



Cesare Peverelli
“Intorno a Salomé”
a cura di Flaminio Gualdoni e Luca Maggio

in mostra dal 9 al 23 maggio 2026

Cesare Peverelli. La durata della pittura

Luca Maggio

“Soltanto ciò che all’inizio fu capace di dissimularsi può apparire.”
Georges Didi-Huberman, *Il paradosso del fasmide*

Nei due ritratti fotografici dell’amico André Villers riportati in questo catalogo, il presunto protagonista, Cesare Peverelli, sembra scomparire. Nel primo è di spalle, nel chiuso del suo studio, al lavoro, colto forse a sua insaputa, lasciando all’occhio la possibilità di indagare la natura morta dei suoi strumenti in primo piano, per quanto leggermente sfocati, e, davanti a lui, la tela cui sta ponendo tocchi ulteriori, presumibilmente meditati, essendo il nostro, pittore strutturalmente rimuginante. Nel secondo scatto dell’agosto ’93, Peverelli è frontale, nel buen retiro estivo di Seillans, ma ancora una volta lo sguardo sfugge, non è rivolto a noi, piuttosto al fotografo che lo sta inquadrando come si evince dal gioco di rimandi dello specchio tra le sue mani, senza contare la scala di grigi e l’intersezione dei piani sullo sfondo, sintesi del suo *costruire l’opera* per via di pensiero e riferimenti ora pittorico-musicali ora analitico-letterari.

Nella selezione di opere e studi inediti presentati per questa occasione ravennate, i nuclei tematici si svolgono in un arco temporale che va dai primi anni ’60 con la serie dei gabbiani (*Les mouettes*) e con *Prigione* del ’64 in collezione Ghigi-Pagnani, alla seconda metà degli anni ’70 e ’80 con *Salomé* e i nudi femminili, spesso funzionali a questo lavoro matrice che lo occuperà dal ’77 all’88. Sul verso della china della prima *Mouette* del 1960 è segnato a matita Galerie du Dragon, dove l’anno successivo si sarebbe tenuta l’esposizione di questi soggetti presentata da un testo di Patrick Waldberg in cui si legge della preferenza dell’artista per i toni del grigio, colore della *sua Milano*, che effettivamente sarà una costante scandagliata in molteplici gradazioni anche nei decenni a venire e che, in questo caso, ha saputo restituire leggerezza, un senso di moto ascensionale e, insieme al bianco del piumaggio, ha mutato i gabbiani in apparizioni quasi spettrali.¹ Sulle ambigue metamorfosi di questi uccelli che occuperanno l’immaginario del nostro a partire da un soggiorno

¹ “Les mouettes qu’il nous propose, diaphanes, mi-aile, mi-nuage, sont moins oiseaux que spectres, apparitions insaisissables dans l’infini du ciel.” P. Waldberg, *Introduction*, in *Peverelli*, Galerie du Dragon, Paris 30 mai – 24 juin 1961.

estivo in Bretagna nell'estate del 1960, si esprime anche uno dei suoi più affezionati sodali, Michel Butor, che paragonò il battere delle loro ali a un ponte in volo² (e proprio la serie precedente sul *Ponte*, insieme a *I muri*, *Le scale*, *Lo schermo*, *L'ascensore* faceva parte de *La dimora* “perno della sala personale alla Biennale di Venezia”³ dello stesso anno) e la loro stessa struttura *collettiva* a insetti, in particolare a *mouettes-libellules*⁴. Senza dimenticare che nel '54 protagonisti della mostra nella milanese galleria del Naviglio erano stati proprio i suoi *Insetti* kafkiani⁵, memori di una inventiva surrealista sia pittorica che letteraria (Dylan Thomas tradotto dall'amico Sanesi), salvo poi “trasformarsi, tre quattro anni dopo, con un percorso inverso rispetto alla *Metamorfosi* kafkiana, in *personaggi*, non *persone*”⁶, con la tipica figura antropomorfa peverelliana, “assottigliata larva iridescente, ambigua personificazione del Sé”⁷. Questa caratterizzerà le serie francesi a seguire (dal '57 l'artista si trasferirà definitivamente a Parigi), fra cui *L'atelier de l'artiste* fino al '76 e, appunto, la successiva *Salomé*, alternando questi cicli, peculiari del suo fare, ai confronti con l'antico (Géricault, Isabey, Cranach, Rembrandt, Rousseau, citando anche l'ammirazione per le lumeggiature del Tintoretto, o per le combinazioni dei piani braquiani e certa influenza ernstiana sin dai primi anni '50), insieme agli esercizi dei nudi erotici e dei ritratti di amici letterati, artisti e musicisti, ora derivati ora concomitanti con le sue esplorazioni-interrogazioni del mezzo fotografico sulla relazione di verità fra questo e la pittura.

Determinato un tema, proprio la combinazione fra la variazione di ascendenza musicale e la ripetizione altrettanto ritmica di una cellula pittorica per sua stessa ammissione cézanniana⁸, scrutata nel soggetto, nei dettagli e nella partitura cromatica spesso monocolora, da sfidare, sfibrare sino al possibile/impossibile esaurirsi della stessa, sembra sia alla base del suo concetto di *durata della pittura*, talché egli procede “al limite sottile e mutevole tra la storia e la coscienza, tra sensibilità e visionarietà, (...) in un processo fantasticante a forte emozione razionale.”⁹ È come se il sostrato surreale costante delle sue opere fosse condotto a uno scrutinio sorvegliatissimo di minute continue volute investigazioni, attraverso un vaglio fertile di indagine razionale sui labirinti dell'irrazionale. Ciò vale tanto più per i lavori della maturità come *Salomé*, ampi per intervallo temporale e germinazione connessa, con una precisazione: la vocazione sua al narrare in questo caso una storia che oscilla fra Wilde e Strauss, supera entrambi non essendo una mera illustrazione degli otto *momenti/situazioni*¹⁰ da lui individuati nella vicenda. Piuttosto è “una rappresentazione onirica di una cerimonia sacra (nel senso latino di *sacer*)”¹¹, il cui punto, nel rituale della reiterazione pensata e agita in successivi particolari di un argomento inesauribile (che “sarebbe stato il negativo dell'*Atelier de l'artiste* dove la parte *segreta* è in evidenza e la parte *banale* è nascosta,” mentre “in *Salomé* la parte *banale* sarebbe stata evidente e quella *segreta* nascosta.”¹²), è mettere in luce il

² “Chaque paire d'ailes est un pont, est un moment du pont qui vole. Le même pont vole de tête en tête.” M. Butor in *Peverelli. Répertoire I 1957-1960*, Paris 1972, p.128.

³ C. Peverelli *Note autobiografiche*: si vedano le ultime pagine di questo catalogo, ovvero *Cesare Peverelli. Opere 1942/1995*, antologica curata da Flaminio Gualdoni presso il Museo della Permanente, Milano 15 gennaio - 11 febbraio 1996.

⁴ M. Butor, op. cit., 1972, pp.130 e 132.

⁵ M. Valsecchi, *Il decennale degli spaziali*, in *Il Giorno*, Milano 8 giugno 1956.

⁶ M. Cescon, *L'ora di Peverelli*, in *Cesare Peverelli*, Studio Gastaldelli, Milano 8 marzo - 28 aprile 2001.

⁷ R. Prina, *Cesare Peverelli. Un sognatore definitivo*, in *Cesare Peverelli. Ritratti e altri disegni*, Varese 8 giugno - 20 luglio 1997.

⁸ C. Peverelli, *Peverelli. Rituale*, Gissi galleria d'arte, Torino 1979.

⁹ F. Gualdoni, *Cesare Peverelli. L'opera*, in *Cesare Peverelli. Opere 1950-1987*, Milano 2002, p.17.

¹⁰ “1) Salomé tenta di sedurre Giovanni Battista - 2) Erode chiede a Salomé di danzare - 3) Danza di Salomé - 4) La testa di Giovanni Battista viene presentata a Salomé - 5) Salomé bacia la testa di Giovanni Battista - 6) Erode ordina l'uccisione di Salomé - 7) I soldati uccidono Salomé - 8) Salomé morta.” C. Peverelli, *Peverelli. Disegni per Salomé*, Grafica Annunciata, Milano 1979.

¹¹ C. Peverelli, op. cit., 1979.

¹² C. Peverelli, op. cit., 1979.



sacro celato (come i fasmidi - ancora una volta insetti - studiati e metaforizzati da Didi-Huberman¹³) della pittura in sé, di cui l'uomo-artista è collegamento e *ponte* possibile. In questo accumulo, in questo folle flusso moltiplicativo delle singole parti in scena, Peverelli esplora con metodo lo spazio-tempo e l'irrazionale sacro della tentazione, intesa da Edouard Glissant in una doppia accezione, l'una interna al racconto e l'altra come "fermento" sempre "sotterraneo dell'arte. Essa viene da molto lontano, ed esplose senza preavvertire. È umana, troppo umana; e si stabilisce o si completa, in un'eternità spirituale. (...) Al di là della morte, che cosa è diventata Salomé? Il rito qui non sancisce l'unanimità di una comunità, esso pone a ognuno questa domanda. Dove andiamo noi, in questo pannello del tempo? Quale danza ci tenta ancora, quale rottura, quale ripetizione?"¹⁴

Una ipotesi finale: forse l'infittirsi del ragionamento peverelliano, imbevuto sin da giovane di letture psicologiche e sartriane (sua, del resto, la copertina della prima edizione einaudiana de *La nausea* nel 1948), lo ha condotto come un filo sottile ma robusto lungo la via alternativa (e nietzschiana) del fenomeno estetico, sia rispetto a una ontologia metafisica, sia alla altrimenti ineludibile paralisi psicofisica di fronte all'*angoscia*¹⁵ della soverchiante esistenza che, non avendo per Sartre alcun fondamento, viceversa blocca e nausea uno dei suoi più celebri personaggi, Roquentin. Peverelli ha tentato la risposta, opponendo al baratro la dedizione assoluta della sua pratica artistica inesausta.

¹³ G. Didi-Huberman, *Il paradosso del fasmide*, in *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino 2011.

¹⁴ E. Glissant, *Peverelli. Salomé o la schiuma del tempo*, in *Le voyage du dialogue / Il viaggio del dialogo*. Adami, Cremonini, Maselli, Peverelli, Villa Medici, Roma 28 gennaio – 10 marzo 1986.

¹⁵ "L'angoscia è dunque l'autopercezione riflessiva della libertà", J.P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), Milano 2023.

