

A poco più di un decennio dello scadere di un secolo che ha speso i suoi primi anni in una violenta guerra contro il passato e che, durante il suo corso, ha sempre rinnovato e rinnova, con varia fortuna, tra un riflusso e l'altro, quello che ancora si chiama lo spirito dell'avanguardia; dopo tanti anni, voglio dire, che con il loro impulso vitale sempre di più ci hanno allontanato dagli antichi richiami che, come stelle fisse, avevano guidato il cammino dell'arte, può sembrare una domanda del tutto priva di senso, o quanto meno inattuale, chiedersi se esista ancora negli artisti stranieri quell'attrazione verso l'Italia che tanta forza ebbe nel Settecento e nell'Ottocento e che si colorò dei più intensi toni dell'amore romantico. Proprio quel tipo di attrazione, intendo, che emana non solo dal nostro passato ma anche da qualcosa che, di quel passato, ancora si respira, o meglio si respirava nell'aria, nella luce, nel paesaggio. Una domanda inattuale: sembrerebbe proprio così. Eppure io credo che oggi, nel caso di alcuni artisti, che sono veri e riconosciuti artisti, quella domanda un senso ancora lo abbia. Che quell'attrazione cioè ancora esista e abbia le sue conseguenze, vale a dire il suo potere, anche se si tratta di un'attrazione, diciamo pure di un amore, che per i suoi riflessi e per le sue implicazioni è certamente molto diversa da quella che fu già così forte e largamente diffusa, se pur non del tutto diversa è la sua natura.

Parlo di oggi, naturalmente, dell'anno in cui viviamo, il 1988, di un tempo cioè in cui quello che si respira nell'aria del nostro passato non è tale davvero da nutrire o da incoraggiare un sentimento d'amore che non sia anche un sentimento di rimpianto. Se nostalgico, malinconico o disperato dipende solo da chi lo prova. Troppe altre cose e diverse (e come potrebbe essere altrimenti?) si respirano nell'aria. Così che per renderlo ancora una volta attivo e fecondo, quel sentimento, occorre quanto meno uno sforzo in controcorrente dell'immaginazione e una fede che può nascere soltanto da un'interna necessità e da una convinzione molto ferma e anche da un rifiuto, o almeno da una particolare disattenzione per quella che è la stagione "presente, e viva e il suon di lei".

Non c'è dubbio che oggi quel sentimento di unione col passato e le ragioni che possono farlo sentire ancora come cosa viva sono molto più difficilmente trasferibili nel presente di quanto non lo fossero negli anni appena trascorsi, che pur erano anni caratterizzati da eroiche aspirazioni di sorpassare gli ultimi confini dell'espressione artistica affrontando i rischi e le incognite di avventurarsi in territori inesplorati dopo aver volontariamente distrutto i ponti alle proprie spalle. Ancora in quegli anni più di una volta l'attrazione verso l'Italia e verso ciò che l'Italia significava per un artista ha alimentato non poche spinte positive anche al di fuori, ciò che è importante, dall'atmosfera restauratrice del "Nouveau Humanisme" o del "Rappel à l'ordre".

È vero che Picasso, nel suo apparente accostarsi alla norma negli anni Venti, rimase insensibile al richiamo dell'Italia, come almeno dichiarò dopo il suo viaggio a Roma. Il suo "antico", allora, era ben più lontano nel tempo; lo ritrovava in un'arcaica matrice mediterranea, nella enorme terrestre maestà dell'arte iberica o negli strati immemoriali dell'istinto di esprimersi dove affonda le sue radici l'arte primitiva. Ma al suo occhio divoratore e distruttore d'immagini nemmeno l'Italia classica sfuggì se, come mi sembra, si può ravvisare una labile impronta della sequenza compositiva de "L'incendio di Borgo" nello svolgimento dell'azione di "Guernica". Per Derain, invece, il viaggio in Italia del 1921, compiuto, se così può dirsi, nello spirito dei "voyages d'Italie" degli adepti del classicismo, non fu senza conseguenze, e in quanto a Balthus, sin dal tempo in cui viaggiava in bicicletta fra Arezzo, Monterchi e Borgo San Sepolcro, è rimasto sempre legato, per tramiti sottili, eterodossi, all'essenza dello spirito formale italiano. Non si trattava più, allora, del richiamo dell'antico o degli eroi del pieno Rinascimento; era piuttosto la rigorosa spazialità di Piero della Francesca, la sua calma e chiara luce,

la sua sublime geometria. Oppure, per altri, era il dramma del momento fissato nella luce di Caravaggio e il suo coinvolgimento vitale, oppure l'amore seicentesco per il "bel dipingere". Cioè quelle che erano state le scoperte della critica d'arte d'avanguardia degli anni Venti e Trenta.

Ma oggi? Oggi quella profonda convinzione di essere vivamente innestati nel tronco del grande verde albero della pittura, e quindi quell'attrazione, là dove esiste, per l'Italia, quell'ideale "filautonia", come dicevano gli umanisti, dalla cui considerazione sono partito, ha per gli artisti che la condividono un significato più impegnativo, più programmatico, più implicitamente polemico e, se vogliamo, più rischioso in quanto si accompagna ad una posizione apertamente dichiarata che può definirsi di rifiuto. Rifiuto di ammettere che nel cammino dell'arte ci possano essere rotture radicali e quindi ricerche, al di là degli estremi confini della "fabula de lineis et coloribus", di un "altro" linguaggio espressivo; il che vuol dire ferma convinzione che un legame ancora vitale, ininterrotto, da identificarsi nell'arte stessa, leghi un artista alle grandi e libere espressioni dell'arte del passato lungo il filo di uno sviluppo storico organico.

Certo è che dichiarare la propria fede nella continuità del linguaggio "pittura" cioè nella trasmissione di valori variabili all'infinito ma sempre riconducibili ad uno stesso codice, non è facile in un tempo come questo in cui siamo sollecitati a chiederci seriamente se, e in quale misura, la natura umana sia sempre la stessa. Non è facile, non v'è dubbio, e richiede una sorta di eroismo da parte di chi, quella dichiarazione, è pronto a sostenerla con vera fede e con innocenza. Eppure io credo che non abbia molto senso, oggi, difendere o condannare la convinzione che spinge alcuni artisti a sentirsi in tal modo "dentro la pittura". I profondi mutamenti nella visione del mondo cui abbiamo assistito in questi ultimissimi decenni (due decenni forse, non di più), mutamenti, ne sono convinto, ben più radicali di quelli portati da due guerre, ben più radicali di quelli che videro nascere le più estreme avanguardie, hanno portato alla paradossale conseguenza che, nel campo dell'arte, si sia attenuata se non addirittura dissolta l'intransigenza avanguardista, si sia estesa e rafforzata la possibilità di convivere fra le più diverse tendenze e si sia giunti anche a considerare con animo diverso il nostro "senso del passato". È in questa luce che dobbiamo considerare le opere dei tre artisti che sono oggetto di questa mostra e il "lure of italian art" che in parte le motiva.

Tre artisti profondamente diversi fra loro così come è diverso il loro rapporto con l'Italia o meglio con le inclinazioni e con le scelte formali che quel rapporto presuppone. È un rapporto con i segni lasciati dal nostro passato nel mondo della visione; un rapporto che, se pur certamente esiste, e quindi è il solo che giustifica questa mostra, non è tuttavia mai precisabile in diretti e concreti richiami ma rientra piuttosto nella logica di una scelta iniziale di una ben definita vocazione.

Non si può negare, credo, che il fascino dei dipinti e dei disegni di William Bailey, delle sue famose nature morte che così spesso hanno un titolo suggestivamente italiano ("Mercatale Still Life", "Monterchi Still Life", "Still Life Piazza Fortebraccio", "Still Life Via Alberti") sia dovuto anche a quel loro invito ad una silenziosa contemplazione della "norma" che ci riporta ad un archetipico "spirito formale italiano", anzi ad una sua quintessenza. È il presupposto intellettuale e razionale che, in quelle opere, regola e conferisce un significato ai rapporti fra forma e spazio, fra luce e ombra, fra disegno e tono, che ci riporta per il suo meditato rigore, temperato da una luminosa e diffusa dolcezza, ai momenti più teoretici di quello spirito: alla sintesi di Piero, alla "divina proporzione". È vero che riferirsi al richiamo di un "eterno spirito formale italiano" o più ancora ad una sua quintessenza è sempre un'astrazione, ma il fascino delle nature morte di Bailey, che ha certamente sulla "vita delle forme" idee molto precise, consiste proprio in quella sua meditativa, luminosa, calma contemplazione di un'astrazione, di una platonica immagine, questa sì, in quanto ideale, eterna, di una significante ed essenziale perfezione. I nitidi oggetti domestici sono disposti frontalmente sul piano prospettico del tavolo contro la superficie unita del fondo con lo studiato equilibrio formale che hanno le statue del frontone di un tempio greco. Con una sorta di cerimoniale sacralità. Forme e tono (sia esso colore o varia intensità del chiaroscuro) concorrono

alla sintesi prospettica. Ombre e luci nel loro rigoroso intarsio assumono la funzione di inflessibili guardiane della forma e ogni oggetto che per la sua esatta definizione sembra appartenere al mondo dell'inganno visivo, appare invece come il testimone di una legge formale, di un'integra appartenenza al regno della conoscenza poetica, al regno delle immagini. Nei disegni, siano essi nudi o ritratti, la meditata ricerca di William Bailey mette in luce la sua intima trama, rivela il calore interno che la muove, il senso di intensa fascinazione che lo lega al soggetto. Il segno leggero, studiato, attento ad evitare ogni sia pur lieve approssimazione, è però sempre guidato da un'emozione contenuta, come da un'introversa felicità di ritrovare ritmi antichi e di sapere come essi siano sempre rinnovabili.

Dieter Kopp ha lasciato la Germania a diciannove anni senza farvi più ritorno e da tempo ha scelto l'Italia come sua stabile dimora. Se è giusto che egli si meravigli, come credo, di non essere considerato italiano, o meglio ancora di non essere considerato semplicemente "un pittore" (suppongo che non amerà il sottotitolo di questa mostra), quella sua scelta rimane pur sempre significativa perché corrisponde alla sua ferma convinzione che, nell'arte, l'unico tempo che esiste è l'assenza del tempo e che bisogna dipingere come se "l'arte moderna", e intende le neo-avanguardie, non fosse mai esistita. Una posizione che ha sempre difeso, bisogna ammetterlo, con una buona dose di coraggio e con un'abnegazione di cui non conosco l'eguale. Per Dieter, comunque, i musei sono i luoghi più meravigliosi del mondo, e l'Italia, quindi, è (o almeno era) un buon posto per viverci.

Antonello Trombadori, che fu il primo a scrivere di lui e ad organizzare la sua prima mostra romana, lo paragonò, se ben ricordo, ad un Nazareno, ad una sorta di Overbeck rinato, per quel suo amore che può definirsi religioso, quasi monacale, per l'arte, per quella sua incantata attrazione, davvero "senza tempo", nei confronti dell'attento studio della natura, per quei suoi disegni precisi, eseguiti con una tecnica pressoché quattrocentesca, di una roccia, di un ramoscello di pino, di uno spoglio interno con la finestra aperta su un paesaggio pietroso inondato di luce, come erano i dipinti di quella prima mostra eseguiti durante la lunga permanenza in un'isola greca. Anche questo paragone con Overbeck so che a Dieter non piace, non piace affatto, soprattutto ora che è spinto da altre passioni e che ha abbandonato quella "primitiva" secchezza; ma resta pur sempre vero che quel suo amore per la pittura "senza tempo", quella sua dedizione, quel suo isolamento quasi monastico (che del resto non ha mai abbandonato) quel suo riesumare antiche tecniche come l'uso della punta d'argento su fogli leggermente acquarellati conferiva ai disegni di quel tempo, così come a quelli di anni posteriori, un senso di magica sospensione e, allo stesso tempo, una straordinaria evidenza, che in qualche modo si inserisce in una tradizione nordica; nordica-italianizzante, diciamo, dapprima, poi sempre più inserita in una latina naturalezza. Così come è di natura nordica quella particolare attrazione per il mondo mediterraneo, per la luce, per una supposta predisposizione all'armonia e all'equilibrio: il mondo delle proporzioni.

Se Dieter ha maturato il suo stile cercando un'espressione più libera, più pittorica, è rimasto sempre fermamente legato alla convinzione, una convinzione devo dire che oggi lo rende meno isolato di ieri, che la sequenza dei grandi avvenimenti che hanno portato, come lui pensa, all'estremo tutte le forme espressive si sia oggi esaurita. Che la rottura sia quindi con il presente, non con il passato. È così che le sue ricerche più recenti, testimoniate da una serie di bellissimi acquarelli con vedute del Serchio vicino a Lucca, degli alberi di Villa Balestra e da vari studi di palme e di fiori, siano eseguite in uno spirito che si pone in piena opposizione contro uno dei principi più invalsi nell'arte contemporanea: cioè che ogni opera sia fine a se stessa e in sé compiuta. Ognuno di quegli acquarelli, così come ogni opera di Dieter, è un tentativo, un tentativo ripetuto e ripetibile pressoché all'infinito, di avvicinamento ad un'ideale perfezione cui deve aspirare un artista quando dipende solo da se stesso ed è totalmente indipendente da qualsiasi operare e da qualsiasi pensiero preconstituito. Quando l'unico legame è col mondo, per lui senza tempo, della vera pittura.

Ivan Theimer vive e lavora a Parigi, ma ha soggiornato per lunghi periodi in Italia

dove ritorna ogni anno e dove anche ama lavorare. So che più di una volta si è chiesto se, considerando la natura delle sue inclinazioni, non fosse stato più giusto per lui scegliere l'Italia con quello che, per un artista, l'Italia può significare. Se ha vinto invece Parigi (ed è stata una scelta meditata e, in fondo, giusta) il suo legame con l'Italia non si è per questo indebolito. Infatti non si può dire davvero che Theimer non dichiararsi esplicitamente in tutte le sue opere, sculture, dipinti o disegni che siano, di trarre ogni suo nutrimento dal suolo classico. Un territorio ideale, un territorio della memoria, che comprende non solo l'Italia, ma anche la Grecia e l'Egitto e che gli ha fornito e gli fornisce una ricca messe di forme e di simboli, di tecniche e di sentimenti che egli sa piegare perfettamente, da vero artista quale egli è (e artista nel senso più antico della parola) ai bisogni espressivi del suo temperamento irrequieto, alla sua ansiosa ricerca di stile. Se volessi ritrovare nel passato un modello di comportamento da proporre al suo, dovrei cercarlo forse in quell'atteggiamento appassionato nei confronti dell'Antico o del nostro Rinascimento, caratterizzato da una ansia di perfezione formale e da un'inquietata ricerca di un'identità stilistica non dissimile dalla sua, che fu proprio di un gruppo di artisti nordici pre-romantici affascinati dall'Italia e creatori di un esasperato e spesso tenebroso neoclassicismo. Penso al disegno di Fuseli che raffigura "l'artista in disperazione davanti alla grandezza dell'antico" perché talvolta mi par di leggere un sentimento non diverso nello sguardo di Theimer che pur come pochi oggi sa dominare la materia e sottometterla ai suoi desideri. Penso soprattutto a quello spirito di ribellione verso il presente, cioè verso le mode del presente, che, sulla spinta di una sorta di analogia storica (intendo quel rivolgersi da un momento di crisi in atto ad un momento di crisi non dissimile del passato) spingeva gli artisti pre-romantici verso il più esacerbato, introverso e spesso ironico stilismo della Maniera.

Non c'è nulla di tenebroso nel classicismo di Theimer, ma piuttosto l'ansia della ricerca della chiave di un segreto: il segreto dello stile ma anche il segreto di essere sincero con se stesso e di essere moderno nel proprio amore del passato. Classicismo, Manierismo, Barocco, Metafisica: la ricerca di Theimer molto spesso sembra modellarsi sulle strutture formali e sui contenuti simbolici di quei diversi momenti della creatività artistica. Ma egli sa affrontare coraggiosamente il rischio che comporta questo legame con il passato e questa implicita polemica con il presente, il rischio che comporta, oggi, la ricerca di una tradizione e il conseguente ricorso alla tecnica in quanto strumento per dominare la materia. Dice giustamente James Lord, che ha dedicato a Theimer alcune bellissime pagine, che non bisogna confondere tradizione con convenzione e sostituire alle ragioni della visione le ragioni della moda. E in quanto al rischio non è forse il compagno più fedele dell'artista? Non è forse il rischio che l'accompagna in ogni sua scelta?