

ESPRESSIONISMO E PRIMITIVISMO

1 IL CONCETTO DI AVANGUARDIA

I primi trent'anni del nostro secolo hanno prodotto dei movimenti artistici di cui si parla oggi, generalmente, col termine riassuntivo di "Avanguardia Storiche".

Dato il carattere "progressivo" e, spesso, provocatorio dell'arte prodotta da queste correnti, il termine di "avanguardia" ha assunto spesso, nell'uso comune, il significato generico di un'arte ardita, rivoluzionaria, innovativa da un punto di vista stilistico; perdendo, però, il suo significato reale di arte che propone lo sconfinamento continuo con la vita, di arte che agisce contemporaneamente sul piano dell'"etica" come su quello dell'"estetica".

Il significato più autentico di "avanguardia" è, quindi, quello di un'arte che, agendo fortemente sulla sensibilità delle persone, sia capace di promuovere in loro un rinnovamento, di migliorare il livello di qualità dell'esistenza o motivarne le stesse scelte esistenziali.

Sembra che il termine "avanguardia", tratto dal vocabolario militare, sia comparso, per la prima volta, in epoca romantica, nell'ambito del Socialismo utopistico francese, proprio come proiezione ideale, sul piano artistico, delle mete dell'umanità.

È, naturalmente, solo molto più tardi, nei primi anni del Novecento, che troviamo questo concetto collegato, da una parte, a quello di un rinnovamento sostanziale del linguaggio (come condizione indispensabile per un rinnovamento delle idee) e, dall'altra, alla formula caratteristica della *Bund*, cioè del manipolo, del gruppo di artisti che elaborano in comune l'orizzonte di poetica (se non l'ideologia stessa) sottesa al loro operare artistico.

In questo senso gli anni ottanta, e soprattutto novanta, dell'Ottocento, preparano il terreno a questo sviluppo pe-

culiare del Novecento, con i vari gruppi e movimenti di aggregazione che nascono dalle ceneri dell'Impressionismo e che ne assumono certi ideali o, più semplicemente, certe strategie.

È così per le varie "Secessioni" (che nascono generalmente come reazione al clima stantio delle Accademie); e, anche, per i vari gruppi di artisti che si riuniscono per affinità di pensiero o stilistiche (come, in Francia il gruppo di Pont-Aven o quello dei Nabis) e anche, in certi casi, per risolvere problemi pratici che un'aggregazione rende meno penosi.

Il clima simbolista che, per la prima volta dopo il Romanticismo (di cui è l'estrema propaggine), ha tutte le caratteristiche di uno stile "internazionale", sia pure con varie coloriture da luogo a luogo, è, in questo senso, un precedente importante del momento delle Avanguardie sia per questa tendenza a creare gruppi diversi tra loro all'interno di uno stesso orizzonte di poetica sia per il tipo di strategie culturali che propone o che, comunque, si attivano nel suo contesto: riviste d'arte che pubblicano scritti di poeti e illustrazioni d'artisti scelti per affinità, sconfinamento tra varie forme d'arte, gallerie che "precedono" con la loro attività i gusti del pubblico e l'evoluzione della storia (quelle che oggi chiameremmo "di tendenza"), mercanti e collezionisti che si fanno esclusivi difensori di certi gruppi d'artisti, critici che diventano esegeti e compagni di strada degli artisti di cui si occupano.

Nel momento in cui si affermano le ansie di rinnovamento portate da gruppi di artisti associati tra loro, spesso per motivi economici e dal comune intento di opposizione al conservatorismo dell'Accademia (come furono l'Impressionismo e le varie Secessioni), diventa sempre più frequente la struttura del gruppo di tendenza (che dal Simbolismo in poi propone poetiche precise e partecolareggiate). Dagli inizi del Novecento ne troviamo almeno uno nelle principali capitali europee, con uno schema spesso

similare. Vi sono un letterato/teorico, mentore o critico del gruppo, uno o due artisti-guida e una serie di affiliati. Si veda il caso di Apollinaire con Picasso e Braque (con il Cubismo a Parigi), di Marinetti con Boccioni (con il Futurismo a Milano). Spesso a questi nomi si può unire quello di qualche mercante (nel caso del Cubismo Kahnweiler o Uhde) che assicura anche un successo commerciale alla nuova tendenza e, spesso, quello di una rivista (come furono "Lacerba" per il Futurismo e "291" per il Dadaismo) che assicura una circolazione all'ideologia del gruppo.

Considerando tutti i vari punti via via esposti, quali gruppi potremo considerare d'avanguardia in senso stretto?

A partire dagli inizi del secolo, "Il Ponte" di Dresda, il Futurismo, il "Cavaliere Azzurro" di Monaco, il Dadaismo coi suoi vari gruppi (Zurigo, Colonia, Parigi, Hannover, Berlino, New York), certi raggruppamenti cubo-futuristi e costruttivisti in Russia, il Neoplasticismo olandese ecc., fino al Surrealismo.

In realtà né il Cubismo né il Fauvismo potrebbero essere propriamente considerati dei gruppi d'Avanguardia, in quanto non hanno manifesti scritti, né raggruppamenti con una struttura definita e, neppure, una vera e propria ideologia comune.

Dovremo tuttavia introdurre qui una nozione supplementare: considerando che la vera e propria rivoluzione sintattica portata da certi artisti o gruppi di artisti, magari solo uniti da un'affinità estetica (come appunto i cubisti), ha avuto, sulle regole del linguaggio, un ruolo talmente eversivo da stravolgerlo, possiamo considerare la sua azione molto prossima a quella dell'Avanguardia: infatti, questi gruppi non agiscono sulla sensibilità del pubblico attraverso un'ideologia, ma manovrando direttamente all'interno del linguaggio. Dopo il Cubismo anche il linguaggio comune dell'immagine non è più stato lo stesso, come ben dimostra la grafica pubblicitaria,



121

1910), Matisse userà per il suo capolavoro, *La Dance*.

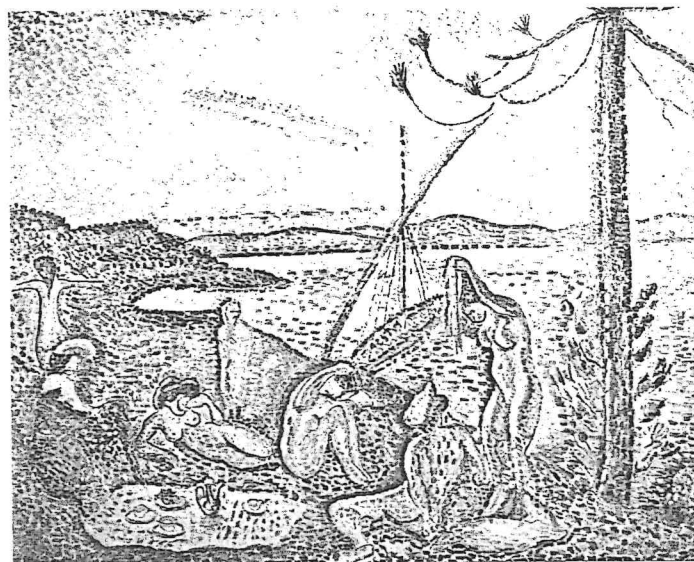
Diverso è il clima creato dagli artisti della Brücke, anche se un'atmosfera mitica è evocata nel *Giudizio di Paride* del 1910-11 (fig. 123) di Otto Müller. Si direbbe che il pittore qui approfitti della mediazione offerta dal tema mitologico senza crederci: i nudi tornano a essere veramente nudi in un prato; e il sogno resta sogno.

L'utopia, evocata dall'immagine, è sempre come implicitamente messa

in urto col suo contrario; lasciando, come si suol dire, oltre al dolce, anche un po' di amaro in bocca.

Questa sensazione è soprattutto evidente nel caso di Kirchner (fig. 124) che sviluppa questo tema gioioso con forme aspre e dure e una stilizzazione "selvaggia" dei corpi quasi a voler creare uno stridio, una contraddizione in termini.

Anche nei casi di Max Pechstein e Schmidt-Rottluff (figg. 125 e 126) è evidente come molto lavoro degli ar-



122

III, III, 121

HENRI MATISSE: *La gioia di vivere* - 1906 - olio su tela - 238x174 cm - Merion (USA), The Barnes Foundation

III, III, 122

HENRI MATISSE: *Luxe, calme et volupté* - 1904-05 - olio su tela - 116x95 cm - Parigi, Collezione privata

III, III, 123

OTTO MÜLLER: *Il giudizio di Paride* - 1910-11 - olio su tela - 179x124 cm - Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, National Galerie



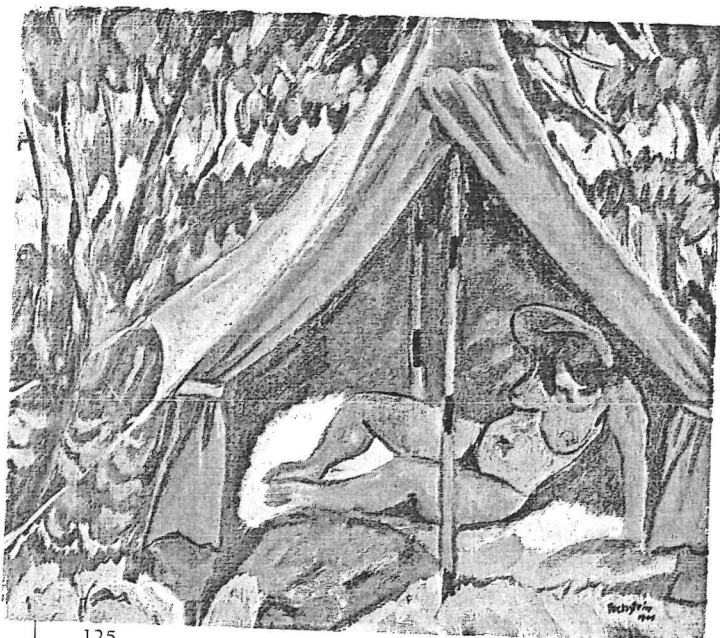
123



124

III, III, 124

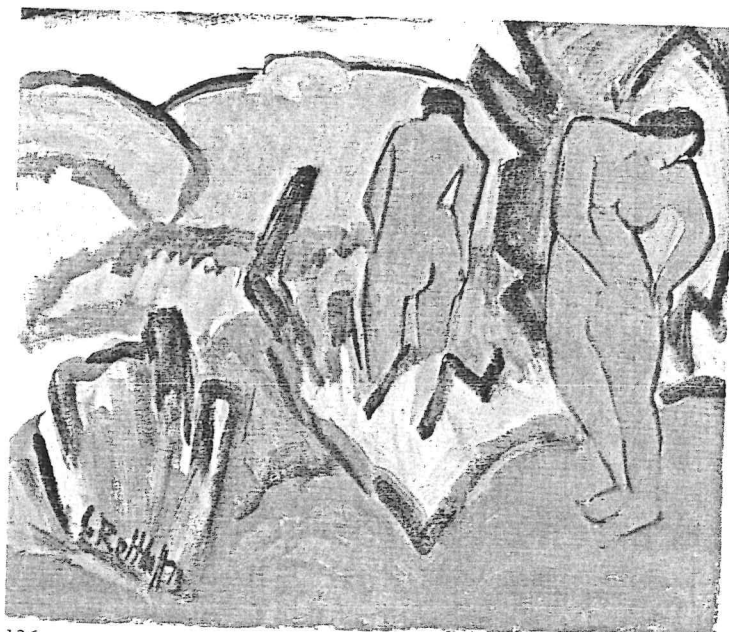
ERNST LUDWIG KIRCHNER: *Bagnanti sotto gli alberi* - 1913 - olio su tela - 120x150 cm - © (per opere di E.L. Kirchner) by dr. W. & I. Henze, Campione d'Italia



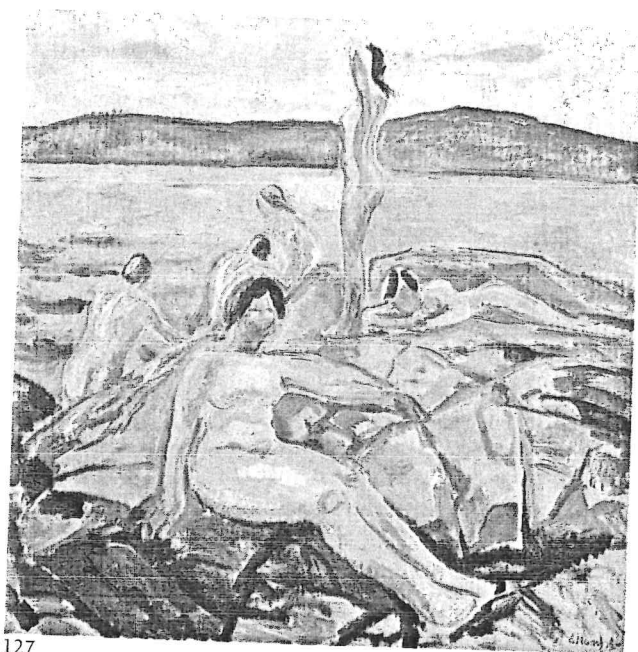
125

III, III, 125

MAX PECHSTEIN: *Nudo sotto la tenda* - 1911 - olio su tela - 70,5x80,5 cm - Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst



126



127

tisti sia concentrato sui modi dello stile. In alcuni casi i dipinti degli artisti della Brücke (come Heckel, forse sulle tracce di Munch, figg. 127 e 128) sembrano volutamente lasciati allo stadio di abbozzo o addirittura eseguiti senza cura. Questa "sprezzatura", questo senso di una fatica quasi fisica del dipingere e, anche, questo costruire le immagini partendo da zero, come bambini o selvaggi, e non da raffinati occidentali, sono tutti ele-

menti che fanno parte della poetica espressionista che cerca una verginità primigenia non solo nei temi, ma nel modo stesso in cui questi vengono eseguiti.

III, III, 126

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: *Bagnanti sulla spiaggia* - 1913 - olio su tela - 101x88 cm - Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum



128

III, III, 127

EDVARD MUNCH: *Piena estate* - 1915 - olio su tela - 150,5x150 cm - Oslo, Nasjonalgalleriet

III, III, 128

ERICH HECKEL: *Giornata vitrea* - 1913 - olio su tela - 138x114 cm - Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst

“Ponte” a Dresda (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff e Müller), i lavori eseguiti gomito a gomito, la tendenza a occuparsi anche dell'aspetto estetico di umili oggetti come sedie e scodelle, l'abitudine al colloquio con i “membri passivi” (soci sostenitori, spettatori partecipi dell'attività del gruppo) sono già un manifesto di arte/vita che la dice lunga sui programmi anche artistici di questo movimento. L'interesse che il gruppo esprime per la grafica, come mezzo di diffusione (e di sostentamento) della propria attività è altrettanto significativo, con la connotazione insieme artigianale e programmatica che offre ai membri passivi l'immagine dei progressi dell'associazione. Le *Brücke-Mappen*, raccolte della grafica dei membri, anticipano chiaramente gli *Almanacchi* del “Cavaliere Azzurro”, o certe iniziative edito-

riali futuriste, e rispondono quindi pienamente ai programmi di diffusione ideologica che abbiamo visto essere tipici delle Avanguardie.

Anche da un punto di vista stilistico *Die Brücke* si dimostra un “gruppo di sensibilità avanzata”, impegnato com'è tra la ricerca delle proprie radici germaniche (di qui, tra l'altro, la predilezione per la xilografia, tipica del Medioevo tedesco), e l'amore per l'esotismo sulle tracce dell'amato Gauguin. In singolare sintonia con quanto stava accadendo in Francia, questi pittori tedeschi giungono così alla scoperta delle arti primitive, quasi fonti di energia primigenia in un'Europa che stava portando ai limiti dell'estenuazione la propria annosa tradizione artistica.

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938) è la personalità più forte del gruppo, e

questo lo condurrà a una funzione/guida e, in seguito, anche a dissapori con gli altri artisti del “Ponte”.

Se la sua opera giunge a completa maturazione relativamente tardi, quanto a risultati formali — rispetto per esempio all'opera di Matisse in Francia —, è certo che verso il 1910 costituirà l'immagine tipica di quanto si intende generalmente con “Espressionismo tedesco”. I suoi nudi angolosi e sgradevoli, i numerosi autoritratti quasi caricaturali, le scene di strada in cui rappresenta l'angosciosa situazione della solitudine tra la folla nella grande città, i suoi colori acidi, e la “sprezzatura” esibita nel licenziare alcune opere compiute con pochi tratti, magistrali quanto frettolosi, rappresentano infatti al meglio le ambizioni sia formali che morali e contenutistiche della *Brücke*. L'opera di Kirchner può

Il nudo in studio

È da notare che, a parte il caso di Matisse che inserisce il nudo in una dimensione non già “naturista”, ma mitica e mitologica, il nudo fauve rimane ancorato, in linea di massima a modelli classici: quello postimpressionista per Derain (figg. 129 e 132) e

quello addirittura accademico, al massimo appena velato di suggestioni simboliste, in Vlaminck (fig. 131), Kees van Dongen (fig. 130), Henri Manguin (fig. 133).

La rivoluzione portata dai Fauves è, insomma, più stilistica che etica. L'arte francese conserva sempre qualcosa di più estetizzante e di meno pole-

mico rispetto a quella dei colleghi tedeschi, anche se è forse più ardita nelle soluzioni formali (soprattutto in Matisse) e leggermente in anticipo cronologicamente. Anche se non vi è nulla di paragonabile, in Francia, alla durezza e alle “sprezzature” di Kirchner, o all'uso acido del suo colore, così volutamente “sgradevole”.



129

III, III, 129

ANDRÉ DERAIN: *Tre figure su un prato* - 1906-07 - olio su tela - 55x33 cm - Parigi, Musée de la Ville de Paris

III, III, 130

KEES VAN DONGEN: *Ritratto di Fernanda* - 1905 - olio su tela - 81x100 cm - Parigi, Collezione privata



130

sempre essere letta su molti piani diversi: è la testimonianza di uno stile di vita, come di una ideologia e di un giudizio sul mondo; da un punto di vista stilistico rappresenta il raggiungimento di una meta ambita quanto difficile: la semplicità e l'immediatezza d'espressione. Lo stile di Kirchner contiene l'evidenza di come questi risultati rappresentino sempre uno stadio finale – e non iniziale – di un'elaborazione artistica. Dopo gli anni dieci lo stile di Kirchner denuncia chiaramente l'attenzione con cui il pittore ha guardato la pittura francese (*fauve* e cubista) e successivamente il Futurismo italiano: la sua arte è quindi frutto di una comprensione profonda degli intenti di molta pittura moderna. Come avevano teorizzato anche altri artisti della Brücke, Kirchner giunge a dare forma quanto più autentica e spontanea possi-

bile agli stati d'animo e ai soggetti prescelti.

L'immediatezza, la naturalezza dell'espressione, come già per Gauguin, corrispondono a un bisogno di verginità, di contatto con le cose e con la natura. Così, se la città moderna, nevrotica e alienante, è il campo di battaglia, il sogno resta la natura: si veda quante immagini dedichino gli artisti della Brücke (secondo un sogno nordico che era già stato di Munch, ma che seguiva anche le indicazioni di Gauguin e dell'ultimo Cézanne) a gruppi di nudi all'aperto, con un'allusione alla vita "naturista" certo più precisa di quella che emerge nell'ambiente francese, dove il riferimento è insieme più classico, mitico, estetizzante.

Manca completamente, nell'Espressionismo francese (ma questa sarà anche, *mutatis mutandis*, una caratteristica

del Cavaliere Azzurro) quel riferimento all'attività dell'artista come "lavoro libero", come lavoro di artigiani in una società industrializzata (con tutta la carica di possibile polemica contro quest'ultima), che invece caratterizza in modo così preciso l'attività della Brücke.

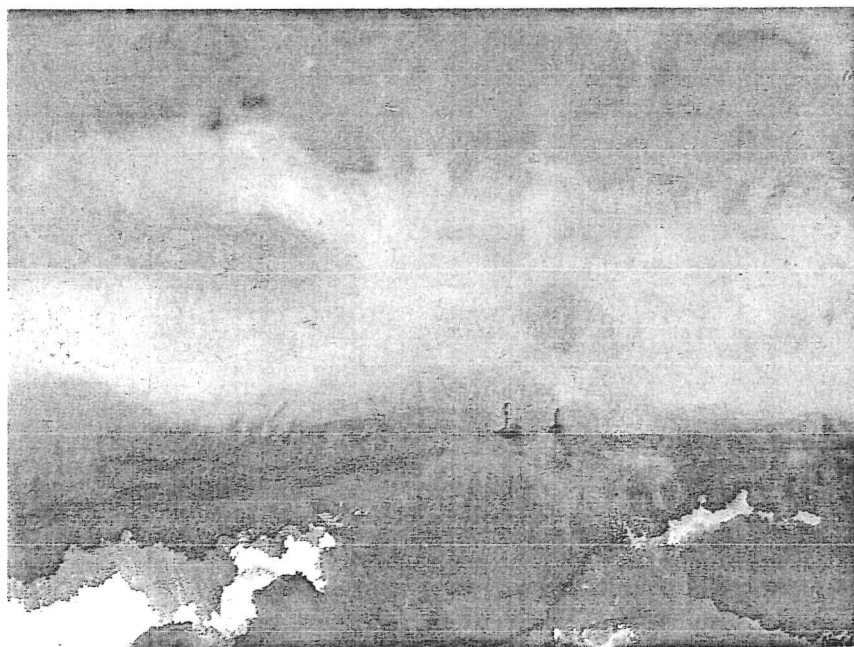
La Francia, abituata ormai da decenni a essere considerata centro del mondo artistico, si esprime difficilmente in termini di polemica sociale. Anche i gruppi di artisti sono piuttosto cenacoli intellettuali, ritrovi casuali nei caffè che, di volta in volta, fanno diventare casuali punti di ritrovo "sedi storiche" di certi movimenti. L'interesse dei francesi, che si muovono nella maggior parte dei casi singolarmente e si ritrovano insieme solo per amicizia, è piuttosto portato all'evoluzione del linguaggio che all'unione programmatica di arte/vita.

Paesaggio urbano e natura

L'opposizione città/campagna, che era già comparsa con l'Impressionismo, ritorna in chiave più drammatica nell'opera dei pittori espressionisti. La città è vista da un lato come luogo dell'attività e della confusione, della tentazione e della nevrosi, contrapposta a una natura selvaggia che rimanda, in alcuni casi, quasi a un caos primordiale, in cui gli elementi cominciano appena a distinguersi tra loro – come nel caso del paesaggio di Nolde (fig. 134) – o inventano strutture architettoniche "a cattedrale" che l'uomo cercherà di imitare con le proprie costruzioni – come nel caso del paesaggio di Karl Schmidt-Rottluff (fig. 135). Tuttavia alla città come luogo dell'affollamento frenetico, si contrappone, a volte, la visione della città metafisicamente deserta, luogo del silenzio e della solitudine – si vedano la *Torre rossa* di Kirchner (fig. 136) e il *Canale a Berlino* di Erich Heckel (fig. 137).

Naturalmente diversa è la solitudine nella città, vista come vuoto totale, e la solitudine nella natura, che entra in risonanza con l'anima del pittore (si vedano i paesaggi di Kirchner ed Heckel).

Si intuisce ancora, in questo atteggiamento verso il tema della città, un'aria di inquietudine proveniente dal Simbolismo fine-secolo, avvertibile peraltro anche nella metafisica di De Chirico. Il sentimento della città come luogo della nevrosi e dell'angoscia è espresso in modo quasi paradigmatici-



134

co dalla tela di Meidner *Io e la città* (fig. 138). Meidner è un artista di difficile collocazione nel panorama tedesco e, benché sia intriso di suggestioni futuriste e cubiste, è indubbia la sua ascendenza espressionista, il suo reale disadattamento di "isolato".

Anche qui è molto diverso l'atteggiamento dei Fauves francesi da quello dei colleghi tedeschi. Per Marquet (fig. 140) e Dufy (fig. 139) la città moderna è un pretesto, una scoperta, il rovesciamento dell'atteggiamento romantico del paesaggio, in cui la città si rivela antitesi necessaria alla natura. Ma anche la città, come la natura, è, soprattutto, colore.

III, III, 134

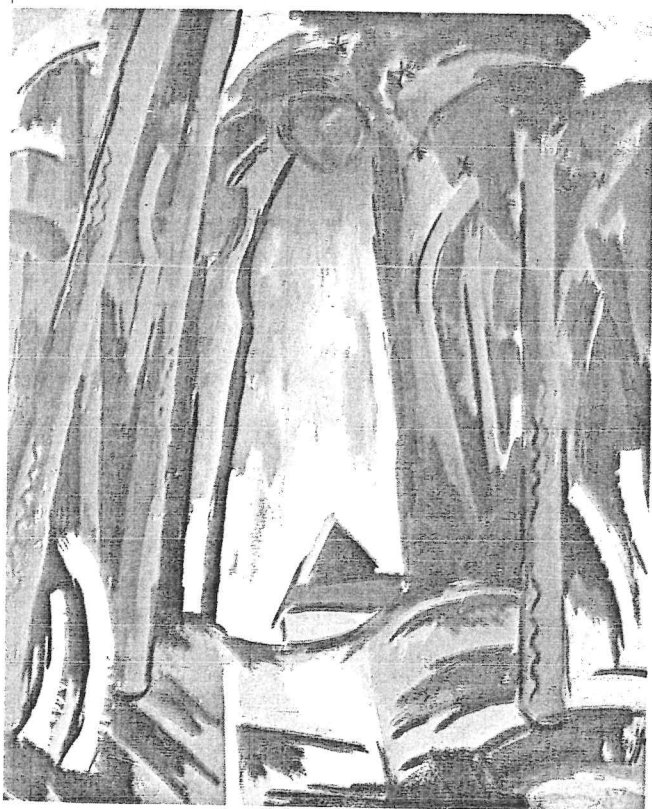
EMIL NOLDE: *Tramonto a Bendsorme* - 1900 - acquerello su carta - 33,7x45,4 cm - Hannover, Kunstmuseum Sprengel

HENRI MATISSE (1869-1954) è per i Fauves quello che Kirchner è per la Brücke, e Kandinskij sarà per il Blaue Reiter, cioè la personalità-guida di questo gruppo di artisti. Ma è anche una figura di pittore gioiosamente immerso nella propria opera e relativamente isolato rispetto ai gruppi rumorosi che caratterizzano quest'epoca. È un pittore la cui grande importanza storica sta nel fatto che, tirando le fila del complessissimo mondo degli anni novanta, sa dipanarne le direttrici fondamentali, compiendo scelte che risulteranno fondamentali per tutti i giovani pittori dei primi anni del Novecento, Picasso compreso.

Fino ai primi anni del Novecento Matisse sembra indeciso tra diverse direzioni di ricerca: da una parte è un grande ammiratore di Cézanne, sia negli aspetti "analitici" che "sintetici" della sua ope-

ra; dall'altra non dimentica la lezione primitivista di Gauguin, che spingerà per primo verso risultati estremi mentre, a livello tecnico, è ancora interessato dal Divisionismo che conoscerà direttamente da due compagni dello scomparso Seurat: Cross e Signac. Ma come gli stessi Cross e Signac avevano perfettamente capito, Matisse non sarebbe mai stato un vero divisionista: la tecnica che per loro era il naturale filtro visivo di ogni scena, diventava per lui un pretesto di eleganza. Alla fine, la direzione che Matisse sceglierà sarà quella del colore puro, della linea, delle grandi campiture senza profondità.

Ma la sua pittura che, forse fino al 1906-07, era la più avanzata d'Europa, lascerà anche successivamente profondi insegnamenti e l'immagine morale di un grande magistero artistico.



135

III, III, 135

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: *Bosco* - 1921 - olio su tela - 97x112 cm - Amburgo, Kunsthalle



136

III, III, 136

ERNST LUDWIG KIRCHNER: *Torre rossa ad Halle* - 1915 - olio su tela - 92,5x120 cm - Essen, Museum Folkwang - © (per opere di E.L. Kirchner) by dr. W. & I. Henze, Campione d'Italia

Quello dell'influenza delle arti "primitivistiche" sull'arte moderna occidentale – che diventa soprattutto evidente con l'esplosione degli Espressionismi francese e tedesco e nella svolta cubista di Picasso – è problema molto più complesso e articolato di quanto non facciano pensare certe sbrigative versioni a base di maschere acquistate o scambiate tra gli artisti in questione. Infatti (nell'accezione più estesa) il fenomeno della fascinazione per le arti primitive e arcaiche inizia con l'avvento del Romanticismo. Artisti e pensatori prolungano l'arco della tradizione culturale dei propri paesi (che la consuetudine accademica aveva finito per circoscrivere nei limiti volutamente ristretti dei "classicismi": da quello rinascimentale, al seicentesco, al Neoclassicismo) fino a tutto il Medioevo. Con la riscoperta del Medioevo il Romanticismo si propone, infatti, di giungere alla radice delle culture nazionali dei vari paesi europei. È significativo considerare che il revival gotico degli inizi dell'Ottocento segue di pochi anni l'uso del concetto stesso di Gotico nel significato odierno, designativo; e non in quello di "esclusione" (gotico=barbaro) usato per esempio dal Vasari.

Questa spinta verso il Medioevo e l'arcaismo, destinata a lasciare conseguenze più nel gusto che nella grande pittura del primo Ottocento, serviva, comunque, a rompere

il complesso di concetti estetici restrittivi dell'accademismo classico e a dare più ampio respiro alla coscienza estetica e storica del Romanticismo. Un altro aspetto della grande cesura che veniva ad aprirsi in questo periodo è quello dell'amore per l'esotismo (inteso come prolungamento della tematica del "pittoresco") che doveva stimolare una certa curiosità per le culture extraeuropee. Nel corso dell'Ottocento la massiccia espansione coloniale europea raggiunge il vertice del suo sviluppo offrendo una base concreta di osservazione alla sua curiosità etnologica. Avvenimenti come la forzatura del blocco navale dei porti giapponesi che durava ormai da due secoli, nel 1852, benché condotta dagli americani, diedero un nuovo impulso alla penetrazione europea verso l'Asia, dopo l'Africa e l'America. Mode come quella del "giapponismo" che iniziarono già nel corso degli anni sessanta a Parigi e attraversarono la fase più acuta tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta dell'Ottocento, sono indicative del decorso di questo fenomeno di avvicinamento a culture extraeuropee, che finisce per sfociare nella consapevolezza della fine dell'eurocentrismo e dell'egemonia culturale dell'occidente. I due fenomeni (quello del recupero delle culture nazionali fin dalla loro radice arcaica, e quello della curiosità per le arti "primitive" in senso

stretto, o esotiche) sono solo apparentemente antitetici e, in realtà, spesso strettamente collegati e quasi confusi tra loro. Lo dimostra molto bene il caso di Gauguin che è il primo pittore in cui un atteggiamento "primitivista" sia coscientemente praticato e teorizzato. In Gauguin non si registra solo una notevole influenza delle stampe giapponesi (come gli veniva rimproverato spesso dai contemporanei), ma di "tutte" le culture arcaiche studiate attentamente al Louvre: da quella egiziana sino a quella romana e gotica. I soggiorni di Gauguin in Bretagna negli anni ottanta, mostrano anche un altro risvolto di questa passione per l'arcaismo, rivissuto attraverso la tradizione reli-

III, III, 141

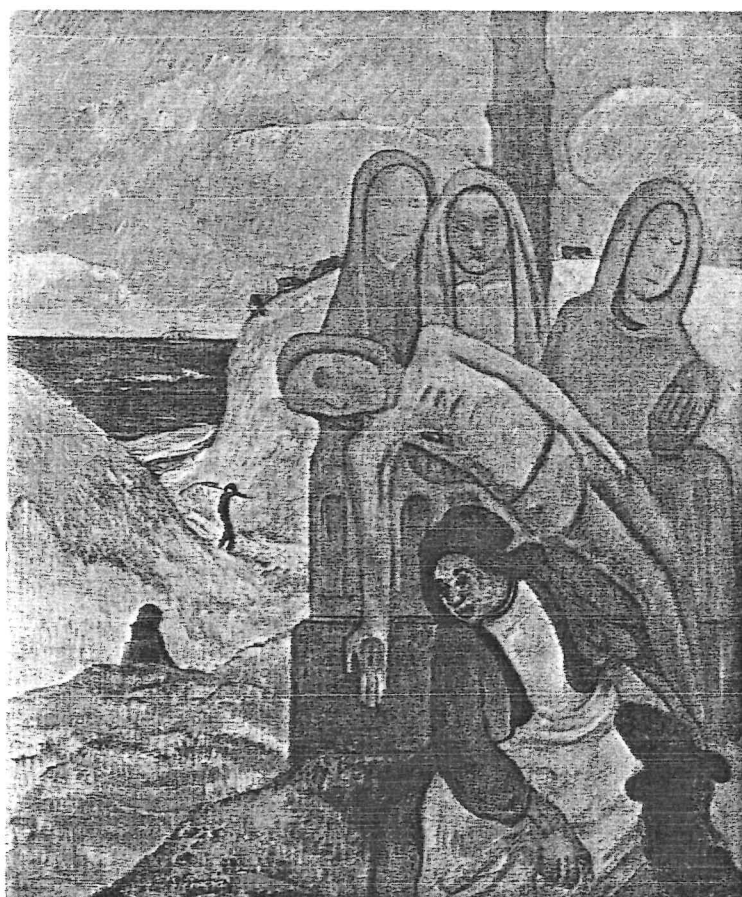
Fotografia della *Pietà* in pietra ricoperta di muschio al Calvario di Brasparts in Bretagna.

III, III, 142

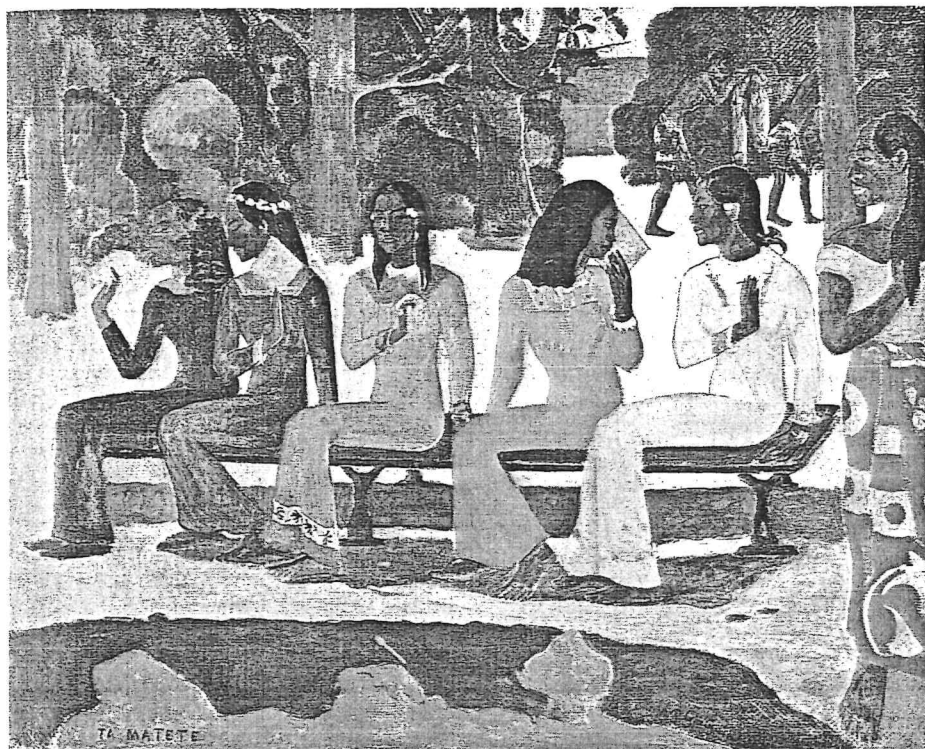
PAUL GAUGUIN: *Il Calvario (Il Cristo verde)* - 1889 - olio su tela - 73,3x92 cm - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



141



142



143



144

III, III, 143

PAUL GAUGUIN: *Ta Matete (Il mercato)* - 1892 - olio su tela - 78x92 cm - Basilea, Öffentliche Kunstsammlung

III, III, 144

Bassorilievo egizio - Parigi, Musée du Louvre

giosa popolare: se da un lato è un suggerimento stilistico, dall'altro è uno stile di vita, un modo di pensare. In entrambi i casi la motivazione non rivela solo una generica adesione estetizzante, ma una profonda convinzione. L'abolizione della prospettiva, l'uso di tinte piatte che sottolineano la bidimensionalità del supporto e bandiscono ogni illusionismo, non rendono più "falsa" la pittura, ma più "vera". È il *trompe-l'oeil*, cioè l'illusionismo (che suggerisce "quello che non è"), a ingannare lo spettatore. "L'arte è astrazione", come il pittore dichiara, quindi una "realtà spirituale" più che un'"apparenza materiale". In questo senso Gauguin sceglie i rozzi soggetti devozionali dei contadini bretoni - come nel *Cristo Giallo* (1889) e nel *Calvario* (il *Cristo Verde*, 1889, figg. 141 e 142) - anche perché presuppongono una fede, un concreto uso spirituale. Naturalmente Gauguin "non" è un *naïf*: anche nelle opere fatte durante il soggiorno tahitiano, in questa reale immersione nel primitivo - e in una religiosità evidentemente non cristiana - appaiono costantemente richiami alle sue esplorazioni del Louvre, a opere orientali o arcaiche conosciute in fotografia: la *Orana Maria* (1891) riproduce l'iconografia di un bassorilievo giavanese, *Ta Matete* (1892, fig. 143) la struttura di un rilievo egiziano (fig. 144). Quella del "primitivismo" è per Gauguin una scelta molto meditata di stile e non l'attuazione pratica di un programma di vita. Formalmente è un sistema per reinventare l'arte occidentale al di là dei limiti imposti dalla tradizione e dal gusto. Ma è significativa anche la confusione tra arte e vita. La ricerca del "paradiso perduto" ha, per Gauguin, il valore dell'abbandono di una condizione di vita opprimente come quella dell'Occidente industrializzato, dove gli istinti sono soffocati e la stessa presenza di codici di cultura prefissati non lasciano letteralmente più spazio alla creazione. È una scelta radicale, irrazionale, come quelle dei romantici della prima metà dell'Ottocento (Byron muore per la libertà della Grecia non potendo certo morire per quella dell'Inghilterra) e ben si accorda con il clima tardo-romantico della fine del secolo. Si potrebbe ricordare anche che, mentre Gauguin partiva per Tahiti (1891), Rimbaud moriva a Marsiglia di ritorno dall'Africa, per la malattia ivi contratta: anche se aveva ormai abbandonato la sua opera poetica da più di quindici anni. L'avventura di Gauguin è destinata in un certo senso a rimanere un modello per il futuro: il "viaggio" in India che la *beat generation* ancora propone negli anni cinquanta del nostro secolo, obbedisce alla stessa ansia di assoluto e di rifiuto del sistema di vita capitalistico. Se Gauguin rimane il caso più emblematico - da manuale - attraverso cui è più facile capire le motivazioni che spin-

gono gli artisti verso l'arcaismo, o il Primitivismo, va detto che le stesse influenze, in misura maggiore o minore, stavano percorrendo tutta l'Europa: dal Whistler della *Stanza del Pavone* (1876-77, cfr. fig. 58), dichiaratamente orientaleggiante, a Emile Bernard - che accusava Gauguin di essersi impossessato del suo "sintetismo", ma più di lui arcaizzante e medievaleggiante - fino a Ensor e Munch.

Van Gogh dimostra la sua candida natura nel copiare scrupolosamente delle stampe

di Hiroshige, percorrendo una strada che era stata aperta a suo tempo da pittori estremamente smaliziati, come Degas (poi seguito da Toulouse-Lautrec) che riesce a fondere nei nuovi tagli dell'immagine la sapienza compositiva dei giapponesi con i suggerimenti dell'istantanea, in una delle versioni più sconcertanti e piene di naturalezza della nuova moda. Quando, agli inizi del secolo, Matisse (fig. 145) e Picasso riproporranno la questione del "primitivo", lo faranno in una versione più stilisticamente

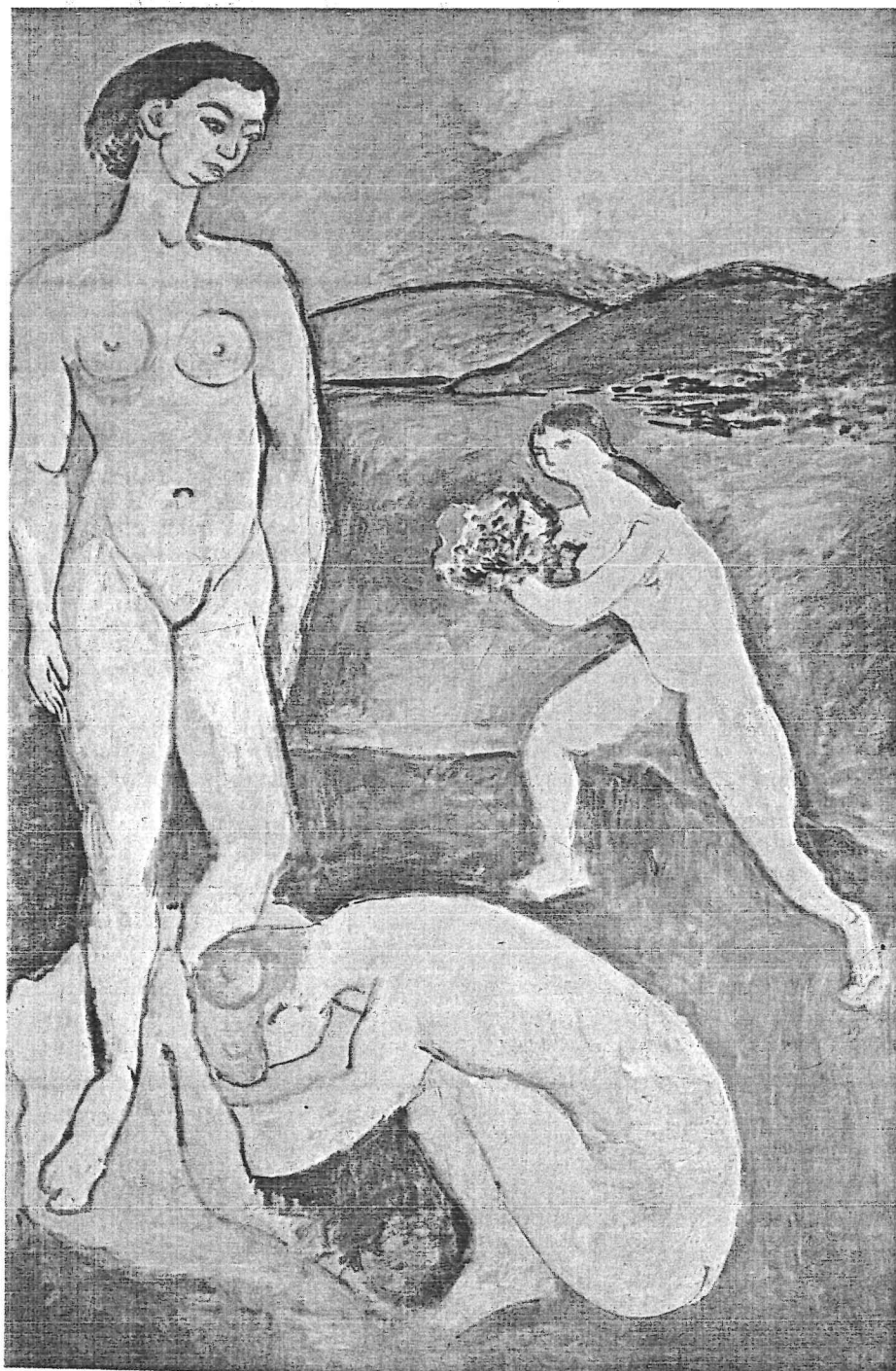
perentoria, ma emotivamente meno partecipe: il mito della "fuga dall'Occidente" è già un "mito culturale", l'interesse si sposta sull'aspetto formale. Lo stesso ventaglio delle possibilità si è ampliato a dismisura: Matisse fino al 1904-06 oscilla in bilico tra la scelta "sintetica" di Cézanne - svolta in un senso "lineare" - le stesure fauve di colore puro e la pittura a "mosaico" dell'ultimo *pointillisme* di Cross e Signac.

Lo stesso Picasso, nel cruciale 1906, è, per un verso, una specie di fauve tardivo ed estremista (Argan) mentre, dall'altra, entra nel vivo della contraddizione in termini che porta al Cubismo: il tentativo di sintesi tra gli insegnamenti di Cézanne e le sollecitazioni "barbariche" del Primitivismo.

Da una parte c'è una posizione razionalistica, tipicamente occidentale, che porta all'analisi, alla decostruzione-ricostruzione della forma. Dall'altra una posizione magica istintuale, che porta alla sintesi, alla forma chiusa, che prescinde dallo spazio che lo circonda. Picasso riesce a far sue queste posizioni sostanzialmente antitetiche e a fonderle in un unico linguaggio che, da questo momento in poi, presupporrà uno sguardo allargato sulla cultura di tutti i tempi e di tutti i paesi, e finirà per sfociare nell'ipermanierismo dello "stile Picasso" dagli anni venti in poi, quando l'artista passerà senza soluzione di continuità dal Cubismo al figurativo più classico, al surreale, al d'après dichiarato di iconografie di altri pittori. Al di là dell'esempio di Picasso che incarna pienamente lo spirito del nostro secolo, il modello "romantico" di Gauguin basato su questa miscela di arcaismo scelto all'interno di una tradizione nazionale e di moderato esotismo continuerà a funzionare all'interno degli "espressionismi" dei primi anni del nostro secolo, - con particolare evidenza in ambito tedesco - fino alla versione elegantemente stilizzata di Modigliani, a metà strada tra il modello scultoreo di Brancusi (che a sua volta è una versione moderna di certa cultura popolare rumena) e quello coloristico fauve.

III, III, 145

HENRI MATISSE: *Le Luxe* - 1907 - olio su tela - 207x137 cm - Parigi, Musée National d'Art Moderne



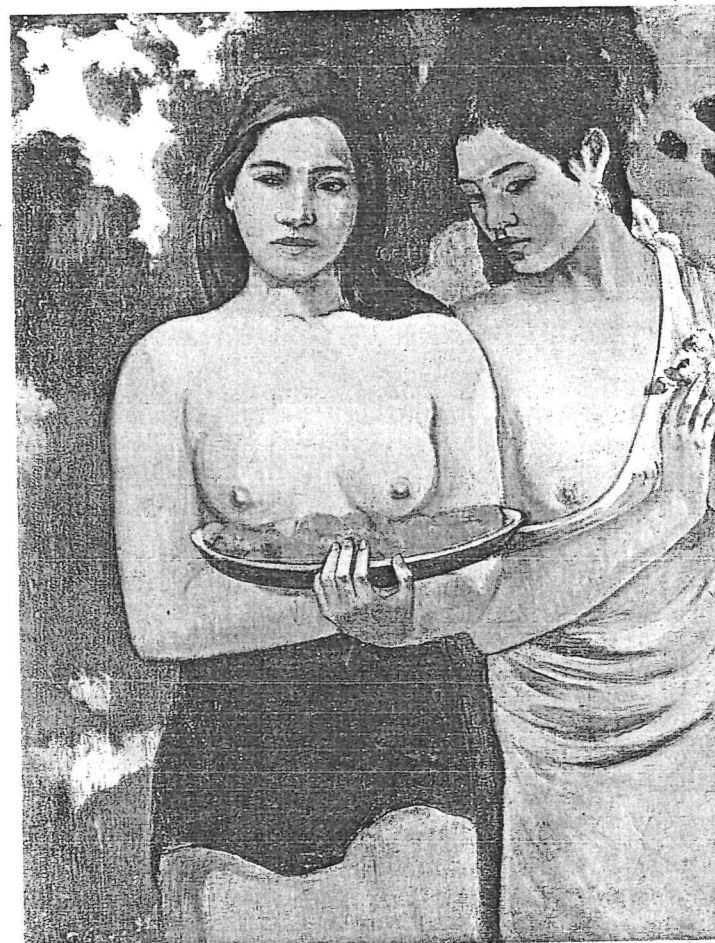
L'influsso di Gauguin

Le opere di Paula Modersohn-Becker (1876-1907), dotatissima pittrice prematuramente scomparsa, e di Kirchner contengono evidenti segni dell'amore dei due pittori tedeschi per Gauguin: così è nella *Ragazza nuda con vaso di pesci rossi* della Moder-

sohn-Becker (fig. 146, che mostra una vicinanza iconografica con le *Due Tahitiane* del pittore francese, fig. 147) e nella *Ragazza negra sdraiata* di Kirchner (fig. 148) che, oltre a riprendere alcune iconografie gauguiniane (fig. 149), avvicina al modello reale un modello ideale e stilistico: l'idoletto primitivo (fig. 150).



146



147

III, III, 146

PAULA MODERSOHN-BECKER: *Ragazza nuda con un vaso di pesci rossi* - 1906 - olio su tela - 105x55 cm - Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst

III, III, 147

PAUL GAUGUIN: *Due Tahitiane* - 1899 - olio su tela - 73x94 cm - New York, Metropolitan Museum of Modern Art

dall'immediato primo dopoguerra in poi: un minimo di deformazione o stilizzazione diventava cosa accettabile anche per il gusto più corrente.

Se, come abbiamo visto, la questione del linguaggio è fondamentale per capire l'evoluzione di certe proposte figurative in vere e proprie formulazioni d'avanguardia, capaci di rovesciare lo sguardo che l'arte proietta sul mondo e la stessa visione del mondo, è sempre sul piano dell'ideologia che si gioca la partita più grossa. Lo stesso Cubismo, gettando sul tappeto, al suo nascere, la questione del primitivismo, con una radicalità ancora sconosciuta e con un'autorevolezza tale da deviare su questo tema le ricerche degli artisti più avanzati d'Europa, propone, seppure implicitamente, un'importante scelta ideologica.

Nel Futurismo e nell'Espressionismo l'aspetto ideologico precede addirittura, e comunque affianca sempre, la questione dello stile ed è, in definitiva, più importante. Paradossalmente quasi nessun gruppo d'Avanguardia, nonostante le premesse comuni e il lavoro di gruppo, riuscirà a produrre una vera e propria omogeneità di stile al di là dell'ideologia che accomuna i componenti del gruppo. Dadaismo e Surrealismo, nel campo figurativo, si segneranno addirittura per la mancanza di uno stile unitario, al di là di certe premesse unitariamente accettate, con una varietà di linguaggi e proposte veramente sconcertante.

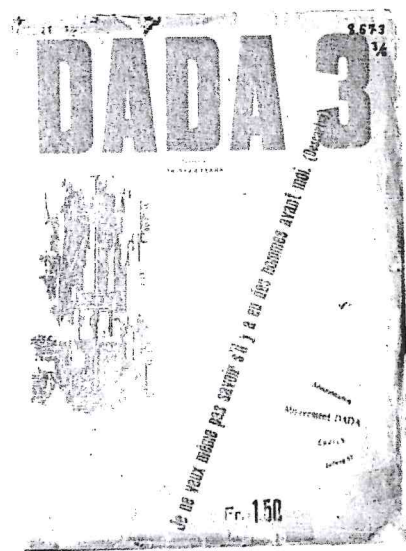
L'utopia dell'Avanguardia si sposa così al concetto della libertà dell'artista, che sorprende e frastorna il pubblico con "salti" creativi, con scarti veloci e imprevedibili, a volte contraddittori. Attorno al 1910-12 vi sono numerosi esempi di artisti che, nel giro di uno o due anni, passano da una pittura relativamente tradizionale a una ricerca avanzata, fino a giungere a esperienze astratte.

Ma non bisogna dimenticare che l'Avanguardia, come dice il termine stesso, è avanscoperta, esplorazione, laboratorio, previsione, scommessa con il futuro.

Le riviste

Riviste e pubblicazioni furono un elemento cardine nella diffusione dell'ideologia delle Avanguardie. Riviste d'arte che pubblicavano testi poetici, illustrazioni di artisti, testi e saggi teorici accompagnarono il percorso di tutti i raggruppamenti nati nel contesto delle Avanguardie Storiche.

Abbiamo qui pensato di offrire un'antologia di copertine o pagine di queste mitiche pubblicazioni e il ritratto di qualcuno dei grandi promotori di questi gruppi d'Avanguardia. Si notino il modo rivoluzionario di impaginare o di offrire i testi, letteralmente, allo "sguardo" dello spettatore, quasi come condensati di testo, immagine, slogan, onomatopee ecc. (figg. 109-119).

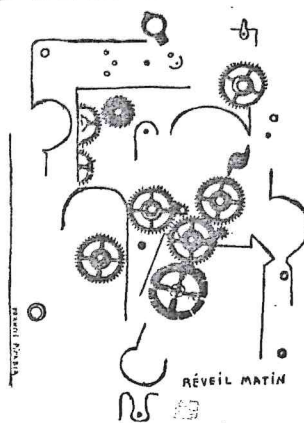


109

III, III, 109

Frontespizio del periodico di Tristan Tzara "Dada" n. 3 - Zurigo, 1907

DADA 4-5



110

III, III, 110

FRANCIS PICABIA: Frontespizio di "Dada" n. 4-5 - Zurigo, 1919.



111

III, III, 111

Foto di Tristan Tzara.

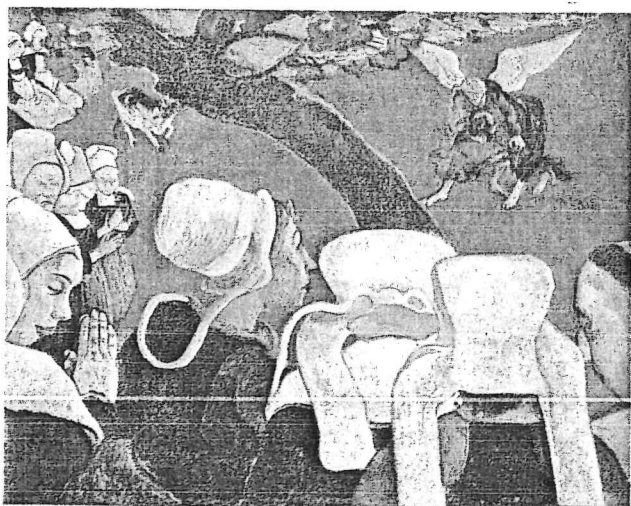
Il Sintetismo: da Gauguin ai Nabis

Fin dal tempo della mostra al Caffé Volpini (1889), che vide riuniti in un'esposizione Gauguin e Bernard si usò per la prima volta, affiancato al termine "Impressionismo" (allora ancora usato a definire in linea generale tutta l'arte innovatrice), il termine "Sintetismo". La parola, dovuta forse al critico Aurier (uno dei primi estimatori di Gauguin e Van Gogh) fu voluta probabilmente da Gauguin come rafforzativo del termine Impressionismo, e doveva indicare la novità del movimento cui lui e Emile Bernard (1868-1941) avevano dato vita. In realtà sembra che - benché Gauguin ne divenisse miglior interprete - fosse stato il giovanissimo Bernard a teorizzare il ritorno a una "sinteticità" che do-

veva ricordare, nelle sue intenzioni, la semplicità dell'arte medievale delle vetrate gotiche con la brillantezza dei colori piatti da cui l'immagine è composta. Gauguin inserì in quest'idea iniziale le sue simpatie per l'arte esotica (sembra che Pissarro rimproverasse a Gauguin "di aver rubacchiato tutto ciò ai Giapponesi") e la sua conoscenza non superficiale dell'arte arcaica, ottenendo risultati di una grande complessità stilistica. Il primo dipinto "sintetista" di Gauguin fu *La visione dopo il sermone* (1888, fig. 45) che riprendeva le cuffie monumentali delle donne bretoni di un dipinto di Bernard (fig. 46), come questi poi gli rimproverò. Lo stesso Van Gogh che era in rapporto epistolare con Bernard fece una replica del dipinto per capire meglio le novità che i due andavano elaborando (fig. 47).

Nello stesso anno un altro giovane pittore, PAUL SÉRUSIER (1864-1927) tornò a Parigi dalla Bretagna (dove Gauguin si trovava), riportando un piccolo dipinto eseguito sotto la sua direzione, che mostrò poi agli amici, il futuro gruppo dei "Nabis". Il dipinto ricevette il soprannome augurale di *Le Talisman* (Il talismano, fig. 48). È quindi evidente che, alla base della ricerca dei Nabis (un termine ebraico che significa "Profeti"), ci sono alcuni aspetti della pittura praticata da Gauguin: l'uso di tinte piatte, senza chiaroscuro, scelte secondo criteri soggettivi, e non retinici, e la tendenza a usare il colore puro, non mescolato.

L'accettazione di questi principi portava a considerare la superficie del quadro come uno spazio piano, aprospettico: la "menzogna" prospettica è esorcizzata dalla bidimensionalità di-



45

III, III, 45

PAUL GAUGUIN: *La visione dopo il sermone* - 1888 - olio su tela - 73 x 117 cm - Edimburgo, National Gallery of Scotland



46

III, III, 46

EMILE BERNARD: *Donne bretoni in un prato* - 1888 - olio su tela - 92 x 74 cm - Saint-Germain-en-Laye, Collezione privata



47

III, III, 47

VINCENT VAN GOGH: *Donne bretoni* - 1888 - tempera e acquerello su carta - 67 x 48 cm - Milano, Civica galleria d'Arte Moderna

III, III, 48

PAUL SÉRUSIER: *Paesaggio al Bois d'Amour (Il Talismano)* - 1888 - olio su tavola - 22 x 27 cm - Parigi, Collezione privata

chiarata della pittura, come si può notare nei tetti di Maurice Denis (1870-1943, fig. 49), e più ancora, nella falsa soluzione "ingenua" di Bonnard, che dipinge il tessuto come fosse incollato alla tela e non addosso al personaggio che lo veste (fig. 51). Edouard Vuillard (1868-1940, fig. 50) esagererà la tendenza dell'amico fino a far assumere a tappezzerie, stoffe e tessuti dei suoi interni piccolo borghesi l'aspetto sontuoso di arabeschi. Felix Vallotton (1865-1925), nelle sue xilografie, userà un procedimento analogo, accostando diversi *patterns*, anche se in modo più diretto (fig. 52). Si noti inoltre come l'alternanza dei bianchi e dei neri serva a rappresentare alternativamente pieni e vuoti, come nell'arte orientale. Le xilografie di Vallotton ebbero un enorme successo, e una certa influenza, su due futuri grandi dell'Espressionismo: Kirchner e Kandinskij.