

riparte dallo zero, dal grigio spento eppure balenante, da una specie di attesa. L'angoscia, dopo le prime violente reazioni da Munch a Wols a Pollock, esponenti di un'umanità colta di sorpresa, ha perso ogni carattere di maledizione per diventare solo il mezzo, nuovo nella storia e sconvolgente, attraverso il quale l'uomo ha preso nozione diretta di sé e ha reso la propria esperienza indubitabile. Il soggetto, non avendo più alle spalle le istituzioni e i valori oggettivi di tutta una comunità, ha dovuto conquistare a se stesso il diritto di ritenere oggettivo il fondo della sua coscienza: l'angoscia è stato il mezzo a tale operazione. Questo significano i personaggi tramortiti e lucidissimi di Giacometti, la loro stanchezza e la loro inesauribile energia.

Qualcuno ha voluto vedere in Giacometti, o si tiene pronto a vederlo domani, in periodo di richiamo all'ordine, il vero Maestro del dopoguerra nel senso di colui che ha saputo « ritrovare » qualcosa, la riconoscibilità della figura, il valore dell'immagine. Siamo decisamente contrari a tale ipotesi: la figura di Giacometti non « ritrova » una realtà dopo un periodo dell'arte moderna caratterizzato dal non-figurativo, dai suoi eccessi e dalle sue sconvenienti dissipazioni. La figura umana, perché possa riapparire nello spazio plastico senza che questa operazione sembri regressiva rispetto all'arte degli ultimi cinquanta anni, non deve pretendere a nessuna vecchia oggettività, non deve presentarsi come ricorso a nessuna convenzione sociale operante, semplicemente essere una delle esigenze possibili del soggetto, altrettanto arbitraria e bisognosa di giustificazioni tutte individuali che qualsiasi immagine non-figurativa. Il riferimento alla figura insomma non è tabù perché niente è tabù alla necessità di immagine dell'uomo, ma non ha nessuna garanzia supplementare rispetto alle altre immagini creative e non può presentarsi come una piattaforma nuovamente comune per tutti gli uomini, piattaforma della quale non si avverte alcun bisogno.

Perché la figurazione possa aspirare a un possibile ruolo, è necessario che il segno non si appoggi ad essa come a un dato di realtà precostituito,

ma determini esso stesso la figurazione, la preceda, la concepisca come un'apparizione veritiera solo perché l'individuo, a suo rischio e pericolo, le ha conferito un principio vitale. Le opere pittoriche, i disegni di Giacometti sembrano rispondere a questo procedimento.

Mostre di Bram van Velde a Roma e a New York

Ci si può anche chiedere, ora che una mostra alla Galleria « L'Obelisco » di Roma e una in atto a New York, Galerie « Knoedler », seguita a quella di Parigi nell'autunno scorso, permettono di parlare di Bram van Velde con maggiore fiducia di trovare uditorio che non, ad esempio, un anno fa quando la storia del pittore olandese di sessantasei anni che improvvisamente veniva indicato come uno dei protagonisti dell'arte del dopoguerra, suonava come una manovra mercantile da non prendere troppo in considerazione, ci si può anche chiedere, dicevo, la ragione probabile di un fatto così improbabile. Che un pittore della qualità e dell'importanza di Bram van Velde sia potuto rimanere così a lungo all'oscuro, e che appena oggi cominci ad allineare il suo nome accanto ai nomi rivelatori di una pittura esistenziale, si può spiegare con il percorso del tutto singolare con cui è stata elaborata l'opera medesima. Infatti Bram Van Velde, sia pure dopo una partenza espressionista, ha costituito i termini del suo linguaggio all'interno della Scuola di Parigi, ma in modo tale che i suoi risultati finivano per situarsi ben al di là di essa (cosicché Braque poté, a un certo momento, dare un parere negativo sul pittore olandese, cosa che gli fruttò la rottura del contratto con un celebre mercante parigino) mentre, proprio per la loro origine, non trovavano eco nell'area culturale che più avrebbe dovuto essere pronta a comprenderli, quella che aveva additato il senso dell'arte autrice, proprio perché legata all'esemplarità di altre opere, ad altre formulazioni estetiche e ideologiche. È il destino di coloro che, per così dire, non stanno né dalla

parte dei conformisti né dalla parte degli anarchici semplicemente perché l'irrealtà delle convenzioni è in loro così profonda che esclude, nonché il gesto dell'inserimento, persino quello di rottura e vivono nel mistero di una condizione che non pretendono svelare. Inoltrarsi nella vita senza nessuna certezza, ma anche senza nessun atteggiamento preliminare di rivolta; sentire che il rapporto con le cose è inaccessibile, e accettare questo come un dato di fatto, assumerlo come un nuovo punto di partenza, un'occasione, il vuoto, senza appoggi, senza accorgimenti: questa è la grandezza di Bram van Velde, che Samuel Beckett ha definito « fedeltà al fallimento ».

Un breve cenno biografico può servire a far comprendere come questo fallimento non sia stato una pura ipotesi ideologica, ma la condizione effettiva, creativa di tutta la sua vita. Nato vicino a Leyda in Olanda da famiglia poverissima, nel 1895, Bram van Velde è secondo di quattro figli di cui tre futuri artisti: Geer, pittore abbastanza famoso e una sorella scrittrice. La prima esperienza pittorica l'ha in Germania, in ambiente espressionista-noldiano. Nel '25 è a Parigi dove sembra assimilare soprattutto elementi fauves-matissiani e di incastro cubista. La crisi economica del '29 lo priva della sovvenzione di una Ditta olandese di decorazioni che gli permetteva almeno di vivere. Dopo un tentativo in Corsica, nel '32 le difficoltà economiche sempre più stringenti lo inducono a ritirarsi a Maiorca, notoriamente luogo di diseredati. Nel '36 la guerra civile, durante la quale muore sua moglie, lo costringe a fuggire. A Parigi, dove rientra, divide per molti anni con la scrittrice Marthe Arnaud, una donna cieca e anziana, una miseria senza scampo, mentre nessuno vuol sapere delle sue opere. Poco dopo il '40 è l'incontro tra Bram van Velde e Beckett, che già si può prevedere uno degli incontri importanti del primo mezzo secolo, e in effetti Beckett deve aver verificato nel pittore olandese la condizione estrema dei due clochards di « En attendant Godot », ad es., mentre le sue pagine

brevi e fulminanti sull'esperienza dell'assurdo come filo conduttore per afferrare il senso della « presa di visione » di Bram van Velde deve aver fornito a quest'ultimo la possibilità di uno scatto ulteriore, una nuova e più profonda immersione. Comunque, dovranno passare ancora lunghi anni, fin verso il '57, perché le rare iniziative prese da mercanti o da critici si risolvano in qualcosa di più che in un fiasco commerciale.

I quadri di Bram van Velde a tutt'oggi non sono molti; si calcolava nel '58 che non superassero il centinaio. E non perché siano andati perduti, ma perché tanti ne sono stati dipinti da un artista che lavora con lunghi intervalli di tempo tra un quadro e l'altro, e a ciascun quadro dedica fino a un anno di lavoro. Se si pensa come un Picasso o un Matisse concepivano la loro attività, non resta che constatare la frattura, e irreversibile, che esiste tra i due modi. La vita di Picasso e di Matisse è ancora di persone inserite nella società, per i quali il dipingere è una funzione essenziale della società medesima, e il pittore una figura reale come il costruttore di automobili o il dirigente sindacale. Dipingere è un lavoro con una ragione tecnica e morale definita, quindi va fatto; la società attende la creazione, ne ha bisogno. Essere pittori significa essere inseriti in una istituzione. Per Bram van Velde, come per altri artisti più recenti, la condizione creativa è profondamente cambiata. Dipingere è un gesto gratuito, non richiesto; scaturisce non dalla percezione di sé entro un contesto sociale, ma dalla percezione diretta, esistenziale, sganciata, di se stessi. Nessuna voce certa garantisce la vocazione all'immagine che si fa strada nell'individuo lentamente, con molti equivoci, dubbi, pause. Una assoluta necessità interiore deve pian piano costruirsi sull'assoluta gratuità iniziale e stendere in essa, nel vuoto, come un velario di esperienza: in Bram van Velde degli andamenti fluidi, misteriosi sospingono stesure cromatiche a una specie di pienezza di vita che è come un significato captato per sempre, ma in un'azione senza fine.

CARLA LONZI