

parziale in chiave decadente è portata a sottolinearne gli accenti morbidi di elegia, le risonanze struggenti che si hanno là dove l'immedesimazione dell'autore è più pietosa e si adagia, tra grazia e profondità, nell'ineffabile di certe modulazioni di verso, nello sfumato delle sue famose rime femminine.

Il fatto è che se l'universo umano di Racine è ideologicamente deietto, la sua psicologia non è prevenuta in questo senso e concerne ancora l'uomo integro; per quanto insinuante rimane fedele al regime classico degli affetti e ne percorre la gamma con quel misto di naturale e di sostenutezza nel piglio che rende disperante il compito di chi voglia analizzarne il linguaggio, e non diciamo trasporlo.

Andromaque ci immette anche nel vivo della elementare meccanica di Racine; pochi agganci, un po' rigidi, tra situazioni fattuali più dimostrative che determinanti, com'è nella logica di un dramma che procede per accadimenti e trapassi interni. Si tratta per lo più di creare le condizioni in cui essi possano rendersi manifesti e con questo determinarne altri conseguenti. Quel tanto basta a Racine per legare il dramma delle coscienze allo spettacolo del mondo e per ottenere la sua scarna coesione narrativa. Poca cosa del resto, di fronte alla straordinaria coesione che nasce dalla continuità dell'accento in cui tutto il diverso si ricompone in unità, nell'ordine ininterrotto del dolore.

Premessa a una versione dell'*Andromaque* che uscirà prossimamente nella *Collana Cederna* dell'editore Vallecchi.

GRAHAM SUTHERLAND

di

Roberto Tassi

Non è facile trovare un artista che più di Sutherland assommi nella sua opera un tale numero di caratteristiche e di dati spirituali tipicamente inglesi. Questa forse è una delle ragioni della non grandissima diffusione della sua arte fuori dei confini del suo paese; non tanto grande almeno quanto meriterebbe, specie se confrontata con quella di altri artisti che, per loro qualità generiche o di urto, di emozione gridata e virulenta, trovano una corrispondenza più allargata nel gusto internazionale. È chiaro che alludiamo a Bacon. Ma anche quando alcune caratteristiche della sua opera difficile sembrano aver subito l'influenza di fatti venuti dal di fuori, pure dimostrano, a ben vedere, un'antica radice legata alla tradizione e soprattutto una disposizione spirituale che da quella tradizionale non sfugge, solo la rinnova, la reinventa.

Egli stesso ha citato in un suo scritto il detto di Cocteau, che « quanto più un poeta canta secondo il suo albero genealogico, tanto più è intonato ». Ma Sutherland, vero uomo moderno, non è mai sfuggito al riscontro delle scoperte e delle conquiste che l'arte andava facendo in Europa e ne ha offerto un singolare impasto nel suo lavoro, allo stesso modo che vi ha combinato caratteristiche anche opposte della tradizione inglese, ponendo così la sua opera a un punto nodale della storia artistica europea del nostro secolo. Lento e difficile Sutherland, quanto può esserlo un artista così culturalmente situato, e, per sua natura, atto più alla creazione di un'opera che prenda quota, e si manifesti poi splendidamente e solidamente dispiegata e matura, per progressiva crescita, che non per illumi-

nazioni improvvisi; per conquista prolungata della coscienza, meditata espansione della propria vita interna.

Un'arte della visione: ecco subito un fondamento, un pedale segreto, dell'arte inglese; visione, cioè un'interpretazione del mondo secondo i propri nascosti fantasmi, creazione di immagini che sfruttano l'esteriorità della natura per esprimere l'interno dell'uomo, il « vedere è chiudere gli occhi » di uomini che hanno accolto l'esperienza visiva dagli occhi dilatati sul mondo e l'hanno trasformata in visionaria nel pullulare interno della loro fantasia. Non allucinazioni, ferocie mitiche, grido interiore, violenta deformazione spirituale, che saranno dell'arte tedesca e sboccheranno nell'espressionismo, né rottura del comune filo della ragione per una razionalizzazione dell'irrazionale, che sarà francese, e finirà nel surrealismo. E neanche il sogno. Ma una contemplazione della natura, attraverso il filtro dell'interiore, per scoprirvi il magico, il divino, l'ombra significante, l'assoluto imprigionato in una forma.

All'inizio è William Blake, veggente ispirato e mistico, spirito tutto perso nella notte dei suoi simboli, in un mondo fantastico dove ogni concetto usuale di tempo e di spazio è sovvertito; grande creatore di allegorie, di immagini angosciose e ambigue, irritanti; poeta delirante e profondissimo che tenta una morale sovvertitrice, un « matrimonio del Cielo e dell'Inferno ». In lui il linearismo gotico (« La forma greca è matematica, la forma gotica è vivente ») si frantuma per dar contorno « netto e mordente » alle creazioni della sua immaginazione vertiginosa, poi si allunga, diventa ondulato e flessibile, va a fecondare le origini dell'Art Nouveau. Ma il colore è delicato, luminoso, trasparente; soffiusioni rosa e azzurre, rossi senza materia, lampeggiare lontano di arancioni, colori trapassanti uno nell'altro come nebbie che si confondono, colori veramente « visionari ». Ed è proprio, credo, nel sentimento da poetico ad angoscioso che nasce in questo contrasto tra la linea e il colore che Sutherland ha colto l'insegnamento più profondo di Blake. Specie, anche per certe rotture della forma e asprezze dell'architettura naturale, sui fogli che illustrano la Divina Commedia. Blake vi dedicò gli ultimi anni della sua vita e lo vide Samuel Palmer lavorarvi accanitamente pur costretto al letto, come un « Michelangelo morente ». Era l'autunno del 1824: Palmer che viveva nella valle di Shoreham, stava per iniziare, proprio sotto l'influenza di Blake, quel periodo incantato della sua vita, i sette anni nei quali corse la straordinaria avventura delle sue opere « visionarie ».

Blake vedeva al centro del suo mondo immaginario l'uomo, tutte le sue fantasie, i suoi simboli, le sue complicate composizioni erano ossessionate dall'immagine umana, odiava l'« universo vegetale »; pure aveva colto la luce irreali del paesaggio nelle xilografie per « The pastorals of Virgil ». Ed era forse a queste incisioni che guardava con più interesse il giovane Palmer; tutta la forza della sua fantasia, infatti, tutta la semplicità del suo animo

poetico sono tese a esprimere il magico della natura, a far sorgere dal paesaggio un sentimento panico, mistico, misterioso del mondo: campi di grano silenziosi, colline brune di bosco autunnale come fantasmi immobili e allibiti sotto la luce della luna o la stella della sera che brilla improvvisa, in un cielo ancora vago di luce morente, sulle case e gli alberi già chiusi nel buio, come in un giardino notturno di Klee o una mietitura fantastica al lume incerto di una luna appena affacciata al crinale lontano della collina; e poi nuvole, uccelli, pastori addormentati, alberi magici di mele, distese sulfuree di messi. « Ma considerando Dulwich come la porta che immette al mondo della visione, si deve cercare al di là della collina per far sorgere una luce mistica come quella che illumina i nostri sogni » annotava Palmer nel suo taccuino. È certo che nell'opera di Sutherland, tutto il periodo di paesaggi che arriva fino al 1945 dimostra una ricerca « al di là della collina »; ma non sarà forse solo per far sorgere una luce mistica, piuttosto un evento umano.

Ed ecco in Turner l'indagine della natura diventa approfondita, precisa, diretta; libera da misticismo appare come un rapporto ben definito, solo semmai gonfiato dal sentimento: è l'altra faccia dell'arte inglese e del Romanticismo che in quegli anni a mezzo dell'Ottocento turbina per il paese. Ma in Turner il flusso vitale della natura si fa a volte così rapinoso e travolgente da giungere a una grande arte della visione: una tempesta di neve sul mare diventa turbine, groviglio vertiginoso dell'esistenza, gorgo profondo dell'animo umano. In lui convivono, ad un grado estremo di incandescenza, visionarietà e naturalismo, cuore vivo del movimento romantico. È la stessa ispirazione che spingeva Ruskin a fare sulla natura un'indagine, in cui è ricercata e capita ogni cosa, fino al senso della trama che fan le venature delle foglie, alla direzione degli spini su un ramo, al significato degli strati della terra, per poi assumerla nella fantasia travolgente di una concezione panica e sentimentale dell'esistenza e del mondo; in quel libro straordinario che è i « Modern Painters »: « tale è sempre il modo con cui la più alta facoltà immaginativa si impadronisce dei suoi materiali. Essa non si arresta mai alla superficie o alla esteriorità delle immagini, ma le attraversa tutte e penetra nel centro dell'ardente cuore... essa oltrepassa ogni involucro, arriva alla radice e ne assorbe la linfa vitale: una volta là, è libera di gettare nuovi germogli ricchi del succo e della linfa autentici, di sfrondarli e di intrecciarli a piacimento, e di portarli a produrre frutti più belli di quelli che crescevano sul vecchio albero ». « Indagare la natura, studiarne le leggi di crescita, trarne visioni provenienti dal centro dell'ardente cuore », sono tutti processi che si ritrovano nel lavoro di Sutherland e ne definiscono anzi la sostanza.

Quando l'arte della visione giunse all'« Age of Anxiety » cominciò a generare deformazioni angosciate, presenze inquietanti, forme mostruose: in Henry Moore, grandioso crea-

tore di figure umane nel loro mistico significato di archetipi, in Francis Bacon, visionario feroce più che sognatore disperato e in Sutherland. Cambiatosi il rapporto dell'artista col mondo, divenuta la realtà invadente ed ossessiva, la visione mutò le sue caratteristiche, non potendo più essere mistica, astrante o lirica, si fece concreta, irritante, vitalistica. In tutti e tre gli artisti ora nominati, che sono tra i maggiori inglesi del secolo, è molto evidente appunto il dato dell'immagine sconcertante, che colpisce e irrita, e anziché seguire l'inclinazione del gusto con lo splendore o la piacevolezza formale, la contraddice e sconcerta con la disarmonia degli elementi formali, con la figurazione irta, ingrata, turbante, con lo « choque » psicologico. In ognuno, naturalmente, a un grado e con significati e valori diversi, ma sempre con quel risultato di urtare la sensibilità dello spettatore, che è in fondo caratteristico dell'arte anglosassone, e in genere nordica, ed è riuscito finora difficile da capire e giustificare alla cultura e alla sensibilità meridionale, specie italiana. È una asprezza interna, una durezza di rapporto, che non vuol dire indifferenza o empietà ma solo un minor ottimismo e una maggior certezza di contatto reale e anche visionario con le cose, un maggior fondamento di indagine morale e coscienza anche della propria instabile posizione nel mondo.

In Moore troviamo l'assolutezza della forma umana ridotta all'essenzialità delle sue articolazioni strutturali, alla continuità di interno e esterno, di pieno e di vuoto; la vicinanza di immagine a forme del mondo vegetale o animale è solo su un piano di equiparazione naturale perché in realtà la forma umana è portata, proprio attraverso questa via della sua struttura organica, a un massimo di nobiltà spirituale. Ma rimane in Moore un fondo di purezza formale, levigata, ininterrotta, giunta a una sublimazione.

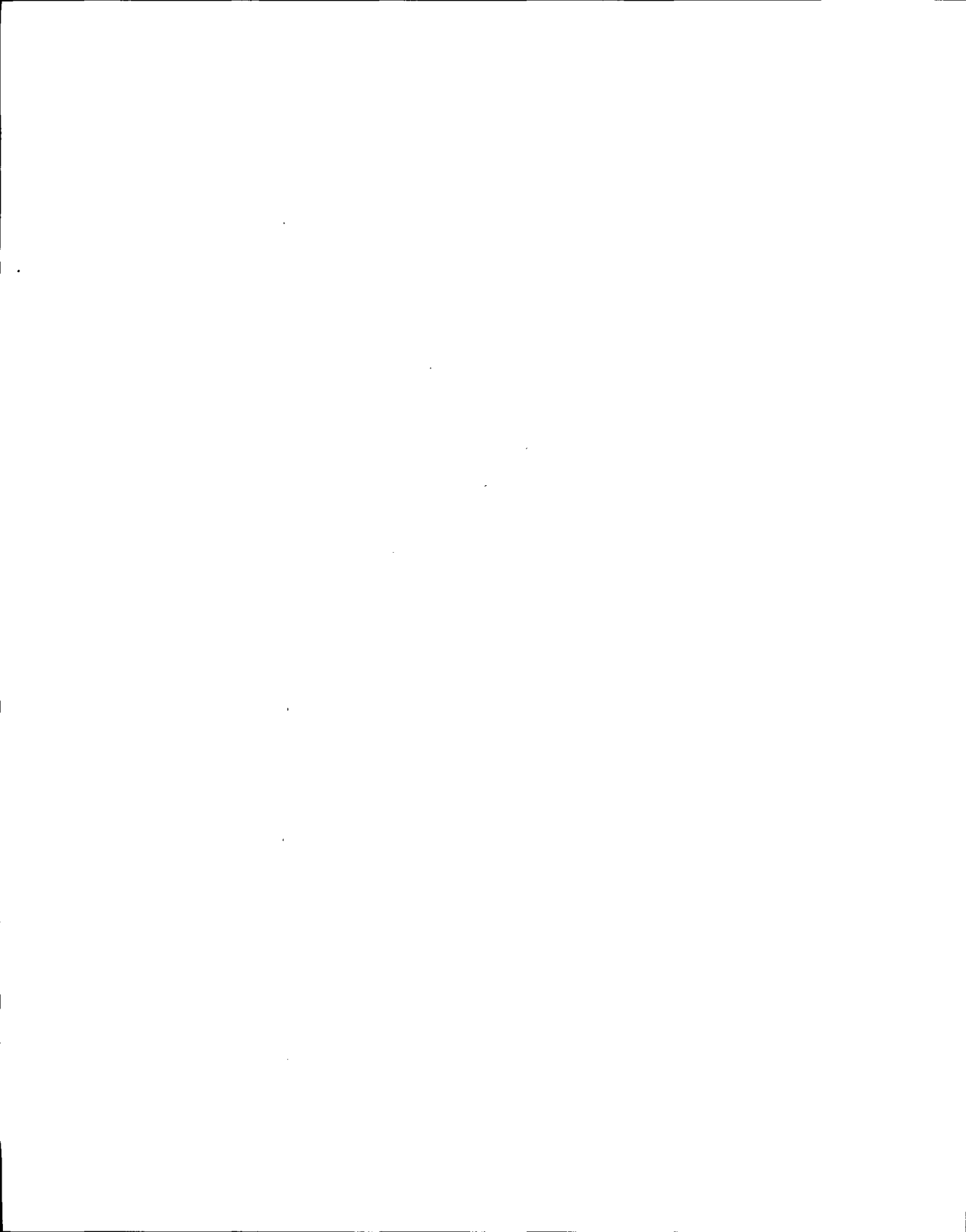
Dall'altro lato Bacon decompone e corrompe, fissa il dolore, la disperazione in un'immagine istantanea, vede l'uomo chiuso nella rete delle sue miserie, emergente dal buio della sua vita, e non si cura che di mostrarlo così con cruda compiacenza.

Sutherland, tra i due, compie un'indagine sulla natura e sull'uomo e la approfondisce per arrivare a una conoscenza; analizza, studia, inventa le forme, ne riconosce il senso ambiguo, irto, urtante, crudele, ma ponendole in contrasto con l'intensità e a volte con la dolcezza cromatica, ne sa estrarre tutta la poesia e il dramma; non cede mai alla perfezione formale né all'espressività psichica, all'armonia o al grido, alla forma totalmente chiusa o alla forma totalmente corrotta. Le sue metamorfosi hanno così il senso vero di una vita organica in cui è racchiuso il mistero dell'esistenza.

Certo nel saper portare il colore a un punto di così brillante e talvolta gioiosa eleganza, nel saper creare un accordo così misterioso di toni luminosi Sutherland dimostra ancora una radice inglese, opposta a quella dell'asprezza formale, ma ben solida e continuativa



Graham Sutherland: *Forma nel paesaggio* (1944)



anche questa, da risalire al tempo che Gainsborough rivestiva di raffinate trasparenze cromatiche, lucide e trascoloranti, la serie infinita dei suoi personaggi o Turner avvolgeva di nebbia dorata le sue albe sul mare, o Constable seguiva le ondulazioni di madreperla delle nuvole, o Sickert imbastiva delicate armonie di toni nella luce bassa e malinconica degli interni.

Sutherland stesso ha voluto chiarire il senso della sua opera tentando un raffronto con la poesia: «intendo la poesia che illumina il valore e la natura delle cose, che le riempie di un significato più vasto di quello originario e ne definisce l'essenza. Quando Eschilo dice che "la polvere è l'assetata sorella del fango", subito apprendiamo qualcosa circa la natura della polvere stessa: grazie alla personificazione dei due elementi, e con la massima economia di parole, ci è dato di cogliere l'essenza di entrambi». Così anche Sutherland nel suo lavoro tenta di «illuminare» il mistero delle cose, per allargare e rendere più acuta la conoscenza; sulla scia di Klee («l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile») egli vuol far nascere dalla realtà una «nuova visione» rendendo «tangibile ed evidente ciò che è misterioso ed intangibile». Il metodo è quello indiretto proprio dell'arte del nostro secolo e nel caso specifico quello di creare «parafrasi emotive della realtà»; cogliere cioè nella realtà l'essenza dei fenomeni e darne figurazioni sorte dal corrispettivo interiore, dar vita cioè a nuove forme che siano simboliche della corrispondenza che si stabilisce emotivamente tra l'essenza delle cose e la profondità dell'uomo. Sutherland fu aiutato in questo dal surrealismo, ma soprattutto, per un lato, da un artista duramente realista come Picasso, per l'altro, da artisti visionari come De Chirico, Klee, Max Ernst e Paul Nash.

All'inizio dell'attività di Sutherland, nel 1923, c'è un disegno «Mill interior» che rivela già un gusto «scientifico» per i meccanismi, gl'intrichi di forme articolate, dure, non piacevoli; si tratta solo di una trasposizione precisa della realtà, senza nessun intento simbolico. È però un momento isolato e senza seguito per ora, poiché il suo lavoro continua fino a tutto il 1930 con una serie di incisioni il cui naturalismo è sotto il segno lirico-contemplativo di Samuel Palmer. Ma un'incisione del 1930 intitolata «Pastoral», pur conservando un ricordo del Palmer più drammatico di certi disegni, offre già una tale novità di invenzioni da denunciare l'apparizione di una nuova persona artistica: il tronco di quercia, al quale si appoggiavano un tempo con noncurante eleganza i personaggi agghindati di Gainsborough, è diventato un mostruoso relitto rinsecchito e svuotato che allude a una tragica forma umana, un vento di morte soffia su ogni cosa nella drammaticità del chiaroscuro, il paesaggio appare così deserto ma presuppone inspiegabilmente, e con un senso di inquietudine, l'esistenza umana: senso strano, abbastanza tipico dell'atmosfera che Sutherland saprà creare nei suoi paesaggi successivi.

Egli dà inizio al suo vero lavoro pittorico nella tecnica, di spirito inglese, dell'acquerello, e per un primo periodo, che arriva fin circa al 1940, affronta la natura con una tensione così ispirata da non poter essere definita che romantica, ma riuscendo a fondere, della tradizione romantica del suo paese, i due aspetti più tipici, l'empiria e la trasfigurazione, il riscontro del particolare e l'invenzione magica. Il paesaggio di Sutherland però non ha più niente di quell'aspetto contemplativo che era proprio dei grandi naturalisti romantici, se mai si rifà a quel David Gaspar Friederich che, diceva David D'Angers, aveva « scoperto la tragedia del paesaggio »; non è più un rifugio per l'uomo, un riposo sia pure eccitante, anzi lo ossessiona, perché è il teatro antico, corroso e levigato, nel quale si compiono i fenomeni di una vita organica che è anche la sua. L'indifferenza suprema del tempo sgretola le colline, dissecca gli alberi, frantuma i ciotoli, fa sorgere un grande sole nel cielo giallo, arrossa la terra nella sera, torce le radici, uguaglia i giorni di oggi a quelli delle stagioni trapassate. Gli oggetti della natura sono isolati, portati in primo piano, diventano protagonisti e acquistano un significato nuovo, sono scelti e visti al di là della loro piacevolezza o funzione, per quanto rivelano della vita segreta della natura, quanto di lotta, quanto di crudeltà, quanto di morte; per questo diventano metafore della vita che li circonda, in attesa di diventare metafore della vita umana.

L'occhio pungente di Sutherland fissa così nel grande flusso cosmico, nel pullulare caotico delle forme, un ramo d'albero caduto al suolo privo di fronde e di scorza, una radice abbandonata da qualche antica inondazione o i frammenti residui di antiche architetture (un ricordo del « Stonehenge » di Constable?), una ginestra spinosa cresciuta a stento sulla roccia, una pietra che si apre come un fiore per l'azione del gelo o dell'arsura, un breve tratto di strada che si incurva, o una siepe di sterpi appena segnata al margine del campo; il suo occhio indagatore vede solo questo e sa capirne il significato vitale, capire e dimostrare che in quel frammento di natura è già racchiuso tutto il senso di un più vasto orizzonte. Vi manca l'enfasi mistica, ma l'attenzione non è la stessa dell'Hopkins di « Pied beauty » e degli appunti di diario sulle nuvole? In Sutherland vi è invece un riscontro umano, un'allusione umana che creano drammatica e misteriosa la scena. Ma la secchezza e l'essenzialità d'immagine è quella dell'Eliot di « Rhapsody on a windy night »:

*un ramo contorto sulla spiaggia
corroso, levigato e lucido
come se il mondo abbandonasse
il segreto del suo scheletro*

o di « The Waste Land »

*dopo il silenzio invernale dei giardini
dopo l'agonia nei luoghi di pietra*

*il clamore e il pianto
la prigione il palazzo e lo smorire
del tuono di primavera su monti lontani.*

Il punto di vista è ristretto, la dimensione ridotta, la prospettiva appiattita, ma in quel breve tratto l'immagine acquista una pienezza poetica sorprendente. Il colore tipicamente inglese, bruni, arancioni, rosa, verdi, violetti, di luce bassa ma piena, senza profondità, è però di una intensità non facile a incontrare nell'arte inglese, non descrive mai ma evoca e inventa.

In quel tempo un altro poeta « chiuso dentro una torre di parole » cantava la stessa « sonora collina del Galles »: era il 1935 e Dylan Thomas pubblicava il suo primo libro di versi, « 18 Poems »; l'asprezza e l'intensità dello stile, il senso già surreale dell'atmosfera, l'articolazione delle immagini in uno spazio senza profondità sono, per quanto siano possibili questi paragoni, caratteristiche di entrambi.

Nell'anno successivo, 1936, vi fu a Londra una Mostra Internazionale Surrealista; l'avvenimento ebbe grande importanza, ma più che creare una vera e propria corrente surrealista agì in modo indiretto, stimolando quella tendenza irrazionale alla visione interiore e alla trasposizione metaforica della realtà già naturale all'arte inglese. Vi erano esposte comunque, per quel che a noi interessa, dodici opere metafisiche di De Chirico, undici di Picasso, sedici di Max Ernst, quindici di Paul Klee, ventidue di Mirò. Lo stesso Sutherland vi presentò due opere.

Intanto continuava il suo lavoro di interpretazione della natura, non in senso naturalistico, arrivando a tratti fino a una violenta espressionistica, come in « Association of Oaks » del 1940, quasi una lotta tra personaggi fantomatici, e ancor più in « Blasted Oak » del 1941, dove un tronco d'albero corroso e svuotato, evidente derivazione dell'albero-personaggio dell'acquaforte del '30, si trasforma in un orribile mostro pronto alla preda. In tali opere si trova dimostrata l'affermazione di Sutherland che « questi oggetti possono essere se stessi e altra cosa nello stesso tempo ». Aveva incontrato di nuovo Picasso, questa volta il Picasso di « Guernica » e di tutti gli studi preparatori per il grande murale (esposti a Londra alla fine del 1938), nei quali si poteva veder bene la genesi di quel processo che portava a cogliere l'oggetto nei suoi valori simbolici e di metamorfosi. Diceva Sutherland: « I disegni di Picasso per Guernica parevano iniziare una filosofia e indicare un modo di far vedere le cose più vitali e reali, attraverso una parafrasi delle apparenze ».

Ma, scoppiata la seconda guerra mondiale, Sutherland divenne « artista di guerra », cioè fu incaricato dal Governo inglese di documentare alcuni aspetti della vita della nazione durante quel periodo di crisi; era la stessa iniziativa che stimolò la creazione dei disegni di Moore sulla vita nei rifugi antiarei. Sutherland dipinse allora, nel corso di tre anni, la serie

stupenda delle « Devastations » e delle « Furnaces ». L'atmosfera inquietante e romantica dei suoi paesaggi divenne allora cruda evidenza, la crudeltà drammatica degli oggetti non doveva essere più cercata e scoperta con occhio fantastico nelle forme naturali ma si presentava sbandierata a ogni passo e portava il marchio dell'uomo. Sutherland seppe mantenere in queste opere una meravigliosa unità di stile, conseguente con la sua ispirazione e col senso del suo lavoro; scelse gli oggetti che dimostravano la lacerazione materiale e attraverso questa il disordine morale, ferri contorti, travi spezzate, frammenti meccanici di macchine aggrovigliati e sospesi, rotoli di carta bruciata, tetti scheletrici, muri in disfacimento, locomotive distrutte. L'accento realistico, era più forte del solito, ma la limitazione, anche qui, del campo visivo, la scelta dei temi e degli oggetti, il colore ancora genialmente inventato contribuivano a mantenere all'immagine ancora una carica simbolica. Neppur in questo gruppo di opere, come già nei paesaggi, l'uomo fa la sua apparizione, ma denuncia per ogni dove la sua presenza, vittima o carnefice. I paesaggi erano fissati in un tempo lentissimo, di luce antica, in crescita meditata, qui invece è una notte scesa sul mondo, squarciata a tratti da lampi gialli che illuminano lividamente la desolazione delle lunghe strade dell'East End, le facciate residue dei palazzi, come quinte in prospettiva in una tragedia senza più attori, o tutta intrisa di zolfo e fuoco nei baleni rossi che si dilatano sul cielo delle fornaci.

Nasceva in quegli stessi giorni anche il lamento di Dylan Thomas nella « Ceremony after a fire raid »:

*Me stessi
coloro che piangono
piangono
fra le strade bruciate ad instancabile morte
un bimbo di poche ore
con la sua bocca che intride
carbonizzata sull'oscuro petto della tomba
la mammella materna, e le sue braccia in fiamme.*

Cosicché la ripresa di paesaggio che Sutherland attua nell'ultimo anno di guerra, 1944, pur conservando un impianto e alcune caratteristiche di fondo simili a quelle della lunga stagione paesaggistica d'anteguerra, rivela una nuova durezza di articolazione delle forme, una ricerca ancor più insistita della inamabilità e irritabilità degli oggetti osservati e scelti, che risentono dell'esperienza appena fatta e della frequentazione di Picasso.

« Horned Forms » del '44 e « Thistles » del '45 sono i diretti precedenti dei quadri di « Spine », che si pongono tra le opere più emozionanti e famose di Sutherland. Egli stesso

ce ne racconta in tal modo la genesi: « Il Vicario della chiesa di San Matteo in Northampton mi aveva chiesto di dipingere un crocifisso. Nell'autunno di quell'anno meditai sulla forma che l'opera avrebbe assunta, e nella primavera successiva il soggetto mi occupava ancora la mente. Non avevo fatto nessun disegno; e un giorno andai in campagna. Per la prima volta mi accadde di notare i cespugli di spine, e la struttura delle spine stesse. Feci qualche disegno, e mentre disegnavo avvenne un curioso mutamento: le spine, pur conservando il loro aspetto, diventarono qualcos'altro, una specie di schizzo per la Crocifissione ».

Ma prima della Crocifissione Sutherland dipinse alcuni « Thorn Trees » dove nell'intrico delle forme puntute, feroci, pronte a ferire ha alluso veramente a un supplizio umano; ma ciò che rende più emozionanti queste opere e ne costituisce la forza espressiva è il contrasto, che crea una drammaticità ambigua e irritante, tra la durezza delle forme irte, violente, terribilmente bianche e la delicatezza del colore ambientale che sta tutta nell'accordo di un verde delicato e nativo con l'azzurro terso e limpido del cielo e solo qualche tocco di arancione. Isolando un particolare del « Thorn Trees » Sutherland crea poi le « Thorn Heads », dove il riferimento analogico è ancor più chiaro e dove possiamo cogliere il primo sintomo di quel passaggio da una forma vegetale simbolica e allusiva ma realistica a una forma umana trasposta e di intonazione surrealista, che costituirà uno dei processi fondamentali della meditazione di Sutherland negli anni successivi.

C'è già in tutte queste opere una chiarezza e una luminosità cromatica che segnano l'inizio di un nuovo periodo, dopo quello più cupo della guerra; Sutherland dipinge spine, cioè emblemi di crudeltà, poi anche una « Crucifixion », ma questa più chiara sostanza del colore, pur usata in funzione espressiva di contrasto, contiene un sentimento di speranza: l'uomo è crudele e feroce, la natura è crudele e indifferente, ma la vita offre sempre al fondo una possibilità di salvezza. La « Crucifixion » di Northampton non è un'opera mistica, ma è tutta pervasa dall'umanità che il senso religioso ha acquistato nel nostro secolo, e dimostra anche al fondo, e forse in tal modo può spiegarsi il facile riferimento a Grünewald, il concetto protestante che Cristo, avendo assunto in sé tutti i peccati dell'uomo per espiarli, ne è diventato ricettacolo e quindi li rappresenta dolorosamente. Leggiamo ancora Dylan Thomas:

*Questa fu la crocifissione sulla montagna
il nervo del tempo in aceto, la tomba patibolare
così incatramato di sangue quanto le luminose spine che io piansi.*⁽¹⁾

Nella « Crucifixion » di Northampton e nella piccola « Deposition » dello stesso anno Sutherland ha raggiunto finora il suo punto più avanzato di espressionismo. Poi, diminuita un po' quella tensione, riprende il paesaggio; ma è cambiata la scena, poiché Sutherland

(1) I versi di Dylan Thomas sono citati nella traduzione di Roberto Sanesi.

dal 1947 comincia a trascorrere lunghi periodi nella Francia del Sud, sulla costa, ed è profondamente influenzato dalla diversità di paesaggio. La terra nella quale finora, specie nel periodo prebellico, aveva trovato ispirazione era di una desolazione un po' oscura e antica, « un volto sul quale il tempo non lascia che lievi impronte », come la brughiera di Egdon in « The return of The Native » di Thomas Hardy: « Stare, nell'ora tra il giorno e la notte, vicino al tronco di un arbusto spinoso nella valle centrale di Egdon, dove l'occhio poteva seguire soltanto le alture e i contorni della brughiera estesa su tutto l'orizzonte, e sapere che ogni cosa intorno era rimasta inalterata, come le stelle, fin dai tempi preistorici, dava sicurezza alla mente, abituata ai cambiamenti per il desiderio del nuovo. Il luogo così grandioso e inviolato aveva una immobilità antica che il mare non possiede. Chi può dire del mare che è antico? Distillato dal sole, rimescolato dalla luna, si rinnova ogni anno, ogni giorno, ogni ora. Il mare cambia, cambiano i campi, i fiumi, i paesi, i popoli, ma Egdon era immutabile ».

Ora Sutherland viveva in una terra di mare, arida, non antica, abbacinata dalla luce violenta e interminabile; la prima influenza che il nuovo ambiente ebbe sul suo lavoro fu la conferma e il rafforzamento di quella necessità di dare intensità luminosa ai colori, che era stata la sua invenzione degli anni appena precedenti, intorno alla fine della guerra. Nelle prime « Wine Pergola » del 1947, oltre l'intrico dei rami nodosi e dei tralci che al solito sono il vero centro di interesse del pittore, si avverte sull'orizzonte come uno spazio d'aria marina. Il traliccio della composizione è scandito sul ritmo di un cubismo non formale, ma il colore ricorda a volte lo squillare alto di certi toni più acuti di Matisse, quando vedeva le cose illuminate dalla stessa luce a picco.

Sutherland inizia però anche qui subito il suo lavoro di indagatore della natura, sceglie alcuni oggetti che lo colpiscono poiché fanno già naturalmente parte di quella iconografia della lotta nella natura di cui egli si è fatto narratore e testimoniano anche del lato arido, crudo, duro, disseccato del paese; li analizza, li interpreta e li presenta nel loro duplice aspetto di ciò che sono e di ciò che possono sembrare o simboleggiare. Sutherland non concede mai niente alla piacevolezza, alla commozione lirica, alla « bellezza » della natura; ha creato un suo universo in cui la vita si svolge secondo il senso di sentimenti primari e naturali, di fatti essenziali e plurivalenti: una foglia di palma irta di appendici acuminata si incurva presentando lo spaccato della sua base come uno squalo pronto ad assalire, una foglia di banana su un tavolo diventa un insetto appoggiato a numerosi arti, una radice secca striscia come un lombrico gigante, una cavalletta, d'altra parte, sembra costruita con rami e foglie e si erge solenne come un idolo; ma il significato della vita non cambia, la sua ricchezza sta proprio in questa pluralità e plurivalenza delle forme. E non si tratta sempre di forme o di situazioni « drammatiche »: in questi primi due anni del suo soggiorno sulla riviera, 1947 e '48, appare di frequente nella sua opera una vitalità gioiosa; sono le

enormi pannocchie di granoturco che si distendono sul cielo come stendardi multicolori stesi dal vento, sono le grandi zucche gialle come scrigni dorati, o i cespi di rose o i fiori della natura appesi come indumenti femminili. In questa tendenza all'ingrandimento dell'oggetto c'è gioia e magia; la stessa che spingeva Samuel Palmer a gonfiare le colossali spighe dei suoi campi di frumento o Edward Calvert a far pendere dai suoi alberi grappoli smisurati.

Ed ecco nel corso del 1949 assistiamo ad un nuovo passaggio in quel processo di metamorfosi delle forme che, come abbiamo visto, caratterizza tutta questa fase del lavoro di Sutherland; è forse il passaggio più importante poiché porta alla forma umana come presenza concreta, ma non a una forma umana che corrisponda direttamente al modello, bensì a una forma trasportata e costruita con materie organiche e vegetali o minerali in una visione immaginaria e che agisce proprio come presenza sostitutiva, sconcertante e, nella sua ambiguità, più vitale ed espressiva. Si tratta, ed è un processo tipico della figurazione moderna di origine surrealista, del rifiuto di una determinazione temporale e psicologica che fissi il soggetto nella sua esistenza, dell'abbandono di una individuazione ben precisata, per arrivare invece a un generico « stato » di umanità, a un senso indeterminato e misterioso di presenza umana non definita nei suoi attributi, all'emozione che nasce dall'inserire queste forme irreali, ma sature di energia informativa, in un ambiente naturalistico, a una conoscenza analogica più estesa. Numerose sono le suggestioni che possono aver influenzato o comunque offrono un riscontro alla loro invenzione: gli idoli delle culture primitive africane o i totem indiani; o anche certe costruzioni di De Chirico come « Il Grande Metafisico »; o le « Standing figures » di Moore, specie nella maggiore libertà e varietà fantastica dei disegni.

La presenza umana si è ormai concretizzata, da invisibile sensazione aleggiante come spirito sulle forme naturali è diventata visibile concrezione di elementi organici che si sviluppano per lento accumulo. Le « turning forms » e le « reclining stone forms », radici mostruose, pietre scavate e corrose già alludenti a forme umane, si sono erette, sono diventate « standing forms », statue immani e terribili. Conservano un che di antichissimo, di affondato nel tempo, fino alle origini prime della vita e mantengono il significato misterioso della continuità dell'immagine e dell'essere umano, travalicante le stagioni, presenza pietrificata e stabile; ma nello stesso tempo hanno assorbito il sentimento di angoscia e di precarietà della vita presente e nel contrasto diventano ambigue, urtanti, inquiete. Sia che risaltino nitide, senza ombre, ritagliate nella luce implacabile di un fondo rosso uniforme, come la « Standing Form-red background » del 1949, o che gettino un'ombra sfuggente nella siepe di foglie e fiori sul lontano azzurro del mare, come la « Standing Form against Hedge » del 1950, o che entrino in una composizione mitica come « Origins of the Land » del 1951, o che si uniscano in gruppo e ci emozionino negli accordi semplici e sapientissimi di rossi, verdi, bruni di « Three Standing Forms in a Garden ».