

CARLO BO' (1981)

Il periodo nero di William Tode- 1960- 1970
“ Oggettivazione dell'essere”

Per valore culturale di un'opera d' arte deve intendersi l' insieme organico dei significati che l'opera reca in sé inserendosi nella storia integrale dei significati, cioè nella storia delle interpretazioni onde la realtà diventa sempre più intelligibile, sempre più carica di senso. Così un'opera pittorica può concorrere a chiarire e a rivelare sempre meglio il significato di una data epoca, a manifestare più compiutamente con l' evidenza della sua intuizione, il contenuto di quel concetto per cui il mondo ha questo significato, ad esempio, per noi uomini contemporanei. Un esame del senso dell' arte di William Tode ci offre un esempio di questa capacità. Noi non vogliamo fare né dell' estetica, né della critica d' arte di stretto rigore. E' vero che la precisione del senso culturale di un'opera d'arte, e perciò la sua inserzione nella globalità e unità degli ideali culturali di una data epoca, implica un atteggiamento critico che prescinde da una considerazione della forma fine a sé; ma ciò non è detto che vada a discapito di quell'identità di contenuto e forma che in sede di estetica pura si avverte come necessaria, poiché è anche vero che non si degnerebbe del minimo interesse culturale

quell'opera d'arte che non fosse positivamente affermata dal punto di vista formale. Un contenuto può costituire oggetto attraente di indagine, solo in quanto, come diceva il Croce, sia un "contenuto adeguatamente espresso". Noi riconosciamo nelle opere di Tode tale adeguata espressione e per questo le giudichiamo da un punto di vista che in sé non è strettamente estetico. Esse si inseriscono in quel processo critico dell'attuale clima culturale che, se "crisi" in senso generico è stato da alcuni denominato col rischio e a volte col palese intento di attribuire al termine il senso negativo di decadenza che gli deriva dal linguaggio ordinario, da altri invece è stato inteso come una crisi qualificata e precisamente come la "crisi del soggetto e della persona intesa nella sua individualità separata". Crisi dell'individualismo, del soggettivismo. Crisi insomma di quel concetto dell'uomo, e conseguentemente della realtà, che è stato determinato dal concetto cristiano di "anima individuale ed immortale" che ha pesato su tutta la cultura europea fino al Romanticismo e all'Idealismo. Naturalmente, siccome ogni concezione del reale non può mai essere limitata a un solo aspetto di esso, quel concetto di soggetto che ormai è entrato in crisi ha implicato una interpretazione tendente ad opporre il mondo umano alla restante realtà fino a giungere

alle follie romantiche di un totale estraniamento dell'umano dal mondo delle esperienze e della materia. Una crisi del soggetto quale entità individuale separata è correlativa alla crisi della concezione teologica della realtà, per cui è evidente che parlare di crisi in senso qualificato implica l'affermazione di un progresso non di un regresso, come invece lasciano intendere gli assertori di una crisi in generale. Mentre l'Arte Informale del nostro secolo può considerarsi una continuazione ed una estenuazione del psicologismo individualistico del secolo scorso, il merito di quella formale è stato di aver tentato il superamento dell'Arte Romantica adoperando apparentemente gli stessi mezzi. E' proprio l'illusorio tradizionalismo delle pittura figurativa del nostro tempo che rivela il più delle volte quel progresso nell'indagine sul senso della realtà di cui si parlava, cioè quell'effettiva rivoluzione nell'interpretazione del mondo che, operata da una determinata "forma" artistica, fa sì che questa non rimanga espressione vuota fine a sé, e le permette di innestarsi direttamente nello sviluppo storico attuale delle idee. L'interesse che suscita la pittura e la scultura di William Tode dipende proprio dalla contemporaneità della concezione che in essa si esprime, anche là dove, come in alcune "nature morte", la forma appare, ma

non è, ancora legata a certi atteggiamenti del passato. Nei quadri di maggior impegno è evidente l'impresa dell'artista di superare tutte le fratture poste dalla tradizione tra l'Io e il mondo, l'individuo e la società. Si tratta appunto di quel superamento del conflitto Io-Mondo, Soggetto-Realtà, che dal Rinascimento al Romanticismo si è creduto sempre più di risolvere nel senso di una prevaricazione attuata dall'Io ai danni della realtà oggettiva. Il desiderio che traspira dalle tele di Tode è proprio quello di realizzare una auspicata "oggettivazione dell' Io", affinché il soggetto finalmente, dopo secoli di distacco dal reale, rinnegata la sua orgogliosa pretesa di superiorità sulle cose, si ritrovi simile al cosiddetto "mondo esterno", palpitando della stessa vita che circola nelle cose, nelle piante e negli animali. Tutto ciò viene pittoricamente risolto soprattutto con una particolare significazione data alla rappresentazione plastica. Ed è proprio il tema dell'elemento plastico che impone un confronto con la "Weltanschauung" rinascimentale. Per sua espressa dichiarazione, Tode ha subito in straordinario modo il fascino del senso spaziale dell'arte del Rinascimento, specie lì dove essa ha operato con una spiccata essenzializzazione e sinterizzazione della figura umana quale si avverte in Masaccio. Ma proprio l'evidenza di un tale riferimento

impone al critico di operare le dovute discriminazioni e le debite distinzioni tra due epoche così diverse come quella del Rinascimento e la nostra. Certo, il Rinascimento ha posto le basi di una concezione del mondo che solo oggi entra in crisi, e che, proprio per questo, non si è ancora del tutto smarrita ed esercita ancora la sua forza di attrazione. Entro certi limiti, il problema del Rinascimento era simile al nostro: quello di sottrarre l'io alla soggezione teologica e ridargli libertà reinserendolo nella spontaneità del mondo naturale. Di qui l'esigenza di recuperare lo spazio come realtà effettiva che nell'arte si fa mediatrice in una comune unità dell'oggetto e del soggetto. La cupola del Brunelleschi, nel tempo stesso in cui svetta ancora con gotico slancio, si apre però già al sogno di un abbraccio del reale spazio del cosmo. Ma in questa esigenza di recupero delle realtà già si pongono i germi di quella contraddizione onde l'uomo invece di unificarsi col mondo, se ne distaccherà sempre più fino a negare, col Rinascimento, l'oggettività del mondo esterno. Nella pittura del Rinascimento, l'uomo acquista, sì, evidenza plastica e viene a partecipare del comune spazio ambientale, ma rimane pur sempre una forma autonoma tra le altre forme. L'uomo è, sì, uno spazio, ma, in un certo senso, uno spazio a sé, che si concentra

in sé nello stesso tempo che si rapporta agli altri spazi. Gode di prendere posto in un ambiente, ma anche contemporaneamente dei suoi contorni definiti. L'armonia, così essenziale al concetto dell'arte rinascimentale, sta a significare appunto che la sintesi spaziale delle forme non avviene a discapito dell'indipendenza individuale di esse. Essa è essenzialmente un rapporto, una gerarchia e organizzazione di essenze. L'uomo acquista una corporeità concreta ma non perde la vecchia anima che lo differenzia da tutte le altre realtà dell'universo.

Questa anima anzi si arricchisce del concetto di microcosmo che tradisce l'individualismo della concezione rinascimentale: l'individuo umano è inserito nel cosmo solo in quanto il cosmo si riflette in lui. La cupola del Brunelleschi, nella sua precisa definizione plastica, ha l'aria di includere effettivamente lo spazio universale. Così il Rinascimento supera la trascendenza dell'età medioevale ma non riesce a risolvere effettivamente l'essere dell'uomo nell'unità del mondo. L'individuo umano, consapevole della sua autonomia inalienabile, non tarderà infatti a scrollarsi di dosso l'ordine formale in cui il Rinascimento ha cercato di porlo, e farà di tutto per realizzare in pieno la sua assoluta libertà. L'arte barocca segna la prima nettissima affermazione del soggettivismo.

Le leggi della statica non hanno più valore e l'irruenza delle passioni umane travolge nel suo libero volo colonne ed architravi. Con il neo-classicismo sembra interrotta questa corsa dell'Io verso la propria assolutizzazione e sembra restaurarsi l'ideale composito del Rinascimento. Senonché l'armonia del neoclassicismo non è quella del Rinascimento: questa è contrazione in un centro individuale dell'ordine dell'universo; quella è fredda imposizione alla materia della forma razionale. Per cui con il neoclassicismo si accentua il distacco dell'Io dalla realtà, poiché l'ordine razionale che viene imposto alla materia non è tanto del reale quanto dell'Io che, già pretende di creare il mondo a sua immagine. In questo senso il neoclassicismo, pur non esprimendosi in termini di fantasia e di passione, anticipa il Romanticismo in cui, distaccatosi definitivamente l'Io dal mondo e dalle cose, il rapporto tra l'Io e il mondo diventerà aperto conflitto che la cultura risolverà solo nel senso di una soppressione della realtà oggettiva a vantaggio dell'Io, creatore divino del mondo, non solo centro del reale, ma unica realtà. Nelle definizioni dell'arte Romantica si parla sempre del fatto che l'artista rivive la realtà oggettiva attraverso lo spettro del "sentimento". Il riferimento del sentimento, concetto in sé equivoco, viene

qui adoperato ad indicare che nella creazione dell'opera d'arte non interviene nulla di oggettivo, di reale. L'artista è colui che sogna. Ma ai tentativi fatti affinché questa concezione assurgesse a definizione dell'arte in generale, sono falliti, perché, prima ancora che sul piano estetico, sul piano stesso della creazione artistica si è fatta poco a poco sentire l'insoddisfazione per la solitudine assoluta e il totale distacco dalla realtà a cui il "sogno romantico" ha condannato l'artista. Si era creduto di poter cogliere l'umano isolandolo come una essenza a parte o ipostatizzandolo come l'unica essenza. La crisi del Romanticismo ha inizio con la consapevolezza che una umanità a sé, quale puro spirito, è disumana e nasce allora quell'ansia di recupero del reale che caratterizza la seconda metà del secolo XIX°. L'Impressionismo, con quel suo rendere evanescenti i contorni, il segno, con quel suo immergere tutte le forme, umana comparsa, come in un fluido, è la prima rappresentazione estetica, come da molti è stato notato, dell'esigenza dell'uomo di aprirsi al mondo, di porsi sullo stesso piano della restante realtà oggettiva. Ma l'arte dell'Impressionismo rappresenta ancora un equilibrio instabile tra la vecchia concezione e la nuova. Crede di poter uscire dal soggetto riducendo tutto a percezione e impressione fuggevole; nella sensazione

pura cerca di affermare quell'unità in cui Mondo ed Io ancora non si distinguono, ma non si avvede che se la sensazione è come indistinta, lo è solo per il soggetto che non ha ancora preso consapevolezza della distinzione, per cui l' Impressionismo non esce sostanzialmente dall'ambito del soggettivismo. Non esprime più, è vero, la soggettività orgogliosa del primo Rinascimento, ma una soggettività sensualistica e decadente. Nell'orgia del senso il mondo, appena intravisto, sfugge di nuovo, perché le forme non riescono a superare la loro condizione di pura labilità e ad organizzarsi in una unità infrangibile essenziale e concettuale. Il nostro secolo ha ereditato il problema di trovare questa salda unità. Sempre forti ancora gli stimoli del soggettivismo Romantico, ma avvertiti ormai con quel senso di nausea che si prova per tutto ciò che è retorico. Di qui l'angoscia dell'artista di non poter rinnegare l'arte come espressione soggettiva e nello stesso tempo di non poter adoperare quest'arte ad esprimere soltanto se stesso, perché l'esigenza nuova e l'ideale nuovo è di superare l'individualità del sé per aprirsi al mondo, da cogliere non più come un riflesso nel soggetto microcosmico, ma proprio in sé, nella sua verace essenza. L'esigenza dell'arte contemporanea è di natura quasi direi scientifica. Qualsiasi sia il giudizio su quest'

arte, è innegabile che essa ha avuto il merito di pretendere che l'arte si sollevasse ad una forma di conoscenza.

L'arte di William Tode che qui prendiamo come esempio di tale esigenza, si sviluppa nel desiderio di dare espressione pittorica all'unità dell'uomo e della natura come a un unico corpo. Essa ha per scopo essenzialmente l'unità, e perciò tradisce un desiderio conoscitivo. Non più rappresentazione della pura impressione, ma della realtà come un organismo in cui l'aspetto sensuale è inseparabile da quello concettuale. Essa tende ad esprimere una spazialità concreta che, pur non togliendo il senso volumetrico alle forme singole, le travolge però in una sintesi che è quella della totalità della materia universale, le singole forme, sussistono, è vero, ancora, e a volte anche in precise definizioni, ma il loro valore non sta nella loro individualità né nei loro rapporti armonici, ma nella inserzione in una massa comune ed unica di cui ognuna costituisce una particolare modellazione plastica, un parziale movimento. C'è la ricerca dell'essenza, non della individualità; ma siccome l'individualità compare, si ha l'impressione allora di uno sforzo tremendo con cui esso a stento riesce ad assumere la specifica forma. Di qui rappresentazione di uno spazio non statico ma dinamico, in divenire, di una "tensione spaziale", in cui

le forme individuali, siccome non possono sottrarsi alla tonalità ed uscirne, emergono da essa con dolore e fanno di dover essere di nuovo in essa sommerse. La figura si staglia, sì, ma a che caro prezzo; a questo perché non perde i legami col tutto da cui si è generata e in cui è sempre inserita. Basta guardare al quadro della “Trilogia della vita-maternità della terra”. I corpi sembrano procedere l’uno dall’altro come sviluppi di un organismo unico. Ciò che li caratterizza è l’omogeneità della materia, la quale non è solo delle figure umane ma si estende allo spazio circostante, alla natura, all’albero, al cavallo. Non solo nessuna forma è una forma a sé, ma tutte partecipano di una comune natura che è la profondità della terra. Valore essenzialmente ctonico della rappresentazione. Indiscernibilità dello spirito, ma partecipazione ad un dolore che è di ogni forma vivente nel suo faticoso modellarsi. William Tode si è inserito nel senso moderno della spazialità a partire dall’influenza di Cézanne. Ciò lo ha portato all’esperienza del Cubismo, che ha però presto superato nella consapevolezza della traduzione astratta che il cubismo ha fatto dello spazio cèzanniano. La necessità di riallacciarsi ad una tradizione lo ha condotto ad ispirarsi ad alcuni motivi romantici. Nel quadro di “Siria”, 1958, apparso alla “Galleria Babuinetta” nel

1959, sembra perduta l'esperienza spaziale: ogni valore plastico viene sommerso nella sentimentalità sognante dei valori cromatici e nei delicati sfumati. Ma è solo un momento, indispensabile al pittore per reinserirsi in una tradizione storica concreta, ma subito superato con una riacquisizione del senso plastico, questa volta in maniera fisica e personale. Nella serie dei quadri degli "Amanti", il nudo viene presentato come massa essenziale di volume senza alcun interesse per il particolare. Già c'è tutta la concezione del Tode. E' da tenere presente che intanto ha avuto influenza la lezione plastica del Sironi. Del 1962 è la Quinta edizione di "Piazza Navona", riproposta nell'attuale mostra: l'intera piazza è presentata come raccolta in un unico volume e la sensualità del colore concorre a dare corpo all'unità dello spazio. Anche nei nudi femminili emerge come da una notte dell'essere e si modella con la pesantezza della roccia. L'essenza dell'uomo è quella stessa della natura e del mondo. Ma, ed è questo l'interessante, non c'è ombra di naturalismo nella pittura di Tode. Nel Naturalismo l'umano non compare: il soggetto è impedito dalla preponderanza dell'oggetto. Per definire il naturalismo non basta affermare l'unità dell'uomo con la natura, ma è necessario che la natura impedisca il sorgere dell'essere

dell'uomo. Nei quadri di William Tode invece l'uomo sorge nel seno della natura, senza mai distaccarsi da essa come una essenza qualitativamente diversa. Illustra molto bene questa concezione il motivo o il tema dei "muri" che ricorre in quasi tutte le sue tele. Con essa l'artista esprime l'unità plastica, l'assimilazione di cose eterogenee nell'omogeneità della materia. La frutta di quasi tutte le nature morte non ha la realtà che si coglie nella percezione ordinaria: sembra fatta della stessa materia del muro che la campisce; mele e pere paiono prive di linfa e come bloccate nella pietra. E così pure la figura umana: il ragazzo del quadro intitolato "Il cortile", esprime lo stesso senso di gravità e di tragedia che spira dalle allucinanti pareti che gli fanno da sfondo. Si noti la maglia del ragazzo: non è che un brandello di muro. Il simbolo offerto dal tema dei muri significa sempre che la differenziazione qualitativa della realtà è frutto di uno sforzo labile, perché tutto ritorna alla terra quale principio e fine. La stessa morale ha un valore terrestre e l'uomo non si pone aspirazioni oltremondane. Non deve trarre in inganno nel quadro della "Trilogia della vita" il gesto che fa l'uomo di elevare il bambino e l'apparente aureola dietro il capo del bimbo: tutto ciò non ha alcun valore mistico, come invece fu osservato da alcuni critici quando il quadro

apparve al “ Premio Suzzara” (1962), ma esprime soltanto il valore, tutto immanente, che comporta la fatica di vivere e di lavorare nel rapporto continuo e indissolubile con le cose e con gli altri. L ‘ aspirare che caratterizza l’ umano non sorpassa la terra ma si immedesima nella tensione delle metamorfosi della materia. Ciò non degrada l’ uomo: i “ Muri”, ad esempio, nel momento stesso in cui incorporano l’ umano umanizzano l’uomo stesso in quanto lo sottraggono alla condizione infelice di separazione individualistica. Sembra che Tode voglia dirci: non basta esistere rivestendo la forma umana per essere uomini, ma è necessario che ognuno viva la sua partecipazione agli altri e al mondo. Dalla sua pittura risulta evidente la critica alla pura spiritualità, all’orgoglio dell’uomo che si finge essenziato di una sostanza immateriale che nulla ha a che vedere coi corpi. Ma sterile è la velleità di immaginarci liberi dal peso della realtà. Per capire questo basta guardare i cieli dipinti da William Tode. Essi non si distinguono dalla terra, sono come pietrificati, costituendo un unico impasto con le pareti grezze delle case, con le montagne, col suolo. Nel “ paesaggio”, il motivo plastico delle case si estende a tutta la figurazione: il cielo ne è invaso. Esso non ha la leggerezza d ‘ aria, ma è un volume, e le nuvole sono come corpi, hanno un peso.

Anche il “porto di Anzio”, 1963, è un esempio di questa evidenza muraria del cielo. Non-eternità del cielo, ma divinità della terra. L'ultima produzione di Tode è particolarmente interessante per il rilievo simbolico attribuito alla natura morta. Non solo si cerca qui di sottrarre la “ natura morta” alla sua banale significazione, ma si vuole esprimere con essa direttamente quel concetto della realtà che nelle altre opere non è contenuto immediato della rappresentazione. Qui invece si prende letteralmente di petto il tema. Nelle “ nature morte” la cui composizione è ottenuta con l' inserzione della figura umana, ad esempio con la presenza di teste decapitate, l' artista tradisce l'esigenza di raffigurare nel modo più brutale l' oggettivazione del proprio Io, la soppressione del proprio distacco dagli oggetti. Lo stesso avviene nel quadro dove una mano si attanaglia alle cose. Così pure nella “ Maternità” e nei “ Due amori”, gli eventi dell' amore e della fecondazione sono celebrati, se non con l' impassibilità di chi analizza scientificamente un dato di fatto, con la consapevolezza almeno di trovarsi di fronte a processi spontanei che fanno corpo con la natura tutta, e la umanità ed eticità non va dissociata dalla necessità di carattere fisiologico. Inoltre, quel peso e fatica del vivere che, ad esempio, nel vasto dipinto della “ Miniera”, 1963, un autentico

capolavoro, è espresso, oltre che dalla rappresentazione delle figure umane che fanno di roccia, giovani denudati all' interno del ventre di una miniera , forse una solfatara, solo rischiarati sapientemente da qualche lucerna, da un senso come il mondo che ti cade addosso; nella "natura morta" dal vaso spezzato, è ottenuto con un senso di fragilità della materia e del vivere. Sentimento della provvisorietà che in queste ultime nature morte si fa presente anche in maniera più tragica attraverso l' inserirsi tra gli oggetti stessi della vita quotidiana del volto della " Morte". Morte che, coerentemente a tutta la concezione di Tode, non è l' anticipazione di un mondo diverso dal nostro, ma è un aspetto o volto di questa stessa nostra vita. Ogni contrazione della materia in una figura tende al proprio dissolvimento, ma solo per preparare l' evento di una nuova presenza.