

Matisse visita Rodin nel suo atelier parigino, ma rifiuta lo stile scultoreo dell'artista più anziano.

Nel 1900, quando Henri Matisse (1869-1954) fece visita a Auguste Rodin (1840-1917) nel suo studio, il sessantenne artista era una figura di spicco. Rodin aveva goduto a lungo di una notevole reputazione del solo scultore che era stato capace di ringiovanire un medium moribondo dopo un intero secolo di tediosi monumenti accademici e statue di cattivo gusto. Ma la sua produzione scultorea era divisa, come ha notato lo storico dell'arte americano Leo Steinberg, tra quella pubblica e quella privata: mentre la sua fama era largamente basata sulle sue opere in marmo, che a loro modo continuavano più che sovvertire la tradizione accademica, la parte più vasta e innovativa della produzione (composta di numerosi gessi raramente fusi in bronzo) era custodita nel segreto del suo studio. Il suo *Monumento a Balzac*, con la grossa colonna del corpo coperto da un pastrano che lo priva di qualsiasi attributo espressivo tradizionale, fu forse la prima scultura pubblica in cui Rodin rivelò il suo stile privato: la sua inaugurazione nel 1898, che creò enorme scandalo, può essere considerata la nascita della scultura moderna. Rodin aveva lavorato assiduamente al monumento per sette anni e rimase ferito (per quanto forse non del tutto sorpreso) quando fu liquidato come "crudo abbozzo" dai membri della Société des Gens de Lettres che lo aveva commissionato e venne cinicamente caricaturizzato dalla stampa (sarebbe stato installato nella sua attuale posizione a Parigi solo nel 1939). Rodin rispose ai critici erigendo un padiglione all'Esposizione Universale del 1900, tenutasi in vari luoghi sparsi per Parigi dall'aprile al novembre di quell'anno, con una retrospettiva delle sue opere: per Matisse e molti altri a questo punto Rodin rappresentò l'ideale romantico dell'artista incompreso, che rifiuta di sottomettersi alle pressioni della società borghese.

La leggenda vuole che quando Matisse, incoraggiato da un ammiratore che era uno dei molti assistenti di Rodin, visitò il vecchio scultore, portasse con sé una selezione di suoi rapidi disegni dal vero da sottoporgli, ma questi non piacquero molto a Rodin. Il consiglio che diede - che Matisse si "preoccupasse" di più dei suoi disegni e aggiungesse dettagli - trovò un orecchio risolutamente sordo: non c'era molta differenza tra questo precetto e l'insegnamento della Scuola di Belle Arti che Matisse aveva già definitivamente rigettato (e che si aspettava che anche Rodin sprezzasse).

#### Sulle orme del maestro

Ma qualunque indicazione Matisse cercasse da Rodin sul suo metodo di disegno, la sua visita deve essere stata indotta soprattutto dalla curiosità per la pratica scultorea di Rodin. Non è sicuro se Matisse stesse già lavorando a *Il servo* [1], ma, che sia il motivo reale della visita o il suo immediato effetto, questa scultura segna sia il primo serio confronto di Matisse con l'arte di Rodin, sia il suo defi-



1 • Henri Matisse, *Il servo*, 1900-3 (fusione 1908)  
Bronzo, altezza 82,4 cm

nitivo congedo da essa, perché è la risposta diretta al mutilato *Uomo che cammina* [2] di Rodin, che era stato esposto come studio per un *San Giovanni Battista*, insieme al molto più addomesticato e anatomicamente intero *San Giovanni* stesso, nel padiglione del 1900. Usando lo stesso modello – tal Bevilacqua, a lungo noto per essere il preferito di Rodin – approssimativamente nella stessa posa, Matisse sottolineò sia il debito sia le differenze da Rodin, una dialettica ulteriormente acuita dall'amputazione delle braccia del *Servo* in occasione della sua fusione in bronzo nel 1908.

Anche se l'*Uomo che cammina* di Rodin non sta veramente camminando – come ha fatto notare Leo Steinberg, entrambi i piedi sono ancorati a terra, più come quelli di un "pugile che sta sferrando un colpo" – l'illusione è quella di un'energia trattenuta: il movimento è bloccato, ma la figura è pronta a scattare. Il *servo* di Matisse invece è irrimediabilmente statico, trattenuto. Lo spettatore non è mai tentato di immaginare la figura in movimento, di animarla nella sua mente. Il corpo stesso sembra malleabile: le proporzioni sgraziate del modello sono accentuate dalla curva sinuosa tracciata nello spazio dalla figura nel suo insieme, un'ondulazione generale derivante dal ventre prominente e che attraversa l'intero corpo in altezza, su per il torace rientrante e la schiena incurvata fino alla testa inclinata e giù allo stinco destro che fa da interruzione sotto il ginocchio piegato in dentro. Non suggerisce nessun tipo di tensione, né nello spazio mentale né in quello fisico: uno dei primi antimonumenti risolutamente modernisti, questa scultura afferma la propria autonomia di oggetto.

Questo non significa che il *servo* non debba niente al mestiere di Rodin. L'impressione stessa di malleabilità della scultura deriva in gran parte dalla superficie agitata dell'opera, un carattere stilistico essenziale dell'arte "privata" di Rodin e che segna una delle rivoluzioni più importanti della tradizione della scultura occidentale fin dall'antichità – una tradizione che chiedeva allo scultore di "dar vita" al marmo (il mito di Pigmalione), che gli faceva credere (o meglio *pretendeva* di far credere) che la sua statua fosse dotata di vita organica. Mentre il Rodin pubblico è interamente erede di questa tradizione, quello privato è un maestro dell'"arte processuale", la sua scultura essendo un vero e proprio catalogo dei procedimenti, accidentali o meno, che compongono l'arte del modellato e della fusione. La ferita aperta sul dorso dell'*Uomo che cammina*, la grande scalfittura su quella della *Figura che vola* (1890-91), le escrescenze sulla fronte del suo *Baudelaire* del 1898 e molte altre "anomalie" praticate dentro il bronzo attestano la determinazione di Rodin nel trattare il procedimento scultoreo come un linguaggio i cui segni sono manipolabili. In altre parole, il Rodin pubblico afferma la trasparenza della scultura come linguaggio, mentre quello privato insiste sulla sua opacità, la sua materialità.

Matisse, senza dubbio stimolato da questi esempi, accentua l'agitazione della superficie di *Il servo*; ammassa discontinuità muscolari, concependo tutta la sua scultura come un'accumulazione di forme rotonde più o meno piccole o di colpi di spatola su cui la luce indugia. Ma così facendo va troppo lontano e si avvicina allo stile di Medardo Rosso (1858-1928), l'italiano autoproclamatosi rivale di



2 - Auguste Rodin, *Uomo che cammina*, 1900  
Bronzo, 84 x 51,5 x 50,8 cm

Rodin, che si definiva impressionista e aspirava ad imitare le pennellate impressioniste nelle sue sculture di cera. Diversamente da quella di Rodin, la scultura di Rosso è pittorica e rigidamente frontale. L'effetto di smaterializzazione della luce sulle superfici, il modo in cui i contorni delle figure sono divorati dall'ombra e possono essere visti solo da un punto di vista, sono caratteri che Matisse rifiuta nel momento stesso in cui flirta con la loro possibilità.

Il *servo*, uno dei due pezzi con cui Matisse impara l'arte della scultura (necessità tra le trecento e cinquecento sessioni di posa con il modello!), è dunque un'opera paradossale: nella sua imitazione incontrollata dei segni "processuali" di Rodin, Matisse è più realista del re. L'agitazione stessa della superficie rischia pericolosamente di distruggere l'integrità della figura e il suo arabesco totale, e di trasformarla, come farebbe Rosso, in un surrogato pittorico. Da allora Matisse avrebbe capito meglio il principio della materialità di Rodin e mai più abusato in questa direzione. Quasi tutti i suoi futuri bronzi avrebbero continuato a mostrare i segni della manipolazione della creta, senza mettere, però, in pericolo la fisicità della scultura. Forse l'esempio più singolare di questo effetto è l'esagerazione della fronte di *Jeannette V* [3], che ebbe un tale impatto su Picasso quando la scoprì nel 1930 che cominciò ad emularla in una serie di teste o di busti modellati subito dopo.

## Matisse si allontana

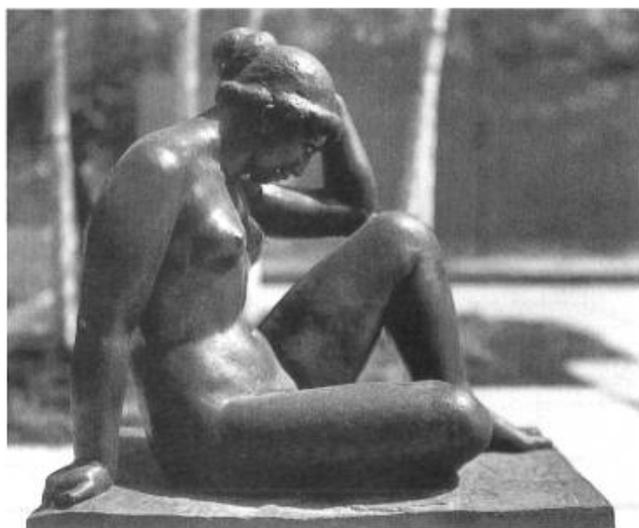
Durante la sua visita a Rodin, Matisse imparò anche ciò che distinguva fundamentalmente la sua estetica da quella del maestro: "Non capivo come Rodin potesse lavorare al suo *San Giovanni*, tagliando la mano e innescandola su un piolo; la lavorava in dettaglio, tenendola con la mano sinistra, pare, comunque tenendola staccata dall'insieme, poi la riattaccava al braccio; poi ancora le cercava una direzione, in rapporto al movimento generale. Già vedevo per me stesso soltanto un lavoro di architettura generale, che sostituisce i dettagli esplicativi con una sintesi viva e suggestiva". Matisse aveva già capito di non essere un "realista" quando aveva modellato un giaguaro da un'opera dello scultore francese del XIX secolo Antoine-Louis Barye e non era riuscito a capire l'anatomia di un gatto scuoiato che si era procurato per l'occasione (*Giaguaro che divora una lepre* [1899-1901], l'altra scultura con cui imparò quest'arte e disse addio alla somiglianza anatomica). Così non fu la pura artificialità del metodo di Rodin ad irritare Matisse, ma la sua combinazione di frammenti innestati tra loro e il suo amore sconfinato per la figura parziale.

Come dire che Matisse ignorò uno degli aspetti più moderni della pratica di Rodin, quello che invece Constantin Brancusi avrebbe



3 • Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916  
Bronzo, altezza 58 cm

▲ 1927c



4 • Aristide Maillol, *Il Mediterraneo*, 1902-5  
Bronzo, 104,1 x 114,3 x 75,6 cm base inclusa

emulato e raffinato (non è un caso che Brancusi, dopo un breve apprendistato nello studio di Rodin, sia fuggito sotto la spinta di una vera e propria "ansietà da influenza", sostenendo che "non cresce niente all'ombra dei grandi alberi"). Si può anche dire che l'aspetto taglia-e-incolla della scultura di Rodin, per cui il calco di una stessa figura o frammento di figura è riutilizzato in gruppi diversi e diversamente orientato nello spazio, rappresenta il primo passo di quello che sarebbe diventato, con le costruzioni cubiste di Picasso, uno dei troppi principali dell'arte del XX secolo.

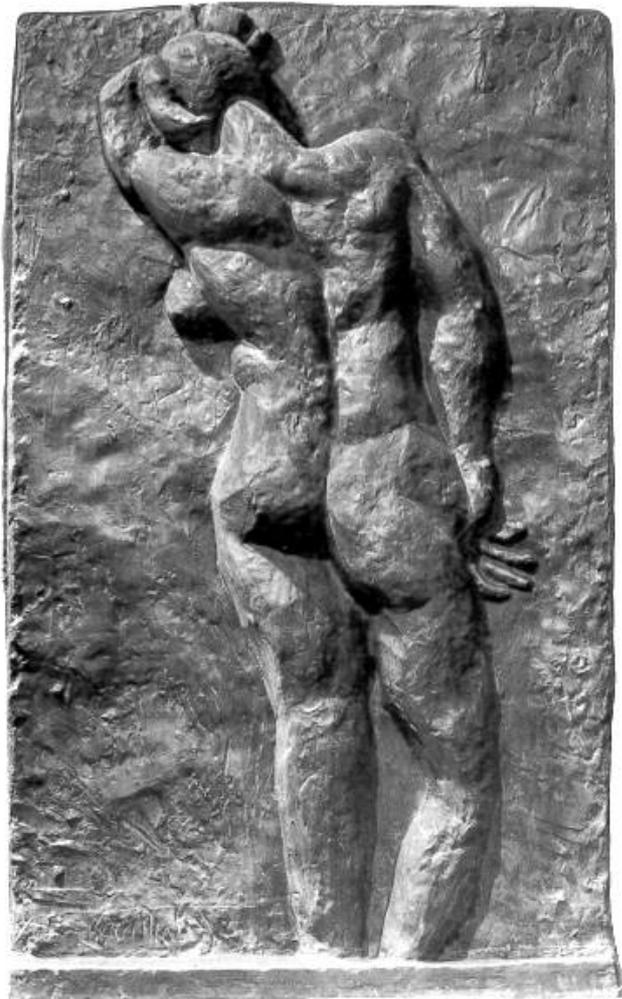
Matisse resistette alla frammentazione metonimica di Rodin e in qualche modo la sua scultura rappresenta l'approccio opposto. Tale desiderio di pensare la figura come un intero indivisibile si sviluppò con altri scultori in una modalità accademica, soprattutto quando si legò a un insistito attaccamento al motivo tradizionale del nudo femminile. Accadde per esempio con i nudi rotondi di Aristide Maillol (1861-1944) [4] o le silhouette molto più magre, dall'altra parte del Reno, di Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) – entrambi fortemente rivolti alla tradizione greco-romana e decisi a usare, al contrario di Rodin e Matisse, superfici lucide con cui il bronzo sembra imitare il marmo. La riaffermazione dell'intero generò anche una sorta di scultura ibrida che potremmo dire pseudocubista, o proto- Art déco: Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon e Henri Laurens a Parigi e, fino a un certo punto, Jacob Epstein e Henri Gaudier-Brzeska in Gran Bretagna produssero tutti opere che sembrano rifarsi al metodo di articolazione cubista, ma in effetti magnificano la solidità della massa, mentre la discontinuità dei piani rimane al livello superficiale di veste stilistica e non coinvolge mai veramente il volume nello spazio.

Il tratto fondamentale che distingue le loro opere da quelle di Matisse è che sono completamente frontali – fatte per essere viste da un unico punto (o talvolta quattro distinti, nel caso di Maillol o Laurens) – mentre quelle di Matisse significativamente non lo

▲ Introduzione 2

● 1929a, 1934b

1900 - 1909



5 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (I)*, 1909 ca.  
Bronzo, 188,9 x 112 x 16,5 cm

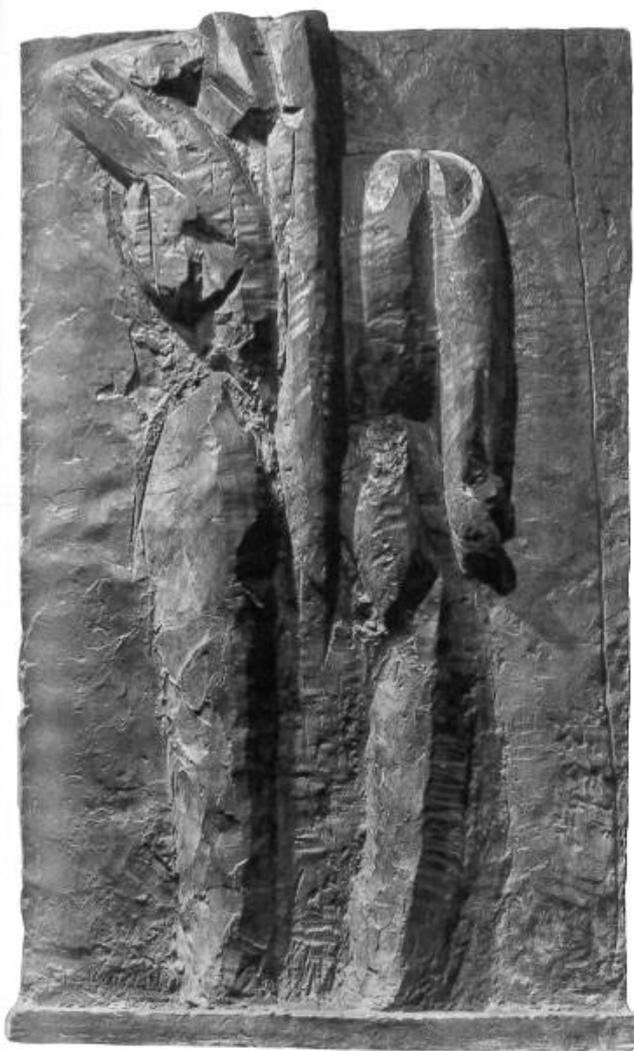
sono. Comprendere questo è utile a considerare quello che lo storico dell'arte tedesco-americano Rudolf Wittkower propose, insieme all'esempio di Rodin, come una delle due uniche strade offerte alla generazione di Matisse dalla scultura del XIX secolo, cioè le teorie dello scultore tedesco Adolf von Hildebrand (1847-1921), per quanto sia improbabile che Matisse abbia mai conosciuto Hildebrand, se non per sentito dire. Hildebrand riteneva che tutta la scultura è un rilievo travestito, fatto di tre piani di profondità, la cui leggibilità dev'essere immediatamente accessibile da un punto di vista stabilito, fisso. (Ai suoi occhi la grandezza di Michelangelo sta nel fatto che ci permette sempre di cogliere la presenza virtuale del blocco di marmo: le sue figure sono "serrate" tra il fronte e il retro della massa originale di pietra). Un rilievo reale è ancora meglio, scriveva Hildebrand, poiché da questo punto di vista le figure (incorniciate) sono virtualmente libere dalle ansietà dello spazio infinito circostante. In breve, Hildebrand pensava in termini di piani (e sprezzava il modellato come troppo fisico).



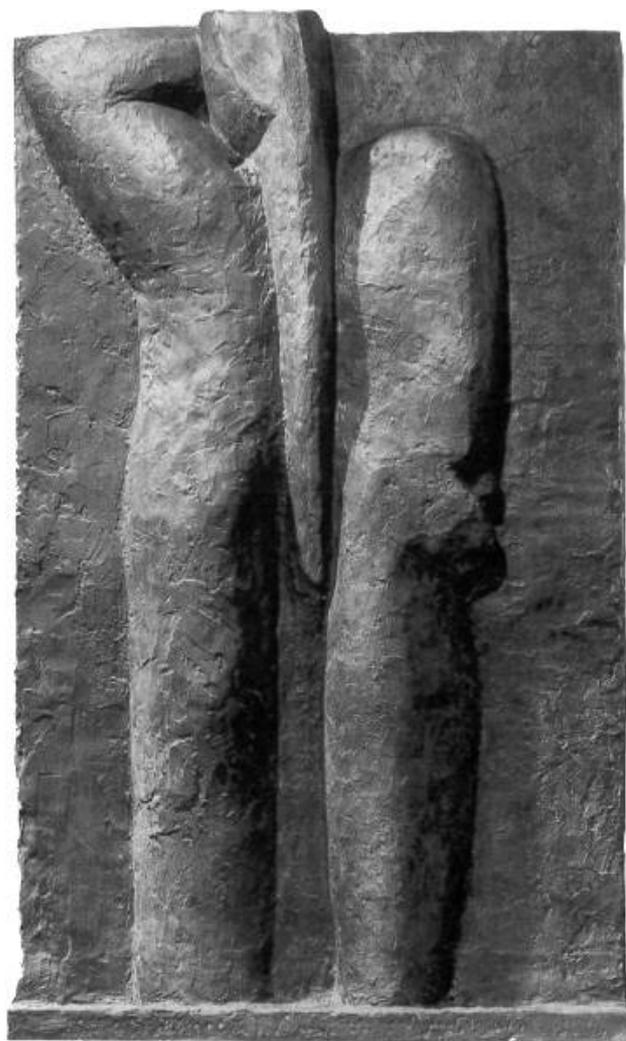
6 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (II)*, 1916  
Bronzo, 188,1 x 121 x 15,2 cm

Eppure nella serie dei quattro *Nudi di schiena* realizzati tra il 1909 e il 1931, Matisse trasgredi le istruzioni di Hildebrand (qui in effetti era più che mai vicino a Rodin, il cui altro famoso monumento "fallito", *La Porta dell'Inferno*, è un'opaca confusione di forme contro cui l'occhio, lasciato senza possibile progressione in profondità, può solo bruscamente arrestarsi). Come era concepito da Hildebrand e dall'intera tradizione accademica, il rilievo presuppone uno sfondo che rappresenti uno spazio immaginario da cui la figura emerge, con le conoscenze anatomiche dell'osservatore che provvedono a tutte le necessarie informazioni riguardanti ciò che è nascosto alla vista.

Lo sfondo del rilievo funziona come il piano pittorico nel sistema elaborato nel Rinascimento da Leon Battista Alberti: è un piano virtuale, considerato trasparente. Sotto certi riguardi, in effetti, i *Nudi di schiena* possono essere visti come una risposta ironica a Hildebrand per il fatto che la figura viene gradualmente identificata con la parete che la sorregge e produce: nel



7 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (III)*, 1916  
Bronzo, 189,2 x 111,8 x 15,2 cm



8 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (IV)*, 1931  
Bronzo, 198 x 112,4 x 15,2 cm

*Nudo di schiena (I)* [5] la figura si appoggia alla parete (realistica giustificazione della strana posa che ignora così volutamente le convenzioni del genere); nel *Nudo (II)* [6] la differenziazione tra il modellato della schiena e il trattamento dello sfondo comincia a offuscarsi (in determinate condizioni di luce la colonna vertebrale scompare quasi del tutto); nel *Nudo (III)* [7] la figura è quasi completamente allineata con i bordi del "supporto"; nel *Nudo (IV)* [8] è diventata una semplice modulazione del supporto stesso (non c'è differenza tra la treccia e lo spazio che prosegue tra le gambe: semplicemente un diverso grado di sporgenza). In breve, se per una volta Matisse scolpì qui realmente come un pittore (come sostenne sempre con forza), non dimenticò in nessun senso la rivoluzione pittorica che aveva realizzato prima: prese a prestito dalla sua pittura l'antiillusionismo ▲ e l'effetto "decorativo" (il termine di Matisse per *allover*) che la caratterizzano. Inutile dire quanto questo sia ben lontano da Hildebrand.

▲ 1910

Ma i *Nudi di schiena*, essendo dei rilievi, sono un'eccezione. La maggior parte dei bronzi di Matisse chiede all'osservatore di muoversi intorno ad essi. Un caso significativo è *La serpentina* [9]. Se i critici hanno da tempo notato che il titolo si riferisce alla "S" tracciata dalla figura nello spazio e alla riduzione della sua anatomia a delle corde, è spesso sfuggita l'allusione alla *figura serpentina*, un principio stabilito da Michelangelo e portato all'estremo dal Manierismo. Matisse comunque era pienamente consapevole del suo debito storico ("Maillol lavorava con la massa come gli antichi, mentre io lavoro con l'arabesco, come gli artisti del Rinascimento", amava dire). Negli ultimi anni della sua vita, notando che il modello di *La serpentina* (preso da una fotografia) era "una piccola donna paffuta", spiegò che aveva finito "col farla in quel modo perché tutto fosse visibile, indipendentemente dal punto di vista". Parlò anche di "trasparenza", fino a suggerire che l'opera anticipava la rivoluzione cubista. Ma Matisse si sbagliava su questo punto, almeno per due ragioni.



9 • Henri Matisse, *La serpentina*, 1909  
Bronzo, 58,5 x 29 x 19 cm

## L'inaccessibile "cosa in sé"

Abbiamo visto che Matisse rigettava (con Rodin) l'ideale della trasparenza immaginaria del materiale amata sia dalla tradizione accademica che da Hildebrand, ma quando qui parla di trasparenza ha in mente altri due significati del termine. Uno contiene il sogno riferito di una trasparenza *ideazionale*, cioè di un pieno e immediato possesso del significato dell'opera d'arte; l'altro indica, in linguaggio da atelier, l'uso del vuoto da parte degli scultori moderni. Iniziamo dall'ultimo: la trasparenza di *La serpentina* non ha niente a che vedere con il modo in cui il vuoto a partire dalla famosa *Chitarra* di Picasso dell'autunno 1912 è diventato nella scultura cubista uno degli elementi costitutivi in un sistema di opposizioni. In *La serpentina* il vuoto è soltanto un effetto secondario della posa e Matisse non l'ha più usato in seguito. L'altro significato della trasparenza è più importante, perché quello che accade realmente è l'opposto di ciò che pretende Matisse: non si può *mai* vedere tutto in una volta; qualunque sia il punto di vista, non si può *mai* cogliere pienamente il significato dell'opera. Muovendosi intorno a *La serpentina* si vede una sorta di fisarmonica spaziale che continuamente si espande e si contrae (o, per usare un'altra metafora, gli spazi negativi si aprono e si chiudono come ali di farfalla). Si è continuamente sorpresi dalla molteplicità di aspetti ogni volta assolutamente imprevedibili. Da dietro la sua minuscola testa di insetto (di una mantide religiosa?) rivela una massa di capelli che appare come uno shock; le giunture degli arabeschi formati dal torso, dalle braccia e dalla gamba sinistra frangono incessantemente il corpo senza mai negare la sua linea verticale (la gamba destra è rigorosamente parallela al sostegno verticale su cui poggia il gomito). In breve, si può girare intorno a *La serpentina* centinaia di volte, ma non si riesce mai a possederla a pieno; la sua danza curvilinea nello spazio assicura la sua interezza, ma anche la sua distanza: questa interezza, quella della cosa in sé, ci è resa inaccessibile.

È proprio qui che si definisce con precisione la differenza più importante tra la scultura di Matisse e l'arte di Michelangelo, per esempio, o del Giambologna, a cui è stata paragonata. Perché anche Giambologna ci forza a muoverci intorno alle sue sculture, ma arriva sempre un momento in cui il viaggio intorno all'opera raggiunge un evidente punto finale, sempre un momento in cui si capisce cosa accade. La ragione è semplice: da una parte, le distorsioni prodotte dal *contrapposto* rimangono sempre all'interno dei limiti della conoscenza anatomica (grazie a cui "dominiamo" una determinata gamba molto allungata o un ginocchio disegnato in un modo impossibile e leggiamo la figura come una forma continua); dall'altra, i gesti rappresentati hanno sempre una qualche giustificazione, che sia realistica o retorica (come una bagnante che si china o la *Sabina* il cui gesto patetico, di invocazione al cielo di salvarla dal gigante che la rapisce, completa la spirale del gruppo più famoso dello scultore). Matisse si preoccupa poco di tutto questo, dell'anatomia (la ignora, seguendo la lezione imparata dal Rodin privato) o dei gesti evocativi.



10 - Henri Matisse, *Nudo sdraiato I (Aurora)*, 1907  
Bronzo, altezza 34,5 cm

Il fatto che non ci sia un acme nella nostra circumnavigazione intorno a una scultura di Matisse, né nessun punto di vista privilegiato in nessun momento, spiega la difficoltà che si prova quando si cerca di fotografarla: soltanto un film, forse, renderebbe giustizia all'assenza di spigoli che caratterizza il flusso di Matisse. Consapevole di questa difficoltà, l'artista ha offerto un aiuto ai fotografi. Non sorprende che non abbia mai scelto una veduta frontale (mostrava le sue cinque *Jeannette* di profilo, per esempio, o da dietro). Oppure, se l'ha fatto, è stato quando l'asse della figura non era organizzato frontalmente. Sembra che ciò che lo interessava di più era di trovare il punto di vista più eccentrico e inatteso, che è spesso quello da cui gli arabeschi chiudono la scultura su se stessa (e che fornisce quindi l'informazione minima sulla sua contorsione). Matisse ha preso spesso molte fotografie della stessa opera e sembrava provar piacere nelle forti discordanze tra loro. Scelse tre punti di vista per *Nudo sdraiato I* [10]: frontale (come si vede sullo sfondo del quadro *La lezione di musica* [1916-17] della Fondazione Barnes); di tre quarti da dietro, che piega su se stesso il braccio alzato in una semplice verticale e rivela il "casco" dei capelli; ma anche in pieno profilo (con davanti i piedi), da un'angolazione che allarga l'intera figura, schiaccia il torso e la rotondità della coscia, gonfia le spalle e soprattutto blocca ogni accesso al ventre. È come se lo facesse di proposito, stuzzicando il nostro desiderio per la sua pienezza e dichiarando la sua necessaria incompletezza, che è la condizione stessa della modernità.

#### ULTERIORI LETTURE:

- Adolf von Hildebrand, *Il problema della forma*, trad. it. TEA, Milano 1996  
Rosalind Krauss, *Passeggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1998  
Isabelle Monod-Fontaine, *The Sculpture of Henri Matisse*, Thames & Hudson, London 1984  
Leo Steinberg, *Rodin, in Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London Oxford New York 1972  
Rudolf Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, trad. it. Einaudi, Torino 1985

Paul Gauguin muore nelle Isole Marchesi, nel Pacifico meridionale: il ricorso all'arte tribale e all'immaginazione primitivista in Gauguin influenza le prime opere di André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso ed Ernst Ludwig Kirchner.

Quattro pittori della fine del XIX secolo hanno influenzato più di ogni altro i modernisti all'inizio del XX: Georges Seurat (1859-91), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-90) e Paul Gauguin (1848-1903). Ognuno proponeva una nuova purezza in pittura, ma ciascuno lo fece con priorità diverse: Seurat ne sottolineò gli effetti ottici, Cézanne la struttura pittorica, van Gogh privilegiò la dimensione espressiva, Gauguin il potenziale visionario. Più che per lo stile, Gauguin influenzò come persona: padre del "primitivismo" modernista, riformulò la vocazione degli artisti romantici come una ricerca visionaria tra le culture tribali. Ispirati dal suo esempio, alcuni artisti modernisti tentarono di assimilare il modo di vita primitivo. Due espressionisti tedeschi, Emil Nolde (1867-1956) e Max Pechstein (1881-1955), lavorarono nel Pacifico del Sud emulando Gauguin, mentre altri due, Ernst Kirchner (1880-1938) e Erich Heckel (1883-1970), reinterpretarono la vita primitiva nei loro studi o in scenari naturali. Ma molti modernisti attinsero dall'arte tribale: alcuni, come Henri Matisse e Pablo Picasso, lo fecero in modo profondo e strutturale; altri, in modo più superficiale e illustrativo.

Tutti questi artisti cercarono di contestare le convenzioni europee che sentivano come repressive e tutti immaginarono il primitivo come un mondo esotico dove stile e io potevano essere rimodellati. Qui il primitivismo va ben al di là dell'arte: è una fantasia, un intero insieme di fantasie sul ritorno alle origini, la fuga nella natura, la liberazione degli istinti e così via, tutto proiettato nelle culture tribali di altre razze, soprattutto di Oceania e Africa. Ma anche come costruzione fantastica il primitivismo ebbe effetti reali: era non solo parte del progetto globale dell'imperialismo europeo (da cui dipendevano le vie d'accesso alle colonie e la stessa comparsa degli oggetti tribali nelle metropoli), ma anche parte delle strategie dell'avanguardia. Come i precedenti recuperi *all'interno* dell'arte occidentale (per esempio la riscoperta dell'arte medievale nel XIX secolo da parte di artisti come i preraffaelliti), questi soggiorni primitivisti *fuori* dall'arte occidentale erano strategici: sembravano offrire un modo non solo di superare le vecchie convenzioni accademiche, ma anche di andare oltre i recenti stili avanguardisti (per esempio il Realismo, l'Impressionismo, il Neo-impressionismo), che erano considerati legati ad argomenti strettamente moderni o a problemi puramente visivi.

### Pastiche primitivista

Gauguin giunse tardi alla sua ricerca primitivista, solo dopo aver abbandonato una buona posizione alla Borsa di Parigi nel 1883, a trentacinque anni. Inizialmente lavorò in Bretagna, nella Francia dell'Ovest, insieme ad altri artisti simbolisti come Émile Bernard (1868-1941), una prima volta nel 1886 e poi nel 1888, dopo un fallito viaggio a Panama e in Martinica nel 1887. Gauguin fu ispirato ad andare a Tahiti in parte dai "villaggi nativi" costruiti come scene da zoo all'Esposizione Universale del 1889 a Parigi; inoltre rimase molto colpito dallo spettacolo del Selvaggio West di Buffalo Bill. Per tutta la sua retorica di purezza, il primitivismo fu spesso un misto di kitsch e di luoghi comuni (la leggenda racconta che Gauguin arrivò a Tahiti con in testa un cappello da cowboy). A parte un ritorno a Parigi per diciotto mesi alla fine del 1893 per curare la vendita delle sue opere, visse a Tahiti dal 1891 fino al viaggio finale alle Isole Marchesi nel 1901. Gauguin si spinse dunque al di là della cultura popolare della Bretagna fino al paradiso tropicale di Tahiti (tale era il suo statuto leggendario, almeno a partire dal *Supplemento al Viaggio di Bougainville* di Denis Diderot, del 1796) e poi alle Marchesi, che vide come un posto di sacrifici e cannibalismo, oscuro complemento alla luminosa Tahiti. In questo modo Gauguin intese il suo viaggio nello spazio come un viaggio indietro nel tempo: "La civiltà ha perso pian piano di significato per me", scrisse nelle sue memorie tahitiane *Noa Noa* (1893). Questa identificazione, come se *più lontano* dall'Europa equivallesse a *più indietro* nella civiltà, è una caratteristica del primitivismo, anzi dell'ideologia razzista dell'evoluzione culturale che all'epoca era ancora diffusa.

Anche Gauguin propose una rivalutazione parziale di questa ideologia. Così nelle sue opere pittoriche e nei suoi scritti il primitivo diventa il puro e l'europeo il corrotto. Nel "regno del denaro", scrisse sull'Europa appena prima del suo primo viaggio a Tahiti, "tutto è corrotto, anche l'uomo, anche le arti". Questa è la ragione sia del suo rifiuto stilistico del Realismo sia della sua romantica critica al capitalismo, posizioni che i suoi seguaci espressionisti condivideranno. Certo, rovesciare questa opposizione di primitivo ed europeo non significava cancellarla o decostruirla. I due termini rimasero a lungo in uso e la sua revisione di questo binomio mise



1 • André Derain, *La danza*, 1905-6  
Olio e tempera su tela, 179,5 x 228,6 cm

Gauguin in una posizione ambigua. "Io sono l'indiano e l'uomo della sensibilità [insieme]", scrisse a Mette, la moglie abbandonata, con una speciale enfasi sulla sua parziale origine peruviana. Il suo mito della purezza tahitiana sfidò anche gli eventi sociali. Nel 1891, dopo dieci anni come colonia francese, Tahiti difficilmente era il "paradiso sconosciuto" dove "vivere è cantare e amare" e difficilmente i tahitiani erano una nuova razza dopo il biblico Diluvio, come li presentò Gauguin nelle pagine di *Noa-Noa*.

Se la Polinesia era poliglotta, altrettanto lo era la sua arte. Meno purista che eclettico, Gauguin si rivolse all'arte nobile di Perù, Cambogia, Giava ed Egitto più che a quella tribale dell'Oceania e dell'Africa. ("Nobile" e "tribale" suggeriscono diversi ordini socio-politici, sebbene entrambi siano ora quasi altrettanto contestati del termine "primitivo"). Spesso soggetti di queste varie culture appaiono in strani insiemi; le donne tahitiane nel suo *Giorno di mercato* (1892), per esempio, siedono in pose derivate da una pittura tombale dell'Egitto della XVIII dinastia. Né il suo arrivo a Tahiti trasformò significativamente il suo stile: rimasero gli audaci contorni che Gauguin aveva derivato dalle sculture in pietra delle

chiese bretoni, così come i forti colori che trasse dalle stampe giapponesi. Così molti suoi soggetti: la spiritualità visionaria delle donne bretoni di *La visione dopo il sermone* (1888), per esempio, diventa la santa semplicità della tahitiana in *Ti salutiamo o Maria* (1891), solo che qui l'innocenza pagana piuttosto che la fede popolare ridefinisce la grazia cristiana. Tale sincretismo stilistico e di soggetti può suggerire una commistione primordiale di pulsione estetica e religiosa attraverso le culture (questa possibilità interessò anche altri primitivisti, come Nolde), ma punta anche a un paradosso di molta arte primitivista, che spesso persegue la purezza e l'originarietà attraverso l'ibrido e il pastiche. Il primitivismo infatti è sovente altrettanto mescolato stilisticamente di quanto lo è ciò che ideologicamente gli si oppone, ed è proprio questa costruzione eclettica che Gauguin lasciò in eredità ai suoi seguaci.

#### Manovre avanguardiste

Una grande retrospettiva di Gauguin si tenne al Salon d'Automne a Parigi nel 1906, anche se artisti come Picasso avevano già comin-

## L'esotico e il naïf

Il primitivismo non fu il primo esotismo dell'Europa moderna: anche versioni fantastiche dell'Oriente abbondarono in arte e letteratura. Il XVIII secolo ha visto una moda della porcellana cinese (*chinoiserie*) e gli artisti del XIX furono attratti dapprima dall'Africa del Nord e dal Medio Oriente (Orientalismo) e poi dal Giappone (*japonisme*). Queste fascinazioni spesso seguirono le conquiste storiche (per esempio la campagna napoleonica in Egitto nel 1798 e l'apertura forzata del Giappone al commercio straniero nel 1853) e le vie imperiali (cioè gli artisti francesi tendevano a recarsi nelle colonie francesi, i tedeschi in quelle tedesche e così via). Ma tali luoghi erano più "geografie immaginarie" (secondo l'espressione di Edward Said dal suo libro *Orientalismo* del 1978), cioè erano mappe spazio-temporali in cui venivano proiettate ambivalenze psicologica e ambizione politica. Così l'arte orientalista spesso descrisse il Medio Oriente come antico, una culla della civiltà, ma anche come decadente, corrotto, femminile, bisognoso di un governo imperiale. Il Giappone era noto per essere un'antica cultura, ma i *japonistes* videro il suo passato come innocente, secondo una visione pura che, conservata nelle stampe, ventagli e paraventi, poteva aprire nuovi orizzonti agli europei offuscati dalle convenzioni occidentali della rappresentazione. Il primitivismo proiettò un'origine ancora più primordiale, ma anche qui il primitivo era diviso in un selvaggio pastorale e nobile (nel paradiso sensuale dei tropici, spesso associato all'Oceania) e uno sanguinario e ignobile (nel cuore sessuale delle tenebre, solitamente collegato all'Africa). Ognuno di questi teatri esotici persiste tutt'oggi, mutato o variato, e altri vi si sono aggiunti, propagati, come fu già allora, dai mass-media.

Gli avanguardisti fecero appello a queste geografie immaginarie per ragioni tattiche. Gli impressionisti e postimpressionisti avevano già preso il Giappone, come sostenne una volta Picasso; così la sua generazione si impadronì invece dell'Africa, benché altri come Matisse e Paul Klee amarono anche gli scenari orientalisti; allo stesso modo i surrealisti si volsero all'Oceania, Messico e Pacifico del Nordovest. La regola che un passo fuori

dalla tradizione è anche una strategia interna ad essa vale anche per il frequente rivolgersi all'arte popolare – che siano i crocifissi di Gauguin e Breton, Vasilij Kandinskij e le vetrate bavaresi, o Kasimir Malevič e Vladimir Tatlin e le icone bizantine.

Un caso particolare è quello della celebrazione modernista dell'artista "naïf", come Henri Rousseau (1844-1910), noto anche come Il Doganiere, così chiamato da quello che fu il suo lavoro per cinquant'anni. L'arte naïf era spesso associata all'arte dei bambini e a quella tribale e popolare in quanto incolta e intuitiva. Eppure Rousseau era un parigino, non un contadino, che, lungi dall'essere all'oscuro dell'arte accademica, tentò una rappresentazione realistica basata sulle fotografie d'atelier e le composizioni da Salon. In parte la sua pittura sembrò surreale ai suoi contemporanei avanguardisti semplicemente perché era tecnicamente goffa. Guillaume Apollinaire racconta che Rousseau misurava i dettagli dei suoi modelli, poi trasferiva le misure direttamente sulla tela, cercando un effetto realistico, per ottenerne solo uno surreale. Anche i suoi quadri con foreste hanno un'intensità inquietante, come fossero piante d'appartamento trasformate, con ogni ramo e foglia meticolosamente rilevata e riportata per intero sulla tela, in una foresta misteriosamente animata. Rousseau era sincero, come lo erano gli apprezzamenti dei suoi amici modernisti – tra cui Picasso, che ospitò un banchetto in suo onore nel 1908. Sincere sì, ma, di nuovo, queste identificazioni erano spesso tattiche e temporanee. Qui l'ultima parola va lasciata al sociologo Pierre Bourdieu: "L'artista va d'accordo con il 'borghese' per un riguardo: preferisce l'ingenuità alla 'pretenziosità'. Il merito essenziale della 'gente comune' è che non ha nessuna delle presunzioni d'arte (o di potere) che ispirano invece le ambizioni della 'piccola borghesia'. La loro indifferenza riconosce tacitamente il monopolio. Questo perché, nella mitologia dell'artista e dell'intellettuale, le cui strategie di raggio e di doppia negazione li riportano indietro ai gusti e alle opinioni 'popolari', la 'gente' gioca spesso un ruolo non diverso da quello del contadino nelle ideologie conservatrici dell'aristocrazia in declino".

ciato a studiarlo fin dal 1901. Già in un quadro come *La danza* [1] – una composizione ritmica di donne ornamentali ambientate in un'immaginaria scena tropicale con tanto di pappagallo e serpente – André Derain (1880-1954) trattò il primitivismo di Gauguin come se fosse un giardino fauvista di libertà decorativa e sensualità femminile. Anche Matisse dipinse idilli simili in *Lusso, calma e* ▲ *voluttà* (1904-5) e *La gioia di vivere* (1905-6), ma le sue scene sono più pastorali che primitiviste e, come Picasso, quando si occupò direttamente di arte tribale nel 1906, il suo interesse fu più formale che tematico. Ironicamente questo interesse formale portò sia Matisse che Picasso lontano da Gauguin al tempo della sua retrospettiva. Interessati a rafforzare le basi strutturali della loro arte, entrambi si volsero da Gauguin e dai motivi oceanici a Cézanne e agli oggetti africani, che lessero nei termini l'uno dell'altro – in parte per difendersi dall'eccessiva influenza di ciascun termine. Infatti

▲ 1903. ● 1907

Matisse, collezionava – furono "testimonianze" più che "modelli" dello sviluppo della sua arte (riconsiderazione difensiva dell'importanza dell'arte tribale che anche altri primitivisti faranno).

Le traiettorie primitiviste di Matisse e Picasso furono divergenti. Inizialmente entrambi si interessarono alla scultura egizia che ▲ videro al Louvre. Ma Picasso si volse presto ai rilievi iberici, i cui contorni essenziali influenzarono i suoi ritratti del 1906-7, mentre Matisse, che era sempre più coinvolto dalla dimensione orientalista della pittura francese, viaggiò nell'Africa del Nord. Dalla fine del 1906, comunque, entrambi gli artisti erano pronti a imparare dalle maschere e figure africane. "Van Gogh aveva le stampe giapponesi", notò una volta Picasso sinteticamente, "noi avevamo l'Africa". Ma, di nuovo, svilupparono lezioni diverse dalla sua arte. ● Mentre la scultura africana fu cruciale per il collage e in particolare per la costruzione cubista, Matisse la usò per rivendicare un'alternativa plastica al Cubismo. Soprattutto ammirava le sue "propor-

▲ 1907, 1911 ● 1907, 1912

zioni e l'invenzione dei piani". Questo è evidente nelle sue sculture del periodo, come *Due negre* (1908), che hanno le grandi teste, seni tondi e natiche prominenti di molte figure africane. Ma "proporzioni e invenzione dei piani" sono evidenti anche nei suoi quadri coevi, dove aiutano Matisse a semplificare il disegno e a liberare il colore dalle funzioni descrittive. Lo si può riscontrare nella sua principale tela primitivista, *Nudo blu: Ricordo di Biskra* (1907), che, come il suo corrispettivo scultoreo, *Nudo sdraiato I* (1907), è una

▲ revisione radicale del nudo accademico.

Da quando Édouard Manet (1832-83) mise il nudo accademico - dalle Veneri di Tiziano alle Odalische di Ingres - sul modesto divano di una prostituta parigina in *Olympia* (1863), la pittura d'avanguardia puntò le sue rivendicazioni trasgressive sulla sovversione di quel genere più di ogni altro. Gauguin copiò l'*Olympia* su tela [2] come in una fotografia, che portò poi a Tahiti come una sorta di talismano, e dipinse la sua adolescente compagna tahitiana Teha'amana in una scena che cita il quadro di Manet. Ma *Lo spirito dei morti veglia* [3] richiama *Olympia* più per reinventarla. Per lo storico dell'arte Griselda Pollock è una "manovra avanguardista" che condensa insieme tre movimenti: Gauguin si riferisce a una



2 • Paul Gauguin, *Copia dell'Olympia di Manet*, 1890-91  
Olio su tela, 89 x 130 cm



3 • Paul Gauguin, *Lo spirito dei morti veglia (Manao tupapau)*, 1892  
Olio su sacco montato su tela, 73 x 92 cm

▲ 1900b

1900 - 1909

tradizione, qui non solo a quella del nudo accademico ma anche alla sua sovversione avanguardista; mostra anche *deferenza* per i suoi maestri, qui non solo Tiziano e Ingres ma anche Manet; e infine propone la sua *differenza*, una sfida edipica a tutti questi paterni precedenti, una rivendicazione dello statuto di maestro al loro fianco. Chiaramente anche Matisse con *Nudo blu*, Picasso con *Les Femmes d'Alger* (1907) e Kirchner con *Ragazza sotto un ombrello giapponese* [4] si sono impegnati in una competizione pittorica sia con i loro predecessori artistici, sia l'uno con l'altro, una competizione basata, come fu, su corpi di donne. Ogni artista guarda fuori dalla tradizione occidentale - rivolgendosi all'arte tribale, immaginando un corpo primitivo - come modo per avanzare all'interno di quella stessa tradizione. Col senno di poi, questo fuori, questo altro, viene allora incorporato nella dialettica formale dell'arte modernista.

Prima Gauguin rivisita Manet, rilavora la sua cruda scena di una prostituta parigina nella visione immaginaria di un tahitiano "spirito dei morti". Inverte le figure, sostituisce l'inserviente nera con il corpo nero della ragazza. Gauguin inoltre evita il suo sguardo (è cruciale: Olympia ci restituisce il nostro sguardo, fissa lo spettatore maschio come fosse un cliente) e ruota il suo corpo in modo da esporre le natiche (anche questo è cruciale: è una posizione sessuale che Teha'amana, diversamente da Olympia, non controlla, mentre lo fa lo spettatore maschio implicito). È con questo doppio precedente di *Olympia* e di *Lo spirito dei morti* che, in veloce successione dopo la retrospettiva di Gauguin, Matisse, Picasso e Kirchner si battono. Nel *Nudo blu*: *Ricordo di Biskra* [5]



4 - Ernst Ludwig Kirchner, *Ragazza sotto un ombrello giapponese*, 1909  
Olio su tela, 82,5 x 60,5 cm

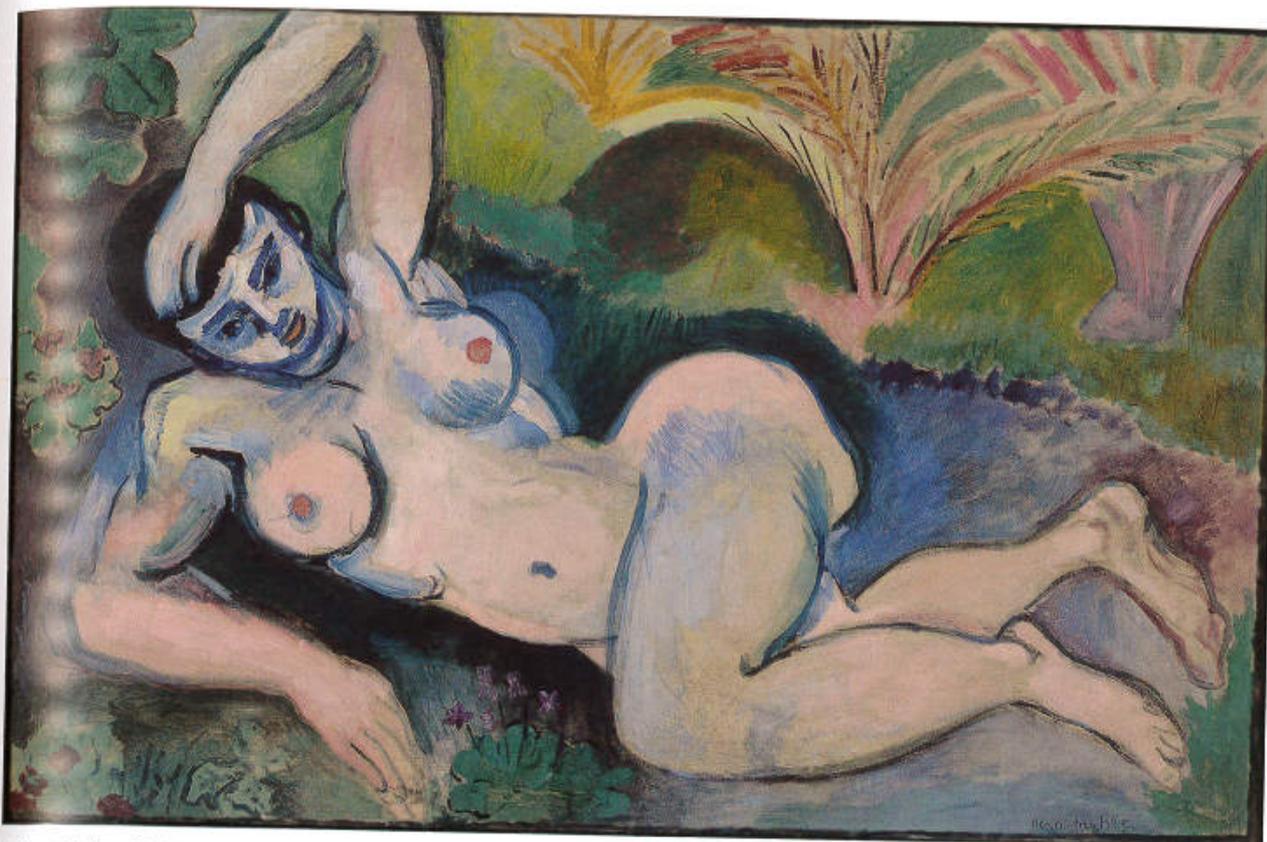
▲ 1507

Matisse sposta la più recente versione della prostituta/primitiva in un luogo orientalista, l'oasi di Biskra nell'Africa del Nord (che ha visitato nel 1906), le cui linee dello sfondo e le fronde delle palme fanno eco ai contorni del braccio ricurvo e delle prominenti natiche del nudo. Così facendo richiama il termine odalisca in questa particolare dialettica del corpo primitivo (un'odalisca era una schiava, solitamente una concubina, nel Vicino Oriente, una figura immaginaria per molti artisti del XVIII secolo); eppure, come notato più sopra, la sua figura è più africana che orientalista (come se, per sottolineare questo punto, Matisse avesse aggiunto poi il sottotitolo nel 1931). Così, anche se riprende la posa dell'*Olympia*, Matisse approfondisce anche la primitivizzazione della sessualità femminile iniziata da *Lo spirito dei morti*, il cui segno principale è la natica prominente (resa tale dalla violenta rotazione della gamba sinistra intorno al pube). In questo modo il *Nudo blu* va oltre sia Manet sia Gauguin: altra vittoria modernista sul campo di battaglia del nudo di prostituta/primitiva.

#### Ambivalenza primitivista

Esposto con grande clamore nel Salon des Indépendants del 1907, *Nudo blu* divenne per Picasso il grande rivale di *Les Femmes d'Alger*, che restituisce il corpo primitivo al bordello e così "risolve" prostituta e primitiva in un'unica figura. Picasso poi moltiplica questa figura per cinque - tre nella maniera iberica e due in quella africana - e le solleva verticalmente al piano frontale della tela, da cui guardano lo spettatore con una provocazione sessuale che va ben oltre non solo Gauguin e Matisse ma anche Manet. In *Ragazza sotto un ombrello giapponese* anche Kirchner (che non può aver visto *Les Femmes d'Alger*) risponde al *Nudo blu*; inverte la posa, ma mantiene la notevole rotazione del corpo che solleva le natiche. Kirchner recupera anche la scena orientalista del *Nudo blu* con ingredienti *japoniste* come il parasole. Ma l'elemento espressivo della scena è il fregio delle figure abbozzate dietro il nudo. Esso richiama la tappezzeria che decorava il suo studio con esplicite immagini sessuali, alcune ispirate dalle travi delle case della colonia tedesca di Palau che Kirchner aveva studiato nel museo etnografico di Dresda. In questo fregio Kirchner rende manifesta una fantasia di erotismo anale soltanto implicita nel *Nudo blu* e rivela così anche una dimensione narcisistica del primitivismo che non è semplicemente formale - e forse non così evidente a un primo sguardo. Infatti la prostituta/primitiva è un'immagine così carica di senso non solo perché infrange un genere accademico, ma anche perché provoca grande ambiguità riguardo alle differenze sessuali e razziali.

Sebbene sottoposta come una prostituta, Olympia controlla il suo sesso, che copre con la mano, e questo parziale potere è cruciale nell'effetto provocatorio del quadro. Nello *Spirito dei morti* Gauguin spazza via questo potere femminile: Teha'amana è prona, sottomessa allo sguardo dello spettatore. Ma la tradizione del corpo primitivo non riguarda semplicemente la supremazia voyeuristica. Gauguin inventò una storia di terrore religioso per



5 • Henri Matisse, *Nudo blu: Ricordo di Biskra*, 1907  
Olio su tela, 92,1 x 142,5 cm

accompagnare il suo quadro, ma questo non ci distoglie dal suo significato sessuale: *Lo spirito dei morti* è un sogno di supremazia sessuale, ma questa supremazia non è reale; la sua realizzazione pittorica può anche compensare una sua assenza sentita nella vita reale. Questo suggerisce che il quadro lavora su un'ansietà o un'ambivalenza che Gauguin segretamente, forse inconsciamente, intuiva. Questa ambivalenza – forse insieme un desiderio e un timore della sessualità femminile – è ancora più presente nel *Nudo blu* e Matisse se ne difende ancora più attivamente. “Se incontrassi una donna del genere per strada”, affermò inequivocabilmente quando il suo quadro venne attaccato, “scapperei dalla paura. In ogni caso io non creo un essere umano, ma un quadro”. Kirchner non sembra avere avuto bisogno di una simile difesa; alla fine, in *Ragazza sotto un ombrello giapponese* ha esibito una fantasia erotica senza molte ansie – ma anche senza molta forza.

Fu il genio problematico di Picasso a condurlo ad elaborare la sua ambivalenza sessuale e razziale in esperimenti tematici e formali. In effetti *Les Femmes d'Alger* disegnano due scene di memoria l'una dentro l'altra: una visita lontana a un bordello di Barcellona (dove abitava da studente) e una recente al Museo etnografico del Trocadéro di Parigi (ora Musée de l'Homme), entrambe apparentemente traumatiche per Picasso – la prima dal punto di vista sessuale, la seconda da quello razziale, in modi che

il quadro fa interagire. L'incontro nel museo etnografico fu importante: a parte altri effetti, Picasso trasformò subito *Les Femmes d'Alger*. Visite del genere – a oggetti tribali esposti in musei, fiere, circhi e simili – furono importanti per molti primitivisti e alcune vennero poi in effetti raccontate come incontri traumatici in resoconti in cui il pieno significato dell'arte tribale viene rivelato retrospettivamente solo per essere in parte negato (di nuovo la pretesa che tali oggetti siano “testimonianze”, non “modelli”). In una versione del racconto della sua visita al Trocadéro Picasso chiamò *Les Femmes d'Alger* il suo “primo quadro di esorcismo”. Questo termine è suggestivo in direzioni che egli stesso non aveva previsto, perché molto primitivismo modernista usa l'arte tribale e i corpi primitivi soltanto per esorcizzarli formalmente, così come riconosce le differenze sessuali, razziali e culturali solo per negarle feticisticamente.

#### ULTERIORI LETTURE:

- Stephen F. Eisenman**, *Gauguin's Spirit*, Thames & Hudson, London-New York 1997  
**Hal Foster**, *Problemi: Gods*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004  
**Sander L. Gilman**, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell University Press, Ithaca 1985  
**Robert Goldwater**, *Primitivism in Modern Art [1930]*, Vintage Books, New York 1967  
**Jill Lloyd**, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven-London 1991  
**Griseda Pollock**, *Awant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History*, Thames & Hudson, London-New York 1992  
**William Rubin (a cura di)**, *Il primitivismo nell'arte del XX secolo*, trad. it. Marsilio, Milano 1995

Paul Cézanne muore a Aix-en-Provence, nel Sud della Francia: facendo seguito alle retrospettive di Vincent van Gogh e Georges Seurat dell'anno precedente, la morte di Cézanne proietta il Postimpressionismo nel passato storico, con il Fauvismo come suo erede.

Henri Matisse amava molto una massima di Cézanne: "Guardatevi dai maestri influenti!". La citava spesso quando parlava delle questioni di eredità e di tradizione. Facendo notare che Cézanne aveva rivisitato Poussin per sfuggire al fascino di Courbet, si vantava del fatto di non "avere mai evitato l'influenza altrui", enfatizzando l'importanza di Cézanne nella sua formazione (fu "una sorta di dio della pittura", "il maestro di tutti noi"; "se Cézanne ha ragione, ce l'ho anch'io" e così via). Ma la pretesa di Matisse di essere abbastanza forte da assimilare l'esempio di un maestro senza soccombergli è insincera quando si riferisce a Cézanne. Diversamente dall'amico, e futuro seguace, Charles Camoin (1879-1965), che fece visita disinvoltamente diverse volte all'anziano pittore di Aix, Matisse era acutamente consapevole del potenziale pericolo che Cézanne rappresentava per giovani ammiratori come lui. Osservando *Natura morta con putto I*, o *Places des Lices, Saint-Tropez*, entrambi dipinti nell'estate del 1904, non si può non pensare a un'affermazione di mezzo secolo più tardi (una delle sue ultime): "Quando si imita un maestro, la sua tecnica reprime l'imitatore e forma intorno a lui una barriera che lo paralizza".

#### I quattro evangelisti del Postimpressionismo

Fu nel 1904 che Cézanne, tagliato fuori da un mondo che lo aveva ridicolizzato per tutta la vita, raggiunse infine la celebrità. Grandi articoli vennero pubblicati su di lui (in particolare un testo di Émile Bernard [1868-1911]); altri mercanti oltre a Ambroise Vollard, suo unico sostenitore ufficiale dal 1895, cominciarono a investire su di lui (ebbe una mostra personale a Berlino); e in autunno una miniretrospettiva della sua opera (con trentun quadri) venne presentata al Salon d'Automne, una delle due esposizioni parigine annuali in quel periodo (tre anni dopo, nel 1907, il suo equivalente primaverile, il Salon des Indépendants, sarebbe culminato con un'esposizione doppia per grandezza).

Un documento del 1905 apre uno spiraglio sull'atmosfera del mondo dell'arte parigino dell'epoca. *Inchiesta sulle tendenze attuali nelle arti plastiche* del poeta e critico Charles Morice presentava le risposte a un questionario che il suo autore aveva spedito a vari artisti di tendenze diverse. La domanda che ricevette le repliche più

lunghe e appassionate fu: "Che cosa pensa di Cézanne?" (Matisse non si preoccupò di dare la sua ovvia risposta). La crescente fama di Cézanne era dunque inarrestabile: alla sua morte, nell'ottobre 1906, era così diffusa che il suo principale sostenitore, il pittore teorico Maurice Denis (1870-1943) – che lo aveva paradossalmente visto come salvatore della tradizione moribonda del classicismo francese – poté approfittarne per denigrare e criticare l'opera di molti suoi seguaci, sia perché troppo pedissequamente derivata sia, nel caso di Matisse, come vero e proprio tradimento.

L'*Inchiesta* di Morice ci aiuta a situare nel suo contesto questa improvvisa attenzione per Cézanne. Aveva chiesto direttamente "L'Impressionismo è finito?". Poi, più diplomaticamente: "Siamo alla vigilia di qualcosa?" e "Il pittore deve aspettarsi qualcosa dalla natura o deve solo chiederle i mezzi plastici per realizzare il suo pensiero?". Queste domande furono seguite dalla richiesta di un giudizio sull'opera di Whistler, Fantin-Latour e Gauguin, oltre a quella di Cézanne. Se ci si poteva aspettare il quesito su Gauguin, poiché Morice era stato a lungo un convinto alleato del pittore (era stato anche coautore di *Noa-Noa*), quelle riguardanti Whistler e Fantin-Latour, che testimoniavano dell'attiva partecipazione di Morice al movimento simbolista vent'anni prima, erano incongrue (come confermarono le risposte). Un critico di maggior buon senso avrebbe aggiunto i nomi di van Gogh e Seurat a quelli di Cézanne e Gauguin in un questionario come quello, perché così sarebbe diventato evidente che il forte "Sì" della nuova generazione alla sequenza di domande antiimpressioniste di Morice era un effetto cumulativo dell'opera coeva di questo quartetto.

Si sarebbe notato che van Gogh e Seurat erano morti da tempo – il primo nel 1890, il secondo l'anno seguente – e che Gauguin, morto nel 1903, era stato lontano per più di dieci anni. Non sorprenderà che, dei quattro evangelisti del Postimpressionismo, Cézanne fosse il più presente in quel momento. Comunque, per Matisse e i suoi compagni era urgente fare i conti con tutti loro. Tra il 1903 e la morte di Cézanne nel 1906, van Gogh, Gauguin e Seurat erano stati celebrati da diverse retrospettive (con il loro seguito di pubblicazioni), talvolta con il diretto coinvolgimento di Matisse. E mentre i rapporti personali tra questi quattro padri della pittura modernista erano stati guastati dall'ostile ignorarsi, se non dall'aperto conflitto, ora sembrava possibile cogliere ciò che avevano in comune.

▲ 1503

I loro epigoni diretti avevano già fatto un po' di lavoro per quanto riguardava la teoria dell'arte. Sia Denis che Bernard avevano difeso una sintesi tra l'arte di Gauguin e quella di Cézanne; ma l'avvenimento più importante per Matisse e compagni fu la pubblicazione di *Da Eugène Delacroix al Neoimpressionismo* di Paul Signac su *La Revue blanche* nel 1898. Questo trattato non solo presentava il metodo di Seurat (indifferentemente detto "Divisionismo" o "Neoimpressionismo") in un modo ordinato e accessibile, ma, come dichiara il titolo, era concepito come un resoconto teleologico, come una genealogia del "nuovo" in arte dai primi del XIX secolo in poi. Sorprendentemente vi era poca enfasi sul sogno di Seurat o sulle teorie fisiologiche dell'ottica su cui era basato – l'idea che l'occhio umano può compiere qualcosa come l'inverso della scomposizione prismatica della luce, cioè risintetizzare i colori "divisi" sulla retina per ottenere la luminosità del sole – forse perché Signac aveva già confessato a se stesso che si trattava di una chimera. Piuttosto Signac insisteva sui "contributi" di Delacroix e degli impressionisti, che avrebbero preparato la strada della totale emancipazione del colore puro compiuta dal Neoimpressionismo. In tale contesto, le pennellate idiosincratice e atomistiche di Cézanne (un colore per pennellata, ognuno mantenuto separato) erano ritenute un contributo importante che ribadiva il divieto di mescolare i colori che era stata la pratica comune durante l'Impressionismo.

Il primo incontro di Matisse con il vangelo di Signac fu prematuro. Dopo un viaggio a Londra per vedere i quadri di Turner (su consiglio del mentore di Cézanne, il vecchio Camille Pissarro), si era diretto in Corsica, dove la sua arte – allora una forma oscura e non risolta di Impressionismo – volse all'"epilettico", come scrisse d'impulso a un amico, in seguito all'improvvisa scoperta della luce del Sud. In diversi dipinti che realizzò in Corsica e poi a Toulouse nel 1898 e 1899, le pennellate febbrili sono ispessite dall'impasto e i colori perdono ineluttabilmente la loro incandescenza per diventare paste mescolate direttamente sulla tela. L'assioma cardine del Postimpressionismo (di qualunque fede), che si deve "organizzare la sensazione", secondo la celebre frase di Cézanne, arrivò a Matisse via Signac precisamente a questo punto. Ma il suo tentativo, nei mesi successivi, di seguire il procedimento minuzioso richiesto dal sistema divisionista rimase frustrato. Questo fallimento esacerbò il suo desiderio di comprendere il Postimpressionismo nel suo insieme (va notato che acquistò alcuni lavori dei suoi maestri – allora un sacrificio finanziario notevole per lui – incluso un piccolo quadro di Gauguin e, soprattutto, *Tre bagnanti* di Cézanne, un dipinto di metà o fine degli anni Settanta che conservò come un talismano fino al momento in cui lo donò alla città di Parigi nel 1936).

Vivere insieme a queste opere e non perdere mai una mostra di postimpressionisti costituì la parte più importante della formazione modernista di Matisse prima del suo secondo periodo divisionista. Gradualmente comprese che, a dispetto delle grandi differenze nella loro arte, i quattro postimpressionisti principali avevano tutti sottolineato che per celebrare colore e linea, per valo-

rizzare la loro funzione espressiva, dovevano diventare indipendenti dagli oggetti che rappresentano. Questi artisti mostrarono dunque a Matisse che l'unico modo per affermare questa autonomia degli elementi di base della pittura era prima di tutto quello di isolarli (come farebbe un chimico) e poi ricombinarli in una nuova sintesi. Sebbene Seurat avesse sbagliato cercando di applicare questo metodo sperimentale all'immaterialità della luce, quell'irraggiungibile Santo Gral della pittura, il suo processo di analisi e sintesi sfociò in un'apoteosi delle componenti fisiche non mimetiche della pittura ed era appunto tale ritorno agli elementi basilari che governavano il Postimpressionismo in generale che ora Matisse era pronto a cogliere. Il Divisionismo infatti, unica branca postimpressionista diventata un metodo esplicito, era un buon punto da cui ripartire. Quando Signac lo invitò a passare l'estate del 1904 a Saint-Tropez, Matisse stava saggiando i vari dialetti postimpressionisti, ma era un modernista molto più maturo che nel 1898. Anche se ora era più duro per Matisse fare l'apprendista, era comunque il momento giusto.

È il momento per Matisse di mettersi alla guida dei fauves

Per quanto riguardava Signac, l'ansioso e riluttante Matisse stava infine rivelandosi il suo miglior pupillo: Signac acquistò *Lusso, calma e volontà* [1], il quadro più importante che Matisse finì a Parigi dopo il suo ritorno da Saint-Tropez ed espose al Salon des Indépendants del 1905 (dove sia van Gogh che Seurat avevano una retrospettiva). Fu il soggetto idilliaco a sedurre in particolare Signac – cinque ninfe nude fanno il picnic sulla spiaggia sotto gli occhi della signora Matisse seduta vestita e di una bambina avvolta in un asciugamano? O fu il titolo derivato da Charles Baudelaire (1821-67), un raro rimando letterario diretto nell'opera di Matisse? In ogni caso Signac preferì non notare i contorni fortemente colorati sparsi in tutta la composizione in sfida al suo sistema. Ma quando Matisse spedì *La gioia di vivere* al Salon des Indépendants dell'anno seguente, Signac si irritò precisamente per quegli elementi e per i piani di colore uniforme. Intanto, tra questi due avvenimenti, lo scandalo fauve aveva avuto luogo all'inafasto Salon d'Automne del 1905.

Come ha notato il critico e pittore inglese Lawrence Gowing: "Il Fauvismo tra le rivoluzioni del XX secolo fu quella meglio preparata". Ma si può aggiungere che fu anche una delle più brevi: durò solo una stagione. È vero, la maggior parte dei fauvesti si era frequentata per anni e aveva a lungo considerato il più anziano Matisse come suo leader (tra il 1895 e il 1896 Albert Marquet [1875-1947], Henri Manguin [1874-1949] e Charles Camoin erano suoi colleghi nello studio di Gustave Moreau, l'unica oasi di libertà alla Scuola di Belle Arti, e quando si spostò all'Académie Carrière dopo la morte di Moreau nel 1898, incontrò André Derain, che presto gli fece conoscere Maurice de Vlaminck [1876-1958]). Ma la scintilla iniziale può essere rintracciata nella visita di Matisse a Vlaminck, su sollecitazione di Derain, nel febbraio 1905.



1 • Henri Matisse, *Lusso, calma e voluttà*, 1904-5  
Olio su tela, 98,3 x 118,5 cm

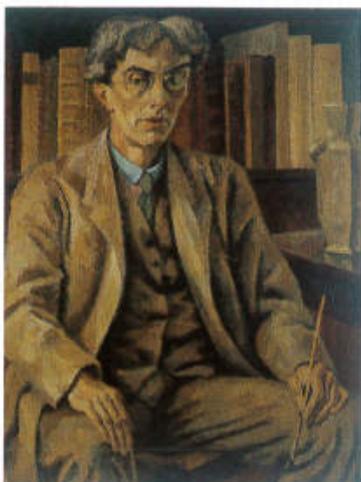
Matisse aveva allora appena finito *Lusso, calma e voluttà*, di cui era giustamente orgoglioso, ma fu subito sconvolto dalla violenza coloristica dell'opera di Vlaminck. Avrebbe impiegato l'intera estate, che passò con Derain a Collioure, vicino alla frontiera spagnola, per andare oltre la gratuita audacia di Vlaminck. Spronato dalla presenza di Derain, dipinse senza interruzioni per quattro mesi consecutivi. I risultati di questa campagna sorprendentemente produttiva furono le opere chiave di quello che presto si sarebbe chiamato Fauvismo.

Alla vista dei marmi accademici di uno scultore ora dimenticato al centro della stanza dove erano esposte le opere di Matisse e dei suoi amici Derain, Vlaminck, Camoin, Manguin e Marquet al Salon d'Automne del 1905, un critico esclamò: "Donatello chez les fauves!" (Donatello tra le belve!). L'etichetta rimase attaccata – forse l'episodio battesimale più celebrato del XX secolo – in larga parte perché il clamore fu notevole. Le tele fauve di Matisse – in particolare *Donna col cappello* [2], dipinto poco dopo il ritorno da

Collioure – provocò l'ilarità della folla come nessun'altra opera dall'esposizione dell'*Olympia* di Manet nel 1863 e neppure la notizia che questo infame quadro era stato acquistato (da Gertrude e Leo Stein) bastò a calmare il sarcasmo della stampa. Non solo i compagni di Matisse beneficiarono dell'improvvisa fama, ma l'idea che egli fosse alla testa di una nuova scuola di pittura si cristallizzò e così la sua arte diventò un modello (i primi fauve furono presto raggiunti da altri come Raoul Dufy [1877-1953], Othon Friesz [1879-1949], Kees van Dongen [1877-1968] e, per un breve periodo, Georges Braque [1882-1963]). Ma mentre gli accoliti, con l'eccezione di Braque, si buttarono per sempre nello sfruttamento (e banalizzazione) del linguaggio pittorico inventato nell'estate del 1905, per Matisse l'esplosione di Collioure fu solo l'inizio: segnò il momento in cui finalmente portò a termine la sintesi delle quattro vie del Postimpressionismo che lo avevano incantato e preparò il terreno per il suo sistema, la cui prima manifestazione pittorica pienamente matura sarebbe stata *La gioia di vivere*.

▲ 1907

● 1911, 1912



### Roger Fry (1866-1934) e il Gruppo di Bloomsbury

Il sostenitore più appassionato della pittura francese d'avanguardia nel mondo anglofono all'inizio del XX secolo fu senza dubbio l'artista e critico inglese Roger Fry. Fu lui che con la sua mostra *Manet e i postimpressionisti* alla Grafton Gallery nel 1910 introdusse per primo l'opera di Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Matisse e altri a un incredulo pubblico londinese, nel processo di conio del nome oggi familiare di Postimpressionismo. Alla prima mostra fece seguito una seconda nel 1912, sempre alla Grafton Gallery, intitolata *La seconda mostra dei postimpressionisti*.

Fry fu uno dei più importanti membri del Gruppo di Bloomsbury, una comunità di artisti e scrittori nella Londra del primo decennio del XX secolo che includeva la scrittrice Virginia Woolf e il marito Leonard; la sorella, la pittrice Vanessa Bell, e il suo compagno Duncan Grant; i fratelli Strachey, James e Lytton, entrambi scrittori; e l'economista John Maynard Keynes.

L'estetismo di Fry e la sua passione per l'arte francese d'avanguardia fecero da modello per parte del Gruppo di una vita dedicata all'analisi della sensazione e della coscienza. Come ha scritto il poeta Stephen Spender: "Non guardare i pittori impressionisti e postimpressionisti francesi come sacrosanti, non essere un agnostico e un liberale con tendenze socialisteggianti in politica, significava porsi al di fuori di Bloomsbury". Nel suo saggio del 1938 *Le mie prime convinzioni* Keynes cerca di ricostruire la sensibilità del Gruppo:

*Niente importava salvo gli stati mentali, nostri o altrui, certo, ma soprattutto i nostri. Questi stati mentali non erano associati all'azione o a imprese o reazioni. Consistevano in appassionati stati di contemplazione e comunione senza tempo, senza "prima" né "poi". Il loro valore dipendeva, secondo il principio di unità organica, dallo stato degli affetti come un tutto che non può essere diviso e analizzato in parti.*

L'esempio che dà Keynes di tale stato è l'innamoramento:

*Gli argomenti adatti alla contemplazione e comunione appassionata erano la persona amata, la bellezza e la verità; e gli oggetti principali nella vita erano l'amore, la creazione, il piacere estetico e l'esercizio della conoscenza.*

Il ricordo di Fry di Virginia Woolf illustra molte caratteristiche di Bloomsbury citate da Keynes, come l'esercizio degli "appassionati stati di contemplazione e comunione senza tempo", il cui valore "dipendeva, secondo il principio di unità organica, dallo stato degli affetti". Così descrive le conferenze di Fry alla Queen's Hall dell'Università di Cambridge nel 1932 e l'effetto che ebbero sul pubblico:

*Bastava che indicasse un dettaglio in un'immagine e sussurrasse la parola "plasticità" perché si creasse un'atmosfera magica. Nonostante l'abito da sera sembrava un frate digiunatore con una corda intorno alla vita: era la religione delle sue convinzioni. "Diapositiva, prego", diceva, e sullo schermo appariva un'immagine in bianco e nero: Rembrandt, Chardin, Poussin, Cézanne. Il conferenziere indicava: la sua bacchetta, tremante come l'antenna di un insetto miracolosamente sensibile, si posava su qualche "frase ritmica", qualche sequenza, qualche diagonale. E allora mostrava al pubblico: "dettagli simili a pietre preziose; acquamarine; e topazi che giacciono nelle pieghe del suo abito di raso; lo schiarire delle luci in pallori evanescenti". In qualche modo la diapositiva in bianco e nero diventava radiosa nella penombra e assumeva la grana e la tessitura della tela reale. Procedeva poi come fosse la prima volta che vedeva quell'immagine. Forse era questo il segreto del suo ascendente sul pubblico. Si assisteva al nascere e al formarsi della sensazione; metteva a nudo il momento stesso della visione. Così, con pause e scatti, il mondo della realtà spirituale emergeva da una diapositiva dopo l'altra - da Poussin, Chardin, Rembrandt, Cézanne - dai suoi monti e le sue pianure, tutto collegato, tutto in qualche modo fatto unità e integrità, sopra il grande schermo della Queen's Hall.*

La convinzione di Fry che l'esperienza estetica possa essere comunicata inducendo l'interlocutore a cogliere l'unità organica di un'opera, e l'idea di "plasticità" che la accompagna, portò a uno stile di esposizione verbale incentrato esclusivamente sui caratteri formali dell'opera. Per questo i suoi scritti sono stati definiti "formalisti". Cercando invece di trasmettere la ricerca di immediatezza percettiva di Fry, Woolf riferisce le sue parole mentre guardava dei quadri: "Ho passato il pomeriggio al Louvre. Ho cercato di dimenticare tutte le mie idee e teorie e di guardare tutto come se non l'avessi mai visto prima. [...] Solo così si possono fare scoperte. [...] Ogni opera dev'essere un'esperienza nuova e senza nome". Si può ritrovare questa scoperta di Fry di un'"esperienza nuova e senza nome" nei saggi che ha scritto, raccolti in parte nei volumi *Visione e progetto* (1920) e *Trasformazioni* (1926).



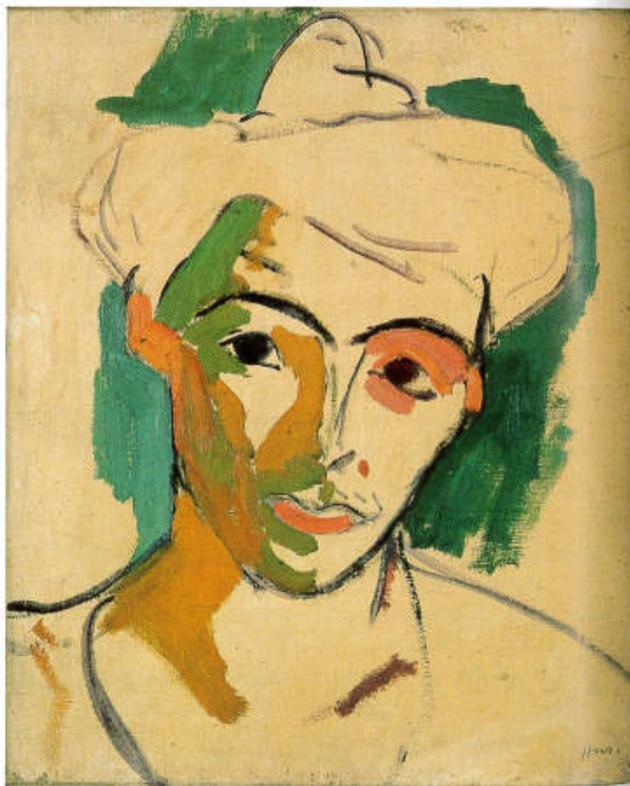
2 • Henri Matisse, *Donna col cappello*, 1905  
Olio su tela, 81,3 x 60,3 cm

### Il sistema di Matisse

Ciò che colpisce innanzitutto nella produzione fauve di Matisse è il progressivo abbandono della pennellata divisionista: dell'insegnamento di Signac Matisse mantiene l'uso del colore puro e l'organizzazione della superficie pittorica attraverso i contrasti di coppie di complementari (che assicura la tensione coloristica dell'immagine), ma abbandona il più riconoscibile comune denominatore di Cézanne e Seurat: la loro ricerca di un segno grafico convenzionale (il tocco puntinista, la pennellata costruttiva) che può essere usato indifferentemente per le figure e per lo sfondo. Altri importanti caratteri del Postimpressionismo vennero invece convocati: da Gauguin e van Gogh le stesure piatte e non modulate di colore non mimetico e i contorni spessi dotati di ritmo proprio; dai disegni di van Gogh una differenziazione dell'effetto del segno lineare attraverso variazioni nello spessore e nella vicinanza tra loro; da Cézanne una concezione della superficie pittorica come campo totalizzante dove tutto, anche le aree bianche non dipinte, giocano un ruolo costruttivo nel sostenere l'energia dell'immagine.

Il momento in cui Matisse "supera" Cézanne – e smette di imitarlo, come ha fatto in passato – è anche quello del suo addio al tedio del puntinismo: mentre Signac aveva invitato a riempire la

composizione esterna ad ogni area (o più precisamente, ad ogni linea di demarcazione) scelta come punto di partenza, la miriade di puntini essendo pazientemente aggiunti secondo una sequenza preordinata dalla "legge dei contrasti", Matisse scopre di non poter seguire questo miope procedimento. Come ha chiarito con una delle sue tele non finite della stagione fauve, *Ritratto della signora Matisse* [3], Matisse, come Cézanne, lavora su tutte le zone del quadro insieme e distribuisce i contrasti di colore in modo che echeggino in tutta la superficie (si noti, per esempio, il modo in cui la triade arancio/verde-ocra/rosso-rosa è disseminata e ravviva di volta in volta i verdi vicini). È un processo graduale, certo, ma riguarda il livello di saturazione del colore: l'armonia dei colori è dapprima determinata in modo tenue e controllato (fu a questo punto che il *Ritratto della signora Matisse* venne interrotto), poi viene infiammata e tutte le parti della tela sono portate simultaneamente al grado più alto. Il pubblico del Salon d'Automne avrebbe trovato *Donna col cappello* meno offensivo se Matisse avesse esposto insieme ad esso quest'opera interrotta? I tocchi brillanti di vermiglione, il ventaglio multicolore, la maschera arcobaleno del volto, lo sfondo arlecchino, la dissoluzione dell'unità del cappello stesso in un informe mazzo di fiori, l'anatomia vista al telescopio, come in uno zoom, tutto questo sarebbe sembrato meno arbitrario alla folla ilare se Matisse le avesse concesso una dimostrazione del suo metodo di lavoro? Niente di meno sicuro. *La finestra aperta* [4], forse la tela fauve ora più celebrata, non fu meno denigrata al



3 • Henri Matisse, *Ritratto della signora Matisse*, 1905  
Olio su tela, 46 x 38 cm

4 • Henri Matisse,  
*La finestra aperta*, 1905  
Olio su tela, 55,2 x 46,4 cm



Salon, pur essendo meno aggressiva delle altre e più trasparente sui procedimenti di realizzazione: è facile cogliere le coppie di colori complementari che la strutturano, la fanno vibrare ed espandere visivamente, e costringono il nostro sguardo a non fermarsi mai su nessun punto.

Poco dopo il Salon fauve, Matisse, riflettendo sui risultati degli ultimi mesi, si imbatté in un assioma che sarebbe rimasto una delle linee guida della sua vita. Lo si può sintetizzare nell'affermazione: "Un centimetro quadrato di blu non è altrettanto blu di un metro quadrato dello stesso blu", e infatti, parlando dei piani rossi del suo *Interno a Collioure (La Siesta)* del 1905-06, Matisse si meravigliò del fatto che, sebbene sembrino di una gradazione diversa, vengono tutti direttamente dallo stesso tubetto. Scoprire che i rapporti di colore sono soprattutto rapporti di grandezza della superficie fu una svolta. Colpito da una dichiarazione di Cézanne

sull'unità fondamentale di colore e disegno, si era lamentato con Signac che nel suo lavoro, e in particolare in *Lusso, calma e voluttà*, così amato dal più anziano artista, le due componenti fossero divise e perfino in contraddizione. Ora, attraverso la sua equazione "qualità = quantità", come ha spesso sostenuto, capiva perché per Cézanne l'opposizione tradizionale tra colore e disegno fosse necessariamente annullata: poiché ogni singolo colore può essere modulato da un puro cambio di proporzioni, ogni divisione di una superficie è in sé un procedimento coloristico. "Ciò che conta di più con i colori sono i rapporti. Grazie ad essi e solo grazie ad essi un disegno può essere intensamente colorato senza bisogno di colore reale", ha scritto Matisse. Infatti è molto probabile che Matisse abbia fatto questa scoperta sul colore mentre lavorava su una serie di incisioni in bianco e nero all'inizio del 1906, e l'abbia poi applicata o verificata in *La gioia di vivere* [5].



5 • Henri Matisse, *La gioia di vivere*, 1906  
Olio su tela, 174 x 240 cm

### Un parricidio in pittura

*La gioia di vivere*, il quadro più grande e ambizioso che aveva dipinto da tempo, costituì l'unica sua opera presentata al Salon des Indépendants del 1906. Sei mesi dopo lo scandalo fauve, la scommessa era grande: o tutto o niente, e Matisse progettò con cura la sua composizione nel modo più accademico, stabilendo dapprima la scena a partire dagli abbozzi realizzati a Collioure e poi disponendovi, ad una ad una, le figure o i gruppi di figure che aveva studiato separatamente. Ma se l'elaborazione di questa vasta macchina è stata accademica, il risultato non lo fu. Non erano mai state usate superfici di colore puro su così vasta scala, con tanti violenti urti di toni primari; mai contorni così spessi, dipinti anche in toni chiari, avevano danzato come liberi arabeschi; mai anatomie erano state così "deformate", corpi fusi l'uno nell'altro come fossero di mercurio - eccetto forse nelle stampe di Gauguin, che Matisse aveva appunto rivisto durante l'estate. Con questa bomba volle definitivamente voltare una pagina della tradizione pittorica occidentale. E per essere sicuro che il messaggio arrivasse, lo rafforzò attraverso un attacco cannibalistico a livello iconografico.

Gli studiosi hanno diligentemente dato la caccia al vasto apparato delle fonti che Matisse ha convocato in questa tela. Ingres è predominante (ci fu una sua retrospettiva al Salon d'Automne del 1905, con il suo *Bagno turco* e *L'età dell'oro* in bella evidenza), come il quartetto dei postimpressionisti; ma anche Pollaiuolo, Tiziano, Giorgione, Agostino Carracci, Cranach, Poussin, Watteau, Puvis de Chavanne, Maurice Denis e molti altri sono stati invitati a questo banchetto ecumenico. Nuovi ospiti possono ancora venire scoperti; l'intero pantheon della pittura occidentale sembra qui citato - fino alle origini stesse, dacché anche la pittura preistorica delle caverne può venire rintracciata nei contorni delle capre sulla destra. Il miscuglio delle fonti va di pari passo con la disunità stilistica della tela e alle discrepanze di scala - e ulteriori regole della tradizione pittorica che Matisse ha deliberatamente sconvolto.

Non è tutto: al di là della fantasia paradisiaca delle ninfe che si divertono, al di là del tema felice (la gioia di vivere), il quadro ha un risvolto oscuro. Perché se il genere pastorale a cui la tela si riferisce stabiliva un legame diretto tra la bellezza fisica, il piacere visivo e l'origine del desiderio, era anche basato su un solido ancoraggio della differenza sessuale - qualcosa che, come ha mostrato

Margaret Werth, Matisse invece sconvolge qui in diversi modi. Werth comincia con l'osservare che il pastore col flauto, l'unica figura maschile del quadro, era stato precedentemente concepito come nudo femminile; poi nota che gli attributi sessuali dell'altro flautista, il grande nudo in primo piano, anch'egli chiaramente femminile in uno studio, sono stati soppressi; che tutte le figure hanno una controparte o formano coppie, ma che tutte – a parte il pastore e il nudo “alla Ingres” sulla sinistra che guarda lo spettatore – sono disanatomizzati. (Il culmine di questo attacco sadico al corpo è fornito dalla coppia che si bacia in primo piano, due corpi – uno di sesso indeterminato – virtualmente fusi con un'unica testa.) Il carattere di montaggio della composizione, con le “transizioni disgiuntive caratteristiche delle immagini dei sogni o delle allucinazioni”, portano Werth a costruire un'interpretazione psicanalitica del quadro come schermo fantasmatico, immagine polisemica che fa apparire una serie di pulsioni sessuali contraddittorie corrispondenti alla sessualità polimorfa infantile scoperta da Freud (narcisismo, autoerotismo, sadismo, esibizionismo) – un catalogo che ruota intorno al complesso di Edipo e all'angoscia di castrazione che lo accompagna.

A tutti i livelli (formale, stilistico, tematico), il quadro è parricida. I danzatori di *La gioia di vivere* celebrano la caduta definitiva dell'autorità temuta – quella del canone accademico legiferato dalla Scuola di Belle Arti. Ma Matisse ci lascia intendere che la libertà che ne risulta non è senza rischi, perché chiunque uccide il padre simbolico è lasciato senza guida e deve continuamente reinventare la propria arte per tenerla viva. È così che questo quadro apre le porte dell'arte del XX secolo.

ULTERIORI LETTURE:

**Roger Benjamin**, *Matisse's "Notes of a Painter": Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*. UMI Research Press, Ann Arbor 1987.

**Catherine C. Bock**, *Jean Matisse and Neo-Impressionism 1898-1908*. UMI Research Press, Ann Arbor 1981.

**Yve-Alain Bois**, *Matisse and Arche-drawing*, in *Painting as Model*. MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990, o *On Matisse*, in *October*, n. 68, primavera 1994.

**Judi Freeman (a cura di)**, *The Fauve Landscape*. Abbeville Press, New York 1990.

**Richard Shiff**, *Mark. Mobil. Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century*, in Felix Baumann et al., *Cézanne: Finished/Unfinished*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000.

**Margaret Werth**, *Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse's "Bonheur de vivre"*, in *Gender*, n. 9, autunno 1980.

# 1907

Con le incoerenze stilistiche e gli influssi primitivisti di *Les Femmes d'Alger* Pablo Picasso lancia l'attacco più formidabile contro la rappresentazione mimetica.

**L**es Femmes d'Alger di Picasso [1] è diventato un mito: è un manifesto, un campo di battaglia, un araldo dell'arte moderna. Pienamente consapevole di produrre un'opera importante, Picasso scommise tutto sulla sua elaborazione: tutte le sue idee, tutta la sua energia, tutto il suo sapere. Ora vediamo *Les Femmes d'Alger* come uno dei quadri più "costruiti" e giusta attenzione viene data ai sedici abbozzi e numerosi studi in tecniche diverse che Picasso dedicò alla sua progettazione – senza contare i disegni e quadri prodotti nella sua scia, in cui l'artista esplorò ulteriormente un'intera gamma di strade aperte dal quadro durante la sua genesi.

Ma se nessun altro quadro moderno è stato così discusso nell'ultimo quarto di secolo – con lunghi saggi e un'intera mostra con un catalogo di due volumi per celebrarlo – questa pletora di commenti viene dopo un singolare vuoto di dibattito. Il quadro infatti rimase a lungo in una quasi oscurità – si potrebbe perfino dire che vi si facesse resistenza. (Un aneddoto su di essa: sembra che alla fine degli anni Venti, due decenni dopo il completamento del quadro, il collezionista Jacques Doucet intendesse lasciarlo in eredità al Louvre, ma che il museo rifiutò l'offerta, come aveva fatto con i Cézanne del lascito Gustave Caillebotte nel 1894). Il tardivo riconoscimento è la materia prima di cui sono fatte le leggende, ma ciò che è particolare in questo caso è che la differita ricezione del quadro non è solo legata, ma anche ispirata dal suo soggetto e dalla sua struttura formale: *Les Femmes d'Alger* è soprattutto un'opera sullo sguardo, sul trauma generato da un appello visivo.

Le circostanze ebbero un ruolo in questo spettacolare ritardo, a partire dal fatto che il quadro non ebbe quasi pubblico per trent'anni. Finché nel 1924 Doucet non lo acquistò da Picasso per una sciocchezza – su suggerimento di André Breton e con immediato pentimento dell'artista – *Les Femmes d'Alger* aveva lasciato lo studio di Picasso solo una o due volte, e poi solo durante la Prima guerra mondiale: per due settimane nel luglio 1916 in una mostra semiprivata organizzata dal critico André Salmon al Salon d'Antin (in occasione della quale il quadro ricevette l'attuale titolo) e probabilmente nella mostra congiunta di Picasso e Matisse nel gennaio-febbraio 1918, organizzata dal mercante Paul Guillaume e con un catalogo con prefazione di Guillaume Apollinaire. Nell'autunno e inverno 1907 amici e visitatori avevano visto il quadro nello studio di Picasso immediatamente dopo che era stato

finito, ma l'accesso ad esso venne rapidamente meno (a causa dei numerosi traslochi di Picasso, spesso in stanze piccolissime, e del suo incomprensibile desiderio di mostrare sempre l'ultimo risultato della sua proteiforme e cangiante produzione, la tela era raramente visibile anche dalla cerchia degli intimi dell'artista, come testimonia la scarsità dei loro commenti). Una volta in possesso di Doucet, il quadro era visibile solo su appuntamento, finché venne venduto dalla vedova a un mercante nell'autunno del 1937. Portato immediatamente a New York, venne acquistato dal Museo d'Arte Moderna, dove diventò il pezzo più prezioso del museo: fine della vita privata di *Les Femmes d'Alger*.

La vicenda critica segue all'incirca lo stesso paradigma. Il quadro non era neppure specificamente nominato nei rari primi articoli che gli hanno dedicato un brano (di Gelett Burgess nel 1910, André Salmon nel 1912 e Daniel-Henry Kahnweiler nel 1916 e 1920). Inoltre venne riprodotto molto raramente prima del suo approdo a New York: dopo il pezzo giornalistico di Burgess (*Il selvaggio a Parigi*, nel numero del maggio 1910 di *Architectural Record*), la sua riproduzione non venne pubblicata fino al 1925 sulla rivista *La Révolution surréaliste* (certo non un bestseller), e per apparire in una monografia sull'artista dovette attendere il Picasso di Gertrude Stein uscito nel 1938. Poco dopo, *Picasso: quarant'anni della sua arte* di Alfred H. Barr, che fece da catalogo alla retrospettiva di Picasso del 1939 al Museo d'Arte Moderna di New York, iniziò il processo di canonizzazione di *Les Femmes d'Alger*. Ma il testo seminale di Barr, che ricevette un ritocco definitivo nel 1951, quando venne rivisto per la pubblicazione di *Picasso: cinquant'anni della sua arte*, e che diventò l'interpretazione corrente del quadro, consolidò più che abbattere i muri della resistenza che avevano circondato l'opera fin dal suo concepimento. La visione di Barr non venne fondamentale mai contestata finché nel 1972 non apparve il testo di Leo Steinberg (1920-2011) *Il bordello filosofico*. Nessun testo precedente ha fatto tanto per cambiare lo statuto di *Les Femmes d'Alger* e tutti gli studi seguenti non sono che sviluppi di esso.

Un "quadro di transizione"?

Prima della pubblicazione dello studio di Steinberg l'opinione diffusa era che *Les Femmes d'Alger* fosse il "primo quadro cubista" (e

▲ 1911-1912

▲ 1927c

● 1960c



1900-1909

1 • Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.K.)*, giugno-luglio 1907  
 Olio su tela, 243,8 x 233,7 cm

dunque, come sostiene Barr, un “quadro di transizione”, forse più importante per ciò che annuncia che come opera in sé). Barr ha ignorato il corollario di questa idea presente nel resoconto di Kahnweiler, cioè che il quadro è stato lasciato non finito, ma questa idea era comunque accettata da tutti e diversi autori l’avevano citata criticando la “mancanza di unità” dell’opera. La discrepanza stilistica tra la parte sinistra e quella destra del quadro era vista come dovuta al rapido spostamento di interesse di Picasso dalla scultura

iberica arcaica, che lo aveva aiutato a finire *Ritratto di Gertrude Stein* [2] alla fine dell’estate 1906, all’arte africana, con cui aveva infine avuto un nuovo impatto durante una visita al Museo etnografico del Trocadéro in piena elaborazione di *Les Femmes d'Alger*. La ricerca delle fonti non si ferma qui: Barr ha nominato Cézanne, Matisse e El Greco; altri aggiungono Gauguin, Ingres e Manet.

Sebbene Barr abbia pubblicato tre degli studi preliminari di Picasso per *Les Femmes d'Alger* e abbia avuto espressioni compiaciute



2 • Pablo Picasso, *Ritratto di Gertrude Stein*, fine dell'estate 1906  
Olio su tela, 100 x 81,3 cm

per essi, non ha prestato attenzione ai molti altri già disponibili nel catalogo ragionato di Christian Zervos. Nel suo primo stato la composizione consisteva di sette figure disposte in una sistemazione teatrale derivata dalla tradizione barocca, con gli usuali tendaggi aperti sulla scena [3]. Al centro un personaggio vestito da marinaio è seduto tra cinque prostitute, che voltano tutte la testa verso un intruso, uno studente di medicina che entra sulla sinistra con un teschio in mano (in alcuni studi sostituito da un libro). Per Barr di questo morboso scenario, che ha visto come "una sorta di *memento mori* allegorico o di sciarada" sul prezzo del peccato, si può fare tranquillamente a meno perché Picasso stesso lo ha presto abbandonato. Nella versione finale, ha scritto Barr, "tutte le implicazioni di un contrasto morale tra virtù (l'uomo con il teschio) e vizio (l'uomo circondato da cibo e donne) sono state eliminate a favore di una composizione puramente formale di figure, che diventa sempre più disumanizzata e astratta".

Nel suo testo Steinberg abbandona la maggior parte di queste interpretazioni, che da allora sono diventate puri luoghi comuni. Il quadro non può essere ridotto a una "composizione puramente formale di figure", che ne farebbe (in accordo con la visione poco sofisticata del Cubismo di quel tempo) un semplice precursore di cose a venire. Picasso aveva sì abbandonato il "*memento mori* allegorico", ma non le tematiche sessuali del dipinto (che è senza dubbio la ragione per cui Steinberg prende a prestito come titolo

## Gertrude Stein (1874-1946)

Figlia minore di una famiglia ebrea americana dell'alta borghesia, la scrittrice Gertrude Stein passò i suoi primi anni in Europa, la sua gioventù a Oakland e il periodo universitario a Harvard e alla Johns Hopkins Medical School, prima di raggiungere il fratello maggiore Leo a Parigi nell'inverno del 1904-5. Acquistando *Donna col cappello* di Matisse al Salon des Indépendants del 1905, i due fratelli cominciarono a collezionare avidamente pittura d'avanguardia e a ricevere artisti e scrittori nella loro casa in Rue de Fleurus. Profondamente influenzata dal senso per la composizione modernista, che, seguendo la sua visione di Cézanne, intendeva come accentuazione uniforme, senza gerarchia interna, né centro né "cornice", decise di catturare "l'oggetto in quanto oggetto" ugualmente importante e vivo in ogni suo aspetto: "Sempre e sempre, si deve scrivere l'Inno alla ripetizione". Tra il 1906 e il 1911, in corrispondenza con lo sviluppo del Cubismo, mise in opera questo principio formale nel suo lungo romanzo *C'era una volta gli americani*. Nel 1910 Leo si rivoltò contro Picasso e le sue "ambigue faccende" cubiste e nel 1913 divise la collezione spostando la sua metà a Firenze.

Gertrude continuò a vivere in Rue de Fleurus con la compagna di tutta la vita Alice B. Toklas. I suoi ricordi della speciale amicizia con Picasso si possono leggere in *Matisse, Picasso e Gertrude Stein* (1933), *Picasso* (1938) e *L'autobiografia di Alice B. Toklas* (1933).

del suo testo uno dei primi titoli dato al quadro dagli amici di Picasso, "Le Bordel philosophique"). Inoltre la mancanza di unità stilistica di *Les Femmes d'Alger* non era un risultato della fretta, ma una strategia deliberata: fu una decisione presa in seguito, certo, ma in accordo con l'eliminazione delle due figure maschili e l'adozione di un formato verticale quasi quadrato, meno "scenico" di quello di tutti gli studi della composizione generale del quadro. E il richiamo primitivo all'arte africana non era un caso (Picasso era stato introdotto all'arte africana da Matisse nel 1906 [4], mesi prima della decisione di spostare i visi simili a maschere delle due *demoiselles* sulla destra dal modello "iberico" a quello "africano" [5]): corrispondeva all'organizzazione tematica del quadro, anche se Picasso negò poi il suo significato.

Rifiutando il "*memento mori*" di Barr, Steinberg cambiò i termini dell'allegoria poi scartata da Picasso da "morte versus edonismo" a "cultura fredda e distaccata versus domanda di sesso". Sia il libro che il teschio presenti negli studi di Picasso indicano che lo studente di medicina è l'unico a non partecipare; non guarda neppure le *demoiselles*. Come il timido marinaio, è lì per essere iniziato dalle spaventose femmine. La sua androginità in diversi abbozzi contrasta molto con il suo attributo fallico: il *porron* (una fiasca di vino con beccuccio eretto) posto sul tavolo. Presto il marinaio scomparve e lo studente subì un mutamento di sesso. Nella tela finita è sostituito dal nudo in piedi che apre la tenda

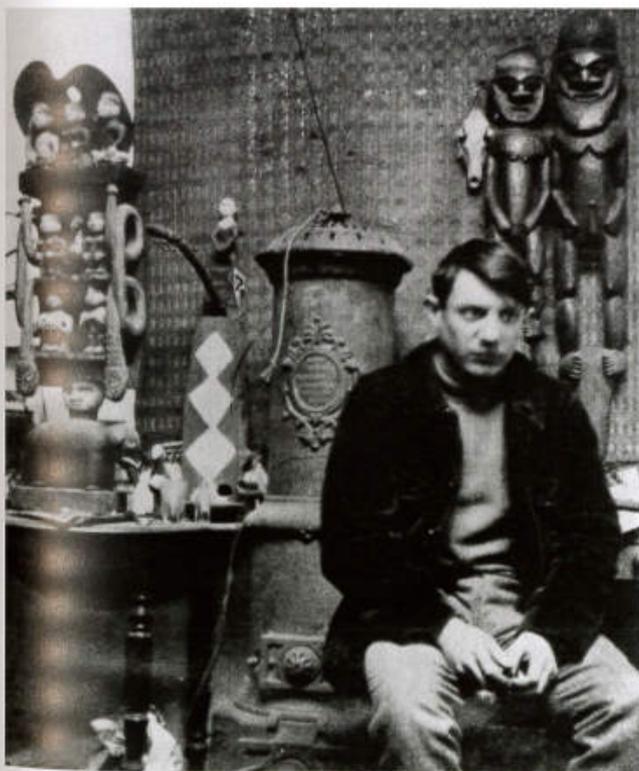
▲ 1903



3 • Pablo Picasso, *Studente di medicina, marinaio e cinque nudi in un bordello* (studio per *Les Femmes d'Alger*), marzo-aprile 1907. Disegno a matite colorate, 47,8 x 76,2 cm

Sotto a sinistra  
4 • Fotografia di Picasso nel suo studio al Bateau-Lavoir, Parigi 1908

Sotto a destra  
5 • Pablo Picasso, *Studio per la testa della Femme d'Alger*, giugno-luglio 1907  
Gouache su carta, 63 x 48 cm



sulla sinistra. Inversamente, i corpi di molte *demoiselles* erano mascholini in molti disegni. Ce n'è abbastanza dunque per sostenere che, mentre lavorava al quadro, l'interesse tematico di Picasso ruotò intorno alla questione primordiale della differenza sessuale e a quella della paura del sesso. Così il suo problema sembra essere stato come rimanere sul tema mentre rinunciava all'allegoria.

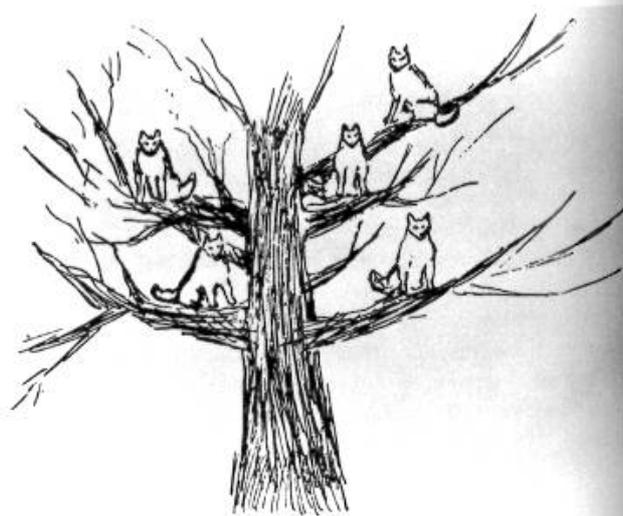
È qui che la separazione stilistica della tela finale entra in gioco, e non solo, ma anche il completo isolamento delle cinque prostitute e la soppressione di coordinate spaziali chiare. (A uno sguardo ravvicinato, le discrepanze sono ancora più forti di quanto ha notato Barr, e non riguardano solo la parte destra "africana" del quadro: la mano della *demoiselle* in piedi che ha sostituito lo studente all'estrema sinistra sembra staccata dal corpo e il libro degli schizzi rivela, come nota Steinberg, che la sua immediata vicina, più spesso vista come in piedi, è in realtà distesa, anche se è stata verticalizzata e resa parallela alla superficie del quadro.) Mentre nel primo scenario i personaggi reagiscono all'entrata dello studente e lo spettatore guarda la scena da fuori, nel quadro finito "questa regola dell'arte narrativa tradizionale lascia il posto a un contropincipio antinarrativo: le figure vicine non condividono né uno spazio né un'azione comune, non comunicano né interagiscono, ma si relazionano singolarmente, direttamente, con lo spettatore. [...] L'evento, l'epifania, l'improvvisa entrata è ancora il tema - ma ruotato di 90 gradi verso lo spettatore concepito come polo opposto del quadro". In altre parole, è la mancanza di unità stilistica e scenica a legare il quadro allo spettatore: al centro del quadro è lo sguardo spaventoso delle *demoiselles*, in particolare di quelle con i volti volutamente mostruosi sulla destra. Il loro "africanismo", in accordo con l'ideologia del tempo che faceva dell'Africa il "continente oscuro", è un espediente per respingere lo spettatore. (Un'antica parola derivata dal greco e che significa "avere il potere di scacciare il male" descrive particolarmente bene lo sguardo intimidatorio dei nudi di Picasso: *apotropaico*.) La complessa struttura del quadro, come ha mostrato William Rubin nel più lungo studio mai dedicato all'opera (che enfatizza la profonda angoscia di morte di Picasso), riguarda il legame che esiste tra Eros e Thanatos, cioè tra il sesso e la morte.

### Il trauma dello sguardo

- ▲ Ci spostiamo ora in territorio freudiano, uno sviluppo recente nella letteratura dedicata al quadro. Molti scenari psicanalitici che trattano della "scena primaria" e del "complesso di castrazione" si applicano particolarmente bene a *Les Femmes d'Alger*. Ci aiutano a comprendere sia la soppressione dell'allegoria che la brutalità del quadro finito. Pensiamo qui sia al sogno infantile del paziente più famoso di Freud, Sergej Pankejeff (1887-1979) - l'Uomo dei Lupi [6] - in cui il bambino si vedeva pietrificato alla finestra aperta, fissato da lupi immobili (il sogno era l'effetto dello shock della scena primaria [l'essere stato testimone di un rapporto sessuale tra i genitori]) - sia al breve testo di Freud sulla testa di

Medusa, con tutti i suoi molteplici significati. Questi ultimi includono l'idea che la testa di Medusa è l'organo sessuale femminile - la cui vista suscita angoscia di castrazione nel giovane maschio - l'immagine della castrazione (decapitazione) e la sua negazione, da una parte attraverso la moltiplicazione dei peni (la capigliatura composta da serpenti) e dall'altra attraverso il suo potere di trasformare chi guarda in pietra, ovvero, in altre parole, in un fallo eretto, benché morto.

Anche di fronte al quadro di Picasso l'osservatore è inchiodato al pavimento dalle prostitute che gli si rivolgono più violentemente, come osserva Steinberg, di qualsiasi altro quadro da *Le Meninas* di Velazquez in poi. Spostandosi dal modo "narrativo" (l'allegoria) a quello "iconico", per usare i termini di Rubin, cioè dalla tonalità storica dei racconti ("C'era una volta") all'ingiunzione personale ("Guardami, ti sto guardando"), Picasso evidenziò la fissità della posizione dell'osservatore basata sulla prospettiva monoculare su cui la pittura occidentale è stata fondata, e contemporaneamente la demonizzò, rilanciandola come pietrificazione. Il potere mai diminuito di *Les Femmes d'Alger* risiede in questa operazione detta "ritorno del rimosso": in essa Picasso mise in risalto le pulsioni libidiche contraddittorie all'opera nell'atto stesso del guardare, facendo del suo stesso quadro una testa di Medusa. I quadri di bordello fanno parte di una lunga tradizione del genere dell'arte erotica (una tradizione che Picasso conosceva bene: aveva a lungo ammirato i monotipi di Degas e desiderato di collezionarne - un sogno che poté realizzare solo alla fine della vita). Queste scene quasi pornografiche vogliono gratificare il voyeurismo dell'appassionato d'arte maschio eterosessuale. Picasso rovescia questa tradizione: interrompendo il racconto, lo sguardo delle sue *demoiselles* sfida lo spettatore (maschio) facendogli sapere che la sua comoda posizione, fuori dalla scena narra-



6 • Disegno di Sergej C. Pankejeff del suo sogno infantile (1910 ca.), pubblicato in Sigmund Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile*, 1918

▲ IntraLuzine 1, 1903a

tiva, non è così sicura come può pensare. Nessuna meraviglia che il quadro abbia suscitato resistenza così a lungo.

Uno dei suoi primi avversari capi senza dubbio, almeno in parte, cosa stava accadendo: Matisse s'infuriò quando vide il quadro (i resoconti dicono che rise a crepapelle, ma è lo stesso). Fu un po' come Poussin che disse di Caravaggio (a cui dobbiamo la migliore rappresentazione della testa di Medusa e che al tempo era criticato per non essere capace di "comporre una vera storia") che era "nato per distruggere la pittura". Senza dubbio la rivalità fu un pungolo che aguzzò la vista a Matisse come già aveva stimolato quella di Picasso, perché proprio un anno e mezzo prima Matisse ▲ aveva completato *La gioia di vivere*, la cui tematica è per molti versi vicina a quella del quadro di Picasso (vi si legge la stessa fantasia conflittuale che ruota intorno al complesso di castrazione). Matisse sapeva che quella tela (che Picasso vedeva ogni volta che pranzava a casa di Gertrude e Leo Steinberg) aveva impressionato molto il giovane collega, soprattutto per il suo sincretismo che si appropria di una quantità di rimandi storici. Per Picasso, una delle sfide più devastanti dev'essere stato il modo energico con cui Matisse aveva citato *Il bagno turco* di Ingres, che aveva colpito entrambi al Salon d'Automne del 1905: com'era addomesticato l'"ingrismo" del suo periodo rosa in confronto, in particolare *L'harem* dipinto a Gosol nell'estate del 1906, appena pochi mesi prima di iniziare *Les Femmine d'Avignone* e solo poche settimane prima di "dipingere in faccia" il ritratto di Gertrude Stein! Intanto Matisse si era lanciato in un'altra sfida: poco dopo aver introdotto ● Picasso all'arte africana aveva dipinto il suo *Nudo blu*, la prima tela che disestetizzava esplicitamente il tradizionale motivo del nudo femminile attraverso il "primitivismo". Ora Picasso combinava entrambi i gesti di parricidio contro la tradizione occidentale: giustapponendo fonti contraddittorie in un miscuglio che annullava il loro decoro e il loro significato storico, e allo stesso tempo ricorrendo ad altre culture. Sia in *La gioia di vivere* che in *Les Femmine d'Avignone* il parricidio era astutamente legato alla tematica edipica, ma Picasso, incentrando il suo attacco sulla condizione stessa dell'osservatore, aveva portato molto più lontano la battaglia contro la mimesi.

### La crisi della rappresentazione

Possiamo ora tornare all'interpretazione diffusa presteinberghiana che *Les Femmine* siano state il "primo" quadro cubista. Mentre è sicuramente sbagliata se si legge il primo Cubismo come una sorta di stilizzazione geometrica dei volumi, l'interpretazione ha senso se il Cubismo è inteso come un'interrogazione radicale delle regole della rappresentazione. Innestando un volto simile a una maschera iberica sul busto di Gertrude Stein, concependo un volto come un segno che può essere preso in prestito da un vasto repertorio, Picasso ha messo in questione le convenzioni illusionistiche della rappresentazione. Ma in *Les Femmine* ha spinto molto più avanti l'idea che i segni cambiano di posto e di combinazione, e che il loro significato dipende dal contesto, benché non l'abbia indagata fino

in fondo. Questo sarebbe stato il compito del Cubismo nel suo insieme, la cui origine può essere allora situata nelle *Tre donne* del 1908 [7], in cui Picasso cercò di fornire un unico segno unitario (il triangolo) per ogni elemento del quadro, qualunque cosa fosse destinato a rappresentare. Ma diversi studi per il volto della *demoiselle* accovacciata sulla destra – il punto più sorprendente dell'attacco all'idea stessa di bellezza femminile – rivelano che aveva già intuito le infinite possibilità metaforiche del sistema segnico che aveva inventato: in questi studi vediamo come la faccia si stia trasformando in un torso [5]. Anche questi esperimenti amorfici vennero messi da parte e si dovette aspettare la seconda disamina ▲ dell'arte africana da parte di Picasso nei suoi collage, nel 1912, perché tutte le implicazioni della sua spinta semiologica venissero realizzate. *Les Femmine d'Avignone* fu dunque un evento traumatico, e il suo effetto profondo si fece sentire su Picasso anche più tardi: ci volle l'intera avventura del Cubismo per poter dire perché l'aveva fatto.

#### ULTERIORI LETTURE:

William Rubin, *From "Narrative" to "Iconic" in Picasso: The Buried Allegory in "Tread and Truce" at a Table" and the Role of "Les Femmine d'Avignone"*, in *The Art Bulletin*, n. 4, dicembre 1983

William Rubin, *The Genesis of "Les Femmine d'Avignone"*, in *Studies in Modern Art* (numero speciale dedicato alle Femmine d'Avignone), Museum of Modern Art, New York, n. 3, 1984 (traduzione di Judith Cousthe e Hélène Seckel, antologia critica dei testi scritti di Hélène Seckel)

Hélène Seckel (a cura di), *Les Femmine d'Avignone*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988  
Leo Steinberg, *The Ontological Problem (1972)*, seconda edizione in *October*, n. 41, primavera 1988

▲ 1906

● 1907

▲ 1912