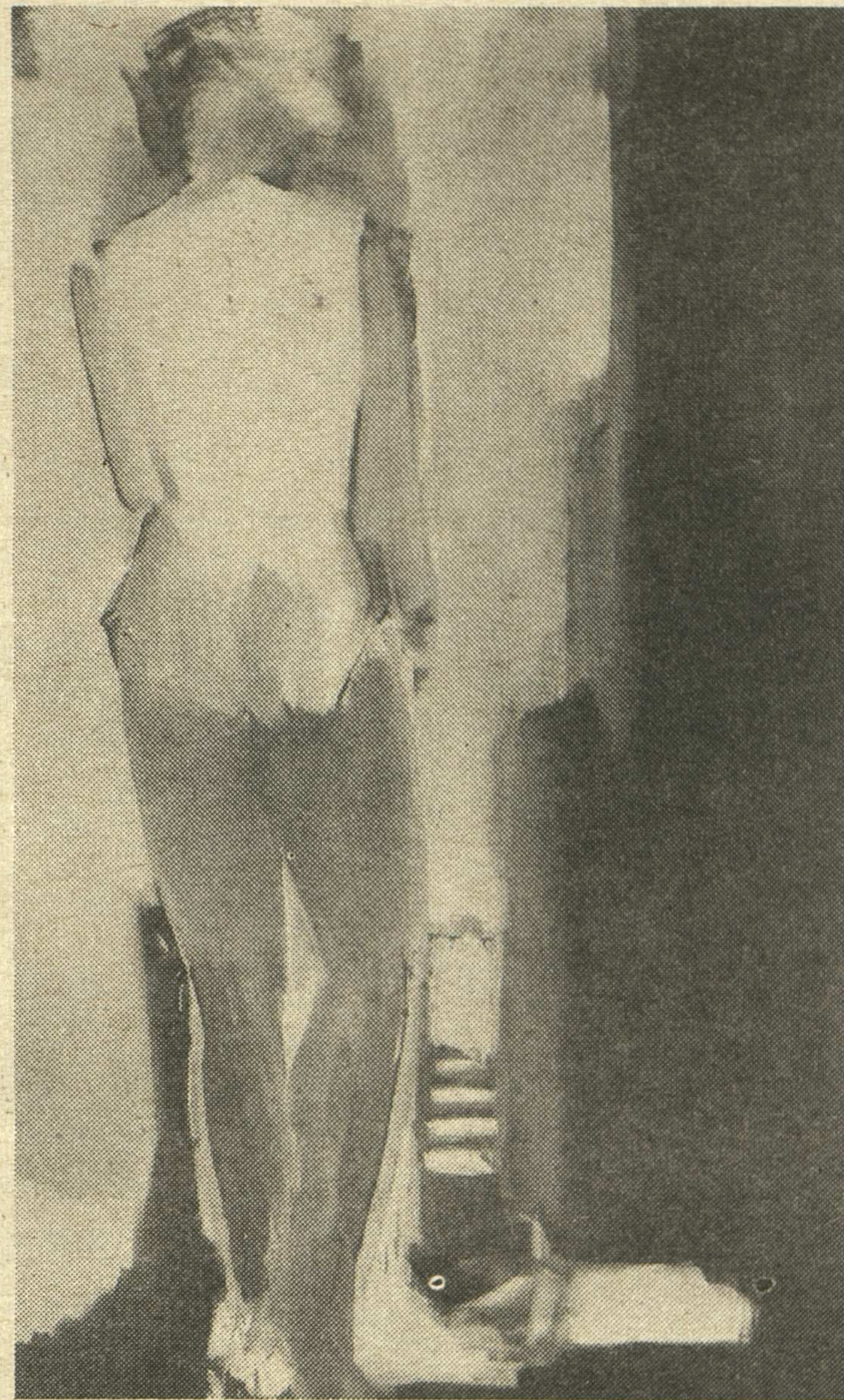
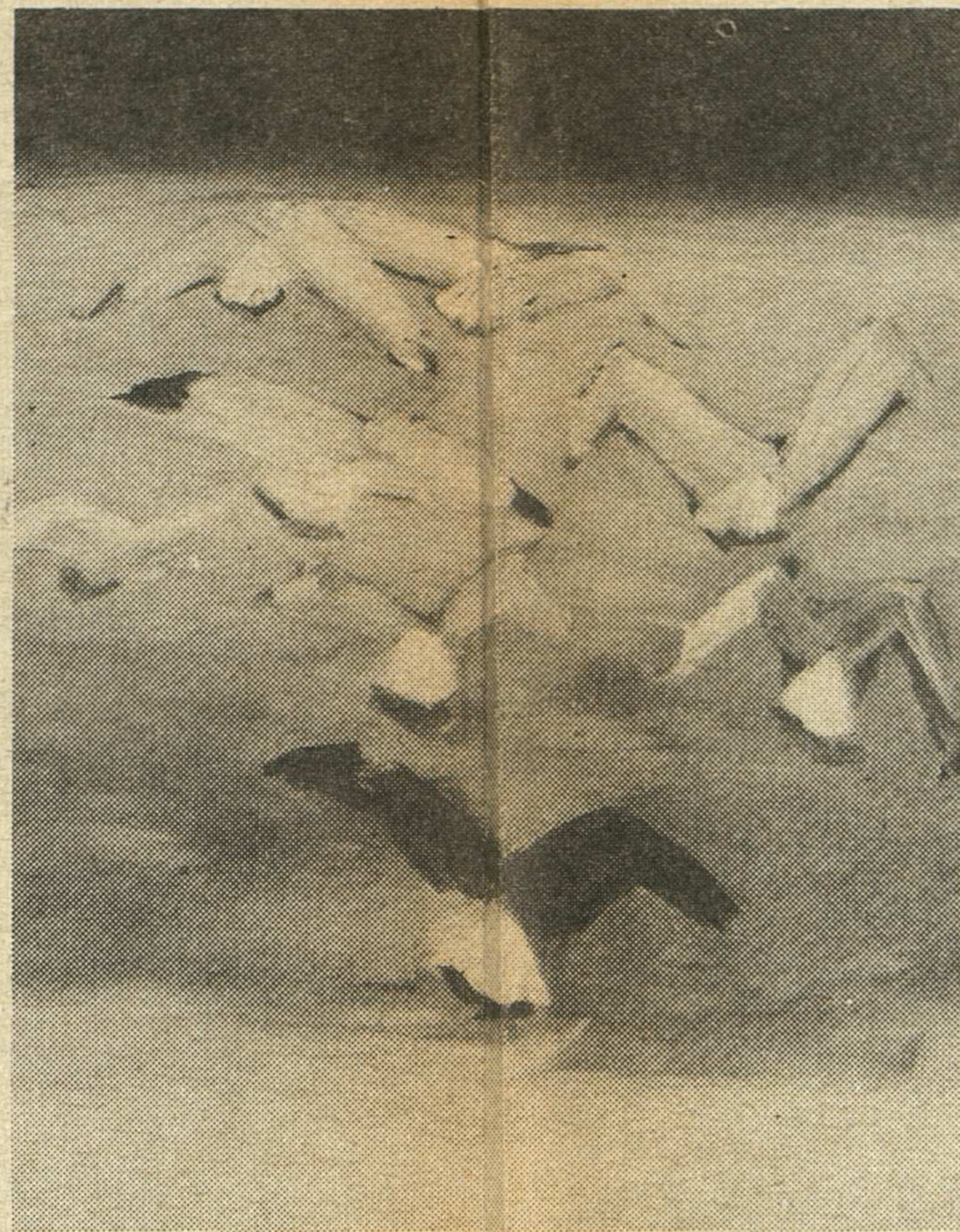


Sotto: Nicolas de Staël
A fianco: I gabbiani (1955)
A destra: Nudo grigio di spalle (1954)



PARIGI — E' un antidoto davvero provvidenziale (ma non bisogna mai disperare) allo «show» intossicante del Beaubourg dedicato agli anni dal '37 al '57, questa purissima e silenziosa mostra di Nicolas de Staël al Grand-Palais. Lo è, anche se in ogni tratto rivela il segno di un destino doloroso che si conclude in una amara sconfitta, anche se riflette le debolezze, le incertezze, gli equivoci di un periodo di passaggio che non fu certo un periodo felice. Ma dopo l'incrociarsi dei richiami d'ogni genere, visivi e acustici, che al Beaubourg volevano convincerci ad inghiottire in meno di un paio d'ore, cioè ad un ritmo programmato che è difficile rompere, quel colossale «club-sandwich» a molti strati venduto come autentica testimonianza di quanto accadde in venti anni di vita più o meno francese

— dagli studi degli artisti alle camere a gas, dalle redazioni delle riviste letterarie alle vetrine dei grandi magazzini, dalle sartorie ai teatri —; dopo tanto frastornamento, insomma, potersi aggirare a proprio piacimento fra i quadri più belli di Nicolas de Staël dà il senso di aver finalmente recuperato la facoltà di guardare, di pensare, di capire. Con la propria testa. Ed è una sensazione che giova.

Il percorso indicato dai centoventi dipinti esposti e dai pochi disegni è semplice: è il percorso lineare di una breve vita che fra angosce e incertezze, straordinarie lucidità e cadute, si identifica con una ricerca costante, ossessiva. Questa ricerca ha un solo oggetto, un solo punto di riferimento, una sola ragione di esistere: la pittura. La pittura come ancora si poteva intendere in quegli anni, un'entità autonoma che vive dei nutrimenti terrestri di sempre: la luce del cielo e del mare, la forma delle cose, il rapporto dei colori, la misura dello spazio. La pittura, la cui sostanza eterna è fatta di immagini ritagliate dal continuo svolgersi del tempo, sottratte al suo inarrestabile distruggersi. Entità

Una mostra al Grand Palais dedicata a Nicolas de Staël

“Concerto” per un cosacco

di GIULIANO BRIGANTI

iperurania e incorruttibile per virtù di nascita, ma costretta, per vivere, a scendere fra gli uomini, a seguire i loro mutamenti, a diventare storia. Il peso di questo destino mutante della pittura, cioè di questa sua unica realtà, de Staël non lo ha saputo sopportare; non ha saputo adattare la sua solitudine di creatore a quello che era il conflitto più assillante dei suoi anni, cioè il conflitto fra figurazione e astrazione.

Nell'ultima sala della mostra, il cerchio delle grandi tele che testimoniano il punto in cui si interruppe la sua ricerca, solitaria e disperata, il punto che segna anche la svitalizzazione di quel conflitto in un tentativo quasi ingenuo di accordo, si chiude sul grandissimo «Concerto» (sei metri per tre metri e mezzo) dilatato, deludente, ma anche così commovente perché forse fu l'opera che gli conficcò più a fondo nell'anima la spina insopportabile del fallimento, il veleno della sfiducia che lo fece morire.

Dalle altre tre pareti, i quadri con

le grandi e piccole tessere di colore, dense e grevi come lo strato di calce che stende il muratore colla cazzuola, ma preziose, brillanti, purissime, hanno la luce delle vetrate delle cattedrali e danno così un senso a quel raccoglimento e a quel silenzio che la mostra richiede e ottiene. Un insieme di violenza e di delicatezza, di peso e di lievità, di sicurezza e di smarrimento. E' la fine, lo sentiamo, è l'ultimo contrastato dono che la gioia di creare, che l'amore per la splendente innocenza delle cose, ha concesso ad un uomo come de Staël, che intendeva l'arte come una religione: dura, esigente, implacabile, che non perdona le debolezze.

Gli anni in cui de Staël si estenuò in quella lotta con la pittura che assomiglia alla lotta di Giacobbe con l'angelo, gli anni cioè che vanno dal 1938, quando entrò nello studio di Léger, al 1955 quando, a soli quarantun anni, si tolse la vita, erano anni difficili, ingrati, di crisi troppo condannate, di propositi più che di realtà

rivoluzionarie. Corrispondono quasi esattamente agli anni scelti dalla rassegna del Beaubourg, il che rende le due mostre in qualche modo correlate. Come ho già detto a proposito di «Paris-Paris», ci furono artisti che, degli anni terribili della guerra e dell'occupazione, sperimentarono tutta la drammatica essenza, ne assorbirono cioè i succhi perversi come una pianta assorbe i sali della terra che la nutre e li tramuta chimicamente in altre sostanze. Ce ne furono poi altri, e potevano essere anche grandi artisti come Balthus, che abitarono il pericolante edificio di quel ventennio come un principe in esilio può abitare un casamento di un quartiere non troppo raccomandabile e si guarda bene dal volerne conoscere gli inquilini; ma si chiude nel suo appartamento, arredato come il castello degli avi, e la sera parla con i grandi del passato, come faceva Machiavelli («mi nutro di quel pane che solo è mio e io son fatto per lui»).

Ma l'amore di de Staël per la pit-

tura era un amore diverso: sentiva che, per la pittura, bisognava combattere perché la sua stessa sorte era in giuoco, perché rischiava anche la morte. E, per combattere in suo nome, sentiva che era necessario assumersi tutte le contraddizioni del proprio tempo, tutti i suoi equivoci, tutte le sue debolezze e tentar l'avventura di uscirne fuori senza aver eluso nulla. E pensava anche, ed era il limite che lo legava troppo alla contingenza del presente, che fosse un problema da risolvere quello del conflitto fra l'astratto e il concreto.

Le idee correnti volevano così e de Staël su quel problema consumò tutte le sue forze, cercando una possibile conciliazione fra i due termini nelle zone iperboree della pittura, fuori del tempo, nell'ipotetico e sublime regno dove vivono, pure come le idee, le forme. Per cercare il conforto della concretezza, invece, si gettava violentemente sulla materia. «Non oppongo la pittura astratta alla figurativa», diceva. «Ogni pittura dovrebbe esse-

re astratta e figurativa a un tempo. Astratta come un muro, figurativa come rappresentazione dello spazio». E aggiungeva: «La pittura non deve essere soltanto un muro su un muro, la pittura deve raffigurare nello spazio». Basta guardare i suoi quadri che si fanno «muro», cioè materia concreta, e «spazio», che è indicazione mentale ma lui voleva che fosse altrettanto concreta, per capire cosa intendesse. Ma i termini, in fondo, nei fatti, cioè nei suoi quadri, restavano quelli: astrazione, figurazione. Non riusciva ad uscire dalla «impasse» del suo tempo. Quella non era la strada. Ma forse strade non ce ne erano, almeno per la pittura iperurania, come lui la intendeva. Ed è per questo che la mostra del Grand-Palais ci consola e ci delude.

La breve vicenda della vita di de Staël non è ricca di fatti. Era un russo bianco: uno degli ultimi. E lo era fino in fondo. Il suo lungo corpo di cosacco esprimeva dolcezza e violenza; una luce di tenerezza e di follia il-

luminava i suoi grandi occhi scuri. Era nato a Pietroburgo nel 1914, figlio di un generale, e fin da piccino fu accolto nel corpo dei paggi dello Zar. La rivoluzione di ottobre costrinse la sua famiglia all'esilio e non molto dopo i genitori morirono. Fu affidato ad alcuni amici di Bruxelles che provvidero alla sua educazione e cominciò a studiare pittura fin dal 1932. Poi viaggiò: per la Spagna, per il Marocco, per l'Italia e nel '39 entrò nella Legione Straniera a completare il quadro della sua appartenenza al mondo, in quegli anni ancora affascinante e romanzesco, dei russi bianchi. Nel '43 si stabilì a Parigi ed entrò «nell'arte» definitivamente, così come si entra in un ordine religioso. Nel '44 espose insieme a Kandinsky da Jeanne Bucher e divenne amico di Braque.

I suoi inizi nell'ambito dell'astrazione geometrica sono, devo dire, malinconici, impersonali. Ma ben presto quel sentimento di forza che lo spingeva a voler fare di ogni superficie dipinta «un muro», esplose, e i ritmi geometrici prendono corpo, diventano un concentrato di energia. Dopo il '50 l'ossessione dello spazio e della forma significante prevale, trova nuovi esiti al suo desiderio di concretezza; e le calme, distese, dense e rigorose zone di pittura, diventano cielo, mare, case, incastri di spazi. Spazio-forma, spazio-colore. E' il momento più felice; l'equilibrio espressivo è raggiunto su di un filo sottile. Sono le immagini allucinate, straordinarie, di Honfleur, di Le Havre, di Sceaux, di Uzès, di Agrigento. Poi nuove ambizioni e sfide, conquiste insidiate, meravigliose illuminazioni, improvvise cadute, sino al grande «Concerto» lasciato incompiuto alla morte.

Uscendo pensavo all'Albatros prigioniero di Baudelaire, re dell'azzurro con le sue grandi ali bianche che si trascinano al suolo.