

99 |
La Légende de saint Hubert
(La leggenda di sant'Uberto)

1897
 Ciclo di sette pannelli dipinti a olio su tela
 n.F. n.D.
 Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental
 Maurice Denis



99 A |
Le Départ (La partenza)

225 x 175 cm
 Inv. PMD 999.4.1

99 B |
Le Lâcher des chiens (Il lancio dei cani)

225 x 175 cm
 Inv. PMD 999.4.2

99 C |
Le Bien-Aller (La buona andata)

225 x 175 cm
 Inv. PMD 999.4.3

99 D |
Le Miracle (Il miracolo)

225 x 212 cm
 Inv. PMD 999.4.4

99 E |
Le Défaut (Lo smarrimento)

225 x 175 cm
 Inv. PMD 999.4.5

99 F |
La Chasse infernale (La caccia infernale)

225 x 175 cm
 Inv. PMD 999.4.6

99 G |
L'Arrivée à l'ermitage (L'arrivo all'eremo)

225 x 175 cm
 Inv. PMD 999.4.7

Nel 1895, il barone Denys Cochin chiede a Maurice Denis di eseguire la decorazione di un piccolo studio situato nella sua residenza privata di rue de Babylone. Filosofo, storico e dotto uomo politico, il barone Cochin è anche un grande appassionato di pittura. La sua collezione comprende diversi Cézanne, Manet, Courbet, Corot e Delacroix, oltre a vetrate di Albert Besnard e numerose altre opere d'arte. Il tema che propone all'artista si riferisce alla caccia a corsa, attività che il barone ama molto, ma si presenta come la raffigurazione simbolica di una ricerca spirituale. Per Cochin, la caccia è una "tensione verso un oggetto" che implica "l'oblio assoluto delle circostanze accidentali e degli ostacoli". In una lettera indirizzata a Maurice Denis (Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis), il committente spiega che questa sensazione può essere avvertita anche dal pensatore alla ricerca di un'idea o dall'oratore di fronte a un auditorio: "Davanti a un foglio bianco e a un calamaio, davanti al fuoco di un laboratorio, o ancora sul podio, si è in sella, trascinati dal proprio pensiero, incuranti dei ciottoli o dei rovi, puntando dritto verso la verità intravista". Il barone suggerisce dunque a Denis di ispirarsi alla leggenda di sant'Uberto, giovane signore del VII secolo che le appassionate cavalcate hanno condotto finalmente alla conversione, e al testo di Victor Hugo, *La Légende du beau Pécopin*, impegnato anima e corpo in un inseguimento durato cent'anni, mentre la sua fidanzata invecchiava. Così, attraverso la doppia metafora di una ricerca che conduce a Dio e di una caccia che conduce l'infedele alla perdizione, Cochin oppone l'idea della salvezza a quella della dannazione. Allora, il ciclo narrativo che commissiona a Denis sembra latore di un'evocazione particolarmente delicata dei percorsi dell'anima. Per volontà del suo committente, l'opera decorativa diventa dunque pienamente simboli-

sta, e si accorda precisamente con le preoccupazioni intellettuali e artistiche del pittore.

Questo incontro eccezionale tra l'artista e il suo mecenate permette l'esecuzione di un ciclo monumentale composto da sette pannelli, per una lunghezza complessiva di dodici metri. È la prima volta che Denis ha occasione di lavorare su questa scala e di mettere in pratica le sue convinzioni sull'arte decorativa monumentale e sul simbolismo pittorico. È anche la prima volta che l'artista deve prendere le misure di un luogo e tener conto delle preesistenze architettoniche dell'ambiente. Dai primi schizzi, concepisce la decorazione del locale come un tutto, e non come la giustapposizione narrativa di scene indipendenti in sequenza. Le tre pareti da decorare e il soffitto sono progettati simultaneamente, tenendo conto dello spazio, con un ritmo sottile che collega una scena all'altra. Denis si sforza poi di costruire ogni pannello con una modalità "decorativa" e non illusionista, e bandisce ogni rappresentazione di tipo prospettico. L'idea non è di "sfondare la parete" alla maniera dei pittori rinascimentali, ma al contrario di valorizzare la sua superficie con una decorazione bidimensionale che suggerisce lo spazio senza rappresentarlo. Così, il paesaggio della Partenza è evocato in modo particolare: l'affermazione delle orizzontali e delle verticali degli alberi, dei cavalli e dei sentieri produce l'effetto visivo di una griglia che conserva il carattere murale del supporto ed evita l'impressione di una finestra aperta sulla campagna. Tuttavia, la freschezza dei colori, l'utilizzo di qualche ombra portata e di un modello leggero restituiscono l'atmosfera mattutina dell'azione. Anche la rotondità delle figure intorno al gruppo di alberi al centro del Lancio dei cani occulta ogni sensazione di profondità, benché il fatto di poter percepire i cavalieri che si allontanano tra i tronchi permetta di ricostruire mentalmente la coerenza spaziale della scena.

PROVENIENZA: antica coll. barone Denys Cochin; 1999, acquistato dal museo con il sostegno del Fonds national du patrimoine.

ESPOSIZIONI: Parigi 1924, Arts décoratifs, n. 68; Parigi 1945, n. 50; Parigi 1970, n. 106; Lione 1994, nn. 85 a, b, c, d, e, f, g; Saint-Germain-en-Laye 1999, nn. 8, 23, 32, 50, 64, 70; Parigi 1999-2000, n. 31.

BIBLIOGRAFIA: Fontainas 1898, pp. 890-891; Segard 1914, vol. II, pp. 142, 168-173; Pératé 1923, p. 58; Fabre 1924, p. 35; Brillant 1945, p. 44; Barazzetti 1945, pp. 76, 148-149, 220; Jamot 1945, p. 16; Frèches-Thory, Terrasse 1990, pp. 134-139; Bouillon 1993, pp. 80-81; G. Groom, in Chicago, New York 2001, pp. 49-51, 57; Delannoy 2004, nn. 23 (*La partenza*), 24 (*Il miracolo*).

Esposto a Parigi, Montreal, Rovereto

La composizione rigorosamente calcolata di ogni pannello è anche funzionale alla concezione spirituale del ciclo, e viene a intensificare l'effetto prodotto dalla scelta della tematica generale. Nella *Buona andata*, l'animale inseguito si sfinisce inesorabilmente e si addentra nella profondità funebre della foresta. La scena è pregna di un'angoscia palpabile, ma nella parte superiore dell'opera appare uno strano bagliore, che lascia presagire l'intervento della grazia divina. L'anima non può lottare da sola, ma deve ricorrere alla preghiera. L'oscurità cattura invece le figure sperdute che errano disorientate nello *Smarritamento*, e la frenesia dell'abisso trascina i cavalieri della *Caccia infernale*, che si sono distolti dalla luce. La composizione del *Miracolo*, la scena centrale del ciclo, punto di convergenza degli sguardi e giustificazione dell'opera, è concepita in modo da suscitare un interrogativo nell'osservatore distratto o scettico. La presenza centrale del tronco massiccio che dissimula agli occhi dei profani l'istante misterioso dell'incontro con l'assoluto suscita da sola una sorpresa, e obbliga a cercare il senso della scena. Deliberatamente provocata dall'artista, la necessità di fermarsi e di cercare induce un interrogativo sulla fede. Pur essendo lontanissima dall'iconografia religiosa, l'opera contiene in sé gli elementi di un processo di ricerca e suscita un'emozione spirituale: "[...] nella bellezza dell'opera è contenuto tutto"... Linee, forme, colori e composizione partecipano all'espressione dell'idea e affermano splendidamente la forza di questo simbolismo esclusivamente pittorico, che si fonda sulla bella teoria degli "equivalenti plastici".

Nondimeno, al di là di questa perfetta riuscita di un'espressione simbolista decorativa e monumentale, *La leggenda di sant'Uberto* segna una svolta nella produzione di Maurice Denis. La semplificazione e il sintetismo delle forme, la limitazione del numero dei colori e l'arbitrarietà di certe scelte si accordano qui a una documentazione esemplare sulle rappresentazioni di animali, sugli aspetti sociali e sportivi della caccia a

corsa e sui dettagli delle immagini venatorie. L'opera non è solamente simbolista e decorativa; è tesa a evocare le tradizioni della caccia a corsa per un appassionato che dispone dei migliori equipaggiamenti. Costumi e bardature devono essere esatti; l'azione, le pose e gli atteggiamenti sono studiati dal vero; a parte qualche rara eccezione, tutti i volti sono dei ritratti, che rappresentano membri della famiglia Cochin in una delle più tradizionali attività della nobiltà francese. È la prima volta che Denis si trova a confrontarsi con una commissione di questo genere. Come un artista d'altri tempi, studia i suoi modelli e moltiplica gli studi preparatori, e così facendo si riallaccia alle antiche pratiche del mestiere. Allora, non si tratta più solamente di stabilire "una stretta corrispondenza tra le forme e le emozioni", bisogna anche che queste forme siano esatte, precise e conformi al modello. Alla sintesi "immediata e irreflessiva" si sostituisce il rigore del lavoro dal modello. Ora, come riconosce Denis, si è arrivati in questi anni a farne completamente a meno (Denis 1920, p. 53). Il simbolismo, che a suo avviso era un "tentativo di arte rigorosamente scientifica", aveva finito per dare luogo all'"arte più capricciosa che ci sia mai stata". Ogni visione, espressa da qualche macchia su una tela, un cartone o un foglio di carta, era diventata, seguendo gli umori del momento, un motivo pittorico. "Non resta più tempo per il lavoro materiale e manuale, per il perfezionamento o anche solo per la realizzazione dell'opera", constata il pittore, che all'epoca del ciclo Cochin deve riscoprire l'esercizio di un mestiere paziente e devoto, e ancora "imparare a finire". Del resto, confessa di essersi trovato in difficoltà di fronte a un lavoro così lungo: "ne nasce una fatica come per un esercizio eccessivo" (*Journal*, vol. I, p. 131), per poi ammettere che non bisogna cercare "l'esecuzione rapida" e che bisogna "rallentare il lavoro intellettuale" (*ibidem*, p. 120).

Lo sforzo prodotto dall'esecuzione del ciclo, questa "esperienza" che Jean-Paul Bouillon defi-

nisce giustamente "L'esperienza della *Leggenda*", conduce Maurice Denis a una nuova consapevolezza del proprio mestiere. Si rivolge agli antichi maestri e rivisita Versailles, Fontainebleau, si interroga su Poussin, va al Louvre, riflette davanti a Rubens, discute dei veneti con René Piot, prende coscienza dell'importanza del disegno. I ricordi di Puvis de Chavannes, di Delacroix, di Horace Vernet, gli arazzi della *Caccia di Massimiliano* di Van Orley e, forse ancora di più, *La caccia* di Paolo Uccello sono anch'essi fortemente presenti nella sua riflessione. Ma la decorazione che forse lo ha influenzato maggiormente nella concezione dei pannelli della *Leggenda* resta evidentemente quella di Benozzo Gozzoli per la cappella di palazzo Medici Riccardi a Firenze. Queste pitture, che Denis ha visto nel 1895 a Firenze, durante il suo primo soggiorno in Italia, rischiarano uno spazio stretto, chiuso, dal soffitto alto, e costituiscono per Denis un riferimento obbligato: "[...] il paesaggio del pittore fiorentino ispira il modo in cui Denis ordina il proprio. La scelta dell'orizzonte molto rialzato, la punteggiatura dello spazio con la vegetazione, la sovrapposizione dei personaggi, la scelta, preponderante, dei primi piani più scuri, e dei cieli luminosi o di bagliori mattutini o tardi che permettono di illuminare solo la cima degli alberi dello sfondo rispondono ad altrettante e analoghe preoccupazioni di accordare il senso decorativo in funzione delle costrizioni del luogo, e la valorizzazione del dato spirituale" (Bouillon 1999, p. 36). Così, ampiamente nutrita dall'esempio dei maestri della tradizione europea, *La leggenda di sant'Uberto* sembra infrangere la continuità con le decorazioni precedenti e con l'influenza del *japonisme* imperante. E rivela, in Denis, una nuova voglia di riflettere, di studiare e di rivisitare le fonti occidentali della storia dell'arte. Desideroso di prendersi una pausa dopo il compimento dei pannelli, sente il bisogno vitale di partire per l'Italia, per "istruirsi" e "conoscere meglio il proprio mestiere" (Denis 1957, p. 123)!

A.D.

101 |

Histoire de Psyché (Storia di Psiche)

Undici pannelli dipinti a olio su tela
San Pietroburgo, Museo Nazionale dell'Ermitage

PROVENIENZA: 1907, commissionati da Ivan Morozov per la sua residenza privata di Mosca (50.000 F); 1909, commissione complementare (20.000 F); 1919, Mosca, Secondo museo della nuova pittura occidentale; 1923, Mosca, Nuovo museo dell'arte occidentale moderna; 1948, Leningrado, Museo Nazionale dell'Ermitage.

ESPOSIZIONI: Parigi 1908, Salon d'Automne, n. 531 (pannelli 101 A-101 E, con i titoli ripresi qui); Essen 1993, nn. 53-58; Toronto, Montreal 2002-2003, nn. 62-73.

BIBLIOGRAFIA: Pératé 1923, p. 73; Barazzetti 1945, pp. 152-153; Bouillon 1993, pp. 130-132; Bouillon 1996, pp. 129-130, 135-136; Kostenevitch 1996, pp. 155-158, 188-201.

Esposto a Parigi

Cinque pannelli eseguiti nel 1908:

101 A |

L'Amour s'éprend de la beauté de Psyché, objet innocent du culte des mortels et de la jalousie de Vénus

(Amore si invaghisce della bellezza di Psiche, oggetto innocente del culto dei mortali e della gelosia di Venere)

394 x 269,5 cm. n.F. n.D. Inv. 9666

101 B |

Le Zéphyr, sur l'ordre de l'Amour, transporte Psyché dans une île de délices (Zefiro, per ordine di Amore, trasporta Psiche in un'isola di delizie)

395 x 267,5 cm. n.F. n.D. Inv. 9667

101 C |

Psyché découvre que son mystérieux amant est l'Amour (Psiche scopre che il suo misterioso amante è Amore)

395 x 274,5 cm. F. D. al centro: "MAVRICE DENIS 1908", e b. s.: "MAVRICE DENIS 1909". Inv. 9668

101 D |

Soumise par Vénus aux plus dures épreuves, Psyché, pour son malheur, cède une seconde fois à la curiosité: dans cette extrémité, elle est secourue par l'Amour (Sottoposta da Venere alle prove più dure, Psiche, per sua sfortuna, cede una seconda volta alla curiosità: in questa situazione difficile, è soccorsa da Amore)

395 x 272 cm. n.F. n.D. Inv. 9669

101 E |

Jupiter, en présence des dieux, accorde à Psyché l'apothéose et célèbre son hymen avec l'Amour (Giove, in presenza degli dei, concede a Psiche l'apoteosi e celebra il suo imeneo con Amore)

399 x 272 cm. n.F. n.D. Inv. 9670

Sei pannelli e due fregi verticali aggiunti nel 1909:

101 F |

Les parents abandonnent Psyché au sommet de la montagne (I genitori abbandonano Psiche in cima alla montagna)

200 x 275 cm. F. D. b. S.: "MAVRICE DENIS 1909". Inv. 9693

101 G |

Amour transfère Psyché au ciel (Amore trasporta Psiche in cielo)

180 x 265 cm. n.F. n.D. Inv. 9694

101 H e 101 I |

Due pannelli a monocromo:

Psyché (Psiche)

390 x 74 cm ciascuno. n.F. n.D. Inv. 9697 e 9698

101 J e 101 K |

Due pannelli a monocromo:

Amour tirant de l'arc (Amore tira con l'arco)

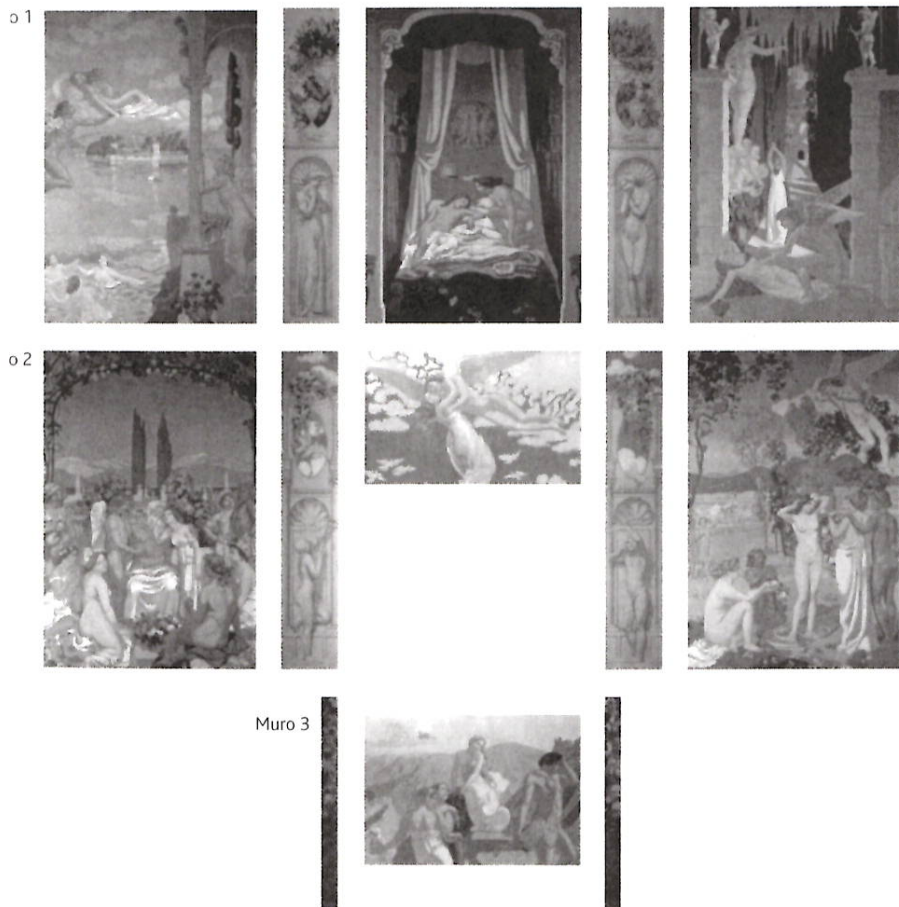
390 x 74 cm ciascuno. n.F. n.D. Inv. 9695 e 9696

101 L e 101 M |

Due fregi verticali da porta con decorazione floreale:

228,5 x 19,6 cm ciascuno. n.F. n.D. Inv. 10095 e 10096

Disposizione originale dei pannelli
nella sala da musica di Ivan Morozov



La spettacolare decorazione dipinta da Denis per Morozov nel 1908, completata nel 1909, segna un momento importante nella sua carriera e nel suo percorso creativo. Costituisce il primo apogeo – cui seguirà quello della cupola del Théâtre des Champs-Élysées nel 1912 – dell'evoluzione avviata all'epoca della scoperta di Roma, nel 1898: il progressivo passaggio alla grande decorazione; l'elaborazione di un'estetica del "nuovo classicismo", fondata principalmente sui modelli italiani; la riflessione generale sul ruolo e sulla missione dell'artista nella società contemporanea.

Le circostanze della commissione sono istruttive di per sé. Ivan Abramovič Morozov (1871-1921) è un facoltoso mercante moscovita, la cui collezione privata, incentrata soprattutto su Bonnard e Denis, è insieme con quella dell'amico e rivale Ščukin, prima del 1917, uno dei principali canali di importazione della pittura occidentale d'avanguardia in Russia. La scelta di Denis per la decorazione della sala da musica della sua residenza moscovita, al 21 di via Prečistenka, attesta la notevole fortuna del pittore francese in questo paese, che si è ulteriormente rinforzata dopo il lusinghiero articolo pubblicato nel 1901 dal pittore Alexandre Benois sulla rivista russa "Mir iskusstva" (Il mondo dell'arte). Il fratello maggiore di Ivan, Michail Morozov, aveva acquistato a sua volta due opere di Denis negli anni novanta, in occasione dei suoi periodici viaggi a Parigi. Invece, Ivan Morozov visita l'atelier di Denis a Saint-Germain-en-Laye nell'estate del 1906, e in questa occasione acquista due nuove opere, dopodiché commissiona all'artista – inizialmente – cinque pannelli, plausibilmente nella primavera del 1907, poiché nel mese di aprile la rivista "Zolotoe Runo" (Il vello d'oro) pubblica la notizia di questa commissione.

A partire dalla fine del 1907, Denis scrive del suo impegno in questo lavoro nella sua corrispondenza (lettera a Gide, 12 dicembre: "Ho preparato la mia futura *Psiche* [di Mosca], che sarà molto casta in confronto a quella di Giulio Romano", *Journal*, vol. II, p. 90). Ne sono una testimonianza – dopo il primo abbozzo che riunisce l'idea dei cinque pannelli (collezione privata) – i brillanti schizzi acquistati immediatamente dall'amico Paul Jamot (Parigi, Musée d'Orsay, in deposito al

Musée des Beaux-Arts di Nancy), di cui i pannelli definitivi seguiranno fedelmente le composizioni, dopo una lunga serie di disegni, studi di particolari e cartoni quadrettati. La fase di esecuzione inizia nell'aprile 1908, quando Denis può annunciare a Morozov, in occasione della sua visita: "allo stato di preparazione tre dei grandi pannelli. Altri due sono solamente schizzati" (corrispondenza conservata al Museo Puškin, Mosca). La lavorazione prosegue al Grand Palais di Parigi, a partire dal mese di luglio, in uno spazio messo a disposizione dell'artista, che lavora alacremente in vista della presentazione al Salon d'Automne di settembre. Le tele sono inviate a Mosca e stese sul telaio alla fine dell'anno. Denis annuncia allora a Verkade che tiene particolarmente "a vederle in sede, e a ritoccarle se ce n'è bisogno". Cosa che accadrà con il suo soggiorno a Mosca nel gennaio 1909, come il pittore riferirà a Gide il giorno 17 di quel mese: "Viaggio molto interessante, al di là dello scopo preciso che aveva, e che è capitale: la sistemazione dei miei grandi pannelli, che sono lieto di aver rivisto, ritoccato, giudicato: e che completerò al ritorno". In effetti, in quell'occasione si decide di eseguire i sei pannelli complementari, dipinti nell'estate 1909, esposti brevemente da Druet e poi spediti, con il pagamento del saldo per i lavori che viene effettuato in ottobre.

Ponendo come unica condizione che il tema sia di ispirazione mitologica, il committente lascia ampia libertà di scelta a Denis per quanto riguarda il soggetto. Il 21 luglio 1907, l'artista scrive: "Lei desidera che io tragga questi soggetti dalla mitologia classica. Ora, la storia di Psiche mi è sembrata del tutto conveniente, per via del suo carattere idilliaco e misterioso", precisando che le cinque scene saranno "fortemente diverse da quelle di Raffaello alla Farnesina, ma comunque altrettanto conformi al racconto di Apuleio"; scrive anche di essere attratto dall'idea di "tentare una traduzione moderna di questa antica leggenda così bella e così pittorica". I titoli assegnati in occasione dell'esposizione al Salon d'Automne, essendo molto dettagliati, dovevano bastare a evocare questi cinque episodi al pubblico che, non avendo letto Apuleio – e nemmeno La Fon-

taine, nella versione molto "classica", appunto, scritta per Luigi XIV –, potrebbe ignorare la storia delle prove di Psiche, in seguito alle quali si unirà finalmente ad Amore.

La scelta precisa di Denis testimonia esplicitamente la sua volontà di basarsi sul classicismo romano, e soprattutto su Raffaello – pur non facendone un *pastiche* – del quale ha vivamente ammirato la *Loggia di Psiche* alla Farnesina (1516-1519, con collaboratori), in occasione dei suoi soggiorni a Roma (Mithouard "detesta la Farnesina, che mi incanta", *Journal*, vol. I, p. 203, 18 gennaio 1904): il riferimento è evidente e marcato, quasi un manifesto, anche se Denis non riprende esattamente alcuno dei soggetti della loggia (benché il suo ultimo pannello evochi chiaramente *Il consenso degli dei*, uno dei due episodi centrali del soffitto, e la scena sullo sfondo del primo pannello renda omaggio al *Trionfo di Galatea*, che si trova nello stesso luogo). Come riferimento complementare, vi è il ciclo di Giulio Romano, sullo stesso tema, di palazzo Te a Mantova, che Denis ha visitato nel settembre 1907 e dal quale è stato sedotto ("La sala di Psiche sopravanza tutto, Nozze e Baccanali, soffitti a cassettoni, il trionfo della pittura e della sensualità in pittura. Psiche con il lume. Venere e Marte al bagno: le forme magniloquenti della Farnesina. Magnificenza, deificazione dell'animale umano, paganesimo enorme. Psiche e Amore nel letto. [...] asciuttezza di certi dettagli, che contrasta così felicemente con il modellato ampio delle forme..."), *ibidem*, vol. II, p. 80).

I motivi sono inseriti in uno scenario italiano, di cui Denis aveva un ricordo recente: il lago Maggiore e le isole Borromeo, con i giardini terrazzati dell'isola Bella, per il primo, il secondo e il quinto pannello; i giardini Giusti di Verona per il terzo. Nel settembre 1907, all'epoca del quinto soggiorno in Italia, il diario riporta una descrizione entusiasta del primo sito, di "questa natura composta, che ha un suo stile e una sua grandezza nel pittoresco", ed evoca precisamente, del secondo sito, "una scalinata e un viale di cipressi", che ricorda, come le rovine della villa, le ambientazioni romane. Ne danno un'ulteriore testimonianza le diverse cartoline (collezione privata) che Denis utilizza direttamente per i suoi dipinti, come nel caso

del letto di Napoleone di palazzo Borromeo per il terzo pannello. A tutto ciò si potrebbe aggiungere, all'epoca dello stesso soggiorno, l'ammirazione tributata ai grandi decoratori veneti, da Veronese a Tiepolo.

La scelta del tema di Psiche ha però anche altre influenze oltre a questa apoteosi della grande arte decorativa. Essendo Denis amico di Chausson e conoscitore della musica di Franck, è impossibile ignorare un riferimento – in una sala da musica, per di più! – al poema sinfonico di quest'ultimo che porta questo stesso titolo (1886, composto nel 1888), opera conturbante del "Pater seraphicus", che coniuga la simbologia cristiana (la storia dell'anima) – che Vincent d'Indy vedeva come elemento esclusivo del componimento – a una sensualità che invece lo avvicina agli italiani: una combinazione che non può dispiacere a Denis, la cui religiosità non ha nulla di ascetico, e che al contrario loda particolarmente, ad esempio, un artista come Renoir, "poeta della carne" (1920), anch'egli grande ammiratore della Farnesina. Il fatto che Denis riprenda il motivo di Psiche trasportata da Zefiro, visibile nel secondo pannello moscovita, per evocare Franck nella *Storia della musica*, dipinta per la cupola del Théâtre des Champs-Élysées (nel pannello del *Dramma lirico*), confermerà questo riferimento, forse già molto cosciente. L'evocazione di un'età dell'oro si fonde, dunque, al contrario, con un sentimento religioso di ammirazione per la bellezza delle creature, secondo una concezione caratteristica del classicismo di Denis in questa fase: il lavoro di *Psiche* è ben lontano dall'essere nient'altro che un esercizio di stile...

Eppure è anche questo, con un volontarismo che forse ha finito per non rendergli giustizia. Morozov ha preso la sua decisione dopo aver visto, su consiglio di Diaghilev, *La leggenda di sant'Uberto*, che decorava lo studio del barone Denys Cochin (cat. 99), caldamente elogiata da Benois nel suo articolo del 1901 ("la migliore e la più importante opera di Denis"): grazie al confronto con questo ciclo, si potrà misurare la distanza che Denis ha percorso dal 1897. All'affiancamento "bordo a bordo" delle tele di Cochin in uno spazio ridotto, si è sostituita l'architettura neoclassica del

vasto salone di Morozov, che verosimilmente ha inviato al pittore delle fotografie del locale, benché questa ipotesi non sia documentata. Nel corso dell'elaborazione – dal primo abbozzo, concepito in una cromia dorata e radiosa con una nota dominante rosa aranciato (collezione privata), agli schizzi lievemente scuriti, ma che conservano la bella intensità e il calore della gamma cromatica, fino alle tele definitive – Denis ha volontariamente frenato la spontaneità della prima ideazione, arginando in particolare l'espressione della sensualità e della vivacità del colore e la libertà della pennellata, per mantenere il rigore del disegno e per disciplinare il colore, applicato in stesure quasi piatte e campito da un contorno. Questa scelta, che non sempre sarà compresa e susciterà anche forti riserve, corrisponde all'attuazione logica e coerente delle sue considerazioni del 1898 circa la necessità di uno stile "castigato", al fine di correggere le facilità "empie" del sensualismo impressionista. Congedandosi dalle opere di Raffaello a Roma, nel marzo 1904, Denis aveva rinnovato questa definizione: "lo Stile è una certa grandezza ottenuta grazie a sacrifici volontari, l'espressione tramite la Semplificazione. Dunque: espressione voluta, niente di inutile, ordine architettonico, proporzioni [...] È perché l'architettura è la prima e la più antica delle arti che ogni sforzo verso lo stile, riconducendo l'arte ai suoi fondamentali principi architettonici, comporta una reazione, un ritorno" (*Journal*, vol. I, p. 210). Queste parole suonano come una dichiarazione preliminare all'esecuzione di *Psiche*, in cui, di fatto, la presenza dell'architettura, nei dipinti come nel contesto della stanza cui sono destinati, è fortemente marcata.

In tutta questa lunga impresa, il contesto architettonico viene considerato attentamente e preliminarmente; Denis arriva anche a tracciare degli schizzi delle panche disposte lungo le pareti, mentre Morozov gli fa pervenire, nell'ottobre 1909, al momento della consegna dei pannelli complementari, dei riferimenti ai modelli delle stoffe che saranno utilizzate per gli addobbi (un tessuto a righe evidentemente ispirato allo stile neoclassico). La valutazione di queste opere fuori dal loro contesto, come accade al Salon d'Automne del 1908, falsa dunque la comprensione dell'insieme,

104 |

Aristide Maillol *Pomone (Pomona)*

1910
Bronzo, 164 x 53 x 47 cm
Parigi, Musée Maillol
Esposto a Parigi



104 |

che bisogna tentare di ricostruire al meglio nell'ambiente cui era destinato, prospettive e proporzioni comprese, in particolare per quanto riguarda l'altezza a cui erano posti i pannelli: sopra le panche. In questo contesto che è al contempo restrittivo e molto favorevole, il pittore ritrova ciò che lo aveva tanto attratto nella decorazione di Versailles nel 1907: "Versailles: i soffitti dell'anticamera della Regina, del salone della Regina, della galleria dei vetri, dove il gusto francese rischiera e vivifica le formule italiane. Lo noto per la prima volta. Non vi è da nessuna parte una simile varietà di elementi decorativi, una mescolanza così felice di dorature e di *grisailles*, di rilievi e di *trompe-l'œil*; è la perfezione" (*Journal*, vol. II, p. 63). Sempre nel 1908, ne tenta la trasposizione, ma in una scala molto ridotta, nell'*Eterna primavera* dipinta per la sala da pranzo di Gabriel Thomas, nella villa di Meudon-Bellevue (oggi al Musée départemental Maurice Denis), con – infatti – delle *grisailles* sotto i pannelli, come quelle che completeranno il locale di Morozov nel 1909. In compenso, la sala moscovita gli offre uno spazio di una ampiezza "versaillese", anche se il suo neoclassicismo molto "stile impero" manca curiosamente di dorature e di "perfezione francese".

Versailles è anche il modello che Denis aveva proposto tre anni prima al suo amico Maillol, alla fine dell'articolo encomiastico che aveva dedicato allo scultore nel novembre 1905: "[...] quanto sono rare le architetture moderne degne di tanto stile e di tanta misura? Io lo vedo [Maillol] piuttosto abbellire i viali di un parco, sotto la pesante vegetazione di qualche novella Versailles, nello scenario classico di un giardino alla francese, innalzando nobili e seducenti figure per la gioia degli occhi e la pace dello spirito". In mancanza di una reggia di Versailles e di architetture moderne, la sala di Morozov offre un ambiente favorevole, a cui Denis apporta a sua volta la "vegetazione" dei suoi giardini italiani, "rischiarati e vivificati" dal "gusto francese". Non sorprende, dunque, che all'epoca del suo soggiorno a Mosca Denis suggerisca a Morozov di commissionare a Maillol quattro bronzi (oggi conservati al Museo Puškin di Mosca), dando occasione a quest'ultimo – già entusiasta per l'articolo che Denis gli aveva dedi-

cato – di creare un gruppo di opere che saranno tra le più significative della sua produzione. Denis segue le tappe della lavorazione di *Pomona* (un progetto precedente di Maillol) e di *Flora*, terminate nel 1910, consegnate nel 1911, così come di *Primavera* e di *Estate*, nel 1911, sistemate in sede nel 1912. Collocate agli angoli del salone su alti basamenti, al posto dei freddi e solenni candelabri che si vedono nelle fotografie scattate da Denis nel gennaio 1909, le statue dialogano direttamente, e alla stessa altezza, con i personaggi dei pannelli del pittore, che da diversi anni dipinge figure femminili "maillolizzate", nella logica di questa notevolissima e significativa concezione ideata fin dal 1904. L'ultimo pannello (*L'apoteosi*) anticipa questa presenza, facendo comparire a destra lo stesso Maillol, sotto le spoglie di Bacco, che guarda verso Venere che, all'angolo inferiore sinistro, ha i tratti di Marthe Denis, della quale lo scultore aveva eseguito un busto in più versioni, l'ultima nel 1907-1908. Secondo un modo di procedere che ricorre fin dal periodo *nabi*, il pittore include infatti i suoi familiari e amici nelle sue pitture, come facevano i maestri rinascimentali cui si ispira: nello stesso pannello compaiono Madame de La Laurencie, figlia di Vincent d'Indy, particolarmente cara all'artista, dietro Marthe in basso a sinistra, e Roussel nei panni del dio Marte, in alto. Quanto a Morozov, aveva completato la sua commissione chiedendo a Denis, nell'ottobre 1909, di fornirgli quattro vasi (consegnati nell'agosto 1910, dopo l'esposizione di due di questi ultimi alla Société des artistes décorateurs), simili a quelli che aveva acquistato precedentemente, anch'essi eseguiti con André Metthey e decorati con figure analoghe (tra cui una bagnante [cat. 102] ripresa esattamente dal piccolo dipinto offerto da Denis a Maillol nel momento in cui lo scultore esegue il busto di Marthe).

Questo insieme, se da un lato è "completo", non è però concepito come l'ambiente "totale" dei maestri dell'Art nouveau: le forme non sono incatenate in un'unica continuità lineare, ma si accordano armoniosamente, in un senso più simile a quello degli "arredatori" Art déco, a cui Denis è spesso vicino, anche all'interno dei singoli pannelli: *Psiche scopre Amore*, con il suo "letto di Napoleone", le

105 |

Aristide Maillol

Flore (Flora)

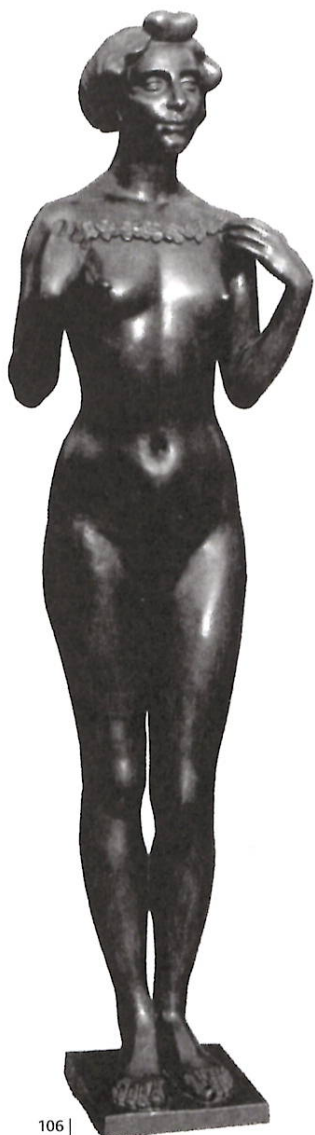
1911

Bronzo, 167,5 x 49 x 36 cm

Parigi, Musée Maillol

Esposto a Parigi





sue boiserie e i suoi panneggi stilizzati, prefigura più di una soluzione d'interni proposta da Süe o da Iribe, mentre i giardini italiani rivisitati annunciano quelli di un Jean-Claude Nicolas Forestier... Al di là delle mere considerazioni estetiche, Denis manifesta anche una presa di posizione molto netta sul significato della decorazione murale e sul ruolo attribuito all'artista e al suo committente nella società. Come molti protagonisti dell'Art déco, che fanno riferimento all'arte dell'Ancien Régime (i fratelli Véra, ad esempio, che frequenta a Saint-Germain), Denis non crede a un'"arte sociale", che gli sembra attenere all'utopia e a una pericolosa demagogia, come ha testimoniato in diverse occasioni, rispondendo a qualche inchiesta o partecipando a qualche dibattito, specie a quello lanciato da Roger Marx nel 1909 e pubblicato nel suo libro *L'Art social*: "Tutte le scuole del passato hanno iniziato così; è una cerchia elitaria che le ha imposte al popolo – come è il gusto di due o tre grandi mondane e di uno stilista che detta la moda degli abiti e dei capelli" (p. 298). Morozov fa parte di questa aristocrazia del gusto di cui Denis trova allora l'equivalente in Germania nel conte Kessler e nel suo mecenate di Weimar, dove si recherà ancora per apprezzarne gli effetti, al ritorno della sua visita del 1909 a Mosca.

Morozov rimane incantato dalla decorazione del suo salone ("[...] elevata realizzazione ed elevata comprensione del soggetto trattato, tradotte in modo altrettanto magistrale – tele che io considero da oggi come le perle della mia galleria di dipinti", a Denis, 6 ottobre 1908), e predice all'artista il miglior successo. Dopo aver dubitato, e dopo aver recepito le critiche parigine ("Di tutte le obiezioni che sono state avanzate riguardo ai miei pannelli di Psiche, l'unica sensata è che non si sente la mia mano dappertutto. Rysselberghe dice che in futuro dovrei [...] non affidare nulla a mani estranee", *Journal*, vol. II, p. 98, gennaio 1909 – confermando l'aiuto di qualche assistente), Denis riprende fiducia sul posto: "La mia grande decorazione è un po' isolata in una grande sala fredda, grigio pietra con mobili grigio topo. Ci vorrebbe qualcosa per legare. Ma questo aspetto non è privo di grandezza. I miei colori si mantengono forti, come al Salon, ma formano un insieme più armonioso" (*ibidem*, p.

100). I legami con la Russia ne escono fortificati, con molteplici partecipazioni dell'artista a mostre in questo paese, a cominciare dalla prima "Esposizione del Vello d'oro" a Mosca nel 1908, poi l'arrivo di allievi russi a Parigi e una forte impronta lasciata sui giovani pittori russi della nuova generazione: soprattutto Petrov-Vodkin (1878-1939), che deve forse più a *Psiche* e alla sua maniera "polita" che non alle opere precedenti del pittore. Con assoluta reciprocità, dato che durante i suoi soggiorni Denis scopre l'arte russa contemporanea, specie la musica e il balletto, con un'ammirazione che si prolungherà e che lascerà tracce visibili, ad esempio nelle scenografie e nei costumi progettati per *La Légende de saint Christophe* di d'Indy nel 1920.

Questo ciclo deve però segnare una svolta nella ricezione e nella fortuna critica di Denis, allontanando da lui coloro che serbavano un attaccamento nostalgico alla supposta ingenuità del periodo *nabi* e alla sua traduzione, avvertita come più immediata, del sentimento della bellezza della natura e della vita, senza comprendere le ragioni di questo nuovo orientamento e della sua accentuazione. Alexandre Mercereau, corrispondente di "Zolotoe Runo" a Parigi, aveva dato l'avvio nel 1908: "Ciò che costituiva il fascino di Maurice Denis: una ingenuità un po' ruvida, un'approssimazione bella e sincera, una sensualità forte e semplice, è scomparso dietro a procedimenti troppo sicuri, precisi e calcolati. È un'opera importante, e, senza esagerare, avrebbe potuto essere un capolavoro" (n. 10, p. 72). In Francia, questa opinione è espressa da Jacques Rivière, che fino a poc'anzi era un fervente ammiratore di Denis (ad André Lhote, il 4 ottobre 1908: "[...] devo datare a oggi la mia definitiva separazione da lui. Come si è potuto immaginare di costruire dei vasti apparati della decadenza italiana in cartapesta, a uso dei milionari che dispongono di un salone da decorare? È terribile, non si può guardare. Del resto, è il trionfo. C'è tutta una sala per lui"). In Russia, Benois esprimerà più tardi una reazione analoga, ricordando che, dopo il suo entusiasmo iniziale, e "una serie di delusioni (e talvolta persino di 'indignazioni' come, ad esempio, nel caso della *Storia di Psiche* che ha dipinto per la residenza di I. Moro-

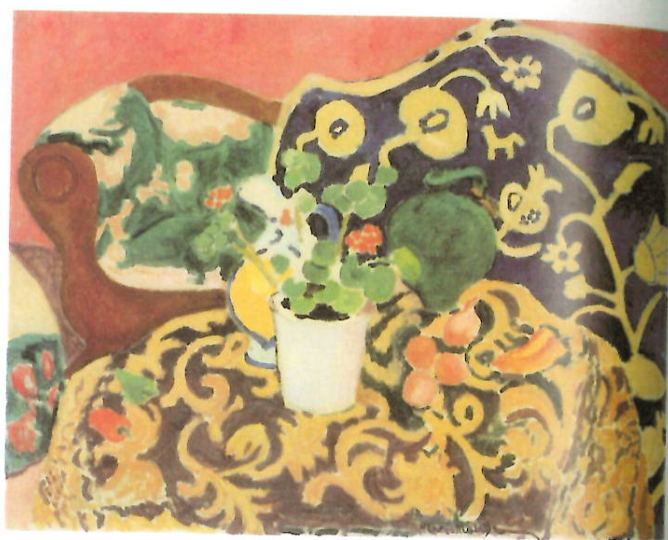
1910

La danza II e *La musica* di Henri Matisse vengono censurate al Salon d'Automne di Parigi: in questi quadri Matisse porta all'estremo il suo concetto di decorazione, creando un vasto e coloratissimo campo visivo difficile da guardare.

“La mia pittura mi ha ributtato per strada!”, confessò Matisse a un amico molto sorpreso della sua visita improvvisa. Due giorni prima questo amico lo aveva lasciato mentre preparava il suo materiale con grande cura e, fatta scorta di cibo, aveva promesso di rinchiudersi un mese per portare a termine un'importante commissione – ma ora Matisse sentiva di non poter più aggiungere un solo tratto alla tela dipinta con grande impeto. Il quadro in questione era o *Natura morta sivigliana* o *Natura morta spagnola* [1], entrambi dipinti “in uno stato febbrile” nel dicembre del 1910 durante un soggiorno in Spagna. “È il lavoro di un uomo agitato”, aveva dichiarato successivamente Matisse riferendosi alle due opere: effettivamente in tutta la sua produzione non ci sono tele altrettanto impetuose di queste due nature morte.

Vale la pena ricordare le circostanze della loro realizzazione. Tornando a Parigi inebriato da un viaggio a Monaco, dove aveva visto la più grande esposizione mai dedicata all'arte islamica, Matisse doveva affrontare l'unanime responso negativo (l'unico a sostenerlo fu il poeta Guillaume Apollinaire, per il quale però non provava grande simpatia) a *La danza II* [2] e a *La musica* [3], presentate al Salon d'Automne del 1910, la vetrina annuale di arte contemporanea istituita sette anni prima. Da allora si abituò al tumulto che circondava la sua opera, in qualche misura perfino ad approfittarne, ma questa volta la critica ostile lo aveva colpito duramente. Non solo lo coglieva in un momento difficile (suo padre era morto il giorno dopo il suo ritorno a Parigi), ma ebbe anche effetti immediati sul suo coraggioso e fedele mecenate, il collezionista russo Sergej Ščukin, che aveva commissionato le due grandi opere e seguito con entusiasmo il loro progredire. Quando Ščukin arrivò a Parigi nel mezzo del clamore pubblico, esitò e decise di rifiutarle. (A questo si aggiunse il fatto che i mercanti di Matisse presero in prestito il suo atelier per mostrare l'opera che avevano convinto Ščukin ad acquistare al posto della sua, un grande studio di Puvis de Chavannes).

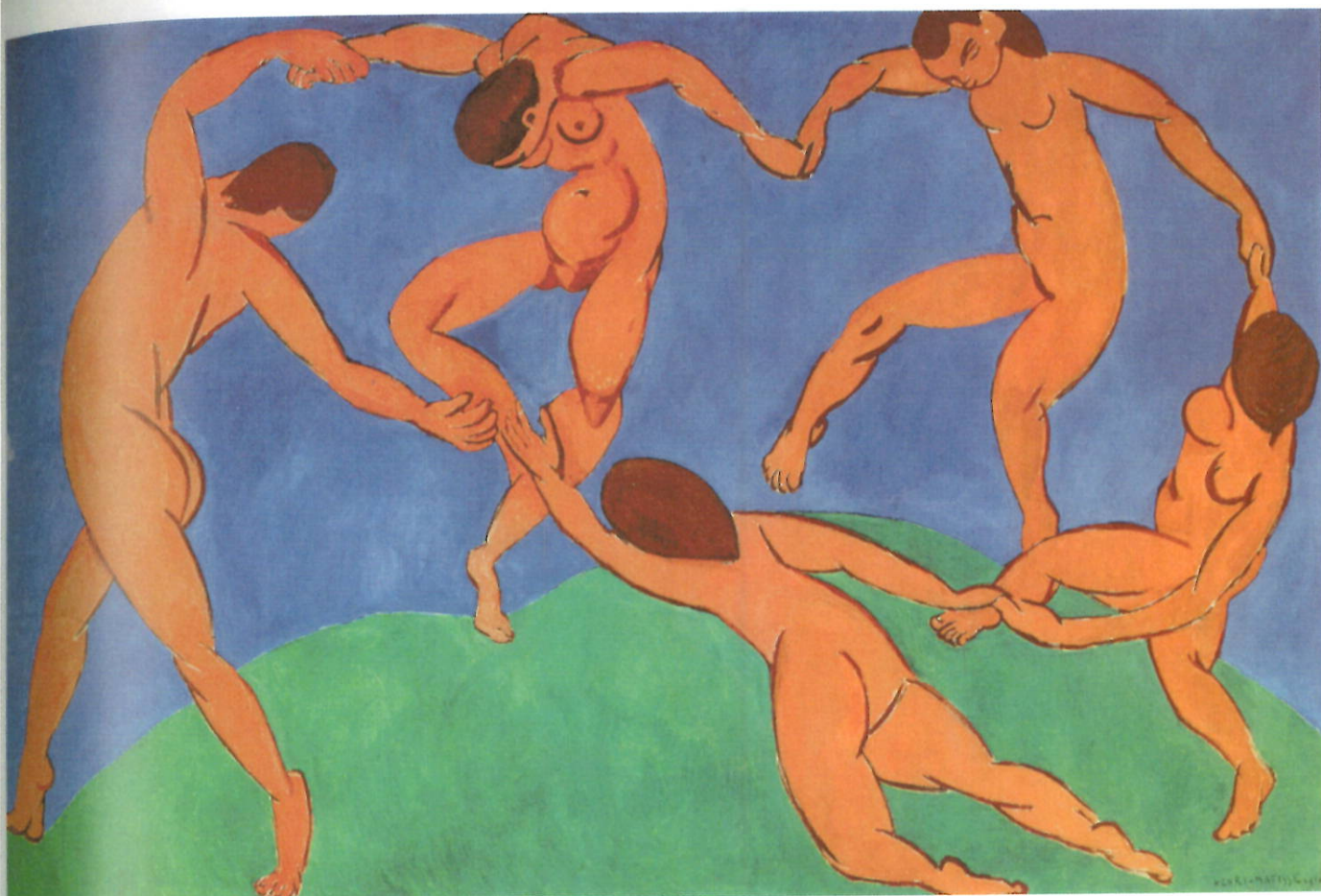
Sentendosi in colpa, sulla strada di ritorno per Mosca Ščukin mandò un telegramma che annullava le sue decisioni e chiedeva che *La danza II* e *La musica* venissero spedite subito, seguito da una lettera di cancellazione dell'acquisto del Puvis e di scuse. L'improvviso rischio della fine del sostegno di Ščukin era scongiurato, ma Matisse rimase impressionato dal voltafaccia. Rimu-



1 • Henri Matisse, *Natura morta spagnola*, 1910-11
Olio su tela, 89 x 116 cm

ginando sull'incostanza dei collezionisti e il tradimento dei mercanti, partì per la Spagna, dove per un mese intero non riuscì né a dormire né a lavorare. Là ricevette l'ultima commissione di Ščukin per due nature morte (che sarebbero state pagate molto bene) e la notizia che *La danza II* e *La musica* erano giunte a Mosca (Ščukin scriveva: “Spero di farcele piacere un giorno”).

Piuttosto che adattare il suo stile alla nuova commissione, Matisse fece una grande scommessa – un vero e proprio “o tutto o niente” – portando all'estremo le sue caratteristiche, cioè la profusione decorativa che aveva caratterizzato molte sue opere degli anni precedenti, come *Armonia in rosso* del 1908, che già apparteneva a Ščukin. Come se non avesse niente da perdere (e non era proprio il suo caso), Matisse si rifiutò di compiacere alla concezione neoclassica della decorazione rappresentata da Puvis: era come se Matisse stesse avvertendo il suo mecenate – che si era preoccupato della nudità delle figure di *La danza II* e di *La musica* e di quello che allora era chiamato il loro carattere “dionisiaco” – che una natura morta poteva essere visivamente altrettanto inquietante. Si potrebbe anche sostenere che, proponendo a Ščukin *Natura morta sivigliana* e *Natura morta spagnola* subito dopo i due pannelli che il collezionista russo aveva trovato così difficili,



2 • Henri Matisse, *La danza II*, 1910

Olio su tela, 260 x 391 cm

Matisse alternasse deliberatamente due modelli – uno austero e uno affollato – come per dimostrare che erano due lati di una stessa medaglia. Le opere già parte della collezione di Ščukin suggeriscono che questa sia stata una strategia coerente di Matisse (basta paragonare *I giocatori di bocce* del 1908 e *Ninfa e satiro* del 1909 con *Armonia in rosso*, acquistati poco prima); anche gli acquisti successivi seguirono lo stesso schema (si paragonino l'austera *Conversazione* del 1912 con *La famiglia del pittore* o *L'atelier rosa* del 1911, acquistati insieme).

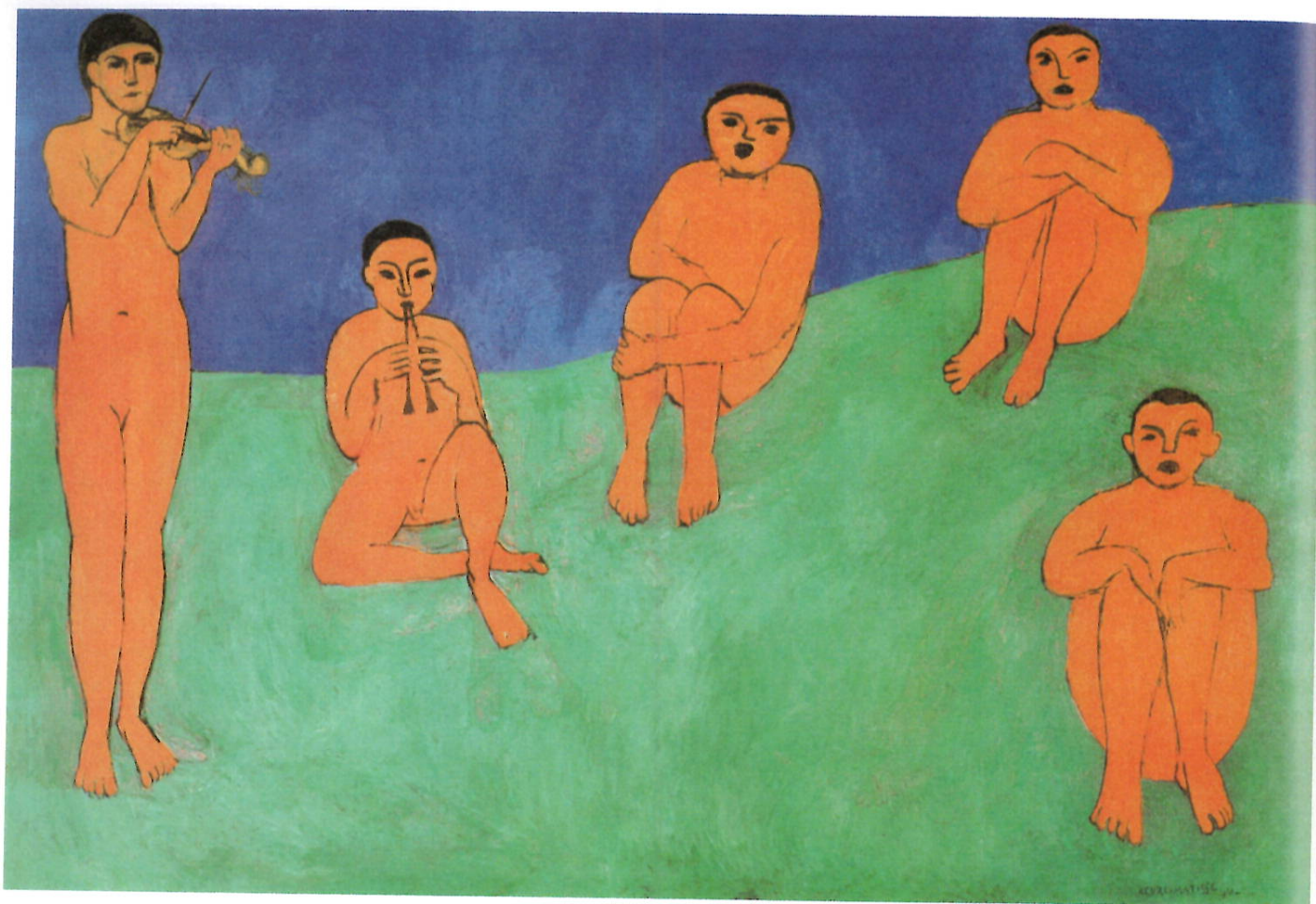
Un'“estetica dell'accecamento”

Sia *Natura morta sivigliana* che *Natura morta spagnola* sono opere difficili da guardare: chi le guarda non può fissarle a lungo a causa dei pullulanti arabeschi e dei lampi di colore intenso. Come già era accaduto con *La gioia di vivere*, ma qui anche di più, questi dipinti sembrano cambiare davanti agli occhi; niente sembra che sia lì per restarvi. Fiori, frutta e vasi scoppiano come bolle che si dissolvono nell'intricato e vorticoso sfondo non appena si cerca di isolarli. La centralità della figura è smantellata: l'osservatore si sente costretto a guardare a tutto insieme, ma allo stesso tempo ad affidarsi alla visione periferica a scapito del controllo sull'insieme.

Ora paragoniamo questa turbolenza con *La musica* [3]. A prima

vista niente può essere più diverso dalla frenetica natura morta della sobrietà di quest'ampia composizione. Ma la differenza si riduce, una volta prese in considerazione le dimensioni reali. Perché, quando si è di fronte agli oltre dieci metri quadrati saturi di colore e al fregio dei suoi cinque musicisti distribuiti sulla superficie, ancora una volta ci si imbatte in un'aporia percettiva: o si prova a guardare le figure ad una ad una e non si riesce a farlo a causa del richiamo del colore puro del resto della tela; oppure, al contrario, si cerca di gettare uno sguardo sul vasto sfondo e allora non ci si può sottrarre alle vibrazioni ottiche causate dalle forme rosse delle figure contrastanti con lo sfondo blu e verde che deviano lo sguardo dal campo visivo. Figure e sfondo si annullano l'un l'altro in un crescendo di energie – cioè l'opposizione su cui si basa la percezione è qui deliberatamente destabilizzata – e la nostra vista finisce offuscata, accecata per eccesso.

Questa “estetica dell'accecamento” era in atto già dal 1906 ed era il risultato dei complessi rapporti di Matisse, durante l'epoca d'oro del Fauvismo, con l'eredità del Postimpressionismo. Ma assunse una nuova urgenza intorno al 1908, momento in cui Matisse vi rifletteva nelle sue famose *Note di un pittore*, uno dei manifesti artistici più articolati del XX secolo. Qui, tra le altre cose, Matisse definiva la diffrazione dello sguardo come nucleo del suo concetto di espressione: “Per me l'espressione non consiste nella passione



3 • Henri Matisse, *Musica*, 1910 Olio su tela, 260 x 389 cm

che si accenderà su un volto o che si affermerà con un movimento violento. L'espressione si esprime attraverso la composizione del mio quadro: lo spazio che occupano i corpi, gli spazi che li circondano, le proporzioni, tutto ne fa parte". In altre parole, come ha cercato di dire per tutta la vita, "espressione e decorazione sono un'unica e identica cosa".

Matisse risponde al più giovane Picasso

Molti fattori hanno contribuito all'improvvisa accelerazione dell'affinamento artistico e teorico di Matisse intorno al 1908. Uno di questi, forse il più importante, fu la competizione con Picasso.

- ▲ Nell'autunno del 1907 egli aveva visto *Les Femmes d'Alger*, la risposta diretta di Picasso ai suoi *La gioia di vivere* e *Nudo blu*. Il quadro aveva messo a disagio Matisse, tra l'altro perché aveva portato il primitivismo più avanti di qualsiasi suo tentativo precedente, e doveva dunque rispondere.

La sua prima risposta fu la grande tela *Bagnanti con la tartaruga* [4], una delle sue opere più oscure e misteriose (il primitivismo del nudo in piedi nel centro è stato notato da tutti i commentatori). Replicando all'"effetto Medusa" di Picasso, Matisse ha distolto dallo spettatore l'occhiataccia dei suoi giganteschi nudi – non senza segnalare che una pura ritirata al regime tradizionale di iden-

tificazione mimetica non era più un'opzione disponibile (su questo punto era d'accordo con Picasso). Il quadro non è la rappresentazione di una scena bucolica, né un'allegoria. Cosa fanno allora queste grandi creature? Danno da mangiare a una tartaruga che nemmeno guardano? Non si capisce il motivo delle loro azioni, non più di quanto sembrino in grado di comunicare loro stesse. Si lascia che lo spettatore rifletta sull'"espressione" enigmatica del nudo in piedi o della sua vicina seduta. Ma nessun indizio è fornito dal contesto. Per la prima volta nell'opera di Matisse la scena è ridotta a fasce modulate di colore piatto, come nei mosaici bizantini: verde per l'erba, blu per l'acqua, blu-verde per il cielo scuro. Un paesaggio insignificante ci sta davanti, un mondo inabitabile, in cui non siamo stati invitati.

Ščukin aveva colto la profonda malinconia di quest'opera e, deluso di aver saputo che era stata venduta a un altro collezionista, ne chiese a Matisse una simile. Questa fu *I giocatori di bocce*, un'opera molto meno potente, ma indicativa della direzione che Matisse aveva intrapreso. Il paesaggio è spoglio come in *Bagnanti con la tartaruga* (anche se lo spettro coloristico è molto più luminoso), ma ora i ritmi formali mettono in movimento la composizione (le tre capigliature scure delle teste dei tre giocatori sono ironicamente ripetute dalle loro tre bocche verdi). Qui non ci sono espressioni misteriose: le facce distorte di *Les Femmes d'Alger* di Picasso non interes-

▲ 1907

● 1903, 1906

sano più a Matisse; i tratti dei giocatori sono stenografici. Il ritmo visivo, la cui funzione era ancora embrionale in *Bagnanti con la tartaruga*, ora è l'elemento che unifica la tela.

Il passo successivo fu *Armonia in rosso* [5], la prima realizzazione completamente riuscita di quello che sarebbe diventato il programma pittorico di tutta la sua vita: una superficie così tesa che il nostro sguardo vi rimbalza sopra; una composizione così disseminata, così piena di echi in tutte le direzioni, che non possiamo guardarla in maniera selettiva; un dedalo così energico che sembra sempre espandersi lateralmente. Matisse fece un ultimo tentativo di pittura nello stile centripeto di Picasso nella sua *Ninfa e satiro* della fine del 1908 (ancora per Ščukin), una delle sue pochissime opere ad avere una tematica violenta. Ma doveva rimanere un'eccezione (accompagnata soltanto da una serie di disegni e tele mai finite sullo stesso tema, del 1935, e dagli studi per il pannello in ceramica delle *Stazioni della Croce* per la cappella di Vence nel 1949): dopo di ciò,

non ci sarà più richiesto di guardare ad una azione da una certa distanza, ma saremo confrontati a una parete dipinta che impone su di noi la saturazione dei suoi colori.

Una certa forma di violenza è infatti implicita in questo tipo di indirizzo. Oggi, dopo tante pagine che celebrano Matisse pittore della "gioia" (o, inversamente, che gli rimproverano il suo "edonismo"), il tipo di aggressività incarnata dalla sua arte è velata. Ma la reazione ferocemente negativa che ricevette all'epoca – e che continuò a crescere dall'accoglienza di *Lusso, calma e voluttà* al Salon des Indépendants del 1905, passando per lo scandalo del Fauvismo nello stesso anno e le grida che accolsero *La gioia di vivere* nel 1906 e *Nudo blu* nel 1907, fino alla quasi universale condanna di *La danza II* e di *La musica* nel 1910 – è un chiaro indizio che stava toccando un nervo scoperto. Ciò che diventò evidente fu che la concezione di "decorazione" di Matisse apparve all'epoca come uno schiaffo in faccia alla tradizione, sia a quella della pittura che a quella del guardare.



4 • Henri Matisse, *Bagnanti con la tartaruga*, 1908

Olio su tela, 179,1 x 220,3 cm

▲ 1906



5 • Henri Matisse, *Armonia in rosso*, 1908
Olio su tela, 180 x 220 cm

“Decorazioni” ipnotiche

Non fu un caso che i mercanti di Matisse fossero stati così rapidi ad offrire a Ščukin un Puvis al posto delle sue due opere. Grandi aspettative erano riposte nel concetto di “decorazione” in quel periodo: il Salon del 1910 aveva segnato l’apice dei dibattiti su questo argomento iniziati già nei primi anni del secolo (si pensava che potesse riaffermare la grandezza dell’arte francese dopo la crisi della rappresentazione aperta dal Postimpressionismo e approfondita da Fauvismo e Cubismo). Un ritorno a Puvis era auspicato – composizioni “decorative” rivestite di retorica neoclassica –, ma era proprio ciò che Matisse rifiutava. Definire “pannelli decorativi” *La danza II* e *La musica* fece infuriare i critici: i quadri non erano stati fatti per allietare l’occhio né per decorare una parete; erano anzi il crudo prodotto di un folle, baccanali come manifesti pubblicitari che minacciavano di uscire dalla cornice.

Il colore particolarmente forte era ovviamente una delle cause principali delle critiche, ma non avrebbe forse avuto quell’impatto se le opere non avessero avuto quelle dimensioni (non solo la grandezza, ma anche lo scarso numero di elementi contenuti: in ogni tela c’erano solo cinque figure dello stesso color “aragosta”, come fu definito allora, e due zone di sfondo – il blu del cielo e il verde della terra). Infatti l’impatto cromatico di *La danza II* e di *La musica*, che ▲ non ebbe eguali fino alle grandi tele di Mark Rothko e Barnett Newman verso la fine degli anni Quaranta, dette la conferma del principio di Matisse secondo cui “un centimetro quadrato di blu è meno blu di un metro quadrato dello stesso blu”.

Ma se il decentramento anticlassico di queste opere veniva ritenuto minaccioso e criticato in *La musica* ancor più che in *La danza II*, è anche perché con esse Matisse trovò finalmente un modo per emulare a pieno, anche se con mezzi diversi, l’atteggiamento apotro-
• paico di *Les Femmes d’Alger* di Picasso. Sebbene sia spoglio come *La musica*, *La danza II* aiuta a chiarire il concetto di “decora-

zione” in Matisse. Guardando quest’opera, siamo costretti a un movimento senza fine, impossibilitati a rompere con lo sguardo il cerchio rotante del suo febbrile arabesco. L’unica via di fuga di fronte a questa frenesia ipnotica consiste nel sottrarsi, come aveva fatto anche Matisse, spaventato dalle sue nature morte spagnole. *La musica* è ancora più potente, sebbene in un modo più sottile, nella sua interdizione di affrontarla in modo sereno.

Come *Les Femmes d’Alger* di Picasso, questo quadro è cominciato come scena generica: cinque musicisti (tra cui una donna) si guardano interagendo. Nella tela finale le figure, ora tutti uomini, sono sottoposte alla stessa rotazione di novanta gradi che Leo Steinberg ha notato nel quadro di Picasso: immobili, ignorandosi tra loro, guardano verso di noi con sguardo terrificante. Matisse stesso si disse spaventato da quello che chiamò il “silenzio” di questa tela: in contrasto con il movimento irrequieto di *La danza II*, in *La musica* tutto sembra paralizzato. I buchi neri delle bocche dei tre cantori sono senza dubbio inquietanti (indicano quasi più la morte che il suono); l’archetto del violinista sospeso prima di iniziare è davvero sinistro. Nella sua recensione al Salon, Yakov Tugenhold, uno dei più dotati critici d’arte russi del periodo (Ščukin prestava molta attenzione ai suoi testi), descrisse le figure di *La musica* come “uomini-lupo ipnotizzati dalla melodia primordiale dei primi strumenti”. Nessuna metafora critica poteva dire meglio come in questa tela Matisse rappresenti lo stesso territorio freudiano descritto anche da Picasso nella scena del bordello, perché, anche più di *Les Femmes d’Alger*, *La musica* è molto simile all’immagine del ▲ sogno dell’Uomo dei Lupi. Va però aggiunta una precisazione alla metafora di Tugenhold: non sono i musicisti ma gli spettatori ad essere ipnotizzati.

Questa ipnosi è basata su un pendolo nella nostra percezione che ci fa spostare dall’incapacità di mettere a fuoco le figure a quella di cogliere l’intero campo visivo, un’oscillazione che definisce l’invenzione stessa del concetto di “decorazione” in Matisse ed è particolarmente difficile da ottenere in una composizione così spoglia. Non sorprenderà dunque che Matisse abbia poi preferito il modo sovraffollato come mezzo più sicuro per mantenere in movimento lo sguardo dello spettatore. Va notato comunque che non ha mai rinunciato del tutto alla versione più spoglia e che questa ebbe un ruolo importante nella sua produzione in diversi momenti chiave della sua carriera, soprattutto quando era in gioco la rivalità con Picasso. Uno di questi momenti fu quando stava cercando di imparare il linguaggio del Cubismo, dal 1913 al 1917 (dopo di che si ritirò a Nizza e nell’Impressionismo fino al 1931, quando le commissioni di illustrare un libro di Mallarmé e di un murale sul tema della danza per la Fondazione Barnes lo riportarono all’estetica della sua giovinezza). Agli anni “cubisti” di Matisse datano opere come *Porta-finestra a Collioure* (1914) o *La tenda gialla* (1915 ca.), così sorprendentemente simili, ancora una volta, alle opere di Rothko e Newman, o *La finestra blu* (1913) e *La lezione di piano* (1916), la cui
• atmosfera onirica colpì il poeta surrealista André Breton.

Le opere immediatamente successive a *La danza II* e a *La musica* presero comunque un’altra direzione. Dopo le due “agitate” nature

▲ 1947b, 1951

● 1907

▲ 1907

● 1924



6 • Henri Matisse, *Natura morta con melanzane*, 1911
Olio su tela, 212 x 246 cm

morte spagnole vennero i grandi interni del 1911, *L'atelier rosso*, *Natura morta con melanzane* [6], *L'atelier rosa*, *La famiglia del pittore* (le ultime due subito acquistate da Ščukin). Meno frenetiche delle tele di Siviglia, e molto più grandi, esplorano lo stesso universo isotropico in espansione. In *L'atelier rosso* un bagno monocromo di rosso allaga lo spazio, annullando qualsiasi possibilità di un contorno; in *La famiglia del pittore* la moltiplicazione dei pattern decorativi attorno alla figura ci fa dimenticare i forti contrasti di colore, come quello tra il nero assoluto del vestito della figura in piedi e il giallo limone del libro che tiene in mano; in *La natura morta con melanzane*, il più sottovalutato ma più radicale di tutta la serie, tutto coopera a farci smarrire: la ripetizione pulsante del motivo floreale che invade pavimento e pareti e sfuma la loro stessa demarcazione, il riflesso nello specchio che mescola coloristicamente il paesaggio fuori dalla finestra e confonde i livelli di realtà, il

ritmo sincopato e le diverse dimensioni dei tessuti ornamentali, le pose delle due sculture (una sul tavolo, l'altra sulla mensola del caminetto) che rimano con gli arabeschi del paravento. Le tre melanzane che danno il titolo all'opera sono nell'esatto centro della tela, ma Matisse ci ha resi ciechi riguardo ad esse e solo attraverso uno sforzo consapevole le possiamo, solo fugacemente, individuare.

ULTERIORI LETTURE:

- Alfred H. Barr, *Matisse: His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York 1971
- Yve-Alain Bois, *Matisse's Bathers with a Turtle*, in *Bulletin of the Saint Louis Art Museum*, n. 3, estate 1998
- Yve-Alain Bois, *On Matisse: The Blinding*, in *October*, n. 68, primavera 1994
- John Elderfield, *Describing Matisse: A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Jack D. Flam, *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Cornell University Press, Ithaca-New York-London 1986
- Alastair Wright, *Arche-lectures: Matisse and the End of (Art) History*, in *October*, n. 84, primavera 1998.