

fotografia, quali l'inquadratura, lo spazio, le variazioni di tonalità, che fecero presa sui pittori in generale e su Degas in particolare. Nelle sue scene di corse di cavalli, la veduta inquadrata spesso le figure tagliate esattamente come accade in un'inquadratura fotografica, da cui l'obiettivo elimina tutto ciò che non rientri nei rigidi confini del suo campo visivo. Questo genere di inquadratura crea uno spazio pittorico leggibile sia come parte dello spazio dell'osservatore, sia come parte di uno spazio più vasto. Le figure inoltre sono ritratte in atteggiamenti più naturali e meno stereotipati, come se fossero state fissate a metà di un'azione. La capacità di fissare l'attimo fuggente di una scena, di un luogo, di un avvenimento è magistralmente documentata dai dipinti di Degas (*Alle corse*, per esempio); se poi a tale effetto si aggiunge una visione del soggetto come se fosse visto dal buco di una serratura (ad esempio nel *Bagno del mattino*), il senso di partecipazione e di immediatezza diviene più intenso.

## Dal realismo al postimpressionismo

Un altro filone che avrebbe influenzato lo sviluppo dell'arte moderna fu l'interesse nei confronti dei "primitivi" italiani. Facevano parte dei cosiddetti "primitivi" pittori del Trecento e del Quattrocento quali Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Piero della Francesca e Paolo Uccello, che furono chiamati anche "primi pittori cristiani" per i soggetti religiosi della loro pittura.

Nell'Ottocento questo interesse si diffuse largamente tra i collezionisti, gli artisti, gli studiosi e i letterati. In Inghilterra, per esempio, il principe Alberto mise insieme un'importante collezione di primitivi italiani e di fiamminghi del Quattrocento. Alcuni dei membri della comunità artistica inglese di Firenze, i poeti Robert Browning, Elizabeth Barrett Browning e Walter Savage Landor andavano alla ricerca di primitivi nelle piccole botteghe e nelle gallerie delle cittadine toscane. L'influente John Ruskin scrisse pagine colme di entusiasmo sui pittori italiani del Quattrocento nel secondo volume di *Pittori moderni* (1846); vennero inoltre pubblicati numerosi altri saggi sulla storia dei primitivi italiani e sulle loro tecniche pittoriche.

### I nazareni

Affascinati da questo genere di pittura e dalla sua tecnica, alcuni pittori tedeschi, che in seguito avrebbero esercitato un'influenza sull'arte e sugli artisti inglesi, all'inizio del secolo dimostrarono un rinnovato interesse per la pittura religiosa tedesca e per la pittura italiana del Quattrocento. I modelli italiani erano l'Angelico, Masaccio, il Perugino e Raffaello, il principale modello tedesco Dürer. Ispiratisi agli scritti di Wilhelm Heinrich Wackenroder, nel 1809 si raccolsero nella Lega di San Luca e si trasferirono a Roma in un monastero abbandonato, nel quale conducevano vita ascetica, da cui il nome di "nazareni". Peter Cornelius, uno dei membri più rappresentativi del gruppo, collaborò nel 1841

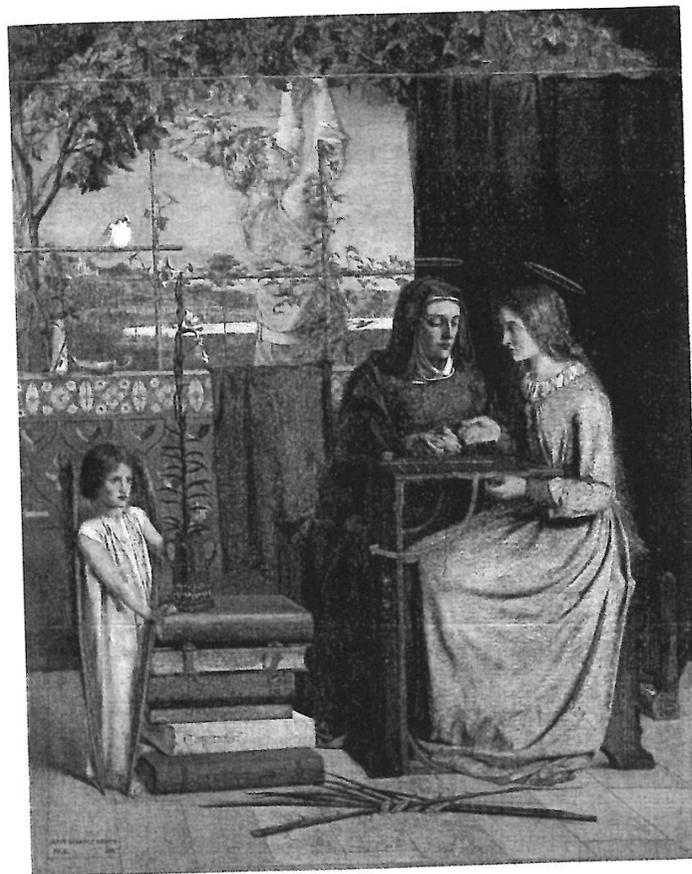
come consulente di Sir Charles Barry per l'affresco del nuovo palazzo di Westminster a Londra. Inoltre, due pittori inglesi, che avrebbero dato l'avvio a una nuova tendenza pittorica in Inghilterra, Ford Madox Brown e William Dyce, studiarono con interesse i lavori dei nazareni a Roma.

Fu da questa esperienza che la pittura di Ford Madox Brown acquistò una tavolozza più vivace, precisione nella resa dei particolari e un cromatismo più naturalistico (*Chaucer alla corte di re Edoardo III*), qualità che avrebbero dato un considerevole impulso alla generazione di pittori inglesi della metà del secolo. Va sottolineato che dai suoi studi sulla pittura del Quattrocento Dyce dedusse che la precisione con cui quei pittori riuscivano a riprodurre la luce e l'atmosfera poteva essere ottenuta solo mediante l'osservazione diretta della natura all'aperto: fenomeno che avrebbe avuto notevoli ripercussioni sui nuovi pittori dell'epoca. Non solo, osservò anche che le ombre dei primitivi italiani contenevano alcune delle componenti dei colori degli oggetti che proiettavano le ombre stesse, fenomeno riconfermato e approfondito dai preraffaelliti (vedi qui di seguito) e dagli impressionisti francesi.

### I preraffaelliti

In quest'atmosfera di interesse crescente per la pittura dei primitivi italiani e per quella tedesca John Ruskin, nel primo volume di *Pittori moderni*, invitava a un ritorno alla fedeltà alla natura in arte: l'appello ai giovani artisti perché si facessero interpreti di questo messaggio spinse un gruppo di giovanissimi a ricercare la brillantezza dei colori e la precisa aderenza al particolare naturalistico proprie delle opere dei primitivi. Erano insoddisfatti dei modelli rinascimentali e post-rinascimentali, che dominavano l'arte accademica del tempo, e convinti che la rigidità del sistema accademico, secondo cui ogni dipinto era composto in base agli stessi principi di luce e di ombra, stesse soffocando l'individualità del singolo pittore.

Prendendo a modello della propria pittura i pittori anteriori a Raffaello, questo gruppo, composto da Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, William Michael Rossetti, Frederick Stephens, James Collinson e Thomas Woolner, si organizzò nel 1848 nella Confraternita preraffaellita. Il primo quadro esposto con la sigla "PRB" (Pre-Raphaelite Brotherhood), nel marzo del 1849, fu *La fanciullezza della Vergine Maria* di Dante Gabriel Rossetti.



Dante Gabriel Rossetti,  
*La fanciullezza della Vergine Maria*,  
1848-49.  
Olio su tela,  
83 x 65 cm.  
Tate Gallery, Londra.

ternita preraffaellita. Il primo quadro esposto con la sigla "PRB" (Pre-Raphaelite Brotherhood), nel marzo del 1849, fu *La fanciullezza della Vergine Maria* di Dante Gabriel Rossetti.

Quando la primavera seguente fu reso noto il significato della misteriosa sigla, la critica disapprovò il rifiuto da parte del gruppo della consacrata tradizione rinascimentale. John Ruskin, tuttavia, ne prese le difese con il pamphlet *Preraffaellismo*, pubblicato nel 1851, lodando l'aderenza alla natura su cui lui stesso aveva tanto insistito. Benché questa difesa fosse all'origine della generale buona accoglienza da parte del pubblico, il gruppo non tardò a disgregarsi; ognun-

no decise di seguire la propria strada, lasciando però in eredità uno stile che avrebbe influenzato la pittura, le arti decorative, l'illustrazione dei libri e il disegno industriale della successiva metà del secolo.

Attingendo alla fonte delle Sacre Scritture, della poesia inglese, delle leggende del ciclo di Artù (temi spesso caricati di un messaggio sociale) diedero vita a uno stile caratterizzato da colori vivaci, minuziosa resa dei particolari e accurata riproduzione della luce naturale. *Il pastore mercenario* di Hunt, esposto nel 1852, per esempio, fu in parte ispirato dalle canzoni di Edgar nel *Re Lear* di Shakespeare: un pastore molto più interessato al fascino della sua avvenente compagna che non alla cura del gregge, con la conseguenza che l'agnello, in grembo alla pastorella, verrà avvelenato dalle mele acerbe, mentre gli altri saranno condannati a una brutta fine per aver mangiato il frumento. Il pastore di Hunt, simbolo della negligenza dei pastori inglesi della metà dell'Ottocento, fa parte di una serie di dipinti e di scritti moralizzatori molto diffusi all'epoca. Tra gli altri, sia Ruskin sia Dyce avevano scritto dei pamphlets sul tema del pastore, per stigmatizzare gli uomini di chiesa e l'organizzazione ecclesiastica, accusati di trascurare il loro compito pastorale.

Hunt dipinse il paesaggio del quadro sul posto e all'aperto, vicino al villaggio di Ewell, tra Kingston-upon-Thames e Epsom nel Surrey, lavorando per più di sei mesi, nel tentativo di rendere ogni forma con meticolosità scientifica e assoluta chiarezza, segno distintivo della prima pittura preraffaellita. Il dipinto fu salutato allora come il primo tentativo moderno di colorare le ombre. A differenza degli impressionisti francesi, Hunt non era interessato all'espressione degli effetti mutevoli dell'atmosfera e della luce, ma ai "veri" colori e alle forme della natura sotto la brillante luce del sole. Gli accesi colori alla Mantegna del *Pastore mercenario* sono in parte ottenuti lavorando su uno sfondo umido di colore bianco. Già i maestri inglesi Reynolds, Gainsborough e Lawrence avevano usato il bianco nella stesura preliminare a tempera e olio resinato che si asciugavano velocemente. Il minuzioso realismo raggiunto dai preraffaelliti nella resa del particolare fu generalmente riconosciuto in occasione della loro partecipazione al Salon, anche se le opere nel loro complesso furono considerate poco naturali (era inoltre difficile che la loro tecnica determinasse un largo seguito a causa del grande impiego di tempo richiesto).

*I lavori più tardi.* La maggior parte della pittura preraffaellita più tarda si concentrò meno sulla natura privilegiando la rappresentazione introspettiva di un mondo più intimista. L'incisivo stile lineare dal vivido colore venne sostituito da colori morbidi, forme indefinite e toni atmosferici. I ritratti fatti da Rossetti alla moglie Elizabeth Siddal nelle vesti della Beatrice di Dante ne sono un esempio. Lizzy Siddal, modella favorita dei preraffaelliti nei primi anni Cinquanta, lavorava come modista in un negozio di Cranbourn Street; nel 1852 conobbe Dante Gabriel Rossetti, che sposò nel 1860. Questi le insegnò a disegnare e a dipingere e l'aiutò a sviluppare il suo naturale talento per la poesia. Le infedeltà di Rossetti, un bambino nato morto, la dipendenza dalle droghe e dall'alcool produssero un progressivo deterioramento del loro rapporto, che condurrà Lizzy alla morte per avvelenamento da laudano nel 1862.

*Beata Beatrix* non è tanto un ricordo funebre, quanto un monumento alla loro vita insieme come moderni Dante e Beatrice, un parallelo, questo, caro a Rossetti, figlio di un rifugiato politico italiano. Le figure dello sfondo, Dante e Amore (o forse i fantasmi di Dante e Beatrice) contro un'indistinta Firenze, si guardano l'una l'altra, simbolo del legame che unisce le due coppie. Un uccello aureolato lascia cadere nel grembo di Lizzy un papavero, il fiore da cui proviene il veleno che la uccise. L'estasi rapita di Lizzy, al tempo stesso sensuale e spirituale, analogamente a quella della *Santa Teresa* del Bernini, partecipa di questo mondo e dell'eternità. Il quadro rifiuta la morte e fissa nell'immagine un'esaltazione dell'amata.

Gran parte dell'ispirazione di Rossetti trae origine da William Blake, di cui aveva comprato un manoscritto prima ancora di iniziare a dipingere. Il fascino di Rossetti per la dimensione spirituale è stato spesso fatto risalire a Blake, delle cui opere amava in particolar modo *I canti dell'innocenza*. Rossetti introdusse anche gli altri membri della Confraternita alle linee sinuose, ai vortici convulsi, alle figure androgine di Blake, che influenzarono il gusto di fine secolo, non solo attraverso le opere di Rossetti, ma anche attraverso quelle di Edward Burne-Jones, che con lui aveva studiato e che appartiene alla seconda generazione dei preraffaelliti.

Le opere della maturità di Burne-Jones, che aveva rinunciato alla carriera ecclesiastica a Oxford per dedicarsi alla pittura, dimostrano una sempre minore attenzione all'osser-



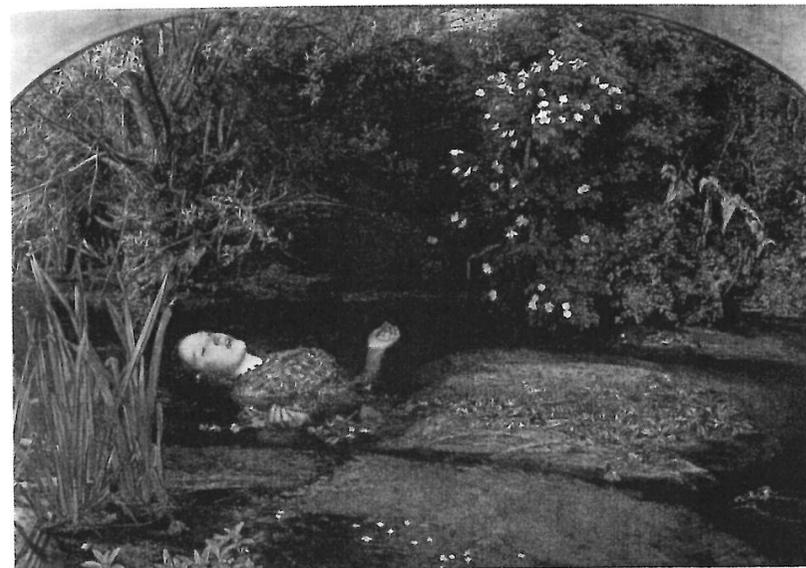
A sinistra  
Dante Gabriel  
Rossetti, *Beata  
Beatrix*, 1863 c.  
Olio su tela,  
86,4 x 66 cm.  
Tate Gallery, Londra.

A destra  
John Everett Millais,  
*Ofelia*, 1851-52.  
Olio su tela,  
76 x 112 cm.  
Tate Gallery, Londra.

Sotto  
William Holman  
Hunt, *Il pastore  
mercenario*, 1851.  
Olio su tela,  
76,5 x 109,5 cm.  
City of Manchester  
Art Galleries.



vazione della natura e una tendenza all'introspezione e a un intimismo profondi; la sua composizione è inoltre ricca di elementi specificamente decorativi. Burne-Jones tratta la su-



Sopra  
Edward Burne-Jones,  
*La rosa selvatica*,  
1870-90.  
Buscot Park,  
© National Trust.

perficie pittorica secondo uno schema omogeneo, che ricorda i manoscritti miniati e gli arazzi medievali. Per rendersi conto di come sia cambiato lo stile preraffaellita è interessante confrontare gli sfondi della serie della *Rosa selvatica* di Burne-Jones con l'*Ofelia* di Millais. La vasta e variegata profusione di fiori, minuziosamente e accuratamente raffigurati

in *Ofelia*, ha il compito di infondere realtà e immediatezza alla scena, conducendo l'osservatore nel verdeggiante spazio dove tragicamente giace il corpo senza vita di Ofelia. Burne-Jones invece dipinge un'unica specie di pianta intricata, ossessivamente ripetuta fino a formare una superficie dall'accurato disegno bidimensionale, un vero e proprio disegno decorativo tipico dell'arazzo. Le languide e androgine figure sono immobili e bloccate dal fitto reticolo formato dai rami intrecciati in uno spazio quasi privo di profondità. Queste figure allungate e assortite, di reminiscenza botticelliana, e il ricco disegno degli sfondi lasceranno una impronta profonda e formativa nel settore delle arti decorative sia nella produzione religiosa che profana, attraverso l'Arts and Crafts Movement, di cui Burne-Jones fu importante collaboratore.

#### L'Arts and Crafts Movement

Il governo britannico aveva incoraggiato lo scambio tra arte e industria fin dal 1754 con la costituzione della Society of Arts, rifiorita sotto il principe Alberto nel 1847, e istituendo, nel 1835, scuole governative di arti applicate allo scopo di riqualificare il livello qualitativo ed estetico dei prodotti industriali di uso comune. Ruskin e alcuni dei preraffaelliti insegnarono in alcune di queste scuole divulgando tra gli allievi, orafi, gioiellieri, mobiliari, litografi e disegnatori, le loro idee sul ruolo dell'artista nella realizzazione dei manufatti e sul principio dell'aderenza alla natura.

Nella prima metà dell'Ottocento la prefabbricazione e la produzione di massa avevano decimato le tradizionali corporazioni artigianali, in cui il lavoro veniva fatto a mano. Gli sforzi fatti per cercare di unificare sul piano teorico l'arte e la manifattura portarono lavoro agli artigiani, elevando le qualità estetiche degli oggetti prodotti, ma in realtà gli artigiani fecero fatica ad adattarsi al processo di transizione dalla produzione di pezzi singoli; la conseguenza fu che ci si rivolse a progettisti stranieri, soprattutto francesi. Tuttavia negli anni che seguirono la Great Exhibition del 1851, Sir Henry Cole, famoso designer, scrittore, editore e funzionario statale, aprì il South Kensington Museum, collegandolo direttamente con le scuole pubbliche di design. Benché l'obiettivo principale del museo fosse quello di rieducare il gusto del pubblico, riuscì a aumentare considerevolmente il

numero di designers inglesi con grande incremento del lavoro nazionale.

In questa situazione di intreccio sempre più stretto tra arte e industria, influenti e autorevoli voci si levarono auspicando il ritorno della tradizione artigianale medievale. *Le pietre di Venezia* (1851) di Ruskin conteneva un capitolo "Sulla natura del gotico", in cui si analizza l'arte medievale come "espressione del piacere dell'uomo nel lavoro". Ruskin considerava l'artigianato medievale espressione dello spirito felice e omogeneo della società che lo aveva prodotto e le appassionate argomentazioni portate a suo sostegno infiammarono lo spirito missionario di William Morris, che divenne il principale fautore della trasposizione sul piano pratico del revival della tradizione artigianale attraverso la costituzione dell'Arts and Crafts Movement. Il movimento prese il nome dall'Arts and Crafts Exhibition Society, costituitasi a Londra nel 1888 e così denominata da uno dei suoi membri, T. Cobden Sanderson.

Morris, egli pure avviato alla carriera ecclesiastica, incontrò e divenne amico di Burne-Jones a Oxford. Entrato nello studio di architettura di George Edmund Street, i cui primi lavori furono influenzati da Ruskin, come lo stesso Burne-Jones si dedicò anche alla pittura insieme a Rossetti. Nel 1859 sposò Jane Burden, donna di una bellezza definita "formidabile", il cui volto divenne il paradigma della bellezza preraffaellita, soprattutto nei quadri di Rossetti e di Burne-Jones. Philip Webb, amico di Morris e suo collega nello studio di Street, progettò la loro Red House a Bexley, una rivoluzione nella concezione abitativa inglese, contraddistinta dalla ricerca di uno stile più semplice. La casa, in mattoni rossi, con due alti frontoni, finestre e porte ad arco gotico, finestre a oblò, aveva un tetto molto spiovente e un giardino quadrato. Per ammobiliarla opportunamente (gli elaborati mobili vittoriani avrebbero stonato con la semplicità della casa) vennero appositamente disegnati dei pezzi. A questo scopo Morris fondò nel 1861 una sua ditta, che si sarebbe specializzata in una produzione organizzata sulla falsariga delle botteghe medievali.

Contrario all'industrializzazione del design, Morris sosteneva un'arte creata dall'uomo per l'uomo. Se da un lato non riuscì a risolvere il dilemma economico per cui i prodotti fatti a mano rimanevano più cari e quindi destinati a un'élite e non al grande pubblico, come era invece suo desiderio, dal-



*Sopra*  
La stanza da letto di Morris a Kelmscott Manor; il baldacchino del letto elisabettiano è stato ricamato da Jane e May Morris.

*A destra*  
Vaso in argento con base di marmo, disegnato e prodotto da Omar Ramsden e Alwyn Carr, marchiato London 1900-01. Victoria and Albert Museum, Londra.

Una poltrona di quercia con sedile in vimini, disegnata probabilmente dallo studio di Norman Shaw nel 1876 e venduta dalla Morris & Co. Victoria and Albert Museum, Londra.



Pendente a forma di pavone in argento e perle del 1900, disegnato da C.R. Ashbee e realizzato dalla Guild and School of Handicrafts. Victoria and Albert Museum, Londra.

l'altro lato gli va attribuito il merito di avere posto le basi della futura produzione di massa, qualitativamente migliore, del Novecento.

La ditta di Morris progettava qualsiasi genere di oggetto d'arredamento e di uso quotidiano, dagli arazzi alle vetrate colorate, ai tappeti, ai tessuti, alle carte da parati e ai mobili, decorati dallo stesso Morris, da Rossetti e da Burne-Jones. Le loro invenzioni decorative ottennero un enorme successo, consolidando uno stile e influenzando la formazione del gusto del pubblico dell'epoca. Benché le prime creazioni della ditta venissero esposte nel 1862 all'International Exhibition (catalogate con la data del 1861, dieci anni dopo la Great Exhibition, ma posposte a causa della guerra d'indipendenza italiana), il vero impatto sul design inglese Morris lo ottenne solo intorno al 1870.

Le soluzioni figurative di Morris evitarono gli spazi spogli di gusto vittoriano in favore di motivi floreali e immagini che si riallacciavano ai rilievi celtici, ai codici miniati medievali e agli antichi arazzi. Tra i soggetti resi popolari da Morris prevalgono la margherita, il caprifoglio, il tulipano, la violetta e l'aquilegia e tra i vari uccelli il pavone, spesso raffigurato con le forme sinuose di un drago. Sicuramente fondamentale fu per lui *La grammatica degli elementi ornamentali* (1856) dell'architetto e designer Owen Jones, una ricca fonte di disegni decorativi di differenti culture e diversi materiali, dagli arazzi ai mosaici, con una particolare enfaticizzazione per i motivi piatti e le forme geometriche. Gli stessi principi vennero trasferiti nel campo editoriale con la fondazione, sempre da parte di William Morris, della Kelmscott Press nel 1890, che rinnovò la linea grafica del libro e l'arte tipografica, con un'immediata risonanza dell'industria internazionale.

Gli sforzi di Morris per promuovere un rinnovamento sociale ed estetico attraverso l'unificazione di arte e artigianato si ripercossero sul pubblico attraverso i suoi disegni, la sua produzione manifatturiera, la sua poesia e soprattutto, dal 1877 fino alla sua morte nel 1896, attraverso l'influenza determinante delle sue lezioni.

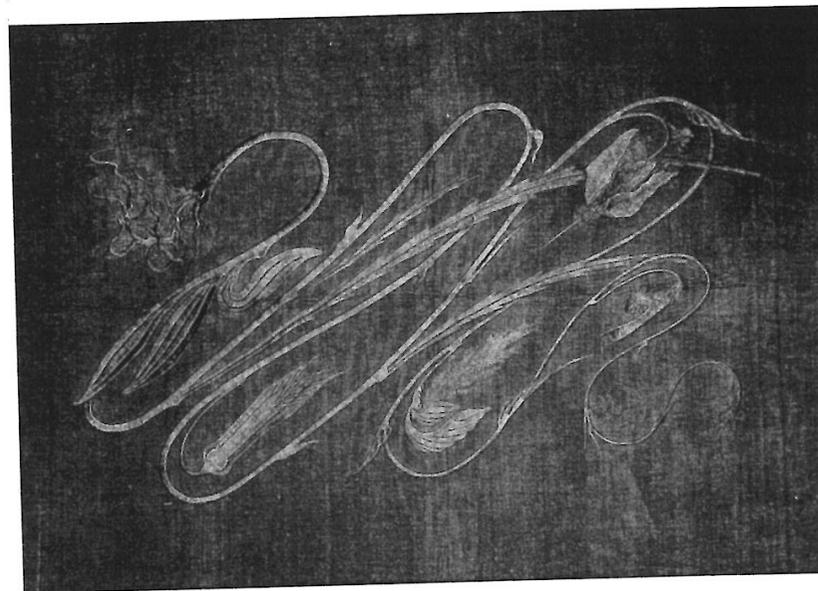
Il suo impegno sociale ne fece uno dei fondatori del socialismo organizzato in Inghilterra.

### L'art nouveau

Nell'ultima decade del secolo avvenne un'unificazione dei principali valori estetici delle tecniche industriali e dell'Arts and Crafts Movement. Questo processo dalle fonti così diversificate (Blake, i preraffaelliti, l'arte orientale, l'arte celtica, l'arte decorativa, l'illustrazione dei libri) produsse uno stile decorativo veramente innovativo, il primo capace di operare con successo una rottura col passato. Questo stile interessò l'architettura, l'arredo di interni e le arti decorative e fu contrassegnato da un sinuoso linearismo, basato su motivi prevalentemente naturalistici, eloquentemente riassunti nella *Frustata* dell'artista jugendstil Hermann Obrist.

L'applicazione degli stilemi dell'art nouveau a tutte le arti produsse una sintesi delle arti e il fenomeno dell'artista universale, capace di lavorare in diversi campi e con materiali differenti. La diffusione del nuovo stile in tutta Europa e negli Stati Uniti fu ampia e rapida. Esso si chiamò in Francia *modern style* (il nome inglese in riferimento alle sue origini) o *art nouveau*, dal nome del negozio del mercante tedesco Siegfried Bing, aperto il 22 dicembre 1895 a Parigi; in Germania Jugendstil dalla rivista "Jugend"; in Italia stile floreale o liberty (con riferimento al negozio di Arthur Lasenby Liberty a Londra); in Catalogna stile modernista.

I più diretti progenitori dell'art nouveau furono l'Arts and Crafts Movement e lo sviluppo del design industriale, tra i cui più importanti rappresentanti è possibile rintracciare alcune premesse molto significative. Il frontespizio di *Le chiese della City di Wren* (1883) di Arthur Heygate Mackmurdo è fondato su uno dei principi di Owen Jones (*La grammatica degli elementi ornamentali*), per cui le forme ondulate devono avere origine da un'unica fonte. Mettendo insieme questo principio a quello dell'asimmetria e allungando le curve, Mackmurdo introdusse un motivo che nella decade successiva avrebbe contraddistinto lo stile art nouveau. Affascinato da Ruskin e da Morris, Mackmurdo fondò la Century Guild nel 1882, un'associazione di architetti, artisti e designers che si proponeva la riqualificazione dell'oggetto industriale; fu anche il principale animatore del periodico "The Hobby Horse" (nato nel 1884 e pubblicato da George Allen, editore anche delle lettere di *Fors, clavigera* di Ruskin), improntato a un profondo gusto per le forme medievali, che avrebbe influenzato la Kelmscott Press di Morris.



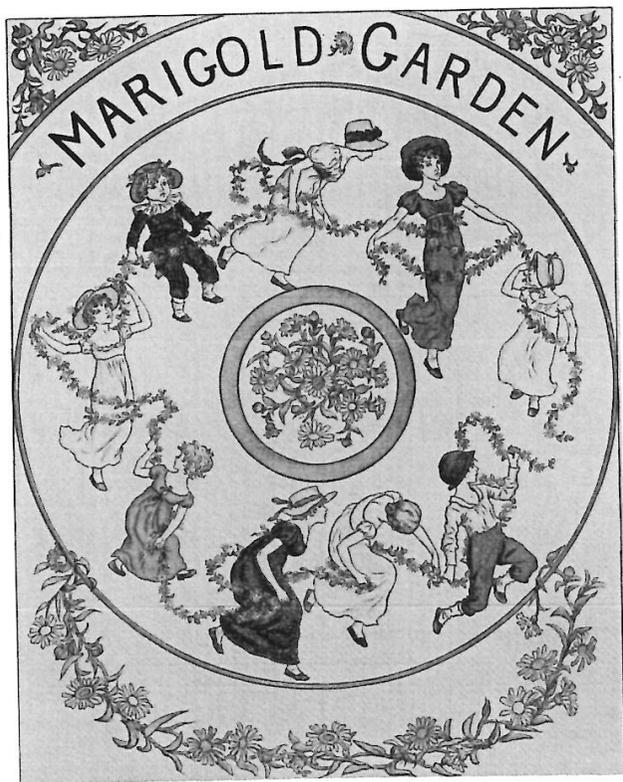
Hermann Obrist,  
*La frustata*, 1895.  
Ricamo in seta su  
lana, 119 x 183 cm.  
Stadtmuseum,  
Monaco.

Christopher Dresser, che aveva frequentato la scuola di design di Henry Cole e studiato botanica, collaborò con Jones alla sua *Grammatica degli elementi ornamentali* e pubblicò nel 1862 *L'arte del disegno decorativo*. Prevalentemente indirizzato verso forme di genere naturalistico, i suoi disegni riguardavano un'ampia gamma di oggetti di uso comune nei più diversi materiali (articoli in metallo, vetrate, carte da parati, ceramiche, mobili). Le sue decorazioni naturalistiche influenzarono gli elementi ornamentali dell'architettura europea e degli Stati Uniti.

Walter Crane e Kate Greenaway produssero illustrazioni per libri per l'infanzia, influenzando il gusto di diverse generazioni. Le fonti di Crane vanno ricercate nei primi manoscritti miniati, in Blake e in Burne-Jones. I circa venti libri per bambini e le storie da lui illustrate includono *La bella e la bestia*, *La casa costruita da Jack*, *L'opera del bambino*. Realizzò anche disegni per tessuti, tappeti, piastrelle, vetrate, vasi e carte da parati.

Le illustrazioni di Kate (Catherine Greenaway) per pubblicazioni come "People's Magazine" e per cartoncini d'auguri ebbero grande successo. Il suo nome rimane però legato soprattutto ai libri per bambini, che ebbero circolazione internazionale. *Sotto la finestra*, per esempio, fu pubblicato an-

Kate Greenaway,  
Frontespizio di  
*Marigold Garden*,  
1885.  
26 x 22 cm.  
Keats House,  
Hampstead.



che in Germania e l'edizione francese vendette più di centomila copie. Ammirata da Ruskin per la bellezza del mondo da lei creato, Kate Greenaway fu con Walter Crane e Randolph Caldecott la più importante illustratrice nel suo campo. Anche vari musei stranieri iniziarono verso la fine del secolo ad acquistare le opere di questi artisti, consacrando come opere d'arte.

*Disegnatore per eccellenza.* Nei disegni di Aubrey Beardsley l'art nouveau raggiunse l'apice della sofisticazione cosmopolita. Bambino prodigio in campo musicale e letterario e molto dotato in quello artistico, la vita estremamente feconda di Aubrey Beardsley fu spezzata dalla tubercolosi a soli ventisei anni. Attinse alle fonti più diverse, dai dipinti dei vasi greci all'arte rinascimentale, alle stampe giapponesi; tra i suoi

Vasi di Louis Comfort  
Tiffany,  
h. 48, 18 e 47,5 cm.  
Haworth Art Gallery,  
Accrington.



contemporanei aveva una predilezione per Whistler e Burne-Jones.

Da bambino, alla Grammar School di Brighton, copiava dalle illustrazioni di Kate Greenaway; frequentò poi la Westminster School of Art. Pubblicò delle illustrazioni sul primo numero di "The Studio" e fu direttore artistico di "The Yellow Book" (1894-96) e di "The Savoy" (nome ripreso dal celebre hotel progettato da Mackmurdo). Famose le sue illustrazioni per la *Salomè* di Oscar Wilde, per *Il ricciolo rapito* di Pope e la *Lisistrata* di Aristofane. Lo spregiudicato erotismo, la predilezione per il mistero e il mondo dell'inconscio, caratteristici del suo lavoro, gli procurarono da parte della critica l'accusa di decadente. Tuttavia la genialità con cui riusciva a interpretare e ad arricchire un testo attraverso il suo segno netto, lineare e sinuoso portò l'illustrazione e il disegno a un livello qualitativo di espressività e raffinatezza estreme.

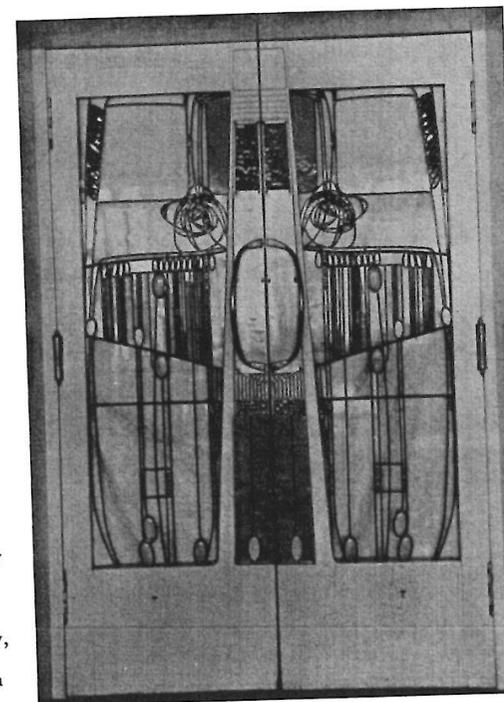
L'interesse per l'inconscio dimostrato da Beardsley era un altro aspetto dell'art nouveau, che andò sviluppandosi soprattutto alla fine del secolo e di cui la fontana di George Minne al Folkwang Museum dell'Aia è uno dei migliori esempi. Il tema del narcisismo è chiaramente espresso dalla

figura giovanile inginocchiata, intenta a fissare il proprio riflesso nell'acqua, che si ripete per ben cinque volte intorno alla vasca.

*Sullivan e Tiffany.* L'architetto americano Louis Sullivan ricorse allo stile dell'art nouveau soprattutto per arricchire le superfici dei suoi edifici. Pur mantenendole sempre visibili, ricopriva le strutture di metallo con rivestimenti ornamentali di terracotta, di mattoni o di pietra. Riesce inevitabile il paragone tra i disegni di questi montanti, che salivano fino a connettersi all'attico, come nel caso del Condict Building di New York, e il modo di operare tipico dell'art nouveau. Le finestre a oblò di Sullivan (Guaranty Building e Wainwright Building) sono chiaramente riprese dall'Arts and Crafts Movement (la Red House di William Morris, progettata da Philip Webb).

La personalità più rappresentativa dell'art nouveau negli Stati Uniti fu Louis Comfort Tiffany che, in seguito a un viaggio di studio a Parigi, passò dalla pittura alla decorazione d'interni. Influenzato dall'art nouveau così come dall'arte moresca e giapponese, incorporò tali forme e modelli all'interno di un nuovo metodo di lavorazione del vetro, producendo impasti iridescenti e opalescenti che chiamò "favriole" (da "faber", il nome latino di artigiano); ogni oggetto era prodotto come un pezzo d'arte unico. La sua produzione, iniziata con la progettazione di vetrate, si estese alle lampade, ai vasi e a ogni altra forma di produzione in vetro, ottenendo un enorme successo. Le sue opere, caratterizzate da forme morbide e sinuose in vetro trasparente e opaco dai ricchi colori con effetti metallici, riprendevano i motivi dell'art nouveau come le penne di pavone.

*Charles Rennie Mackintosh.* Con Charles Rennie Mackintosh e gli allievi della Glasgow School, l'art nouveau acquista una dimensione più lineare e simmetrica, e meno figurativa, quasi un'anticipazione dell'arte e dell'architettura del Novecento. Significative in questo senso sono le porte per uno dei Tea Rooms di Miss Cranston a Glasgow: in legno dipinto, metallo e vetro colorato, la simmetria generale è risolta nella contrapposizione quasi perfettamente speculare dei pannelli. Mackintosh studiò alla Glasgow School of Art e con le sorelle Macdonald, Margaret (che sposò) e Frances, progettò opere grafiche e lavori in metallo nello stile art nouveau.



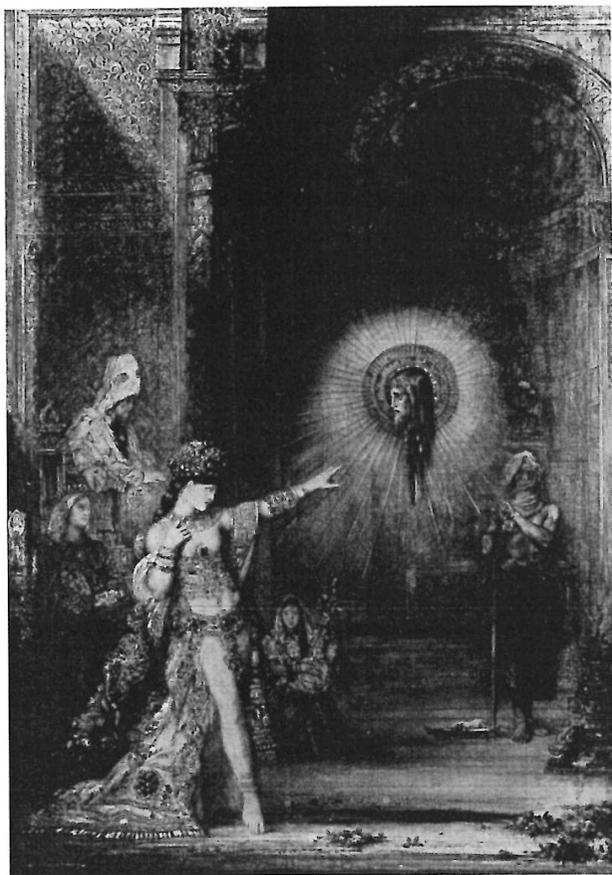
Charles Rennie Mackintosh, Porte per la Room de luxe al Willow Tea Rooms, 1903. Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Mackintosh Collection.

### Simbolismo e fantasia

Frustrati dal dilagante materialismo del tempo, un numero sempre più elevato di artisti tentò di trovare un nuovo significato esistenziale nella ricerca introspettiva di valori universali e personali. Non sempre l'esplorazione che essi condussero nella dimensione onirica ed emozionale giunse alle soluzioni sperate, tuttavia riuscì a dare forma a un'arte fondata su temi e simboli che erano espressione del malessere dell'epoca: la morte, il sesso, la credenza nei demoni, la spiritualità. Salomè che osserva la testa severa di Giovanni Battista nell'*Apparizione* di Gustave Moreau è l'incarnazione della lussuria e immagine della *femme fatale*; mentre *Morte; la mia ironia supera tutti gli altri* di Odilon Redon testimonia come l'artista fosse affascinato dal soprannaturale e dal linguaggio simbolico dei sogni.

Il crescente misticismo si manifestò in Francia attraverso elaborate forme ornamentali che misero le arti figurative in

Gustave Moreau,  
*L'apparizione*, 1876.  
Acquarello,  
105 x 72 cm.  
Louvre, Parigi.



rapporto con la rinascita dell'ordine dei Rosacroce (culto esoterico le cui radici risalivano all'antico Egitto, risuscitato dagli scritti di Johan Valentin Andrea). Joséphin Péladan, critico e romanziere, che si proclamava discendente dei magi e si vestiva con antichi abiti assiri, era il loro maestro. Punto centrale della sua filosofia era l'immagine unificata di uomo e donna, tema del suo romanzo *L'androgino* (1891), figura che egli vedeva incarnata nel *Giovanni Battista* di Leonardo. Attraverso l'attrazione e la conseguente unificazione dell'uomo con la donna, la figura umana raggiunge la completezza. La funzione dell'arte diventa a questo punto

Leonardo da Vinci,  
*Giovanni Battista*.  
Louvre, Parigi.



essenziale, poiché solo l'arte, non certo la natura, è in grado di creare l'androgino e liberare l'uomo dalla sessualità, perché raggiunga la sua completezza.

I Salons de la Rose + Croix aprirono il 10 marzo 1892 alla Galerie Durand-Ruel, preceduti da una messa solenne nella chiesa di Saint Germain L'Auxerrois con musiche dal *Parsifal* di Wagner. Almeno settanta artisti esposero più di duecento opere e l'avvenimento fu salutato da alcuni critici come la grande mostra dell'anno. Benché non appartenessero al gruppo, gli ispiratori erano Redon, Moreau e Burne-Jones. Fra gli artisti di questa prima mostra c'era Emile Bernard, legato al gruppo dei pittori di Pont-Aven in Bretagna, guidato da Paul Gauguin.

### Il postimpressionismo

*Paul Gauguin*. Bernard incontrò per la prima volta Gauguin (1848-1903) a Pont-Aven in Bretagna nel 1886; due anni dopo iniziarono a lavorare insieme. L'interesse di Bernard per l'arte medievale lo aveva portato a sviluppare, insieme all'amico Louis Anquetin, uno stile piatto e decorativo a zone nettamente circoscritte di colore (cloisonnisme), come

nelle vetrate medievali o negli smalti *cloisonnés* (i cloisons erano gli scomparti o celle che delimitavano le paste di ceramica o di vetro colorati). Questo stile, il cloisonnisme, caratterizzato da disegni piatti a colori vivaci, spesso sottolineati da contorni scuri o neri, si adattava perfettamente all'interesse di Gauguin per l'arte giapponese e primitiva e per le arti applicate (realizzò delle ceramiche con motivi ornamentali bretoni).

Le idee, gli stati d'animo e le emozioni che ispiravano il lavoro di questi artisti erano strettamente legati alla letteratura simbolista, secondo cui "l'idea deve vestirsi di forme sensoriali", come scrisse il poeta Jean Moréas nel *Manifesto simbolista*, pubblicato su "Le Figaro" nel 1886. Le teorie simboliste sono magistralmente riassunte nella *Visione dopo il sermone* di Gauguin. Giacobbe rappresenta il simbolo dell'alienazione e della rigenerazione: poiché aveva ingannato il padre Isacco rubando la primogenitura al fratello Esaù e la benedizione paterna in punto di morte, fu condannato a vivere separato dalla madre Rebecca. Solamente attraverso una serie di tribolazioni purificatrici e di rivelazioni miracolose, Giacobbe poté riconciliarsi con Dio e la famiglia. Il dipinto mostra Giacobbe mentre lotta con un angelo messaggero di Dio che gli rivela il suo nuovo nome, Israel, progenitore del popolo ebreo; Gauguin, inoltre, ambienta questa scena nel nativo paesaggio bretone, caratterizzato da una mucca e da un albero di mele. L'opera ricollega il mondo reale a quello della Bibbia mediante la visione apparsa a un gruppo di contadine bretoni all'uscita dalla chiesa la domenica mattina.

L'effetto dell'apparizione è reso mediante la rappresentazione fuori misura dei gruppi: la mucca troppo piccola, le contadine bretoni, con le loro cuffie bianche, troppo grandi. La superficie della composizione è divisa diagonalmente dall'albero di mele, come in una stampa giapponese. L'assenza di ombre, le forme dal colore piatto e nettamente definito illustrano le nuove idee compositive di Gauguin. Egli avrebbe voluto collocare il quadro nella chiesa medievale della vicina Nizon, convinto della sua compatibilità con il carattere dell'antico edificio, ma il parroco fu costretto a rifiutare rispettosamente l'offerta di Gauguin, poiché i suoi parrocchiani, spiegò, non avrebbero capito il quadro.

La sintesi delle possibilità espressive della linea e del colore, tese a sottolineare o a semplificare la pittura, che fu otte-

nuta da Gauguin e dai suoi amici, è molto ben illustrata dai quadri che essi esposero al Café Volpini di Parigi. Gauguin, che si considerava un impressionista, riassunse queste due tendenze nel titolo della mostra: "Gruppo impressionista e sintetista" (1889).

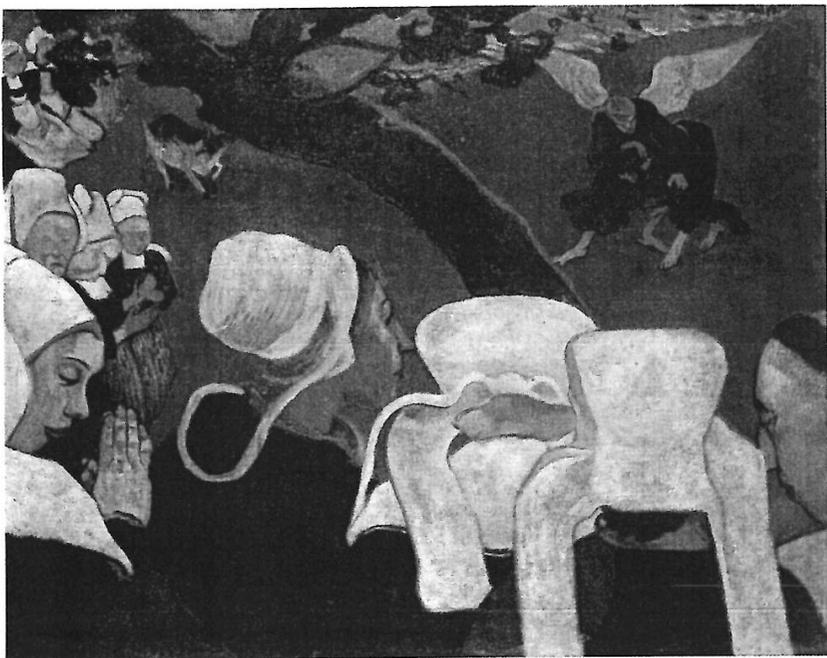
Le idee sviluppate da Gauguin, che era considerato il profeta di una nuova arte, e dal suo gruppo di Pont-Aven, trovarono continuità nel gruppo dei Nabis (termine ebreo per "profeta") di cui faceva parte Maurice Denis, al quale si deve una definizione della pittura moderna: prima che un dipinto diventi la raffigurazione di un cavallo, di un nudo o di qualsiasi altra cosa, è essenzialmente una superficie piatta ricoperta di colori secondo un certo disegno.

Gauguin, insieme a Cézanne, Van Gogh e Seurat, che erano considerati impressionisti, elaborarono un genere di pittura di grande impatto sull'arte della loro epoca e su quella del Novecento, che fu chiamata postimpressionismo. Con questo termine, in realtà impreciso, si è voluto coprire quel periodo che va dall'ultima mostra impressionista del 1886 alla nascita del cubismo, nella prima decade di questo secolo. Il nome, coniato dal critico Roger Fry, venne usato per la mostra "Manet e il postimpressionismo" da lui organizzata a Londra nel 1910-11.

Gauguin arricchì il suo stile impressionista di colori vivaci, conferendogli una nuova struttura e collegandolo con il simbolismo contemporaneo. Le opere che egli produsse nel periodo di Pont-Aven furono tra le più importanti e influenti per il successivo sviluppo dell'arte. Intorno al 1890 si stabilì a Tahiti, e quello è forse il periodo della sua vita più noto, durante il quale creò una pittura tutta tesa a cogliere gli aspetti della vita semplice di quel popolo non contaminato dalla civiltà occidentale.

Van Gogh, insoddisfatto dei limiti che sentiva nell'impressionismo, volle riportare il sentimento e l'espressività in pittura e per questo fu anche definito un espressionista. Cézanne evocò e Seurat impose all'impressionismo una dimensione strutturale.

*Paul Cézanne.* Paul Cézanne (1839-1906) volle "fare dell'impressionismo qualche cosa di solido e durevole, come l'arte dei musei". Da questa affermazione risulta evidente il suo interesse per la struttura permanente propria della natura, base da cui svilupperà il suo stile maturo, con il quale attinse



Paul Gauguin, *Giacobbe lotta con l'angelo o La visione dopo il sermone*, 1888. Olio su tela, 73 x 93 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo. Gauguin illustra ciò che lui definisce la "superstiziosa semplicità" di quelle persone che guardano collettivamente un evento che ha luogo solo nella loro immaginazione.

al rigore dei maggiori capolavori dell'antichità classica. Ispiratosi negli anni giovanili a Delacroix, Courbet e Manet, Cézanne tentò di imitarli non sempre con successo.

Cézanne non condivideva l'enfasi posta dagli impressionisti nella rappresentazione dei mutevoli effetti della luce e del colore in natura; sentiva piuttosto l'esigenza di una struttura e di un tempo per riuscire a trasferire la natura sulla tela. Lentamente e metodicamente sviluppò un suo stile fondato sull'osservazione meticolosa della natura, preoccupato di come rendere la pittura, di come applicare il colore e di come usare la pennellata. Il suo obiettivo era quello di arrivare a delle composizioni ordinate e armoniose, in cui si ritrovasse i rapporti formali e tonali osservati in natura, applicando questo stesso principio sia al paesaggio sia alla natura morta sia al ritratto.

In *Natura morta con fruttiera, bicchiere e mele*, ogni singolo frutto è considerato separatamente e ognuno da un punto di vista differente, il che significa che le dimensioni dei singoli pezzi non sono necessariamente conformi tra loro



Paul Cézanne, *Natura morta con fruttiera, bicchiere e mele*, 1877-79. Olio su tela, 46 x 55 cm. Coll. René Lecomte, Parigi.

e con la composizione complessiva. Ciò nonostante le diverse prospettive degli oggetti sono combinate in modo da formare una composizione equilibrata. Per esempio la parte superiore dell'alzata di frutta è raffigurata da un punto di vista diverso da quello della sua base; lo stesso accade per il bicchiere. Il piatto dell'alzata è sospinto verso sinistra rispetto alla base, ciò nondimeno il piatto è in opportuno rapporto con il gruppo di foglie nell'angolo superiore di sinistra, ripreso da un altro gruppo di foglie sulla destra. Una marcata diagonale è formata dalle foglie in alto a sinistra, dal piatto, dal gruppo di mele al centro, dal coltello e dal lembo di stoffa in basso a destra. Una diagonale più debole (perché in toni scuri e quindi arretranti) è stabilita dalle foglie dell'angolo superiore destro, dal bicchiere, dal gruppo di frutta centrale e dall'orlo della tavola in basso a sinistra. L'intersezione delle due diagonali al centro della composizione crea una struttura equilibrata su cui Cézanne costruisce il suo dipinto.

Ogni oggetto è costruito mediante accurate pennellate, ciascuna delle quali ha il compito specifico di riprodurre l'effetto della luce riflessa e l'arretramento dei piani. Questi piani raffigurano a loro volta le forme fondamentali: coni e sfere proprie della struttura geometrica della natura. Ogni oggetto è correlato a quello vicino, definendo un suo proprio spazio. Cézanne preferiva pensare in termini di distanza tra gli oggetti, più che di spazio.



Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1886-88. Olio su tela, 66 x 90 cm. Courtauld Institute Galleries, Londra.

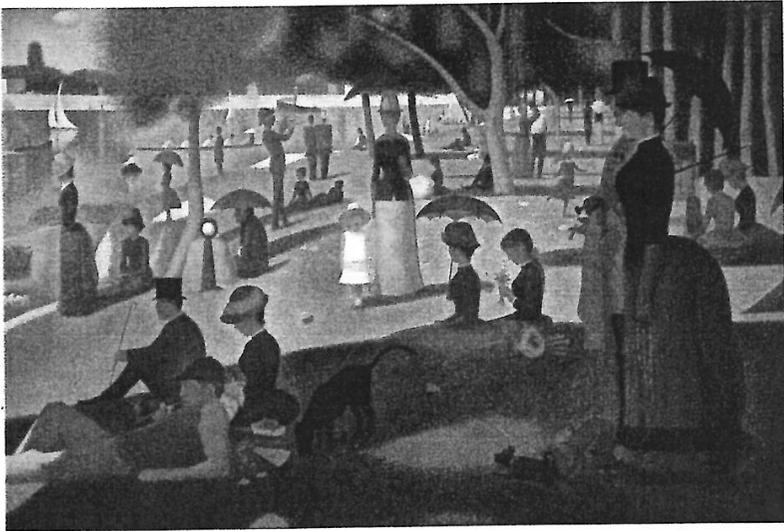
I migliori risultati raggiunti da Cézanne nei suoi paralleli con la natura sono gli innumerevoli quadri che hanno per soggetto la montagna che sorge presso Aix. Nel *Mont Sainte-Victoire* ogni forma mossa del paesaggio naturale viene trattata come ogni singolo frutto nella natura morta. Nella pittura di paesaggio, tuttavia, le infinite variazioni di tonalità della natura vengono accuratamente registrate mediante il rapporto che ogni pennellata instaura con quella successiva. L'effetto complessivo è una gamma abbastanza limitata di colori, ma estremamente ricca di valori tonali. In questo modo Cézanne realizza una rappresentazione completa delle sottili armonie della natura. Negli ultimi anni di vita il suo interesse andò sempre più concentrandosi sulle ombre e i diversi dipinti del Mont Sainte-Victoire, in un primo tempo dominati da caldi toni bruni, acquistarono via via tonalità sempre più azzurre.

*Georges Seurat.* Georges Seurat (1859-1891) realizzò dipinti altamente organizzati e meticolosamente eseguiti, che avevano poco in comune con le idee strutturali di Cézanne. Allievo all'École des Beaux-Arts, sensibile alla manipolazione

della luce e del colore degli impressionisti, alle idee di Delacroix e alle contemporanee teorie sul colore, Seurat sviluppò un approccio sistematico alla linea e al colore di estrema precisione. Le teorie estetiche di Charles Henry nell'*Introduzione a un'estetica scientifica* diedero a Seurat la base scientifica per mettere in rapporto stati d'animo ed emozioni con le linee e i colori; ad esempio, la tranquillità veniva rappresentata da una combinazione equilibrata di valori di luce e di ombra, di colori freddi e caldi e di linee orizzontali. Da qui sviluppò la teoria divisionistica (chiamata anche "pointillisme"), un termine che si riferisce alla sua attenzione alle combinazioni ottiche del colore (già studiate dagli impressionisti) e alla natura della sua pennellata. Piccoli tocchi di colori primari, come il blu e il giallo, messi uno accanto all'altro producono nell'occhio dell'osservatore un colore secondario, in questo caso il verde, più brillante che non mescolandoli sulla tavolozza. Tutte le pennellate sono di misura uniforme, determinate dalla dimensione del dipinto e dalla distanza da cui deve essere osservato, perché la combinazione ottica abbia luogo. Le macchie di colore continuano sulla cornice incorporandola alla composizione. Lo stile di Seurat prese anche il nome di "neoimpressionismo".

*Domenica pomeriggio all'isola de La Grande Jatte*, il suo quadro più famoso, mostra la tecnica a piccoli tocchi sviluppata da Seurat e il grande equilibrio della composizione, raggiunto mediante la miriade di piccole pennellate, ma anche con la rigidità delle figure poste di profilo e di fronte, con la forza degli elementi verticali e orizzontali e con l'organizzazione dei gruppi di figure, disposti su una serie di piani arretranti. L'uso di più piani prospettici (non esiste un unico punto di osservazione del quadro) contribuisce a dare alla composizione una dimensione piatta e immobile, e a porre la figura della bambina vestita di bianco al centro della composizione. Dato che il bianco è l'unione dei tre colori primari e dei loro composti, la piccola figura diventa un punto risolutivo che rafforza l'impressione di immobilità trasmessa dal quadro.

*Vincent Van Gogh.* Vincent Van Gogh (1853-1890), che studiò teologia e lavorò come missionario in Olanda e in Belgio, si dedicò completamente alla pittura solo dopo il 1880. Passionale, sensibile e molto intelligente, Van Gogh non ottenne molti successi nel corso della sua vita in nessuna



Georges Seurat,  
*Domenica pomeriggio  
all'isola de La Grande  
Jatte*, 1884-86.  
Olio su tela,  
206 x 305 cm.  
© The Art Institute of  
Chicago, Helen Birch  
Bartlett Memorial  
Collection.

delle attività intraprese e la sua vicenda umana fu tormentata e costellata da tragedie. I suoi lavori giovanili, tra cui *Mangiatori di patate*, nascono da una tavolozza molto scura e riguardano prevalentemente scene di vita contadina.

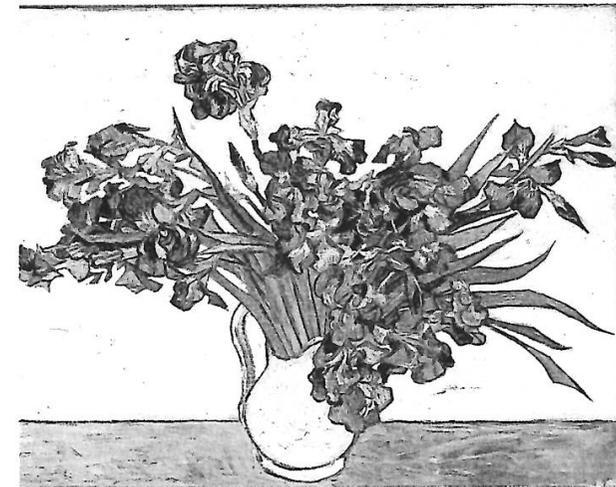
Quando vi si trasferì nel 1886, Parigi (dove aveva già lavorato dieci anni prima presso un mercante d'arte) era il luogo ideale per uno studente d'arte legato all'avanguardia. Le mostre dei giovani pittori erano numerose; molte riviste, di recente fondazione, pubblicavano i lavori di nuovi scrittori. Il fratello Theo, mercante d'arte, lo aiutò e lo introdusse tra gli impressionisti, che lo accolsero favorevolmente. Affascinato dalla loro pittura e dalle loro idee, Van Gogh schiarì subito la sua tavolozza, iniziò a dipingere scene parigine e sperimentò le teorie di Seurat e del suo seguace Paul Signac. In alcuni dei suoi ritratti, per esempio, usava l'accorgimento di un alone di colori complementari allo sfondo, come nell'*Autoritratto* del 1887. Presso la galleria Bing fece anche molte copie di stampe giapponesi.

A poco a poco il suo comportamento imprevedibile gli alienò la simpatia dei pittori, dei modelli, praticamente di tutti, fuorché di Theo. Benché Theo si rendesse conto della tensione, ebbe sempre una grande fede nel talento del fratello, e comprese le sue esigenze psicologiche. Nel 1888, diventandogli intollerabile vivere a Parigi, Van Gogh si trasferì a lavorare in solitudine ad Arles; egli sperava di poter aprire



Vincent Van Gogh,  
*Notte stellata*, 1889.  
Olio su tela,  
73,7 x 92 cm.  
The Museum of  
Modern Art, New  
York; lascito di Lillie  
P. Bliss.

Vincent Van Gogh,  
*Iris*, 1890.  
Olio su tela,  
73 x 93 cm.  
The Metropolitan  
Museum of Art,  
New York; dono di  
Adele R. Levy, 1958.





Vincent Van Gogh,  
*Mangiatori di patate*,  
1885.  
Olio su tela,  
82 x 114 cm.  
Stedelijk Museum,  
Amsterdam.

uno studio che avrebbe attirato i pittori di Parigi. Gauguin andò a trovarlo portandogli il messaggio del sintetismo, cui Van Gogh rispose con l'abituale entusiasmo. *Nocte stellata*, dipinta un anno dopo, si ricollega al nuovo stile di Gauguin nella sottolineatura delle colline, delle case e della chiesa, mentre i turbini e i vortici di colore intenso, che spiccano contro l'oscurità della notte, creano una dimensione ossessiva che si avvicina alla sensibilità simbolista. L'inconfondibile pennellata di Van Gogh, fatta a virgola, e la varietà delle superfici dallo spesso e pesante impasto intervallato da tratti di tela nuda e appena colorata, che sono alla base della sua pittura malinconica, potevano anche trasformarsi in puro incanto, come in alcune composizioni floreali dello stesso periodo. Lo attiravano particolarmente i diversi contrasti dei colori primari con i loro complementari: rossi gladioli in un vaso blu contro uno sfondo giallo, lillà arancioni contro uno sfondo blu.

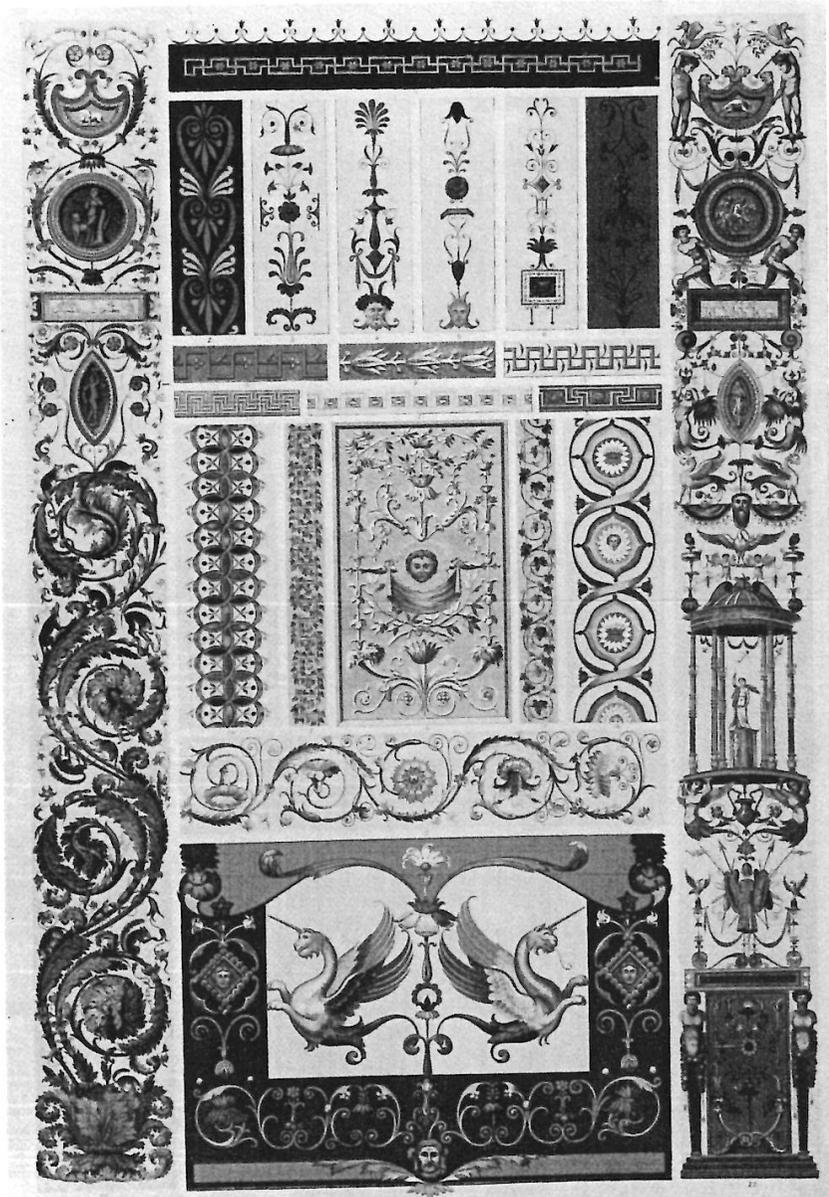
La visita di Gauguin si verificò dopo un periodo che aveva troppo compromesso la stabilità psicologica dell'artista e che finì con il mettere in crisi il loro rapporto. Ubriaco, Van Gogh finì per tagliarsi un orecchio. Questo fatto convinse definitivamente Gauguin, già preoccupato dal comportamento bizzarro dell'amico, a comunicare a Theo le condizioni del fratello e a lasciare Arles. Con la sua partenza si in-

frangeva anche il sogno di Van Gogh di creare uno studio di artisti nel Mezzogiorno.

Durante un alterno periodo di collassi nervosi e di ricoveri nel manicomio di St. Rémy ad Arles e poi in quello di Auvers, Van Gogh dipinse molti paesaggi, nature morte con fiori e autoritratti (fu l'artista che con Rembrandt dipinse più autoritratti) dai vivaci colori e di particolare espressività per luce ed emozioni. L'intensa gioia espressa dalla natura di questi quadri non lascia trapelare nulla del travaglio interiore che lo possedeva.

Affittata una stanza ad Auvers per potersi concentrare sul suo lavoro senza distrazioni, Van Gogh trascorre un breve periodo molto produttivo di calma e ottimismo. Ma, angosciato a causa delle difficoltà che Theo stava attraversando con la sua galleria e che Vincent temeva potessero ripercuotersi sull'appoggio finanziario che gliene veniva, e a seguito d'una disputa avuta con il suo medico, cadde in un'altra profonda crisi nervosa. Il 27 luglio 1890, di domenica, al tramonto, se ne andò nei campi e si sparò un colpo di rivoltella; ma anche in quest'ultimo gesto disperato non ebbe successo: la pallottola mancò il cuore. Si dice che se ne sia tornato nella sua stanza, dove giacque fino a che non fu trovato dalla padrona che lo chiamava per la cena. Ma la pallottola non poté essere rimossa; Theo fu convocato e il mercoledì successivo Vincent moriva tra le braccia del fratello. Theo non si riprese dalla perdita e cinque mesi più tardi, in Olanda, all'età di trentatré anni moriva di "crepacuore", come dichiarò il suo medico.

La morte di Theo fu vissuta con profondo dolore dai pittori dell'avanguardia. Egli aveva capito le loro opere ed era riuscito a farsi una clientela che apprezzava il contributo portato dai postimpressionisti nel periodo di transizione attraversato dall'arte alla fine dell'Ottocento.



Pagina illustrata tratta da *La grammatica degli elementi ornamentali* di Owen Jones, 1856.

### J.A. McNeill Whistler

Il nuovo rapporto tra arte e lavoro, operato da Morris, derivava dalla convinzione di Ruskin che il valore di un'opera d'arte dipendeva dalla mole di lavoro in essa investito. Questo assunto fu alla base della critica mossa a *Notturmo in nero e oro: fuoco d'artificio*, di James McNeill Whistler, esposto in occasione dell'inaugurazione della Grosvenor Gallery nel 1877 (una galleria che permise agli artisti di esporre al di fuori della Royal Academy). Tema del quadro sono i fuochi d'artificio a Cremorne Gardens, un parco pubblico a Chelsea; la sua composizione priva di struttura provocò l'attacco di Ruskin, che la definì sciatta, quasi un affronto ai canoni dell'arte. Nella sua dura critica in *Fors clavigera*, una serie di lettere di incoraggiamento agli artigiani britannici, dirette a promuovere un miglioramento delle qualità del design nell'industria, afferma: "Ne ho viste e sentite delle belle a proposito dell'impudenza cockney; ma non avrei mai pensato di sentire un bellimbusto chiedere 200 ghinee per gettare un barattolo di vernice in faccia al pubblico". Poiché Ruskin era a quel tempo professore di Belle arti a Oxford, e il più autorevole critico inglese, Whistler si rese conto di non potere lasciar cadere l'attacco nel vuoto, citò quindi Ruskin in giudizio per diffamazione e vinse la cifra simbolica di un quarto di penny. Le spese della causa lasciarono però il pittore senza un soldo e la pubblicità che gliene derivò non fu proprio di vantaggio alla sua reputazione.

Se la vittoria fu in realtà per Whistler finanziariamente e psicologicamente dannosa, le voluminose testimonianze raccolte per la causa rappresentano una documentazione di valore per le questioni messe in discussione. La sua testimonianza, per esempio, dimostra chiaramente gli opposti punti di vista a proposito del rapporto esistente tra arte e lavoro. Quando Whistler fu invitato a giustificare il prezzo da lui richiesto per un lavoro di due giorni (il tempo a disposizione, aveva detto, lo aveva spinto a dipingere il *Notturmo*, cosa probabilmente falsa) egli rispose che il suo prezzo si basava sulla valutazione del tempo di un'intera vita.

Whistler, americano di nascita (proveniente da Lowell, nel Massachusetts), dichiarò al processo di essere nato a San Pietroburgo in Russia. Aveva frequentato West Point, dove studiò con Robert Weir (che aveva a sua volta studiato con Pietro Benvenuti, pittore neoclassico di Firenze); in seguito,

James Whistler,  
*Notturmo in nero e  
 oro: fuoco d'artificio*,  
 1874.  
 Olio su tavola,  
 60,3 x 46,7 cm.  
 Dono di Dexter M.  
 Perry jr., courtesy  
 Detroit Institute of  
 Arts.



prima di trasferirsi in Europa, aveva fatto il disegnatore per la US Coast Survey a Washington, dove sviluppò le sue doti di incisore. Visse a Parigi dal 1855 al 1859 (e poi di nuovo nel 1892), in seguito si trasferì a Londra dove si stabilì definitivamente, eccetto alcuni viaggi in Sud America e a Venezia. A Parigi incontrò Fantin-Latour e Degas e lavorò con Courbet, del cui insegnamento e della cui influenza più tardi si sarebbe lamentato per la loro mancanza di disciplina. Rimpiantò di non aver potuto studiare con Ingres, dal quale avrebbe voluto imparare i fondamentali della composizione, del colore e dell'anatomia, elementi che mancavano alla sua formazione. Fu un vero "cosmopolita", e né l'Inghilterra né la Francia furono in grado di rivendicarlo come proprio arti-

James Whistler,  
*Arrangiamento in  
 grigio e nero n. 2*  
 - *Thomas Carlyle*,  
 1872.  
 Olio, 171 x 143,5 cm.  
 Glasgow Art Gallery  
 and Museum.



sta. Gli inglesi lo consideravano un impressionista, i francesi lo identificavano con la scuola di pittura inglese. Questa confusione derivava in parte dal fatto che Whistler aveva frequentato lo studio di Gleyre e che nei primi anni Settanta aveva esposto insieme a Monet, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, e Fantin-Latour alla Bond Street Gallery e inoltre dal fatto che il suo stile rifletteva l'influenza francese; del suo quadro *Al piano*, ritratto della sorellastra con la figlia, era infatti stata notata una somiglianza con *Le due sorelle* di Fantin-Latour, dello stesso periodo.

Intorno al 1860 la ricerca di nuove possibilità cromatiche e di un rinnovamento nella composizione condusse Whistler a interessarsi alle stampe giapponesi, al disegno cinese e ai preraffaelliti. Nel 1862 conoscerà infatti Rossetti, di cui poco dopo diventerà vicino, a Chelsea.

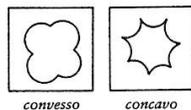
*Verso una nuova definizione della pittura.* Insoddisfatto della mancanza di precisione che avvertiva nei suoi lavori, e al-

la ricerca di un maggior controllo del mezzo pittorico, Whistler, intorno al 1870, sviluppò un sistema compositivo e cromatico fondato su sottili rapporti strutturali e tonali. L'assenza della prospettiva tradizionale e le sfumate tonalità di questo nuovo sistema hanno un evidente riferimento alle stampe giapponesi.

Per Whistler un dipinto era prima di tutto l'organizzazione di linee, forme e colori strettamente correlati alla cornice che contiene la tela o la tavola; considerava essenziale il rapporto che lega l'opera nel suo complesso a tutte le singole parti. *Arrangiamento in grigio e nero n. 2*, il ritratto dello storico, filosofo e saggista scozzese Thomas Carlyle, riassume il nuovo sistema di linee, forme e colori su una superficie piatta, sviluppato da Whistler. La figura di Carlyle, gli oggetti della stanza, lo sfondo e la cornice sono componenti altrettanto importanti dei colori e delle loro interrelazioni tonali. Nel dipinto ogni sforzo è teso a raggiungere un equilibrio tra rappresentazione e pura esperienza estetica. La composizione è un rettangolo verticale diviso in tre rettangoli orizzontali, formati dalla parete, dal pavimento e dalla congiunzione tra questi due elementi. Questi motivi verticali e orizzontali si ripetono nei due piccoli quadri appesi alla parete nella parte superiore sinistra del dipinto, un accorgimento per mettere in relazione le forme del quadro tra loro e la cornice.

La figura seduta di Carlyle è di profilo, per sottolineare la bidimensionalità della silhouette e l'equilibrio con lo sfondo; le dimensioni dei due quadri appesi alla parete definiscono la breve distanza che intercorre tra la parete e l'uomo seduto, un ulteriore elemento di equilibrio tra quest'ultimo e lo sfondo. Le forme convesse utilizzate per la figura di Carlyle contribuiscono a darle un particolare risalto contro la parete o, in termini bidimensionali, fanno apparire la figura appoggiata al terreno. Al fine di modulare la distanza (o lo spazio) tra figura e pavimento in stretto equilibrio tra loro, Whistler ammorbidisce i contorni della figura con una linea leggera (una tecnica presa a prestito da Velázquez e da Rembrandt) e modella al minimo gli abiti, riprendendo l'ampia pennellata piatta di Manet (p. 84).

L'uso di pochi colori e la relazione tra luce e ombra consentono a Whistler di raggiungere qui una coerenza maggiore rispetto alle sue opere precedenti. Il monocromatismo della parete luminosa e della figura scura contro di essa e l'es-



Le forme concave arretrano o sembrano spostarsi all'indietro o forare lo sfondo.

senziale modellato degli abiti contribuiscono a mantenere la superficie uniformemente piatta; solo le mani e il viso di Carlyle, mediante una raffigurazione tridimensionale e più colorata, appaiono più definiti. Rendendo in questo modo gli elementi più espressivi di un ritratto, mani e viso, Whistler riesce a soddisfare i due obiettivi che si era proposto: fare un ritratto e contemporaneamente un dipinto.

Malgrado l'apparente disprezzo per il lavoro duro, Whistler ne era in realtà schiavo. Spesso impiegava anche più di un giorno solamente per fissare sulla tavolozza i colori e le variazioni tonali di un dipinto prima di toccare con il pennello la tela. Quindi, una volta avviato, lavorava, cancellava, rifaceva, passaggio dopo passaggio, fino a raggiungere l'effetto desiderato. Carlyle divenne così insopportabile del perfezionismo di Whistler, che a un certo punto smise di posare, costringendo l'artista a ricorrere a un modello, per poter finire di dipingere il vestito. L'effetto finale del quadro, per Whistler, non doveva lasciare trasparire lo sforzo richiesto durante la sua esecuzione. Il dipinto doveva apparire come un bel fiore che non ha bisogno "di nessuna ragione per giustificare la sua esistenza".

Benché fosse convinto che un quadro dovesse reggersi grazie alle proprie qualità, indipendentemente dall'aneddotica, la storia o il dramma (l'art pour l'art: l'arte per l'arte), la natura rimaneva comunque per lui un punto di partenza insostituibile. Nella famosa *Conferenza alle dieci di sera* (nota come la *Conferenza delle dieci*) che egli nel 1885 tenne a Londra, Oxford e Cambridge, e che fu tradotta in francese nel 1888 dall'amico poeta simbolista Stéphane Mallarmé, Whistler afferma che "la natura, nella forma e nel colore, contiene gli elementi di tutti i dipinti, come la scala contiene le note di tutte le musiche". Questo concetto spiega la sua predilezione per l'uso della nomenclatura musicale nei suoi titoli, ma soprattutto le delicate armonie di colori, che egli paragonava agli intervalli dell'armonia musicale. Utilizzò inoltre accostamenti di colori inusuali per quell'epoca (*Notturno in blu e verde*, *Armonia in viola e giallo*, ecc.), ma che sarebbero diventati caratteristici dell'art nouveau.

*La stanza del pavone*. Whistler fu un portavoce importante del discusso Aesthetic Movement, da cui tentò di prendere le distanze nella *Conferenza delle dieci*. Privo di un manifesto e di veri e propri aderenti, l'Aesthetic Movement non era un



James Whistler, *La stanza del pavone*, realizzata per la casa di Leyland. Freer Gallery of Art, Washington.

movimento artistico, né costituiva la designazione di un gruppo o di un'opera: in realtà descriveva una coscienza estetica diffusa nella società degli anni Settanta, cui contribuirono molti artisti e artigiani nel campo dell'arte vera e propria e delle arti applicate. A causa della sua diffusione e conseguente superficialità, artisti come Whistler non vollero essere associati al suo nome. Ciò nonostante Whistler realizzò quello che viene considerato il massimo esempio del movimento, *La stanza del pavone*, nella casa del suo amico Frederick R. Leyland, al 49 di Prince's Gate a Londra (ora installata alla Freer Gallery di Washington). La stanza era stata disegnata dall'architetto Thomas Jeckyll per la collezione di porcellane cinesi di Leyland; Whistler fu chiamato a dare il suo contributo al progetto. Il quadro di Whistler *La princesse du pays de la porcelaine* (esposto al Salon del 1865) fu collocato a un'estremità della stanza, che il pittore vedeva come un'estensione del suo dipinto. Dopo che Leyland ebbe dato il suo consenso, esigendo qualche minima modifica dei colori, Whistler si mise al lavoro per eseguire un murale di pavoni a grandezza naturale; un motivo, simbolo di vanità, caratteristico dell'Aesthetic Movement, che verrà adottato dall'art nouveau alla fine del secolo.

Benché Leyland non fosse soddisfatto del lavoro di Whistler, tanto che in quella occasione si arrivò a una rottura della loro amicizia, l'opera esercitò un'influenza determinante sull'arte e sul design dell'epoca: per esempio le illustrazioni di pavoni di Aubrey Beardsley per la *Salomé* di Oscar Wilde trassero ispirazione dalla visita che l'artista aveva fatto alla stanza nel 1891. Il pittore Albert Moore, amico di



Aubrey Beardsley, Illustrazione per la *Salomé* di Oscar Wilde, 1894. Penna e inchiostro, 17,7 x 12,9 cm.

Whistler, usò il motivo del pavone nelle decorazioni di una casa a Berkeley Square nel 1872; Rossetti teneva dei pavoni nel suo giardino di Chelsea già dal 1860; Edward William Godwin (che costruì la splendida White House di Whistler, che il pittore fu costretto a vendere in seguito alle spese del processo) aveva disegnato delle carte da parati con dei pavoni, e lo stesso Whistler aveva suggerito dei pavoni come motivo ornamentale per il palazzo di W.C. Alexander a Campden Hill nel 1873.

L'idea della stanza come creazione artistica coerente, in cui si unificassero dipinti, elementi decorativi e struttura, conobbe una grande diffusione, diventando un marchio distintivo dell'art nouveau. Ad esempio, quando nel 1883 Whistler espose un numeroso gruppo di incisioni alla Fine Art Society a Londra, le pareti delle sale furono dipinte di bianco con bordi gialli e tendaggi di velluto giallo ricamati con il suo marchio, la farfalla (con la quale firmava i suoi quadri). Anche i tappeti sul pavimento, le sedie e i vasi erano gialli, e le divise degli uscieri erano gialle e bianche.