

## ARTI FIGURATIVE

### La mostra di Dürer a Norimberga

Durante l'estate a Norimberga una grande mostra è stata il punto centrale delle manifestazioni che, in tutta Europa, hanno commemorato l'anno düreriano. Basata su un perfetto rigore scientifico e tendente a ricomporre il tessuto storico in cui si sviluppa l'arte nuovissima di Dürer con le indicazioni più precise dei precedenti formali e culturali, la mostra faceva giustamente largo spazio alla parte grafica dell'opera düreriana, esaurandone praticamente la ricognizione, cosicché la presenza ridotta, nel confronto, delle opere di pittura veniva quasi ad assumere un valore critico. Grande pittore, non è dubbio, Dürer; ma di fronte alla profondità di quel cosmo chiuso e ricchissimo che è la sua opera grafica non sembra che la pittura possa allargarne di molto i confini.

Così dalla mostra risultava nel modo più chiaro tutta l'estensione dell'artista come fondatore dell'arte tedesca. Dürer con la sua opera dà immagine concreta e definitiva allo spirito tedesco, e non soltanto raggiunge un culmine da cui quell'arte prende un grandioso inizio, ma in essa ne contiene già tutto lo svolgimento successivo fino ai nostri giorni. Questo è vera fondazione e spiega perché quest'uomo appassionato e doloroso, che visse tra il Quattrocento e il Cinquecento, è diventato, alla stregua di pochi altri, il genio simbolico di un popolo. Perché Dürer compie una immane impresa: raccoglie e riassume tutta la cultura e lo spirito medioevale e spalanca una grande apertura, un drammatico flusso verso il romanticismo. Di fronte a tale impresa non c'è nulla che più emozioni di leggere una dichiarazione del suo diario: « La menzogna è nella nostra intelligenza, e l'oscurità è così fermamente radicata nella nostra mente che anche la nostra affannosa ricerca fallirà ».

Infatti, come si vede, Dürer non è un uomo rinascimentale. E i due viaggi in Italia, paralleli del resto e simili di significato, al viaggio nei Paesi Bassi, non dimostrano affatto la sua dipendenza ideologica dal Rinascimento italiano; anche

il modo di concepire la prospettiva, come un segreto di cui dover cercare e scoprire la chiave, ha poco a che fare con la chiarezza ideale e intellettuale in cui essa si costituiva negli artisti italiani, e si accorda invece con la ricerca alchimistica, che era senza dubbio uno dei centri dell'attività di Dürer.

Che Dürer fosse un grande alchimista, come ha sostenuto Calvesi partendo da una nuova interpretazione della « Melancolia », non mi sembra dubbio; era anche un grande naturalista, nel senso originario, pre-scientifico, di ricercatore e studioso dei fenomeni naturali e delle leggi che li governano. Fissava il suo occhio acuto, discriminatore e allucinato, su ogni particolare, dai fili d'erba contenuti in una piccola zolla ai peli di una lepre, dalle chele di un granchio ai capelli dorati di una donna, dai cavalli all'uomo, catalogava ogni cosa, disegnava le pieghe di un cuscino e la testa di un leone, correva a una costa lontana dove s'era arenata una balena, o in un prossimo villaggio dove era nata una scrofa con otto gambe, doveva nutrire ogni giorno la sua insaziabile curiosità, scambiava una serie stupenda delle sue incisioni con una raccolta di conchiglie rare.

Trasferiva poi i fenomeni molteplici della realtà sul foglio bianco, sul blocco di legno, o sulla lastra di metallo; e così compiva il processo di sublimazione dalla materia all'opera; la ricerca alchemica diventava tutt'uno con la ricerca artistica; il suo cammino era verso il centro di un mistero insondabile e inconoscibile; « che cosa sia la bellezza assoluta, io non lo so » diceva. Ma lungo questa via che conduceva alla realtà si annidavano le oscure spire del pensiero simbolico, per cui un oggetto non è mai solo se stesso, ma è il segno, il simbolo di qualcosa d'altro o addirittura di molte altre cose in una volta, secondo un processo di sovradeterminazione.

« Dürer », scrive Panofsky, « concepiva la realtà come qualcosa di infinitamente enigmatico, che conteneva una sorta di segreto che doveva essere "estratto". Secondo la sua concezione la verità

era "nascosta" o, con espressione più significativa, "seppellita" nella natura ».

Su queste basi l'opera di Dürer è cresciuta in una grandiosa unità, presenta cioè i moltiplicati aspetti di una unificazione spirituale, per cui ogni sua esperienza era sempre la stessa; ma all'interno di questa sfera uniforme si agitava l'unione contrastante dei principi diversi: tra il reale e l'immaginario, tra il quotidiano e il fantastico, tra la lettera e lo spirito, tra l'oggetto come cosa in sé e l'oggetto come simbolo, tra chiarezza e mistero, si istituiva un rapporto dialettico che, stabilendo l'unione dei contrari, determinava la perfezione inquietante dell'opera, e da questo grande iniziatore passava poi a scorrere lungo tutta la tradizione dell'arte tedesca.

### La mostra di Burri a Torino

« Le parole non significano niente per me; esse parlano intorno alla pittura » ha dichiarato Burri nel 1954; le parole cioè non parlano dentro, al centro, della pittura, nel profondo degli spessori, esse volteggiano sulla superficie di quella massa omogenea e chiusa che è l'opera, come uccelli ciechi, disorientati, privi della necessaria forza di penetrazione. Era un modo per Burri di negare il discorso critico e chiedere che l'opera fosse lasciata, come « presenza irriducibile » e insondabile, a parlare da sola.

Ma un discorso è pur necessario, fa parte del nostro modo di accostarci all'opera, di istituire con lei dei rapporti; tanto più che la Mostra di Burri che si è vista alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, se da un lato, per la perfezione con cui è articolata e disposta e la presenza di opere assolute e fondamentali, blocca lo spettatore e lo costringe di colpo a una muta contemplazione, dall'altro, e in un tempo successivo, provoca il sorgere fitto e intricato di pensieri, di intenzioni critiche, di tentativi di chiarimento, cioè di parole.

Proprio l'opera di Burri infatti, che per la sua natura sfugge a una precisa definizione del significato, ha suscitato lunghi discorsi, intesi a decifrare l'immagine, a trovarvi il corrispettivo esistenziale, l'altro polo della metafora; così si è

parlato di ferite, di crateri, di carne viva, di orizzonti, di soli, di suture chirurgiche, ecc.; quasi sempre poi ci si è riferiti alla simbologia di una condizione umana drammatica e ferocemente destituita.

E certo tutto questo sembra esserci nella pittura di Burri, e anche nell'altro, poiché l'ambiguità dell'immagine non è mai del tutto esaurita; ma di fronte al fascino violento, misterioso e inesaurito che ognuna di queste opere emana bisogna porsi in una forma di recezione intellettuale un po' diversa e intendere subito che l'elemento fondamentale che esse esibiscono, cioè la materia, non ha intenti allusivi o simbolici, ma trova il suo fine in se stessa; essa appunto presenta come sua caratteristica ciò che alcuni linguisti chiamano « l'autotelismo dei materiali », cioè una completa autonomia, un rimandare solo a sé; Jakobson scrive che « la pittura è messa in forma del materiale visivo a valore autonomo ».

Accettare questa posizione può essere a prima vista tanto più difficile per l'opera di Burri, quanto più in essa la materia sembra abbandonata alla sua corporeità più esteriore, alla sua inerzia bruta. Ma si tratta di una illusione superficiale; la materia subisce invece, durante la sua messa in opera, una totale trasformazione: essa cambia la sua natura, muta la sua essenza, dal mondo fisico passa al mondo spirituale, diventa da inerte morale, trasforma la sua spoglia in verità: essa non raffigura niente, cioè non offre nessuna « figura », perché il suo fine è in se stessa, al di fuori di ogni simbolo o metafora; nel cammino dalla sua brutalità alla sua sublimità si carica di quegli elementi che la rendono se stessa in profondo, cioè se stessa come poesia, se stessa come immagine del mondo. Questo processo, che per Jakobson è tipico soprattutto del linguaggio poetico, nell'opera di Burri, a superare appena la superficie, si mostra con evidenza e si può quindi considerare come una delle ragioni del suo fascino e della sua misteriosa presenza.

Andiamo avanti nel discorso sulla materia: proprio considerandola nella sua continua variabilità (il successivo cambiamento dei materiali, sacco, legno, ferro, plastica, ecc.) e in quella sua