



**HAL**  
open science

## Lo stralisco di Roberto Piumini: il bambino e la pittura infinita

Perle Abbrugiati

► **To cite this version:**

Perle Abbrugiati. Lo stralisco di Roberto Piumini: il bambino e la pittura infinita. *Italies*, 2019, 22, pp.191-215. 10.4000/italies.6377 . hal-02152046

**HAL Id: hal-02152046**

**<https://amu.hal.science/hal-02152046>**

Submitted on 11 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## *Lo stralisco* di Roberto Piumini: il bambino e la pittura infinita

Perle Abbrugiati

---



**Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/italies/6377>

DOI: 10.4000/italies.6377

ISSN: 2108-6540

**Editore**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 20 ottobre 2018

Paginazione: 191-215

ISBN: 979-10-320-0184-4

ISSN: 1275-7519

Questo documento vi è offerto da Aix-Marseille Université (AMU)



**Notizia bibliografica digitale**

Perle Abbrugiati, « *Lo stralisco* di Roberto Piumini:

il bambino e la pittura infinita », *Italies* [Online], 22 | 2018, online dal 13 décembre 2018, consultato il 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/italies/6377> ; DOI : 10.4000/italies.6377

---



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

# *Lo stralisco* di Roberto Piumini

## Il bambino e la pittura infinita

Perle Abbrugiati

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: L'article analyse le roman de Roberto Piumini intitulé *Lo stralisco* (en français: *La verluissete*). Un peintre y réinvente le monde pour un enfant malade, et le roman devient à la fois l'aventure complice qui naît entre un enfant et un artiste, et une réflexion sur la représentation. À travers la progression d'une fresque substitutive du monde pour un enfant qui ne peut pas sortir, on pense l'espace, le temps, l'infini. Avec parfois un écho littéraire qui renvoie à Calvino ou Baricco, ce qui confirme que le roman peut être lu à plusieurs niveaux et intéresser aussi les adultes.

Riassunto: L'articolo analizza il romanzo di Roberto Piumini intitolato *Lo stralisco*. Un pittore vi reinventa il mondo per un bambino malato, e il romanzo diventa insieme la complice avventura tra un fanciullo e un artista e una riflessione sulla rappresentazione. Attraverso il progredire di un affresco sostitutivo del mondo per un bambino che non può uscire, si pensa lo spazio, il tempo, l'infinito. Con ogni tanto un'eco letteraria che rimanda a Calvino o Baricco, confermando che il romanzo si legge a più livelli e può coinvolgere anche gli adulti.

Roberto Piumini, nato nel 1947, è tra gli autori contemporanei più noti della letteratura per l'infanzia, autore di una trentina di libri per bambini (ma sarebbe più giusto dire per bambini e adulti), in prosa e in versi, più volte premiati, qualche volta scritti a quattro mani con un altro grande nome della letteratura infantile, Bianca Pitzorno. Ma è anche autore di raccolte di poesie<sup>1</sup>, di quattro romanzi per

---

1 Citiamo, tra l'altro, *L'amore in forma chiusa*, prefazione di Umberto Piersanti, Genova, il melangolo, 1997; *Accanto al camino e altre poesie*, traduzione di Roberto Piumini da Robert Browning, Novara, Interlinea edizioni, 2001; *Non altro dono avrai. Canto amante*, con una nota di Giovanni Tesio, Novara, Interlinea edizioni, 2004; *I silenziosi strumenti d'amore*, con una nota di Umberto Piersanti, Novara, Interlinea edizioni, 2014.

adulti<sup>2</sup>, di racconti, di testi teatrali, di canzoni, di sceneggiature e di riscritture, tra l'altro mitologiche<sup>3</sup>, nonché di testi parascolastici e di ambiziose traduzioni in versi di grandi opere classiche<sup>4</sup>, il tutto presso circa settanta editori italiani. Basti dire che non teme di scrivere testi apocrifi di Dante per satireggiare il mondo contemporaneo, facendoli illustrare da Altan<sup>5</sup>. Annovera oltre cinquanta traduzioni dei suoi testi all'estero. Uomo dai molteplici talenti, è stato attore, e perfino burattinaio. Sembra impossibile riassumere la sua opera dilagante<sup>6</sup>.

Tra i suoi libri per bambini più noti, citiamo *Il giovane che entrava nel palazzo*<sup>7</sup>, *La capra Caterina*<sup>8</sup>, *I draghi Iocopei*<sup>9</sup>, *Mattia e il nonno*<sup>10</sup>, oltre a riscritture (adattamenti o parodie), come quelle di *Romeo e Giulietta*<sup>11</sup> e dei *Promessi sposi*<sup>12</sup>. Ma è senza il minimo dubbio *Lo stralisco*<sup>13</sup> il suo capolavoro.

Roberto Piumini ci inserisce nell'universo dello *Stralisco* con lentezza, schiettezza, con un racconto raro in tutti i sensi: le parole sono rare perché non sono troppe, la vicenda è rara perché è di quelle eccezionali. Il ritmo del testo è lento, eppure il racconto è così rarefatto che avanza senza perdite di tempo, verso un'essenzialità. È venuto spontaneo descrivere dapprima il libro con espressioni legate al ritmo, e questo basti a definire *Lo stralisco* come un racconto che è insieme una musica. Eppure di un'altra arte si tratta: non di musica, ma di pittura. Il protagonista è infatti un pittore. Ma un protagonista può nascondere un altro, e presto il lettore si accorge che il vero protagonista è un bambino. Per la verità, protagonista è soprattutto la coppia pittore/bambino, e la vicenda è soprattutto quella di un incontro che diventa demiurgico. Si tratta

---

2 *L'ultima volta che venne il vento*, Torino, Nino Aragno, 2002; *Gli eredi della terra*, Milano, Piemme, 2002; *L'amatore*, Siena, Barbera, 2011; *L'amorosa figura*, Milano, Skira, 2013.

3 *Elena, le armi e gli eroi*, Firenze, Giunti, 1992.

4 Nientemeno che testi come *Il paradiso perduto* di Milton (Milano, Bompiani, 2009), o i sonetti di Shakespeare (Milano, Bompiani, 2000).

5 *Nuova commedia di Dante*, illustrata da Altan, Milano, Feltrinelli, 2004.

6 Rinviamo, dunque, al sito ufficiale dell'autore, consultato il 15 luglio 2017, <http://www.robertopiumini.it>

7 Roma, Nuove edizioni romane, 1978.

8 Interlinea, 2011.

9 In collaborazione con Ersilia Zamponi, Torino, Einaudi, 1986.

10 Torino, Einaudi, 1999.

11 *Romeo e Giulietta*, Trieste, EL, 2015.

12 *Con Renzo e con Lucia*, Torino, Einaudi, 1993.

13 Roberto Piumini, *Lo stralisco*, Torino, Einaudi, 1987. L'edizione che sarà citata nell'articolo è quella della collana « Einaudi bambini », nella ristampa del 2003, 110 p.

di una creazione, in tutti i sensi della parola: artistica, genetica. Il testo di Roberto Piumini è dunque paradossalmente cosmogonico: paradossalmente, perché lo è a porte chiuse, in uno spazio confinato che è insieme lo spazio delimitato e limitato di tre stanze in cui vive il bambino, e lo spazio di un affresco che dà confini all'atto di dipingere. Questi confini, come vedremo, saranno respinti dall'interno, e il piccolo romanzo di Piumini diventa a sua volta un piccolo grande romanzo sull'infinito, che si rivolge forse non solo ai bambini.

## La storia

In un Oriente che funge da sfondo discreto al racconto (la storia si svolge in Turchia), un pittore di nome Sakumat vive con saggezza, facendo lavori di ornamento in una città che si chiama Malatya. Il luogo annuncia il contesto che sarà quello del romanzo: il nome della città, se può non colpire in prima lettura, sarà retrospettivamente capito come omonimo della parola *malattia*. Eppure, non c'è un'ombra di insania nell'inizio del racconto che descrive la vita equilibrata e salutare del pittore Sakumat. L'invitato di un uomo potente, il *burban* Ganuan che è signore della terra di Nactumal, viene un giorno a chiedere a Sakumat di eseguire un lavoro per il suo signore, nel suo palazzo di una vallata del Nord. Questa specie di re, se ci riferiamo alle tipologie della fiaba, si rivelerà per tutto il racconto un uomo di grande umanità, equo, degno e dolente.

Sakumat partirà dunque, dopo qualche reticenza, verso un paese non suo, per praticare la sua arte, che egli esercita con umiltà ma con estrema bravura. Si allontanerà dunque da Malatya per andare incontro a un uomo di potere, il quale gli chiederà un lavoro che è solito fare, adornare delle stanze, ma in un contesto inabituale: le stanze sono quelle del figlio malato. Il bambino Madurer, colpito da una malattia che gli impedisce di uscire nonché di vedere la luce, vive in tre stanze chiuse e isolate, protette da veli di garza, ed è tagliato dal mondo, fisico ed umano. La richiesta del burban è dunque che Sakumat renda più gradevole l'universo del bambino. Sakumat si è allontanato da Malatya per avvicinarsi alla malattia. Il viaggio, attraverso contrade scabre, sembra simbolico di tutta la vicenda umana che il racconto descrive: la storia di un riavvicinamento ad un bambino malato, con la mente e con l'affetto. Sakumat non dipingerà infatti paesaggi e oggetti di sua scelta, ma passerà un lungo tempo con Madurer per capire che cosa renderebbe il bambino felice: si mette in atto un dialogo, un'esplorazione del suo immaginario, un'amicizia, di cui la pittura non è che l'ultimo risultato. Ma questo percorso dà un pregio al

dipinto che non era mai stato immaginato dal burban: Sakumat non dipingerà ornamenti per Madurer; gli dipingerà il mondo, il suo mondo.

Presto in effetti la posta in gioco non sarà solo la decorazione delle stanze, ma la loro metamorfosi in mondo. Sulle pareti bianche nasce il mondo che Madurer avrebbe dovuto/voluto conoscere. Paesaggi, dapprima: le montagne ed una strada, il mare, un prato... Sakumat comincia con allargare lo spazio in cui si muove il bambino. Poi questi luoghi si popoleranno di alcune figure amiche: un piccolo pastore di nome Mutzul, una bambina nomade dal fazzoletto rosso, di nome Talya, un mozzo su una nave da pirati, di nome... Madurer. Controfigure immaginarie del bambino Madurer, che si proietta dunque nello spazio inventato. Poi, a pittura finita, Sakumat continuerà a dipingere, modificando l'affresco. La nave cambierà posizione, il prato cambierà stagione, il movimento sarà introdotto nello spazio immaginato: è subentrato il tempo. E la pittura si fa dunque racconto, vita delegata, che occupa quasi tutte le ore del bambino. Nato come un gioco – e gioco rimane – l'*immaginare* (in senso proprio, poiché si tratta di *inventare immagini*) respinge i confini imposti dalla malattia. L'arte di Sakumat offre la vita in dono. Lo spazio creato dà profondità alle stanze, introducendo l'orizzonte<sup>14</sup>. Le modifiche portate all'affresco introducono l'infinito nel disegno non più stabile, non più definitivo. L'ultimo tocco è l'introduzione di una parte di magia, con l'invenzione da parte di Madurer di una pianta immaginaria nel prato: è lo *stralisco*, con le sue spighe luminose. Sakumat ha dato fosforescenza allo stralisco, che sembra muoversi al respiro di un vento che non è certo nella stanza asettica del bambino, eppure sembra pervadere i dipinti.

L'operazione voluta dal burban è dunque diventata molto più che una decorazione e molto più che un gioco: per il bambino Madurer, si tratta di far cadere i confini del suo ambiente spazio-temporale; per il pittore Sakumat, si tratta di dar senso alla sua pittura, che diventa demiurgica grazie al desiderio e allo sguardo del bambino. E di desiderio e di sguardo si tratta. Dal pennello, dal desiderio e dallo sguardo nasce un mondo sconfinato e palpitante. Sakumat e Madurer ne vanno fieri e ne sono gioiosi, ormai diventati inseparabili.

Eppure saranno separati, perché la malattia di Madurer è mortale. L'atto creativo, che sembrava aver messo a tacere la necessità, non può combattere contro la disparizione. Sakumat, demiurgo ormai dimezzato, abbandonerà allora la pittura. Senza enfasi, questa decisione non appare tragica, quantunque lo sia, ma sembra l'accettazione del fatto che l'opera di Sakumat è ormai alle

---

<sup>14</sup> Si noti che Piumini è autore di una raccolta di racconti intitolata *Storie dell'orizzonte*, che ha ottenuto il Premio Andersen Baia delle favole nel 1983 e il Premio Le Palme d'oro nel 1984.

spalle: *quella* era, e non ce ne può essere un'altra dal significato altrettanto forte. Tornare a decorare, a fare artigianato, non è più possibile. Sakumat diventerà pescatore e vivrà molti anni ancora<sup>15</sup>.

## Sakumat

Il pittore appare sin dalle prime righe del testo un uomo equilibrato e semplice, con una giusta distanza rispetto al mondo: « aveva l'età in cui gli uomini sanno stare in amicizia con se stessi, senza perdere quella degli altri<sup>16</sup> ». Apprezzato per le sue doti, le utilizza con padronanza e con serenità. Ha degli amici, che però il testo non fa mai comparire. Non ha una famiglia e vive solo, lo si intuisce da subito e ciò sarà da lui detto esplicitamente più avanti. Dipinge ornamenti su muri e davanzali, senza eccessive pretese, ma si capisce che la sua arte va al di là di tali richieste:

Quanto ai paesaggi che immaginava, chissà dove li aveva veduti: nemmeno lui lo sapeva. Forse non esistevano in nessun luogo del mondo e in nessun sogno umano: però erano, a vederli, come vera terra, toccata e profumata. Più li si guardava, più il corpo fuggiva attraverso gli occhi e si trasferiva intero e vivo in spazi colorati e ricchi di pace<sup>17</sup>.

Sakumat non è avido di guadagno. Quando l'inviato del burban gli offre un bel cavallo per fargli accettare la proposta di andare a dipingere lontano da casa sua, egli rifiuta il dono, perché ha già un cavallo, vecchio ma buono ancora, e se alla fine accetterà la proposta di partire, è più per curiosità che per ambizione. Mettendosi in viaggio per le contrade del nord, passerà per luoghi austeri, e sembra lui a personificare il paesaggio:

Quando la vista della città, dietro di loro, si fu persa, attraversarono una zona brulla e asciutissima: pochi alberi stenti, come sentinelle morenti di un bosco sconfitto, spiccavano nella conca opaca, fasciata per lunghi tratti da scariche di pietrame grigiorosato<sup>18</sup>.

Sakumat arriva però in un palazzo raffinato in cui il burban si rivela di un garbo squisito e di una malinconia evidente. Alle sue confidenze sulla malattia del figlio Madurer, Sakumat reagisce col silenzio. Fa poi due domande al burban:

---

15 In una versione non più in commercio, Sakumat vive « ancora dieci lunghi giorni », il che ci sembra molto più intonato con lo spirito del libro, che sovrappone limitatezza e infinitezza.

16 Roberto Piumini, *Lo stralisco*, op. cit., p. 9.

17 *Ibidem*, p. 9-10.

18 *Ibidem*, p. 12.

che cosa desidera che egli dipinga nella stanza del figlio, e qual è l'umore del bambino colpito dalla malattia. Il burban non risponde né alla prima né alla seconda domanda: al contenuto del dipinto deve pensare Madurer; quanto all'animo del bambino, il più semplice è vederlo coi propri occhi.

Queste prerogative declinate ci dicono che il burban, pur uomo di potere, non è un uomo autoritario, e insieme ci lasciano capire che non sarà protagonista nella vicenda. In verità Sakumat, nello sviluppare un'amicizia con Madurer, si sostituisce quasi alla figura paterna. Ma lo fa in virtù della sua arte, che gli conferisce lo statuto di creatore. Se il solo mondo di Madurer sarà la pittura, il responsabile dell'affresco assume alla qualità di Creatore. Sakumat lo farà con modestia, lasciando in verità Madurer decidere il più delle volte. Diventa a poco a poco la mano di una mente creatrice che sarà quella del bambino. Da ornamento consolatorio, il dipinto è dunque diventato luogo di invenzione, e il rapporto col mondo non è più di esclusione ma di dominazione, o comunque di osmosi, per il bambino.

Ma Sakumat realizza tutto questo con mano leggera. Si stabilisce uno strano equilibrio, in cui Sakumat guida la marcia ma lo fa dopo aver interiorizzato il desiderio del bambino. Ciò che lo rende affascinante per Madurer, è insieme la sua arte e il suo ascolto. È Sakumat a percepire ciò che manca al bambino – più ancora del mondo esterno, si tratta di un possibile dialogo: « il bianco delle pareti sembrava il colore stesso del silenzio<sup>19</sup> ».

La relazione tra Sakumat e Madurer comincia col gioco: prima un nascondiglio, poi il gioco degli scacchi, e per parecchi giorni non si comincia a dipingere. Il dialogo è dapprima uno scambio per conoscersi. Poi nasce un dialogo metapittorico, che in effetti è un dialogo sull'immaginario di Madurer:

- Che cosa dipingerai, Sakumat?
- Non lo so ancora, Madurer. Ci ho pensato molto, ma la mia mente è rimasta vuota, bianca come le pareti di queste stanze.
- Però qualcosa dipingerai, vero?
- Certo, Madurer. Ma prima bisogna che ne parliamo, io e te. Bisogna che decidiamo quali sono i nostri desideri<sup>20</sup>.

È il dialogo non è brusco. Queste battute, ad esempio, sono seguite da un gioco. È dallo stare insieme che nascono dei desideri che possano essere « nostri », comuni.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 23.

– Cosa ti piacerebbe vedere intorno a te? – chiedeva Sakumat. – Che desiderio hanno i tuoi occhi?

– Sono molti, e un po' confusi... Io ho guardato tante figure sui libri che il burban, mio padre, mi ha donato. Possiedo quasi cento libri, e molti sono colorati, e non c'è una sola figura che io non abbia guardato attentamente più di dieci volte. Ho visto cose incantevoli del mondo: il mare, le montagne, i grandi prati verdi e i laghi splendenti. Conosco la forma degli alberi della nostra terra, e anche di quelli di terre lontane. Ho guardato le figure di uomini vestiti in modo strano, genti di posti lontanissimi, e poi animali di ogni tipo. Tutte queste immagini mi sembrano belle e desiderabili, Sakumat, e stanno insieme nella mia mente. Non riesco a scegliere.

Ci fu un breve silenzio.

– Forse non è necessario scegliere, piccolo amico, – disse il pittore, – occorre solamente mettere ordine nelle immagini, e nei desideri<sup>21</sup>.

Si capisce allora che l'operazione di Sakumat sarà quella, inclusiva, di dipingere *tutto* il mondo, e quella, demiurgica, di *organizzare* il mondo. In questa duplice operazione, Sakumat conquisterà la sua maturità di uomo e di pittore, tant'è vero che dal momento in cui comincia a stare con Madurer, si lascia crescere la barba.

Chi meglio capisce l'importanza di quanto sta accadendo è il burban. Il padre di Madurer è un uomo intelligente e sensibile, e riassume il tutto in una frase, quando parla a Sakumat: « Il tuo gioco è gioco grande ». La sua paura è vedere il pittore interrompersi. Gli propone ricchezze e lusso nell'ospitalità. Sakumat non chiede che di poter star vicino il più possibile al bambino. L'amicizia che si sviluppa è un po' rivale del padre, e questi ne è consapevole:

– Spesso, in silenzio, io entro nelle stanze di Madurer, e da una certa distanza vi guardo e sento parlare mentre, vicini alle pareti bianche, muovete le braccia indicando le figure che vi nasceranno... Non mi avvicino mai troppo, ma credo che in quei momenti, anche se arrivassi a un passo da voi, non vi accorgeteste di me. Forse mio figlio, immerso con te nel lavoro gioioso del pensiero, non baderebbe a suo padre. Non credere che questo mi rattristi: mi dà anzi una grande contentezza, giacché non ho mai visto Madurer vivace e lieto come in questi vostri progetti<sup>22</sup>.

Il burban rappresenta dunque una figura di re umile, di re discreto, nonostante tutto lo definisca come un uomo superiore. È la forma del suo amore, e il suo vero potere è di sapere scomparire. Ma anche Sakumat in tutto dimostra umiltà. Sin dalla prima pagina del libro, lo si era definito come un uomo di

---

21 *Ibidem*, p. 24.

22 *Ibidem*, p. 32.

eccezione: « dipingeva stupendi paesaggi e altri ne inventava, disponendo forme e colori come avrebbe fatto, se fossero stati veri, un buon creatore<sup>23</sup> ». Ma la sua saggezza diventa nell'incontro con Madurer una forma di abnegazione, e ciò si concreta nel non accettare i doni del burban – alla sua proposta di donargli una palazzina per prolungare di molto il soggiorno con Madurer, egli risponde chiedendo poco e molto; poco dal punto di vista dei beni materiali, e molto dal punto di vista affettivo, quando si pensi che la domanda è rivolta a un padre:

– Ho constatato che a niente mi giova alloggiare nella stupenda stanza che mi hai assegnato. In realtà ci sto pochissimo, perché i colloqui e la compagnia del tuo figliolo mi riempiono il giorno. La visione che godo da quella stanza, poi, per quanto meravigliosa, in qualche modo distrae e impoverisce la mia mente, occupata a costruire con Madurer il paesaggio del mondo. Ti chiedo dunque, se non c'è una ragione contraria, di far mettere per me un tappeto nelle stanze del tuo figliolo, in modo che io possa passare con lui ogni istante del tempo, come si addice alla forte amicizia. Così non perderò le occasioni della parola mattutina, il ricordo dei sogni che così presto svanisce, o le parole serali, in cui la pace e la saggezza si radunano.

Il burban sorrise e abbassò il capo tre volte, in segno di assenso profondo<sup>24</sup>.

Non è dunque solo un mondo che si costruisce tra le pareti di Madurer, ma un'intensa amicizia. Il padre non obietta, perché a Madurer si può solo voler bene.

## Madurer

Madurer, nonostante la sua malattia, è un bambino gioioso. Ha undici anni ma ne dimostra nove per via della malattia, che però non incide su di lui in altri modi: è bello, sveglio, pieno di grazia. È molto intelligente e insieme molto bambino, il che si vede nella sua mobilità e nella sua meraviglia. Nel primo incontro con Sakumat, quando il padre gli annuncia che il suo regalo per la sua festa è la presenza del pittore e il progetto di adornare le sue stanze, Madurer reagisce dapprima con un discorso abbastanza lungo, che mette in prospettiva due arti, musica e pittura, poi con una corsa sfrenata attraverso le tre stanze, in cui si esprime la sua allegria davanti alla novità, e davanti all'arte che subentra nella sua vita:

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 35.

– Padre mio, voglio dirti due cose: ma tu, ascoltando la prima, sappi che ce ne sarà una seconda. La prima è questa: immaginando in questi giorni il dono che mi avevi promesso, chissà per quale ragione, o forse per il mio desiderio, io avevo pensato che mi avresti portato un suonatore di kubikal, di quelli che si sentono da lontano, nelle strade del villaggio. Forse me lo aveva fatto pensare il tuo sguardo, che mentre parlavi della sorpresa si alzava a guardare le pareti, ma vedeva altre cose. Io credevo che pensassi al villaggio, e al suonatore che in quel momento si sentiva: tu invece pensavi alla pittura. Padre, a tal punto ero convinto di aver capito la tua intenzione, che già fantasticavo su come sarei stato seduto davanti al suonatore ad ascoltare la sua musica; e come lo avrei stupito, chiedendogli di suonare ancora e ancora, senza stancarmi mai. Dunque adesso dovrei essere triste, perché non era quello il tuo dono: ma la seconda cosa, padre mio, è che non sono triste neanche un pochino, perché io non avevo pensato mai a dipinti nelle mie stanze. È un dono che mai avrei immaginato, e di fronte a questo, il suonatore di kubikal mi sembrerebbe adesso una bambola di legno. Perciò ti ringrazio, padre, e ringrazio chi è con te. Quello che portate è così bello e nuovo, che non riesco a tenere fermi i piedi!

Così detto, il piccolo Madurer baciò per la terza volta in fretta la mano del padre, e prima che i due uomini potessero dire qualcosa scattò in una corsa entusiasta lungo le pareti, entrando e uscendo dalla stanza, ridendo e facendo giravolte come un cucciolo impazzito di gioia<sup>25</sup>.

L'interesse del passo non è di dare una gerarchia alle arti, in cui la musica sia inferiore alla pittura. Il passo mette invece in risalto un rovesciamento: invece di ascoltare, come il bambino avrebbe fatto in presenza di un musicista<sup>26</sup>, il bambino sarà al contrario ascoltato, perché Sakumat procederà per assorbimento della parola di Madurer. Il pittore gli farà allora *raccontare* le immagini che ha in testa, e che gli piacerebbe veder riprodotte da lui:

Questa stanza ha pareti grandi, Madurer, – disse, – se tu vuoi, io posso dipingere il mare, le montagne e i laghi... Posso dipingere molte delle immagini che conosci. Ma bisogna che mi racconti le cose che hai veduto, e le immagini che ti sono care. Devi accompagnarvi a fare un viaggio nel tuo pensiero. Poi decideremo, e io ti aiuterò.

Da quel giorno, Madurer prese a raccontare. Aveva proposto al pittore di guardare insieme a lui le figure dei libri, ma Sakumat le preferiva raccontate dalle parole. Madurer parlò dunque delle montagne e delle valli, delle colline coperte di frutteti, dei boschi fitti e dei campi lavorati, dei villaggi dai tetti

---

25 *Ibidem*, p. 19-20.

26 Un musicista che l'autrice di questo articolo non può impedirsi di trovare « leopardiano », « di quelli che si sentono da lontano, nelle strade del villaggio », dice il testo...

bianchi e dai tetti rossi, con i viali animati, ornati ai fianchi da piante altissime mosse dal vento.

Senza accorgersene mescolava alle immagini dei libri quelle mai vedute, ma solo pensate, dei paesaggi di storie raccontate dalle serve o dal padre: luoghi selvaggi e miracolosi, sterminati e strani<sup>27</sup>.

Il processo di riavvicinamento tra Sakumat e Madurer si svolge dunque in più tappe: il gioco > la parola > la pittura. Non si può evitare di cogliere in filigrana un'altra arte ancora: la scrittura, attraverso la nozione di *racconto*. Questa parola, preferita a *descrizione*, mostra bene che ciò che vuole far affiorare Sakumat non è l'immagine precisa che ricorda Madurer, ma l'immaginario che è per lui vincolato a quell'immagine. Ecco perché non desidera che il bambino gli mostri i suoi albi, ma che glieli *racconti*. Ciò che dipingerà Sakumat, non è dunque il mondo *per* Madurer, ma il mondo *di* Madurer, il suo mondo interiore. Non si tratta più di portare il mondo esterno nelle stanze del bambino, ma di mettere in luce il *suo* mondo. Non più di far scoprire a Madurer quello che non sa, ma di consentirgli di esprimere ciò che del mondo sa. Non è più un'operazione protetica, la proposta di Sakumat, ma un'operazione poetica, e maieutica.

Eppure, non si tratterà di mettere in luce uno spazio onirico: è un'ipotesi che viene esclusa dal bambino. Egli desidera oggettivare l'idea del mondo che egli si fa, il suo immaginario del mondo, e non un mondo immaginario:

– A volte, Sakumat, io faccio dei sogni: e nei sogni le figure si mescolano stranamente, e si confondono una con l'altra, e si trasformano in continuazione...

– Vuoi che dipingiamo le figure come nei sogni, Madurer?

Il bambino restò in silenzio ancora. Poi sorrise e disse:

– No. Dipingiamo il mondo. Ai sogni ci penso io<sup>28</sup>.

Si ha così l'impressione che l'interiorità del bambino sarà oggettivata, ma non violentata: il sogno rimane il suo giardino segreto. Anche la lentezza contribuisce all'impressione di un rispetto dell'interiorità di Madurer, che deve venire a galla con il suo ritmo, nel momento giusto. E l'affresco si completa, mese dopo mese, interrotto solo dalla malattia del bambino, che si fa strada anch'essa, e provoca delle crisi che ogni tanto lo stremano.

Man mano che il dipinto crescerà sul muro, la prossimità dei due protagonisti si farà sempre maggiore, fino al momento in cui Sakumat mette un pennello nelle mani di Madurer, in modo che dipinga da sé. Piumini descrive molto bene il desiderio/paura di diventare l'artefice:

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 28.

– Posso aiutarti a dipingere, Sakumat? – chiese un giorno il bambino. – Questi fiori gialli sono facili da fare... Ne posso dipingere uno anch'io?

Sakumat rimase col braccio sollevato, immobile, e abbassò la testa.

– Cosa c'è, Sakumat? – chiese Madurer, facendo un piccolo passo indietro.

– Non vuoi che dipinga il fiore giallo? Non è molto importante. Non voglio rovinare il prato.

Il pittore si voltò adagio.

– Scusami per non averlo pensato, – disse, – dipingerai il fiore giallo, e anche altri fiori, se vuoi.

– No, non voglio rovinare il prato, assolutamente. Non dipingerò niente, perché non sono capace.

– Non rovinerai il prato, Madurer. Non è difficile dipingere il fiore giallo. Io ti aiuterò: non sarà difficile.

– No. Ho paura di sbagliare. Non voglio più dipingere, adesso.

Sakumat depose il pennello e osservò a lungo il prato, come se non fosse accaduto nulla. Poi chiamò il bambino vicino a sé.

– Ecco come faremo, disse, – io ti insegnerò a dipingere il fiore giallo sulla pergamena. Così potrai sbagliare, e non ci sarà danno. Quando i tuoi fiori andranno bene, mi aiuterai a fare quelli del prato<sup>29</sup>.

È interessante la voglia/non-voglia del bambino di diventare a sua volta pittore. Da una parte il desiderio di essere uno spettatore sorpreso, dall'altra quello di partecipare alla creazione del mondo. Tale ambivalenza potrebbe, in qualche modo, raffigurare la micro-crisi di adolescenza di Madurer, che l'adolescenza purtroppo non conoscerà. La difficoltà ad uscire dall'infanzia e a diventare protagonista. Viceversa, il sottile senso di colpa di Sakumat, quando si accorge che non ha dato spazio all'azione di Madurer mentre dipingeva per il bambino, dà conto della difficoltà dell'adulto a pensare il bambino altrimenti che come un bambino; subentra la fase d'insegnamento, e il pennello è in qualche modo il viatico di un passaggio. Nel caso di Madurer che non vivrà a lungo, è quasi tutta la vita che si concentra in questo oggetto, e nell'atto di dipingere. Al dipinto del mondo è subentrato il dipingere il mondo, che troverà il suo culmine nell'invenzione dello stralisco. Poi, il bambino si potrà addormentare, e lo spazio con lui.

## Lo spazio, il tempo, il mondo

Lo spazio di partenza dell'avventura di Madurer e Sakumat è quello delle tre stanze in cui vive il bambino. Sono tre soltanto, e stanze esclusivamente sue,

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 72-73.

per via della malattia, che lo confina in uno spazio che deve essere asettico. Più grande dunque della camera di un bambino qualunque, ma molto più piccolo del palazzo del padre, l'appartamento di Madurer è lo spazio bianco e delimitato che imprigiona il bambino nel suo stato di malato. È ovvio che lo scopo di Sakumat sarà insieme di dare varietà allo spazio di Madurer, e di dargli, in qualche modo spazio, spazio in più. La prospettiva del suo dipinto diventa un allargare lo spazio del bambino, insieme per l'effetto fisico della creazione di una profondità, e per l'effetto dell'immaginario che sollecitano le figure.

Peraltro, il fatto che le stanze siano tre non è insignificante. Ciò consentirà di introdurre una differenziazione tra gli spazi di Madurer: un vasto territorio dell'entroterra sarà dipinto nella prima stanza, il mare nella seconda, un prato nella terza. Naturalmente ognuno di questi spazi può contenere variazioni e figure.

Così la campagna della prima stanza è diversificata in zone di montagna e zone di pianura, in strade e in campi, in luoghi vuoti ed altri che contengono personaggi: una roulotte di zingari su una strada, un castello assediato, danno anche una diversificazione tonale, qui ludica, lì guerriera, ecc. Lo spazio dipinto diventa allora anche uno spazio istoriato.

Nella seconda stanza, Madurer desidera che si dipinga solo il mare. Ma il mare è in sé un mondo. È dapprima orizzonte. Il primo fascino arriva quando Sakumat traccia la linea che divide il mare dal cielo: lo spazio sembra essersi allargato, dilatato, diventato sconfinato. L'idea di viaggio, già introdotta nella prima stanza con la strada e la roulotte, qui sembra spaziare in tutte le direzioni, invitando il bambino a pensare il mondo come un infinito. Addirittura un insieme di tre infiniti: quello subacqueo, un infinito "profondo"; quello della profondità dell'orizzonte, un infinito *orizzontale*; e quello aperto dal cielo, con le sue variazioni di meteorologia da un punto all'altro della stanza.

Nella terza stanza, Madurer impiegherà tempo a sapere cosa vuole. Dopo giorni di riflessione, deciderà che dev'essere un prato. Anche lì, la varietà sarà la chiave del dipinto: fiori e vegetali innumerevoli, insetti molto diversi, animalotti semi-nascosti e apparenti, sembrano gli ingredienti della vitalità stessa della natura. Tenuto conto che la scelta che fa Madurer per il soggetto della terza stanza interviene dopo una prima crisi grave legata alla malattia, sembra che abbia voluto dipingere la vita stessa, attraverso il prato.

I tre ambienti appaiono complementari a più di un riguardo. Spazio, acqua, terra potrebbe essere una prima tripartizione. Una seconda potrebbe essere una questione di dimensioni: la prima stanza è a dimensione umana: i paesi che cospargono le colline, la piccola zingara della roulotte e i soldati del castello ne fanno un luogo umano e per così dire « storico »; la seconda stanza, dedicata al

mare, è uno squarcio sull'infinitamente grande: seppur pieno di pesci e solcato da una nave, il mare è il luogo del vuoto, quasi dello spazio in sé; la terza stanza, che fa crescere un prato, è il mondo dell'infinitamente piccolo, in cui la vista si aguzza a percepire fiorellini e insetti: è un mondo saturo di particolari, in cui si sospettano presenze anche nascoste, rigoglioso di vita, così vitale da rilucere in una pianta magica.

Pur se differenziato in tre zone in cui, lo capiamo adesso, si giocano dimensioni diverse, lo spazio di Madurer è tutt'uno. La prima cosa che viene realizzata, infatti, prima che Sakumat cominci a dipingere, è l'abolizione degli angoli. Il bambino chiede al burban di eseguire lavori per eliminare gli spigoli dal suo appartamento, in modo da ottenere uno spazio liscio e continuo; il mondo è un *continuum*, e i disegni del pittore devono nascere uno dall'altro, con transizioni impercettibili:

- Mi è venuto un pensiero. Tu hai detto, poco fa, che la pittura come il mondo, non deve compiere salti.
- Sì, se non vogliamo dipingere le immagini dei sogni...
- No, dipingiamo il mondo. Ma allora guarda, Sakumat: qui la parete finisce, e il muro con uno spigolo duro si volta dall'altra parte!
- Lo vedo, Madurer, – sorride il pittore.
- Ma allora qui le figure faranno per forza un passaggio brusco! Sarà come se il prato o le montagne, all'improvviso, cambiassero direzione nel cielo, e scomparissero... o come se il mare spronfondasse, capisci?
- Ho capito, Madurer. Ma credo che a questo non possiamo rimediare.
- Perché lo dici? Questi spigoli ci daranno molto fastidio! Io chiederò al burban, mio padre, di fare arrotondare gli spigoli dei muri! Così diventeranno morbidi, e le montagne curveranno lentamente, come quando un viaggiatore cammina, e lo sguardo non cadrà nel vuoto. E il mare non sprofonderà. Non sarà meglio, Sakumat?
- Sì, sarebbe meglio, credo. Ma credi davvero che il burban accetterà di fare togliere tutti gli spigoli ai muri, Madurer?
- Certo che accetterà. Noi abbiamo una buona ragione<sup>30</sup>.

Si capisce che togliere gli spigoli non è una semplice questione estetica. Volendo togliere gli angoli, Madurer vuole cancellare i limiti. Rendendo gradualmente le transizioni del disegno, si tratta davvero di rendere lo spazio infinito. Nel rendere il suo spazio curvo, Madurer lo allarga ancora di più, lo uniformizza e lo rende mondo.

---

30 *Ibidem*, p. 29-30.

In questo spazio, che offre a Sakumat il più bello degli spazi vergini della sua carriera, si tratta ora di iniziare il dipinto. L'emozione dell'inizio non è senza remora per Madurer: e se si sbagliasse?

- Da dove cominciamo, Madurer? – chiese un mattino il pittore, dopo molti giorni di progetti e conversazioni.
- Siamo davvero pronti, Sakumat? – chiese il bambino.
- Vedi quanti pennelli? Abbiamo ogni tipo di colore. Il burban tuo padre ha fatto arrivare per noi gli oli e le polveri colorate più preziose tra quelli che i mercanti portano dalla Persia con i cammelli.
- Non intendevo questo, Sakumat. Io chiedo se... siamo sicuri delle cose da dipingere.
- Abbiamo qualche idea, Madurer.
- Sì, certo. Ma non bisogna sbagliare.
- Perché dici questo? Perché non bisogna sbagliare?
- Perché se sbagliamo... se non facciamo le figure come vanno fatte, dovremo tenerle per sempre.
- Sakumat alzò una mano. Disse:
  - Invece possiamo sbagliare, Madurer. Basterà tenere gli occhi aperti, e accorgersi degli errori. Forma cancella forma, e colore copre colore. Però ora bisogna cominciare. Se non cominciamo, non possiamo fare le cose giuste, e nemmeno quelle sbagliate<sup>31</sup>.

Il discorso rassicurante di Sakumat è insieme un discorso metapittorico, un discorso esistenziale, e una posizione pedagogica. Perciò è molto rappresentativo del libro nel suo insieme. Il quale parla di arte – *Forma cancella forma, colore copre colore* –, ma anche di vita – *Se non cominciamo, non possiamo fare le cose giuste, e nemmeno quelle sbagliate* – e del miglior modo di imparare – *possiamo sbagliare, Madurer*.

Sulla soglia dell'opera, Sakumat si definisce dunque come un creatore, ma anche come un cancellatore. Questo sarà importante per l'evoluzione della creazione stessa. La quale, appunto, si evolve. Quando le pareti saranno piene di tutte le immagini ideate dal bambino e dal pittore, la creazione non si fermerà. Il mondo si muove. Così sarà dell'affresco. Cambiandolo, Sakumat introduce il tempo, e il disegno diventa vicenda. Si approda allora a un altro tipo di « racconto ». Prima Madurer « raccontava le immagini », cioè trovava parole per descrivere; ora Madurer inventa un progresso alle situazioni dipinte.

Per la verità, il tempo viene introdotto da Sakumat prima che il dipinto sia finito, quando ad esempio, dipingendo il mare, fa notare un enigmatico punto sull'orizzonte marittimo. Il giorno dopo, il punto si è ingrandito, e

---

31 *Ibidem*, p. 37-38.

così di giorno in giorno, finché si scorge che si tratta di una nave, e questa si ingrandisce sempre di più fino a venire in primo piano, diventando chiaramente una nave da pirati. Sakumat crea un'attesa: non più solo l'attesa del dipinto *in nuce*, ma l'attesa della vicenda che anima i personaggi del dipinto. La pittura si è fatta fumetto, si è fatta cinema. Ma con una dimensione di lentezza che lascia al desiderio il tempo di crescere.

Madurer si impadronisce facilmente di questa logica del cambiamento, dopo le prime sorprese regalategli da Sakumat. Una logica che non è più quella dell'errore, né del ripensamento, ma semplicemente del pensiero creativo, del cavalcare dell'immaginazione. I personaggi dipinti ne diventano quasi vivi, veri compagni di Madurer che ha rotto doppiamente la sua solitudine: con la presenza di Sakumat, con la presenza di questi amici virtuali, che sono ormai animati.

Il dialogo diventa l'almanaccare dei possibili: questo ragazzo andrà di qua o di là? la piccola zingara continuerà il viaggio? quale sarà la rotta della nave? chi vincerà l'assedio del castello? Con tinte calviniane, il dipinto diventa il serbatoio dei possibili sviluppi. Il dipinto si è fatto infinito – non solo nello spazio, ma nell'arco del tempo.

Solo allora si può dire che Sakumat ha dipinto davvero il mondo. Perché ha aperto l'orizzonte-spazio rendendolo profondo, ma soprattutto perché lo ha reso senza fine, senza definitività. Al bambino condannato a una scadenza breve, Sakumat ha offerto il tempo, il tempo di veder sorgere e cambiare le cose. E questa è la sostanza del mondo.

## Pittura, poesia, filosofia

Che cos'è dunque la pittura? È dapprima una fonte di meraviglia:

Dietro di lui Madurer guardava incantato. Ogni tanto si spostava inquieto, seguendo con il capo e il corpo i segni del carboncino sulla parete. Poi, calmato, sedeva sui cuscini e osservava a occhi socchiusi, godendosi le svelte aggiunte di Sakumat, ammirando il nascere ed ampliarsi degli spazi della pittura<sup>32</sup>.

Si badi al passaggio dalla meraviglia all'osservazione, che convergono nell'ammirazione. Poi, viene il tempo dell'ideazione, in cui Madurer non è solo passivo ma diventa fonte della fonte di meraviglia. Così quando decide che una chiazza, che potrebbe essere un macigno o qualche altra cosa, deve diventare la capanna di un personaggio ancora non previsto. La decisione fa

---

32 *Ibidem*, p. 40.

anche scaturire, con qualche dilazione, una riflessione sull'essere e sul non essere: dov'è il macigno che non si è dipinto? quello che poteva essere e non è? Forse dall'altra parte della montagna, propone Sakumat. E Madurer immagina che cosa sia l'altra parte della montagna, quella che non si vede sul disegno, il rovescio dell'affresco: pendii, macigni, boschi di cedri attraversati da ladri, muschio sul quale si posano farfalle... E quando la farfalla verde si posa sul muschio verde, sa tuttora di esistere? o lo sa un po' di meno?...

Ecco che le cose dipinte, e anche quelle non dipinte, diventano oggetto di riflessione, di commento, di espressione. Si fanno presenze che consentono ai due protagonisti di essere, anche loro, più presenti. La parola precede e segue la pittura.

Il movimento della mano di Sakumat era pacato: sapeva attendere che attraverso la parola, le risate e i ricordi, il segno fosse insieme concordato.

Scompare il bianco della prima parete, e al suo posto ci fu una parte montagnosa del mondo, uno spazio ben distribuito tra il vicino e l'infinito, tra il basso e l'altissimo. Ogni colpo di pennello aveva creato una dimensione, una direzione e una verità<sup>33</sup>.

Il compito di Sakumat, calvinianamente ancora, è insieme di creare un segno nello spazio<sup>34</sup> e uno spazio nel segno. Un segno dell'essere e un essere al mondo.

La pittura, dicevamo ancora, è un serbatoio di possibili. È Calvino che viene ancora in mente, o Borges, quando seguiamo il nascere delle strade:

- Dove va il carro, Madurer?
- Va molto molto lontano, Sakumat.
- Sì, ma è diretto verso le colline, laggiù, o dall'altra parte?
- Perché lo chiedi?
- Vedi, qui, dopo la curva, la strada non è ancora disegnata. Possiamo farla proseguire verso le colline, così, con un largo giro, fino a quel villaggio; oppure possiamo farla andare a destra, verso la nuova parete.
- Cosa ci sarà sulla nuova parete, Sakumat?
- Continuerà il mondo. Non avevamo pensato di metterci una pianura? Terra e terra fino all'orizzonte.
- Sì. Fa la strada che va verso la pianura, – disse il bambino, – il carro di Talya va laggiù. Quando arriverà laggiù, Talya scenderà dal cavalluccio e raccoglierà

---

33 *Ibidem*, p. 45.

34 Si pensa ovviamente al testo *Un segno nello spazio*, testo di Italo Calvino che appartiene alle *Cosmicomiche*. In esso il protagonista, un essere indefinito che gravita intorno a una galassia, decide di fare, primo fra tutti gli enti dell'universo, un *segno* nello spazio. Il testo, dal delizioso comico delirante, è insieme una riflessione semiotica e una definizione dell'arte.

fiori... Però, per favore, fai anche una strada che va verso il villaggio. Il carro prenderà l'altra, ma perché lo vuole, non perché c'è una sola strada.  
– Certo, Madurer. Non c'è una sola strada, al mondo<sup>35</sup>.

La pittura, dunque, per Sakumat e Madurer, sia perché raffigura i possibili che perché può essere cancellata e prendere un'altra direzione, non è affatto qualcosa che fissa, ma invece qualcosa che rende conto della mobilità del mondo. Guardando nascere l'affresco, Madurer fa l'esperienza della vita come scelta ed eterno inizio. Per un bambino immobile e votato ad una rapida fine, è un regalo immenso; è di questo che il padre è grato al pittore: « Ti ho chiamato nella mia casa per fare a mio figlio un dono insolito... Ora, mi accorgo, sta diventando un dono miracoloso<sup>36</sup> ».

Come se Sakumat offrisse la vita in dono a Madurer, si conquista uno statuto di paternità quasi uguale a quello del burban. Solo quando Madurer attraversa delle crisi, si mette in disparte, smaltendo il suo dolore in giri veloci col suo cavallo. Il resto del tempo, è accanto al bambino, con una serenità riflessiva.

E questa riflessione prende quasi il sopravvento sui colori che animano il mondo. Se all'inizio a dominare era l'idea di colori che dovevano immettere gioia nell'universo del bambino, a un certo punto si capisce che quello che più lo sconvolge è l'astrattezza che sorregge il dipinto. Ne testimonia la nascita del mare – per essere precisi dell'orizzonte, semplice riga nera che divide lo spazio, e fa nascere in Madurer vertigini ed ebbrezza quasi orgasmica:

– Perché ancora colline, Sakumat? – diceva il bambino. – Non abbiamo deciso che in questa stanza comincia il mare?

Sakumat non rispose, continuando rapido il disegno. Ma non passò molto che la linea morbida dei colli si interruppe, e un segno netto calò disegnando una scarpata quasi verticale. Poi, tenendo leggermente il carboncino fra due dita, il pittore tracciò una linea sottile, continua, perfettamente orizzontale, per l'intera parete.

– Ecco il mare, Madurer.

Il bambino seguiva con lo sguardo la nascita dell'orizzonte.

– Non ti fermare, per favore, – disse.

Sakumat aveva ormai superato l'angolo tra le pareti.

– Ancora? – chiese senza voltarsi.

– Sì, ancora! Per tutta la parete, e anche l'altra... per favore! – disse Madurer. – Facciamo tutto il mare, in questa stanza.

---

35 *Lo stralisco, op. cit.*, p. 46-47.

36 *Ibidem*, p. 31.

Sakumat non si fermò. Lentamente, con sicurezza, tracciò la linea orizzontale tutto intorno, interrompendola all'ingresso della terza stanza e riprendendola dall'altra parte, fino a tornare alla porta tra la prima stanza e la seconda.

– Ecco, è tutto il mare, – disse.

Madurer, in piedi al centro della stanza, girava lentamente su se stesso, guardando intensamente la linea leggera che divideva lo spazio bianco della parete. Girò più volte, rosso in faccia, con gli occhi lucidi e le mani che stringevano l'aria in strane contrazioni.

– Sopra è il cielo, e sotto è il mare, – disse<sup>37</sup>.

Si può capire in questo passo quanto il percorso del bambino e dell'adulto sia diventato mentale. Certo, il mare sarà dopo colorato e riempito di pesci, navi, e pirati. Ma qui sembra che una pittura quasi astratta basti a creare lo spazio dell'immaginario per Madurer. La linea sembra la metonimia della pittura tutta, e Calvino viene in mente per la terza volta, vuoi per l'immaginario che sa far scaturire dalla geometria, vuoi per i personaggi delle *Città invisibili*, Marco Polo e Kublai Kan, ai quali i personaggi di Piumini rassomigliano sempre di più<sup>38</sup>.

Col progredire della malattia, sembra pure che le raffigurazioni che chiede il bambino siano altrettanto mentali quanto concrete. Così quando chiede, dopo averci pensato molto, che nella terza stanza si rappresenti un prato e non il mare: « anche se di mare non ce n'è mai abbastanza, tutto quel mare sarebbe stato troppo. Il mare ha... troppa lontananza. È troppo pieno di lontananza, capisci?<sup>39</sup> ».

La filigrana calviniana continua a funzionare, e torneremo sull'argomento. Notiamo intanto che man mano che la malattia progredisce, Madurer pronuncia delle frasi anch'esse più astratte. Come se la sua parola si facesse più rarefatta, egli parla di meno, ma pronuncia sentenze più intense.

## Lo stralisco

Abbiamo visto che Madurer, quando nasce il prato, ha imparato a dipingere fiori anche lui. Un giorno Sakumat lo vede dipingere delle spighe, senza che

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 50-51.

<sup>38</sup> Un'ipotesi potrebbe essere che la scelta di un ambiente orientale provenga dalla lettura di questo libro di Calvino. La tonalità lenta e pacata del dialogo tra i due personaggi, l'importanza conferita alla descrizione, il legame tra figuratività e riflessione, sono altrettanti punti comuni tra i due libri. Ma il Kan si è spostato in secondo piano, con la figura del burban, ed ha partorito un Kan bambino, per il quale bisogna dar figura a un *Mondo invisibile*. Come se Piumini avesse trasferito ad un pubblico bambino la densità filosofica delle *Città* calviniane.

<sup>39</sup> *Lo stralisco*, *op. cit.*, p. 65.

fosse cosa concertata prima. Sorride e suppone che sia « arrivato il grano », nel prato, portato dal vento. Madurer risponde però seriamente:

- Non è grano, rispose Madurer serio serio, – queste non sono spighe di grano.
- Non è grano? Però sembra grano: un grano sottile...
- Sì, è simile al grano. Ma sono spighe di stralisco.
- Stralisco? È una pianta che non conosco, – disse Sakumat, avvicinando con curiosità la faccia a una delle spighe dipinte, per studiarla meglio.
- Nessuno lo conosce, – disse Madurer, – è una specie di pianta luminosa.
- Luminosa?
- Sì. Splende nelle notti serene. È una specie di pianta-lucciola, capisci? Noi adesso non la vediamo splendere, perché è giorno. Ma di notte lo stralisco illumina il prato<sup>40</sup>.

L'ultimo grado dell'iniziazione di Madurer è ormai compiuto: non solo è riuscito a immaginare il mondo da rappresentare, non solo ha imparato a raffigurarlo da sé, ma ora riesce ad *inventare* il mondo. Un mondo-leggenda, un mondo-luce, un mondo proprio.

La parola *stralisco*, ovviamente, è inventata quanto la spiga che designa. È comunque interessante notare che comincia con un prefisso di superamento (*stra-*), e che termina con un finale affine alla prima desinenza di molti verbi in *-ire*, sul modello *agisco*. A sorreggere le due estremità della parola, sembra essere la radice *strale*, affine alla forma della spiga, che rimanda ad una direzione ormai trovata. Il nome della pianta immaginaria, come una freccia in azione, sembra contenere l'idea di approdo ad una dimensione superiore<sup>41</sup>.

Sakumat non poteva non raccogliere tutto il significato del compimento di Madurer. Fa ordinare una pittura speciale e crea un evento magico nella vita del bambino, autorizzato ormai ad essere accolto nel mondo della notte:

- Dopo una settimana, in piena notte, Sakumat scosse il bambino addormentato con dolcezza. Nel buio della stanza, seduto su un cuscino a quattro passi dal letto, stava il burban, silenziosamente.
- Svegliati, Madurer.
  - Cosa c'è? Cosa c'è, Sakumat?
  - Guarda.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>41</sup> Tutte cose che non si ritrovano nella traduzione piuttosto plateale del titolo del romanzo in francese, *La verluissette* (Paris, Hachette, 1996, trad. Armand Monjo) – parola di per sé carina, ma che non evoca questo quasi *trasumanar* contenuto nella parola italiana (*Trasumanar significar per verbo/non si potria...* Dante, *Paradiso*, I, v. 70).

Il bambino, confuso, si mise a sedere sul letto. Tutto intorno, nel buio, centinaia di spighe sottili splendevano di luce d'oro. Inclinate di qua e di là brillavano nel prato scuro, e sembravano oscillare al vento.

– Lo stralisco! – gridò il bambino balzando in piedi sul letto, stordito.

– È una notte serena, – disse Sakumat.

Madurer guardò in alto. Centinaia di punti luminosi splendevano nel buio del cielo.

A faccia in su, sprofondando con i piedi nel letto, Madurer girava su se stesso, e guardava. Apriva e chiudeva velocemente le mani davanti al petto, come per afferrare l'aria, e respirava profondamente.

– Oh! Mio padre lo sa? – disse, senza abbassare lo sguardo.

– Sì, Madurer. Sono qui, – disse il burban a bassa voce.

Anche lui, invisibile sul cuscino, respirava profondamente. Il suo fiato, più vasto e lento di quello di Madurer, sembrava l'onda del vento che piegava lo stralisco<sup>42</sup>.

La gioia di Madurer è insieme la gioia del bambino davanti ad una cosa inaudita, magica, e la gioia del piccolo creatore che è diventato, nel vedere la sua immaginazione diventata realtà – o quasi-realtà. Gioia dell'infanzia, gioia dell'artista, si mischiano alla gioia dell'artista Sakumat che è riuscito a coronare la sua opera creando l'illusione dello stralisco per Madurer. Si mischiano anche alla gioia del padre, molto più screziata, il quale può constatare quanto intensa sia stata la vita di suo figlio, pur sapendo che presto finirà: lo stralisco, nel suo caso, sembra più affine a *strazio* che a qualunque altra parola; eppure è il suo fiato che passa nell'illusione dello stralisco. Che i tre personaggi a monte dell'illusione di Madurer siano riuniti è dunque importante, nel momento in cui il libro sta per avere una svolta.

Il burban proverà infatti a far ingrandire l'appartamento di Madurer, per dare altro spazio alla pittura, per prolungare l'avventura, come se così potesse allungare la vita al figlio. Ma le crisi si intensificano. Presentando probabilmente che il bambino non vivrà abbastanza a lungo per godere delle nuove stanze, Sakumat propone di dare un'altra valenza al tempo che introduce nei disegni. Finora i cambiamenti che immetteva nell'affresco erano movimento, svolte, azione: vita. Ora il tempo sarà tempo che passa, ed il suo compito sarà di dipingere « il resto della vita ». A Madurer regalerà ormai l'invecchiamento che lui non conoscerà, ultima esperienza del mondo. Il piccolo pastore diventerà vecchio, il giovane principe che partecipava all'assedio avrà un bambino con la principessa del castello, e questo bambino crescerà, il capitano dei pirati,

---

42 *Ibidem*, p. 75-76.

Krapulos, diventerà anziano ed è il mozzo che diventerà nostromo. Arriverà l'inverno sulle montagne, e l'orso della caverna si addormenterà.

Le crisi di Madurer sono seguite da lunghi sonni. Il sonno diventa una chiave del racconto: pervade sempre più gli elementi dell'affresco, che come l'orso, sembreranno invasi dal sonno:

– Padre, vedi? Il prato si addormenta, – disse Madurer.

[...] Intorno, Sakumat aveva spento lentamente le tinte estive del prato. L'erba rigogliosa aveva mutato colore; i fiori si erano uno ad uno contratti ed asciugati, e poi avevano cominciato a piegarsi. Come l'onda lenta del tempo, il pennello passava e ripassava sull'erba, imbevendola di luce bruna.

– Il prato si addormenta, – ripeté Madurer, con la sua voce quasi impredicabile<sup>43</sup>.

Madurer vorrà poi definire che cosa sente il prato: « Il prato sente una stanchezza felice », dice. Mentre Sakumat continua i suoi giri in cui il pennello fa addormentare il mondo, il burban si inquieta:

– Anche lo stralisco si addormenta, Madurer? – chiese il burban, a voce molto bassa.

– Sì, certo. Tutto il prato si addormenta, vedi. Si sveglia al sonno, perché quando si è svegli, non è come il sogno di uno che dorme<sup>44</sup>?

## Affinità letterarie: la leggerezza di Piumini, tra Calvino e Baricco

L'ultima citazione riportata potrebbe essere di stampo pirandelliano, o meglio tabucchiano<sup>45</sup>. Ma, tralasciando Pirandello e Tabucchi, che sarebbe forse una forzatura convocare, è su altri due autori che vogliamo insistere. Il racconto di Roberto Piumini è di una densità che non può farlo dire leggero. Eppure c'è, nel modo in cui si protende, molto della leggerezza di Calvino, in un racconto che, come i migliori testi calviniani, è insieme la cosmogonia di un mondo e un metadiscorso artistico. Vertigini da *Cosmicomiche* punteggiano il testo, come anche sguardi degni di Palomar. È a Calvino che fa pensare il principino dipinto che si mette a guardare le stelle col telescopio, quando Sakumat farà scendere la notte sul paesaggio della prima stanza<sup>46</sup>. È a Palomar che sembra rimandare

---

43 *Lo stralisco, op. cit.*, p. 101.

44 *Ibidem*, p. 106.

45 Ai *Sogni di sogni* e al *Gioco del rovescio* è probabilmente inutile rimandare.

46 Fine del capitolo tredicesimo, *Lo stralisco, op. cit.*, p. 89.

lo sguardo che Sakumat posa sugli uccelli, durante una crisi di Madurer, quasi un'eco de *L'invasione degli storni*, testo del capitolo 2.1.3. di *Palomar*:

Qualche volta, durante le attese, il pittore non usciva dal palazzo. Percorrendo corridoi e scale, per i quali aveva assoluta libertà di movimento, raggiungeva una torre non altissima ma decisamente più elevata di ogni altra costruzione del villaggio, e guardava il volo degli uccelli. Li guardava così a lungo e attentamente che, tornando alle stanze di Madurer, e trovandolo ancora addormentato, disegnava su grandi fogli di pergamena la traccia di quei voli, in larghi scarabocchi a nessun altro comprensibili<sup>47</sup>.

Viene da pensare al testo citato di Calvino, a questi passi in particolare:

Quando si pensa agli uccelli migratori ci s'immagina di solito una formazione di volo molto ordinata e compatta, che solca il cielo in una lunga schiera o falange ad angolo acuto, quasi una forma di uccello composta da uccelli. Quest'immagine non vale per gli storni, o almeno per questi storni autunnali nel cielo di Roma: si tratta di una folla aerea che sembra sempre stia per diradarsi e disperdersi, come granelli d'una polverina in sospensione in un liquido, e invece continuamente s'addensa come se da un condotto invisibile continuasse il gettito di particelle vorticanti, senza però mai arrivare a saturare la soluzione<sup>48</sup>.

Se si sofferma per qualche minuto a osservare la disposizione degli uccelli uno in rapporto all'altro, il signor Palomar si sente preso in una trama la cui continuità si estende uniforme e senza brecce, come se anche lui facesse parte di questo corpo in movimento composto di centinaia e centinaia di corpi staccati ma il cui insieme costituisce un oggetto unitario, come una nuvola o una colonna di fumo o uno zampillo, qualcosa cioè che pur nella fluidità della sostanza raggiunge una sua solidità nella sua forma<sup>49</sup>.

Il rapporto tra forma e fluidità, tra mondo e particolari, è davvero definitorio di Sakumat, che di fatto impersona molto bene la problematica del disegno che Italo Calvino ha assorbito in molti suoi scritti<sup>50</sup>.

Ma è un altro testo di *Palomar* che ci sembra soprattutto essere vincolato al racconto di Roberto Piumini: si tratta del testo *Il prato infinito*, il capitolo 1.2.3. del libro. Si ricordi come *Palomar*, intento a pulire il prato che circonda la sua casa, si mette a riflettere al prato come insieme e come composizione

47 *Lo stralisco*, *op. cit.*, p. 66.

48 Italo Calvino, « L'invasione degli storni », in *Palomar, Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », vol. 2, 1994, p. 926.

49 *Ibidem*, p. 926-927.

50 Cf. a questo proposito il volume collettivo *La plume et le crayon. Italo Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, a cura di Perle Abbrugiati, *Italies*, n. 16, 2012.

di mille particolari tra sé diversi e irriducibili ad una stessa natura. Sakumat sembra trasferire sul piano artistico questa composizione infinita, di per sé disomogenea e che inoltre subisce trasformazione nel tempo. Calandosi in un *topos* letterario<sup>51</sup>, Calvino lo rinnova con uno spirito di analisi e d'ironia tutto suo, concludendo con una similitudine tra prato e universo:

Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato. L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi<sup>52</sup>...

Se naturalmente il libro per bambini di Piumini non si pone su un piano filosofico in modo calvinianamente cerebrale, non è scevro di ripieghi euristici resi leggibili ai giovani lettori. Non è probabilmente un caso se Madurer, proprio nel momento in cui dice al padre, in punto di morte, di amare molto lui e Sakumat, afferma parlando del prato della terza stanza: « Secondo me, questo prato è il suo lavoro più bello<sup>53</sup> ». Passando per Calvino, troviamo la chiave di tale affermazione: il prato è il lavoro più bello perché il prato è infinito. Lo è più ancora della prima stanza che cercava l'infinitesimezza nella continuità dei paesaggi, o della seconda stanza che la cercava nella sconfinatezza del mare. Il racconto di Piumini è invero un libro sull'infinito. E il tema trova una conferma di nuovo tabucchiana in un rovesciamento che propone Madurer in un quasi-delirio o una vera saggezza che lo pervade poco prima della morte:

- Il prato non sente il sopra e il sotto, – disse.
- Che cosa vuoi dire, Madurer? – chiese il burban tornando a chinarsi.
- Non sente le radici nella terra e gli steli nell'aria, – disse Madurer, – non sente il dentro e il fuori. Capisci?
- Il burban tacque.
- Guarda là, padre, – disse il bambino indicando attorno, – vedi, le radici del prato sono nel cielo della terra, e i fiori sono radici nell'aria.
- Con la mano aperta copriva da lontano la fascia dipinta sulla parete.

---

51 Si pensi al giardino di Renzo, nei *Promessi Sposi*, al giardino sofferente che Leopardi descrive nello *Zibaldone*, alle novelle di Buzzati *Dolce notte*, *Le gobbe del giardino*, *Il giardino*, riunite in *Il colombre*, ecc., in cui il giardino si fa microcosmo e filosoficamente rappresenta il mondo.

52 Italo Calvino, *op. cit.*, p. 900.

53 *Lo stralisco*, *op. cit.*, p. 105.

– I fiori sono radici nell'aria. Gli animali entrano ed escono, sono dentro e fuori. Entrano nella terra, escono dal cielo. Il prato li protegge nel loro passaggio. Li protegge. Li sente tutti e li protegge.

Ganuan sollevò una mano del figlio e la baciò.

– È vero quello che dice Sakumat, figlio. Tu sei un poeta.

Madurer sorrise.

– Il prato è un poeta, – disse, e nuovamente si assopì<sup>54</sup>.

Così, il pensiero del prato si pone a metà tra riflessione e poesia. Come metonimia del mondo, appare all'incrocio tra gli elementi, esso stesso orizzonte e insieme mondo. E viene confermata l'idea che il limine disegnato da Sakumat, sia esso linea marittima o prato eternamente rinascente, è una figura paradossale dell'infinito.

Lo potrebbe confermare un altro riscontro, da trovare in un romanzo uscito poco dopo lo *Stralisco*. Si tratta di *Oceano mare*, di Alessandro Baricco, un libro del 1993 che, con mezzi tutt'altri che quelli di Calvino, insegue pure esso l'idea di infinito. *Oceano mare* ha per quasi unico scenario l'orizzonte che separa il mare dal cielo – « – il mare –<sup>55</sup> », parola così spesso incastonata anche graficamente nel romanzo tra due trattini che sembrano riprodurre l'orizzontalità dell'orizzonte. Il romanzo inizia con questa visione, e di fronte all'orizzonte depone... un pittore, di nome Plasson. Uno dei personaggi più importanti è Elisewin, una fanciulla pervasa da una malattia misteriosa: « Non è proprio una malattia, potrebbe esserlo, ma è qualcosa di meno, se ha un nome dovrebbe essere leggerissimo, lo dici e già è sparito<sup>56</sup> ». Questa malattia, non di stesso stampo di quella di Madurer, ha però gli stessi effetti: la obbliga a vivere riparata, in stanze dai tappeti bianchi, in cui sono eliminati tutti gli angoli; perfino il giardino ha viali curvi, per non offendere la vista di Elisewin. E per rallegrare sua figlia, il padre fa costruire una leggerissima tappezzeria dai fili di seta, che verrà appesa alle pareti della sua camera. Mare, orizzonte, malattia, curve, disegno; qui si ferma l'analogia tra *Oceano mare* e *Lo stralisco*; i personaggi sono fatti per un pubblico diverso, e vivono poi di vite diverse; vitale è Madurer, mortifera Elisewin, anche se il primo morirà e la seconda troverà un salutare riscatto. È seducente fantasticare su un sottile vincolo; che Piumini abbia ispirato Baricco? Se per Calvino è chiaro che Piumini deve essersi abbeverato a scritti che lo precedono, non è altrettanto chiara l'altra influenza: non abbiamo elementi per consolidare ipotesi, e ci accontentiamo

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>55</sup> Alessandro Baricco, *Oceano mare*, Milano, Rizzoli, BUR, 1993 (2001), p. 9.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 12.

di constatare che nel mondo degli adulti e in quello dei bambini, il pensiero andava, in anni vicini, all'infinito e alla malattia. Che i due temi possano essere legati, ce lo ha insegnato Leopardi.

Vedere a tutti i costi *Lo stralisco* come crogiuolo di influenze letterarie non è poi tanto necessario. Vive di vita autonoma, come un libro che si impone davvero al suo lettore. I raffronti con i nomi noti di Leopardi, Calvino, Tabucchi o Baricco valgono soprattutto per delinearne la densità. Farlo uscire dalla nicchia dei libri per bambini varrebbe forse la pena per inchinarsi al talento di Roberto Piumini. Ma è giusto anche lasciarlo leggere ai bambini, che ne sono sicuramente i migliori lettori. Siamo convinti che non insegna loro soltanto ad accettare la morte, come viene annunciato spesso dagli editori, ma che insegna loro la vita, nella sua limitatezza infinita.