

Il sodalizio fra Daniel-Henry Kahnweiler, l'epico gallerista dei cubisti, e Hermann Rufp, il collezionista di Berna: una mostra lo racconta negli anni 1933-'45, con molte novità documentarie. Fra Juan Gris e Paul Klee, il sogno di una cosa, contro la disperazione dell'antisemitismo e della guerra



con la morale». Kahnweiler e Masson, pentito, riallaccarono nel novembre 1933...

L'epistolario ora pubblicato comincia il 7 marzo 1933, poco più di un mese dalla presa del potere nazista, e si conclude il 23 maggio 1945, quando Heini comincia a Mane la morte dell'adorata Lucie: «Eravamo uniti a tal punto, una sola persona. Questi anni di solitudine al Repaire, due anni, credimi, di felicità malgrado il pericolo, avevano stretto ancor più il nostro legame». Kahnweiler scrive da Parigi, dove nell'ottobre 1944 è rientrato, insieme alla moglie, dall'esilio in zona libera. Dopo l'invasione tedesca, avevano trovato scampo al Repaire l'Abbey, presso Saint-Leonard-de Noblat, nel Li-

mousin, dove si era in parte costituita la comunità di affetti delle dimanches di Boulogne, che negli anni venti, proprio nella casa affittata loro da Rufp in cambio di quadri, era stata uno dei luoghi-chiave - Gris sveltante - del 'discorso' sull'arte moderna. È il sodalizio dei Miaulétoers, dal no-

«Gris, è vero, è un autore difficile. Ci vuole un po' di pazienza, ma una volta che lo si è compreso, si è conquistati per sempre... Klee, la sua purezza, la rettitudine, mi fanno pensare a Gris D.-H.- Kahnweiler

me degli abitanti di Saint-Leonard: a parte il circolo familiare - il pungente pittore naïf Elie Lascoux, il stanziale insieme alla moglie Berthe (Bero), sorella di Lucie, e Michel Leiris, che aveva sposato Louise (Zette), di Lucie figlia (da una precedente relazione) -, giungevano da Parigi André Beaudin, Raymond Queuneau, Georges-Henri Rivière, Georges Limbour, Claude, il figlio di Henri Laurens... coloro, insomma, che non erano espatriati negli Stati Uniti, come Breton, Masson, Léger.

Gli oltre tre anni (non due!) quitrascorsi Kahnweiler li titolerà - tremendo, testamentario - «il Paradiso all'ombra dei forni crematori». Riesce a innalzarsi dalla nera contingenza: pur sprovvisto di carte, di foto, scrive il suo gran libro su Gris; legge ammirato Focillon e Pirenne; riscopre la natura, «il parco... pieno di violette», «i frutti in formazione», come descrive a Mane in

una lettera del 23 febbraio 1943, dove anche lo prega di adoperarsi per farspedire a Parigi del latte in polvere...

Già nel settembre 1939, incalzante il pericolo, Kahnweiler aveva traslocato nel Limousin 154 dipinti, più 62 acquerelli di Klee. Nel luglio 1941 la galleria, segnata con la croce gialla (il socio, André Simon, anch'egli ebreo, rifugiatosi in Gran Bretagna), era stata rilevata dalla figliastra Louise Leiris, in quanto «ariana», e così messa in sicurezza. I Leiris erano ponte di comunicazione tra Kahnweiler e Picasso, rimasto a Parigi.

Su questo sfondo di profonda inquietudine stacca, umanistica, la parte più intensa, proprio relativa agli anni di rifugio a Saint-Leonard, della corrispondenza con Rufp, durante la guerra non più in lingua tedesca ma francese, per motivi di sicurezza. Il 15 luglio 1940 Heini è stordito dalla notizia della morte di Klee: «la sua purezza - scrive a Mane - e la (rettitudine) della sua vita mi fanno pensare a Gris». Gris, stella fissa, malinconico ricettacolo di ricordi e asse di meditazione teorica. Il 18 agosto dello stesso anno comunica che ha cominciato a scrivere la monografia, che vedrà poi la luce, per Gallimard, nel 1946. Il 30 novembre fa partecipare Rufp delle difficoltà: la mancanza di lettere, note, schede, gli impediscono non solo di redigere «una biografia completa» ma anche «uno studio ragionato dell'evoluzione pittorica di Gris». Problema di metodo: al contrario che nel suo piccolo Juan Gris del 1929, dove l'attenzione era tutta rivolta al fatto di stile, qui Kahnweiler, nonostante le riserve morali verso la prima persona, non può sottrarsi all'autobiografia, talmente intrecciata alla sua vita a quella dell'artista. «Immagino... di aver trovato la forma e il tono convenienti», confesserà nell'introduzione al libro: libro che oggi, infatti, leggiamo anche quale preziosa e struggente memoria storica. Del resto, è proprio la sospensione del tempo nell'esilio del Repaire, la mancanza di operatività commerciale, che lo aiuta a liberarsi, a riconoscersi interamente in pensieri e ricordi.

Picasso, «pernicioso»

Dal punto di vista teorico Kahnweiler aderisce totalmente all'idea di Gris che il cubismo, in quanto estetica, visione del mondo, non si possa ridurre a pura tecnica. Una riduzione che egli, scrivendo a Rufp il 19 febbraio 1940, collega all'«esempio... pernicioso» di Picasso, la cui stregoneria plurilinguistica avrebbe autorizzato deviazioni variamente plagiarie. «Come un giorno mi diceva Einstein (Carl), il Cubismo - continua - non ci avrebbe talmente appassionato se si fosse trattato di un affare puramente ottico». No, «si tratta (...) dell'intero problema del mondo esteriore», dunque il cubismo quale assunto filosofico (idealismo trascendentale? fenomenologia? Kahnweiler esita...), uno stato dello spirito che discrimina moralmente, da cui penetrare e giudicare la realtà tutta intera.

Il sangue d'Europa giustificava viepiù la radicalità di questo approccio, condivisa del resto, pur nelle differenze, con altri due pensatori tedeschi del cubismo, di Kahnweiler sodali, come il platonico Wilhelm Uhde e l'allucinatorio Carl Einstein, ma anche con l'amico di Berna, il «mercario» Hermann Rufp, che quella radicalità aveva inciso, insieme alla moglie Margrit, alle pareti di casa, dilatando verso il cielo delle forme incondizionate, di un nuovo 'vedere', gli spazi, fin troppo modesti, di Brückfeldstrasse 27.

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

Le «herbailles»
affettive
di Marinette Cueco

“
Riccardo Venturi
”

Ventidue brevi testi, ognuno consacrato a un fiore, compongono uno degli ultimi libri di Colette redatto nel 1947, quando è confinata al suo letto. Accompagnato in seguito dalle illustrazioni - disegni e acquerelli - di Raoul Dufy, diventa a tutti gli effetti un erbario, sebbene la sua origine scientifica sia tradita dalle divagazioni sulla sua infanzia, la sua opera e altre personalità artistiche. Pour un herbarier mi torna in mente osservando l'opera di Marinette Cueco (1934-2023), pressoché sconosciuta in Italia, il cui cognome evoccherà a qualche storico dell'arte quello del marito Henri Cueco, pittore della figurazione narrativa di un certo successo negli anni sessanta.

Anziché bazzicare nei negozi di articoli per artisti intossicati di trentina (Duchamp dixit), Cueco frequenta le alture della nativa Corrèze. E passeggiando non esita a erborare, un'azione in cui il gesto scientifico e il gesto poetico si confondono. Così raccoglie e classifica fiori, foglie, steli, pistilli, ramoscelli, piante (papaveri, euforie, pennacchi a foglie larghe, cinquefoglie, anemoni, pulsatile, vilucchi, polmonarie, festucche e così via) ma anche pietre. Il rapporto tra minerale e vegetale con la loro diversa densità e modi di esistenza l'affascina, più che quello tra forma e colore - il terroir prevale sulla tela.

Finché nell'inverno 1990 Cueco comincia a realizzare un libro d'artista con le piante raccolte. Fine conoscitrice della collezione di erbari antichi conservati al Museo di storia naturale di Parigi, gioca sulla doppia focale tipica degli erbari: la singolarità e l'unicità di ogni specimen raccolto da una parte, la specie, la classificazione e le somiglianze di famiglia dall'altra. Se Cueco, da apprendista botanica, conosce i nomi latini delle piante, che non manca di riportare, prende le distanze dal modello tradizionale dell'erbario. Anzitutto, lontana dalla logica del cabinet de curiosités che predilige la rarità e la preziosità, raccoglie ogni



tipo di vegetale - dalle foglie di castagni alle edere rampicanti - non disdegnando neanche la polvere, la terra, i semi e la ghiaia. In seguito compromette il tropismo tassonomico dell'erbario scientifico con una classificazione qualitativa, personale se non affettiva: «i fedeli, gli ingrati, gli scomparsi, i ricorrenti, gli imprevisi, gli avviliti, gli offensivi, i fragili, i profumati, gli spassosi, i preziosi, i rari e gli inutili, i per-far-cosa, i non-si-sa-mai».

Così nascono gli Herbiers de circonstance, che Cueco considera come herberies o herbailles. Termine in disuso nel francese odierno, nel medioevo le herbailles indicavano un «luogo coperto di erba, un terreno da pascolo», forse una forma dispregiativa di herbis o herbel che designava una prateria; nel XIII secolo il poeta francese Rutebeuf associa al ciarlato che vende erbe medicinali. Come ricorda lo scrittore e amico dell'artista Claude Duneton, in seguito la parola scompare dalla letteratura e sopravvive nel mondo rurale in quanto sinonimo di mauvais herbes. È ripresa da Jean-Jacques Rousseau il 18 aprile 1773 quando, inviando a Malesherbes alcuni erbari di sua fattura, li denomina, probabilmente non senza ironia, «mes misérables herbailles».

Gli erbari di Cueco - undici cahiers pubblicati tra il 2003 e il 2022 - si inscrivono in una lunga genealogia di artiste e scrittrici, da Emily Dickinson a Rosa Luxembourg (i cui erbari sono stati entrambi tradotti in italiano da Elliot Edizioni). Con un fare arcaico a margine dei movimenti artistici contemporanei, al punto che associarla a una sorta di Land art o di Arte povera vernacolari sarebbe riduttivo. Cueco reinventa la natura e un'immagine del vivente sospesa tra arte e botanica.

