



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

ANITA ZETTI

Graham Sutherland e la metamorfosi delle forme

Graham Sutherland (1903-1980) è generalmente considerato uno dei più importanti e originali artisti inglesi del ventesimo secolo. Douglas Cooper, nella sua importante monografia sull'artista, sottolinea come nessun altro pittore inglese della prima metà del XX secolo sia paragonabile a lui per "la sottigliezza della visione, la forza delle immagini e la sicurezza del tocco"; aggiunge poi che Sutherland è tipicamente inglese nella sua continua ricerca di ispirazione nella natura che trasmette, attraverso i suoi quadri, allo stesso tempo "sentimenti di attrazione, venerazione, orrore; nella sua paura dei vasti spazi aperti e delle peculiarità delle forme naturali e della loro crescita; nell'amore del mistero che circonda l'impenetrabile" (Cooper 1961: 1-2. Traduzione mia). Ma Sutherland ha anche uno stile internazionale, ed è riuscito nel difficile intento di trovare un equilibrio fra i caratteri della cultura artistica inglese e di quella europea. Il problema della comprensione della sua arte e il tardivo riconoscimento della sua grandezza dipendono forse dal fatto che egli non può essere inquadrato in un movimento, sia esso il surrealismo o la metafisica, oppure il realismo, il cubismo o l'espressionismo. Anche se continuamente aggiornata sugli sviluppi della produzione artistica in Europa, dalla quale ha derivato spunti e suggerimenti, la sua espressione è del tutto personale.

Le sue prime opere sono acqueforti di paesaggi nel segno del Romanticismo visionario di William Blake e di Samuel Palmer; di quest'ultimo, poi, Sutherland ammira in particolare i disegni eseguiti a Shoreham, nel Kent, per la composizione non convenzionale e per

“il modo in cui vede in essi realizzata l'idea di come una forte emozione possa trasformare l'apparenza delle cose” (Sutherland in *The English Vision*, citato da Berthoud 1982: 52. Traduzione mia), un'idea che non lo abbandonerà mai e che sarà evidente soprattutto nelle sue 'metamorfosi'.

Le metamorfosi di Graham Sutherland nascono essenzialmente dall'interazione di due fattori, l'interesse per la natura e le trasformazioni che in essa si verificano al di sotto delle apparenze sensibili e la consapevolezza del mutare e del disgregarsi delle cose per effetto dello scorrere del tempo e di fenomeni naturali. A questi si aggiungeranno, negli anni della Seconda Guerra Mondiale, le drammatiche esperienze vissute in quel periodo.

Fin da bambino egli amava vagare nella campagna inglese, soffermandosi davanti a particolari quali un sentiero, un albero, una radice, una roccia, frammenti di natura apparentemente immobili o senza vita, realtà viva e pulsante per Sutherland, che egli osservava attentamente e disegnava sul suo taccuino. Ma fu il paesaggio del Pembrokeshire, nel Galles, che visitò per la prima volta nel 1934, a esercitare su di lui una sorta di incantesimo, rivelandogli “forme rare e nascoste”.

Tutte queste cose, e altre ancora, mi hanno affascinato: le ginestre torte sul limitare della scogliera [...] i ramoscelli sul sentiero simili a serpenti; la nuda roccia erosa che affiora a tratti sotto il sentiero; i falò d'erica; le siepi che sovrastando i ripidi viottoli incastonano il cielo al tramonto; i manti di nuvole contro il cielo nero, e il tuono; i fiori e gli umidi anfratti; [...] le verdi valli profonde, le colline arrotondate; e la struttura del paesaggio nel suo insieme, semplice eppure complessa. (Sutherland 1942: 52)

Dalle sue parole emergono quella necessità interiore di ricerca dell'analogia e della metafora, che caratterizza anche la sua produzione pittorica, e il fascino esercitato su di lui da questo territorio, così diverso dalla verde Inghilterra, che diventa per lui una vera e propria ossessione. Ed è proprio qui, in questa terra che appare ai

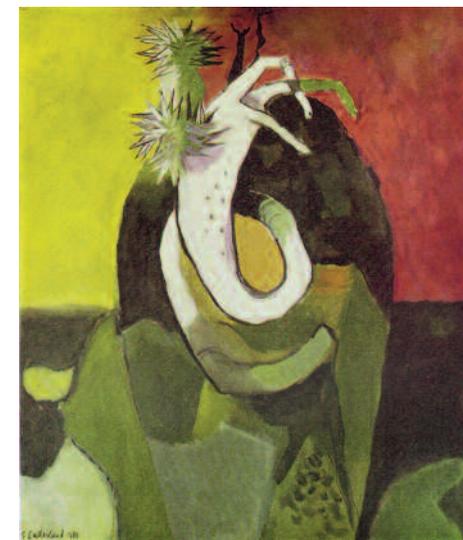


Fig. 1:
Graham Sutherland, *Gorse on Sea-Wall (Ginestra sulla scogliera)*, 1939, olio su tela.

suoi occhi di una bellezza primitiva, ricca di contrasti, dove la luce è “magica e trasfigurante”, e l'uomo è evocato attraverso le sue realizzazioni – campi coltivati, muretti di confine, alcune case – o compare come sagoma indistinta, che Sutherland, come confessa egli stesso, imparò a dipingere. Immergendosi nella natura fino a sentirne parte di sé, “forma dispersa e disintegrata” della sua immaginazione, riusciva a percepirne emotivamente il ritmo nascosto, con l'impressione di trovarsi alle “soglie di un dramma” senza riuscire a comprendere del tutto il mistero delle forme naturali. Nacquero così alcune delle opere più importanti di questo periodo come *Gorse on Sea Wall*, *Green Tree Form*, *Black Landscape* e *Fallen Tree with Sunset*. In *Gorse on Sea Wall (Ginestra sulla scogliera, 1939)* [Fig. 1] la ginestra contorta e attorcigliata, abbarbicata alla scogliera, che da una base solidamente geometrizzata sale verso l'alto in una spirale che culmina in una specie di mano dalle dita uncinata, è un'immagine di aggressiva vitalità, di un essere che non è più solo un vegetale ma appartiene anche al mondo animale e umano. Il colore, definito da ben individuate campiture cromatiche in parte fortemente contrastate, in parte armonizzate, contribuisce a crea-



Fig. 2: Graham Sutherland, *Green Tree Form (Forma di albero verde)*, 1940, olio su tela.

re uno stacco tra la staticità della parte inferiore, per la quale il pittore utilizza colori freddi, azzurro e sfumature di verde, e il movimento circolare della parte superiore, in cui la spirale grigio chiaro puntinato della pianta si staglia sul fondo giallo-verde e rosso. Il nero, poi, che contorna pesantemente la parte superiore della ginestra, contribuisce a rafforzare quel senso di angosciosa attesa di una tragedia annunciata che l'intero dipinto sembra voler introdurre.

Anche in *Green Tree Form (Forma di albero verde)*, 1940 [Fig. 2] il protagonista dell'opera è un elemento della natura, un albero caduto con le radici divelte, che si trasforma per opera del pittore in una strana creatura, vegetale e animale nello stesso tempo. L'ombra densa e scura sul tappeto verde dell'erba sembra dotata di una vita propria, indipendente da quella dell'albero di cui è proiezione, mentre la forma, staccata dal terreno e sospesa nell'aria, assume una dimensione quasi astratta, surreale, e trasmette una



Fig. 3: Graham Sutherland, *Black Landscape (Paesaggio nero)*, 1939-40, olio su tela.

sensazione di disagio, di sospensione fra il sogno e l'incubo. In un'intervista che ebbe con Andrew Forge, pubblicata sul *Listener* il 26 luglio 1962 e citata da Berthoud (1982: 91. Traduzione mia), l'artista dichiarò: "Dopo essere stato nel Galles, cominciai a notare che [...] certi elementi della natura mi sembravano possedere una sorta di presenza [...] le ombre avevano una presenza; certe formazioni rocciose sembravano essere qualcosa di più, esse erano emanazioni di una personalità".

Il paesaggio è soggetto al medesimo processo metamorfico delle forme naturali. Infatti l'interesse di Sutherland non è rivolto verso il pittoresco. "Il paesaggio non è necessariamente uno scenario e le singole parti possono avere un risalto individuale", afferma l'artista (Sutherland 1942: 53). La sua è una visione selettiva delle cose, che si sofferma su quegli elementi che costituiscono per lui il "genius loci e che sembrano i più adatti ad essere tradotti in termini pittorici" (Cooper 1961: 14. Traduzione mia), e li rappresenta in forma semplificata. In *Black Landscape (Paesaggio nero)*, 1939-40 [Fig. 3], come in altri dipinti dello stesso periodo, l'ora è quella del

tramonto; il sole è ormai nascosto dietro le colline, immerse nell'oscurità; il cielo è tinto di rosso, con sfumature rosate e violacee che si riflettono sulla pianura in primo piano; la linea che contorna il picco montano nello sfondo continua nel primo piano, e, col suo andamento curvilineo, disegna una cavità sferica che richiama il grembo materno e allude al ciclo vitale della natura e quindi dell'uomo che ne è parte. È una visione romantica, forse ancora memore delle immagini di Palmer, in cui la luce-colore svolge l'importante funzione di trasmissione delle emozioni del pittore, oltre che di definizione delle forme. Eppure c'è qualcosa di minaccioso in quelle forme che sembrano richiamare una bestia feroce, accucciata e immobile nell'oscurità mentre studia la sua preda prima di attaccarla. L'opera fu eseguita alla vigilia dell'entrata in guerra della Gran Bretagna, in un periodo in cui l'atmosfera era piena di ansia e di paura. In tale contesto, anche il tramonto assume un valore metaforico attraverso le rosse lingue di fuoco sulla sinistra che si riverberano sulla parte anteriore del quadro mentre i fianchi delle colline sono percorsi da lunghe ombre nere.

La natura non è per Sutherland amica dell'uomo. Ciò che attira l'artista è l'esistenza di quel processo di crescita e metamorfosi, ma anche di deterioramento e decomposizione che in essa si verifica. Nel dipinto intitolato *Fallen Tree with Sunset* (*Albero caduto e tramonto*, 1940) [Fig. 4], il protagonista è ancora un albero caduto, ma qui la rappresentazione è apparentemente giocosa, con echi della poetica di Mirò: l'albero è costituito da due parti una delle quali sembra echeggiare, nella sua forma, la luna disegnata a larghe pennellate nere di contorno nel cielo rosso del tramonto, appoggiata ad un supporto, bidimensionale come la luna che sorregge, di forma triangolare. L'albero termina, nella parte superiore, in una sorta di becco a richiamare un misterioso uccello, mentre la parte inferiore è bruscamente troncata; la sua improbabilità è sottolineata dall'uso del colore verde che sfuma nel giallo nella parte finale. Un'ombra nera e densa sul terreno contrasta fortemente con il rosso infuocato del tramonto. Nel cielo alcune nuvole bianche e grigie si allontanano dalla scena.

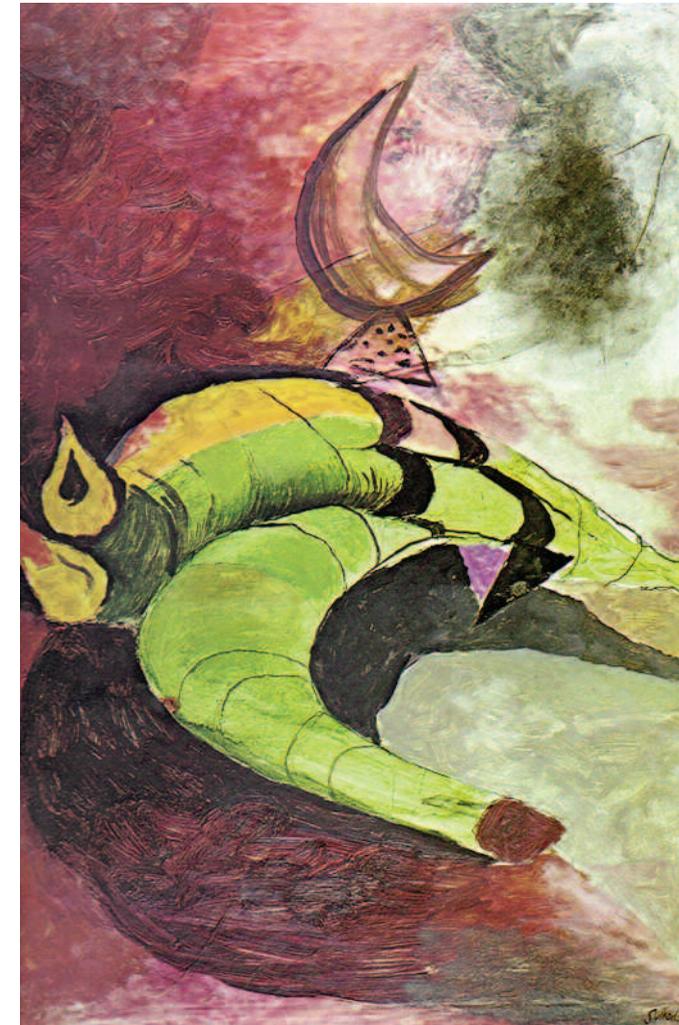


Fig. 4: Graham Sutherland, *Fallen Tree with Sunset* (*Albero caduto e tramonto*), 1940, olio su tela.

L'uso di colori accesi e fortemente contrastati (rosso, verde, giallo, viola, nero), una sorta di visione rovesciata delle cose per cui l'elemento materiale diventa immateriale e quello immateriale materiale, l'assenza di una distinzione tra mondo vegetale e animale,

così frequente nelle opere di Sutherland, contribuiscono a dare alla scena un senso di angoscia e di inquietudine.

Sono tutte immagini di una natura minacciosa ma anche minacciata quelle realizzate dall'artista, che richiamano alla mente, nell'evocazione della forza distruttiva della natura, *The Force That Through the Green Fuse Drives the Flower* (*La forza che attraverso il verde càmalo sospinge il fiore*, 1933) di Dylan Thomas:

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.

La forza che attraverso il verde càmalo sospinge il fiore
È quella che sospinge la mia verde età;
Quella che spacca le radici degli alberi
È la mia distruttrice.
E io non ho parole per dire alla rosa incurvata
Che la mia giovinezza è piegata da identica febbre invernale.
(Thomas 1996: 43)

La percezione del mondo esterno, l'aggancio alla realtà giocano un ruolo fondamentale nell'arte di Sutherland; eppure la sua opera pittorica non è mai realizzata *en plein air*: la visione del paesaggio viene immagazzinata nella sua mente per essere rielaborata in studio dalla sua immaginazione prima di diventare immagine pittorica ed essere trasferita sulla tela. Proprio il ruolo primario assegnato dal maestro inglese alla percezione nel processo artistico e il suo *modus operandi*, oltre che l'attribuzione a certi aspetti della natura della capacità di suscitare sentimenti di stupore, misti di reverenza e paura, rimandano ai poeti romantici inglesi, e in particolare a William Wordsworth e alla sua definizione della poesia come "emozione rivissuta in tranquillità". Come egli stesso afferma:

La prima reazione avviene, naturalmente, tramite l'occhio [...]. Talvolta mi capita di buttar giù un appunto che, anche se solo abbozzato, mi tornerà poi molto utile: in questo modo infatti posso portare a casa con me il mio soggetto, come l'ho visto [...]. Una volta nel mio studio, la mente ritorna a quell'incontro; non ha importanza se esso è avvenuto un'ora prima o anni prima: l'emozione che provo è la stessa della prima volta. L'immagine si dissolve; talvolta gli oggetti perdono il loro sfondo abituale e le relazioni con esso, e sembrano allora aggregarsi e subire una ridefinizione nell'occhio della mente, che dà loro nuova vita e nuova forma: avviene una sostituzione, un mutamento, e sento che questo processo di assimilazione è valido soltanto se è riuscito a conservare, fissandola sul materiale – tela e colori – la sensazione di quella presenza originaria, nella sua forma nuova e ora immutabile. (Sutherland 1951: 36-37)

La deformazione avviene quindi sotto il controllo della ragione che agisce sulle impressioni suscitate dall'esterno, lasciate a decantare nella mente fino a produrre quelle che Sutherland definisce 'parafrasi', immagini di meditazione spesso oscure per lo spettatore ma che rivelano attenzione alla realtà; è un atteggiamento diverso da quello dei surrealisti, ai quali è stato più volte avvicinato, che, nella loro esaltazione dell'irrazionale, facevano riferimento a un modello puramente interiore e lasciavano che fosse l'inconscio a dettare il contenuto delle loro opere attraverso il gioco delle libere associazioni. È un modo nuovo di vedere il mondo, quello di Sutherland, come sottolinea nella sua monografia sull'artista Francesco Arcangeli, una ricerca, uno scavo in profondità per far emergere le sue visioni di una realtà che inquieta e angoscia la coscienza, immagini di una natura proteiforme e aggressiva, soggetta a un fatale processo di infinita trasformazione, di continua oscillazione tra le due opposte, ma alla fine congiunte, polarità della vita e della morte, che si fanno metafore formali della condizione umana. Quando Sutherland, all'inizio del secondo conflitto mondiale, verrà nominato artista di guerra e compirà quella che Roberto Tassi (1979) definisce la sua personale 'discesa agli inferi', l'uomo e il suo



Fig. 5: Graham Sutherland, *Red Undulation (Ondulazione rossa)*, 1941, matita, inchiostro e tocchi di bianco.

mondo entreranno a pieno titolo nella sua opera; ma è un mondo, quello che si presenta ai suoi occhi, fatto di distruzione e sofferenza. Forse solo in un'opera del 1941, *Red Undulation (Ondulazione rossa)* [Fig. 5], Sutherland sembra ritrovare l'ispirazione organica del periodo precedente e "pare oscillare per un attimo sull'orlo d'un naufragio, dell'abbandono a una poetica dell'informale ancor non nato" (Arcangeli 1973: 10); è una visione vagheggiata e sognata, forse di un fondo marino, popolato di pesci rossi, leggeri e trasparenti, che si inseguono per gioco, valve di conchiglie, sottili fili neri e fondo erboso, un'opera di assoluta libertà, che rappresenta una pausa, uno stacco musicale, nella produzione di Sutherland di questo periodo.

A Londra, dove viene mandato per documentare gli effetti dei bombardamenti, è colpito dapprima dal silenzio, "un silenzio assoluto interrotto soltanto di quando in quando dall'esile tintinnio di

un vetro in frantumi" (Sutherland, "Artista di guerra", 1979: 63) e dal vuoto che si è creato in vaste aree prima popolate di edifici; e, mentre vaga con il suo album di schizzi in quella terra desolata, tra macerie di case e di fabbriche, macchinari distrutti, qualche fuoco che ancora brucia, in un crescendo drammatico realizza come, davanti ai suoi occhi, le forme delle cose si trasformino in altre, e spesso assumano l'aspetto di giganteschi animali feriti; un muro con una profonda frana laterale gli ricorda la tigre ferita di un quadro di Delacroix, gli isolati senza finestre gli paiono orbite senz'occhi: sono immagini di violenza e distruzione, visioni, se pur indirette, della crudeltà dell'uomo sull'uomo e sulle cose che lo segneranno per tutta la vita lasciando tracce indelebili, evidenti nelle opere realizzate successivamente. Più tardi, verso la fine del conflitto, saranno le miniere di stagno della Cornovaglia e le acciaierie di Cardiff e di Swansea l'oggetto della sua indagine e del suo lavoro. Nelle miniere la discesa agli inferi si fa reale; costretto a scendere in profondità nel sottosuolo, dapprima aggrappato ad una fune e con i piedi appoggiati ad una sorta di secchio, poi ancora più giù, attraverso una botola e per una lunga scala, l'artista si ritrova in un universo sotterraneo, immerso in un'atmosfera notturna, rotta solo dalla luce delle lampade ad acetilene sugli elmetti dei minatori; eppure questi uomini, costretti a un duro lavoro che li rende simili a schiavi, che si muovono come ombre nei cunicoli del sottosuolo, acquistano ai suoi occhi "quella nobiltà e fierezza" che sono loro "negate nel mondo superiore". I suoi disegni di questo periodo presentano figure accovacciate, oppure sedute in nicchie della parete, immobili come statue, preludio alle figure umane racchiuse in un bozzolo o imprigionate in una forma organica (*The Captive, Il prigioniero*, 1963-1964), o alle *Standing Forms* degli anni cinquanta. Nelle acciaierie ritroverà la consapevolezza dell'impatto di una forte emozione sulle forme, di come "i volti vengono distorti dalle lacrime e le bocche si spalancano sotto l'effetto della paura" (Sutherland, "Artista di guerra", 1979: 70), già presente in lui prima della guerra e rafforzata dalla visione degli studi di Picasso per *Guernica*.



Fig. 6: Graham Sutherland, *Raking Furnaces at Swansea*, 1942, guazzo e pastello.

In *Raking Furnaces at Swansea* (1942) [Fig. 6] Sutherland disegna, in un'atmosfera notturna e soffocante, una processione di uomini che escono dal buio e si avvicinano alla luce proveniente dalle fornaci; sono uomini senza volto, che la luce spettrale rende simili a ectoplasmi, e che sembrano appartenere alle profondità della terra; si muovono per inerzia, lentamente, condannati a eseguire meccanicamente il loro duro lavoro in un'apatica indifferenza. In questa visione infernale, la scarsa luce che li illumina, fatta di bagliori gialli, rossastri e violacei, non è rassicurante, ma sottolinea la loro condizione psicologica di schiavitù.

C'è in questa scena tutto il senso della disperata solitudine di questi personaggi che esprime, con una potenza degna di Dante, l'angoscia del pittore per i destini dell'Europa e forse dell'intera uma-

nità. È un'opera di profonda meditazione, ancora una volta metafora della condizione umana in quel momento, mentre il mondo vive una guerra violenta e crudele, che lascia presagire un futuro pieno soltanto di incertezze e di problematiche esistenziali. Vengono in mente le parole di Thomas Stearns Eliot quando, nel paragrafo finale della prima parte della *Waste Land* (1922), descrive la città di Londra e, anche mediante una citazione dantesca, dà un'immagine angosciosa della gente che vi si reca al lavoro, schiava della propria quotidiana routine, chiusa in una dura corazza di egoismo e in una totale incomunicabilità.

Unreal City,
Under a brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and frequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.

Città irreale,
Sotto la nebbia bruna di un'alba d'inverno,
Una gran folla fluiva sopra il London Bridge, così tanta
Ch'io non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta.
Sospiri, brevi e infrequenti, se ne esalavano,
E ognuno procedeva con gli occhi fissi ai piedi.
(Eliot 1996: 111)

Dopo la dura esperienza della guerra, Sutherland ebbe modo di constatare ancora una volta la crudeltà dell'uomo sull'uomo attraverso le fotografie scattate nei campi di sterminio di Auschwitz, Belsen e Buchenwald dagli Alleati all'atto della liberazione. Erano rappresentazioni realistiche di corpi massacrati e di persone distrutte nel fisico e nel morale, affamate, ridotte ad uno stato larvale o addirittura animalesco. L'angoscia che queste immagini gli trasmisero venne espressa nella *Crocifissione* di Northampton (1946), il grande quadro che gli venne commissionato per la parete del



Fig. 7: Graham Sutherland, *Thorn Trees (Alberi spinosi)*, 1946, olio su tela.

transetto nord della Chiesa di St. Matthew. La genesi dell'opera, per la quale il pittore si ispirò anche alle drammatiche Crocifissioni dipinte da Grünewald, è legata però anche alla forza della sua immaginazione e alla sua visione antropomorfa e animistica degli oggetti di natura, come Sutherland stesso racconta nei suoi "Pensieri sulla pittura", che è anche all'origine dei suoi quadri di spine, in particolare di *Thorn Trees (Alberi spinosi)* (1946) [Fig. 7]:

"I miei quadri di spine sono nati in maniera assai curiosa. Mi era stato chiesto dal Vicario di St. Matthew - a Northampton - di dipingere una Crocifissione. In autunno cominciai a pensare alla forma da dare a quest'opera; nella primavera seguente avevo ancora in mente il soggetto, ma senza aver fatto alcuno schizzo. Mi recai in campagna: per la prima volta cominciai a notare i cespugli spinosi e la struttura delle punte che laceravano l'aria. Feci alcuni disegni, e durante la loro esecuzione si sviluppò un curioso cambiamento: nel disporsi sul foglio le spine si trasformarono, pur conservando le loro punte, in qualcosa di nuovo che delimitava uno spazio vitale, una specie di parafrasi di una Crocifissione o di una testa crocifissa". (Sutherland 1951: 37-38)

Il passo riportato mette in evidenza come per Sutherland tutto si trasformi; non solo gli elementi della natura ma anche gli oggetti e le stesse immagini disegnate o dipinte sono soggette a quello che Francesco Arcangeli (1973: 2) definisce "il 'dàimon' senza riposo dell'eterna trasformazione".

Il tema della spina sarà sviluppato da Sutherland anche nella serie delle *Thorn Heads (Teste spinose)*, in cui i cespugli assumeranno una forma che richiama anche più direttamente una testa coronata di spine. Per Sutherland le spine sono una metafora pittorica che rappresenta la crudeltà perché con il loro andamento contorto e la forma acuminata evocano i supplizi cui fu sottoposto il corpo di Cristo. Proprio per accentuare quest'idea, l'artista le pone a contrasto con un cielo di un blu intenso e con il verde dell'erba, cosa che si proponeva di fare anche nella sua Crocifissione; in realtà alla fine il colore che scelse per il cielo fu un viola bluastrò dettato dalle condizioni di luce della chiesa e dallo sfondo di arenaria delle pareti.

È sorprendente notare come lo schiarimento del colore e nel contempo l'uso di una luce più forte siano legati ad un soggetto così drammatico. Ma, come egli stesso afferma:

La Crocifissione mi attirava per via di una dualità in essa presente [...]. È questo il più tragico dei temi, e tuttavia, inerente ad esso, vi è la promessa della salvezione: è il simbolo dell'attimo di equilibrio precario, lo spazio infinitesimale tra il bianco e il nero; è il momento in cui il cielo pare superbamente azzurro, ma – proprio quando si avverte che la qualità di quell'azzurro è stupenda perché in qualsiasi momento potrebbe mutarsi in nero – ecco l'altra faccia dello specchio – è il punto d'equilibrio dal quale possiamo cadere in una profonda mestizia o innalzarci alla più grande felicità. (Sutherland 1951: 41)

Parte della critica ritiene che l'uso di colori più intensi e brillanti rispetto al passato sia da mettere in relazione con le sue visite nel sud della Francia, che si verificarono a partire dal 1947, a contatto con i colori vivaci della Riviera e la luminosità del cielo del Mediterraneo. In realtà lo stesso Sutherland, al suo arrivo in Francia, si sorprese nel notare come avesse anticipato tutto questo nella sua pittura. Eppure, dopo il suo trasferimento a Mentone, un cambiamento si verificò nella sua arte e nel suo modo di guardare la natura, innescato da una diversa atmosfera, da una vegetazione lussureggiante, fatta di pergolati di vite, di alberi da frutto, ma anche di palme e di altre piante esotiche, e dalla contemplazione delle opere di Picasso e di Matisse, che ebbe modo di vedere proprio sulla Costa Azzurra. Il primo rafforzò in lui la convinzione che le nostre emozioni possono trasformare un oggetto e infondergli nuova vitalità, il secondo lo affascinò con le sue tinte luminose e piatte e una certa tendenza alla decorazione. C'è un momento in cui la poetica di Sutherland sembra distendersi in note più sottilmente liriche e serene. Ma la serenità è, in Sutherland, solo apparente o di breve durata; egli stesso scoprirà presto come sotto l'aspetto esteriore di una natura ricca di suoni e di colori, quasi a voler mostrare la propria *joie de vivre*, si celi una dura lotta per la sopravvivenza: piante e animali allo stesso modo sono dotati di strumenti di offesa e difesa; si proteggono con una sorta di armatura, spesso fatta di dure scaglie, assumono un aspetto feroce o si ar-



Da sinistra, in senso orario:

Fig. 8: Graham Sutherland, *Cigale* (*Cicala*), 1948, olio su tela.

Fig. 9: Graham Sutherland, *Mantis* (*Mantide*), 1953, olio su tela.

Fig. 10: Graham Sutherland, *Insect* (*Insetto*), 1963, olio su tela.

mano con punte e aculei. Da queste osservazioni nascono i suoi giganteschi insetti, come la cicala, *Cigale* (1948) [Fig. 8], la mantide, *Mantis* (1953) [Fig. 9], l'insetto, *Insect* (1963) [Fig. 10], creature che appartengono al mondo animale ma che la sua visione antropomorfa trasforma in ibridi, sospesi tra dimensione umana, vegetale, animale e meccanica, "forme metamorfiche della vita universale, 'bestiario' che ci rammenta l'immensa vitalità d'una natura a cui non sfuggiremo" (Arcangeli 1973: 6).

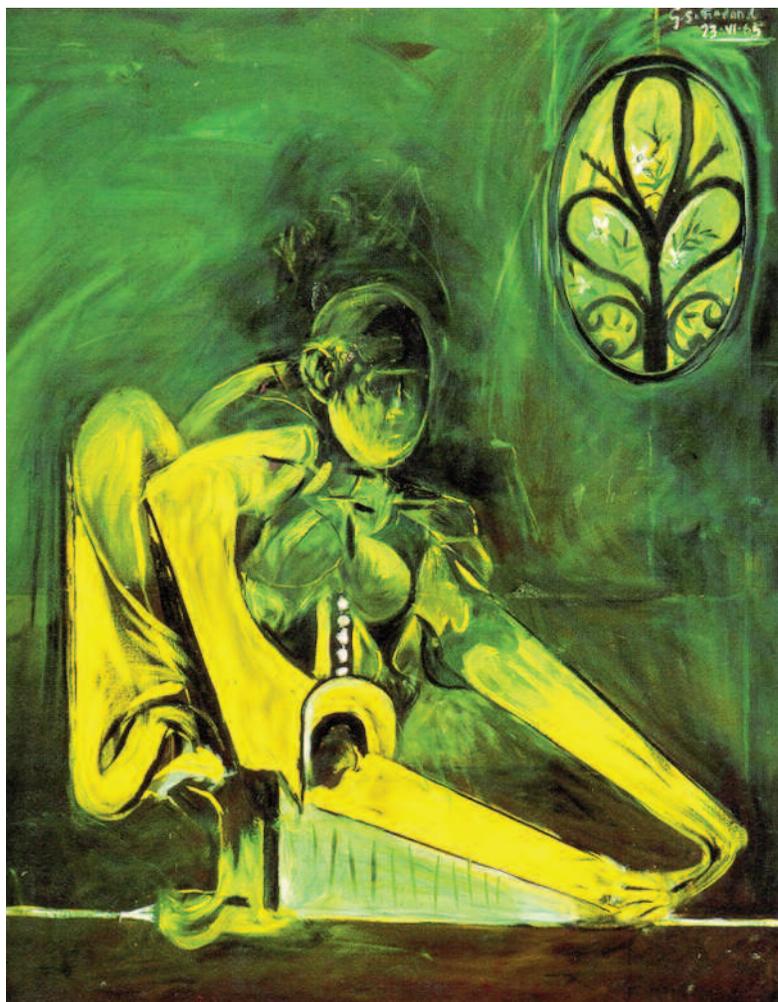


Fig. 11: Graham Sutherland, *Animal Seated* (*Animale seduto*), 1965, olio su tela.

Negli anni sessanta la produzione artistica di Sutherland è caratterizzata da una nuova tendenza, quella espressionistica, in cui fanno la comparsa colori vivaci e una linea incisiva, ma la sua Weltanschauung non muta. In *Seated Animal* (*Animale seduto*, 1965) [Fig. 11], una scimmia dal volto vagamente umano è acquattata in una

stanza che rassomiglia ad una vera e propria prigione; l'insieme è definito da colori irreali, varie sfumature di verde e di giallo. L'ombra densa che la figura proietta sul muro di fondo lascia intravedere un volto, forse quello dello stesso Sutherland, mentre la luce si diffonde nell'ambiente attraverso una finestrella ovale posta in alto a destra nel dipinto; fuori si scorgono degli elementi vegetali incorniciati dall'elegante disegno floreale della grata, un oggetto in ferro battuto che il maestro inglese aveva trovato forse a Venezia e portato con sé in Francia. La misteriosa creatura, insieme uomo, animale e macchina, richiama da un lato l'esperienza di ingegnere fatta dall'artista prima di dedicarsi definitivamente a quella che era la sua autentica vocazione, dall'altro, rifacendosi a un motivo frequente nelle opere di Francis Bacon, l'ossessione del chiuso, ci dice di "come la solitudine e il dramma esistenziale travalichino la condizione umana per farsi collocazione universale delle forme viventi" (Chiappini 1988: 74). Forse le uniche note di speranza sono rappresentate da quella luce che entra dalla finestra e dalle piante verdi che si intravedono all'esterno e che sembrano avere nel contesto un significato salvifico.

Nelle sue solitarie passeggiate, Sutherland amava raccogliere sassi, conchiglie, radici, rami dalle forme particolari. Questa sua passione per gli *objets trouvés* si manifesta in particolare nelle sue *Standing Forms*. In *Three Standing Forms in a Garden* (*Tre forme erette in un giardino*, 1952) [Fig. 12], due delle tre forme misteriose, simulacri di figure umane erette su piedistalli, sono collocate in uno spazio chiuso parzialmente da una parete scura, dipinta a larghe pennellate marroni e nere; la terza, che termina in alto in un doppio busto con due teste, si trova all'esterno; dietro di essa si scorgono degli alberi che fanno pensare al giardino citato nel titolo dell'opera.

La scena, con quell'effetto di improvvisa apparizione che hanno le misteriose presenze, riduzione a oggetto del soggetto umano, dipinte da de Chirico nelle sue piazze vuote e assolate, crea un'atmosfera allucinata e immobile e genera nello spettatore una sensazione di claustrofobia, che l'apertura sulla destra e le vivaci pennellate di color rosso e verde sul pavimento e sulle figure non riescono ad eliminare.

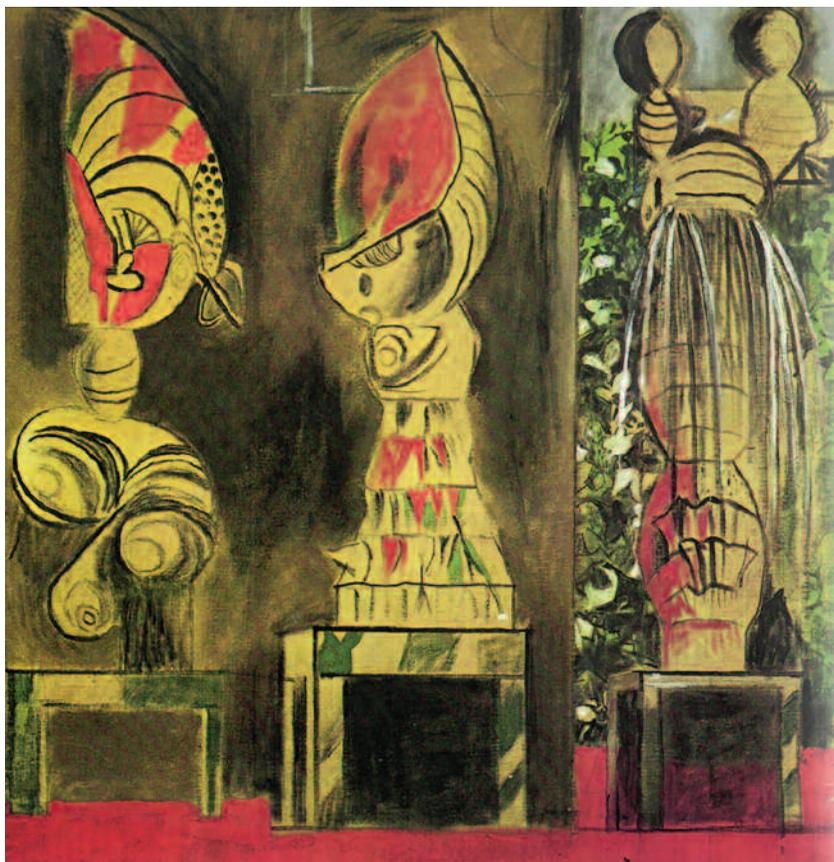


Fig. 12: Graham Sutherland, *Three Standing Forms in a Garden* (*Tre forme erette in un giardino*), 1952, olio su tela.

Per Sutherland questi totem sono “monumenti e presenze”, e non hanno un significato preciso ma rispondono ad una necessità avvertita dall'artista in quel momento di “afferrare il gusto, la qualità, l'essenza della presenza umana – la misteriosa immediatezza di una figura ritta in una stanza o contro una siepe, la sua ombra, la sua consapevolezza, i suoi pensieri – come se nessuno l'avesse mai vista prima, attraverso una sostituzione” (Sutherland 1951: 39).

Sono figure, quindi, create dal pittore e prive di un rapporto diretto con la realtà, anche se i frammenti che le costituiscono, radici, parti di tronchi d'albero, chiome di palme dichiarano la loro appartenenza al mondo della natura, e il trattamento scultoreo della forma, l'aggiunta di caratteristiche umane e l'attenzione ai dettagli, le fa sembrare reali. Forse, come sostiene Douglas Cooper, Sutherland, impegnato in quel periodo a ritrarre personaggi veri, uomini e donne, trovava che “il solo mezzo espressivo per colmare il divario esistente tra l'uomo, il mondo visibile nel quale viviamo e il mondo dell'immaginazione dell'artista passava attraverso la sostituzione e la creazione di feticci”. Lo stesso aggiunge che questo dipinto e gli altri di analogo soggetto sono da leggere “come espressioni di una personale ossessione visiva ed emotiva e un altro esempio del modo obliquo di Sutherland di accostarsi alla realtà” (1961: 47. Traduzione mia).

L'opera è particolarmente importante nella storia della produzione artistica di Sutherland perché si colloca in una fase di transizione, dopo la quale Sutherland sceglierà l'uomo come soggetto privilegiato dei suoi quadri. I numerosi ritratti, in cui i volti sono indagati come se si trattasse di elementi della natura, stanno a testimoniare la sua continua ricerca della verità, e soprattutto di una verità interiore: un movimento della testa o del corpo, un corrugamento della fronte o un'espressione del volto sono sufficienti a rivelare le pene, i dolori, le sofferenze di un'intera esistenza.

Il suo impegno di artista di guerra l'aveva distolto momentaneamente dal tipo di pittura a lui connaturato, ma non aveva cancellato il suo interesse per il paesaggio e per la natura. Erede spirituale di John Constable, come lui amava ripetere, anche a distanza di tempo, gli stessi soggetti, ritornando più volte nei luoghi che lo avevano ispirato; tuttavia, diversamente dal suo predecessore che cercava nel paesaggio, e soprattutto nel cielo, le sottili variazioni di luce e di colore legate alle stagioni e alle diverse ore del giorno, Sutherland era “attratto dai ritmi interni e dall'ordine della natura, dalla completezza di un 'masterplan'” e voleva “fermare la sua

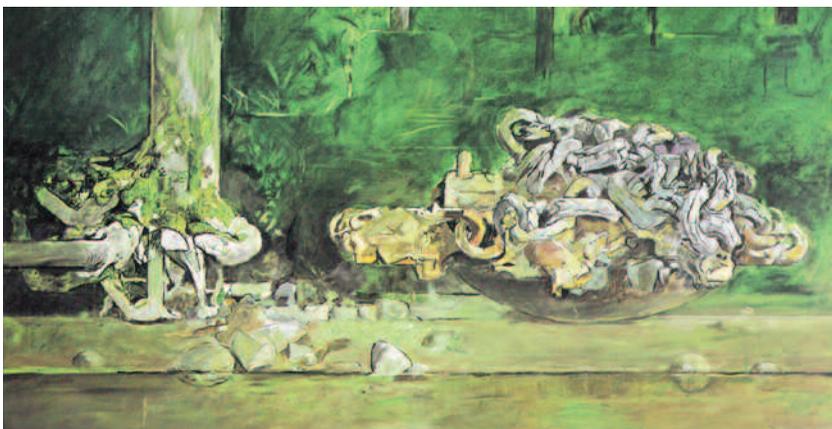


Fig. 13: Graham Sutherland, *Forest with Chains (Foresta con catene)*, 1970, olio su tela.

essenza" sulla tela (Lettera di Graham Sutherland a Roger Berthoud, gennaio 1980, citata in Berthoud 1982: 56. Traduzione mia).

Quando, nel 1967, ritornò nel Galles con il regista italiano Pier Paolo Rugggerini che voleva girare un film sulla sua vita, Sutherland riscoprì quel paesaggio che tanta importanza aveva avuto nella sua formazione, e si rese conto di quanto esso avesse ancora da offrirgli in termini di motivi e di vocabolario di forme e di colori. Fu proprio qui, nel Pembrokeshire, non lontano dal castello di Benton, vicino alla riva del fiume Cleddan, che Sutherland trovò delle catene abbandonate, che erano servite per legare le barche ai rami degli alberi. Quella "massa di forme fuse e intrecciate, cementate insieme dal tempo e dall'umidità" (Sutherland 1976: 98) attirò la sua attenzione. Egli le utilizzò più volte nelle sue opere; così avviene in *Forest with Chains (Foresta con catene)*, 1970 [Fig. 13], in cui le catene, inserite in un contenitore, diventano un'insolita natura morta e compongono, insieme all'albero con le radici nodose scoperte perfettamente allineate e al verde del bosco che fa da sfondo, un quadro dall'"effetto assurdo e crudele" (Arcangeli, 1973: 15). Il tono elegiaco che caratterizza la produzione artistica

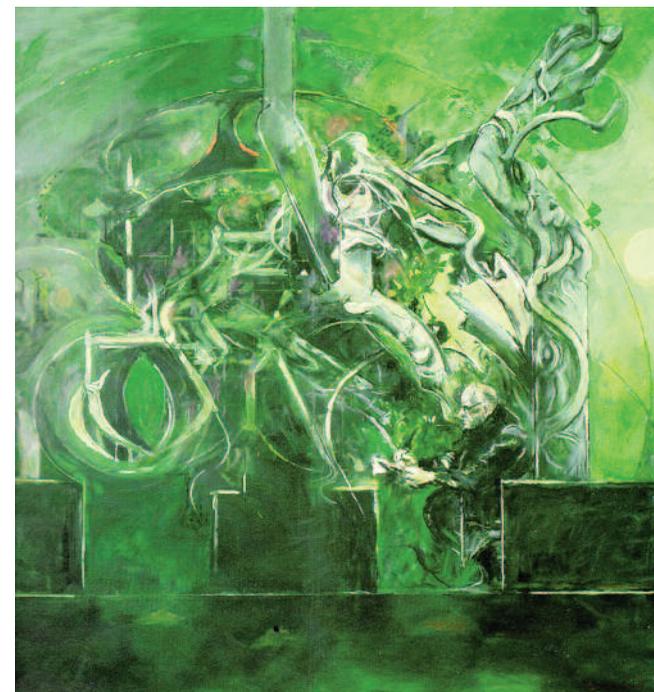


Fig. 14: Graham Sutherland, *Thicket: with Self-Portrait (Autoritratto nel boschetto)*, 1978, olio su tela.

di Sutherland nell'ultimo decennio si è momentaneamente interrotto; i colori cupi della scena, le radici esposte dell'albero, l'insolito accostamento albero-catene creano un senso di disagio e di inquietudine; traspaiono ancora una volta l'amarezza di Sutherland e la sua denuncia dell'esistenza di una mai sopita lotta per la sopravvivenza, anche se l'equilibrio della composizione, scandita da spazi regolari e dalle verticali dell'albero, sembra attenuare l'angoscia del pittore.

Forse un messaggio di speranza viene trasmesso in *Thicket: with Self-Portrait (Autoritratto nel boschetto)*, 1978 [Fig. 14], opera che è stata da varie parti letta come una sorta di testamento artistico di Sutherland. Eseguita nel 1978, due anni prima della morte, è un autoritratto dell'artista in un boschetto. In realtà si tratta di un fitto

groviglio di elementi vegetali, con rami che si sviluppano intorno al pittore e all'interno di uno spazio circolare non privo di connotazioni simboliche. Espressione di forte energia e di prorompente vitalità, che si manifesta in una crescita abnorme e che sembra addirittura soffocare la persona effigiata in un mortale abbraccio, la natura non fa più paura. Immerso nel verde intrico di rami e cespugli che è intento a dipingere, l'artista, che si è volutamente raffigurato vecchio e stanco, molto più di quanto appaia in realtà nella fotografia utilizzata per l'autoritratto, è totalmente compreso nel suo ruolo; egli è l'artista che si batte solitario per affermare i valori dell'arte ma è anche lo studioso della natura, intento nella sua ricerca per arrivare a comprendere il mistero della nascita, della crescita, delle metamorfosi, che avvengono anche sotterraneamente, della vita e della morte delle forme naturali, e riuscire a rivelare l'invisibile. Il cerchio che racchiude il tutto sembra voler comunicare l'inizio e la fine del ciclo vitale della natura e dell'uomo, quest'ultimo ormai definitivamente parte della natura, reso con lo stesso colore e fatto della stessa materia. Le presenze emblematiche del sole (verde) e della luna (bianca), della sorgente e dell'albero, immagini che si incontrano frequentemente nell'opera di Sutherland, servono proprio a sottolineare questo concetto.

Scrivono Roberto Sanesi (1988: 100): "Ma è forse per questa adesione alla verità del transito, [...] per questa caparbia ricerca al di là di ogni visibile decadimento e contraffazione delle forme che la sua opera, nella turbata luminosità della dissoluzione necessaria, si rivela come una stoica dichiarazione di fede".

E forse sta proprio qui il significato della produzione artistica di Sutherland e la testimonianza del suo altissimo impegno morale, nell'affermazione che il fenomeno della crescita organica, il declino e la decadenza delle forme non appartengono solo alla natura ma anche all'uomo. Ma non solo. Durante l'intero corso della sua esistenza, Sutherland ha cercato una "corrispondenza fra le forme naturali – animali, uomini, forme geologiche e botaniche – le macchine e le cose costruite dall'uomo" (Sutherland 1976: 100) e si è impegnato con forza nel tentativo di rivelare, attraverso i suoi

quadri, la minaccia che si cela al di là di quello che è visibile; affascinato dalla bellezza, dal sole, dalla primavera, non si è però mai lasciato ingannare dalle apparenze. È per questo che le sue opere comunicano un'inquietudine e un'angoscia, accentuata anche dall'uso di colori smaltati e squillanti, rossi, verdi, gialli. Eppure, mentre ci presenta un mondo in disgregazione, in cui strane creature, spesso con sembianze umane, esercitano la loro crudeltà su altri esseri, l'artista ci consegna un messaggio di speranza, quello di non abbandonarci alla disperazione, o di rifugiarci nel mondo dell'inconscio e del sogno, ma di resistere stoicamente e lottare contro le forze avverse con lo stesso impegno con cui egli aveva sempre condotto in solitudine la sua battaglia con l'arte.

BIBLIOGRAFIA

- ARCANGELI F. (1973), *Graham Sutherland*, Fabbri, Milano.
- BERTHOUD R. (1982), *Graham Sutherland – A Biography*, Faber and Faber, London.
- CARLUCCIO L. (1961), "Graham Sutherland", in GOLDIN M. (a cura di) (1996), *Sutherland. Ritratti*, Electa, Milano, pp. 267-269.
- CARLUCCIO L. (1966), *Sutherland*, Fratelli Fabbri Editori, Milano.
- CHIAPPINI R. (1988), "Quando Eschilo ci dice che 'la polvere è la sorella assetata del fango'", in CHIAPPINI R. (a cura di), *Sutherland*, Mazzotta, Milano, pp. 62-74.
- COOPER D. (1961), *The Work of Graham Sutherland*, Lund Humphries, London.
- COOPER D. (1965), "Sutherland: la lotta eterna", in GOLDIN M. (a cura di) (1996), *Sutherland. Ritratti*, Electa, Milano, pp. 270-272.
- ELIOTT T. S. (1996), *La terra desolata*, TEA edizioni, Milano.

- GOLDIN M. (1992), "Sutherland il falegname", in GOLDIN M. (a cura di) (1996), *Sutherland. Ritratti*, Electa, Milano, pp. 280-284.
- HAYES J. (1988), "Un viaggio nella condizione umana con sottigliezza di visione e potenza immaginativa", in CHIAPPINI R. (a cura di), *Sutherland*, Mazzotta, Milano, pp. 11-58.
- RUSSOLI F. (1965), "La poesia e la lezione di Sutherland", in GOLDIN M. (a cura di) (1996), *Sutherland. Ritratti*, Electa, Milano, pp. 269-270.
- SACKVILLE-WEST E. (1943), *Graham Sutherland*, Penguin Books, Harmondsworth.
- SANESI R., (1988), " 'The Thicket' e altre considerazioni su Sutherland", in CHIAPPINI R. (a cura di), *Sutherland*, Mazzotta, Milano, pp. 76-100.
- SOAVI G. (1994), "Paesaggi e ritratti", in GOLDIN M. (a cura di) (1996), *Sutherland. Ritratti*, Electa, Milano, pp. 284-285.
- SUTHERLAND G. (1936a), "Un orientamento della grafica inglese", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 19-25.
- SUTHERLAND G. (1936b), "Immagini incise", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 26-31.
- SUTHERLAND G. (1937), "Un monumento di pietra nella campagna inglese", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 45-48.
- SUTHERLAND G. (1941), "Arte e vita", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 83-92.
- SUTHERLAND G. (1942), "Quaderno di schizzi gallesi", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 48-54.
- SUTHERLAND G. (1950), "Frammento sul processo artistico", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 32-34.

- SUTHERLAND G. (1951), "Pensieri sulla pittura", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 35-44.
- SUTHERLAND G. (1964), "Il problema dell'arte religiosa" in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 56-62.
- SUTHERLAND G. (1969-70), "Conversazione alla 'Albrecht Dürer Gesellschaft'", in M.E. Ruggenerini, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 92-97.
- SUTHERLAND G. (1972), "Lettera a G. [Giorgio Soavi]", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 74-75.
- SUTHERLAND G. (1973), "Introduzione allo 'Sketchbook'", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 76-77.
- SUTHERLAND G. (1974), "La natura della poesia e alcune affinità", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 78-82.
- SUTHERLAND G. (1976a), "La raccolta del castello di Picton", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 54-55.
- SUTHERLAND G. (1976b), "Conversazione con Paul Nicholls", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 97-105.
- SUTHERLAND G. (1977), "Conversazione con John Hayes" in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 105-119.
- SUTHERLAND G. (1979), "Artista di guerra", in R. Tassi, G. SUTHERLAND *Parafrasi della natura e altre corrispondenze*, (1979), Pratiche Editrice, Parma, pp. 63-73.
- TASSI R. (1979), "Una discesa agli inferi", in GOLDIN M. (a cura di) (1996), *Sutherland. Ritratti*, Electa, Milano, pp. 273-277.

TESTORI G. (1988), "Il ritratto e le spine", in CHIAPPINI R. (a cura di), *Sutherland*, Mazzotta, Milano, pp. 102-112.

THOMAS D. (1996), *Poesie*, TEA edizioni, Milano.

WILSON S. (1990), *Tate Gallery – An Illustrated Companion*, Tate Gallery Publications, London.