


Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In the writings of the English painter Graham Sutherland, it is possible to trace some general reflections on the genetic and structural foundations of art, particularly in the areas of engraving and sacred art. In this contribution will be emphasised the phenomenological character of these reflections, which are based on a dialectical and schematic approach and are directly related to the artist's poetics.

In virtù di un interesse manifestato a più riprese lungo tutto il suo percorso critico, Roberto Tassi¹ ha raccolto quasi tutti gli scritti di Graham Sutherland in un volumetto pubblicato dalla parmense Pratiche nel febbraio 1979, un anno prima della morte dell'artista. Fondata nel 1976 dall'industriale Alberto Guareschi, la piccola casa editrice ha purtroppo avuto vita breve: nel 1985 è stata acquisita dal gruppo Electa Mondadori per poi passare al Saggiatore nel 1996 e chiudere nel 2004. Il volumetto curato da Tassi è stato tuttavia ripreso nel 1999 dalla milanese SE e nel 2012 da Abscondita che lo hanno consegnato a una nuova circolazione nazionale. I testi riprodotti al suo interno coprono un arco cronologico compreso tra il 1936 e il 1977 e risultano fondamentali per chiarire molti aspetti della poetica e del percorso personale di Sutherland, dal rapporto con il paesaggio gallese alla sua esperienza come "artista di guerra". Da alcuni di questi scritti emergono però riflessioni sull'arte di carattere più generale che intendono costituirsi come chiavi di accesso ai fondamenti genetici e strutturali dell'arte stessa. Queste osservazioni sembrano riconducibili a un approccio di orientamento fenomenologico, ossia volto all'individuazione delle invarianti o dei processi evolutivi che caratterizzano il divenire dell'arte. Sutherland non può certo essere considerato un teorico dell'arte in piena regola: la sua attività critica è discontinua e asistemica, compromessa con le angolature della sua poetica e quindi inevitabilmente parziale. Ma è proprio sulla base delle consonanze che la sua stessa poetica sembra stabilire con i metodi dell'indagine fenomenologica che le sue osservazioni possono essere comprese in questa chiave. Tale possibilità risulta di particolare interesse rispetto alle più recenti riflessioni di Lambert Wiesing sulla consonanza tra lo sguardo artistico e l'analisi fenomenologica: laddove l'arte rappresenta le cose per come si manifestano alla percezione, slegate dai rapporti consueti, essa si avvicina alla descrizione fenomenologica che mira a cogliere le "cose stesse" trascendendo l'immediatezza dei dati sensibili².

Nell'introduzione alla raccolta di scritti Tassi associa l'atteggiamento vigile di Sutherland di fronte alla natura a quello di Marcel Proust «immobile di fronte alle rose del Bengala, in attesa che gli rivelino la loro essenza»; come ricorda lo stesso Tassi, Giacomo Debenedetti trova in questo atto contemplativo l'esercizio di un principio husserliano, quello dell'intenzionalità, che incentra il processo di analisi e comprensione del reale nella reciprocità percettiva, in un «esplosione verso» di soggetto e oggetto. Questa "esplosione" tra le due entità corrisponde a quello che Sutherland chiama «incontro», cioè il momento rivelatore in cui emergono alla sua coscienza i fattori più significativi della realtà osservata. L'artista trascende infatti le forme epidermiche della natura per rappresentarne i processi interni di crescita, sviluppo e metamorfosi. Lo sguardo di Sutherland sulla natura è allora assimilabile a quello del fenomenologo che, eliminando ogni pregiudizio, sospende i dati dell'esperienza sensibile dalle sue più consuete relazioni per accedere intuitivamente a più profondi livelli di conoscenza. Una descrizione fornita dallo stesso artista circa il suo processo creativo corrobora la possibilità di questa assimilazione:

La prima reazione, naturalmente, avviene tramite l'occhio [...] quasi in risposta a un inespresso bisogno dei nostri nervi. [...] 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. Se sono in grado di reagire ad esso con pienezza, senza preconcetti, è come se non lo avessi mai visto prima. [...] 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 solo se è riuscito a conservare, fissandola sul materiale – tela e colori – la sensazione di quella presenza originaria, nella sua forma nuova e ora immutabile³.

È importante aggiungere poi che la contemplazione delle forme fenomeniche si risolve quasi sempre, per l'artista, nell'individuazione di una dualità attiva, di un'alternanza dinamica di fattori in contrasto. È ciò che emerge in particolare dalle sue opere a tema religioso, in cui si esplica maggiormente la sua concezione di immagine: la Crocifissione appare infatti a Sutherland quale «simbolo dell'attimo di equilibrio precario» tra felicità e mestizia e più in generale come «spazio infinitesimale tra il bianco e il nero». Ma tutta la sua pittura si pone, per ammissione dello stesso artista, nell'ottica di una «tensione degli opposti»⁴.

Questa visione dicotomica della realtà si riflette anche nella sua teorizzazione dei processi artistici: nei primi due scritti dedicati alla grafica e all'incisione, contigui per date e per contesto editoriale, l'artista parte infatti dalla definizione di polarità, di alternanze dialettiche utili a comprendere la natura dei processi formativi. Benché esposta ai rischi dell'approssimazione e del manicheismo, l'artista

considera l'istituzione di categorie generali un passaggio inevitabile per cogliere le qualità essenziali dei fenomeni artistici e stabilire un dialogo tra artista e fruitore sulla base di schemi condivisi, ma si raccomanda anche di non assumere tali categorie in modo assolutizzante, con il rischio di snaturare l'oggetto osservato⁵. Il suo si configura quindi come un approccio empirico e induttivo, teso a valutare di volta in volta il grado di affinità, vicinanza o propensione di un elemento verso l'una o l'altra categoria. Un tale metodo appare compatibile con quelli di Konrad Fiedler, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin o Wilhelm Worringer, autori oggi riconosciuti alle origini di un approccio fenomenologico allo studio dell'arte⁶. La capacità intuitiva dell'occhio, il primato conoscitivo della visione e l'individuazione di schemi astrattivi che trascendono la forma sono infatti i valori della 'pura visibilità' condivisi anche da Sutherland. Ad assicurargli la validità di un approccio empirico è stata forse la lettura del capitolo introduttivo ad *Art Now* (1933) di Herbert Read, testo in cui l'autore esalta le proposte metodologiche di studiosi tedeschi come il già citato Fiedler, Gottfried Semper o Adolf von Hildebrand⁷.

La teoria del *Kunstwollen* sembra affiorare in Sutherland quando, in *Un orientamento della grafica inglese*, apparso su «Signature» il 3 luglio 1936, rileva la presenza di un vettore stilistico nazionale nella pratica del disegno: la capacità di risalire al carattere generale di un popolo attraverso i singoli esiti stilistici è una nota prerogativa della scuola purovisibilista. Nell'ottica di una polarizzazione propria della stessa scuola, l'autore pone una distinzione tra un approccio «oggettivo», fortemente condizionato dalla percezione del vero, e un approccio «soggettivo», volto invece alla rielaborazione fantasiosa delle forme osservate⁸. In virtù del suo cauto relativismo, Sutherland precisa tuttavia che anche il secondo approccio implichi una componente di oggettività, poiché nessuna forma può essere inventata dal nulla. Rifiutando l'idea romantica del genio creatore, l'artista ripensa quindi la soggettività come un insieme di processi selettivi e organizzativi che permettono di parafrasare la realtà in immagine. È la stessa modalità con cui l'artista si avvicina al paesaggio, dichiarando che l'isolamento disegnativo di singoli dettagli del mondo naturale, come un lichene o una pietra sagomata, attesti con evidenza la presenza attiva e interpretativa dell'uomo⁹. A Francesco Arcangeli, infatti, appare chiaro che l'opera di Sutherland sia volta a «riconfermare la funzione ineliminabile del vedere», ma per ammettere appunto che «il vedere è una scelta, che seleziona certe forme, e ne scarta altre»¹⁰. All'interno dei processi selettivi teorizzati dall'artista le forme perdono la loro «abituale contiguità»¹¹ per essere prima elaborate dall'inconscio, in modo pressoché passivo e involontario, e poi selezionate e organizzate dall'intelletto. William Blake viene a costituire, in questa prospettiva, un caso problematico: Sutherland rileva infatti nel suo lavoro

iniziale alcune incongruenze formative imputabili all'impiego troppo diretto di fonti letterarie, religiose e artistiche eterogenee e scarsamente elaborate. È a suo avviso la mancanza di un confronto più immediato con la natura, incompatibile con una concezione di immagine basata su artifici già costituiti, ad avere limitato l'autentica soggettivazione delle forme. Solo nelle illustrazioni per la *Divina Commedia* è possibile riscontrare, a suo parere, una significativa coerenza e omogeneità espressiva, capace di rendere un senso simultaneo di intimità e di universalità scevra da influssi e richiami pregressi. A un più equilibrato compromesso tra fattori oggettivi e soggettivi risponde invece il lavoro di Samuel Palmer, che ha saputo ammorbidire la lezione di Blake guardando alla produzione tarda di William Turner, raggiungendo quindi una maggiore «qualità di eccitazione»¹². Ma il processo soggettivante resta incompiuto, perché passa dal filtro di un riferimento oggettivo, cioè l'opera di un altro artista, mediando ancora una volta il suo rapporto con la natura. I casi di Paul Nash e di Henry Moore sono invece indicati come emblematici di un'autentica originalità immaginativa, in virtù di un più diretto confronto con la natura e di una ricercata consonanza tra idea e materia.

Anche lo scritto sulle *Immagini incise*, apparso sempre su «Signature» un anno dopo, il 6 luglio 1937, inizia con uno schema dicotomico: la distinzione tra «calligrafia» e «incisione corsiva», intesi rispettivamente quali prototipi del disegno e dell'incisione lineare che si differenziano per scorrevolezza e fluidità del tratto¹³. La riflessione di Sutherland si incentra su aspetti materiali che sono a monte di ogni codificazione tecnica: la sua analisi risente quindi di un approccio «genetico», orientato a riscoprire in costituzioni anteriori i significati dei procedimenti prescritti da ogni tecnica e ancora una volta conciliabile con una prospettiva husserliana¹⁴. Concentrandosi sull'incisione, cui dedica l'intero saggio, Sutherland riconosce nel graffito, nell'intaglio di una superficie dura, la «forma originaria» dell'incisione lineare, la stessa da cui, secondo Hildebrand, nasce anche il rilievo scultoreo¹⁵. Lo stesso artista allude infatti a una possibile parentela tra le due tecniche, ma individua nell'atto di solcare e scalpire le superfici la chiave per problematizzare alcuni aspetti evolutivi della pratica incisoria. A dettare l'orientamento del percorso critico di Sutherland è il magistrale *A History of Engraving and Etching* (1923) di Arthur Mayger Hind¹⁶, la cui introduzione reca un'accurata disamina dei materiali, delle tecniche e dei processi incisorii. Riallacciandosi a una tradizione che affonda le sue radici in Giorgio Vasari, Sutherland afferma che, fino al primo Quattrocento, l'incisione resta una pratica decorativa del tutto autonoma, finalizzata ad animare le superfici di else, sigilli e monili e che, probabilmente, l'uso di riempire quei solchi di pigmento nero abbia poi suggerito la possibilità

di imprimere superfici assorbenti, come carte inumidite, inaugurando un sistema di riproduzione seriale delle immagini. La serializzazione dell'incisione sembra implicare però per Sutherland alcuni problemi relativi allo specifico della tecnica. L'artista ritiene inappropriato l'uso del termine "incisione" per indicare le stampe ottenute: esse sono semmai delle «estensioni» che mantengono solo in parte le qualità formali dell'immagine originaria, ma a scapito del suo principio genetico¹⁷. L'osservazione dell'artista può risultare forse cavillosa: è palese infatti il carattere metonimico di quella definizione; si deve poi notare che, pur criticandolo, egli stesso non si sottragga all'impiego di questo procedimento per la produzione di acqueforti tra le più dettagliate e ammirevoli del Novecento. Ma sono soprattutto le incisioni di traduzione a costituire, per Sutherland, un fenomeno problematico: per quanto apprezzabili in numerosi risultati, esse costituiscono per l'artista una forma di "prostituzione", di svilimento della tecnica che ne dissolve lo specifico. Così come Otto Pächt vede "morire" la miniatura quando questa assimila i valori prospettici della pittura rompendo la relazione elettiva con il suo supporto¹⁸, Sutherland individua la "morte" dell'incisione nella forzatura delle sue proprietà formative sulla base di soluzioni nate in seno alla pittura. L'artista dimostra così di non pensare all'incisione come mero «strumento della forma» ma come autentico «procedimento di conoscenza»¹⁹, per dirla con Henri Focillon, teorico attento ai processi genetici delle forme artistiche²⁰. A dispetto delle osservazioni di Sutherland, va notato che è proprio nel confronto con la pittura che l'incisione ha affinato le proprie tecniche, tanto da arrivare a costituire «la coscienza storica e pratica dell'arte»²¹. Ma è pur vero che pittura e incisione non sono media intercambiabili rispetto a determinate necessità formative e che ogni scelta operativa debba trovare fondamento in una coerenza sempre verificata tra la tecnica da impiegare e la forma da raggiungere.

Il passo tuttavia più interessante della riflessione di Sutherland sulle "immagini incise" riguarda il rapporto strutturale tra incisione e stampa tipografica, rapporto che estende sul piano tecnologico una più atavica relazione, quella tra disegno e scrittura, declinato dallo stesso artista in un transito reciproco tra forma e linguaggio. Nei *Pensieri sulla pittura* (1951) Sutherland individua nella poesia un medium che «illumina il significato e la natura delle cose [...] e ne definisce l'essenza»²²: poesia e pittura sono intese in questo scritto come equivalenti di un processo interpretativo atto a decodificare la realtà in immagine. Indicando la sua ricerca come «parafrasi» della natura l'artista dimostra di concepire il suo lavoro secondo procedimenti linguistici; descrivendo poi i processi trasformativi della pittura contemporanea come una sorta di «stenografia visiva» ricuce i fili di una profonda vicinanza tra scrittura e immagine nel segno di una misteriosa

quanto fertile unità tra verbale e visuale²³. In *Immagini incise* Sutherland difende l'esistenza di «un'innequivocabile affinità di forme tra le linee di un'illustrazione incisa e i caratteri usati dallo stampatore»²⁴; e riteniamo che una tale affermazione abbia ancora le sue radici nella *History of Engraving* di Hind: ha avuto forse non poco peso per l'artista il fatto che, nelle primissime righe dell'introduzione al volume, lo studioso definisca l'incisione come «l'arte di disegnare o scrivere su un qualsiasi supporto per mezzo di una linea incisa»²⁵. Nella disinvoltura dell'accostamento, Hind sembra quasi suggerire che disegno e scrittura siano pratiche talmente affini da risultare quasi intercambiabili. L'ipotesi omologica non è infondata: bastano già a dimostrarlo la comune etimologia greca, *graphêin*, per indicare sia il disegno sia la scrittura e le riprostate origini iconiche dell'alfabeto fonetico. Recentemente, W.J.T. Mitchell ha indicato la scrittura come un nesso tra linguaggio e visione che trova nel rebus, nel geroglifico o nella parola dipinta il suo paradigma ideale²⁶. E in questa sede appare assai rilevante il fatto che lo studioso tragga tali conclusioni prendendo in esame proprio la scrittura di Blake²⁷, autore di cui lo stesso Sutherland dichiara di apprezzare maggiormente la produzione letteraria e illustrata rispetto a quella pittorica²⁸. La ricucitura ontologica tra incisione e scrittura rievoca poi il rimando a un altro processo genetico, quello che vede derivare la nozione di "stile", cioè l'insieme delle scelte formative proprie di un singolo artista o di una tendenza, dallo *stilus*, ossia dall'asticciola metallica con cui, in epoca romana, si scalfivano le tavolette fittili ricoperte da uno strato di cera²⁹. Tale derivazione si verifica nel passaggio da una determinata occorrenza pratica a un più allargato piano concettuale che implica possibilità di variazione e di personalizzazione, le stesse qualità difese da Sutherland nel primo scritto apparso su «Signature». L'idea di una soggettività intesa come insieme di processi selettivi e organizzativi da condursi di fronte alla natura senza alcuna mediazione pregressa, infatti, rimette sempre in campo il problema dell'originalità, intesa come elaborazione ansiosa di una personale impronta sul reale.

Pur menzionando brillanti esempi di libri illustrati con incisioni su metallo come *l'Ancient Mariner* di Samuel Taylor Coleridge illustrato da David Jones³⁰ e edito da Douglas Cleverdon nel 1929, Sutherland si sofferma sui motivi, concettuali e formativi oltre che pratici ed economici, che hanno portato editori e stampatori a scegliere matrici in legno, individuando in esse «il tramite più adatto per stampare illustrazioni»³¹: incise "in rilievo", queste matrici possono essere inserite direttamente all'interno della gabbia tipografica, rafforzando la simultaneità tra immagine e testo già all'interno del processo di stampa³². Ancora una volta Sutherland assegna quindi una valenza ontologica a un fattore genetico, riconoscendo nella pagina scritta un supporto avvalorante per l'immagine incisa.

Il libro illustrato a incisioni diventa quindi, in questa prospettiva, il dispositivo ideale per una “rivelazione” dell’incisione stessa. D’altra parte, la linearità del segno grafico ben si attaglia al sottilissimo spessore della pagina; ma è solo con l’avvento della litografia che si raggiungono i risultati migliori: osservando il frontespizio di *Songs of the Gardens* (The Nonesuch Press, London 1925) illustrato da Stephen Gooden e stampato da Harold Curwen nelle officine di Plaistow, Sutherland ammira la pulizia e l’omogeneità di un tratto armonicamente aderente al supporto. Un anno prima della pubblicazione di *Immagini incise*, nel saggio dedicato a *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin elogia la tecnica litografica perché permette di illustrare la «dimensione quotidiana» tenendo «il passo della stampa»³³, ossia un ritmo produttivo molto rapido e serrato; Sutherland invece si stupisce della fedeltà che essa garantisce all’«impronta originale dell’artista»³⁴, rivelando pertanto il motivo che lo ha portato a praticarla con sollecita frequenza. Ciò che gli interessa è soprattutto la continuità che intercorre tra matrice e stampa, dovuta al fatto che la prima non è scalfita o incisa, bensì disegnata, così che l’impressione possa preservare il principio genetico dell’immagine. Con tale osservazione l’artista ricongiunge quindi i fili della dicotomia iniziale, trovando nella litografia un’estensione ideale, coerente e non snaturante, del disegno.

È ancora un approccio fenomenologico quello che Sutherland riserva, a date più avanzate, nel 1964, al dibattito sulla religiosità di un’opera d’arte, qualità che sembra riguardare soprattutto le relazioni fisiche e concettuali che l’opera stessa intrattiene con il contesto di riferimento. Si tratta di un aspetto già evidenziato da Pavel Florenskij nei primi anni Venti: l’opera d’arte sacra è l’incrocio di una serie di condizioni contestuali in dipendenza reciproca che trovano nel rito la loro piena sintesi³⁵. Ma la riflessione di Sutherland non affronta l’emersione dell’opera nella dimensione liturgica, perché riguarda soprattutto il problema della sua sacralità intrinseca. Benché limitata allo spazio di un’intervista, la riflessione di Sutherland risulta oggi di grande interesse se messa a confronto con uno dei più recenti studi sul tema: James Elkins problematizza l’assenza di opere genuinamente religiose nel sistema dell’arte contemporanea, imputandola tanto a un disinteresse sociale generalizzato nei riguardi della religione quanto a una soggettivazione della spiritualità che porta sovente al riutilizzo individualizzato dei simboli religiosi³⁶. Dalla trattazione di Elkins sembra emergere però una connessione implicita tra la religiosità di un’opera e la confessionalità del suo autore. Sutherland, pur essendo cattolico praticante e autore di alcune importanti committenze ecclesiastiche, è invece perplesso di fronte alla subordinazione tra la fede e la produzione artistica: «Certamente i migliori artisti del passato hanno tratto vantaggio dalla loro fede;

ma gli ottimi risultati ottenuti dipendevano soprattutto dal fatto che, oltre a questo, essi erano dei buoni artisti»³⁷. Per corroborare tale posizione, Sutherland cita un passo della celebre lettera di Charles Baudelaire sul Salon del 1859 in cui il poeta sottolinea quanti artisti «empi e atei» abbiano prodotto in passato grandi opere religiose senza avere bisogno della fede³⁸. La stessa idea emerge anche nel *Manifesto dell'arte sacra futurista* lanciato nel 1931 da Marinetti e Fillia: i due autori esordiscono precisando che non è mai stato indispensabile «praticare la religione cattolica per creare capolavori di arte sacra» e che l'efficacia di quelle opere risiede ancora nelle sole qualità plastiche dell'immagine³⁹. Prosegue Sutherland: «Ci sono vari tipi di artisti i quali, credenti e non, hanno prodotto o potrebbero produrre un'arte per così dire "religiosa", oggi come nel passato»⁴⁰. Prendendo a esempio la Cappella di Santa Maria del Rosario a Vence progettata e decorata da Henri Matisse, Sutherland intende dimostrare come l'ateismo dell'autore non abbia limitato in alcun modo la qualità dell'intervento⁴¹; menzionando poi Rembrandt, Goya e Picasso l'artista allarga la religiosità all'etica ideale della pratica artistica: «Mi vengono in mente questi artisti perché profondamente radicata in loro c'è genialità d'espressione, apertura di spirito, grande perspicacia e curiosità, e inoltre inventiva tecnica e una passione che si avvicina al sentimento religioso propriamente detto»⁴². Una simile affermazione si allinea perfettamente con le riflessioni avanzate nello stesso anno da Mircea Eliade sulla trasformazione del sacro nell'arte contemporanea, riflessioni prodotte nell'ambito di un percorso critico di stampo dichiaratamente fenomenologico⁴³. Eliade ritiene infatti che il sacro non sia scomparso dall'esperienza artistica contemporanea, ma che sia divenuto irriconoscibile, assumendo forme "offuscate" che non coincidono con quelle convenzionali. La religiosità di queste pratiche risiede nell'opportunità che l'artista si dà di ricreare il mondo come se lo vedesse per la prima volta e di condividerlo con la collettività che, mediante la fruizione, partecipa a una sorta di rituale iniziatico. Ponendo queste condizioni attraverso il ricorso a forme tanto elementari quanto ermetiche, gli artisti contemporanei rigenerano dunque nelle loro opere il mistero del sacro⁴⁴.

Tornando sulla questione delle committenze ecclesiastiche, Sutherland afferma che «sapersi sottomettere a determinate regole per poi trascenderle» permetta di testare i propri poteri espressivi. Tali committenze pongono difatti problemi formativi non dissimili da qualsiasi altra forma di intervento artistico sullo spazio: la progettazione dell'opera sulla base di condizioni prestabilite, lo studio delle relazioni fisiche con lo spazio architettonico, il legame concettuale con la funzione del luogo. Tuttavia, lo stesso artista segnala che, «per quel che riguarda alcuni soggetti religiosi, vi sia talvolta un abisso, che si frappone tra

l'opera che vorremmo realizzare e l'opera che incontrerebbe l'approvazione delle autorità religiose»⁴⁵. Queste riflessioni sono utili a evidenziare quanto l'impiego di iconografie convenzionali sia insufficiente a decretare l'effettiva religiosità di un'opera: in effetti, basta pensare che artisti quali Eduardo Arroyo, Francis Bacon, Renato Guttuso o Antonio Saura hanno rielaborato spesso iconografie cristiane per ragioni soggettive, del tutto estranee alle funzioni devozionali e che, viceversa, un artista come Mark Rothko ha realizzato le quattordici tele della cappella omonima di Houston per una funzione culturale senza inserire alcun riferimento iconografico.

Sutherland non prosegue nella riflessione, ma le sue affermazioni permettono di sgomberare il campo da fattori spesso ritenuti imprescindibili e tuttavia insufficienti a decretare la religiosità di un'opera. Alla luce di più recenti studi sul rapporto tra arte contemporanea e religione, è possibile asserire infatti che essa non dipenda né dal sentimento devozionale del suo autore né dai soli elementi iconografici, bensì dal valore attribuitole dal contesto⁴⁶. Dall'invenzione del *ready-made* in poi, a contestualità assume un'importanza fondamentale per la ricerca artistica, la stessa che, da molto più tempo, ha nell'esperienza del sacro. È ancora Eliade a spiegare che qualsiasi oggetto può essere investito di valore sacrale: la sacralità non è quindi un attributo fisico o visibile dell'oggetto, ma il risultato di uno spostamento concettuale operato «nella struttura della coscienza»⁴⁷. L'installazione di uno specchio eseguita da Michelangelo Pistoletto sull'altare della Chiesa di San Sicario nel 1977, operazione promossa dalla galleria Giorgio Persano di Torino, può costituire un esempio ideale di questo processo, anche per via della riflessione che la accompagna. Secondo l'artista lo specchio assume la funzione di sostituire ogni ipotetica immagine di Dio con il riflesso dell'umanità in transito, circoscrivendo così uno spazio virtuale e anti-simbolico in cui l'umano e il divino possono stabilire un contatto più diretto e dinamico. Con questo intervento Pistoletto vuole rivendicare l'esigenza di attribuire all'arte il potere di amministrare il pensiero, un potere proprio della religione, così da introdurre «un diverso sistema di interpretazione destinato ad estendere nella gente la capacità di esercitare autonomamente le funzioni del pensiero»⁴⁸. L'artista coniuga quindi lo spostamento concettuale del *ready-made* con quello della ierofania sulla base dei significati evocati dal contesto⁴⁹. L'opera d'arte si riconferma così quale dispositivo di rivelazione del reale, capace di evidenziare relazioni di senso implicite, occultate dall'abitudine. È questo un fattore che sta anche alla base della poetica di Sutherland, il quale ritiene che, attraverso le immagini dell'arte, «il misterioso e l'intangibile debbano essere resi evidenti e tangibili»⁵⁰. Come rileva Tassi, l'artista intende andare «oltre l'apparenza delle cose per vedere

l'organizzazione che vi è dietro, non il lato in ombra, oscuro, misterioso [...] ma la chiarezza dietro l'apparenza, la "verità dietro la verità" [...] nell'essenza finale»⁵¹. Difatti è con questa frase che Sutherland conclude i suoi *Pensieri sulla pittura*: «nelle nostre mani abbiamo gli strumenti della trasformazione e della redenzione»⁵². La religiosità dell'arte viene a coincidere così, nella visione dell'artista, con la scrupolosità e il riguardo propri di una fede incondizionata nel fare creativo.

- 1 Tra le principali pubblicazioni si segnalano R. Tassi, *Graham Sutherland*, in «L'Approdo Letterario», X, 28, 1964, pp. 45-55; *id.*, *Graham Sutherland. Disegni di guerra*, Milano, 1979; *id.*, *Graham Sutherland. Tout l'oeuvre grave*, Paris, 1980 e *id.*, *Gouaches di Graham Sutherland*, Parma, 1981; a queste si aggiungono numerosi testi di presentazione per mostre in gallerie private quali *Graham Sutherland. Tempere e litografie*, Galleria Bottega d'Arte di Repetto e Massucco, Acqui Terme, 1973; *Graham Sutherland. Opere grafiche*, Centro Steccata, Parma, 1973; *Graham Sutherland. Api e altre opere recenti. Acquetinte, guazzi e olii*, Galleria Bergamini, Milano, 1977; *Graham Sutherland. Disegni di guerra 1940-1944*, Bambaia Galleria d'Arte, Busto Arsizio, 1981 e *Graham Sutherland. Gouaches 1940-1979*, La Sanseverina, Parma, 1992.
- 2 L. Wiesing, *La fenomenologia e la domanda «Quando è arte?»*, in *Il bello dell'esperienza. La nuova estetica tedesca*, a cura di A. Bertinetto, G. Bertram, Milano, 2016, pp. 17-37.
- 3 G. Sutherland, *Pensieri sulla pittura* (1951), in *id.*, *Parafrasi della natura e altri scritti sull'arte* (1979), Milano, 2012, pp. 30-31.
- 4 *Ivi*, pp. 35, 38.
- 5 G. Sutherland, *Un orientamento della grafica inglese* (1936), in *id.*, *Parafrasi della natura*, cit., p. 11.
- 6 Si vedano in proposito R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, 2007, pp. 183-202, A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Udine, 2001 e G.L. Tusini, *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bologna, 2005.
- 7 Si veda H. Read, *Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* (1933), London, 1963, pp. 30-33. Il testo è citato dall'artista nelle prime righe di Sutherland, *Un orientamento della grafica inglese*, cit., p. 11. Non è trascurabile inoltre l'affinità tra la dichiarazione di Sutherland riportata poco sopra e le seguenti affermazioni di Fiedler: «Il processo artistico [...] rappresenta un passaggio da una situazione di confusione ad una di chiarezza, dall'indeterminatezza del processo interno alla precisione dell'espressione esterna. Ora, se soltanto per mezzo dell'attività artistica è possibile togliere la forma in cui la natura visibile ci appare dalla confusione e ridurla ad un'espressione distinta, ne consegue che la forma prodotta dall'attività artistica, ossia l'opera d'arte non costituirà un allontanamento dalla natura, ma piuttosto un avvicinamento ad essa, spinto fino ai limiti del possibile». K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), in *id.*, *L'attività artistica. Tre saggi di estetica e teoria della "pura visibilità"*, Venezia, 1963, p. 221.
- 8 Sutherland, *Un orientamento della grafica inglese*, cit., pp. 11-12.
- 9 Sutherland, *Pensieri sulla pittura*, cit., p. 37. In una conversazione con Kenneth Clark, Henry Moore e Victor Sawdon Pritchett, Sutherland afferma infatti che «il paesaggista dovrebbe riconoscere le proprie caratteristiche umane nel paesaggio»: G. Sutherland,

- Arte e vita (1941), in *id.*, *Parafrasi della natura*, cit., p. 79.
- 10 F. Arcangeli, *Graham Sutherland*, Milano, 1973, p. 7.
- 11 Sutherland, *Un orientamento della grafica inglese*, cit., p. 12.
- 12 *Ivi*, p. 15.
- 13 G. Sutherland, *Immagini incise. L'incisione e il libro illustrato* (1937), in *id.*, *Parafrasi della natura*, cit., p. 19.
- 14 Si veda in proposito E. Husserl, *Metodo fenomenologico statico e genetico*, Milano, 2003.
- 15 R. Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento* (1977), Torino, 1985, pp. 298-299.
- 16 A.M. Hind, *History of Engraving and Etching. From the 15th Century to the Year 1914* (1923), New York, 1963.
- 17 Sutherland, *Immagini incise*, cit., pp. 20-21.
- 18 O. Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione* (1984), Torino, 1987, pp. 197-202.
- 19 H. Focillon, *Vita delle forme* (1943), Torino, 1987, p. 59.
- 20 Come precisato da E. Castelnuovo nella *Prefazione* a Focillon, *Vita delle forme*, cit., p. XV.
- 21 S. Massari, F. Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma, 1987, p. 14.
- 22 Sutherland, *Pensieri sulla pittura*, cit., p. 29.
- 23 *Ivi*, p. 34.
- 24 Sutherland, *Immagini incise*, cit., p. 21.
- 25 A.M. Hind, *History of Engraving and Etching. From the 15th Century to the Year 1914*, cit., p. 1.
- 26 W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale* (2001), in *id.*, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Milano, 2017, p. 47.
- 27 Si veda *id.*, *Visible Language: Blake's Art of Writing*, in *id.*, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994, pp. 111-150.
- 28 Cfr. G. Sutherland, *Il problema dell'arte religiosa* (1964), in *id.*, *Parafrasi della natura*, cit., p. 52.
- 29 Si veda Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., p. 30.
- 30 Per approfondimenti sull'opera si veda T. Berenato, *David Jones and the Ancient Mariner: A History of Forgiveness*, in «Religion & Literature», 49, I, 2017, pp. 140-149.
- 31 Sutherland, *Immagini incise*, cit., p. 21.
- 32 Sull'importanza di questo passaggio nella cultura inglese si sofferma anche B. Manzitti, *Libri illustrati, livres de peintres, libri d'artista*, in *Il libro d'artista*, a cura di G. Maffei, Milano, 2003, p. 106.
- 33 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, 2011, p. 5.
- 34 Sutherland, *Immagini incise*, cit., p. 23.
- 35 P.A. Florenskij, *Il rito come sintesi delle arti* (1922), in *id.*, *Bellezza e liturgia*, Milano, 2020, pp. 53-75.
- 36 J. Elkins, *Lo strano posto della religione nell'arte contemporanea* (2004), Monza, 2022.
- 37 Sutherland, *Il problema dell'arte religiosa*, cit., p. 50.

- 38 C. Baudelaire, *Salon del 1859*, in *id.*, *Scritti sull'arte*, Torino, 1981, p. 230.
- 39 F.T. Marinetti, Fillia, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, Torino, 23 giugno 1931.
- 40 Sutherland, *Il problema dell'arte religiosa*, cit., p. 51.
- 41 Anzi, per Sutherland la fede rischia persino di compromettere la piena riuscita di un'opera: già nel primo scritto analizzato in questo articolo afferma infatti, a proposito di Blake, che la sua «ideografia a sfondo teologico abbia talvolta corrotto la qualità spirituale inerente ai disegni stessi», dimostrando i limiti che i contenuti letterari esercitano sui risultati formali. Sutherland, *Un orientamento della grafica inglese*, cit., p. 13.
- 42 *Id.*, *Il problema dell'arte religiosa*, cit., p. 51.
- 43 Si vedano in merito P. De Vitiis, *Mircea Eliade e il problema della fenomenologia della religione, in Il fenomeno religioso oggi. Tradizione, mutamento, negazione*, a cura di R. Cipriani, G. Mura, Roma, 2002, pp. 101-113 e S.J. Formilan, *Il contributo di Mircea Eliade alla scienza integrale delle religioni*, in «Annali di studi religiosi», 6, 2005, pp. 47-65.
- 44 M. Eliade, *The Sacred and the Modern Artist* (1964), in *id.*, *Symbolism the Sacred, and the Arts*, a cura di D. Apostolos-Cappadona, New York, 1992, pp. 81-85. Per una disamina completa delle riflessioni di Eliade sull'arte contemporanea si veda poi D. Apostolos-Cappadona, *To Create a New Universe: Mircea Eliade and the Modern Art*, in «Cross Currents», 32, IV, 1982-1983, pp. 408-419. Estende l'ipotesi di Eliade lo studio di R. Wuthnow, *Creative Spirituality. The Way of the Artist*, Berkley, 2003.
- 45 Sutherland, *Il problema dell'arte religiosa*, cit., p. 54.
- 46 Cfr. I. Bargna, *Forme del sacro e arte contemporanea tra materiale e immateriale*, in «Antropologia», 6, 2019, pp. 93-116, p. 97.
- 47 M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose. Dall'età della pietra ai misteri eleusini* (1976), Milano, 2006, vol. I, p. 7.
- 48 M. Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione*, Torino, 1978.
- 49 Per alcune riflessioni di carattere generale sulla funzione trasformativa del contesto nell'arte contemporanea si rimanda a N. Goodman, *When is Art?* (1977), Roma, 2018 e a G. Genette, *L'opera dell'arte. La relazione estetica* (1997), Bologna, 1999. Sulla ierofania come atto concettuale si veda invece M. Eliade, *Il sacro e il profano* (1973), Torino, 2013, pp. 14-15.
- 50 Sutherland, *Pensieri sulla pittura*, cit., p. 33.
- 51 R. Tassi, *Il 'Bestiario' di Sutherland*, in «Paragone», 227, 1969, pp. 65-72, p. 68.
- 52 Sutherland, *Pensieri sulla pittura*, cit., p. 38.



Fig. 1: Graham Sutherland, *Crucifixion*, 1946. Northampton, St. Matthew's Church, Northamptonshire, UK. Foto: Bridgeman Images.



Fig. 2: Graham Sutherland, *Pastoral*, 1930. London, Tate.
Foto: Tate © The Estate of Graham Sutherland.



Fig. 3: William Blake, *The Whirlwind of Lovers – Inferno, canto V*, 1827.
Birmingham, Museum and Art Gallery. Foto: Web Gallery of Art.



Fig. 4: Samuel Palmer, *The Early Ploughman or The Morning Spread Upon the Mountains*, 1861. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto: MET Museum.



Fig. 5: David Jones, *Illustrazione per l'«Ancient Mariner» di Samuel Taylor Coleridge*, 1929.
Foto: Ashton Rare Books.



Fig. 6: Mark Rothko, *Rothko Chapel*, Houston, 1964-1971.
Foto: © Paul Hester.



Fig. 7: Veduta interna della Cappella di Santa Maria del Rosario a Vence progettata e decorata da Henri Matisse, 1949-1951.
© Succession H. Matisse. Foto: © François Fernandez.



Fig. 8: Michelangelo Pistoletto, *L'arte assume la religione*.
Divisione e moltiplicazione dello specchio. San Sicario, Chiesa di San Sicario, 1977.
Foto: © Paolo Pellion.