiani. Rimarcabile il fatto che quelle che Maldiney chiama *conversions* rispecchiano un atteggiamento di fondo rintracciabile nella componente buddhista della cultura filosofica cinese che, come espresso da Giangiorgio Pasqualotto, consisterebbero nella pratica del Vuoto; lo svuotamento delle opposizioni legate al Sé, alle cose e al mondo, dove solo l'integrazione di questi elementi permette il costituirsi della realtà non del Sé ma dei Sé ovvero quella che viene definita come «autocoscienza senza ostacolo»:³¹⁰

« L'Io attaccato all'idea del sé vede inoltre ogni aspetto della realtà << esterna>> dotato di un proprio <<sé>> e, quindi, riproduce all'infinito, frammentata la grande separazione originaria tra

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Pasqualotto, Giangiorgio, *Estetica del vuoto Arte e meditazione nelle culture orientale*, Venezia, Marsilio, 2016, cit., p.51.

Io come <<sé>> e Mondo come <<sé>>. [...] Quindi, in definitiva, demolire le ragioni che alimentano il <<sé>> della coscienza individuale significa per il buddhismo minare la base di tutte le costruzioni mentali che derivano dalla presunzione di questo <<sé>> soggettivo, ed evitare in tal modo i disastri psichici ma anche fisici che quelle costruzioni generano ed ospitano: cogliere e praticare il vuoto del <<sé>> soggettivo significa svuotare di consistenza ogni opposizione ritenuta insormontabile, ogni conflitto pensato irrimediabile, ogni dualismo presunto assoluto.»³¹¹

Questi principi di vuoto, movimento, mutamento sono espressi nella pratica pittorica cinese. La pittura cinese si è mutata nel corso dei secoli da una preponderante componente realista a una componente più spirituale. Si è arrivato già a partire dalla pittura sotto la dinastia Tang (VII-IX secolo) e culminando nel periodo Song e Yuan (X-XV secolo) a una spiritualizzazione dei mezzi pittorici adottati nella prassi del disegno e del colore. La preparazione alla pratica pittorica, la pratica in sé, e l'utilizzo dei suoi mezzi sono espressione della verità dell'Uno e del molteplice.

Il Vuoto, che Maldiney chiama con la traslitterazione francese *vide*, permette la circolazione dei Soffi, è il centro del mutamento tra yin e yang, ed è centrale nella pratica pittorica. Tal Coat come i pittori di epoca Song ha capito che l'accoglienza del vuoto permette il circolare dei Soffi, e quindi l'espressione della Verità. Si può dire che il Vuoto corrisponda nel complesso del pensiero maldiniano al concetto di *Ouvert*. D'altronde lo stesso pittore individua tale parallelismo nel contributo³¹² al pittore del 1993.

Il pensiero cinese si muove per coppie-unità, e anche nella prassi pittorica individua dei binomi attraverso i quali il Vuoto si manifesta, essi sono: Pennello-Inchiostro, Yin-Yang,

³¹¹ *Ivi*, p. 50.

³¹² Si vede a tale proposito nel Cap. 2.8.1 la citazione n° 182.

Montagna-Acqua, Uomo-Cielo e la Quinta Dimensione; ed alcune di queste coppie concettuali influiranno in maniera abbastanza diretta sulle riflessioni artistiche del filosofo su Tal Coat.

Il binomio Pennello-Inchiostro, nasce dal forte influsso che la pratica calligrafica ha esercitato nel corso dei secoli sulla pratica pittorica. Questo binomio è un'unità intima per cui uno non può esistere senza l'altro, «Il pennello per generare sostanza e forma; l'inchiostro per luce e colore».³¹³

Se il pennello genera sostanza e forma ciò è dovuto al fatto che il tratto capta quello che viene definito il *lì* (linea interna), ovvero i Soffi che animano le cose. Ma il Tratto è anche forma e colore nella cultura orientale; questo perché in questo contesto totalizzante, e di economia dei mezzi, non esiste il conflitto tra disegno e colore, volume e movimento³¹⁴.

Il disegno ha una natura istantanea e ritmica. Il disegno è un ritmo plastico. Infatti Cheng descrive il tratto come espressione di quello che viene definito il Tratto Unico: unione uomo-universo, (similarmente a quella *koinonìa* tra Io- mondo espressa da Maldiney).

«La calligrafia ha esercitato un'influenza profonda sulla pratica pittorica [...] L'esecuzione di un dipinto si è realizzata in modo spontaneo e senza ritocchi; dipingendo, l'artista conserva il ritmo dei gesti al fine di non <<spezzare>> proprio quel ritmo. Una simile concezione dell'esecuzione pittorica suppone, beninteso, che il pittore possieda fin da principio la visione d'insieme e i dettagli concreti di ciò che sta per dipingere [...] un lungo periodo di addestramento durante il quale si esercita a padroneggiare i diversi tipi di tratto, che rappresentano i diversi tipi di esseri o di cose [...] L'artista comincia a dipingere solo quando possiede la visione e i dettagli del mondo esterno. L'esecuzione, istantanea e ritmica, diventa allora una proiezione sia delle figure del Reale sia del mondo interiore dell'artista. È in questo senso che Shitao, quando parla dell'Unico Tratto,

³¹³ Cheng, François, op. ult. Cit., p. 61.

³¹⁴ Henri Matisse aveva affidato nei suoi *Écrits et Propos sur l'art* delle riflessioni sulla prassi pittorica orientale e sulla capacità di far ricorso al solo tratto per risolvere l'annoso conflitto tra disegno e colore.

dice che è il tratto di unione fra lo spirito dell'uomo e dell'universo, il Tratto, pur rivelando le pulsioni irresistibili dell'uomo, resta fedele al Reale.»³¹⁵

Nella tradizione del pensiero cinese la pratica filosofica e la pratica pittorica si esercitano parallelamente nei gesti umani. In modo particolare, nel contesto artistico, è il gesto della mano che esprime la coppia Pennello-Inchiostro tramite una posizione ben precisa definita del “polso vuoto” (*xuwan*) il quale è :

« [...] Il risultato di una grande concentrazione, del Pieno teso all'estremo. Il pittore deve iniziare a dipingere solo quando il Pieno della sua mano raggiunge il punto culminante e cede all'improvvisamente al Vuoto [...] Ad ogni livello il Pieno, una volta maturo, cede al Vuoto, e lo fa in quest'ordine: membra inferiori → membra superiori → parte sinistra del corpo → parte destra del corpo → spalla destra → braccio destro → polso → dita → Pennello [...] Il Vuoto ha un duplice effetto: grazie ad esso la forza del tratto penetra la carta fino ad attraversarla; sempre grazie ad esso sulla superficie della carta tutto si anima, mosso dal Soffio.»³¹⁶

Questo concetto del “polso vuoto” viene ripreso anche da Maldiney nel saggio su Tal Coat del 1993, come punto di unione delle tensioni tra Io e mondo. Questa pratica si esprime in una ben definita posizione del polso, delle dita e del pennello che risale all'apprendistato della pratica calligrafica e che con il tempo si è introdotto nella pratica pittorica. Claire Illouz ne descrive l'applicazione pratica con la posizione adeguata del polso e delle dita che si definisce “a fauci di tigre”:

«Questa posizione è indispensabile per raggiungere la concentrazione necessaria per dominare la punta del pennello, soffice e sensibile, in armonia con il respiro. L'avambraccio sinistro è posato

³¹⁵ Cheng, François, op. ult. Cit., p. 63.

³¹⁶ *Ivi*, p. 67.

sulla tavola, interamente disteso. Il braccio destro [...] è posato con leggerezza sulla tavola, all'altezza del polso. Il pennello si tiene tassativamente in posizione verticale, tra il pollice e l'indice. Il medio sostiene lo sforzo dell'indice e le ultime due dita, appoggiate al pennello, contrastano lo sforzo delle prime due. A queste due azioni delle dita, una verso l'interno e l'altra verso l'esterno, si aggiunge il movimento del polso in tutte le direzioni. L'ovale formato da pollice e indice, poeticamente detto "fauci di tigre" deve sempre rimanere aperto: si evita in tal modo la contrazione del pollice. Il polso [...] deve essere mantenuto sciolto durante l'intero lavoro. Il pennello resta così sempre verticale e la punta può essere manovrata correttamente [...] se ben diretta, conferisce al tratto la giusta direzione e forza.»³¹⁷

Nella costellazione estetica della pratica pittorica il binomio Pennello-Inchiostro si esprime tramite il tratto, quest'ultimo implica il Vuoto interiore attraverso tre tipologie di traccia lasciata sulla carta, le quali sono: *Ganbi* (pennello secco) una traccia, tipica dell'epoca Yuan, che gioca tra la presenza e l'assenza la quale è quasi ineffabile alla vista, *Feibai* (bianco volante) e setole del pennello non sono concentrate ma si separano e il tracciato presenta striature inchiostrate e striature bianche, potenza e leggerezza esprimono così il Soffio e l'ultimo tipo si dice tratto *cun* (striato) ed è il tratto che esprime il volume e la forma tramite le variazioni di spessore e dei profili.

Se si ha un po' di dimestichezza con la pratica pittorica si noterà che queste tipologie di tratto, si ritrovano in tutti gli studi dal vero effettuati da Tal Coat, egli alterna sapientemente pennellate secche, pennellate che inglobano la traccia pigmentata e il bianco, e pennellate striate che cercano di definire i volumi mobili dei suoi soggetti come ad esempio la selce, i riflessi d'acqua o i tronchi d'albero.

Il binomio Inchiostro-Pennello è anche espressione della macro-dinamica Yin -Yang.

³¹⁷ Illouz, Claire, *Ideogrammi cinesi tecniche e principi della pittura cinese*, Torino, Ulisse Edizioni, 1989, p. 17.

Nella dimensione pittorica Yin-Yang esprime la dinamica oscuro-chiaro: manifestazione dell'universo dove «il Colore è il Vuoto, e il Vuoto è colore»³¹⁸. Seppure, il filone della produzione pittorica cinese preso in considerazione da Cheng sia quello della pittura monocroma³¹⁹, l'Inchiostro ha una potenzialità cromatica che la tradizione divide in sei tipologie differenti: secco, diluito, bianco, bagnato, concentrato, nero. Queste tipologie si strutturano a loro volta in coppie che esprimono la tensione Yin-Yang: secco-bagnato, diluito-concentrato, bianco-nero.

Altro binomio che esprime l'ammirazione per i fenomeni naturali che anima la pittura cinese è la formula Montagna-Acqua. Questa sineddoche esprime la completezza dei mutamenti naturali che il pittore-calligrafo è chiamato ad osservare e interiorizzare, durante l'apprendimento, per esprimersi con la celerità dell'occhio dell'anima. Sono figure iconiche che rappresentano il mutamento tra poli opposti e un doppio movimento della dimensione temporale: lineare (cangiante) e circolare (non cangiante).

Ma questa coppia quale elemento introduce nella prassi pittorica? Semplicemente il movimento, l'organizzazione e la sequenza del paesaggio; attraverso la quale si manifesta il Vuoto che anima la natura delle cose. F. Cheng ne descrive la risultanza pratica in questi termini:

« [...] Attraverso l'introduzione del Vuoto in forma di spazio libero, come nebbie e nuvole, o ancora con semplici tratti sciolti con inchiostro diluito. Il Vuoto rompe l'opposizione statica tra le due identità e con il soffio che genera suscita la trasformazione interna. [...] le nuvole sono per eccellenza l'elemento in grado di creare l'impressione di attrazione dinamica grazie a cui la Montagna sembra tendere verso l'Acqua e l'Acqua alla montagna [...] »³²⁰

³¹⁸ Cheng, François, op. ult. Cit., p.75.

³¹⁹ Contemporaneamente alla produzione monocroma in epoca Song e Yuan c'è una "corrente" pittorica che privilegia i colori di origine minerale all'inchiostro e viene detta pittura "oro e giada".

³²⁰ *Ivi*, p. 81

La padronanza da parte del pittore dei due principi detti *kaithe* “apertura- chiusura” (organizzazione contrastiva del paesaggio) e *qife* “salita-discesa” (sequenza ritmica del paesaggio) permette di far sentire quelle che in mezzo al Vuoto sono definite «le pulsazioni dell’invisibile in cui è immersa ogni cosa.»³²¹

Tra questi elementi diadici naturali che animano il pensiero cinese quello che ha esercitato un’influenza maggiore sulla lettura critica di Maldiney sull’arte di Tal Coat è sicuramente l’unione Uomo-Cielo. Questa unione racchiude un rapporto a tre termini che coinvolge il cielo, l’uomo e la terra che Maldiney esprime, come la tradizione cosmologica cinese, attraverso i termini estremi Cielo-Terra.

«Il gioco tra la Terra e Cielo non è un gioco a due ma a tre: a questo livello infatti l’Uomo è sempre presente con i suoi legami privilegiati con la Terra, certo, ma anche per via della dimensione del Cielo che pure lui possiede, e soprattutto per lo sguardo che il pittore o lo spettatore posa sul paesaggio complessivo, di cui è al contempo parte integrante. In questa relazione ternaria (Uomo-Terra-Cielo) diversi aspetti che hanno come fattore comune il Vuoto, che ne assicura l’unità e la totalità [...] »³²²

Nella dimensione pittorica questa relazione ternaria in cui l’uomo-pittore è l’elemento intermedio che esprime il Vuoto tra Cielo e Terra si manifesta in tre pratiche artistiche precise, le quali sono: la disposizione mentale degli elementi in un dipinto, la prospettiva e l’iscrizione di una poesia nello spazio.

La disposizione mentale degli elementi di un dipinto risponde ai principi pittorici Pieno-Vuoto, che si esprime, sul supporto pittorico, con «un terzo di Pieno, due terzi di Vuoto»³²³ per permettere la circolazione dei Soffi. Ma il Pieno è anche l’espressione della

³²¹ *Ivi*, p. 82.

³²² *Ivi*, p. 83.

³²³ *Ivi*, p. 84.

Terra e di tutti gli elementi concreti che deve essere un terzo, mentre il Vuoto è la rappresentazione del Cielo e degli elementi eterei che stabiliscono così una proporzione armoniosa, la quale:

« [...] è la stessa che l'Uomo cerca di stabilire entro sé stesso, investito com'è delle virtù del Cielo-Terra. Così il dipinto concretizza il desiderio dell'uomo che, avendo assunto in sé la Terra, tende verso il Cielo al fine di raggiungere il Vuoto, che a sua volta trascina il tutto nel movimento vivificante del Tao»³²⁴

Secondo elemento espresso dall'uomo-pittore nella sua ricerca delle proporzioni armoniose è sempre un ordine mentale ovvero la prospettiva. La prospettiva nel contesto pittorico cinese riassume il binomio Interno-Esterno (*liwai*) e Vicino-Lontano (*yuanjin*). La prospettiva cinese è paragonabile ad una visione sopraelevata e globale, che Cheng definisce «sia come aerea sia come cavaliera.»³²⁵

Il pittore contempla dall'alto, e nel mentre si muove nel dipinto, questa formula prospettica può in qualche modo aver influenzato il concetto espresso da Maldiney, a proposito dell'effetto che scaturisce nell'osservare alcune opere d'arte in cui ci si domanda: sono là dove io guardo o guardo là da dove io sono? («Suis-je là où je vois? Ou vois-je là où je suis?»³²⁶). Questa domanda trova risposta nelle finalità che l'artista cinese intende proseguire nell'applicare la prospettiva; ovvero: «la pittura deve suscitare in chi la contempla il desiderio di trovarvisi; e l'impressione del meraviglioso che essa genera la supera, e la trascende»³²⁷. Quindi la sensazione di vertigine, spaesamento e trascendenza, che Maldiney prova alla visione dell'opera di Vermeer *Vue de Delf* è quello che molti pittori cinesi, come Guo Xi, definiscono il grande desiderio provocato dalla pittura:

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ivi*, p. 86.

³²⁶ H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, p. 89.

³²⁷ Cheng, François, op. ult. Cit., p. 87.

«Vi sono dei paesaggi dipinti che si attraversano o che si contemplano; altri nei quali vi si può passeggiare, altri ancora in cui si vorrebbe vivere o dimorare. Tutti questi paesaggi raggiungono il loro grado di eccellenza; tuttavia, quelli in cui si vorrebbe vivere sono superiori a tutti gli altri [...] Questo è il desiderio provocato dalla pittura. Si è tentati di procedere lungo il sentiero che serpeggia tra le volute di fumo azzurro, o di dare un'occhiata al riflesso del tramonto nel fiume placido...»³²⁸

A realizzare il grande desiderio che la pittura provoca nell'osservatore è la magistrale padronanza del pittore dello strumento prospettico, che nella pratica ha ben tre distinzioni per lontananza e tre per distanza. F. Cheng distingue principalmente, al fine di semplificare il complesso corollario di pratiche artistiche cinesi, in: distanza profonda, distanza elevata e distanza piatta.

La distanza profonda viene detta *Shen yuan*, la quale è la più utilizzata in epoca Song e Yuan. In questa visione lo spettatore si trova su un'altura da dove esperisce una visione panoramica dello spazio.

La distanza elevata (*Gao yuan*) si usa per i dipinti verticali e il punto di vista dello spettatore è basso e si rivolge verso l'alto e il suo sguardo segue le altezze delle montagne che si sviluppano a catene sovrapposte.

L'ultima è la distanza piatta, (*Ping yuan*), in cui lo spettatore ha una libertà illimitata e il suo sguardo si estende all'infinito perché la sua posizione è, a livello prossemico, vicina a ciò che è raffigurato.

Queste tre macro distinzioni, a loro volta nell'organicità di un dipinto possono convivere assieme, e svilupparsi in altrettante sottocategorie, ma comunque nella loro unione rispettano la logica del Vuoto. Quindi come afferma Cheng si può dire che: «la passeggiata dello spettatore attraverso il paesaggio diventa allora una passeggiata spirituale, condotta grazie alla corrente vitale del Tao»³²⁹

³²⁸ *Ivi*, p. 86-87.

³²⁹ *Ivi*, p. 89.

Questo concetto di corrente vitale, espressa nell'atto pittorico, ha sicuramente influito sulle chiavi di lettura avanzate da Maldiney, soprattutto nell'ultimo contributo all'arte di Tal Coat per cui arte cinese e arte bretone, condividono questo assioma di fondo: «il soggetto [dipinto] si proietta gradualmente all'esterno e l'esterno diviene la passeggiata interiore del soggetto». ³³⁰

Altra pratica oltre a quella della prospettiva, in cui l'uomo pittore si manifesta come intermediario attivo dell'unione Cielo-Terra, è l'iscrizione della poesia nello spazio.

Se «non ci sono iati tra i segni calligrafici e gli elementi dipinti» ³³¹ non ci sono separazioni tra arte poetica e arte pittorica nel contesto culturale cinese; anzi la poesia estrinseca a parole il processo interno alla creazione grafico-figurativa che nasce dalla mente dell'artista. La poesia è in pittura l'espressione del «tempo del ritmo vissuto». ³³²

Tal Coat ha manifestato questa capacità di esprimere il “tempo del ritmo vissuto” in alcuni studi preparatori sui suoi carnets; come, ad esempio, in: *Écorce* (1976), *Les milans sur le lac* (1977), *Les Champs* (1978) e *Passant sous l'abrupt* (1978). Il pittore collaborò anche con l'amico poeta André du Bouchet nell'illustrazione grafica dei suoi componimenti, ed infine realizzare lui stesso la sua opera lirica autobiografica *Vers ce qui fut/est/ ma raison profonde/de vivre* (pubblicata nel 1985). Secondo il pensiero cinese la poesia ha una finalità espressiva precisa, perché «per mezzo dell'eco che suscita prolunga ulteriormente il dipinto», ³³³ ha il permesso di esplicitarla presenza dell'uomo nell'unione Cielo-Terra, e il moto di Pieno-Vuoto che permette all'opera di essere attraversata e contemplata. Di fatto, molte opere poetiche di André du Bouchet giocano sull'impaginazione libera della pagina scritta, come anche l'opera lirica di Tal Coat, quasi a ricalcare questa dinamica interna dell'inafferrabile tempo vissuto, come ad esempio in “Oppure il Sole” di du Bouchet, che dopo il disegno inedito di Pierre Tal Coat in apertura sopprime la numerazione delle pagine e dispiega il componimento poetico nella parte inferiore della pagina a seguire quasi a voler

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ivi*, p. 90.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

seguire graficamente la regola pittorica cinese «un terzo di Pieno, due terzi di Vuoto»,³³⁴ un terzo Terra e due terzi Cielo. Di fatto F. Cheng afferma, non dissimilmente dal concetto di *ouverture* dell'opera d'arte espresso da Maldiney, che in presenza nell'unione di poesia e pittura si genera un tempo che tiene lo spazio aperto al cambiamento, alle trasformazioni e anche alla comprensione delle apparenti contraddizioni che fanno parte della dinamica della Totalità:

«Tempo del ritmo vissuto e sempre rinnovato. Tempo che tiene lo spazio aperto. La poesia inscritta permette così all'uomo, anche se non è figurativamente rappresentato, di segnare la propria presenza all'interno del Cielo-Terra. Sempre grazie alla poesia il gioco Pieno-Vuoto può rivelare il suo significato profondo, ovvero favorire la Totalità al di là delle contraddizioni e delle trasformazioni.»³³⁵

Ultimo elemento che pertiene alla relazione tra pittore e l'unione Cielo-Terra è l'espressione pittorica della Quinta Dimensione. Tutti i binomi fino ad ora osservati esprimono una dimensione della relazione tra uomo e universo ancora esprimibile nelle coordinate spazio-temporali note. La Quinta Dimensione è oltre lo Spazio-Tempo è «Vuoto al suo massimo grado [...] trascende l'universo pittorico trasportandolo verso l'unità organica.»³³⁶

Tecnicamente nel momento pittorico il supporto intonso è il Vuoto originario da cui tutto ha inizio, e il primo Tratto è l'atto di separazione tra Cielo-Terra, e ogni successivo segno è la metamorfosi che ritorna, nel suo grado supremo di sviluppo, al Vuoto originario. A partire dal Vuoto originario si «trasforma l'atto di dipingere nell'atto di imitare- non gli spettacoli della Creazione, ma i << gesti >> stessi del Creatore».³³⁷

³³⁴ *Ivi*, p. 84.

³³⁵ *Ivi*, p. 90.

³³⁶ *Ivi*, p. 91.

³³⁷ *Ibid.*

Manualmente l'arrotolare e srotolare il dipinto sono un'espressione simbolica dell'universo racchiuso in sé prima del Tempo-Spazio e del Tempo spazializzato, vissuto dall'uomo. Ma il dipinto inaugura anche la dimensione del Ritorno reversibile:

«Nello sviluppo lineare e temporale del dipinto il Vuoto introduce la discontinuità interna; e per mezzo del rovesciamento dei rapporti Interno-Esterno, Lontano-Vicino, Manifesto-Virtuale, esso inaugura il processo reversibile del Ritorno: ciò significa la <<ripresa>> di tutta la vita rammemorata o sognata, una vita che continua a sgorgare ed emergere.»³³⁸

L'arte che sgorga ed emerge a questo livello di Vuoto primordiale non può più essere semplicemente visiva ma sonora, musicale; sarà dunque una «musica visuale, con il suo duplice aspetto melodico e armonico, si ricongiunge al Soffio primordiale da cui da cui procede l'irresistibile ritmo dell'universo».³³⁹

³³⁸ *Ivi*, p. 92.

³³⁹ *Ivi*, p. 93.

Conclusioni

La domanda da cui si è partiti per lo svolgimento di questa tesi è stata se la fenomenologia può coadiuvare un'indagine estetica nell'ambito dell'arte nel novecento senza cadere in tendenze tematizzanti. Si è esaminato estensivamente il caso dell'approccio della filosofia maldiniana all'arte di Tal Coat; e le principali stratificazioni epistemologiche di cui essa si compone, quali: la biologia della forma e il dubbio sensibile di Weizsäcker, la psicologia esistenziale di Binswanger, e il patrimonio cinese di conoscenze filosofiche e di tecniche artistiche esposto da F. Cheng. Si è confrontato l'approccio di Maldiney con le recensioni proposte da storici e critici dell'arte a lui contemporanei che si sono espressi sull'arte di Tal Coat, da G. Limbour a P. Restany. Si può affermare che sicuramente l'approccio di Maldiney è il più estensivo e analitico all'arte di Tal Coat, ed essenzialmente dalla posizione da lui assunta sembrano derivare le tendenze interpretative dei critici a lui contemporanei, ma di fatto confermando che quest'arte tutto è tranne che tematizzabile, si potrebbe quasi dire che quest'arte è un'arte della traspassabilità e della transpossibilità. Abbiamo dunque un'arte per la filosofia di Maldiney, e una filosofia per l'arte di Tal Coat, le due sembrano mutare assieme nella loro inafferrabilità, sullo sfondo di una poetica che non può che essere quella di A. de Bouchet: « Si strappa, al mio avanzare – si strappa alle lontananze, il nuovo suolo traforato./ Fino al suolo abitato sotto il passo,/ che inaridisce – sotto il passo soltanto./ Come lo sguardo di quanto non ho visto – e in avanti./».³⁴⁰

Eppure come nelle opere di Tal Coat, nella sospensione dei *Saut*, c'è qualcosa che andrebbe indagato, “saltando” ogni tematizzazione, più approfonditamente sotto un profilo

³⁴⁰ Du Bouchet, André, *Oppure il sole*, a cura di Vanni Scheiwiller e Delfina Provenzali, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978.

storico artistico: il suo legame, teorico e non, con il Nuagisme. Se questi artisti “nuage”, cercano una pittura senza confini per esprimere una natura sconfinata lo stesso si può dire che fece Tal Coat in molte sue opere, e in particolar modo negli acquerelli.

Un percorso di ricerca, quello sull’arte di Tal Coat, che richiede molti salti concettuali e l’accettazione di qualche limite conoscitivo, perché alla fine ciò che meglio descrive e unisce il pensiero estetico di Maldiney e la pratica artistica di Tal Coat è che l’arte è un’attività autotelica, lasciando forse solo alla poesia un certo grado di svelamento di questo processo, che circolarmente ritorna sempre su se stesso e si perde all’origine di ogni tempo, ma da qui in poi con il raziocinio linguistico e l’analisi non si può, e non si dovrebbe procedere.

Bibliografia:

Abettan, Camille, *Phénoménologie et psychiatrie Heidegger, Binswanger Maldiney*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2018, p. 326.

Alvard, Julien, *Le nuaga crève transparence et profondeur*, Vernissage le 26 mai 1964, per Galleria Internationale d'art contemporain, Rue Saint-Honorè, 253, Paris. p. 6.

Binswanger, Ludwig, *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio, 1973, p. 353.

Cheng, François, *Vuoto e Pieno Il linguaggio pittorico cinese*, Brescia, Morcelliana, 2016, p. 210.

Dieuzaide, Micheal, *Pierre Tal Coat L'atelier ouvert*, Graulhet (Tarn), Le temps qu'il fait, 2017, p.103.

Du Bouchet, André, *Oppure il sole*, a cura di Vanni Scheiwiller e Delfina Provenzali, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978, pagine non numerate.

Hölderlin, Friedrich, *Scritti di estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, SE, 2004, p. 202.

Illouz, Claire, *Ideogrammi cinesi tecniche e principi della pittura cinese*, Torino, Ulisse Edizioni, 1989, p. 126.

Limbour, George, *Tal Coat quatre articles critiques*, Clermont-Ferrand, Le bruit du temps, 2017, p. 64.

Léger, Jean Pascal, *Tal Coat*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, p.187.

Maldiney, Henry, *Aux déserts que l'histoire accable l'art de Tal Coat*, Paris, Les éditions du cerf, 2013, p. 137.

Maldiney, Henry, *Esistenza: crisi e creazione*, a cura di M. dalla Chiara, Milano, Mimesis Edizioni, Collana L'occhio e lo Spirito n.43, 2012, p. 61.

Pasqualotto, Giangiorgio, *Estetica del vuoto Arte e meditazione nelle culture orientale*, Venezia, Marsilio, 2016⁹, p. 143.

Restany, Pierre, *Tal Coat*, «Reveu de l'art actuel Cimaise», quatrième série, n.5, mai-juin 1957, p. 50: 11-18.

Rilke, Maria, Rainer, *Sonetti a Orfeo*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Pordenone, Edizione Studio Tesi, Collana Biblioteca 81, 1990¹, p. 233.

Santonocito, Giuseppe, *L'esperienza estetica la fenomenologia di Henri Maldiney*, Milano, Mimesis Edizioni, 2008, p.167.

Straus, Erwin, Maldiney, Henry, *L'estetico e l'estetica un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis Edizioni, 2005, p. 133.

Tapié, Michel, *Espaces Abstraits de l'intuition à la formalisation*, prefazione di Franco Passoni, Milano, Edizioni Galleria d'arte Cortina, Collana diretta da Renzo Cortina n ° 11, Aprile 1969, pagine non numerate.

Weizsäcker, Victor von, *Forma e percezione*, a cura di V. Costanza D'agata e S. Tedesco Milano, Mimesis Edizioni, collana filosofia/scienze n.1, 2011, p. 99.

Appendice:

Le immagini sono tratte da: Léger, Jean Pascal, *Tal Coat*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, p.187.

Ad eccezione di:

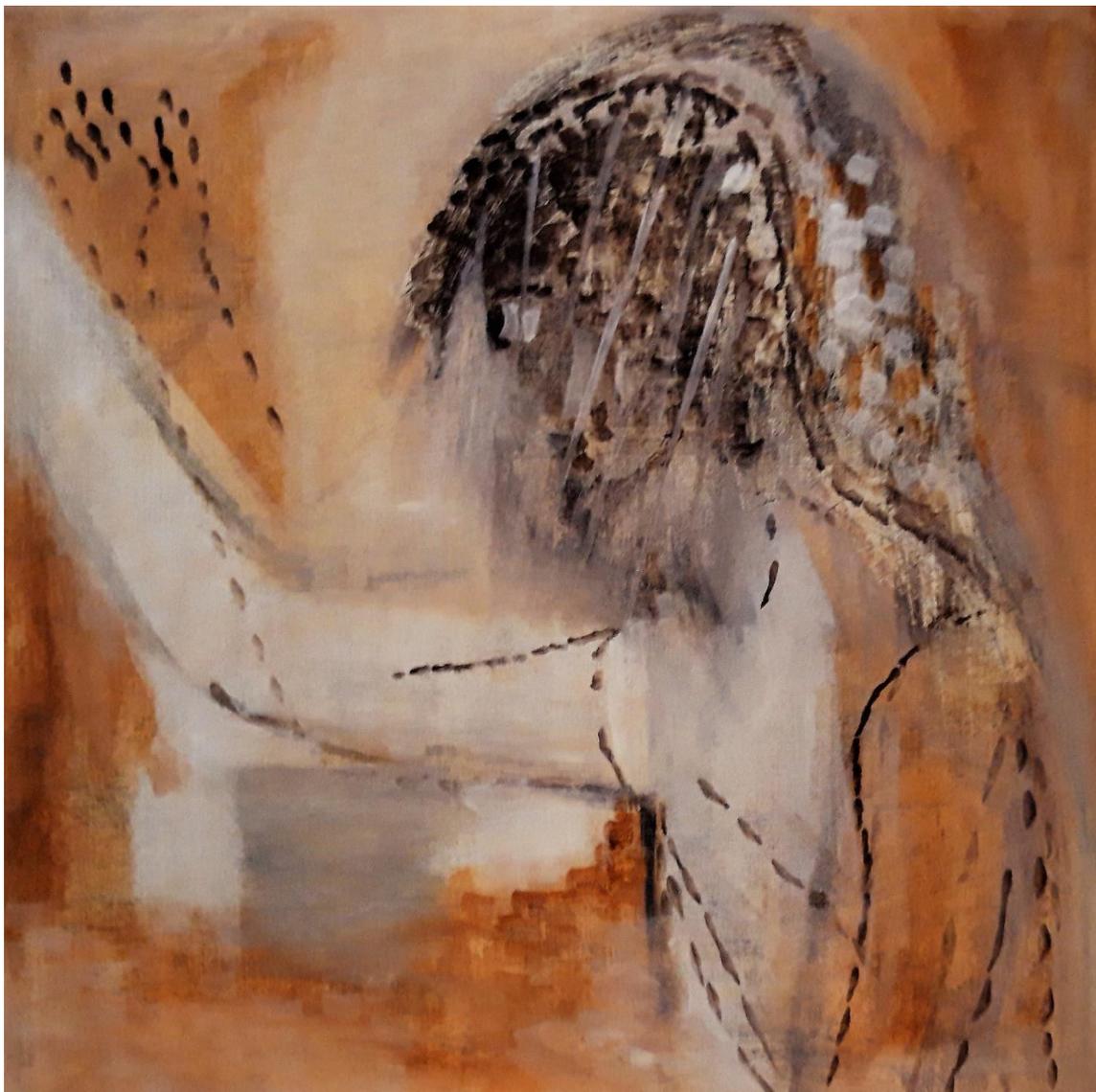
Age du fer I: <https://aste.catawiki.it/kavels/21021653-pierre-tal-coat-1905-1986-age-du-fer-i>

Transhumance: <https://www.pinterest.it/pin/449304500312446577/>

Au matin: <https://www.pinterest.it/pin/564638872018787634/>

Appendice:

Opere di Tal Coat³⁴¹

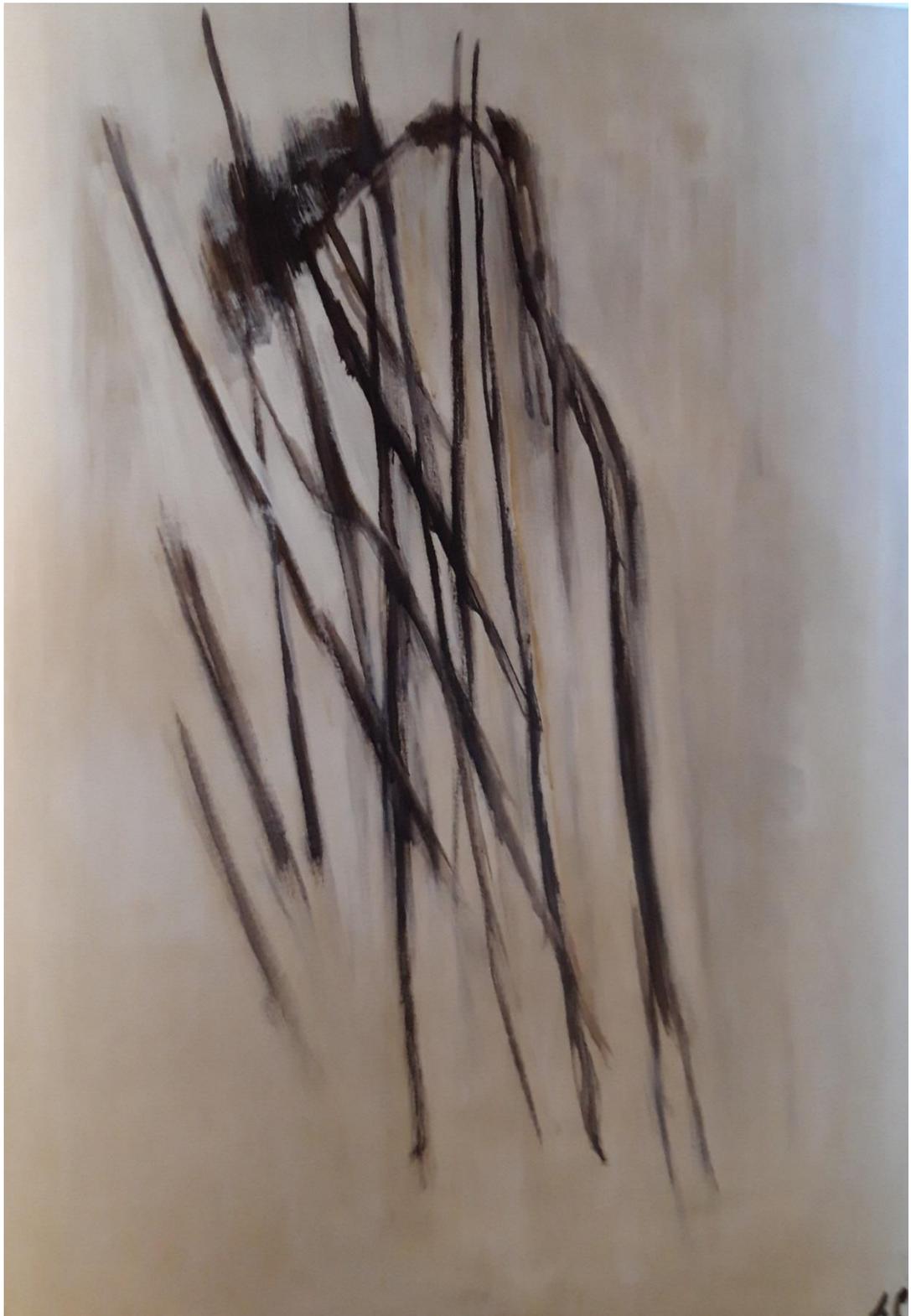


Profil sous l'eau, 1946-1947, Olio su tela, 53 x 64 cm, Collection particulière.

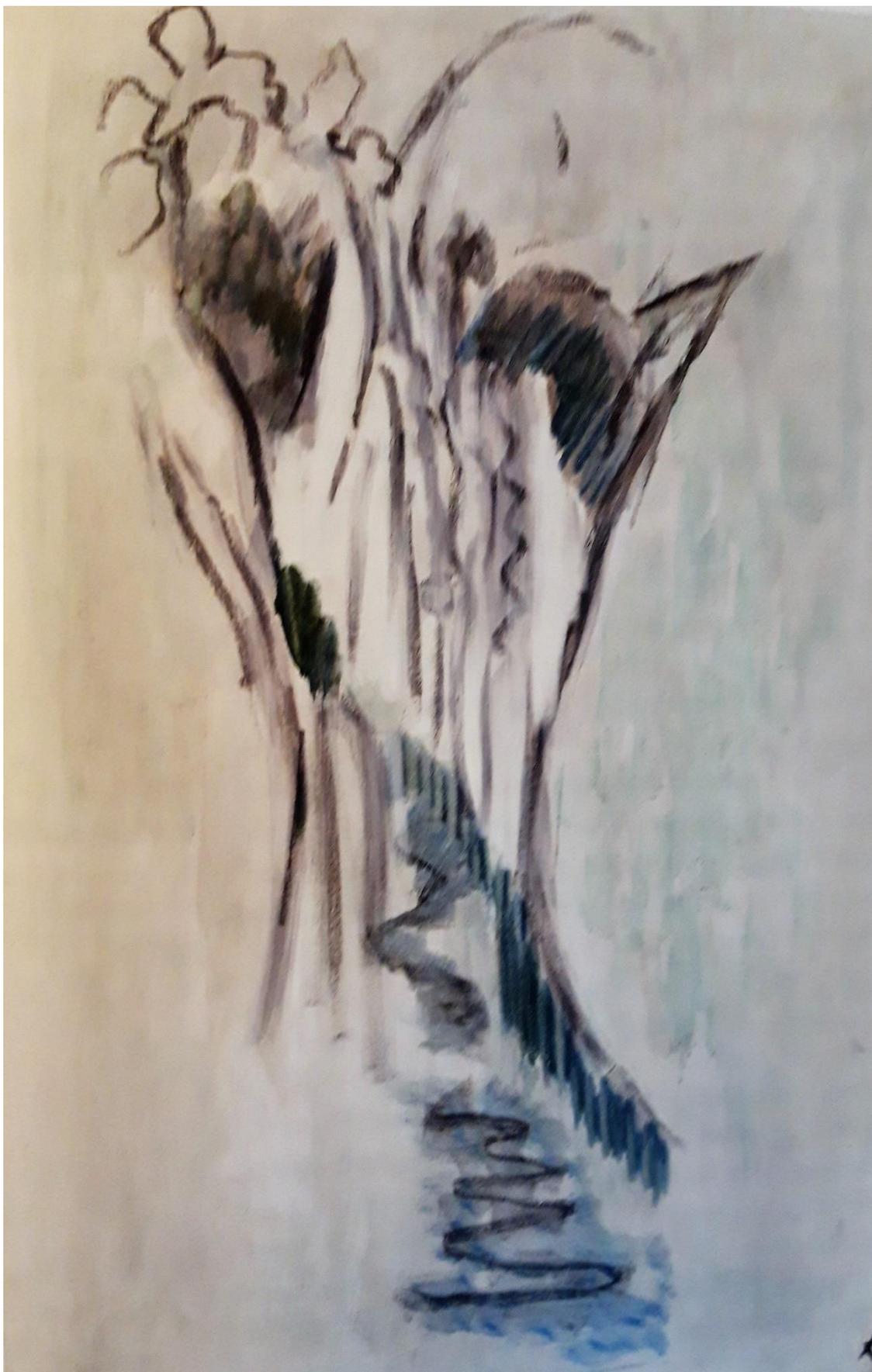
³⁴¹ Seguendo un ordine cronologico si inseriscono in questa sezione alcune delle opere citate da H.Maldiney, G. Limbour, J.P Léger e P. Restany.



Profil sous l'eau, 1948-1949, Olio su tela, 54 x 64 cm, Collection particulière.



Profil sous l'eau, 1949, Olio su tela, 100 x 81 cm, Collection particulière



Eau coulant entre les rochers [Cascade], 1949, Olio su tela, 73 x 54 cm, Collection conseil départemental du Morbihan.



Autoportrait, 1949, carboncino e matita su carta da ricalco, 72,5 x 59 cm, Collection particulière.



Failles dans les rochers, 1950, olio su tela, 81 x 116 cm, Collection particulière.



Je passe, 1952, olio su tela, 97 x 130 cm, Collection particulière.



Passant, 1955, olio su tela, 97 x 130 cm.



Age du fer I, 1956, litografia.



La Veine, 1959, olio su tela, 130 x 195 cm, Collection particulière.



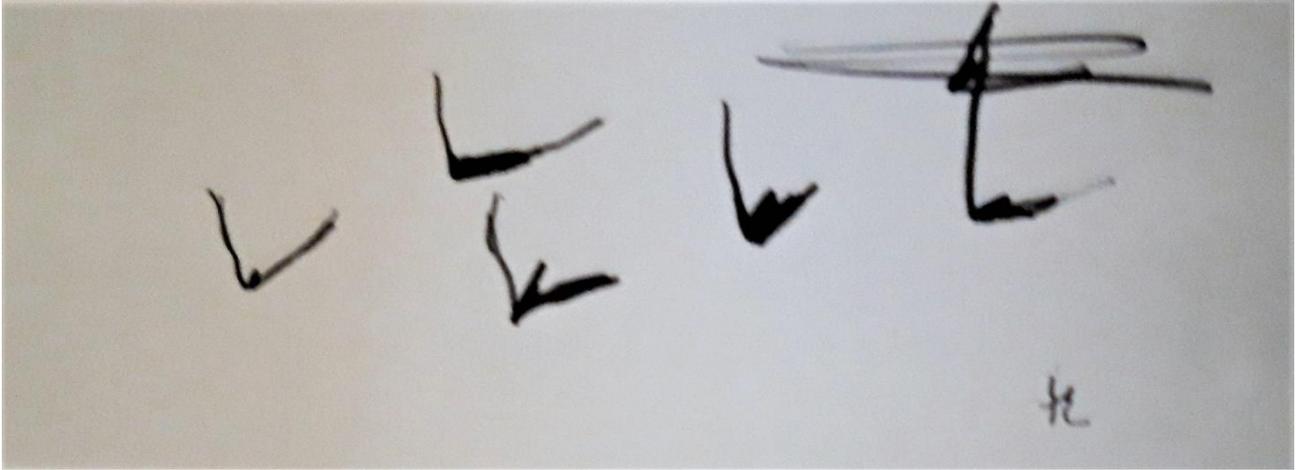
Veine de silex, 1959, olio su tela, 99 x 200 cm, Collection RMN, dépôt (Donation Philippe Meyer),
au musée Granet, Aix- en- Provence.



Transhumance, 1959, olio su tela, 40 x 80 cm.



Colza, 1975-1976, olio su tela, 50 x 65 cm, olio su tela, Vevey, musée Jenisch.



Vol d'oiseau, 1978, pastello su carta, 12 x 34 cm, Collection particulière.



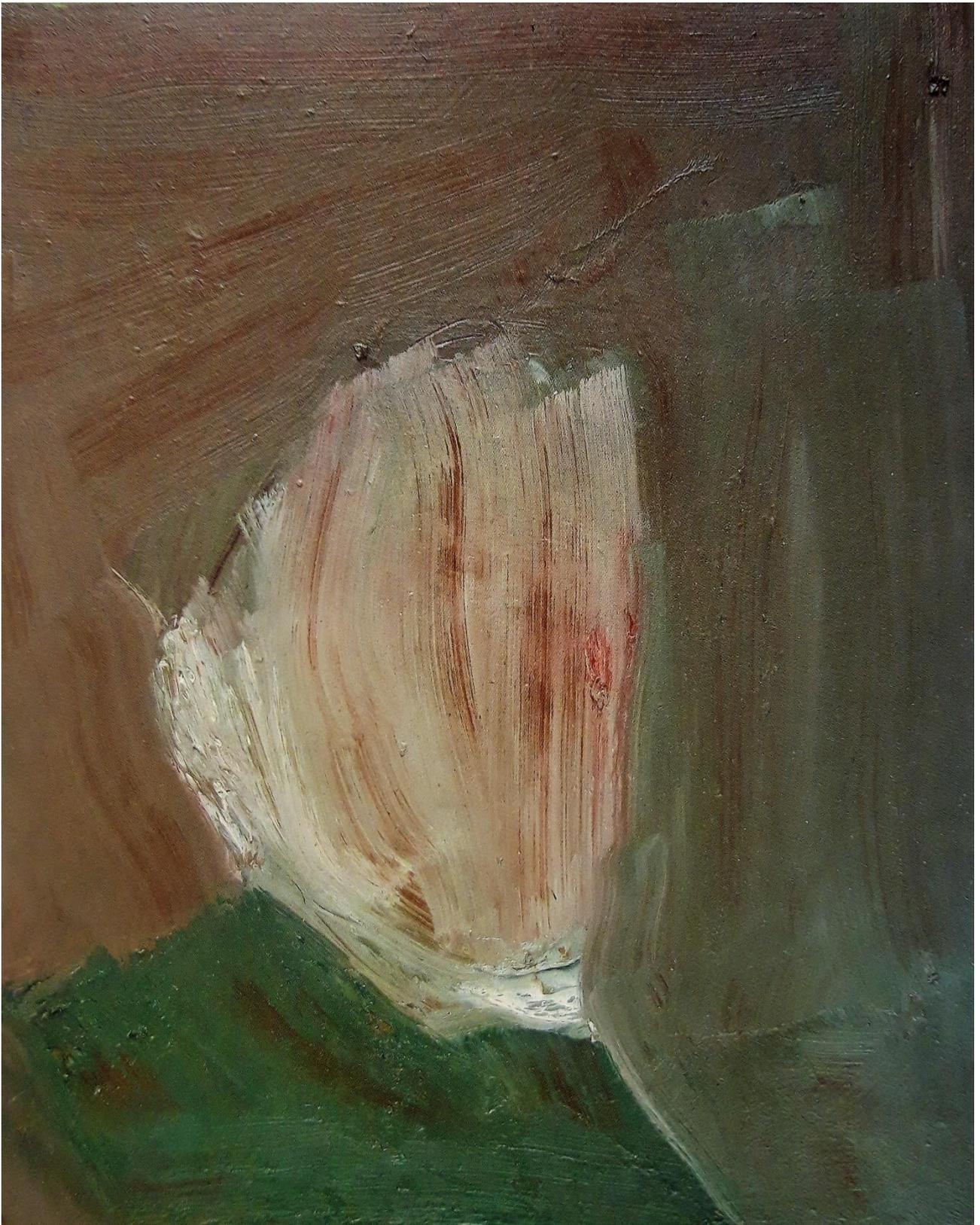
Sans titre, 1979, acquarello su carta, 23 x 30,5 cm, Collection particulière.



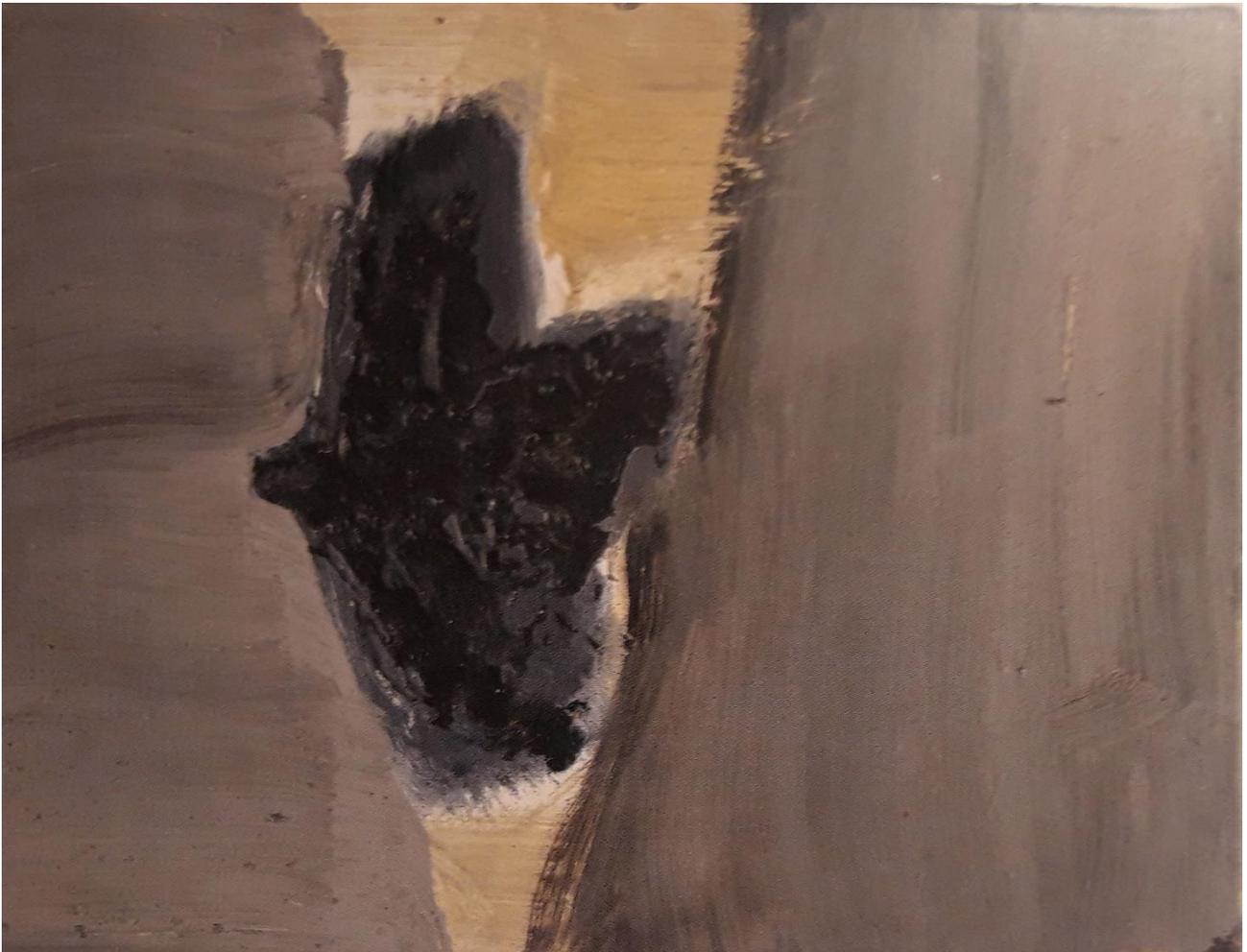
Au matin, 1981, olio su tela, 54 x 65 cm.



Autoportrait, 1984, olio su tela, 33 x 24 cm, Collection particulière.



Autoportrait, 1984, olio su tela, 41 x 33 cm, Collection particulière.



Vol d'oiseau, 1984-1985, olio su tela, 27 x 35 cm, Collection particulière.