



▲ Fig. 45 Georges Seurat, «Un bagno ad Asnières», 1883-1884, olio su tela, 2 x 3 m, Londra, National Gallery

Intorno al 1880 alcuni artisti della nuova generazione cercarono di oltrepassare l'esperienza impressionista e, spinti dal desiderio di confrontarsi e misurarsi con le recenti scoperte nel campo della percezione visiva e dell'ottica, aprirono la via ad una stagione artistica nuova, battezzata Neoimpressionismo.

Artefice principale della svolta fu un giovanissimo parigino, Georges-Pierre Seurat (1859-91). La sua pittura prese le mosse dalle ricerche sulle leggi ottiche della visione e dei colori complementari pubblicate, a partire dal 1839, dal chimico Michel-Eugène Chevreul (*Della legge dei contrasti simultanei dei colori*), già conosciute da Delacroix e dagli Impressionisti, ma mai, prima del giovane francese, sperimentate con tanta coerenza ed esattezza matematica.

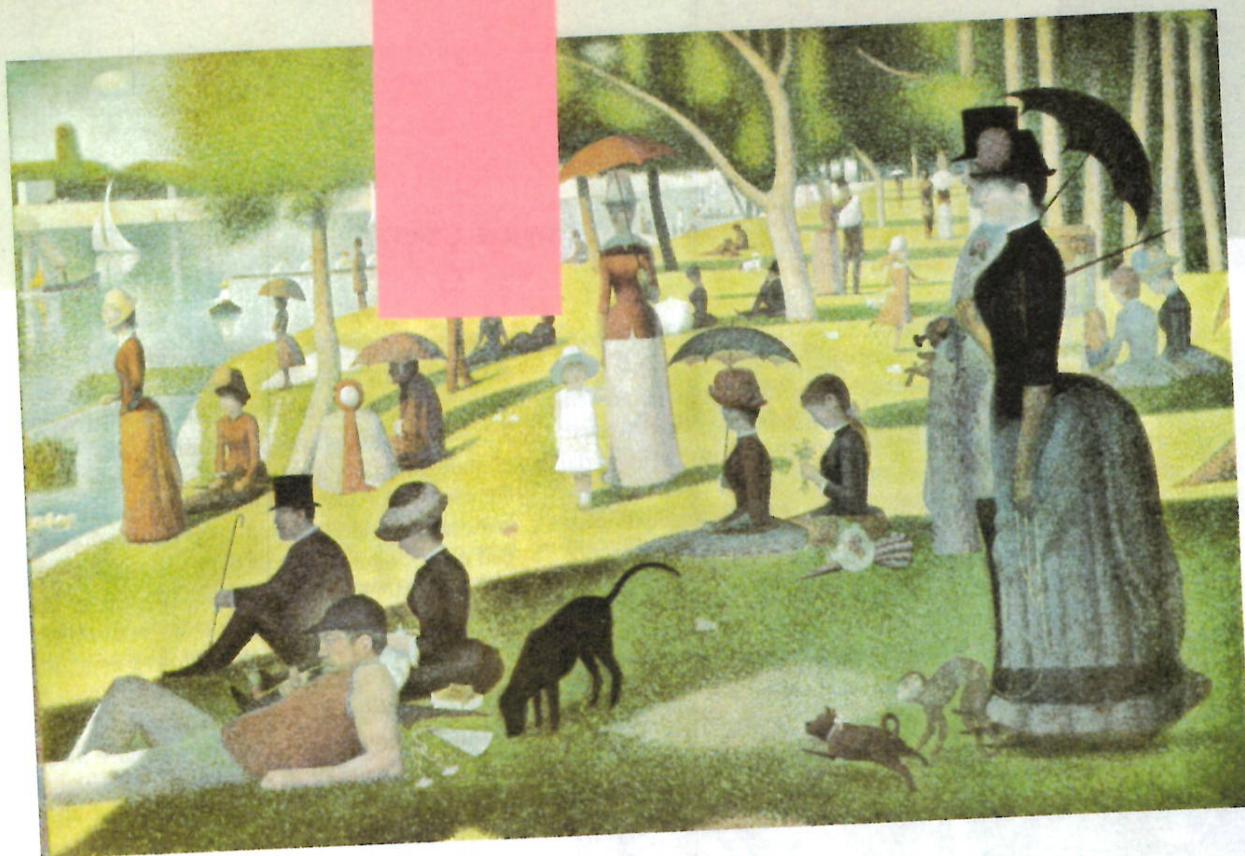
Secondo Chevreul, se si affiancano due colori complementari (per esempio rosso e verde o arancio e azzurro) le loro qualità cromatiche, per contrasto, si accentuano. Al contrario, se questi colori vengono mescolati tra loro tendono a smorzarsi a vicenda riducendosi ad un tono «acromatico» come il grigio. Un colore, secondo lo scienziato, non esiste di per sé, ma solo in rapporto a quelli che gli stanno attorno.

Utilizzando queste scoperte, e quelle del fisico statunitense Ogden Rood, che aveva dimostrato che la ricomposizione dei colori direttamente sulla retina produce una luminosità maggiore, Seurat sperimentò una nuova tecnica pittorica definita nel 1886 dal critico Félix Fénéon *peinture au point* (pittura a punto), da cui deriva il termine *Pointillisme* (puntinismo).

Il metodo consiste nell'accostare sulla tela tanti piccoli punti di colore puro in modo da creare a distanza la mescolanza voluta e la vibrazione stessa della luce. Anche gli Impressionisti giustapponevano tante macchie di colore puro, ma Seurat, invece di affidarsi all'istinto e abbandonarsi alla percezione immediata, fonda il suo metodo su una rigorosa giustificazione scientifica con l'obiettivo di rappresentare secondo ragione.

Nella primavera del 1883 Seurat iniziò, attraverso una lunga serie di studi, schizzi e abbozzi con infinite varianti realizzati direttamente sul posto, un quadro di grande formato destinato a segnare profondamente il nuovo corso della pittura: «Un bagno ad Asnières» [► fig. 45].

Nonostante avesse scelto un soggetto particolarmente caro agli Impressionisti – una giornata



ta estiva ai bordi della Senna – egli ottenne, mediante la pennellata e una composizione molto calcolata, risultati ben diversi.

L'opera fu accolta male negli ambienti ufficiali ed esclusa dal Salon del 1884.

Nell'estate dello stesso anno l'artista cominciò a lavorare ad un'altra tela, presto divenuta il quadro-manifesto del Pointillisme: «Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte» [► fig. 46], ricorrendo ancora una volta ad un tema tipico degli Impressionisti. Tuttavia, come lo stesso pittore dichiarerà, la scena rappresentata non ha nessun valore ai suoi occhi; «avrei potuto dipingere altrettanto bene – sostenne Seurat – la sfida tra Orazi e Curiazi».

Con la determinazione che gli era consueta, ogni giorno, per mesi e mesi, il pittore si recò sul posto per tracciare studi sia sui visitatori sia sul paesaggio assoluto, poi, nel chiuso del suo studio, dipingeva senza posa con scrupolosa meticolosità la grande tela.

Seurat non lasciò nulla al caso: l'impianto compositivo è costruito secondo una griglia di verticali e orizzontali, con una precisione quasi architettonica. La tela infatti risulta tagliata perfettamente a metà dalla donna con il parasole rosso e le figure, immobili e fissate nelle loro diverse attitudini, sono ridotte a forme «geometriche», modulate sul cilindro e sul cono, tanto da ricordare non solo la pittura di Piero della Francesca, ma anche i modelli egizi e assiri copiati meticolosamente da Seurat al Louvre.

Nel dipinto la prospettiva tradizionale è abbandonata, e alcune incongruenze rivelano come Seurat abbia combinato diversi punti di vista in

una stessa immagine. Gli intervalli «armonici» calcolati matematicamente che separano una figura dall'altra, e le proporzioni studiate per ogni «oggetto» rappresentato, generano un effetto di calma e di ordine, suggerendo nel contempo anche un'atmosfera di irreale sospensione. In particolare, le due figure elette a protagoniste del quadro – di proporzioni maggiori rispetto all'insieme – sono, come ha scritto Argan, «manichini geometrizzati, disposti sul *parterre* erboso come pedine su una scacchiera».

In questa tela la teoria dei «contrasti simultanei» è applicata con estremo rigore scientifico. Una delle più efficaci descrizioni della tecnica pittorica di Seurat è stata fornita proprio dal critico Fénéon, interprete e portavoce della corrente neoimpressionista, che ne parla in un suo articolo dopo aver visto il grande quadro esposto all'ottava e ultima mostra degli Impressionisti, quella del 1886. Egli scrive: «Se, per esempio, nella "Grande Jatte" di Seurat si considera un decimetro quadrato ricoperto di un tono di colore uniforme, su ogni centimetro di tale superficie si ritroveranno, in una ridda turbinosa di piccolissime macchie, tutti gli elementi costitutivi del tono. Un prato in ombra: tocchi più fitti e numerosi rendono il colore locale dell'erba; altri, di colore arancio e sparsi, esprimono la poco sensibile azione del sole [...] Essendo il nero una non-luce, il cane sarà colorato dalle reazioni dell'erba; la sua dominante sarà dunque il porpora scuro; sarà però intaccato anche da un blu cupo suscitato dalle regioni luminose vicine».

▲ Fig. 46 Georges Seurat, «Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte», 1883-85, olio su tela, 2,07 x 3,08 m, Chicago, The Art Institut, Helen Birch Bartlett Memorial Collection

Dal 1887 l'artista ampliò il suo campo d'indagine interessandosi alle qualità espressive della linea e alle regole di composizione armonica. Dalla lettura di alcuni trattati di estetica, tra cui *Teoria delle direzioni* pubblicato nel 1885 dal fisico e filosofo Charles Henry, Seurat aveva appreso, ad esempio, che la direzione delle linee può esprimere emozioni diverse: linee ascen-

denti trasmettono sensazioni di gioia, linee orizzontali di quiete e stabilità, linee discendenti sgomento o tristezza, linee rivolte verso l'alto (quindi positive) applicate a colori caldi comunicano energia, mentre linee discendenti concordate a colori freddi inducono un senso di tristezza.

Tali principi vennero adattati da Seurat in una serie di vivaci quadri che riprendono scene del circo o del mondo dello spettacolo, come la tela intitolata «Le chahut» [► fig. 47], eseguita fra il 1889 e il 1890.

Chahut è il nome di un ballo, una sorta di cancan portato agli estremi, molto popolare all'epoca, eseguito nei locali notturni di Parigi come i Café-concert o il celebre Moulin Rouge.

La struttura dinamica della composizione, ritmata su una successione di diagonali parallele orientate da sinistra verso destra, è focalizzata sia sulle gambe dei danzatori sia sul manico inclinato del contrabbasso. I dettagli frivoli, come le forme delle lampade a fiore o il dito alzato del musicista in primo piano, e quelli satirici (in particolare il «caricaturale» personaggio nell'angolo destro con il suo sorriso malizioso), conferiscono al quadro un'atmosfera di gaiezza e di animata parodia. Si osservi anche come la visione fortemente scorciata, che si sviluppa dal basso verso l'alto, riprenda fedelmente i tagli tipici di Degas.

I colori impiegati da Seurat, rispetto a quelli più luminosi e accesi delle tele precedenti, risultano smorzati poiché il pittore applica la tecnica *pointilliste* ad un interno con luci artificiali e trattandosi, per di più, di un locale notturno, l'illuminazione doveva essere molto limitata.

Il gusto per la stilizzazione, già mostrato nella «Grande Jatte», si è ora radicalizzato e le figure, ancor più sintetiche e geometricamente astratte, sembrano piatte sagome ritagliate ma di sorprendente vivacità e dinamismo.



▲ Fig. 47 Georges Seurat, «Le chahut», 1889-90, olio su tela, 1,69 x 1,39 m, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

■ «La visione dopo il
sermone»: la semplificazione
del colore e delle forme

«Un grande viso ossuto e massiccio, dalla fronte stretta, dal naso non curvo, non adunco, ma come spezzato, con una bocca dalle labbra strette e senza inflessione, con delle palpebre pesanti che si sollevavano pigramente su degli occhi un po' sporgenti in cui le pupille bluastre si muovevano nelle loro orbite per guardare a sinistra e a destra senza che il busto e la testa quasi si spostassero. [Il viso] aveva poco *charme* [...] tuttavia attirava per una espressione molto personale, in cui una altezzosa nobiltà, evidentemente connaturata, si mescolava a una semplicità che sconfinava con la trivialità [...] Questo volto diventava veramente bello nella gravità, quando si illuminava, cedendo all'ardore della discussione.» Così Charles Morice, considerato uno tra i migliori poeti simbolisti, descrisse Paul Gauguin quando lo incontrò nel 1890 in una delle riunioni che i letterati del gruppo tenevano in caffè e ristoranti parigini e nelle quali il pittore era molto considerato. Nato a Parigi nel 1848, Gauguin trascorse una giovinezza avventurosa che lo vide imbarcato come marinaio su un mercantile e poi come militare di leva su un incrociatore. Ottenuto il

congedo, diventò un agiato impiegato, si sposò con una danese ed ebbe cinque figli. La sua grande passione per la pittura, alla quale si dedicava durante il tempo libero, lo portò a frequentare l'ambiente degli Impressionisti e a raccogliervi i quadri. Quando, a causa della grave crisi economica attraversata dalla Francia, perse il lavoro, le difficoltà incontrate nel reperirne un altro lo spinsero a dedicarsi completamente all'arte. Si allontanò così dalla famiglia e nel 1886 partì per la Bretagna pensando di trovarvi una vita semplice e primitiva, non ancora corrotta dalla civiltà.

Compiuto un viaggio in Martinica, nel 1888 tornò a Pont-Aven dove già da tempo si era formata una colonia di artisti attratti dal fascino dei luoghi e dall'arcaicità della cultura tradizionale. Durante l'autunno, realizzò un'opera impegnativa, «La visione dopo il sermone» [► fig. 49], che rispecchia il tentativo del pittore di liberarsi dalla realtà per usarne liberamente gli elementi in una direzione simbolica ed evocativa.

Il processo non fu semplice perché gli esordi dell'artista furono influenzati dal gruppo im-

► Fig. 49 Paul Gauguin, «La visione dopo il sermone» («Giacobbe che lotta con l'angelo»), 1888, olio su tela, 92 x 73 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland



pressionista; appare però evidente, sin dagli inizi, che la sua ricerca si poneva come scopo la rappresentazione del mondo non come gli occhi lo vedono, ma come l'artista lo percepisce. Fondamentale per il raggiungimento di tale obiettivo era pervenire ad una sintetizzazione delle forme e a questo percorso contribuì la conoscenza della pittura giapponese che circolava in Francia attraverso stampe, da cui Gauguin colse l'arabesco lineare e la forza essenziale del segno.

«La visione dopo il sermone», molto ammirato dai pittori che soggiornavano a Pont-Aven e particolarmente da Emile Bernard, amico di Gauguin, presenta un soggetto religioso trasportato nella realtà contemporanea. La lotta di Giacobbe e l'Angelo è infatti rappresentata in un ambiente bretone, con un gruppo di contadine in primo piano, con la caratteristica cuffietta, nell'atto di osservare i contendenti. Il pretesto per il quadro, spiega Gauguin, gli era stato fornito dalle donne del paese che raccontavano di una apparizione simile avvenuta una domenica dopo la predica nella chiesa del villaggio.

«Credo – confidava il pittore in una lettera a Van Gogh che aveva conosciuto a Parigi e con il quale intrecciò una intensa corrispondenza – di aver raggiunto in queste figure una grande semplicità rustica e superstiziosa [...] Tutto è molto severo [...] Nel mio quadro il paesaggio e la lotta dei due contendenti esistono soltanto nell'immaginazione di questa gente che prega, è il risultato del sermone. Ecco perché vi è un contrasto tra quelle donne reali e la lotta di Giacobbe e l'Angelo, inserito nel paesaggio, che resta irreali e sproporzionata».

Il quadro, diviso in due dal tronco dell'albero che separa il mondo concreto da quello immaginario, è caratterizzato da campiture cromatiche piatte (► fig. 50) e dalla sinteticità delle immagini che non appaiono descrittive, ma forti ed essenziali. Il colore, intenso, è volutamente innaturale, come il rosso del piano sul quale avviene la lotta. Ad accentuare il tono evocativo del dipinto contribuisce la mancanza di una corretta resa spaziale: Giacobbe e l'Angelo sono disposti su una superficie fortemente inclinata che sembra ribaltarsi verso lo spettatore. Gauguin fu soddisfatto dei risultati ottenuti e pensò di offrire l'opera a una chiesetta dei dintorni. Aiutato da Bernard, lo portò nella vecchia chiesa di Nizon, ma il curato, allarmato da quelle forme inconsuete e dai colori violenti, rifiutò



▲ Fig. 50 Paul Gauguin, «La visione dopo il sermone», particolare

il dono con la scusa che i suoi semplici parrocchiani non avrebbero capito il dipinto. Dopo qualche tempo l'artista mandò il quadro a Parigi, pregando Theo Van Gogh, fratello di Vincent, che lavorava in una galleria d'arte, di venderlo. Gli amici parigini di Gauguin ne avvertirono la forza singolare; tre anni dopo, nel 1891, il critico Albert Aurier, in un articolo pubblicato sul «Mercure de France», dal titolo, *Il simbolismo in pittura*, ne parlò diffusamente.

«Lontano, molto lontano – scriveva Aurier – su una collina immaginaria dove il sole appare di un colore vermiglione acceso si svolge la lotta biblica di Giacobbe e l'Angelo. Mentre questi due giganti leggendari, che la distanza e l'allontanamento trasformano in pigmei, sono impegnati nel loro formidabile combattimento, alcune donne guardano, interessate e con un'espressione ingenua, senza aver l'aria di capire, forse, ciò che sta accadendo sulla favolosa collina imporporata [...] Davanti a questa meravigliosa tela di Paul Gauguin [...] davanti alle ore paradisiache di una umanità primitiva; davanti a questa tela che rivela il fascino ineffabile del Sogno, del Mistero e dei veli simbolici che le mani dei semplici sollevano solo a metà; davanti a questo quadro che risolve, per il buon lettore, l'eterno problema della plausibilità delle religioni, di quelle politiche e di quelle sociali [...] non è possibile suggerire a parole tutto l'inesprimibile, l'oceano di idee che l'occhio chiaroveggente sa intravedere».

■ «Come! Sei gelosa?»:
due sorelle sulla spiaggia



► Fig. 51 Paul Gauguin, «Come! Sei gelosa?», 1892, olio su tela, 89 x 66 cm, Mosca, Museo Puškin

Gauguin, per quanto apprezzato dagli amici e dai poeti simbolisti che tentavano una operazione letteraria analoga alla sua ricerca, è lontano dalla notorietà e dal successo economico. Nell'ottobre del 1888 si recò in Provenza, ospite di Van Gogh (cfr. p. 153), ma due mesi dopo tornò a Parigi. Furono tempi durissimi per l'artista che, nonostante la scarsità di mezzi, voleva andare a Tahiti nella speranza di realizzare il sogno che da tempo l'ossessionava: vivere in una società primitiva e incorrotta.

Dopo aver allestito una mostra per finanziarsi il viaggio, nel 1891 riuscì a partire. L'esperienza, all'inizio entusiasmante, si trasformò presto in solitudine e lo scoraggiamento costrinse l'artista a far ritorno a Parigi due anni dopo. Ma ciò che aveva visto e vissuto nell'isola tropicale – lo splendore della natura, i colori smaglianti, il contatto con uomini dai valori diversi, liberi dall'oppressione della civiltà – lo aveva influenzato profondamente e gli consentì di raggiungere la piena maturità espressiva.

Nel 1892 dipinse uno dei suoi lavori più famosi «Come! Sei gelosa?» [► fig. 51], di cui illustrò il soggetto in *Noa-Noa*, un libro pubblicato nel 1897: «Sulla spiaggia giacciono due sorelle, nel-

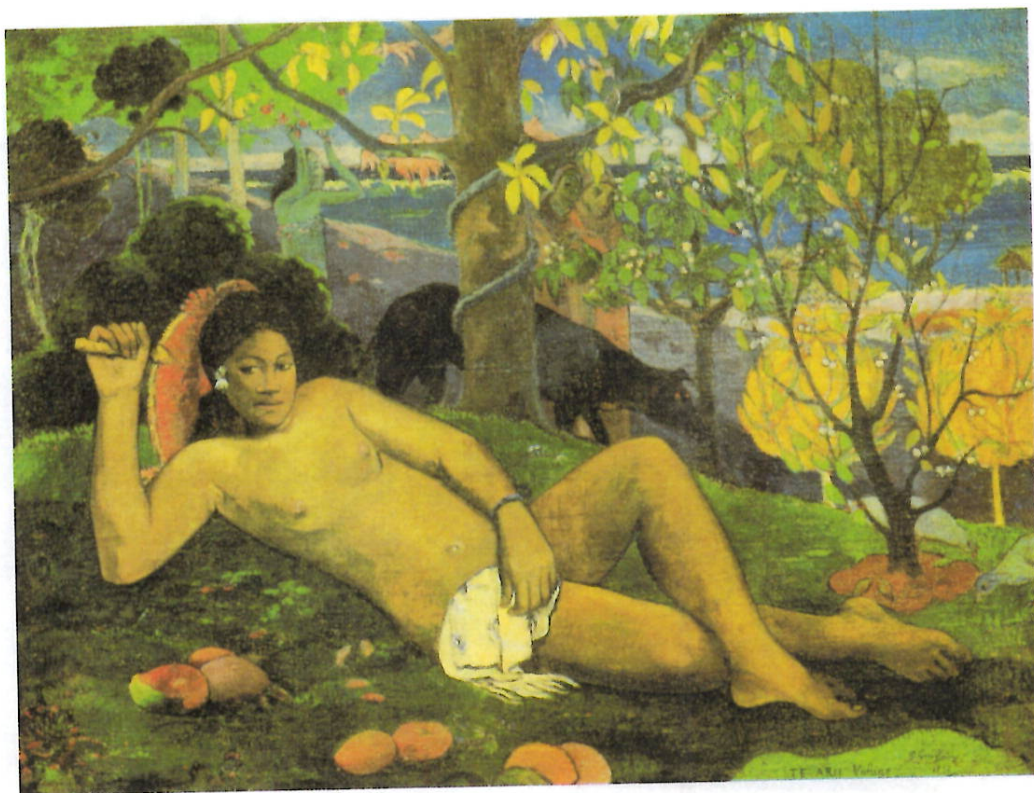
la posa aggraziata di animali in riposo; parlano degli amori di ieri e delle vittorie di domani. Il ricordo fa nascere un battibecco: «Sei gelosa?»». In realtà la tela non ha nulla di aneddotico, vi sono rappresentati semplicemente due nudi in posa.

Il dipinto è esemplare per l'applicazione dello stile sintetico del pittore e per i colori evocativi che hanno perduto ogni riferimento naturalistico: basta osservare il rosa del suolo su cui sono disposte le due ragazze e considerare la semplificazione dei corpi, realizzati attraverso linee e chiaroscuri essenziali, per comprendere le finalità dell'artista e il suo distacco dalla riproduzione fedele della realtà.

La mancanza di uno spazio profondo accentua la forza delle figure realizzate con un intreccio originale dei corpi: quella in primo piano è di fronte, mentre la sorella è ripresa dal basso verso l'alto.

Nonostante il deciso antinaturalismo, dimostrato anche dallo specchio d'acqua, trasformato in una superficie dove si accostano zone di colore piatto nere, grigie, azzurre, rosa, il dipinto trasmette una forte carica sensuale attraverso la bellezza carnale delle donne e la loro fisicità.

■ «La regina»:
una Venere tahitiana



◀ Fig. 52 Paul Gauguin, «La regina», 1896, olio su tela, 97 x 130 cm, Mosca, Museo Puškin

Nei mesi che trascorse a Parigi nel 1893, Gauguin frequentò gli amici, organizzò serate nel suo studio, si preoccupò della diffusione e della vendita delle sue opere. Aveva sostenitori importanti, ma sentiva che la sua fonte di ispirazione era lontana e organizzò un nuovo viaggio per Tahiti, cercando con ogni mezzo il denaro per attuarlo. Anche questa seconda e definitiva permanenza nei paradisi tropicali fu turbata da difficoltà economiche e seri problemi di salute. L'artista mantenne comunque i rapporti con gli intellettuali e il mondo parigino, attento alla diffusione e alla distribuzione delle sue opere che inviava con regolarità in Francia.

«La regina» [▶ fig. 52] è uno dei dipinti più riusciti del secondo periodo tahitiano. Gauguin ne parla a un amico devoto in una lettera del 1896, allegando uno schizzo: «Ho appena terminato una pittura di 130 centimetri per un metro che penso sia la cosa migliore fino ad oggi: una regina nuda che giace su un tappeto verde, una serva che coglie della frutta, due vecchi vicini a un grande albero, che discutono dell'albero della conoscenza; una spiaggia sullo sfondo [...] Non credo di avere mai realizzato un quadro di sonorità così maestosa. Gli alberi sono in fiore,

il cane fa la guardia, le due colombe sulla destra becchettano».

«La regina» dimostra come nella composizione il ricordo della cultura occidentale sia ben vivo nell'artista: è indubbio infatti che il modello per la posizione della figura è l'«Olympia» di Manet [▶ p. 118, fig. 12]. Ma diversa è la volontà espressiva di Gauguin, che nella sensualità animale della giovane donna rivela l'abbandono alla natura.

Il corpo nudo è semplificato, composto da volumi essenziali, rilevato da ombre nette e schematiche. Nel paesaggio in cui è immersa la figura i colori splendono, violenti e vibranti negli accostamenti: «Non credo – scrive ancora Gauguin a proposito del dipinto – di aver mai realizzato un colore di sonorità tanto maestosa». Sono quei colori, assieme alle forme ridotte all'essenziale della ragazza, degli alberi, dei frutti, che agiscono sull'immaginazione di chi guarda, trasportandolo oltre il soggetto rappresentato per aprirgli universi privati di sensazioni. La pittura parla attraverso la combinazione di forme e colori, incide sulla coscienza e suggestiona. Con Gauguin il dipinto diventa anche altra cosa rispetto al soggetto rappresentato.

■ **Interrogativi sulla vita:
«Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?»**

► Fig. 53 Paul Gauguin, «Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?», 1897-1898, olio su tela, 3,74 x 1,39 m, Boston, Museum of Fine Arts



Ritornato a Tahiti nel 1895, Gauguin si fece costruire una capanna a Punaauia.

Dopo un ricovero in ospedale per l'aggravarsi dei suoi problemi di salute, nel 1897 gli giunse la notizia della morte della figlia Aline, stroncata da una polmonite, e l'anno seguente, ormai stremato, l'artista tentò il suicidio. In quegli anni realizzò «Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?» [► fig. 53], un dipinto dai significati importanti ed emblematici. La grande tela, lunga quasi quattro metri, sviluppa la composizione orizzontalmente; a destra, nel bordo superiore, l'artista ha segnato il suo nome e la data d'esecuzione, a sinistra il titolo dell'opera. Il dipinto, che interrompe la sua stesura ai margini irregolari degli spazi gialli sui quali il pittore ha posto le scritte, forse vuol ricordare un affresco dagli angoli rovinati.

Gauguin descrisse in una lettera il quadro che riteneva un capolavoro: «A destra in basso, un bambino addormentato e tre donne sedute. Due figure vestite di porpora si confidano i loro pensieri. Una grande figura accovacciata, che

elude volutamente le leggi della prospettiva, leva il braccio e guarda attonita le due donne che osano pensare al loro destino. Al centro una figura coglie frutti. Due gatti accanto a un fanciullo. Una capra bianca. Un idolo, con le braccia alzate misteriosamente e ritmicamente, sembra additare l'aldilà. Una figura seduta pare ascoltare l'idolo. Infine una vecchia, prossima alla morte, placata e presa dai suoi pensieri, completa la storia, mentre uno strano uccello bianco, che tiene una lucertola tra gli artigli, rappresenta la vanità delle parole».

L'opera, una meditazione sul tema della vita e della morte, risente degli schemi delle arti orientali che Gauguin ammirava. Probabilmente nella rappresentazione stilizzata e simbolica di quelle civiltà figurative egli coglieva la volontà di andare oltre il visibile; in questa tela, l'idolo bluastro ricorda le totemiche divinità orientali, altre volte inserite nei suoi dipinti.

La composizione, priva di profondità, riporta tutte le figure in superficie e le dispone a fianco o intorno all'uomo in piedi con le braccia al-



zate. Un disegno preciso coordina i personaggi e li collega; la luce li investe con gradualità diverse e ne segnala l'importanza. La figura in piedi, la più evidente di tutto il dipinto, può voler significare l'uomo che coglie il momento migliore della propria vita, mentre la vecchia seduta a sinistra, scura, riflette la cupezza dell'esistenza ormai alla fine.

Il fondo riassume le figure entro un sapientissimo arabesco; ma il paesaggio non collega solo i corpi: trasforma la natura in una visione evocativa dai colori irreali.

Nell'ultimo periodo della sua vita, Gauguin fu oppresso dalla miseria e da una salute sempre più precaria. Abbandonò Tahiti e raggiunse le isole Marchesi, attratto dalla «vita più facile e più a buon mercato». Ma i problemi economici continuarono, aggravati da una condanna per diffamazione contro le autorità locali che lo costrinsero a pagare un'ammenda e a sostenere spese legali.

«In seguito a certi fatti scandalosi accaduti alle Marchesi – scriveva l'artista nell'aprile del 1903

– avevo chiesto all'amministrazione chiedendogli di fare un'inchiesta, senza pensare che c'è connivenza tra i gendarmi, che l'Amministrazione è della cricca del Governatore [...] mi hanno condannato per "una lettera privata" a mille franchi d'ammenda [...] È la rovina, il colpo di grazia alla mia salute».

L'8 maggio, meno di un mese dopo aver scritto queste parole sconsolte, Gauguin morì.

Alla prima esposizione del Salon d'Automne di Parigi, gli venne dedicata una sala con otto opere. Tre anni dopo Daniel de Monfreid organizzò la prima retrospettiva con 227 quadri. Gauguin diventò un artista famoso e i suoi dipinti furono ricercati da artisti e collezionisti. L'uomo, che con tenacia aveva perseguito la libertà di dipingere oltre ogni schema e vissuto la sua vita al di là di convenzioni e doveri, aveva vinto la sua battaglia.

Vincent Van Gogh (1853-90) è una delle figure d'artista più singolari del secondo Ottocento. Nato in una cittadina olandese, Groot Zundert, figlio di un pastore protestante, Vincent giunse piuttosto tardi alla pittura, dopo diverse esperienze: fu commesso in una galleria d'arte, in una libreria e missionario nella zona mineraria belga, dopo aver frequentato un corso di evangelizzazione.

Vincent aveva ventisette anni quando incominciò a disegnare da autodidatta; un pittore olandese, Anton Mauve, gli impartì qualche lezione privata. Sin dagli esordi apparve chiara la sua determinazione a perseguire l'obiettivo di diventare artista, un obiettivo che divenne la sua unica ragione di vita.

Perciò si sottopose a un estenuante tirocinio per costruire le basi della professione, incoraggiato dal fratello Theo, impiegato presso una

galleria d'arte, che lo sosterrà sempre anche economicamente.

Le lettere che Vincent scrisse a Theo, al quale confidava speranze, delusioni, progetti, sono documenti fondamentali per seguire il percorso di un uomo che in soli dieci anni definì un linguaggio e un'espressione pittorica inconfondibile.

Quanto lavoro sia costata questa avventura lo testimonia la loro corrispondenza: «Caro Theo – scriveva Vincent nel 1881 – seguendo i consigli di Mauve ha ripreso a lavorare dai modelli. Fortunatamente sono riuscito a persuadere diverse persone a posare per me [...] Ho imparato a misurare, a osservare, a cercare il contorno a vasto respiro. Grazie a Dio ciò che sembrava impossibile ora sta gradatamente diventando possibile».

Quattro anni dopo a Nuenen, tornato nella ca-

▼ Fig. 54 Vincent Van Gogh, «I mangiatori di patate», 1885, olio su tela, 82 x 114 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh



sa dei genitori, realizzò le prime opere significative. I suoi modelli sono i pittori «sociali», principalmente Millet, di cui copiò anche diversi lavori; i soggetti, gente povera e oppressa rappresentata nella loro vita quotidiana.

«I mangiatori di patate» [► fig. 54] – di cui esiste un'altra versione conservata al Rijksmuseum di Otterlo – è un dipinto caratterizzato da un segno aggressivo e deformante e da una semplificazione delle forme. Il colore è cupo; il contrasto dei toni chiari e degli scuri evidenzia i corpi e i visi. L'ambiente misero è descritto senza compiacimento, le fisionomie sono rilevate nella loro grossolanità.

La composizione è ben calcolata: i personaggi sono distribuiti intorno al tavolo, definiti dal fascio di luce proveniente dal lume, con gesti e atteggiamenti equilibrati, come si può constatare dall'osservazione della donna che a destra alza il braccio per reggere la teiera, cui si contrappone, sulla sinistra, l'analoga posizione del braccio dell'uomo col berretto. Ma l'aspetto più significativo del dipinto è la forza con la quale Van Gogh riesce a rappresentare le figure. «Potrà dimostrarsi un vero quadro contadino – scrisse a Theo a proposito del dipinto nel 1885 –. So che lo è. Chi preferisce vedere il contadino con il vestito della domenica faccia pure come vuole. Personalmente ritengo che i risultati migliori si ottengono dipingendoli in tutta la loro rozzezza piuttosto che dando loro un aspetto convenzionalmente aggraziato».

Nel 1886, a trentatré anni, Vincent raggiunse Theo a Parigi. Vi rimase due anni, fondamentali per la maturazione del suo stile. La conoscenza dell'ambiente artistico della città, in quegli anni ricchissima di fermenti e di proposte, gli permise di aggiornarsi e di valutare le novità più interessanti del momento. Nel desiderio di migliorare il disegno, entrò nell'*atelier* di Cormon, un pittore accademico di buon mestiere. Qui incontrò Toulouse-Lautrec e Gauguin, del quale divenne amico. Vincent lavorò in modo febbrile, senza fermarsi mai, neppure durante i momenti di riposo dei modelli.

Di carattere difficile, introverso e intransigente, Van Gogh aveva problemi di relazione e non gli era facile stabilire contatti, ma grazie al fratello incontrò diversi artisti e apprezzò le opere degli Impressionisti che Theo trattava nella succursale parigina dell'importante ditta d'arte Goupil, per la quale lavorava con mansioni di un certo rilievo.



▲ Fig. 55 Vincent Van Gogh, «Autoritratto», 1887, olio su tela, 44 x 37,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh

Della più aggiornata cultura parigina Vincent accolse i nuovi soggetti, la sintesi formale e coloristica di Gauguin e il linearismo della grafica giapponese. Rimase colpito anche dai dipinti di Seurat, Signac e Pissarro, dai quali derivò una tavolozza più chiara e il modo di stendere i colori a rapidi tocchi di pennello.

Nell'«Autoritratto» [► fig. 55], realizzato un anno dopo l'arrivo a Parigi, egli trasforma la tecnica del *pointillisme* e la utilizza in una direzione fortemente espressiva. L'artista, che si ritrae di tre quarti, un cappello in testa, compone il viso per mezzo di tratti accostati che seguono diverse direzioni, acquistando maggiore larghezza e spessore nella giacca e rincorrendosi in una sorta di girandola su fondo azzurro. Nel dipinto tutto è animazione e fremito: nulla è solo descrittivo e si avverte la volontà del pittore di trasmettere al soggetto una vibrante emotività attraverso il segno e il colore.

■ Colori scintillanti e forme tormentate: «La mietitura a La Crau» e «Notte stellata»

L'irrequietezza di Vincent provocò qualche ombra nei rapporti con il fratello. Ma la fiducia di Theo sul suo avvenire era tanto radicata che riteneva suo dovere rimanergli vicino. In effetti il destino di Vincent era nelle sue mani: egli non aveva nessun altro con cui condividere speranze e delusioni, e nessun altro lo amava tanto da accettare e perdonare i suoi difetti.

Quando Vincent manifestò il desiderio di vivere al Sud, per sperimentare la luce, i colori caldi e la natura rigogliosa della Provenza, Theo si offrì di sostenerlo economicamente, convinto che un distacco sarebbe risultato produttivo per lo sviluppo artistico di Vincent, quanto risolutivo per la loro difficile convivenza.

Van Gogh arrivò ad Arles nel febbraio del 1888 per rimanervi fino all'aprile del 1889. Furono mesi di importanza capitale nella storia dell'artista che raggiunse durante questa permanenza la piena maturazione e originalità. Fu la stagione dei suoi capolavori, dove i diversi stimoli parigini si fusero nella forza sintetica del segno e nell'assoluta libertà del colore.

Tutto lo entusiasmava, il paesaggio, la luce, la gente, la casa gialla che prese in affitto; era tanto ansioso di ritrarre, una tela dopo l'altra, il seducente panorama provenzale che lavorava ininterrottamente, sotto la carica di una eccitazione trascinante.

Malgrado l'esaltazione che lo dominava, sarebbe un errore credere che Vincent lavorasse sotto l'impulso della prima impressione. Al contrario ogni giorno passeggiava a lungo in campagna e quando trovava un elemento o un motivo che eccitava la sua immaginazione lo studiava a lungo pensando a come ricavarvi un quadro; solo in un secondo momento vi tornava con una tela e una scatola di colori per dipingere sul posto.

Il dipinto «La mietitura a La Crau» [► fig. 56] raffigura la stagione del raccolto in un ampio panorama nei dintorni di Arles, con in lontananza l'abbazia di Montmajour e il Mont de Cordes sullo sfondo. Il quadro fu realizzato in una sola, estenuante seduta all'aperto; nello studio, raccontò a Theo, lo ritoccò soltanto «per regolare la fattura, per armonizzare il tocco».

Il motivo dei campi a perdita d'occhio, verdi e gialli, si organizza in una veduta ampia, dove appaiono molti particolari – dal carretto, alle case, ai mietitori – ma dove tutto è costruito con una sinteticità esemplare, con masse semplici e severe. Il quadro non è quindi di carattere descrittivo, ma diventa un pretesto per trasmettere le emozioni che il suo autore ha provato davanti a quello spettacolo: pare di poter sentire lo splendore della luce, il calore del sole, la vitalità della natura. I colori sono intensificati poiché «invece di ritrarre fedelmente

► Fig. 56 Vincent Van Gogh, «La mietitura a La Crau», 1888, olio su tela, 92 x 72,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh





quello che mi sta davanti agli occhi – scriveva al fratello – mi servo molto più liberamente del colore per esprimermi liberamente»; stesi in alcuni punti con spessore – come si vede nelle siepi dopo lo steccato – fanno acquistare concretezza e fisicità alle cose e sono dati sulla tela con tratti irregolari e mobili.

Convinto che il Sud fosse una fonte straordinaria d'ispirazione, Van Gogh scrisse a Gauguin, allora in Bretagna (cfr. p. 146), chiedendogli di raggiungerlo ad Arles. Vincent accarezzava l'idea di fondare con l'amico una comunità di pittori che, vivendo insieme, si stimolassero reciprocamente.

Gauguin non si mostrò immediatamente entusiasta della proposta e prese tempo. Ma una convincente offerta economica di Theo, che nel frattempo aveva ricevuto una piccola eredità, lo spinse a raggiungere Vincent nell'ottobre del 1888.

La convivenza tra i due uomini si rivelò subito difficile per la diversità di temperamento e di abitudini; nonostante ciò, i pochi mesi trascorsi insieme furono fecondi: «il pubblico non può immaginare quale enorme lavoro due uomini abbiano potuto fare lì in quel tempo e come questo lavoro sia stato utile a entrambi» scrisse Gauguin in *Avant et Après*.

L'epilogo della loro vita in comune fu drammatico; Vincent durante una crisi di smarrimento e di furore, tentò di colpire l'amico; per punirsi, ritornato a casa, si tagliò un orecchio e lo portò, ben avvolto, a una prostituta.

Dopo l'episodio Gauguin lasciò Arles e Vincent venne internato nella vicina casa di cura di Saint-Rémy.

Van Gogh fu dimesso presto dall'ospedale, ma altre crisi lo colpirono e lo turbarono. Poiché gli abitanti di Arles, a seguito dell'episodio con Gauguin, lo consideravano una sorta di pazzo, Vincent, d'accordo con il curato del paese, si fece ricoverare presso l'ospizio annesso alla casa di cura. Qui continuò a dipingere, confortato dalla bellezza del paesaggio intorno all'istituto. Tra le opere del tormentato periodo, caratterizzato da crisi e fasi notevolmente produttive, «Notte stellata» [► fig. 57] segna una ulteriore tappa nella sua evoluzione. La composizione è ancora tradizionale, i cipressi a sinistra, il villaggio lontano. Ma la stesura pittorica risponde sempre più violentemente alla necessità di piegare la visione esteriore delle cose al sentire interiore. Il quadro per Vincent è un pretesto per registrare gli impulsi, per esprimere il proprio rapporto con la realtà e le cose.

Di grande effetto nell'opera è il cielo stellato, dove, in un turbinio vorticoso, splendono la luna e le stelle. Le pennellate ampie, sicure, frenetiche, si succedono le une alle altre: testimoniano l'angoscia dell'artista ma pure la profondità con la quale apprezza la bellezza del mondo.

Il pittore – che scrisse a Theo: «il cipresso è bello come legno e come proporzioni, è come un obelisco egiziano. E il verde è di una qualità così particolare» – riesce a dare luce e splendore alla notte attraverso accordi di azzurri e neri.

▲ Fig. 57 Vincent Van Gogh, «Notte stellata», 1889, olio su tela, 92 x 73 cm, New York, Museum of Modern Art

■ Un'opera vibrante: il «Ritratto del dottor Gachet»

Nel maggio del 1890 Van Gogh lasciò la Provenza per il villaggio di Auvers-sur-Oise, a nord di Parigi, dove incontrò il dottor Paul Gachet, che lo protesse e lo curò. Questo singolare medico, appassionato collezionista, che in gioventù era stato anche pittore, apprezzava il talento dell'artista e aveva per lui affetto e stima. Van Gogh lo descrive in una lettera al fratello: «Da qualche tempo ha perso la moglie, ma è molto bravo e malgrado tutto il mestiere e la fede lo sostengono. Siamo già amicissimi. Lavoro al suo ritratto, la testa col berretto bianco, biondissima, chiarissima, le mani anch'esse di incarnato chiaro, una giubba blu e un fondo blu cobalto, appoggiato su un tavolo rosso». Composto secondo una linea diagonale che dal berretto alla mano sul tavolo attraversa la figura per conferirle dinamismo, il dipinto [► fig. 58] comunica energia e vitalità per il serpeggiare dei tratti di colore che animano le campiture, per i contorni ondulati, per la violenza dei toni.

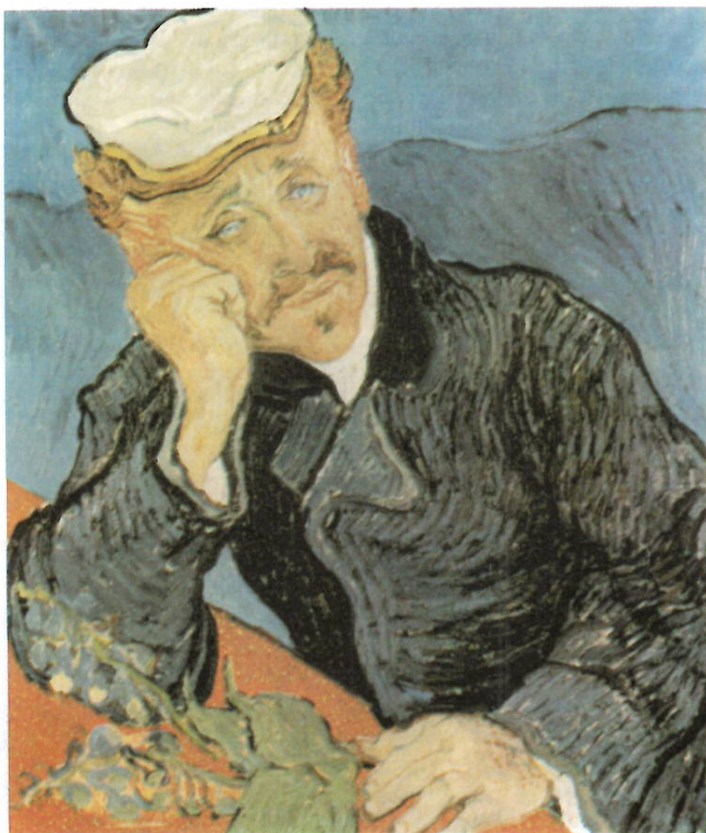
Van Gogh stende diversamente i colori: nella giacca i tratti sono mossi, con una intensificazione a livello del busto dove rendono il volume

delle braccia e del torace; nello sfondo, invece, hanno un andamento più lineare, che si intreccia nella zona di azzurro più chiaro.

L'attenzione è concentrata sostanzialmente sulla figura, chiusa da una linea scura, forte, insistente, tranne il viso al quale il pittore vuole conferire una emblematica luminosità.

Per Van Gogh ogni gesto del dipingere trasmette la vita attraverso una appassionata comunicazione interiore. Pertanto, nonostante il controllo che egli esercita sempre sul suo stile, sino alla fine, ogni suo quadro è la trascrizione in segni di un frammento di esistenza.

Con questo dipinto Vincent ebbe l'impressione di essersi avvicinato agli obiettivi che si poneva relativamente al ritratto, all'epoca uno dei temi che più lo interessavano. Scrisse infatti alla sorella Wil: «Vorrei fare dei ritratti che tra un secolo, alla gente di quel tempo, sembrassero delle apparizioni. Non cerco di raggiungere questo risultato attraverso la somiglianza fotografica, ma attraverso un'espressione appassionata, impiegando come mezzo di espressione e di esaltazione del carattere la nostra conoscenza e il nostro gusto del colore».



◀ Fig. 58 Vincent Van Gogh, «Ritratto del dottor Gachet», 1890, olio su tela, 68 x 57 cm, Parigi, Musée du Louvre

■ Una visione turbata: «Campo di grano con volo di corvi»

Nella sua ultima lettera Vincent scriveva a Theo: «Vorrei parlarti di molte cose, ma prima di tutto mi è passata la voglia e poi ne sento l'inutilità [...] Per quanto si riferisce a me cerco di fare bene come alcuni pittori che ho tanto amato e ammirato».

Sono parole amare, che dimostrano tuttavia come l'artista sia ancora concentrato sul suo lavoro.

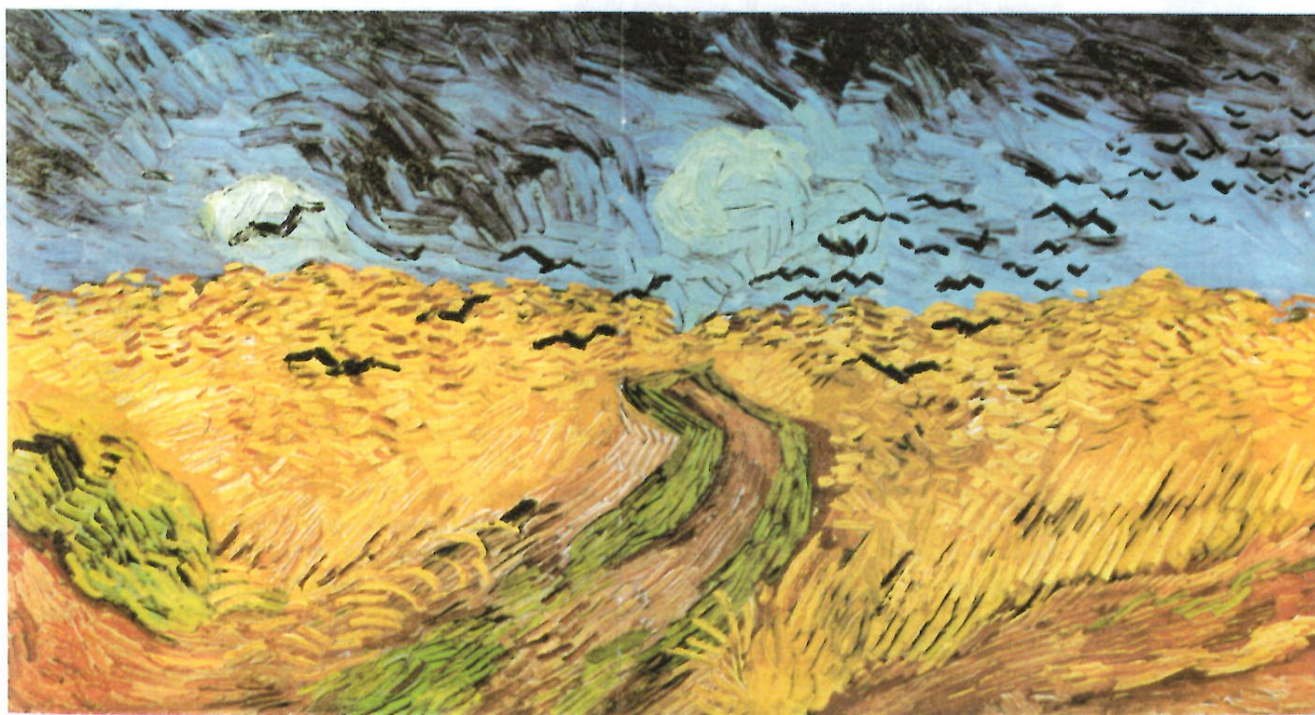
«Campo di grano con volo di corvi» [► fig. 59], che dipinse a Auvers poco prima di morire, rappresenta un'ampia distesa di grano maturo il cui splendore è offuscato da quel cielo cupo, opprimente, solcato dal volo degli uccelli.

Lo sviluppo orizzontale del quadro, diviso in due zone, è interrotto dai sentieri che attraversano obliquamente il campo, costruiti con tratti forti di colore che ne seguono il percorso. L'opera è estremamente essenziale nella contrapposizione delle masse, animate dalle pennellate violente e rapide. Le nuvole danno un po' di chiarore al fondo scuro, realizzato con tratti spezzati, disordinatamente indirizzati verso sinistra. In senso contrario sono tracciati i segni del grano, come schiacciato dal soffiare del vento. Il contrapporsi degli andamenti segnici, dà movimento all'opera e trasmette un senso di angoscia profonda.

Il 27 luglio, una domenica, Vincent uscì con

pennelli e cavalletto, si diresse verso la campagna e si sparò con una rivoltella; la pallottola non raggiunse il cuore e il pittore si trascinò nella sua camera. Lo raggiunse Gachet al quale l'artista confessò di aver tentato di uccidersi, perfettamente cosciente di quello che faceva. Assistito da Theo, giunto immediatamente da Parigi, dopo aver parlato tranquillamente per tutta la giornata, nella notte del 29 luglio spirò tra le braccia del fratello. Nel 1890, l'anno in cui morì, sul «Mercure de France» apparve un articolo su di lui scritto da Albert Aurier: «nonostante la sconcertante stranezza delle opere [di Van Gogh], la continua ricerca del segno essenziale per ogni cosa, mille significati particolari, testimoniano irrefutabilmente la sua profonda e quasi infantile sincerità, il suo grande amore per la natura e per la verità, per la "sua" verità. Ciò che caratterizza tutta la sua opera è l'eccesso, l'eccesso della forza, l'eccesso della nervosità, la violenza dell'espressione. Nella sua categorica affermazione della caratteristica delle cose, nella sua sovente temeraria semplificazione delle forme, nella sua insolenza nel guardare il sole in faccia, nella foga del suo disegno e del suo colore, fino ai più piccoli particolari della sua tecnica, si rivela una personalità potente, maschia, audace, molto brutale, ma a volte ingenuamente delicata».

▼ Fig. 59 Vincent Van Gogh, «Campo di grano con volo di corvi», 1890, olio su tela, 100,5 x 50,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Van Gogh





► Fig. 60 Henri de Toulouse-Lautrec, «L'addestramento delle nuove arrivate da parte di Valentin le Desossé», 1889-1890, olio su tela, 1,50 x 1,15 m, Filadelfia, Museum of Art

Nato nel 1864 ad Albi, nel Sud della Francia, Henri de Toulouse-Lautrec scelse presto di diventare pittore, nonostante le pressioni della famiglia che desiderava per lui una diversa professione. La passione del dipingere era comune ai conti di Toulouse-Lautrec: il bisnonno di Henri, il padre, gli zii erano pittori dilettanti. Ma colori e pennelli erano considerati strumenti per un piacere da praticare nei loro castelli: quel ragazzo testardo, che voleva diventare un artista, era imbarazzante per una famiglia che portava uno dei nomi più importanti di Francia. La determinazione di Toulouse-Lautrec fu però tale da superare le riserve dei parenti, preoccupati di favorire interessi che lo aiutassero a convivere con la sua deformità fisica (Henri, per motivi non del tutto chiari, in seguito a fratture ai femori, non sviluppò la normale crescita delle gambe che rimasero cortissime). Secondo la descrizione di un critico, «Henri de Toulouse-Lautrec era piccolo piccolo, nero nero. Dava ancor più l'impressione di un nano in quanto il busto, che era quello di un uomo, e la grossa testa sembravano aver schiacciato con il loro peso quel poco di gambe che divergevano al di sotto [...] Le sue dita enormi sapevano maneg-

giare con delicatezza [...] quel pezzetto di legno dall'estremità ricurva che lui chiamava bastone. Bastone per bambini: l'aiutava però, se non a camminare, almeno a "rotolare". Quando vi acconsentiva. Era infatti sempre in carrozza e spesso tormentava l'uno o l'altro dei suoi compagni perché l'accompagnassero a fare il giro del Salon, con lui seduto in una sedia a rotelle. Strane manovre e battute spiritose cercavano di dissimulare la sua terribile difficoltà a camminare». Dall'età di diciotto anni l'artista seguì a Parigi l'insegnamento di maestri esperti; prima Princeteau, pittore alla moda e amico del padre, poi l'accademico Bonnat, infine Cormon, presso il quale conobbe Gauguin e Van Gogh. Lo interessava l'opera degli Impressionisti, ma erano soprattutto i lavori di Degas ad affascinarlo. Sin dall'inizio le sue opere testimoniano l'eccezionale abilità di disegnatore e un talento particolare, moderno, per l'inquadratura che evidenzia – nel modo di atteggiare i personaggi, nel gioco delle fisionomie, nella capacità analitica – quanto Lautrec debba all'ammiratosissimo Degas. Alla sicurezza decisiva del segno contribuì lo studio della grafica giapponese dove l'immagine non è descritta, ma presentata sintetica-



◀ Fig. 61 Henri de Toulouse-Lautrec, «L'addestramento delle nuove arrivate da parte di Valentin le Desossé», particolare

mente e ritmicamente per sollecitare psicologicamente l'osservatore. Lautrec, infatti, conferisce al tratto una carica dinamica che rende le forme «comunicative», capaci di imprimeri nella memoria di chi guarda.

L'artista frequentava il mondo dei *cabaret* parigini, dei teatri, dei caffè: famosi personaggi, curiosi, prostitute, nobili e borghesi, animatori della vita notturna di Montmartre sono i protagonisti delle sue opere.

Nell'«Addestramento delle nuove arrivate da parte di Valentin le Desossé» [▶ fig. 60], realizzato a ventisei anni, Lautrec rappresenta il ballerino contorsionista, famosissimo a Parigi, nell'atto di insegnare una danza a una ragazza del Moulin Rouge. Tra un pubblico distratto, composto da uomini e donne, Valentin, le mani sui fianchi, il cilindro in testa, la dinoccolata figura incurvata, si protende verso la ballerina ripresa di schiena. La posizione che il pittore ha scelto per la danzatrice è inusuale e difficile; pochi segni veloci fissano l'atteggiamento e rendono il movimento del ballo [▶ fig. 61]. L'animazione della figura è accentuata dal pavimento fortemente inclinato che sembra ribaltare verso lo spettatore i protagonisti che non sono presentati in primo piano, occupato invece da una figura femminile in abito rosa e da un uomo che cammina, sulla sinistra.

Il dipinto ha perciò una composizione insolita:

il taglio, nell'inquadratura, ricorda lo scatto di un *réportage* fotografico.

Nel particolare si possono cogliere i caratteri fondamentali del linguaggio dell'artista: il colore, ad esempio, si trasforma in segno, come nelle piume del cappello nella figura in primo piano e nella stoffa bianca all'interno della gonna della danzatrice; talvolta esso sfuma come nella veste rosa della donna e in certi punti lascia scoperta la preparazione della tela, oppure è steso a campiture monocrome, come nella sagoma di Valentin o in quelle deformate degli uomini sul fondo.

I contorni costituiscono la parte essenziale dell'opera: disegnano con una precisione assoluta le gambe inguainate di rosso della ballerina evidenziando la solidità dei polpacci, tracciano l'arco delle sue braccia impegnate nel sollevare la gonna, rinchiudono il profilo della figura in primo piano, la *silhouette* del contorsionista. Sono contorni guizzanti, mobili, essenziali, con un ritmo interno e vitale, realizzati indifferentemente in nero, in rosa, in verde, come quello che delimita la tesa del cappello della donna con le piume.

Si intuisce nel quadro la realizzazione veloce, non tanto per fissare il momento, come si propongono gli Impressionisti, quanto per dare una concisa sollecitazione, per rendere la scena in una sintesi penetrante.

■ **Uno sguardo analitico
e non privo di pietà:
«Al salon di rue des Moulins»**

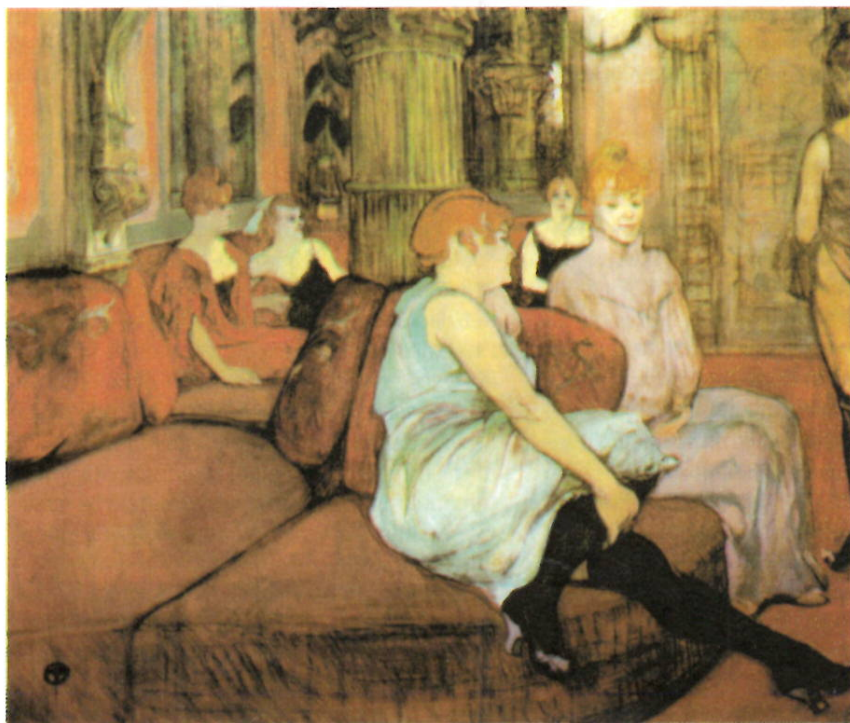
La predilezione del pittore per i ritrovi alla moda come il Moulin Rouge era probabilmente dovuta al fatto che tra le piccole *vedette* dei *café chantant* egli poteva sentirsi superiore per cetto, cultura, educazione. Qui era un uomo ricco, ironico, elegante – Toulouse-Lautrec era sempre vestito impeccabilmente – dove non contava la deformità del corpo infelice che lo tormentava.

Lo attirava anche il panorama offerto dai personaggi di questi ambienti variegati: uomini e donne che animavano i luoghi di piacere delle notti parigine erano catturati a volte dallo sguardo acuto e impietoso del pittore, seduto ai tavoli dei locali, e fissati col lapis con una freschezza che contrasta con la volgarità della ricca borghesia dell'epoca.

Le case chiuse erano spesso visitate da Toulouse-Lautrec: qui egli disegnava, osservava, ricava il materiale per le sue opere. Ritraeva le ragazze che si vestivano, si lavavano, chiacchieravano. In alcune di queste «case» viveva per alcuni mesi, ricevendo amici e visitatori.

Nel «Salon di rue des Moulins» [► fig. 62], uno dei più noti di Parigi, dipinto verso il 1894, l'artista rappresenta l'attesa dei clienti. La scena, ripresa dal basso, trasforma lo spazio in un piano inclinato e su questa superficie sdrucchiola vengono inserite le immagini.

In primo piano, la donna rossa con le braccia nude appoggia disinvoltamente un braccio sulla spalliera del divano; con l'altro tiene una gamba piegata. Nelle figure il pittore coglie fisionomie, gesti e atteggiamenti rivelatori, attento però a non dar loro nessuna caratterizzazione individuale. La prostituta dalle calze nere è appena accennata di profilo in un breve volgersi del capo; le altre – la donna con la veste rosa chiusa sino al collo, quelle scollate e dipinte sedute contro gli specchi – sono trasformate in maschere grottesche. La tendenza alla deformazione pare fosse connaturata in Toulouse-Lautrec, che non riusciva a rendere gradevoli neppure le donne affascinanti (la cantante Jane Avril, ritratta più volte, litigò furiosamente con lui perché non si riconosceva nelle immagini dell'artista). Il colore, frantumato in filamenti, non reagisce alla luce: protagonista dell'opera è il segno che definisce con puntualità forme e corpi e li collega tra loro. In questo gioco di rapporti la linea non diventa mai decorativa, ma è sempre carica di energia. Viene definita con tratti forti, come è evidente nella donna dalle calze nere il cui corpo è rinchiuso da un segno nitido che ne costruisce le forme. Senza quasi usare chiaroscuri, l'artista, attraverso la linea, dà volume al corpo, fa avvertire la solidità delle carni, la consistenza dei muscoli.



◀ Fig. 62 Henri de Toulouse-Lautrec, «Al salon di rue des Moulins», 1894 ca., olio su tela, 1,11 x 1,32 m, Albi, Musée Toulouse-Lautrec

**■ Il creatore di «affiches»:
«Moulin Rouge»
e «Divan Japonais»**

A dispetto dei molti dipinti e delle centinaia di disegni realizzati, Toulouse-Lautrec raggiunse la fama soprattutto con le *affiches*, termine con cui, ai loro esordi, vennero chiamati i manifesti pubblicitari.

L'artista fu il primo a capire l'importanza della pubblicità e a considerarla un nuovo genere artistico, il primo a intendere che con questo mezzo non era importante rappresentare, quanto catturare l'attenzione dell'osservatore attraverso l'immagine.

L'*affiche* che gli diede il successo venne creata nel 1891 per il Moulin Rouge, il locale frequentato dalla buona società parigina, in cui si esibivano celebrità e artisti curiosi, insieme alle famose ballerine del can-can.

Una delle stelle era la Goulue (la Golosa), un'alsaziana che mandava in delirio gli spettatori per la sensualità con la quale si muoveva. Faceva coppia con Valentin le Desossé, il ballerino contorsionista già ritratto dall'artista [▶ p. 156, fig. 60].

Nel manifesto [▶ fig. 63], preceduto da due disegni e tre quadri preparatori, sono rappresentati la Goulue e Valentin per reclamizzare il loro numero e ricordare al pubblico che il mercoledì e il sabato, al Moulin Rouge, si tiene un ballo mascherato.

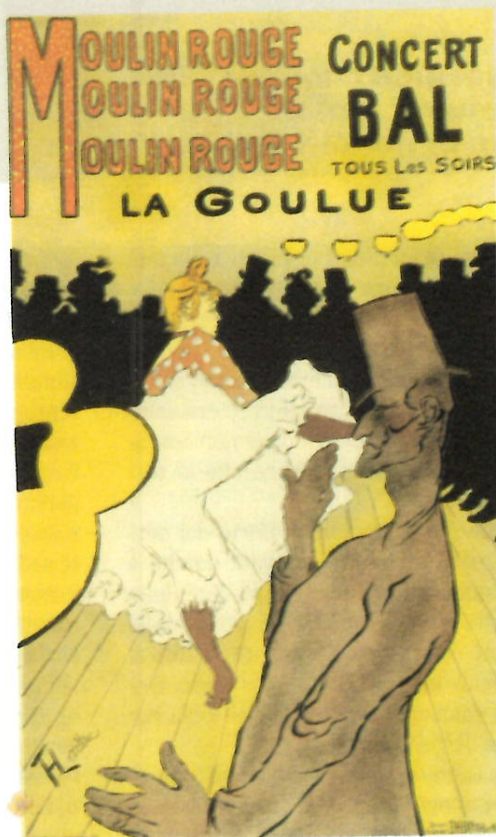
Le straordinarie novità introdotte nell'*affiche* non passarono inosservate: per la prima volta un locale si identificava con le sue «stelle», e l'iscrizione risultava estremamente originale con una sola M gigante ripetuta tre volte. Ancora più innovativa apparve ai parigini la prospettiva scoscesa, il punto di vista inconsueto – quello di uno spettatore collocato nel cerchio intorno alla Goloue.

La sagoma nera di le Desossé, in primo piano, definisce la distanza della scena; oltre la ballerina, le sagome nere degli spettatori occupano con una invenzione felice lo sfondo.

Nel 1893, ancora per un noto locale di Montmartre, Toulouse-Lautrec produsse uno dei suoi manifesti più noti, il «Divan Japonais» [▶ fig. 64]. La figura femminile in primo piano è la cantante Jane Avril, che nella sagoma ricorda l'incisività e l'eleganza della grafica giapponese.

Nel lavoro è straordinario il taglio compositivo, ma soprattutto è da ammirare l'invenzione della donna, campita interamente in nero, forte e indimenticabile richiamo del manifesto.

La vita disordinata e l'alcolismo minarono la costituzione fragile di Toulouse-Lautrec che, ma-



▶ Fig. 63 Henri de Toulouse-Lautrec, «Moulin Rouge, la Goulue», 1891, litografia a colori, 1,17 x 1,91 m, Milano, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli



▶ Fig. 64 Henri de Toulouse-Lautrec, «Divan Japonais», particolare, 1893, litografia a colori, Collezione privata

lato, curato, ricoverato, fu costretto a interrompere spesso la produzione negli ultimi anni di vita. Nel 1900 scrisse a un amico: «lavoro con tutte le mie forze». Ma la fine era vicina. Nell'estate del 1901, a trentasette anni, morì nel castello di Malromé, assistito dalla madre.

Nato nel 1839 ad Aix-en-Provence, Paul Cézanne, amico di Emile Zola, con il quale compì i primi studi, raggiunse molto tardi la notorietà: soltanto negli ultimi anni di vita ebbe riconoscimenti, vendette qualche opera e infine gli venne dedicata una sala al Salon d'Automne nel 1902.

Eppure questo artista, figlio di un ricco banchiere, che dovette duramente combattere per far accettare alla famiglia la scelta di dedicarsi alla pittura, è una delle personalità di maggiore rilievo del secolo e la sua ricerca risulta fondamentale per gli sviluppi delle arti figurative nel Novecento.

Di temperamento schivo e riflessivo, Cézanne compì la sua formazione senza maestri, studiando l'opera dei pittori del passato e di quelli moderni. Tra questi ultimi, predilesse Delacroix, di cui assimilò i forti contrasti di colore, e ammirava Courbet e Daumier, dai quali riprese il modo di costruire l'immagine facendo uso di una densa materia pittorica.

Soggiornò più volte a Parigi; a partire dal 1861, frequentò i pittori che poi sarebbero stati chiamati Impressionisti ed espose alla prima (1874) e alla terza (1877) mostra del gruppo. Tra il 1872 e il 1877, l'artista accolse contributi da Pissarro (con il quale lavorò per un lungo pe-

riodo a Pontoise), da Manet e dallo stesso Monet, trasformando in costruzione luminosa la visione realistica che aveva caratterizzato i suoi lavori iniziali.

Anche Cézanne sentiva l'esigenza di un contatto diretto con la natura e la necessità di non rappresentarla come qualcosa di immobile; al contrario degli Impressionisti però, egli non voleva proporre l'apparenza della realtà e la sua transitorietà, ma coglierne la struttura profonda.

«La casa dell'impiccato a Auvers» [► fig. 65], realizzato tra il 1872 e il 1873 ed esposto alla prima mostra degli Impressionisti, evidenzia come l'artista interpreti gli assunti del gruppo e insieme si differenzi dai loro risultati. Nel quadro, abbandonati i toni scuri e bituminosi della prima produzione, Cézanne dipinge la casa e il borgo con timbri chiari e decisi. Anche se il lavoro non ha la leggerezza luminosa dei dipinti di Monet, la fusione ottica dei toni, perseguita dal gruppo degli Impressionisti, è completamente riuscita. La sintesi cromatica serve però a Cézanne per accentuare le masse del paesaggio, per metterne in evidenza i volumi. La sua visione, cioè, si configura in profondità e nella ricerca di uno spazio mentale e non descrittivo, dove la luce non si spande, ma si rapprende sulle masse.

In questo dipinto è già evidente l'atteggiamento analitico che l'artista seguirà con costanza: il punto di partenza per ogni opera rimane e rimarrà sempre, come per gli Impressionisti, la sensazione; ma Cézanne va oltre, prendendo in considerazione i rapporti formali, spaziali, coloristici di ciascun soggetto allo scopo di impossessarsi della loro struttura e armonia. Per ottenere questo risultato, Cézanne, dopo avere analizzato la trama della realtà attraverso la riflessione e il pensiero, si impegna a trasferirla sulla tela non in termini contemplativi ma conoscitivi.

Intendendo la pittura come un mezzo di indagine insostituibile per penetrare la struttura delle cose, egli si serve di forme geometriche capaci di sintetizzare e dare ordine alle cose: in una lettera del 1904 scriveva che bisogna «trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto messo in prospettiva», perché le immagini e lo spazio devono essere pensati in una direzione specificatamente razionale.

L'atto pittorico diventa quindi la formulazione della coscienza nel suo svolgersi, nel suo costituirsi, nel suo diverso combinarsi in un complesso sistema di relazioni.

▼ Fig. 65 Paul Cézanne, «La casa dell'impiccato a Auvers», 1872-73, olio su tela, 55,3 x 66,7 cm, Parigi, Musée d'Orsay



■ Un dipinto solido: l'«Autoritratto»

Tutti i tentativi compiuti da Cézanne sino al 1882 per vedere i propri dipinti accettati ai Salon fallirono; il pittore, scoraggiato e amareggiato, ritornò ad Aix-en-Provence, dove visse una solitaria esistenza di provincia continuando la sua ricerca in modo sistematico.

Dal 1880 circa il pittore si allontanò dall'Impressionismo, anche se il seguito della sua opera evidenzierà sempre il debito verso le precedenti esperienze.

Nell'«Autoritratto» [► fig. 66], realizzato tra il 1882 e il 1885, Cézanne si presenta lievemente di tre quarti, lo sguardo rivolto verso lo spettatore. L'artista aveva ormai passato la quarantina; l'immagine, nei lineamenti duri e severi, restituisce la personalità di un uomo chiuso, poco comunicativo. Tuttavia egli non intende rivelarsi sul piano psicologico, ma vuole indagare la struttura del proprio volto e del busto compreso entro i margini del dipinto. Le forme, senza contorno lineare, sono volumetriche ed evidenziate con estrema chiarezza nonostante la sinteticità; ogni parte – la testa calva, l'orecchio, il naso, ma anche il collo della camicia o della giacca – si distaccano attraverso pennellate parallele, sovrapposte o incrociate, che creano una tessitura compatta.

Nell'opera si possono cogliere i risultati perseguiti dall'artista negli anni Ottanta e la sua indagine spasmodica del reale; egli individua le parti, scoprendone le geometrie nascoste, ne definisce i rapporti e traduce in forme semplici i lineamenti.

Ne risulta una immagine che, nonostante le modeste dimensioni, è potente e monumentale e si distingue da ogni tipo di ritrattistica. Qui l'osservatore viene conquistato non dalla fisionomia, dalle fattezze attraenti, dalla dimensione psicologica, ma dalla forza della semplicità ottenuta attraverso il calcolo, lo studio, l'analisi e la considerazione degli elementi della pittura nella loro specificità.

Per l'artista la pittura è un linguaggio, un sistema con leggi e regole, con un potenziale espressivo in ogni elemento costitutivo, che deve convivere con l'esigenza della rappresentazione del reale. Egli è ben consapevole di quanta differenza vi sia tra la bidimensionalità della superficie pittorica e la tridimensionalità del reale, quindi tra la pittura e le cose. E la sua straordinaria ricerca consiste proprio nel voler preservare l'autonomia del linguaggio pittorico senza rinunciare alla rappresentazione della realtà.



▲ Fig. 66 Paul Cézanne, «Autoritratto», 1882-85, olio su tela, 45 x 37 cm, Mosca, Museo Puškin

111 123

■ **L'indagine sulla struttura della realtà:
«Il fumatore di pipa» e «Donna con caffettiera»**



◀ Fig. 67 Paul Cézanne, «Il fumatore di pipa», 1890-92, olio su tela, 91 x 72 cm, Mosca, Museo Puškin

Nel «Fumatore di pipa» [► fig. 67], dipinto tra il 1890 e il 1892, l'uomo seduto, con un gomito appoggiato al tavolo, una mano sulla gamba, viene rappresentato frontalmente all'interno di una stanza connotata soltanto da una tenda e da uno specchio che si vede parzialmente sulla destra.

La figura è costruita attraverso una semplificazione che si avvale di forme geometriche; il braccio steso, ad esempio, sembra composto da forme simili a cilindri, come, pur in combinazioni diverse, quello piegato e le gambe; avvicicabile a un cilindro è anche il tronco inclinato verso sinistra, in linea con l'andamento del viso e del collo. L'immagine, compatta e volumetrica, è definita da larghe zone di colore per mezzo di pennellate

che hanno diverse inclinazioni, funzionali al rilievo e alla definizione delle parti.

Nel personaggio – il giardiniere di Cézanne, Père Alexandre, al quale il pittore ha dedicato diversi ritratti di profilo o di fronte – nonostante la sinteticità del modellato si distinguono i capi del semplice abbigliamento: sotto la giacca si vede il gilet su una camicia bianca dal collo flo-scio chiuso da un bottone. La differenziazione tra giacca e gilet, non facile perché entrambi dello stesso colore, è data dall'abile distribuzione di zone scure e dall'accostamento di toni composti secondo un calcolato intento plastico. Cézanne non rinuncia alla rappresentazione, ma la riduce trasformandola in qualcosa di indipendente dall'aspetto solo esteriore. Scopo

▼ Fig. 68 Paul Cézanne, «Donna con caffettiera», 1890-1895, olio su tela, 96,5 x 130,5 cm, Parigi, Musée d'Orsay

del dipinto è quello di ricostruire, dopo una accurata scomposizione strutturale, i rapporti tra figure e ambiente.

Come nell'«Autoritratto» [► p. 161, fig. 66], anche per questa figura l'autore non indugia su alcuna caratterizzazione psicologica: qui l'artista non solo è indifferente alla personalità del modello, ma nemmeno si preoccupa di definirne la fisionomia, che risulta quasi indistinta. L'interesse del pittore è concentrato sulla configurazione del corpo e sugli elementi che compaiono entro i margini del dipinto. La composizione si organizza lungo una linea diagonale che va da una mano all'altra dell'uomo; l'andamento obliquo della figura è accompagnato dalla cornice dello specchio, dall'inclinarsi della tenda dalla parte della spalla, dal bordo del tavolo verso il tronco del modello.

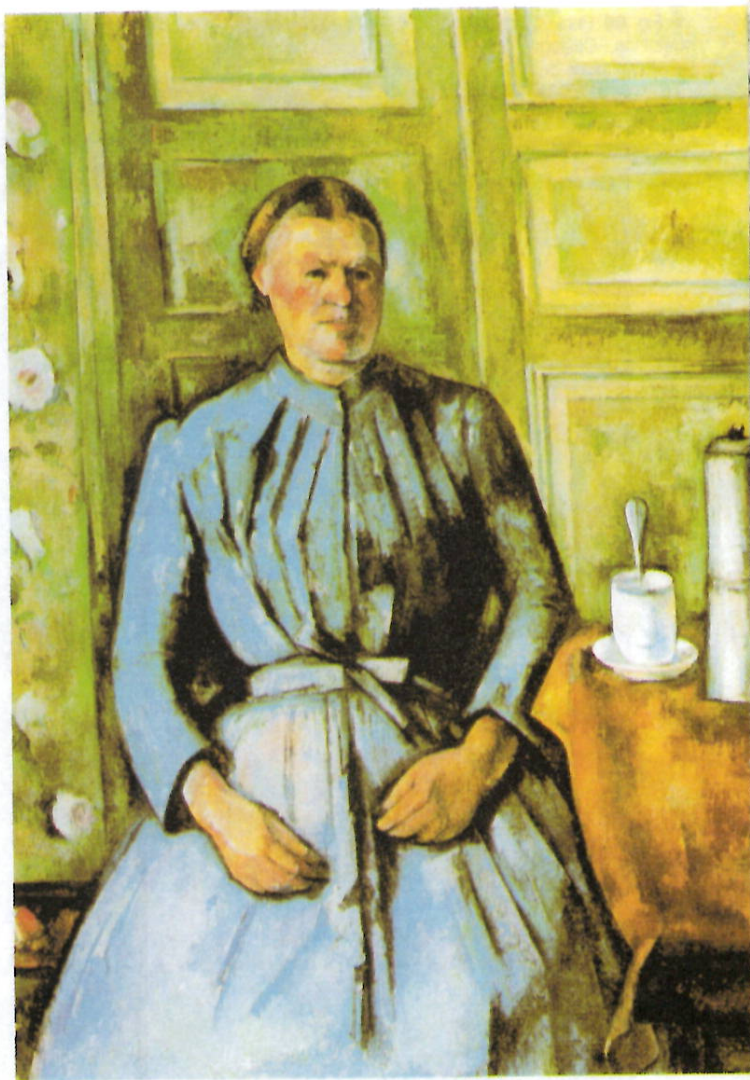
Nel dipinto si avverte il lungo lavoro svolto per raggiungere questo risultato di assoluto equilibrio e di compattezza in cui ogni elemento – come il tavolo, ad esempio – con la sua nitida determinazione volumetrica si inserisce nella trama complessiva dell'insieme.

«Donna con caffettiera» [► fig. 68], realizzata quasi negli stessi anni del «Fumatore di pipa» [► fig. 67], è un altro esempio in cui si coglie la geometrizzazione plastica delle figure.

La donna, seduta accanto a un tavolo su cui sono posate una tazza e una caffettiera, ha le mani abbandonate in grembo. Composta da volumi sintetici e netti, si staglia su un fondo costituito da una grande porta verde e da una modesta porzione di parete ricoperta da una carta da parati a fiori bianchi. L'impostazione del soggetto è frontale: l'immagine si presenta composta e immobile, solenne come un monumento.

Nel quadro, straordinario anche per l'accostamento dei colori, si nota lo sviluppo in profondità che testimonia come Cézanne sia convinto che la realtà si presenti in profondità piuttosto che in superficie. Egli tuttavia non intende ritornare alla tradizionale visione prospettica; considera lo spazio come una entità continua, che il piano del quadro non interrompe. Il pittore non intende limitarsi a completare la scena, ma vuole trasporla direttamente nel dipinto perché non può esserci differenza tra lo spazio della vita e quello del quadro.

La ricerca di Cézanne, che Argan definisce «simile a quella dello scienziato o del filosofo benché diversa nel metodo», è laboriosa e complessa; si racconta che il maestro impiegasse



per un quadro anche cento sedute e che in alcuni casi, quando i risultati non corrispondevano ai suoi intenti, scaraventasse la tela dalla finestra o la distruggesse.

«Donna con caffettiera» permette di sottolineare anche un altro aspetto significativo del suo lavoro: la resa volumetrica delle figure attraverso la modulazione dei piani. La solidità dell'immagine è ottenuta tramite infinite sfumature di azzurro, che vengono accostate secondo un impianto attentamente strutturato. La donna, con la sua evidente volumetria, non è separata dal fondo, ma si collega ad esso per mezzo delle zone di colore che si susseguono, stese con lo stesso metodo ma con intensità diversa secondo le cose rappresentate.

■ L'interpretazione del paesaggio

► Fig. 69 Paul Cézanne, «Castagni e fattoria al Jas de Bouffan», 1885-87, olio su tela, 72 x 91 cm, Mosca, Museo Puškin



La natura era per Cézanne una fonte perenne d'ispirazione e il paesaggio costituisce un tema al quale sarebbe rimasto sempre fedele dall'inizio alla fine del suo lavoro.

Nella tela «Castagni e fattoria al Jas de Bouffan» [► fig. 69], dipinta tra il 1885 e il 1887, emerge la tendenza costruttivista del pittore: i grandi alberi sulla sinistra e la fattoria sono realizzati con volumi decisi; anche il cielo è strutturato con pennellate ampie che sfaccettano le nubi e danno loro rilievo. Nonostante la resa sintetica degli elementi come la chioma della pianta che domina la superficie, ottenuta con tratti ampi e magistrali, ogni parte della composizione appare nettamente distinta; essenziali come solidi geometrici risultano la costruzione gialla, i muretti, i cespugli, gli alberi, il terreno argilloso e il prato in primo piano. Eppure nel quadro si avverte che tutto è parte di un insieme unico, che nasce dall'analisi complessiva e ragionata del motivo. Cézanne ripeteva che bisognava «penetrare quanto si ha davanti, e sforzarsi di esprimersi il più logicamente possibile»: in quest'opera, infatti, tutto appare nitido, meditato e coordinato.

L'ordine della composizione, che nasce da una rigorosa sintesi e da quel processo di penetrazione di cui parlava l'artista, era laboriosissimo da realizzare. Una lettera a Emile Bernard, del maggio del 1904, aiuta a comprendere la fatica intellettuale del lavoro di Cézanne: «Vado avanti molto lentamente, la natura mi si presenta assai complessa. I progressi da fare sono continui. Occorre vedere bene il proprio modello, saper equilibrare le sensazioni, e infine esprimersi con esattezza e con forza».

Esattezza e forza è infatti ciò che trasmette «Castagni e fattoria al Jas de Bouffan», unitamente a quel sentimento della natura che anima il pittore e che egli sa coniugare in maniera indissolubile con l'aspetto intellettuale della sua ricerca.

«Venite quando vi fa piacere, mi troverete sempre al lavoro – scriveva Cézanne a un giovane artista negli ultimi anni della sua vita –. Potrete uscire in cerca di motivi con me, se vi piacerà. [...] Mangio alle undici e poi, se non piove, me ne vado in cerca di un tema».

La tensione incessante verso la natura lo spingeva a cercare in essa nuovi pretesti e a svilup-

▼ Fig. 70 Paul Cézanne, «Ponte sullo stagno», 1888-90, olio su tela, 64 x 79 cm, Mosca, Museo Puškin

parli con un sempre rinnovato spirito sperimentale.

«Ponte sullo stagno», del 1888-90 [► fig. 70], presenta una diversità nella stesura pittorica rispetto a «Castagni e fattoria». Il tema, caro agli Impressionisti, degli alberi e del cielo che si riflettono nell'acqua, viene interpretato con pennellate tese a scomporre le forme. Gli alberi e il ponte non hanno volumi plasticamente rilevati come nel paesaggio presentato precedentemente; l'artista li avverte ancora come entità solide, ma le scompone in una tessitura al limite del riconoscibile, con colori liquidi e pennellate che si dispongono geometricamente a formare angoli. Secondo alcuni critici in questo dipinto sono presenti gli insegnamenti e i principi che i Cubisti trarranno da Cézanne qualche decennio più tardi.

Nel lavoro si coglie come la visione cromatica sia importante per il pittore: ogni cosa è costruita attraverso l'accostamento accuratamente studiato dei toni che si dispongono con energia sulla superficie. Il verde domina la composizione evocando le chiome degli alberi, più forti e decise in primo piano e progressivamente più tenui in lontananza. Con la medesima intensità di colore, le piante si riflettono nell'acqua, creando una unità compositiva con rigore stilistico assoluto.

Negli ultimi anni della sua vita, Cézanne dipinse più volte «La montagna di Sainte-Victoire» [► fig. 71] che domina il paesaggio di Aix-en-Provence. Parte di una visione familiare e cara, la montagna è oggetto di studi e dipinti e viene trattata con uno spirito sempre nuovo. «La vede – scrisse acutamente il critico Lionello Venturi – ora lontana e imponente non più per la sua massa volumetrica, ma per la sua luce spirituale, elevantesi verso il cielo su dalla terra [...]. Il tocco del pennello, sempre più libero, come negli acquerelli (una delle massime creazioni dell'ultimo periodo), crea un colore sempre più intenso».

Nella tela i volumi non sono più definiti geometricamente e ordinati secondo un qualsiasi suggerimento prospettico, ma vengono scomposti in tasselli di colore che ricompongono cose e spazi, pieni e vuoti, fino a stemperarsi nelle gamme azzurre della montagna e del cielo.

Cézanne lavorò sino alla fine; nell'ottobre del 1906, poco prima di morire, scriveva al figlio Paolo: «Tutto passa con una rapidità spaventosa, non sto troppo male. Mi curo, mangio bene. Ti prego ancora una volta di ordinarmi due



dozzine di pennelli, come quelli che abbiamo preso l'anno scorso». Cinque giorni dopo, la sorella del pittore, Marie, comunicava al figlio che il padre «è rimasto fuori per parecchie ore sotto la pioggia, l'hanno ricondotto a casa sul carro del lavandaio e due uomini hanno dovuto metterlo a letto. L'indomani mattina prestissimo è andato in giardino a lavorare a un ritratto di Vallier, sotto il tiglio: ne è venuto via moribondo».

▲ Fig. 71 Paul Cézanne, «La montagna di Sainte-Victoire», olio su tela, 73 x 91 cm, Filadelfia, Museum of Art

Intorno agli anni Ottanta si manifestò, in Francia, la corrente letteraria e artistica del Simbolismo.

In opposizione alle tendenze naturalistiche del Realismo e dell'Impressionismo, numerosi artisti scelsero di raffigurare ciò che è celato dietro l'apparenza delle cose e che risiede nel mito, nel sogno, nel mistero e nell'immaginazione. Per rendere tangibile l'«Idea», che è posta al di là delle cose visibili, essi ricorsero al simbolo e a complesse allusioni.

Il Simbolismo non può essere considerato un vero e proprio movimento artistico, con un programma definito e un gruppo organizzato, ma piuttosto un particolare clima culturale, diffuso a livello internazionale, che se da un lato rievoca molti aspetti del Romanticismo, dall'altro è già proiettato nel Novecento.

▼ Fig. 72 Gustave Moreau, «L'apparizione», 1874-76, olio su tela, 1,03 x 1,42 m, Parigi, Musée Gustave Moreau



Le prime opere di tendenza simbolista del pittore francese Gustave Moreau (1826-98) che, sebbene ancora d'impianto e fattura accademica, si presentano gremite di misteriose allusioni tratte dai miti classici, dalle leggende e dai racconti biblici, vennero esposte fin dalla metà del 1860, proprio mentre Realismo e Naturalismo dominavano la scena artistica francese.

Se il mito è punto di partenza di ogni invenzione creativa di Moreau, il mistero ne è parte integrante: «Non credo né a ciò che tocco, né a ciò che vedo, credo solo a ciò che non vedo e unicamente a ciò che sento», affermava l'artista. Molte delle motivazioni che animano la pittura di Moreau appartengono al Romanticismo della fine del Settecento e dei primi dell'Ottocento. L'esclusione per esempio dei dati dell'esperienza sensoria, l'allontanamento consapevole dalla realtà visibile e dalla dimensione quotidiana per evadere nell'allegoria e nel mito, sono aspetti che si ricollegano a quella importante via aperta dai grandi visionari della stagione precedente, a Füssli e a Blake soprattutto, ma anche a Goya, le cui stampe conquistarono l'interesse di molti pittori simbolisti.

Fra il 1874 e il 1876 circa, Gustave Moreau dipinse una delle sue opere più celebri ed enigmatiche: «L'apparizione» [► fig. 72].

Il tema biblico della Salomè, l'affascinante principessa che ottenne da re Erode la testa del Battista grazie al potere di seduzione della sua danza, ispirerà all'artista un numero considerevole di quadri, acquerelli e disegni, tanto da essere definito, dai suoi contemporanei, «il pittore delle Salomè».

In questo quadro Moreau rappresenta la principessa nell'atto di incedere, ma il suo movimento è bloccato dall'agghiacciante apparizione della testa decollata del Battista, che, circondata da un brillante alone luminoso, lievita proprio al centro del quadro.

La Salomè dipinta dall'artista, fanciulla sensuale e conturbante, simbolo di una femminilità seduttiva e perversa, è immersa in un ambiente orientaleggiante. Sia le presenze umane, smaterializzate dalla luce e dall'imprecisione dei contorni, sia gli oggetti evanescenti che compaiono in scena, sono rivestiti da una griglia di graffiti che Moreau traccia con lueggiate in bianco. I motivi di questo articolato geroglifico, dal carattere ancora misterioso, sembrano tratti dall'arte orientale e indiana. Anche il fiore di loto che Salomè stringe nella mano destra ha un

► Fig. 73 Gustave Moreau, «Edipo viaggiatore o L'uguaglianza davanti alla morte», 1888 ca., olio su tela, 95 x 125 cm, Metz, Museo d'Arte e di Storia



suo ricercato valore simbolico, in quanto segno tradizionale dell'oblio.

Moreau era dotato di una particolare inclinazione per una pittura curata fin nei minimi particolari, alla ricerca di uno stile sontuoso. E la sua pittura, tesa al preziosismo e venata di sensualità ed erotismo, risultava particolarmente gradita alla cultura letteraria del Decadentismo di fine secolo, di cui il Simbolismo rappresenta un aspetto particolare.

Nel romanzo-manifesto del Decadentismo, *A rebours*, di Joris-Karl Huysmans, pubblicato nel 1884, l'eccentrico protagonista, Jean Des Esseintes, chiuso nel suo mondo di bellezza raffinata, esotica e inquietante, si circonda di tutto ciò che l'arte ha saputo creare di veramente «bello», raro e ricercato. Tra i quadri che colleziona spiccano proprio le opere di Moreau, accanto, e non a caso, a quelle di Redon.

L'idea della decadenza è presente in molti dipinti di Moreau come nell'«Edipo viaggiatore o L'uguaglianza davanti alla morte» [► fig. 73], dipinto verso il 1888, che rappresenta la Sfinge che dilania chi non sa risolvere il suo enigma.

In questa tela, di forte impianto teatrale, ritroviamo alcune costanti della pittura di Moreau, come il volto del viandante a sinistra, che presenta quell'androginia così frequente nei personaggi maschili che popolano i suoi quadri o l'abbondanza e la preziosità dei dettagli.

Il mostro, con capo e busto femminei, zampe di leone e lunghe ali bianche, volge il suo sguardo pietrificante a Edipo, pronto a saettare il suo celebre enigma: «Qual è quell'animale che all'aurora cammina con quattro zampe, al meriggio con due, alla sera con tre?». Edipo risponderà, com'è noto, che la soluzione è l'uomo, che nella prima infanzia cammina carponi e nella vecchiaia si appoggia al bastone, salvandosi così dalla ferocia della Sfinge. Sorte che, al contrario, era toccata a tutti coloro che precedentemente l'avevano incontrata sul loro cammino, come si vede dai corpi dei cadaveri ammassati sulla destra.

Durante gli ultimi anni di vita Moreau si dedicò all'insegnamento presso la Scuola di Belle Arti di Parigi, annoverando tra i suoi allievi pittori di spicco, come Georges Rouault e Henri Matisse.

■ Odilon Redon

Il bordeliese Odilon Redon (1840-1916), uno degli artisti più sensibili e importanti del Simbolismo francese, esplorò, con i mezzi che gli erano propri, i segreti legami fra visibile e invisibile, elaborando una pittura ricca ed enigmatica. Gran parte dell'opera di Redon, caratterizzata agli inizi dall'impiego quasi esclusivo del carboncino e della litografia e poi da un sorprendente cromatismo, evoca mondi immaginari che sembrano appartenere al sogno, alla dimensione onirica.

Il pittore, contemporaneo di Monet e degli Impressionisti, con i quali peraltro espose all'ultima mostra del 1886, si colloca nell'ambito del Simbolismo in una posizione chiave; egli infatti compì un importante passaggio dalla natura vi-

sibile alla sua dimensione più enigmatica e segreta. Fu proprio Redon ad affermare che le sue opere, pur avendo per oggetto la rappresentazione dell'invisibile, sono concepite e rappresentate «con la logica e la verità del visibile». Per l'artista infatti la natura resterà sempre una fonte inesauribile d'ispirazione, ma anche di dubbio e di insoddisfazione.

Grazie all'amicizia con lo scienziato e botanico Armand Clavaud, che lo incoraggiò a studiare scrupolosamente il mondo naturale fin nei minimi particolari, Redon iniziò ad interessarsi anche alla struttura delle creature viventi, persino di quelle visibili solo attraverso il microscopio.

Mediante un disegno fluido e colori luminosi, Redon evoca immagini mitiche e visionarie, come nella tela intitolata «Gli occhi chiusi» [► fig. 74], che rappresenta, in una dimensione di sogno, una testa femminile che sorge dall'acqua come un astro.

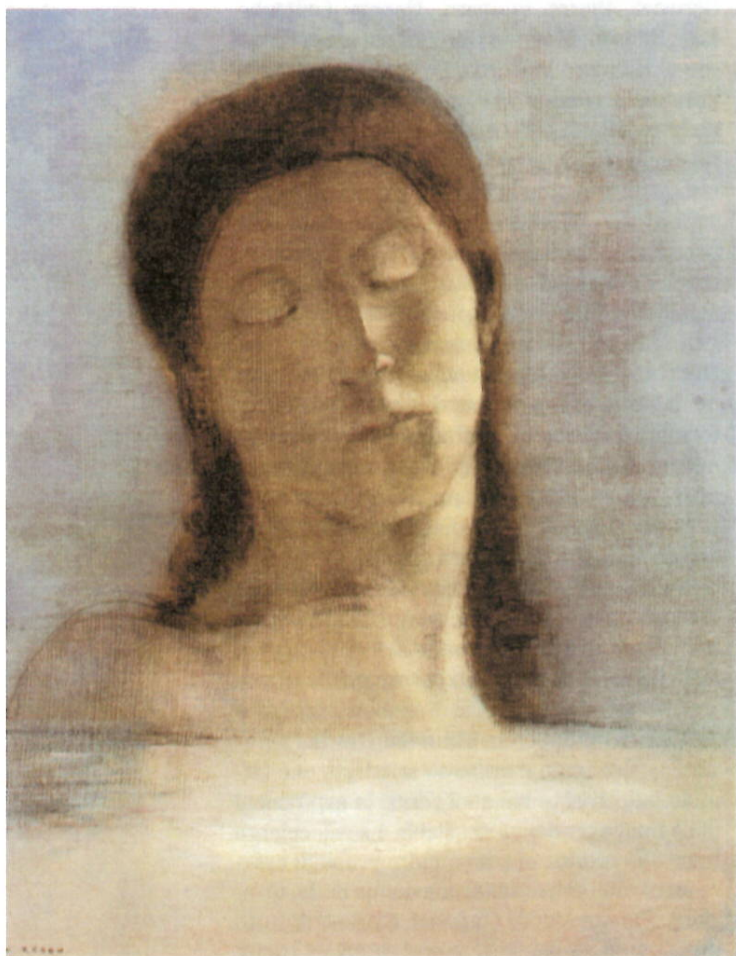
Il soggetto della testa con gli occhi chiusi, in atteggiamento di contemplazione e immersa in lontani spazi, è un tema ricorrente nella sua opera, soprattutto nei lavori eseguiti nella prima metà degli anni Novanta.

L'occhio è il senso rivelatore per eccellenza, il simbolo dello sguardo dell'artista costantemente rivolto alla ricerca della verità, ma Redon dimostra di saper andare ancora più in là.

Le palpebre chiuse significano solo in apparenza cecità e sonno; esse, in realtà, costituiscono una metafora della visione interiore e del risveglio della coscienza individuale.

Questo suo oltrepassare la barriera delle apparenze visibili lo avvicina indiscutibilmente alla precedente produzione dei cosiddetti pittori visionari, tanto da essere battezzato dai suoi stessi contemporanei come il «Blake francese».

▼ Fig. 74 Odilon Redon, «Gli occhi chiusi», 1890, olio su tela su cartone, 44 x 36 cm, Parigi, Musée d'Orsay



■ Paul Sérusier e Maurice Denis

Negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento il Simbolismo trovò il suo momento di sintesi, e al tempo stesso di superamento, nel lavoro di un gruppo di giovani artisti che, nati quasi tutti intorno al 1860, si erano riuniti a Pont-Aven, in Bretagna, intorno a Paul Gauguin.

Fra questi vi era Emile Bernard (1868-1941), intellettuale e pittore di precoce talento, il quale aveva messo a punto una teoria pittorica che prevedeva l'uso autonomo del colore, da applicarsi a grandi stesure piatte entro solidi e circoscritti profili scuri, chiamata *cloisonnisme*, in quanto ricordava la tecnica utilizzata nel Medioevo per gli smalti e le vetrate in cui ogni campitura di colore è delimitata da un bordo metallico (*cloison*).

Questo stile pittorico, caratterizzato dalla massima sintesi di forme e colori, fu denominato Sintetismo.

Nell'estate del 1888, giunse in Bretagna il pitto-

re parigino **Paul Sérusier** (1864-1927), il quale, seguendo le indicazioni di Gauguin – «Come vede questi alberi? Sono gialli: dunque metta del giallo, il più bel giallo della sua tavolozza; quest'ombra piuttosto blu, la dipinga color oltremare puro; e queste foglie rosse? Metta del vermiglione» –, dipinse «Il talismano» [▶ fig. 79].

L'opera, per molti aspetti ai limiti dell'astrazione, esprime perfettamente gli intenti che il gruppo di Pont-Aven si prefiggeva: sintesi di colori e di forme, in opposizione al metodo analitico impressionista, e uso di colori piatti, per lo più puri e privi di chiaroscuro, scelti secondo criteri soggettivi, arbitrari e antinaturalistici.

Ritornato da Pont-Aven a Parigi con il suo piccolo paesaggio, Sérusier radunò attorno a sé alcuni giovani pittori con i quali fondò il gruppo chiamato Nabis, dalla parola ebraica *nebiim*, che vuol dire profeta; «un nome che faceva di noi degli iniziati, una sorta di società segreta d'intonazione mistica», dirà più tardi uno degli adepti.

Fanno parte della confraternita Nabis, oltre a Sérusier, Pierre Bonnard, George Lacombe, Paul Ranson, Maurice Denis, a cui si aggiungeranno Edouard Vuillard e Felix Vallotton. Nelle periodiche riunioni presso lo studio di Ranson, da loro definito «Il Tempio», i pittori discutevano quelli che dovevano essere i fini primi della loro arte: superare la visione impressionista e, soprattutto, l'insegnamento accademico che privilegiava l'imitazione della natura, e puntare, mediante l'uso di un colore vivido e l'estrema semplificazione delle forme, a costruire immagini dalla intensa carica psicologica ed emotiva. Nel corso di quelle riunioni si leggevano i poemi di Verlaine e di Rimbaud, si studiavano i pittori italiani prima di Raffaello e i Preraffaelliti inglesi, si guardava con interesse l'arte giapponese, ma soprattutto si parlava di Gauguin, e accanto al suo nome compariva sempre più spesso quello di Toulouse-Lautrec.

Con i Nabis il Simbolismo si tinse di esoterismo e di misticismo orientale; gli adepti, ciascuno con un proprio ruolo, si vestivano con abiti cerimoniali, compiendo strani riti propiziatori e «Il talismano» divenne una sorta di simbolo sacrale.

Teorico del gruppo era **Maurice Denis** (1870-1943), eccellente e brillante scrittore, che formulò felicemente nei suoi scritti le aspirazioni delle nuove tendenze dei Nabis. La sua celebre frase «Ricordarsi che un quadro prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda, un'azione o un aneddoto qualsiasi, è prima di tutto una superficie piana ricoperta di colori riuniti

▼ Fig. 79 Paul Sérusier, «Paesaggio al Bois d'Amour» («Il talismano»), 1888, olio su tela, 22 x 27 cm, Parigi, Musée d'Orsay

