

Tra realtà e fantasia  
tra mistero e realtà

Oggi è una cosa pacifica che Sutherland sia uno dei maggiori artisti inglesi contemporanei, insieme con Moore, Nicholson e Bacon, ed uno dei grandi pittori del nostro tempo.

Vuol dire che gli si riconoscono ormai il possesso di alcune note personali, il raggiungimento di uno stile, una presenza insostituibile; vuol dire che attorno alla sua figura ed alla sua opera si è solidamente costituita una catena di luoghi comuni, di figure e di simboli ricorrenti; una serie di segni caratteristici. Tutti, cioè, conoscono la paternità di certe radici, di certi rovi in

particolare e, nell'insieme, le variazioni di una visione impegnata unitariamente a ricostituire il fondamento delle cose; a rintracciare sotto le apparenze le strutture più semplici, sotto le polpe gli ossi di una natura, che attraverso le sottigliezze dello spirito indagatore di Sutherland appare disegnata in una sua situazione quasi fossile.

Se alcuni pittori, come Francis Bacon e Lucian Freud, rivelano le reazioni del temperamento e del pensiero inglesi di fronte alla complessità ed alla contraddittorietà delle emozioni che il nostro tempo induce (e qui bisogna citare anche gli scultori, Chadwick, Armitage, per completare la generazione della guerra) altri sembrano voler portare in salvo attraverso la bufera un dono che viene da lontano e che formalmente si manifesta come desiderio di concentrazione e di sintesi, come dedica alla semplicità e alla discrezione. Nel panorama dell'arte inglese contemporanea Henry Moore, Ben Nicholson e il nostro Sutherland, ciascuno a suo modo, agiscono come chi ha assaporato altri frutti meno selvatici ed è convinto:

che il fuoco della creazione può bruciare lentamente come il ceppo nel camino, invece che divampare incendiando tutto l'ambiente di vita.

I richiami consueti a Blake (1757-1827) ed a Samuel Palmer (1805-1881) non sono determinati soltanto dalle preferenze cromatiche, i gialli i rosa i violetti i verdi costanti nell'opera di Sutherland, né soltanto dalla funzionalità del segno nero che delinea i contorni delle cose ma nel tempo stesso è fattore d'energia del colore e ne individua i centri nervosi o da quella astrazione, appunto, dalla realtà cronistica per condensare nella medesima immagine il giorno e la notte, l'estate e l'inverno, il semplice e il complesso, il naturale e il soprannaturale; ma sono, piuttosto, richiami determinati da una affinità o similitudine di atteggiamento, per cui la pittura diventa modo di esprimere una realtà che è equidistante dall'esperienza e della meditazione, frutto di un'enfasi che preme sulla parte visionaria dell'immaginazione. Visionaria ma non incongrua, anzi conseguente ad una idea cosmogonica e perciò tesa verso un ordine ar-

monioso. Un frutto ancora romantico, ma di un romantico, se si crede alle opere, che possiede l'umile e limpida spiritualità e il fresco amore di natura di un Giovanni di Paolo e di un Sassetta.

La fama di Sutherland è cresciuta lentamente, gradualmente, man mano che gli elementi bizzarri e sconcertanti della sua figurazione, talvolta persino slegati in apparenza, hanno rivelato di appartenere ad una medesima linea di sviluppo, sia dal punto di vista della forma che dal punto di vista dei contenuti; di essere, cioè, i frammenti di una meditata ricerca di conoscenza del mondo — sia dell'ambiente di vita, che dei motivi dell'esistenza — regolata da una serie di curiosità coerenti e da nitidissimi interrogativi. Come ogni artista al tempo stesso dotato e sincero Sutherland ha guidato la sua attività in modo da condurre in un cerchio sempre più stretto i segni evidenziati della sua immaginazione. Egli è proprio il contrario del pittore di figurazioni sceniche. La sua attenzione si rivolge direttamente a particolari che sembrano insignificanti, privi di motivi di



Gouache N.D.

dialogo. C'è qualcosa di magico, sempre, nella sua pittura, che nasce appunto dalla capacità di evocare, da una forma banale, una semplice foglia o una radice, la sensazione di un mondo infinito, tutto percorso da un fremito di vita.

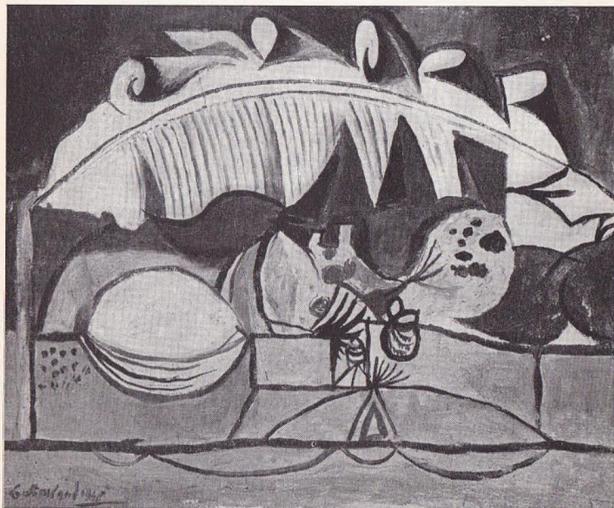
Fin dai primi studi di paesaggio, annotati tra la costa atlant-

ica del Pembrokeshire, le colline selvose del North Downs e le lande della Cornovaglia, dando rilievo più che ai dati geografici e folcloristici alle forme, appunto, forme in assoluto, ed alle essenze costitutive: i dossi delle colline sovrapposti, gli estuari, le pietre, le erbe, le radici trascinate dall'acqua, roto-

late, dilavate, Sutherland ha mostrato di voler raffigurare i caratteri e le qualità di una natura intraveduta quasi dietro le lastre di uno straordinario museo delle origini. Dalla veduta d'insieme al particolare, dal particolare alla veduta d'insieme, Sutherland sembra fin dal principio affascinato dall'antichità della terra e da ciò che rimane, dal-

l'antico, nella natura. L'estuario d'un fiume, un sasso sul greto, un tronco caduto e corroso, una semplice spina di rovo, sono veduti in un tempo in cui l'uomo non è ancora comparso in scena, o ne è uscito già da tanto che si stenta a rilevarne la traccia. La vita è minerale e vegetale. Le apparizioni della vita animale, rarissime sino al

« Foglia di banana sul paesaggio » 1948



1956, nei dipinti di Sutherland, sono estranee come segni di un altro mondo, e provocano un attimo di sospensione. La vita, anzi, è soprattutto vegetale. Quel che Sutherland chiama idrante, lampada, macchina, pendolo, testa, insetto, uccello sono piante « educate », come certe piante dei frutteti sperimentali. Sono cuori di palma, foglie o canne strinate, svuotate, che si accartocciano con ingannevoli effetti illusivi di luce e di ombra. Sono lucidi grovigli di aculei, che l'immaginazione trasforma in uncini e branchie di insetti mostruosi, in forme rapaci, « predatorie ». Sono un ritmo vitale, ossessivo, di accavallamenti, di confluenze, di innesti, di gettoni. Da un tubero scoppia un altro tubero; da una spina scatta un'altra spina. I sassi sono monumenti. Le macchine sono laboratori di linfe. Le forme sospese, o pendule, o alatenanti sono liane intrecciate con gemme, germogli e boccioli. Come per incanto, a volte, la gemma ha la durezza d'un becco o di un'unghia ed una trama aggrovigliata di rami ha la secchezza metallica, le giunture, gli snodi, gli scatti di un meccanismo; l'agilità di una

macchina da scrivere o la fluidità di una raffineria; l'una e l'altra imitate a memoria in uno spazio vuoto, oggetti inutili, autosufficienti, pura probabilità d'esistenza del concreto o dell'intelligenza della forma. (Il solo oggetto veristicamente definito da Sutherland è la bilancia. Forse come un'immagine più ravvicinata delle sensazioni all'idea. O come momento di equilibrio finale dell'oscillazione che muove o tende ogni forma. Forse anche simbolo di un ideale momento di quiete tra le molte fluttuanti attrazioni della sua fantasia).

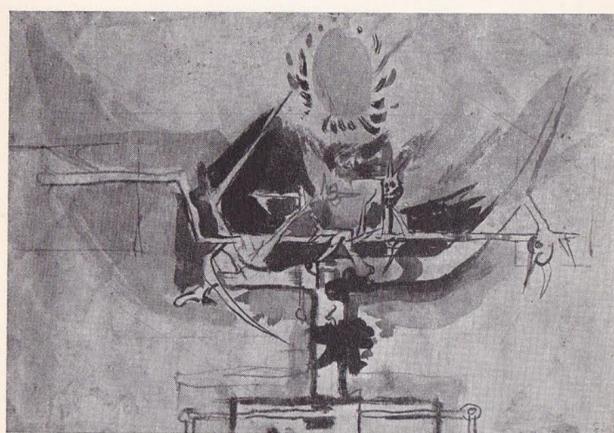
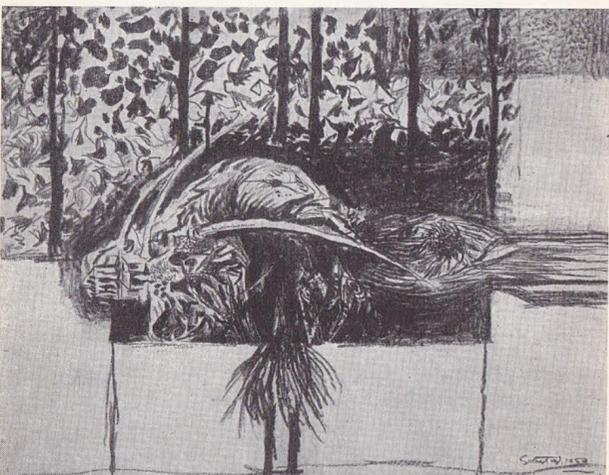
La mostra consente di percorrere rapidamente l'arco della carriera di Sutherland, di intendere la continuità di fondo dell'ispirazione e il continuo ritornare dell'opera al tema d'origine. È possibile anche intendere quali sono gli elementi, tipicamente inglesi, della formazione di Sutherland; quelli, cioè, legati ad una tradizione profonda di pittura di paesaggio naturalistico e ad una concezione romantica del mondo e quali, invece, gli elementi acquisiti dalla cultura continentale e dall'ambiente stesso, fisico, della Riviera, dove il pittore

vive molti mesi dell'anno. « Foglia di banana sul paesaggio », basta per richiamare il fantasma di Matisse. « Palizzata di palme » contiene una traccia abbastanza forte della sprezzatura tipica di Picasso. Così è evidente il richiamo in generale alla « Storia naturale » ed in particolare alla struttura di Max Ernst di opere come « Forma spinosa » e « Conglomerato ».

Le « Forme erette », realizzate attorno a « L'origine della terra » del 1951, mostrerebbero con più vigore le affinità di Sutherland con De Chirico, ma già « Testa » del 1958 ricorda le teste dei « Manichini », dove l'ovoide liscio e chiuso sia stato sventrato.

C'è infatti un'attitudine surrealistica nell'opera di Sutherland. Essa ha il suo filone naturale

« Study for la petite Afrique » 1953



« Thorn Cross » 1953

nella concezione romantica di Sutherland delle relazioni tra l'uomo e il mondo e delle vie della conoscenza, ma ha anche una giustificazione intellettuale in questa confessione dell'artista: « Io credo che bisogna guardare con occhi nuovi la realtà — che ciò che è misteriosamente intangibile debba essere reso immediatamente tangibile e viceversa ». L'opera di Sutherland rivela continuamente questo assillo nella sua stes-

sa fattura e provoca, attraverso le sorprese dell'immaginazione, gli sviluppi incongrui, le distorsioni dei sensi, alcuni effetti stravaganti.

A volte, Sutherland raggiunge deliberatamente effetti che sono sgradevoli o sconcertanti, persino di vago orrore e di incubo. L'ambiguità delle sue immagini, accresciuta, come è naturale, dalla ostentata ricerca di oggettività, produce costantemente uno stato di allarme;

quasi fossimo sospinti verso situazioni equivoche subumane, ad accostare una natura antropofaga. Ma poi, l'eleganza del disegno, raffinata sino ad essere perversa; la nitidezza delle figure; la perentorietà dei contorni, l'elaborazione di certi temi, ripresa, ampliata, arricchita di particolari inediti secondo l'affinarsi delle sensazioni, rendono sempre meno probabile il significato di simbolo o di parafrasi, rafforzano l'ipotesi di una autentica relazione con l'esistenza di oggetti reali; di cose, cioè, estratte dal mistero, ravvicinate, rese immediate. Una relazione in un certo senso cinica. Nel senso, ancora, di una ricercata eleganza di linguaggio, che, per il suo stesso modo di essere, per la sensibilità di Sutherland al colore, per la limpidezza che vorremmo dire gaudiosa dei valori cromatici e dei loro rapporti sottilmente sfumati, rovescia le situazioni tra realtà e fantasia, tra mistero e verità, tra apparizione e presenza e fa di ciascuna immagine un gioco, un enigma attraente e squisito.

Luigi Carluccio