

Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti

Presentazione alla mostra – Galleria Civica d'Arte moderna, Torino – 1969

Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

Anche questa mostra "Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti", che gli Amici Torinesi dell'arte contemporanea hanno accolto nel loro programma culturale e hanno consentito, forse con immeritata fiducia, che io realizzassi liberamente, è dedicata, come la precedente: "Le Muse inquietanti", al vasto pubblico anonimo dei curiosi e dei semplici. Nel muovermi tra molte difficoltà, che sarebbe interessate raccontare perché darebbero vita ad una cronaca del costume e del gusto del nostro tempo, ma qui, ora, superfluo, ho pensato sovente alla sorpresa che certe scelte avrebbero provocato, non tanto per l'eccezionalità del loro aspetto, quanto perché evocano immagini sepolte da tempo nell'oblio.

Anche questa mostra vuole dunque essere prima di tutto uno strumento di informazione diretta ed in questo senso provocherà molti incontri con eventi, personaggi e figure imprevedibili e consentirà di vedere da vicino decine e decine di opere d'arte, abitualmente sparse in collezioni e musei lontani. Opere d'arte che al loro primo apparire in pubblico calamitarono la passione dei poeti e gli umori scandalizzati dei conservatori di sempre; che da lungo tempo non sono state rappresentate in Italia e fuori; che sino a quando non sono state riproposte dalle recenti meritorie avventure dell'industria editoriale, bisognava rintracciare con molta pazienza tra le pagine di cataloghi e di volumi polverosi. Attraverso questa informazione diretta, di prima mano, la mostra vuole anche essere un invito a riconsiderare con occhi e sentimenti nuovi il valore effettivo di alcuni luoghi comuni della storia ufficiale dell'arte contemporanea.

Uno dei luoghi comuni del bagaglio culturale delle ultime generazioni è che l'origine dell'arte contemporanea deve essere individuata dall'esperienza dell'Impressionismo, nei suoi sviluppi, nei suoi esiti, nei suoi echi. Siamo stati addestrati a considerare naturalmente inscritto nell'area dell'attività dell'Impressionismo tutto ciò che, a partire dalla famosa primavera del 1874 (quando un gruppo di artisti, del quale facevano parte Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, Cézanne, Degas, esposero nello studio dell'amico fotografo Nadar), mostra di possedere un certo valore artistico, oltre che certe caratteristiche tematiche e siamo stati convinti, a rovescio, che niente possa essere considerato degno del nostro tempo se non può in qualche modo allacciarsi a quella esperienza. E ciò, con scarsa coscienza delle autentiche componenti dello spirito del nostro tempo; così intricato di dubbi sulla realtà delle cose; così attirato dal giuoco delle contraddizioni; così ambiguo in tutto; e insicuro; e sempre disposto a lacerarsi per raggiungere una concretezza che sul piano della vita interiore, e quindi della vocazione poetica, sfugge continuamente, spostando il traguardo. Abbiamo accettato come un dogma di fede che l'arte contemporanea, cioè quella che dovrebbe esprimere, ed in realtà esprime, una secolare stagione di crisi, si specchia nella inerte felicità del mondo pittorico degli impressionisti.

Nel corpo dell'800, un organismo due volte vivo perché dilaniato dalle antinomie che era chiamato a superare, gli impressionisti costituiscono infatti un'isola, dove ogni aspetto del mondo e della vita appare semplice e gaio perché tra le cose e l'occhio s'è fatto un vuoto di sensibilità e quindi anche di capacità critica, sicché la cosa riguardata non può essere altro che se stessa; cioè la sua apparenza in un certo momento in una certa luce (i simbolisti diranno che gli impressionisti guardano la natura "con gli occhi chiusi"). Nell'isola dell'Impressionismo ogni cosa è comunque vestita d'allegrezza. Allegro il sole che si leva e il sole che tramonta. Allegri gli alberi, i fiori, i frutti, le acque dei fiumi, i colori delle barche, le maglie dei canottieri, gli occhi e i capelli e i nastri delle ragazze.

L'impressionismo ha molti meriti, e basta citare il rinnovamento della rappresentazione pittorica provocato in tutta l'area europea dalla forza persuasiva del suo esempio, ma non esce dal solco del naturalismo realistico; del quale rappresenta, sia pure in forma rivoluzionaria rispetto alla tradizione, l'ultima manifestazione.

Ma una visione più ampia permette di misurare la breve estensione dell'isola e di vederla inserita, quasi come un accidente, nel corpo dell'arte del secolo scorso. Consente anche di percepire oltre il festoso bagaglio solare e lo schermo delle brillanti impressioni di luce e di colore, il campo tanto più vasto delle zone che solo per contrasto chiamo zone dell'ombra (i simbolisti diranno anche di amare e cercare le "ombre del sole"); un campo tutto aperto all'ispirazione della notte e dei suoi misteri. Una visione più ampia consente, infine, di capire che non è stato comunque possibile di arrivare da quella terra beata sino a noi, senza attraversare la mareggiata d'ombra e di averne scontato i rischi e le paure. Così sappiamo che intorno ad un piccolo mannello di uomini forti, ottimisti e positivi sta un'immensa schiera di uomini fragili, nevrotici, insoddisfatti; facili prede delle esaltazioni e delle cadute. Nelle sue linee essenziali la mostra è dedicata a questi uomini: con un certo senso di gratitudine, perché son loro che hanno riportato la magia nel mondo dell'ispirazione; con i rischi, le paure, ma anche con lo spirito preparato alla lotta, che la magia trascina con sé.

È questo carattere magico, di fondo, che alla prima sommaria occhiata mette in rilievo, con una intensità che può sconcertare i visitatori, quasi che si tratti di una ripresa o di una ripetizione, la stretta connessione della mostra attuale con le "Muse inquietanti"; assai più che la rinnovata presenza di alcuni degli artisti più prestigiosi: Moreau, Redon, Böcklin, già veduti come precursori o suggeritori delle origini e dello sviluppo storico del Surrealismo. Ma tanto più vicini, ora, ad assumere il loro ruolo di autentici protagonisti. Rappresenta dunque un nuovo sguardo posato sull'altro versante dell'epoca che ci ha generato; quello meno conosciuto, più dimenticato o più tradito; almeno culturalmente. Uno sguardo posato sulla parte dell'eccitazione, o della contemplazione visionaria; della preminenza della vita interiore, o di quella della passionalità viscerale; della notte, infine, e dei sogni rivelatori, o liberatori.

La mostra attuale si ferma al punto in cui ne "Le Muse Inquietanti" erano collocate le premesse vicine dell'avventura storica dei surrealisti, e comincia molto prima delle sue lontane premesse. Procedo, per così dire, camminando a rovescio e seguendo più itinerari legati tra loro da fili sottili. "Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti" è in realtà un tentativo - e in questo senso la mostra è forse poco più di un'indicazione dell'opportunità di abbandonare le strade battute e ovvie, e di rischiare la scommessa - un tentativo, dicevo, di ampliare i limiti storici e di approfondire le indagini nel fitto di una vicenda che rappresenta, come è stato acutamente intuito, "una disperata tentazione dello spirito moderno". È un'avventura, nella quale siamo ancora disperatamente attorcigliati, anche se non lo ammettiamo, come nella coda di un mostro che si dibatte violenta; la coda del mostro romantico. Ampliare e approfondire, per provocare le affinità e, naturalmente, le distinzioni. Difatti se le Muse del surrealismo erano "inquietanti", e per questo avevano il loro lontanissimo riflesso specchiante nelle immagini folli di Füssli. Le Muse dei simbolisti sono capziose, capaci cioè di irretirci per incanto, di assorbirci, di inglobarci con lenti impercettibili spasmi ofidici, con vischiose lusinghe medusee.

Simbolismo, è una definizione precisa nella storia e della letteratura e della vita delle parole. La mostra "Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti" tenta di verificare, e qui sta il rischio della scommessa, la possibilità concreta di dargli un significato preciso, anche nel campo delle arti plastiche e di collocare, accanto ai nomi di Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, di Maeterlinck, Laforgue, Rodenbach, altri nomi, di pittori, scultori e disegnatori, le cui opere possono, oggi, attraverso il nostro giudizio divenuto così esigente, risuscitare; riscattando il margine di eventuali imperfezioni con l'intensità e la sincerità della loro adesione alla poetica del Simbolismo. La piccola antologia inclusa in questo catalogo non pretende di istituire o di risolvere un confronto immediato, ma vuole semplicemente dare al visitatore della mostra un riverbero del clima poetico del tempo e forse qualche dilettevole indicazione sul sorgere di ritmi paralleli, di consonanze e, soprattutto, di aspirazioni e prospettive comuni. Negli anni, infatti, che interessano questa mostra, i rapporti tra le diverse espressioni dell'arte furono intensi come non mai. Il semplice elenco cronologico degli incontri amichevoli e della collaborazione effettiva tra gli scrittori, i poeti, i musicisti e i pittori costituirebbe da

solo un grosso volume, fornirebbe uno specchio puntuale della società artistica europea, con gli stessi riflessi a Londra, Parigi, Monaco, Bruxelles, Amsterdam, Praga, Mosca, Milano.

Del resto la scommessa non può essere risolta con questa mostra, che è soprattutto una mostra di rottura – altri un giorno, presto, più fortunato, sarà in grado di allestire la mostra del Simbolismo nelle arti plastiche con tutto lo splendore che merita e può avere; né può essere risolta con questa semplice “apertura” ad un catalogo di dipinti, qualche scultura e molte opere grafiche. In una mostra d’arte, parole sono le opere.

Una parola è “Simbolismo”. Una parola fragile e superba per una situazione fragile e orgogliosa. Parola nata vecchia, già rispetto a se stessa e tuttavia, credo, adatta ad apparire giovane per una lunga epoca. Col significato che le riconosciamo è comparsa per la prima volta in un articolo di Jean Moreas per il supplemento letterario del “Figaro” del 18 settembre 1886; ma già dieci anni prima Mallarmé aveva scritto: “L’Après midi d’un faune” e venti anni prima erano usciti “Les fleurs du mal” di Baudelaire con i famosi versi di “Correspondances” mille e mille volte ripetuti, da allora:

*La nature est un temple ou de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles
L’homme y passe à travers des forêts de symbols...*

In quegli anni Baudelaire, da “flâneur désintéressé” visitava i Salons di Parigi e commentava il lavoro dei pittori e degli scultori. Davanti alle opere dell’amico Coubert annotava “puisque réalisme il y a...!” come a dire “se proprio ci deve essere una pittura realistica...!” ma si mostrava più indulgente, quando avvertiva, sia pure esilissimo, un soffio di immaginazione.

La natura vivente, la foresta di simboli da decifrare e l’immaginazione sono gli elementi di base dell’esperienza simbolista. Un rapporto nuovo tra la natura e l’uomo. Una mediazione nuova, per un’esigenza di unità integrale, che comprende ciò che è nelle cose e ciò che sta al di là delle cose e perciò può essere realizzata soltanto all’acme della sensibilità soggettiva e attraverso una specie di osmosi tra l’universo e l’uomo. Il gesto del vecchio boscaiolo, nel bel quadro di Wright, che apre questa mostra – un “Noli me tangere” da scena pitocca – può ancora essere interpretato come semplice istintivo rifiuto della morte. Ma ne “La belle Rosine” di Wiertz, la mutua fascinazione, medianica, tra la vita e la morte, tra il passato, il presente e il futuro, è già in atto e dà luogo a un dialogo di sfingi. E nel “Sorgere della luna sul mare” di Friedrich si avverte quasi fisicamente l’osmosi tra gli spettatori e il fenomeno celeste; un incantesimo, come un vizio, che si tornerà a cercare. Con questi artisti siamo in pieno romanticismo e nel cuore profondo dell’attitudine tipica del romanticismo, rifiutare i limiti della natura e quasi ricattarla con la sfida di sostituirla con un’altra natura evocata dal nulla e realizzata con la propria fantasia (come farà più avanti Gaudì). Wagner uno dei maestri venerato dei Simbolisti diceva: “I miei drammi sono degli eventi straordinari seri visibili dalla musica” e, di rimando, Des Esseintes, il protagonista di “A Rebours” di Huysmans, uscendo nel 1884, due anni prima del manifesto di Moreas, poteva sospingere la sua raffinata esigenza di assoluto al punto di desiderare d’essere circondato da fiori artificiali (con grande anticipo sui vetri-fiori di Gallé e Tiffany).

È Possibile superare i limiti della natura, lanciare l’involucro ottusa che ci assedia, proiettare le proprie aspirazioni in modo esplosivo nel circostante sino a modificarlo e assoggettarlo alla nostra immaginazione, in modi diversi. Tentando l’evasione, provocando cioè un cuscinetto di vuoto tra l’io presente e l’io in fuga, anzi transfuga in altre creature dell’immaginazione o della storia, e farei l’esempio di Rossetti. O al contrario, cercando con rabbia di raggiungere il nodo di quei limiti e slegarlo, togliendo ad esso la ragione stessa di esistere, ponendolo in discussione già sulla soglia di una polemica sociale, e farei i nomi di Klinger e Rops. Ma superare i limiti della natura vuol dire anche superare il suo “presente” e superare il concetto di individuo, proprio per ritrovarlo più autentico nel dialogo e nella comunicazione. Per questo i simbolisti, ed uso il termine in senso più lato, rifiutano la cronaca, escono dal loro tempo, cercano stimoli nel mondo delle leggende, pagane,

nibelungiche o bibliche o cristiane e volentieri si stringono in gruppi e confraternite, si impongono regole di vita e creano vere e proprie comunità di artisti, sostenute da un autentico slancio religioso e mistico. Sul piano dell'espressione e degli strumenti dell'espressione, rifiutare i limiti della natura significa rifiutare la retorica ed il realismo ed eccitare i valori della grafia, la continuità e la nitidezza del disegno, la puntigliosa ricerca di sensazioni materiche raffinate e preziose, di pigmentazioni inedite; significa infine sollecitare al limite dell'impossibile l'apparizione dell'insolito.

Penso che la presenza costante di questi caratteri tipici, isolati o associati, sia per tutti abbastanza evidente dalla prima all'ultima opera di questa mostra. Il panorama è piuttosto complesso perché riunisce molti episodi diversi di una medesima storia. I romantici, che avrei desiderato molto più numerosi (almeno un Friedrich! Inseguito invano in tutti i musei della Germania Federale e di quella Democratica. E pazienza se Blake, così importante per stabilire alcune convenzioni del Simbolismo è presente con un solo acquerello, ricevuto, del resto, come una grazia, dall'Ashmolean di Oxford). I Preraffaelliti, che per la prima volta si rivedono in Italia in gruppo così numeroso, dal tempo della loro apparizione nel padiglione inglese in una delle primissime Biennali veneziane. Puvis de Chavannes, Moreau, Redon, così largamente offerti, da far perdonare la rada presenza di Millet (quello de "L'Angelus" appunto e de "Il boscaiolo e la morte"), di Carrière, di Ensor e di Munch; artisti tanto famosi che a rappresentarli possono bastare pochi pezzi d'eccezione, come "Il Paesaggio" di Carrière e "Scheletro allo specchio" di Ensor. Il gruppo di Pont Aven attorno a Gauguin, Filiger compreso, con una sfilata di incantevoli piccole opere. Gli ineffabili Schwabe, Delville, Osbert, Point; che rappresentano la strana avventura del Rosacroce, di cui fu, tra il 1892 e il 1897, abile e bizzarro regista Joséphin Peladan, arrivato a Parigi dai circoli esoterici di Lione: L'espansione del Simbolismo in tutta l'Europa. In Belgio con Khnopff e Rops, di cui è presente tra l'altro "La morte al ballo", un dipinto che rinsalda la fama dell'incisore satanico e libertino. In Olanda con Thorn Prikker e Toorop, che tocca un vertice dell'affinità tra struttura musicale e struttura pittorica e al tempo stesso scopre i possibili raffinati rapporti tra pittura e decorazione Art Nouveau. In Germania con Böcklin e con Klinger, che ha datazioni impressionanti per il loro anticipo. In Svizzera con Augusto e Giacometti, Hodler e Welti. In Austria con Klimt. In Cecoslovacchia con Preisler e Kupka. In Italia con i divisionisti e i fantastici: Segantini, Alberto Martini, Romani. Il nome di Kupka apre uno spiraglio sulla parte conclusiva della mostra, dove un gruppo di tempere e silografie di Kandinskij, dei primi anni del secolo, e le opere che documentano il trapasso di Boccioni al futurismo, da "Il sogno" agli "Stati d'animo", vogliono richiamare l'attenzione sulla prima formazione simbolica degli artisti che hanno all'origine naturalmente simbolista delle avanguardie del nostro tempo; da Boccioni a Balla, da Mondrian a Van de Velde, a Picasso.

Il visitatore di questa mostra subirà quasi per forza d'istinto l'attrazione di un panorama così folto, che nella sua varietà pur rivela di intrecciare le radici in un profondo humus comune, perché è un panorama denso e animato, incessantemente rovesciato da nuovi afflussi di corrente, da slanci ed involuzioni e dalle profonde antinomie implicite nella poetica cui i simbolisti sacrificavano e nell'epoca che li accoglieva. Tra tante antinomie alcune essenziali, esistenziali, esiziali; l'aspirazione ad acquisire la perennità dell'universo e la consapevolezza della morte; l'aspirazione a raggiungere l'assoluto della bellezza fisica e spirituale e la certezza della degradazione; l'aspirazione ad essere "uno" e il richiamo ossessivo della società circostante: Per questo la figura della Morte è forse il personaggio principale nell'opera dei simbolisti. A volte essa recita un monologo. La sua presenza, anche quando è silenziosa e nascosta, dà alla passione il senso del peccato, anche quando è appena sfiorata col desiderio.

Il titolo della mostra vuole sottolineare la presenza e l'incidenza di tali antinomie. "Il sacro e il profano"; ma poteva essere lo spirito e i sensi, la carne e l'anima, il paradiso e l'inferno. O "amore e morte". La morte del resto è la vera regina del Medio Evo, il tempo mitico che i primi simbolisti hanno desiderato di raggiungere, rinunciando alle convenzioni formali del proprio tempo ma non sempre lasciando alle spalle il complesso bagaglio di cultura del proprio tempo.

Da questo altro contrasto interno nasce quella sensazione acuta di manierismo, che affiora da un capo all'altro della mostra: il manierismo critico delle grandi crisi e delle stagioni in cui i miti passano la mano e si forma uno jato di vuoto, verso il quale affluiscono mescolandosi sollecitazioni, proposte e inviti diversi, da ogni direzione; dentro il quale ogni esperienza appare possibile e conveniente. Un manierismo però dolce e al tempo stesso aggressivo, in guaine di seta e con unghie di leopardo. Patetico e toccante, perché colloca in primo piano, come un lume brillante che però si consuma, la coscienza della propria fragilità, il senso della caduta, il sentimento della fine e, peggio ancora, della impossibilità di sciogliere tutti i nodi.

Luigi Carluccio