



Rivista dal 2010

# NUOVE DIREZIONI

CITTADINO e VIAGGIATORE

AR  
Te

“Oltre l’Ovvio”  
*Riflessioni sull’arte e dintorni*  
di Lidia Pizzo

*Raccolta*  
*dal 2014 al 2016*

4

*Editore e proprietà*



Registrazione **1 dicembre 2010**  
al Tribunale di Firenze con n. **5809**  
Numero iscrizione al ROC **22560**

Contatti:

**[info@nuovedirezioni.it](mailto:info@nuovedirezioni.it)**

**351 5682026 – 328 7698417**

**FIRENZE via di San Niccolò 18**

*Direttore responsabile*

**Riccardo Romeo Jasinski**

*Coordinatore editoriale*

**Pier Luigi Ciolli**

*Segreteria di redazione*

**Anna Rita Prete**

Le pubblicazioni sono esemplari gratuiti fuori commercio, prive di pubblicità a pagamento.

Gli articoli possono essere riprodotti citando la testata e il numero della rivista.

I libri non possono essere utilizzati per ristampe.

La messa in vendita delle riviste e/o dei libri attiva la violazione della normativa sul diritto d'autore oltreché un danno all'immagine dell'Associazione che si riserva ogni più opportuna azione a tutela dei propri diritti e interessi.

# SOMMARIO

<b>La pittura nel Romanticismo</b>	<b>6</b>
<i>Hayez e Fontanesi, due protagonisti italiani</i>	
<b>La seconda metà dell'Ottocento</b>	<b>12</b>
<i>Attention please, giro pagina. La seconda metà dell'Ottocento tra conservatori e innovatori</i>	
<b>L'Impressionismo</b>	<b>18</b>
<i>Giro un'altra pagina... Courbet e Manet battistrada dell'Impressionismo</i>	
<b>La seconda metà dell'Ottocento 2</b>	<b>26</b>
<i>Parigi, capitale europea dell'Arte. Il ruolo dei caffè e degli studi dei pittori</i>	
<b>Correnti dell'Impressionismo</b>	<b>32</b>
<i>L'opera di Klimt. Lo stile Liberty. Teoria e limiti</i>	
<b>L'Espressionismo</b>	<b>38</b>
<i>Schiele, Kokoschka, Boldini, Gaudì. L'Art Nouveau</i>	
<b>I Maestri dell'Impressionismo</b>	<b>43</b>
<i>Monet. Il maggiore rappresentante della corrente</i>	
<b>I Maestri dell'Impressionismo 2</b>	<b>50</b>
<i>Renoir, Degas, Pissarro. Le colonne portanti</i>	
<b>Correnti dell'Impressionismo 2</b>	<b>55</b>
<i>Nadar, Auguste Rodin, Medardo Rosso. La fotografia e il Neo Impressionismo</i>	
<b>Correnti dell'Impressionismo 3</b>	<b>61</b>
<i>Seurat e Signac. I creatori del Pointillisme</i>	
<b>I Maestri dell'Impressionismo 3</b>	<b>67</b>
<i>Cézanne. Genio appartato, rivoluzionò la pittura</i>	
<b>Il Simbolismo</b>	<b>74</b>
<i>Il Simbolismo e Gauguin. L'artista sognò una vita semplice e ingenua</i>	
<b>Alle scaturigini dell'Espressionismo</b>	<b>82</b>
<i>Van Gogh. Un'esistenza tormentata</i>	
<b>Tra il Postespressionismo e l'Art Nouveau</b>	<b>90</b>
<i>Il conte Toulouse-Lautrec. Una vita tra handicap, alcool, arte</i>	
<b>Il portavoce dei Fauves</b>	<b>98</b>
<i>Matisse. Il colore come forma plastica</i>	
<b>Altre correnti pittoriche del Simbolismo</b>	<b>106</b>
<i>Nabis, Fauves, Die Brücke. Tre gruppi importanti per lo sviluppo delle arti</i>	
<b>APPENDICE</b>	
<b>Museo della Carale di Ivrea</b>	<b>115</b>
<i>Convegno "Pensare oltre l'ostacolo della parola"</i>	
<b>Per inciso</b>	<b>121</b>
<i>Controcanto sulle mostre d'arte di una quasi addetta ai lavori</i>	



*Riflessioni sull'arte e dintorni  
tratte dalla rivista Nuove Direzioni*

# La pittura nel Romanticismo

## Hayez e Fontanesi, due protagonisti italiani

di Lidia Pizzo

**E**simi lettori, prima di “liquidare” questa prima parte del XIX secolo, vorrei aggiungere, magari sinteticamente, qualche altra nozione sul Romanticismo, come esso si presenta sia in Italia sia in Europa, quando, per esempio, vengono in uso i termini: *classico* e *romantico* o *pittoresco* e *sublime*.

Lo so, vi state chiedendo: “In effetti, a cosa si riferiscono gli studiosi con le prime due espressioni certamente antitetiche”? Non è molto difficile intuirlo.

Col termine di *classico* s'intende tutto quel filone che prende a modello l'arte greco-romana, mentre col termine *romantico* s'intende tutto quel filone che prende a modello il Romanico

William Turner, *Naufragio*, olio, Tate Gallery, Londra





John Constable, *Campo di grano*, National Gallery, Londra

e il Gotico. Addirittura, secondo il pensiero del Worringer, è classica l'arte del mondo mediterraneo, che ha un rapporto costruttivo e positivo con la natura, è romantica l'arte del mondo nordico, che considera la natura come forza minacciosa e misteriosa.

Per comprendere il portato di queste affermazioni dobbiamo fare un passettino indietro e tirare in ballo il filosofo tedesco Kant (1724-1804). Questi, avendo un *testone* pieno d'idee all'avanguardia per i tempi, che sicuramente vi hanno fatto tribolare sui banchi della scuola, nella sua *Critica del Giudizio* divide il *bello* soggettivo, il quale dà piacere, da quello oggettivo, il *sublime*, proprio degli spettacoli della natura, che dà smarrimento. La poetica del *sublime*, dunque, anticipa quella che sarà una delle idee portanti del Romanticismo.

Conseguentemente, a partire da questo periodo, il *bello*, essendo soggettivo, non starà più nella cosa in sé stessa ma negli occhi di chi guarda.

Così, *l'opera d'arte, in quanto soggettività, chiamerà in causa la filosofia dell'arte, si farà meta-*

*arte* e in molteplici correnti artistiche si tradurrà in una discesa agli inferi dei *materiali* dell'arte, fino a congiungersi con il residuale, con l'immondizia e così via, di cui tanto spesso sono pieni i musei di arte contemporanea.

Dice Erza Pound che "la bellezza è difficile". Siamo già a metà XX secolo.

La bellezza è difficile da rendere in una forma, da decifrare e, soprattutto, da intendere.

Come vedete, nel momento in cui entra in scena la filosofia dell'arte (cioè l'Estetica, nata come branca distinta dalla Filosofia solamente intorno alla metà del '700 a opera di Alexander Gottlieb Baumgarten) in relazione allo sguardo dell'artista prima e dello spettatore dopo, i giudizi, le linee di interpretazioni si moltiplicano, si intersecano, si aggiungono senza un vero filo conduttore, che daranno luogo agli "ismi" moderni e poi contemporanei.

Ma, questo è già un altro discorso, di cui diremo in un secondo momento.

Quindi, d'ora in poi teniamo sempre presenti queste premesse.

Intanto, torniamo al periodo preso in esame. Da un po' di tempo a questa parte sosteniamo ben a ragione che la Francia diventa centro propulsore del Romanticismo, ma i primi segnali provengono non solo dalla Germania, come abbiamo osservato poco sopra, ma anche dall'Inghilterra, in cui il termine *romantico*, invece, assume il significato di *pittresco*, riferito in particolare all'arte del giardinaggio, che non imita più la natura ma è frutto della fantasia dell'uomo.

Quindi, non più la natura come paradigma di riferimento per l'interpretazione della realtà ma l'arte stessa, laddove la soggettività dell'artista, il quale non si astraie dalla realtà (vedi Delacroix, per esempio), assume su di sé temi di scottante attualità, come la soluzione del problema tra libertà e dovere.

Definiti i termini, *classico* e *romantico*, *bello*, *pittresco* e *sublime*, passiamo a volo d'uccello a dire dell'economia, che tanto influenzerà anche la produzione artistica.

Tutti sapete che nell'Ottocento scienza e tecnica progrediscono ulteriormente rispetto al secolo precedente, pertanto aumenterà la produzione industriale e sarà messo in crisi in modo drastico l'artigianato, che da millenni aveva usato le materie messe a disposizione dalla natura. L'industria, al contrario, agisce *sulla* natura, trasformandola, un po' come avviene oggi, magari con un'incisività maggiore. Stante così le cose, l'artista sarà escluso dal ciclo produttivo, non gli resterà, allora, che l'opposizione e per farlo assumerà la fisionomia del bohémien, un borghese cioè che si opporrà alla sua stessa classe sociale disprezzandone il conformismo, l'affarismo, la mediocre cultura.

Dopo questa lunga introduzione, andiamo per un attimo in Inghilterra e velocemente accenniamo ai paesaggisti Constable e Turner. Di essi abbiamo già parlato a proposito del *paesaggio* come genere artistico indipendente (vedi i numeri 126 e 127 di InCamper). Qui aggiungiamo qualche altra nozione generale.

L'artista romantico rifiuterà il Barocco, soprattutto nelle sue frange estreme, attribuirà all'arte una finalità sociale (v. Delacroix) e rivendicherà l'indipendenza e l'autonomia da ogni forma di soggezione a qualsiasi potere.

Su tali premesse, si svilupperanno vari generi artistici come il ritratto e il paesaggio nonché, successivamente, si amplierà la ricerca sulle possibilità del colore, della forma, dell'espressività.

Il ritratto, come ricorderete, in quanto genere indipendente aveva visto un'anticipatrice in Rosalba Carriera, mentre il paesaggio ha le sue più alte espressioni negli inglesi Constable e Turner.

Il primo sostiene che lo spazio è costituito innanzitutto da oggetti, da cose, e quindi è un fatto concreto, in cui le nuance colorate delle cose stesse servono a stabilire i rapporti spaziali. Il secondo invece sostiene che è un fatto astratto, universale, infinito, in cui agiscono le forze cosmiche. Lo spazio, poi, sarà percepito attraverso le cose particolari.

Entrambe le concezioni si riveleranno gravide di sviluppi successivi.

Ancora in Inghilterra con lo scopo di recuperare un'arte più genuina, volta a una sorta di

Gabriele Rossetti, *La Ghirlanda*, Guildhall Art Gallery, Londra





Francesco Hayez, *Il bacio*, Pinacoteca di Brera, Milano



Francesco Hayez, *La principessa di Sant'Antimo*, Museo di San Martino, Napoli

armonia tra le arti rispetto alla ripetizione di temi romantici ormai abusati, si viene a formare la Confraternita dei Preraffaelliti, che s'ispira alla natura, secondo uno stile senza fronzoli e ricco di significati spirituali.

L'esempio è quello dei pittori venuti prima di Raffaello, quindi si prediligono soggetti intimistici, letterari e storici nonché di vita contemporanea. I Preraffaelliti espressero la loro poetica in una rivista pubblicata per tre anni dal 1850 al 1853.

Tra di loro si distingue Dante Gabriele Rossetti, figlio di un esule italiano di cui riportiamo "La Ghirlanda", che sicuramente molti di voi conosceranno, in cui una donna angelica e sensuale suona un'arpa attornata da due angeli in mezzo a rigogliose decorazioni.

Certo soffermarsi sui minori stranieri non sarebbe male! Ma, anche in Italia non mancano esempi.

Così, cari lettori, armatevi di pazienza e seguitemi. Impostiamo prima di tutto la questione in termini di storia.

Come tutti sappiamo, il nostro Paese vive un periodo complesso e costellato di tumulti e moti insurrezionali, che porteranno all'unità nazionale. Nonostante i tanti fermenti, l'arte soffre di una certa angustia, come se i nostri artisti si fossero chiusi alle influenze che arrivavano da altri luoghi. La stessa corrente dei Macchiaioli non ha nulla a che vedere con gli Impressionisti, ad esempio. Si deve aspettare la fine del secolo perché le istanze provenienti d'oltralpe siano recepite pienamente.

Tra l'altro artisti come Fontanesi, Silvestro Lega, Gioacchino Toma e altri non hanno avuto il giusto rilievo proprio a causa dei limiti con cui la pittura italiana ha avuto risonanza all'estero, anche perché è mancato in Italia un centro trainante come Parigi. Così il corso dell'arte nostra è privo di quella compattezza propria della francese e nello stesso tempo manca di quella consequenzialità o anche di quell'opposizione tra programmi culturali cogenti.

Detto in termini più espliciti, fino alla fine del secolo l'arte italiana sarà caratterizzata da un

certo provincialismo, laddove la letteratura conoscerà artisti di rilievo come un Leopardi o un Manzoni e la musica con l'opera lirica da Rossini a Verdi, a Bellini e altri avrà un periodo di grande splendore, che travalicherà i limiti angusti di cui soffre la pittura, per assumere un rilievo internazionale e diffondersi anche tra gli strati popolari.

Certo, anche da noi penetreranno i principi romantici, come la conflittualità tra l'io e la società, così bene espressi da Stendhal: le "passions de l'âme", oppure la concezione della natura la cui realtà non è conflittuale di per sé stessa ma lo diventa, se ogni suo frammento rispecchia la realtà del cosmo da cui principia sia la vita dell'io sia la sua destinazione ultima. Ovviamente, a questo si aggiunga la questione del realismo, il cui approccio è ancora duale: da una parte l'artificiale con la città, la società e così via, dall'altra la natura, nel cui orizzonte è possibile ricomporre la conflittualità dell'io sciogliendola in poesia.

Riassumere il Romanticismo in poche righe è difficoltoso, come avrete, carissimi lettori, abbondantemente compreso.

Vorrei solo sottolineare che questo è il periodo dei dissidi, delle lacerazioni dell'io, delle dualità, dei conflitti, e così via, che in effetti si fanno sentire ancora oggi, anche se in forme diverse.

Tra i pittori italiani del periodo ricordiamo Francesco Hayez nato a Venezia nel 1791 e di cui tutti conosciamo il famoso "Il Bacio", che si trova nella Pinacoteca di Brera a Milano. Il dipinto fu commissionato all'artista dal conte Alfonso Maria Visconti.

Dobbiamo dire che esso è la prima immagine dipinta di un gesto comunissimo tra amanti e che non era stato rappresentato prima di allora. Tra l'altro la fortuna del lavoro è data anche dalla sua ambiguità, perché non sappiamo se è un gesto di addio o di benvenuto. La stessa sensualità della posa ci fa dimenticare i particolari, come il celeste del vestito della ragazza, che ricorda la bandiera francese e il verde e il rosso degli indumenti del ragazzo, che rimandano alla nostra bandiera. Probabilmente attraverso tale escamotage l'artista vuole alludere all'alleanza franco-italiana.



Antonio Fontanesi, *Le nubi*, Museo civico, Torino



G. Carnovali detto il Piccio, *Paesaggio dai grandi alberi*, Galleria d'arte Moderna, Milano

Di questo quadro esistono tre versioni, di cui due sono in collezioni private, ma in uno di essi il vestito della donna è bianco e quindi il richiamo alla bandiera italiana è evidente.

Affezionati lettori, ormai dovrete essere in grado di giudicare un'opera a colpo d'occhio. Infatti, dalle immagini riportate non vi sarà difficile notare la tecnica scaltrita dell'artista, che vuole contemperare una cultura neoclassica di raffinato cromatismo veneto e alcuni tratti tipici del Romanticismo.

Ma Hayez è anche un ritrattista molto accurato, i cui lavori risentono della maestria dell'Accademia.

Accanto a lui troviamo l'eccentrico Giovanni Carnovali, detto il Piccio (1804-1873), nei cui dipinti l'influenza romantica è palese, ma anche la tarda pittura cinquecentesca italiana è fortemente presente. Egli rompe, è vero, con la cultura dominante ma non fa scuola, né, a causa del suo individualismo, crea una nuova tendenza.



Antonio Fontanesi, *I pioppi*, Galleria Ricci Oddi, Piacenza

Basti osservare “Paesaggio dai grandi alberi” che apre un percorso, che sarà ripreso successivamente dai nuovi Lombardi.

In pratica, ci sono in Italia delle personalità capaci di trasfigurare e interpretare le istanze del passato in modo “nuovo” come il Piccio o lo stesso Hayez o altri che si pongono al fuori degli schemi “accademizzanti”, imperanti nella cultura italiana, ma *non c'è una coscienza critica del linguaggio*. Si va, infatti, per intuito. Prima di chiudere la parentesi italiana due parole devono essere spese a favore di Antonio Fontanesi, nato a Reggio Emilia nel 1818 e formatosi alla scuola di Minghetti. Egli prende parte attiva agli avvenimenti politici del tempo per cui viene esiliato. Prima va a Torino e poi in varie parti d'Europa e persino in Giappone, assorbendo le idee e la cultura del tempo. Infatti, basta osservare alcuni suoi dipinti per rendersi conto del “respiro” europeo della sua arte e dell'elaborazione personale delle idee romantiche, espresse nei suoi paesaggi. Qui, è vero, circola l'aria del romanticismo, ma già le tema-

tiche iconografiche sono superate e la conflittualità romantica attenuata. Infatti, per Fontanesi, in ogni frammento del paesaggio la natura si presenta nel suo insieme ma non nella sua spettacolarità, nella sua semplicità invece, la cui scelta del luogo da rappresentare tuttavia non sarà mai casuale, perché in quel “frammento” soggetto e oggetto non coincidono, come sarà in un Turner, ma mantengono ancora la loro distinzione. Solo in questi termini per Fontanesi sarà possibile la poesia, cioè nello stemperarsi della conflittualità dell'io nella natura.

Tra l'altro, cari lettori, vi pregherei di osservare la tecnica della sua pittura, per esempio quella de “I pioppi” in cui i colori sono accostati, sovrapposti, fusi secondo quella che è la tecnica impressionista. Ciò dimostra come già l'artista sentisse fortemente l'influenza di questo movimento, che si affermava proprio in quegli anni e testimonia come le suggestioni artistiche provenienti da oltre le Alpi cominciassero a diffondersi anche in Italia. Nel 1901, a molti anni dalla sua morte, avvenuta nel 1882, la Biennale di Venezia dedicherà alle opere di questo artista una vasta rassegna.

Carissimi lettori, siamo arrivati all'epilogo di quel lungo periodo che va dal Quattrocento alla prima metà dell'Ottocento, che vede l'uomo al centro del cosmo.

Ma già allo schiudersi del Romanticismo a questo si sostituirà l'Io, la sua conflittualità, la sua frammentazione, come abbiamo accennato poco sopra.

La fase successiva sarà quella delle grandi innovazioni, dei grandi progressi della scienza, della tecnica e della tecnologia, che vedrà, nella contemporaneità, la contrapposizione del mondo reale al tecnomondo, il passaggio dall'Io al Noi, la contrazione/dilatazione delle categorie spazio-temporali e così via. Quindi, dalla seconda metà dell'Ottocento anche l'arte si frammenterà in mille *ismi*, in mille innovazioni stilistiche e contenutistiche, fino ad arrivare all'azzeramento dei linguaggi.

Dalla prossima volta, dunque, sarà il caso di girare pagina, per *tuffarci* nell'arte più vicina a noi, per arrabbiarci o deliziarci, a seconda dei punti di vista, con gli artisti più rappresentativi dei vari periodi.

# Attention please, giro pagina

La seconda metà dell'Ottocento tra conservatori e innovatori

di Lidia Pizzo

**C**ari e affezionati lettori di questa rubrica, il mio titolo *english* è giusto per fare comprendere a chi poco mi conosce, che le lingue sono il mio forte!!!

Scherzo evidentemente, per strapparvi un sorrisino visto che l'argomento che vi accingerete a leggere è pesantuccio.

Si gira pagina, finalmente.

Vado a "raccontarvi" l'arte moderna e poi la contemporanea.

Ma prima devo fare alcune precisazioni rivolte a quei pochi che avete avuto la pazienza di raccogliere i miei articoli.

Certamente, vi sarete accorti che inizio la vera e propria storia dell'arte a partire dall'Umanesimo.

Incuriositi vi sarete chiesti: Perché?

Mentirei se dicessi: Non lo so, e mentirei ugualmente dicendo: L'Umanesimo mi faceva più simpatia rispetto al Medioevo o alla storia dell'arte greco-romana.

Se sopravvivrò alla farragine artistica del mondo moderno e contemporaneo sicuramente ne parleremo.

Adesso mi preme fare comprendere nella maniera più semplice possibile che la vera e propria Storia dell'Arte in effetti comincia con l'Umanesimo.

Su, non sgranate gli occhi, non pensate che mi sia data di volta la materia grigio-perla stipata alla meno peggio nella scatola cranica.

Mi spiego subito.

C'era una volta un filosofo, che come tutti i filosofi aveva le paturnie e gli venne in testa di dire in altro modo, rispetto ai predecessori della stessa risma, che *l'arte era morta*. Apriti cielo!



Donato Creti, *Il ballo delle ninfe*, Museo di Palazzo Venezia, Roma

La frase era bella e dirompente e figuriamoci se non finì per essere usata e abusata, e tutti indistintamente se ne servirono, dai più fini cervelli pensanti a me, povera scrivente.

Ma procediamo. Quel tal filosofo di cognome faceva Hegel (1770-1831) e di nome Georg Wilhelm Friedrich. Beh, con tutti questi nomi non poteva essere che uno dal testone complesso

e difficile. Non vi consiglio di far vedere la foto ai bambini, rischierebbero l'itterizia.

Ma bando alle facezie e parliamo sul serio.

Cosa intendeva dire questo filosofo? Che a un certo punto, diciamo tra la fine del '300 e l'inizio del '400 l'arte perde il suo contatto con il sacro, con l'ispirazione divina della bellezza. Infatti, fino ad allora avevamo avuto immagini che, contemplate, determinavano dei comportamenti i quali influivano poi sull'ambiente in cui gli uomini vivevano. Mi spiego meglio con un esempio. Immaginiamo di vivere nel Medioevo, le

Concetto difficilino, è vero, che, se non vi è completamente chiaro, potete saltarlo oppure approfondirlo tramite qualche testo o al limite su Wikipedia.

Man mano che si procede nei decenni, però, l'arte si emancipa dalla religione e diventa Estetica, perché Dio non è più il centro focale dell'interpretazione della realtà ma vi subentra l'uomo.

A questo punto nasce la vera e propria storia dell'arte. Abbiamo ampiamente parlato di Michelangelo, Giorgione, Tiziano e tantissimi altri.

Nel momento in cui l'arte, sostiene il filosofo



Cristiano Banti, *Boscaiolo*, Galleria d'arte Moderna, Firenze

persone sono quasi tutte analfabete ma osservano scrupolosamente la religione e vanno in chiesa. Lì vedono delle immagini (chiamate dagli studiosi *Biblia pauperum: il libro dei poveri*), pensate a quelle di San Francesco. Vi scorgono degli esempi di vita e cercano di uniformarsi, oppure osservano le immagini della vita di Gesù, della Madonna, dei Santi e così via, le quali diventano modelli edificanti.

Tutto questo determina modi di agire, perché la religione, il divino sono il centro focale con cui l'occhio dell'uomo abbraccia il mondo e vi dà un senso. Ricordate la Divina Commedia?

L'arte racconta, dunque, delle verità, perché in essa si concentra l'*ens*, l'*unum*, il *verum* e il *bonum*, cioè l'Uno, il Vero e il Bene che sono le tre condizioni coesistenti dell'Essere.

di cui sopra, non ci fa più inginocchiare e non determina più comportamenti, è morta. Possiamo dargli torto? Stabilite voi.

Tuttavia, devo dirvi qualcosa che nessuno di questi encefali pensanti generalmente dice.

Il concetto non è nuovo. Era già stato espresso in forma diversa nientemeno che da Plinio (23 o 24-79 d.C.). Il poeta insomma che morì per aiutare i Pompeiani a fuggire a causa dell'eruzione del Vesuvio.

Non sgranate gli occhi perché vi sarò sembrata un po' schizzata. Sto per dimostrare che non è così.

Il suddetto poeta nella sua opera *Naturalis historia* (*naturalis* nel senso greco di *indagine*, onde il nostro Scienze Naturali) al libro XXXIV, 52 afferma senza tanti preamboli che l'arte ebbe a finire con la 121<sup>a</sup> Olimpiade (296-293



Adriano Cecioni, *Interno con figura*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

a.C.) e poi “revixit”, rivisse, al tempo della 156<sup>a</sup> Olimpiade (156-153 a.C.).

Chissà se Hegel conosceva questo passo!

Certamente lo conobbero gli Umanisti dal Ghiberti (1378-1455) al Vasari (1511-1574), quando, come vi dissi sopra, l'arte si emancipa dalla religione e trova ispirazione nell'arte classica quasi fosse possibile farla “rinascere”. Infatti il Vasari proprio nel Proemio delle *Vite* afferma che l'arte è simile alla vita dell'uomo che “da piccol principio si conducesse alla somma altezza e come da grado sì nobile precipitasse in ruina estrema, e, per conseguente, la natura di quest'arte, simile a quella dell'altre che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare e il morire.” Ma mentre la vita dell'uomo non rinasce, quella dell'arte sì. Aggiungiamo noi.

Infatti fra morte e rinascita dell'arte vi è non solo simmetria ma anche complementarità, in quanto la decadenza presuppone una fioritura anteriore, nel nostro caso quella dell'antichità classica.

Tirando le somme, altrimenti mi chiuderete l'articolo e mi manderete là dove nessuno vuole andare, il paradigma della fioritura e del tramonto delle arti ha avuto le sue radici nella cultura greca, anche in Aristotele per esempio, il quale nell'esaminare la parabola della tragedia greca sostiene che essa all'inizio ebbe una crescita continua e si fermò nel momento del suo massimo splendore.

Per la verità, nessun filosofo successivo a quest'ultimo mise poi l'accento sui termini di una rinascita. Bisogna attendere il Rinascimento affinché il concetto di *renovatio* (rinascita), che rimanda appunto al rinnovamento, si innesti e oltrepassi il concetto classico di chiusura, di fine, sostenuto dai filosofi greci.

Carissimi, come volevasi dimostrare, questa grande novità della morte dell'arte non è stata inventata da Hegel! Sono presuntuosa?

In sintesi, quando l'arte non determinerà più comportamenti, quando di essa si avrà la *renovatio*, da quel momento si fa iniziare la vera

e propria storia dell'arte e cioè dal Quattrocento in poi.

Io, poverina, nella mia superficialità, mi sono uniformata, senza dare tante spiegazioni. Ma, come diceva la buonanima: "Non è mai troppo tardi."

Dunque, non mettiamo limiti alla divina provvidenza, se avrò tempo e vita, tornerò indietro per una bella maratona artistica di almeno tre anni di articoli su Nuove Direzioni riguardanti il periodo artistico da me trascurato. Adesso facciamo un passo avanti.

In precedenza, mi sono fermata alla storia dell'arte romantica. Tra l'altro sottolineavo che quasi a partire dalla fine del '700 l'Italia perde quel primato artistico che aveva avuto dal '300 al Canova, l'ultimo genio europeo.

Da quel momento in poi tale primato passa alla Francia, ove si avranno le maggiori innovazioni nel campo artistico. Proprio in questo periodo l'arte si emancipa, non solo dal sacro ma da ogni altro legame, per essere solo se stessa.

La gestazione è lunga e coinvolge tutti gli aspetti della vita e della cultura. La filosofia ad esempio parla della frammentazione delle sfere di esistenza, della specializzazione dei linguaggi, della molteplicità dei ruoli che un soggetto riveste nella vita e così via (vi dice qualcosa Pirandello?).

Molti studiosi fanno derivare quanto sopra dalla trasformazione della società in seguito alla rivoluzione industriale, che concentra nelle città una moltitudine enorme di persone, che hanno abbandonato i ritmi di vita sempre uguali, dati dal rigenerarsi della natura e della coltivazione della terra, per trasferirsi in città. Qui si manifesta una pluralità di forme di vita, di incontri, nonché di mutamenti dei modi, delle mode e quant'altro, che non permettono più di riconoscere dei modelli stabili e validi per tutti: Dio nel Medioevo, l'uomo nel Rinascimento, la natura nel Settecento e così via.

A quanto sopra, affinché il vostro encefalo pensante si iriti sempre più contro la sottoscritta per la mole di notizie, aggiungo un'altra notazione. La cifra distintiva del Romanticismo era stata la *malinconia*, così come l'*indifferenza* sarà quella del periodo successivo: il Decadentismo. Indifferenza dovuta all'eclissi della visione unitaria del cosmo

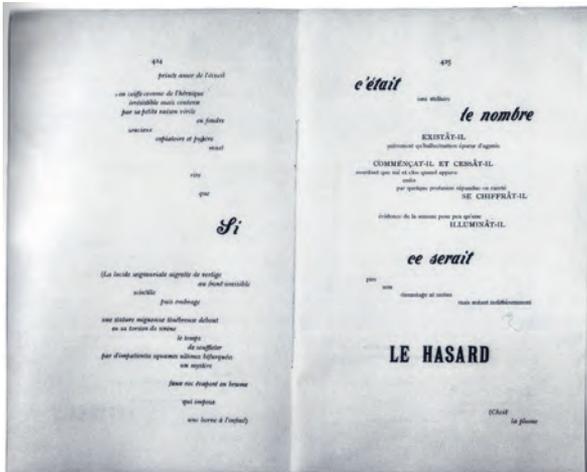
che aveva permesso una relazione biunivoca macro-microcosmo. Infatti, i metaracconti, che come dicemmo sopra, abbracciavano l'interpretazione della realtà ora sotto il sacro, ora sotto l'uomo, ora sotto l'io, adesso franano rovinosamente in favore della molteplicità delle sfere di esistenza, della frantumazione dell'io appunto. Per cui una interpretazione della realtà vale l'altra, una cosa vale l'altra.

Figura centrale, in questo contesto è il poeta Baudelaire (1821-1867) che cerca una verità eterna in mezzo all'inarrestabile processo dell'evoluzione della tecnica e della scienza, che porterà inevitabilmente al silenzio di un Mallarmé, successivo compagno di strada.

Sostiene il primo che la verità è propria



Odoardo Borrani, *Signora con l'ombrello*, Acquarello, Galleria Ricci Oddi, Piacenza



Mallarmé, una pagina da: "Un coup de dés"

dell'arte e dell'artista e non dipende da nessuna causa esterna (Dio, uomo, natura) ma solo ed esclusivamente dall'artista stesso, perché solo lui è capace di *cogliere* una verità.

In altre parole, nel momento in cui l'arte non dipende più da fattori esterni deve giocoforza dipendere dai propri mezzi espressivi e lo può fare solo se si pone in discussione, se si fa problematica, se compie un lavoro di autoriflessione.

Quanto sopra vedremo poi esplicitato nei vari manifesti delle avanguardie artistiche, manifesti indispensabili affinché il pubblico possa comprendere le scaturigini delle immagini riprodotte.

Da ciò emergono almeno due tendenze: a) l'invenzione di nuovi schemi di rappresentazione in grado di dire alcune verità oggettive sul mondo esterno oppure b) contro l'oggettività della rappresentazione l'assoluta soggettività dell'artista.

Cari i miei lettori, mi rendo conto della difficoltà, però penso che assimilando bene questi due principi riuscirete a comprendere movimenti come l'Impressionismo, l'Art Nouveau, il Cubismo, il Futurismo, l'Espressionismo, il Dadaismo e così via.

Vorrei adesso presentarvi in modo più coerente il secondo artista citato: Mallarmé, il quale darà il via libera a tutta l'arte e la poesia moderna e contemporanea e che elaborerà quanto Baudelaire aveva già intuito, esortando gli

artisti ad abbandonare il ristretto mondo della memoria, per andare in cerca della "modernità", di cui si è detto in estrema sintesi poco sopra.

Mallarmé (1842-1898) ... Notate che metto gli anni di nascita e morte, perché in questo periodo le rivoluzioni linguistiche sono talmente fitte, che in certi momenti le date si accavallano.

Dicevo di Mallarmé. Questi fu animatore del movimento simbolista divulgato per mezzo della rivista "Le Symboliste". Egli sostenne che la realtà poteva essere conosciuta solo se si riusciva a penetrare nel mistero delle cose, a trovare in esse la bellezza pura e intemporale, la quale assume significato solo nelle parole del poeta capace di crearla. In questo senso il mondo oggettivo cede il posto alla soggettività dell'artista.

Questo modo di pensare, come capite bene, avrebbe dovuto dar luogo alla nascita di un nuovo Umanesimo, visto che la scienza e la tecnica non riuscivano a dare un senso all'esistenza dell'uomo. Ricordate le condizioni di vita degli operai durante la prima Rivoluzione industriale e parte della seconda?

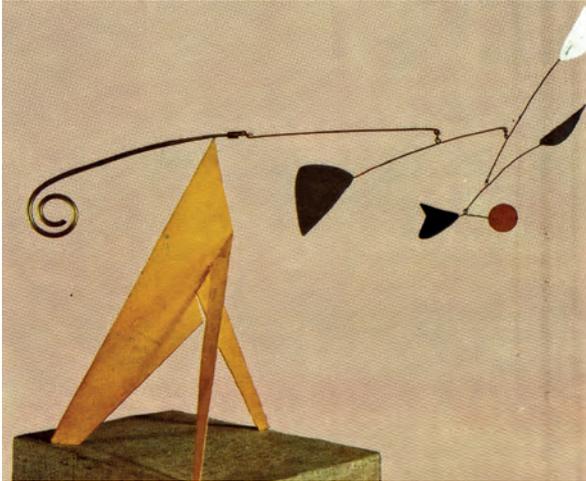
Mallarmé si definisce il sacerdote della parola "disincarnata", di conseguenza la poesia si indirizza verso il misticismo ma anche verso il nulla, in quanto impossibilità per l'artista di raggiungere la meta.

Vorrei a questo punto parlare soltanto, perché rivoluzionaria, di una non lunga poesia che si intitola, lo riferisco in francese, così vi sembrerò più *kolta*: "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", (Un colpo di dadi giammai abolirà il caso). Questa si può definire uno dei primi poemi tipografici che tanto sviluppo avrà dal Futurismo in poi e fino ai giorni nostri.

Il caso diventerà una costante nel pensiero moderno e contemporaneo, che influenzerà non solo l'arte (come non pensare ai mobiles di Calder?) ma anche la meccanica quantistica, la matematica probabilistica e via via per queste branche del sapere.

Nel testo citato, lo vedete in figura, quello che salta agli occhi è, oltre alla diversa grandezza dei caratteri tipografici, la spaziatura tra i versi, cioè gli spazi bianchi, i silenzi disseminati sulla pagina, la cui funzione è di natura eminentemente psichica.

In questo senso, ritengo che la pagina non sia



Calder, *Mobiles*, coll. privata

più una superficie su cui si verghino dei segni, come era stato fino a quel momento, ma uno *spazio mentale* nel quale le parole rassomigliano a personaggi sulla scena, in cui ognuno ha la sua visibilità, la sua collocazione ed è proprio lo spazio che intercorre tra i personaggi-parole a dare loro senso e spessore concettuale.

In tal modo la parola, in quanto strutturata graficamente, si avvicinerà sempre più all'immagine che tanta parte avrà dal Futurismo in poi e nella contemporaneità quando si avrà la fioritura della scrittura visuale, termine onni-comprendivo che abbraccia la poesia visiva, sonora, tecnologica e via di questo passo.

Ma torniamo al nostro poeta. Nessuno come lui ha compreso il mistero delle cose, che trapassa nel mistero del linguaggio, della parola, nella sua essenza musicale, allorché essa produca uno stato d'animo particolare.

Cari lettori, riflettete un secondo. Se voi non "nomete" una qualsiasi cosa, essa non esiste, ma il nominarla stesso deve essere fatto attraverso un codice condiviso, nel nostro caso l'alfabeto, per mezzo del quale si originano le parole, che a loro volta sono comprese attraverso un altro codice condiviso e così via.

Nel momento in cui si scardina il codice e lo si organizza in modo nuovo, si ha una visione diversa delle cose. Lo stesso avviene in arte.

Immaginate la tecnica con cui un artista dipingeva un albero prima dell'invenzione dell'automobile.

Ogni foglia stava al suo posto, ogni particolare aveva la sua collocazione. Nel momento in cui entra in funzione l'automobile, l'albero è solo una macchia colorata, perché così lo fa percepire la velocità. Provare per credere. A questo punto il vecchio codice che vuole le foglie dipinte ad una ad una viene scardinato e sostituito dal nuovo.

Ecco, come alla fine dell'800, i tanti progressi della scienza e della tecnica influiranno sulla visione della realtà, percepita soggettivamente dall'artista e restituita in immagini magari mai viste prima. È il caso degli Impressionisti, dei Macchiaioli, dei Futuristi e via elencando, che rinnoveranno dalle fondamenta i vari linguaggi. Ma passo a un'altra considerazione, che vi tornerà utile nell'interpretazione dell'arte moderna e contemporanea.

Già dalla prima metà dell'Ottocento si delineerà quella caratteristica che sarà propria della spiritualità del Decadentismo: *l'indifferenza*, come la *malinconia* lo era stata del Romanticismo. Indifferenza dovuta, come più volte accennato, all'eclissi dei metaracconti, che permettevano una relazione biunivoca macro-microcosmo. Nel momento in cui questo viene meno, la creazione artistica si autonomizza e quindi si soggettivizza, per cui ogni soluzione, ogni interpretazione del mondo, essendo soggettiva, è ugualmente valida.

Principia da questo momento quello che subito dopo verrà definito "disincanto del mondo". Ma ciò al momento non è il caso che sia approfondito. Non che non lo farei, ma temo quanto ho detto sopra, l'invio cioè in quel luogo dove nessuno vuole andare. All'inferno ovviamente. E poi come farei, bruciacchiata, a tormentarvi con l'arte?

Conseguenza di quanto sopra (non dell'azione del buon... Mefistofele!!!) sarà che la Letteratura e l'Arte, espressione della soggettività, non potrà fare altro che riflettere su se stessa e sui propri mezzi, per chiudersi in un mondo solo suo, che sarà quello della coscienza estetica, per la quale ogni soluzione è indifferente, poiché giammai influenzerà l'interpretazione del mondo laddove, per la verità, la sua aspirazione latente potrebbe essere quella di influenzerla.

# Giro un'altra pagina...

## Courbet e Manet battistrada dell'Impressionismo

di Lidia Pizzo

**C**ari i miei lettori, la volta scorsa ho girato una pagina dell'arte, e l'argomento, me ne rendo conto, era complesso. Non desisto però dal girarne un'altra. Purtroppo anche questa volta richiedo attenzione.

Se siete stanchi, un attimo di relax e poi quando sarete più inclini alla concentrazione aprite l'articolo e via... con quest'altra pagina.

Dove eravamo rimasti? Alla seconda metà dell'Ottocento, periodo di grandi innovazioni scientifiche, tecniche e tecnologiche, che troveranno vaste applicazioni in medicina, nell'economia, nell'industria, le quali determineranno mutamenti sociali, politici, culturali che investiranno non solo l'Europa ma anche il Nuovo Mondo.

Ovviamente vi condurrò a spasso... per il nostro vecchio caro mondo europeo ove si verificano relativamente alla cultura (arte, letteratura, teatro, musica e via elencando) tutta una serie di innovazioni stilistiche, le quali daranno luogo a correnti e movimenti che non possono essere accomunati sotto un'unica definizione, come, ad esempio, avevamo fatto per il Rinascimento o il Barocco.

A questo punto una rinfrescatina della memoria non guasta. Gericault e Delacroix erano stati espressioni del Romanticismo, in quanto rivelazione della spontaneità e della passionalità dell'artista a cui si aggiunga quel senso di malinconia, di cui abbiamo detto in precedenza, in quanto fallimento dell'Io, del tentativo, cioè, di dare unità alla visione del mondo, che indurrà gli artisti a rifugiarsi nella natura, balsamo all'affanno dell'uomo.



Eduard Manet, *Il Piffero di Reggimento*, Jeu de Paume, Parigi

In questo contesto la pittura naturalistica di Constable, tante volte citato, influenzerà sia la scuola di Barbizon che l'Impressionismo. Gli storici daranno a questo periodo il nome di Realismo in quanto sguardo oggettivo sul mondo (ricordate il punto a.) del numero precedente?). Tale fase in Italia è rappresentata per esempio dal Verismo del Verga e in Francia dal Naturalismo di Zola, dei De Goncourt, dallo stesso Flaubert e così via e in arte da Daumier, Courbet, Manet e altri.

In Inghilterra invece l'industrializzazione da una parte e la tradizione artigianale dall'altra combinandosi danno luogo a uno stile particolarissimo nato dalla teoria di un movimento che aveva preso il nome di *Arts and Crafts*. Esso esaltava l'artigianato di contro all'industrializzazione e prenderà il nome di *Art Nouveau* in Francia, *Liberty* in Italia, *Jugendstil* in Germania, *Sezessionstil* in Austria, *Modernismo* in Spagna e così via per queste denominazioni. Da tale movimento scaturirà poi il moderno design. Accanto a queste espressioni della sensibilità tardoromantica ne abbiamo un'altra ugualmente importante.

Non mancherete di ricordare che nel numero scorso avevamo citato Baudelaire e Mallarmé in quanto rappresentanti di quel filone artistico che porterà, invece, l'arte più o meno nello stesso periodo, verso l'espressione della soggettività dell'artista (ricordate il punto b?).

In parole riassuntive e senza troppo frammentare, il tardo Romanticismo che ha visto protagonista il sentimento si declina in due modi diversi, da una parte con l'accettazione della materialità fisica della realtà (Realismo declinato in Naturalismo in Francia, Verismo in Italia), dall'altra, essendo appunto soggettivo il sentimento, soggettivo diventerà il rapporto con la natura. *"È un tempio la natura ove viventi / pilastri a volte confuse parole / mandano fuori; la attraversa l'uomo / tra foreste di simboli dagli occhi / familiari. I profumi e i colori / e i suoni si corrispondono come echi / lunghi che di lontano si confondono / in unità profonda e tenebrosa, / vasta come la notte e il chiarore ...."* Ecco, questi pochi versi di Baudelaire, poeta che ho citato la volta scorsa, dicono meglio di qualunque trattazione la disposizione dell'animo dell'artista verso la natura e la realtà.

Ma torniamo al realismo francese con un artista emblematico anche per i contenuti che evidenzia la sua opera: Gustav Courbet (1819-1877), proveniente da una famiglia agiata, è sostanzialmente un autodidatta, perché si mostra insofferente di scuole e Accademie che frequenta solo per brevi periodi. Si forma, piuttosto, copiando i capolavori degli antichi maestri esposti al Louvre. Influiscono molto su di lui le opere di Velasquez, Zurbaran, Rembrandt, David e altri. L'artista nei suoi lavori si serve di un realismo tout court al di là di ogni pregiudiziale estetica, morale, religiosa. Egli non accetta l'industrializzazione così come è stata attuata, perché presuppone lo sfruttamento e l'abbruttimento del lavoratore.

Dipingere la realtà significa realizzare immagini che avranno più forza della realtà stessa, per cui il lavoro dell'artista, dell'artista libero da imposizioni esterne, che raggiunge la libertà nella pratica del lavoro, diventa esemplare di come dovrebbe essere il lavoro umano.

Belle parole, lettori miei, che dovrebbero essere ripetute a chi ci governa in memoria dei tanti che hanno lottato e talvolta sono morti per dare al lavoro, a qualunque lavoro, la sua dignità, dignità conquistata attraverso un giusto salario. Mi verrebbe voglia di precisare l'etimologia della parola per far comprendere la giustezza della mia osservazione, ma preferisco lasciarla su questa rivista a chi più di me se ne intende, anzi invito umilmente Fausto Raso a farlo o a ripeterlo, se l'ha già fatto.

Torniamo a Courbet. Egli rappresenta lo spartiacque che pone il problema del rapporto dell'artista con la realtà, dell'artista cioè che opera nella realtà, comprendendo in essa anche eventi storici, sociali, naturali e così via.

Egli affermava che gli artisti avrebbero dovuto dipingere solo ciò che cadeva sotto i loro occhi: persone, luoghi, cose che esistevano realmente. A chi gli obiettava che non aveva mai dipinto un angelo, diceva di non averne mai visto uno. Adesso, carissimi lettori, esaminerò solo un paio di opere dell'artista, una del periodo scuro: *L'atelier dell'artista* in cui predominano i bitumi, gli ocri, la terra di Siena bruciata e l'altra del periodo chiaro: *Bongiorno, signor Courbet*, dove la luce assume ben altre valenze di cui dirò.



Gustave Courbet, *L'atelier dell'artista*, Louvre, Parigi

Iniziamo dalla prima ed esaminiamo la composizione. L'artista dispone le figure a fregio sulla parte bassa del dipinto (ricordate il *Seppellimento di Santa Lucia* del Caravaggio con le figure schiacciate verso il basso?) il cui scopo è quello di farle risaltare.

Adesso osservate la luce. Non proviene da una fonte definita ma serve a identificare i volti e le figure attraverso l'alternanza di luci e di ombre. Il perno dell'opera è rappresentato dalla tela sulla quale il pittore sta lavorando, la cui posizione rispetto al piano del quadro è diagonale e ha lo scopo di collegare le figure in primo piano con quelle dello sfondo, da cui emergono, riportando alla nostra memoria un rilievo classico.

Questo lavoro di grandissime dimensioni, quasi 6 metri per 3,60, è di difficile decifrazione. Nelle linee generali raffigura i tre livelli della società; a sinistra il mondo esterno con un mercante, un lavoratore con la moglie, un cacciatore e un vecchio; al centro il mondo dell'artista con la modella e un bambino; sulla destra il mondo dell'arte con le effigi di amici e conoscenti di Courbet compreso Baudelaire. Ma accanto a questa è possibile identificare un'altra lettura che riguarda il tema delle tre età dell'uomo.

A sinistra la donna che allatta il bambino rappresenta l'infanzia e quindi l'inizio del ciclo, il bambino in piedi rappresenta la fanciullezza che guarda le cose con innocenza e senza dare alcun giudizio, l'artista e la sua modella rappresentano l'età adulta, la modella nuda simboleggia la nuda verità, mentre il San Sebastiano con il teschio in basso completa il ciclo della vita e rappresenta l'arte accademica.

Certo, vi starete chiedendo come mai Courbet dipinge un paesaggio senza effettivamente vederlo attraverso una finestra. Perché per l'artista l'atto della creazione all'interno del proprio studio è il più alto livello di realtà.

L'opera ha un sottotitolo: "La vera allegoria di sette anni della mia vita artistica".

Essa esprime, attraverso la disposizione e l'allegoria delle figure, il suo innovativo pensiero intorno alla pittura, tanto è vero che la commissione del Salon rifiutò il lavoro per l'esposizione del 1855, pur avendone accettati altri.

Questo addolorò tanto l'artista da fargli decidere di allestire un padiglione per proprio conto: il *Pavillon du réalisme*, in cui esibì più di quaranta opere.



Gustave Courbet, *Buongiorno, Signor Courbet*, Musée Fabre, Montpellier

Prima di dire qualcosa sui *Salons* parigini, osserviamo l'altra opera: *Buongiorno, Signor Courbet*. Ovviamente anche questa è legata alla realtà come la prima ma a differenza di quella segna l'inizio del periodo chiaro. Esaminiamola. Sulla sinistra ci sono due personaggi, ricordati con un terzo sulla destra dalla figura di un cane. Questo terzo uomo porta sulle spalle una specie di zaino con l'attrezzatura per dipingere. Il suo abbigliamento è tutt'altro che elegante di contro a quello ricercato dei due, che si rivelano deferenti nei confronti del primo. In altre parole, questa scena vuole rappresentare la ricchezza, l'agiatazza che si inchina davanti alla genialità. Bei tempi quelli!

L'occasione del dipinto fu fornita a Courbet da una sua visita a un collezionista di nome Alfred Bruyas che abitava a Montpellier. Ma la circostanza più importante di questa visita è la percezione della luce vivida della città, che indurrà l'artista a sostituire i colori bruni, di cui dicevo, con i chiari.

Molte saranno le tele, una più importante dell'altra, che l'artista dipingerà da questo momento in poi. Degna di nota è sia la scelta dei soggetti rappresentati sia la tecnica assolutamente inno-

vativa, fatta di larghe pennellate, vigorose, di impasti densi stesi con la spatola o con pennelli larghi, che sostituirà quella a cui siamo abituati, basata sulla sovrapposizione di strati di colore trasparenti variati laddove è necessario al fine di dare tocchi brillanti di luce.

Ricordate che avevamo parlato a proposito di Delacroix di una particolare tecnica pittorica fatta di tocchi di colore accostati? Ecco, comincia alla lontana, ma con costanza, a modificarsi il modo di dipingere, che esploderà poi con gli Impressionisti. È naturale che ogni opera di Courbet esposta nei vari *Salons* suscitasse diffidenza e critiche feroci.

Ricordate quando la volta scorsa abbiamo parlato dello scardinamento dei codici linguistici? Beh, vedete cosa succede quando a un codice a cui siamo abituati ne subentra un altro. All'inizio suscita diffidenza, poi man mano che entra nell'immaginario collettivo verrà accettato.

Voi stessi avrete sperimentato come molte persone davanti alla novità del computer abbiano detto di primo acchito: "Io, il computer mai! Non è per me". Poi magari vedendone l'utilità ne sono stati i più strenui difensori. Lo stesso avviene per i linguaggi.

Ora, passiamo ai *Salons* parigini. Questi erano quelli che oggi sono per noi le Biennali d'arte. Anche qui all'inizio ebbero cadenza biennale, solo dopo il 1863 divennero annuali per decreto imperiale, per tornare a essere biennali alcuni anni dopo a causa dell'alto costo.

Vorrei sottolineare che in realtà il Salon non fu una invenzione ottocentesca ma era presente con alterne vicende sin dal 1667.

Per essere ammessi a esporre bisognava sottoporre le opere alla valutazione di una giuria che, giusto nel periodo preso in esame, fu particolarmente rigida perché intesa a proteggere la tradizione, tanto è vero che proprio nel 1863 furono rifiutati (vi parlavo dell'organizzazione di codici espressivi diversi dagli accademici) ben 3.000 dipinti.

Allora, lo stesso Napoleone diede ordine di poter realizzare per gli artisti esclusi una mostra presso il *Salon des Refusés*, che tanta parte ebbe poi nella storia dell'arte moderna.

Andiamo ora velocemente a dire di un altro artista: Eduard Manet (1832-1883).

Courbet con la sua pittura provocatoria aveva aperto una breccia nel mondo accademico, Manet segnerà un'altra tappa decisiva nel liberare la pittura dall'accademismo, anche se per la verità durante i venti anni intensissimi di attività resterà incompreso.

Questi è un brillante conversatore, amante della musica, amico di letterati, dal carattere aperto e di raffinata eleganza, sin da giovane si distingue per l'abilità nel disegno. Raggiunto il diploma decide di avviarsi alla carriera militare in Marina ma non riesce a superare un primo esame e un secondo l'anno successivo, per cui ottiene dal padre di potersi dedicare alla pittura sotto la guida del famoso maestro Thomas Couture. Lasciato il quale apre un atelier per conto proprio, ma come già per Courbet i suoi quadri non suscitano l'entusiasmo dei componenti la commissione del Salon, nonostante il Nostro cercasse di contemperare la sua inclinazione verso il realismo con l'accademicità dei *Salons*, appunto, e si industriasse a trovare un equilibrio tra il vecchio e il nuovo.

Un'opera esposta nel 1861: *Il cantante spagnolo* ottiene il riconoscimento di un critico allora molto influente: Théophile Gautier.

Nonostante questo, le sue opere vengono lo stesso rifiutate e man mano che si allontana dai canoni ufficiali subisce critiche sempre maggiori. Ma, Manet imperterrito continua a concorrere ai vari Salon perché ritiene che la carriera di un pittore deve passare per di là.

Aspetterà la fine della vita per vedersi insignito della Legion d'onore. Infatti, l'anno dopo morirà. Tra le opere più belle del nostro artista citiamo *Musica alle Tuileries*, *Ragazzo con cane*, il famosissimo *Piffero del Reggimento* oppure *Lola di Valenza*. Quest'ultima opera per la posa sensuale vi ricorda qualche altro pittore? Avete accennato di sì? Lo sapevo, ormai siete diventati esperti e Goya vi è venuto spontaneamente sulla punta della lingua. Bravissimi.

Detto questo, vi vorrei proporre e commentare due opere di Manet: *Olimpia* e *Colazione sull'erba* che suscitavano grandissimo scandalo e che ebbero per modella la bella e giovane cortigiana Victorine Meurent.

Immaginate, esimi, per un momento la faccia disgustata dei tanti parrucconi della Commissione

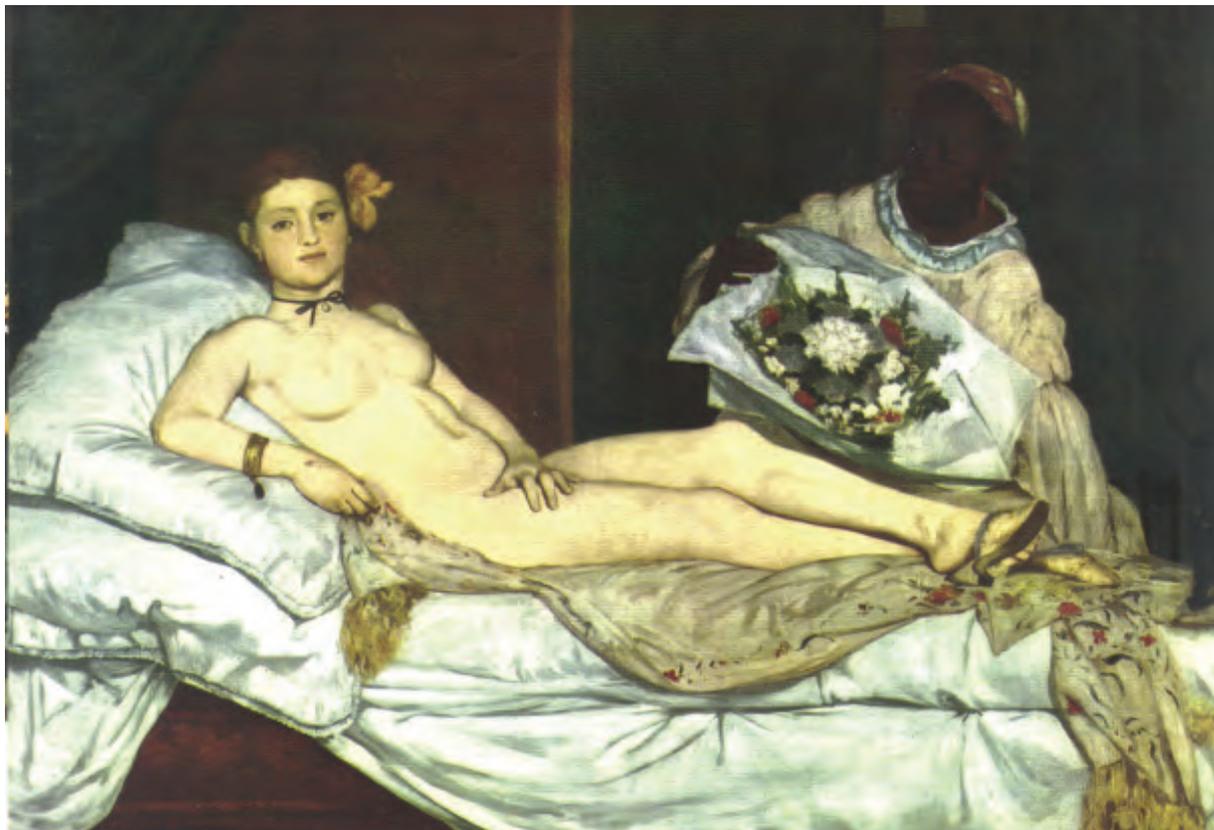
del Salon nel vedere esposte le fattezze di una cortigiana, che per di più ti guarda dritto in faccia! Aggiungete la tecnica per niente accademica, addirittura bidimensionale, e comprenderete come lo scandalo sia stato enorme. Entrambe le opere, che datano 1863, però valsero all'artista l'apprezzamento dei pittori che daranno luogo alla corrente impressionista.

Osservate la prima immagine. Non vi possono sfuggire due nomi che rimandano a questa. Vi ascolto: il primo è la *Venere* di Tiziano, la seconda la *Maja desnuda* di Goya. Molto bene.

Vi chiederete ma perché tanto scandalo? Beh, ogni società ha i propri limiti. Di nudi è piena la storia dell'arte, ma o sono di santi o di personaggi mitologici. Questa invece manca di qualsiasi idealizzazione. Tra l'altro guarda direttamente negli occhi l'osservatore senza sorridere. Dalle pantofole, dall'atmosfera, dal nome stesso nulla cela che si tratti di una prostituta e figuriamoci come dovette insorgere la morale borghese, considerando il lavoro un insulto! Tra i pochi, Zola coglie tutto lo spirito del dipinto allorché sostiene che è una scena tratta dalla vita moderna,



Eduard Manet, *Lola di Valenza*, Jeu de Paume, Parigi



Eduard Manet, *Olympia*, Musée d'Orsay, Parigi



Francisco Goya, *La Maja desnuda*, Prado, Madrid

senza l'ipocrisia del travestimento storico e il cui stile rifiuta decisamente la leziosità della pittura accademica.

Anche il disegno secco, asciutto fu criticato. Accusa ingiusta se si osserva la luminosità rosata del nudo, il contrasto tra la preziosità dello scialle ricamato che fa da contraltare al colore del nudo stesso, la bellezza serica dei cuscini. Ma non basta, osservate, miei cari, l'audacia del lin-

guaggio pittorico: forme semplificate, modellato schiacciato per mezzo di piatte pennellate di colore, che, contrastando con grande equilibrio i chiari con gli scuri, danno risalto ai volumi.

Ora andiamo un po' più in dettaglio all'altro dipinto: *Le déjeuner su l'herbe*. Anche questo, quale altro quadro vi ricorda? In coro: *Il Concerto campestre di Tiziano* o anche la *Festa campestre di Giorgione* già al Louvre, che Manet aveva abbondantemente ammirato e possibilmente copiato, come si faceva allora con i maestri. Sì certo, l'ispirazione è questa, ma qui com'è diversa l'atmosfera, certamente molto sensuale e non potete non notarla se osservate il piede del personaggio vicino alla donna nuda, che si insinua sotto la sua gamba.

Inoltre, se esaminate attentamente la composizione, constaterete che dal Rinascimento italiano sono ripresi oltre al soggetto, anche gli elementi compositivi relativi alla compenetrazione di archi e triangoli su piani differenti.

Iniziamo col dare uno sguardo d'insieme alla composizione. Essa è piramidale o triangolare la



Eduard Manet, *Colazione sull'erba*, Musée d'Orsay, Parigi

cui base è data, diciamo, dalle gambe delle figure in primo piano e il cui vertice è rappresentato da un fringuello in alto (che si nota appena nella figura) di colore rossiccio noto come ciuffolotto, simbolo di promiscuità. All'interno di questo grande triangolo ne notate altri, ne indico solo alcuni, voi sbizzarritevi a trovare i restanti. Osservate la testa dell'uomo accanto alla donna, essa è il vertice di un triangolo che ha per lati il braccio dell'uomo e la schiena della donna. Tale triangolo è ripetuto poi nella figura che sta di fronte alla donna, la cui massa della forma distesa bilancia anche quella delle altre due immagini. Ancora un triangolo è costituito dalla donna che si bagna in secondo piano (e che ne costituisce il vertice in alto) e gli altri tre personaggi. Osservando i contrasti tra chiari e scuri, un altro triangolo è formato dalla gamba della modella, che bilancia la massa del triangolo della gamba piegata dell'uomo di destra, che poi sarebbe lo scultore

Ferdinand Leenhoff, cognato dell'artista, mentre l'altro uomo è il fratello Eugène. Ora provate voi a trovare altri triangoli che si possono individuare facilmente perché i personaggi in primo piano sono disposti a fregio, un po' come ne *L'atelier del pittore* di Courbet, ma qui serpeggia una sensualità raffinatissima e contenuta che possiamo leggere, come dicevamo, nella posizione delle gambe dei vari personaggi, nel piede nudo di Eugène, nella presenza del ciuffolotto, oltre che nel bellissimo nudo il cui viso è rivolto verso lo spettatore. A proposito di questo dipinto l'artista si lamentava del fatto che i contemporanei non ne avessero compreso la simbologia e le innovazioni di stile e invece vi avessero visto solo volgarità e grossolanità.

Dovrà passare qualche tempo affinché le rivoluzioni linguistiche e contenutistiche di Manet possano essere comprese, come del resto ogni fatto innovativo.



Seconda metà dell'Ottocento 2

# Parigi, seconda metà dell'800

## Il ruolo dei caffè e degli studi dei pittori

di Lidia Pizzo

Egredi aficionados di questa rubrica, lode a voi se siete arrivati a seguirmi lungo questo secolo tanto complesso e variegato. Infatti, risulta difficile anche alla sottoscritta farvi orientare senza ingenerare confusione.

Le due volte precedenti abbiamo parlato del realismo che si riverbera non solo in letteratura ma anche in arte ed abbiamo esaminato qualche opera di Coubert e di Manet. Adesso aggiungiamo alcune altre notazioni: l'importanza dei caffè e degli studi dei pittori già affermati.

a) I caffè, nati nel mondo islamico, presto si diffondono anche in Europa. Venezia è la prima ad aprirne uno addirittura nel 1645, a seguire tutte le altre città. Nel frattempo la classe borghese si è già affermata, l'industria sforna prodotti nuovi, l'urbanizzazione è intensissima e quindi i caffè raggiungono il loro periodo d'oro.

A Parigi sono frequentatissimi dagli intellettuali sia perché sono locali ben riscaldati, sia perché sono luoghi d'incontro, per scambiare opinioni sulle più svariate branche del sapere. In questa città Coubert e la sua cerchia si incontrano o alla Braserie des Martyrs o all'Andler Keller, mentre Manet e i suoi amici al Café de Bade o al Café Guerbois. I dibattiti sono particolarmente vivaci e attirano anche i giovani delle nuove generazioni, che si chiameranno poi Impressionisti.

b) Ai caffè bisogna aggiungere gli studi dei pittori già affermati, i quali si fanno retribuire dagli allievi, per fornire, nei loro atelier, spazi e modelli ed impartire anche lezioni private.

Uno dei più frequentati è quello di Gleyre, soprattutto perché le sue tariffe sono più basse rispetto agli altri.

Qui si formarono Claude Monet (da non confondere

con Manet di cui abbiamo parlato), Renoir, Sisley, Bazille che diedero vita ad un gruppo molto unito. Gleyre indirizza gli allievi verso la pittura di paesaggio ed *en plein aire* (all'aria aperta), tuttavia insegna loro per prima cosa il metodo accademico, in particolare relativamente alle tecniche di base: miscela dei colori, disposizione degli stessi sulla tavolozza, uso corretto dei pennelli e così via, ma non li obbliga a seguire pedissequamente il suo insegnamento anzi li lascia liberi di seguire le loro inclinazioni. Insomma, nel suo atelier cerca di far coesistere il vecchio e il nuovo.

Il gruppo poi di cui sopra è particolarmente interessato al paesaggio ed è solito andare a dipingere nella foresta di Fontainebleau, dove risiedono i pittori della Scuola di Barbizon, un villaggio ai confini della medesima foresta, i cui esponenti di spicco sono François Millet, Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña, Jules Dupré, Charles Daubigny e qualche altro.

Altro studio parigino molto frequentato è l'Académie Suisse, ove aveva lavorato per qualche tempo anche Gleyre, ma, rispetto allo studio di questi, molto più libero, popolare e vivace. Inoltre, vi si respira un'atmosfera meno formale, per cui gli allievi possono riunirsi e confrontare liberamente le proprie idee.

Qui iniziano la loro frequenza Camille Pissaro e Berthe Morisot, già allievi di Camille Corot, Paul Cézanne ed altri di cui diremo.

Adesso andiamo alla citata Scuola di Barbizon.

Già in Inghilterra, addirittura sul finire del Settecento, gli artisti traevano ispirazione dagli spettacoli della natura. Tante volte abbiamo citato Constable e Turner. Ricordate?

Per la Francia invece dobbiamo aspettare diversi

decenni prima che il genere prenda piede col nome di *Paysage Intime*. Esso mira ad una rappresentazione sobria del paesaggio vivificata dall'amore per la natura, dal desiderio di conoscerla emotivamente e, anche se questo tipo di conoscenza non è oggettiva, scientifica, mette lo stesso in movimento un'emozione, una memoria e in quanto tale acquista profondità psicologica. Infatti, solo stando a contatto continuamente con la natura e riconoscendo i suoi suoni, i suoi movimenti si acquista familiarità. Ecco perché i pittori, abbandonata la città, si ritirano in questo villaggio, desiderosi di *sentire* il personale rapporto con questa.

In altre parole, i pittori di Barbizon, riferendosi alla poetica del *pittoresco* inglese (di cui abbiamo detto in precedenza a proposito del Romanticismo in Europa), mettono in evidenza quale può essere l'atteggiamento psicologico dell'uomo moderno e dei nuovi modi di vita nei confronti della

natura, dimostrando che il sentimento generato da un'emozione e dalla memoria scaturita da quell'emozione si risolve in ultima analisi in conoscenza.

Attenzione, però, miei cari lettori, i pittori della scuola di Barbizon non suggeriscono un atteggiamento contemplativo della natura, ma pratico ed effettivo, simile a quello che gli uomini hanno quando entrano in rapporto con gli altri.

Infatti, la natura si caratterizza come un ambiente *sociale* abitato ed abitabile da preferire al caos della città.

Per inciso, da questo modo di sentire scaturirà anche un filone dell'architettura secondo cui la casa dovrà essere costruita in relazione all'ambiente circostante. Massimo esponente sarà poi Wright con la *casa sulla cascata*.

Torniamo, ora, al nostro argomento ed esaminiamo un paio di pittori di questa scuola: Rousseau e Millet.

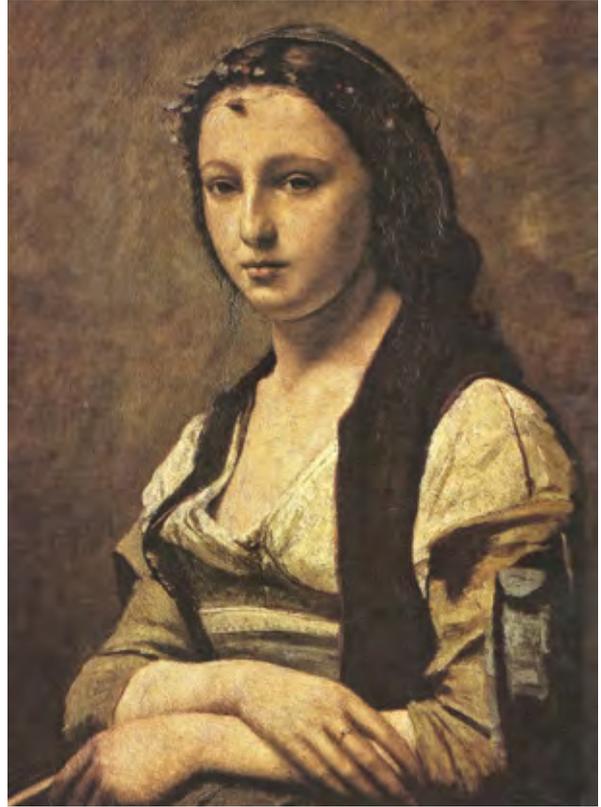


Théodore Rousseau, *L'abbeverata*, Musée des Beaux-Arts, Reims

Il primo detesta la vita di città che accusa (con quanta carica premonitrice?) di “corrompere l'uomo, il quale, con la sua ignoranza, stravolge l'ordine della natura e ne infrange gli equilibri disturbandone le compensazioni”. Ma anche l'uomo ne avrà svantaggi, perché perderà sia la salute del corpo che quella della mente.

Il fatto che l'artista si ritiri a Barbizon ha il senso di una protesta contro gli ambienti ufficiali parigini e contro i salon, che regolarmente rifiutano le sue opere.

Adesso, carissimi, usate per un attimo un po' fantasia. Immaginate di vedere un barbuto e magari canuto componente della commissione, che decreta con grande autorevolezza ma anche autorità chi ammettere ad esporre e chi no nei suddetti salon. Considerate la faccia soddissfatta, quando esamina la tela di un artista, che ha steso i colori a velature, che ha usato determinate tecniche tramandate da secoli e così via. Ora immaginatelo davanti ad una tela di Rousseau, tormentata, caricata di colore con il quale tenta di esprimere l'*anima* della natura nella sua totalità. Quanto orrore sarà colato dalla sua canuta barba!!!



Camille Corot, *La donna della perla*, Louvre, Parigi



Camille Corot, *la Cervaia*, campagna romana, Kunsthhaus, Zurigo

Rousseau fu un artista decisamente poco fortunato, è vero, ma, come per tutti i grandi, la storia ha fatto giustizia valorizzandolo.

Quindi, miei cari lettori, niente paura se non vi apprezzano per quello che valete, la storia si prenderà cura di voi anche se, obbiettivamente, a voi non importerà più un bel niente.

Bando ai tristi! Esaminiamo, ora, e giudichiamo: *L'abbeverata*.

Vediamone prima di tutto l'atmosfera. Essa è senza dubbio luminosa e rarefatta. Il mondo vegetale dell'artista viene dalla terra e della terra conserva la compattezza, espressa attraverso toni scuri e ombreggiature fitte, che lasciano trapelare il mistero in cui le cose sono avvolte, trasmettendo anche a noi, troppo spesso osservatori distratti, un senso di pathos di fronte ai segreti, che la natura occulta nel suo grembo e che noi non possiamo penetrare. Forse per questo oggi non sentiamo un minimo di rimorso nel ferirla, inquinarla, stravolgerla con ogni mezzo e in ogni modo.

Ma, procediamo con un altro artista: Camille Corot (1796-1875). Sin dall'inizio egli cerca di prendere le distanze sia dall'accademismo che dal Romanticismo, pur rimanendo influenzato dall'uno e dall'altro. Non solo. Anche la pittura italiana, che conosce durante i suoi tre viaggi in Italia, avrà il suo peso, allorché dipingerà eccezionali paesaggi a cui tornerà, seppur nel ricordo, ormai anziano.

La luce limpida di Roma addirittura lo costringe a dure esercitazioni, che avranno come risultato la nitidezza della visione, l'accurata armonia dei toni, la resa dei volumi, che struttura lo spazio in piani di luce per mezzo di parecchie nuance di colore. Questo gli permette di rendere la profondità spaziale senza servirsi di quella specie di quinta costituita dalle fronde degli alberi o di altri espedienti prospettici.

Tale precisione ed essenzialità dell'immagine avrà ulteriori sviluppi successivamente.

La tecnica abbastanza innovativa fatta di impasti grassi e lisci, stesi con mano leggera, di contrasti tonali dà alle sue opere una vena poetica marcata, tanto è vero che Oscar Wilde definì i quadri di Corot *argentei crepuscoli* e *albe rosate*. Addirittura i famosi *balletti russi* utilizzarono i suoi lavori per le scene delle *Silfidi*. In tal senso Corot si rivela la punta più avanzata di un rinnovato figurativismo,

scaturito dallo studio attento dei colori, ritenuto in precedenza di relativa importanza. Certo, distinti lettori, vi renderete conto, che quanto allo studio del colore il nostro artista è il più avanzato precursore degli impressionisti.



Camille Corot, *Il ponte di Nantes*, Louvre, Parigi

Ovviamente, tanta perizia tecnica è apprezzatissima dai commissari dei Salon. Infatti, se esaminiamo la luce dei suoi paesaggi, vediamo che essa si diffonde chiara nel cielo appena spruzzato di qualche nuvola leggera. La medesima luce, poi, si posa tenue sui campi, sulle colline, sull'acqua a ricordare l'unione della natura con l'uomo, una natura che l'uomo stesso ha foggato senza forzarla intimamente. Non per nulla Corot viene definito *pittore del silenzio del tempo sospeso*.

Quanta differenza di visione con Rousseau, addirittura opposta!

Osserviamo adesso *Il Ponte di Nantes*. Questo dipinto è della piena maturità artistica di Corot. Voi stessi potete notare lo studio attento dei valori cromatici, al fine di rendere l'atmosfera dolce e quasi malinconica. Essa rivela un forte intimismo e se lo paragonate ad altri dipinti di altri autori noterete, in questo, un taglio prospettico basato sulle linee orizzontali la cui profondità è suggerita da piani paralleli che richiamano molto il taglio fotografico. Del resto la fotografia si affermava proprio in quegli anni e non poteva non influenzare i pittori, basta osservare l'etimologia della parola che significa "scrittura con la luce".



F. Millet, *Le spigolatrici*, Louvre, Parigi

Da menzionare di questo artista, le figure femminili definite né favola né realtà ma *felice sogno surreale* per il garbo e la spiritualità che emanano. Infatti, una volta che i temi riguardanti l'immagine paesistica come proiezione ed equilibrio dei sentimenti e della natura, si affievoliscono, ecco che le sue figure assumono una dimensione meno sentimentale e più realistica. Famosissimo il dipinto *la Donna con la perla*, una ragazza sedicenne nella posa della Gioconda, diventata immediatamente celebre.

Un ultimo autore di questa corrente vorrei citare: François Millet (1814-1875) che contribuì in modo determinante a rendere nota la Scuola di Barbizon.

Grazie ai suoi dipinti, per la prima volta il contadino con la sua serietà operosa entra nell'arte non come figura di genere ma in quanto rappresentante di una parte della società umile ma dignitosa, che con fatica strappa alla terra i suoi frutti, umiltà e dignità che l'industria tende a distruggere. Vi dice qualcosa Verga?

Considerate, miei lettori, come tutto sia collegato

dallo spirito del tempo, cioè da uguali parametri di lettura della realtà, che ogni artista poi elabora in modo personale. Infatti, nel momento in cui l'esistenza dell'umile contadino diventa modello etico, religioso ed estetico, a questo non resteranno insensibili altri autori come Israels, Liebermann, Segantini e non parliamo di Van Gogh.

Torniamo al nostro Millet ed osserviamo l'impostazione del dipinto: *Le spigolatrici*. Essa si articola lungo la diagonale rappresentata dalle tre donne che raccolgono le spighe, mentre sullo sfondo brulicano i personaggi che le "lavorano" per ottenere il grano.

Esaminate le tre donne, esse hanno un impianto quasi monumentale e sono immerse nella luce dorata del tramonto, che illumina in particolare lo sfondo e ci comunica un vago senso di malinconia. Cari lettori, figli di una civiltà che nulla a che fare con queste figure, vi starete chiedendo chi erano queste benedette spigolatrici. Lo potete capire guardando il dipinto. Il terreno ove le spigolatrici sono chine è privo di spighe. Ognuna di esse ha un grande grembiule che ne contiene un po'.



William Blake, *Il grande dragorosso e la donna vestita di sole*, National Gallery of Art, Washington



Heinrich Füssli, *Cavaliere assalito da un enorme serpente*, Acquerello, Kunsthhaus, Zurigo

Allora se il terreno è privo di spighe queste donne non fanno altro che raccogliere per sé quelle poche, che i mietitori hanno lasciato nel formare i covoni, non senza aver chiesto il permesso al proprietario del terreno. Questo era un lavoro riservato generalmente alle donne, che ne avrebbero ricavato un poco di farina bianca per fare il pane nelle feste comandate... Non credete che questo sia vero? Eppure è così. La storia si ripete sempre in altro modo. Oggi le spigolatrici andrebbero a "spigolare" nei cassonetti della spazzatura...

Una nota vorrei aggiungere, prima di chiudere il nostro capitolo. Oltre ai pittori già citati, mi interessa accennare semplicemente a due artisti inglesi importantissimi Füssli e Blake.

Il primo sviluppa una personale ricerca romantico-manieristica che sul piano del contenuto si rifà ad archetipi letterari e su quello formale a Michelangelo.

Il secondo, invece, è una delle maggiori personalità del Romanticismo esoterico. L'esoterismo di Blake non è da intendersi come volgarmente oggi lo intendiamo e cioè come pratica di occultismo, ma nel senso greco del termine di studi introspettivi, che portano ad una migliore conoscenza non solo delle singole cose ma anche delle forze perenni, che presiedono alla creazione dell'uomo.

Nel caso del nostro artista sono improntati alle conoscenze bibliche, alle concezioni cosmogoniche e mitologiche, che molto influenzeranno i Preraffaeliti e quindi lo Jugendstil (anche se personalmente potrei avanzare qualche riserva) di cui parleremo in appresso, data la sua influenza sull'Astrattismo.

# Lo stile Liberty

## Teoria e limiti. L'opera di Klimt

di Lidia Pizzo

Gentilissimi lettori, in questo numero sarebbe più logico parlare dell'Impressionismo, movimento, come tutti sapete, che si è sviluppato in Francia intorno al 1860/70, invece faccio un piccolo salto temporale per parlare dello stile Liberty di qualche lustro successivo.

Una domanda certo è sulla punta della vostra lingua: Perché *bypassi* l'Impressionismo e vai al Liberty?

Per un motivo molto semplice: perché a un certo punto dovrei interrompere l'iter molto chiaro che ho in testa a partire dall'Impressionismo, per parlare di un movimento che si annuncia in Europa e negli USA nella seconda metà dell'800 raggiungendo poi la sua massima fioritura intorno al 1900 e che assume con nomi diversi a seconda dei paesi in cui penetra. *Stile Liberty* in Italia, in Germania *Jugendstil*, in Belgio *Art Nouveau*, in Inghilterra e Francia *Modern Style*, in Spagna *Modernismo*, in Russia *Modern* e così via di seguito.

Tra l'altro mi preme sottolineare come dal contributo del Liberty si svilupperà poi una vena sotterranea ma insistente che darà luogo all'Astrattismo.

Quindi un attimo di attenzione.

Richiamiamo quanto scritto nel numero 19 di Nuove Direzioni a proposito dei Preraffaelliti: "... in Inghilterra con lo scopo di recuperare un'arte più genuina, volta ad una sorta di armonia tra le arti rispetto alla ripetizione di temi romantici ormai abusati, si viene a formare la Confraternita dei Preraffaelliti, che s'ispira alla natura, secondo uno stile senza fronzoli e ricco di significati spirituali".

In questa sede aggiungiamo che i Preraffaelliti

riconoscono nella natura una sua poeticità e per percepirla basta una tecnica pittorica umile, accurata, la stessa tecnica insomma dei maestri artigiani (che tanta parte avrà nel Liberty), la quale permetterà all'artista di entrare in comunione con le cose rappresentate per scoprirne il segreto. Ne consegue che il percorso dell'artista andrà dal naturale al metafisico.

Le cose naturali, infatti, non si trasformano ma si evolvono, poiché questo è il loro carattere specifico, l'espressione della loro spiritualità. Così, allorché si trasforma la materia in un oggetto bello, si ha lo stesso processo universale che dalla materia porta allo spirito. Di conseguenza non c'è differenza tra creazione nell'ambito della natura e creazione dell'uomo perché anche l'uomo è natura, e agisce nel processo universale dell'essere.

Pittore, scrittore, propagandista, polemista con un pensiero molto chiaro circa l'arte fu William Morris. Egli partiva dalle idee socialiste per superarle, perché sosteneva che l'artista dovesse diventare con un atto di umiltà anche artigiano, per dare valore estetico a tutto ciò che l'industria produce in serie, e commercialarlo a prezzi contenuti, proprio come l'industria.

Con Morris si passa dall'idea dell'imitazione della natura a quello dell'arte che "fa" le cose, per cui l'artista fattosi artigiano è liberato dalla schiavitù dell'imitazione.

A questo punto il bello non sarà più legato alla rappresentazione delle forme naturali ma alla capacità dell'artista-artigiano di creare "forme" belle.

Addirittura, Morris darà vita a una ditta con lo scopo di produrre qualunque tipo di oggetto

estetico che potesse competere quanto a prezzi con l'industria e che servisse da antidoto alla bruttezza e allo straniamento provocato dai prodotti di questa.

Comprenderete come nasca in questo scorcio di secolo quello che oggi chiamiamo design, di cui ovviamente s'impadronirà l'industria, producendo oggetti esteticamente validi oltre che a prezzi molto contenuti. Vi prego di tenere a mente questi concetti perché li ritroveremo fra

qualche tempo e a cui mi riferirò più volte.

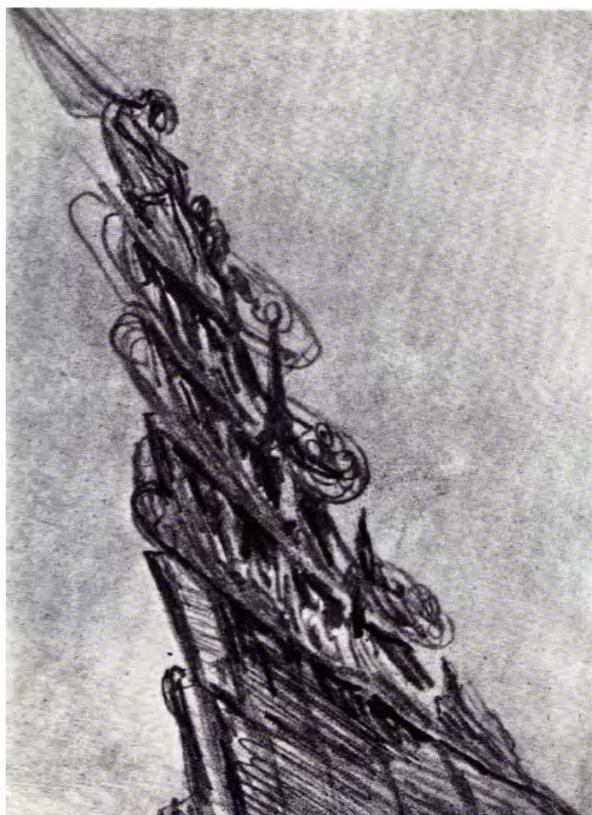
Tra i collaboratori di Morris devo citare il pittore Edward Burne-Jones che fu tra i primi a proporre come fine dell'arte l'arte stessa, che tantissima parte avrà nelle teorizzazioni successive e fino a oggi.

In sintesi, il Liberty o con qualunque altro nome si voglia chiamare nasce come reazione all'industria e si caratterizza per una carica vitale completamente nuova sia estetica sia morale, la

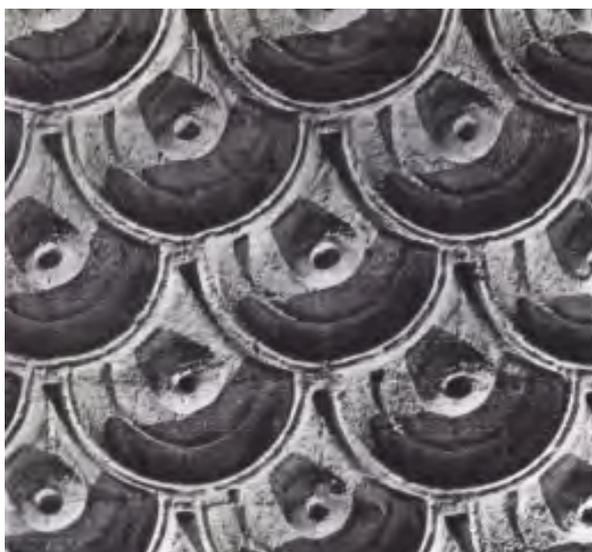


Tiffany, *favrile glasses*

quale si oppone alla civiltà industriale appunto e a ciò che essa produce. Gli stilemi sono, è vero, ricavati dalla natura, non imitati ma ricreati, ricostituita secondo schemi lineari nuovi.



Hermann Obrist, *progetto di monumento*, matita su carta. Staatliche Graphische Sammlung, Monaco



Gaudí, Parco Güell, Barcellona, particolare della parete

Ecco perché accennavo all'astrattismo in relazione al Liberty.

A questo punto, alla fine dell'800 si fronteggeranno due diverse concezioni dell'arte in relazione al rapporto arte-società, a) da una parte gli Impressionisti che considereranno l'arte come visione necessaria e insostituibile nel sistema del pensiero e della conoscenza; b) dall'altra il Liberty che eliminerà la specificità delle arti, le quali saranno inquadrare nella prassi della produzione economica. In seguito a queste teorizzazioni lo stile artistico potrà diventare stile di vita. Ecco il motivo per cui il Liberty investe tutti gli aspetti della vita, dalla pittura all'architettura, dalla scultura all'ornamentazione, alla produzione di qualsiasi oggetto d'uso e così via elencando.

Vi spiegate così, miei lettori, come influenze figurative del Liberty troverete nelle opere di Toulouse-Lautrec, Gauguin, lo stesso Munch, Bonnard e persino in Van Gogh.

Questo stile che aveva avuto una prima elaborazione in Inghilterra col nome di *Art Nouveau*, come accennato poco sopra, si diffonderà nei vari stati assumendo via via una fisionomia propria a seconda dei luoghi in cui si innesterà, ma che avrà certe caratteristiche costanti come la tematica naturalistica, l'influsso dell'arte giapponese, la preferenza per le linee curve, per gli arabeschi, per le tinte fredde, assonanti, trasparenti date per zone piatte, per l'insofferenza della simmetria e della proporzione, per il desiderio di comunicare empaticamente attraverso l'immagine il senso della leggerezza, dell'agilità, dell'ottimismo che in fondo la nuova era delle macchine, del movimento, della velocità propone alla società.

In Germania ad esempio si caratterizzerà secondo uno stile basato sul movimento delle linee curve, tondeggianti, svolazzanti, di origine naturalistica, in Austria tenderà a sopprimere la decorazione per accogliere un ornato secco, leggero, geometrico, che privilegerà la linea, la grafica, la sigla.

Ricordiamo la straordinaria pittura di Klimt (1862-1918) prima e di Egon Schiele (1890-1918) e Kokoschka (1886-1980) dopo, entrambi nati da una costola del primo ma la cui stilizzazione assumerà una connotazione drammatica mentre il segno si farà più spigoloso, lacerante.

In Belgio a Bruxelles si distingueranno gli architetti Horta e Van de Velde, in Spagna famosissimo sarà l'architetto Gaudí, noto per la mai compiuta ma sempre affascinante Sagrada Família di Barcellona. Certo le sue opere più notevoli sono anche altre.

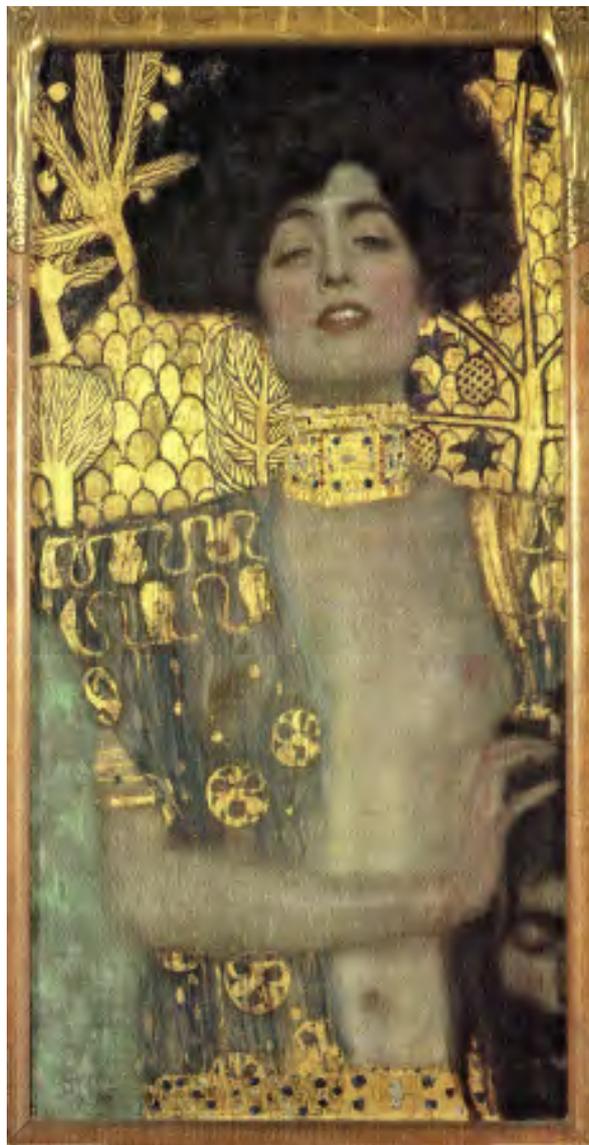
Lettori affezionati, non posso parlare diffusamente di ogni artista per evidenti ragioni di spazio. Sono costretta a scegliere. Allora, vorrei dire dei maggiori rappresentanti di questa corrente a cominciare da Klimt.

Questi, consapevole delle responsabilità dell'artista di fronte alla società, riuscirà a riunire in sintesi sia le istanze del Simbolismo, il quale intendeva rappresentare l'umano attraverso le immagini, sia dell'Art Nouveau di cui abbiamo appena parlato.

Il nostro artista, spirito combattivo, nelle sue opere vuole comporre in equilibrata sintesi ragione e sentimento. Per far questo si serve spesso di rappresentazioni simboliche come Teseo e il Minotauro, la *Nuda veritas*, Speranza I e così via. La sua base teorica consiste nel desiderio di fratellanza in cui ogni interesse deve farsi da parte per far decantare solo l'arte, che non dovrà rimanere elitaria ma dovrà trovare un'integrazione con l'architettura e simboleggiare il trionfo della luce sulle tenebre dell'ignoranza. Sacrosante parole, lettori miei, che dovrebbero suonare di monito a molti politici, dirigenti e meno dirigenti, uomini facoltosi e gente della strada, perché solo la cultura ci dà la dimensione dell'essere uomini.

Klimt va due volte a Ravenna e figuriamoci se l'oro dei suoi mosaici non diverrà elemento importantissimo per un'ulteriore maturazione della sua arte. Infatti, lo indurrà a sperimentare il prezioso metallo sui suoi quadri. Questo sarà il periodo più splendido della sua attività creativa espressa in un'opera bellissima come la *Giuditta*, l'eroina biblica che sedusse Oloferne per poi ucciderlo. Essa rappresenta la "femminilità assassina" che tanta parte ha avuto sia nella pittura sia nella letteratura del tempo. *Giuditta* è quasi nuda e ha al collo dei gioielli Liberty, la stessa acconciatura dei capelli è caratteristica dell'epoca.

Se la osserviamo bene notiamo una particolare caratteristica propria dell'artista consistente



Gustav Klimt, *Giuditta*. Osterreichische Galerie Belvedere, Schloss Belvedere, Vienna

nel realizzare il volto leggermente sfuocato e rivolto verso l'alto. Le palpebre socchiuse, uno sguardo tra il pigro e il lascivo, il seno nudo e l'ombelico in evidenza ne fanno l'immagine della seduzione e della sensualità, sensualità sottolineata dal contrasto tra la sontuosa decorazione oro e la pelle nuda. La modella che ha prestato i suoi tratti per questo dipinto sembra sia il soprano Anna von Mildenburg, celebrata interprete delle opere di Wagner amante di Gustav Mahler e di molti altri artisti del tempo, Klimt compreso.

Torniamo a esaminare il dipinto. Non può sfuggirci che in questa donna sembrano “sonnacchiare forze misteriose, energie, impeti, che una volta accesi, un bravo borghese non potrebbe più spegnere. Qui, un artista sfila a una di queste donne le sue vesti eleganti e ce la mostra nello splendore della sua nudità senza tempo.” Dice lo scrittore Felix Salten.

Ed ancora, le decorazioni ritmiche e gli alberi sullo sfondo dorato non hanno una funzione ornamentale ma formano un paesaggio preciso tratto dal cosiddetto Rilievo di Lachisch che il pittore poté vedere in seguito agli scavi condotti a Ninive. Inoltre, come già per il passato, la cornice di legno duro con applicazioni di rame sbalzato e dorato fa parte integrante dell'opera e testimonia come dipinto e cornice siano stati progettati per realizzare un'opera unitaria. Come la *Giuditta* anche le altre compatte, bidimensionali figure di Klimt sembrano ritagliate sul solido fondale di una altrettanto solida parete. Pittore di inquietanti allegorie, ricorrono nella sua pittura sirene, creature incantate e tentatrici proprie della mitologia del femminile alla fine dell'800, che intendeva la donna come creatura elementare, legata magicamente ai segreti della natura da una parte e dall'altra ne metteva in evidenza l'aspetto pericoloso collegato alla seduzione. Emblematica è l'opera *Bisce d'acqua*, forse la più preziosa dell'artista e forse la più intrigante di tutto il movimento *Jugendstil*.

Essa è stata realizzata su pergamena con tecniche diverse, dall'acquerello alla tempera, alle applicazioni in foglia d'oro e d'argento ed è una vera e propria miniatura di forma molto rettangolare, proprio come le miniature giapponesi, ove sono concentrate mini scritte

decorative e simboliche.

Il quadro è ornato da una cornice di argento cesellato disegnato dall'artista e realizzata dal fratello Georg che era un orafo.

Il quadro rappresenta un'ulteriore variazione del tema dell'acqua in cui prevale, accompagnando il movimento ondulante delle linee, l'elemento decorativo. Qui la sensualità della Giuditta è quasi del tutto scomparsa in favore di un'atmosfera di sogno. Anche le stesse figure allungate innaturalmente diventano un elemento ornamentale allo stesso modo del movimento delle piante. In quest'opera si sente fortemente l'influsso dei mosaici di Ravenna che, come avete letto poco sopra, l'artista aveva visto qualche tempo prima.

Ogni particolare anche il più minuto è curato, per cui il lavoro sembra emanare piccoli bagliori. L'abbraccio delle due donne ha perso ogni aspetto, ogni significato sessuale in favore di una connotazione metamorfica in cui forma umana e forme vegetali, capelli e alghe, pe-

sci e corpi diventano tutt'uno.

Il tema degli amori saffici era stato caratteristico del periodo che stiamo prendendo in esame, ma nessun artista era riuscito a renderlo con la stessa sensibilità, la stessa liricità di Klimt.



Gustav Klimt, *Bisce d'acqua*. Osterreichische Galerie, Vienna



Gustav Klimt,  
*Il Bacio*.  
Osterreichische  
Galerie, Vienna

Osserviamo adesso, velocemente, *Il Bacio*. Rappresentazione festosa dell'amore allude non a simboli come nei quadri precedenti ma raffigura proprio la passione amorosa. Irreale è lo spazio punteggiato di pagliuzze dorate in cui la coppia è collocata e ancorata alla base a un prato molto fiorito. Le due figure si differenziano per la cromia e l'ornamentazione delle vesti a campana dell'uno e dell'altro personaggio. Le mani acquistano particolare evidenza e la posa stessa, spogliata dalla sensualità dei molti dipinti precedenti, testimonia piuttosto la felicità e la tenerezza del bacio.

A un certo punto della carriera Klimt ha un periodo di stasi di diversi anni.

Consapevole di avere svecchiato il panorama artistico viennese e di averlo aperto alle novità provenienti dall'estero, nonché di avere

trasformato la capitale da ultima in uno dei principali centri di elaborazione artistica, Klimt è oppresso da una lunga crisi depressiva. Ripresosi, torna a lavorare.

Abbandona l'uso dell'oro, si confronta con i giovani alla ricerca di un rinnovamento e produce ancora dei capolavori influenzato sempre più dal *japonisme*.

Ma, le forze ostili che l'artista aveva evocato nei suoi quadri adesso diventano realtà. Scoppia la prima guerra mondiale. Muore proprio nel 1918 colpito da ictus.

Nel 1910 la nona Biennale di Venezia gli aveva dedicato una piccola personale, mentre l'anno successivo viene premiato all'Esposizione internazionale di Roma. Poi, per alcuni anni l'artista fu dimenticato, per tornare alla ribalta in questi ultimi decenni.

# L'Art Nouveau

Schiele, Kokoschka, Boldini, Gaudí

di Lidia Pizzo

Lettori carissimi, in questo numero vorrei concludere l'argomento *Liberty* o *Art Nouveau* o *Jugendstil* o *Modernismo* e via di seguito, per parlare di due autori rappresentativi del periodo preso in esame sempre in ambito viennese: Egon Schiele e Oscar Kokoschka.

Vorrei aggiungere una postilla a proposito dei due artisti. È vero, entrambi si formano nella Vienna dell'Art Nouveau, essendo maestro Klimt, ma preferirei inserirli più costruttivamente nella corrente Espressionista.

Il primo nasce nel 1890 in un paesino vicino a Vienna. Presto perde il padre e rimane sotto la tutela di uno zio e della madre con i quali non andrà mai d'accordo, insofferente del mondo borghese, che costoro rappresentavano. Di diversi anni più giovane di Klimt e coetaneo di Kokoschka insieme rappresentano la punta di diamante della pittura viennese del periodo preso in esame.

Iniziamo dal primo.

Egon comincia a frequentare l'Accademia, ma non accetta i metodi antiquati dei maestri, per cui ben presto se ne allontana per cercare dentro di sé uno stile più personale fatto di linee spezzate e tormentate, mentre la sensualità del suo mastro Klimt, che nel frattempo aveva conosciuto, si trasforma nella rappresentazione della sessualità vista come pulsione esistenziale. Dopo un difficile periodo in cui finisce addirittura in carcere per alcuni giorni accusato di avere rapporti sessuali con minorenni, intorno al 1913 cominciano ad arridergli i primi veri successi con esposizione in varie città europee: Vienna stessa, Monaco, Budapest, Dresda, Stoccarda e altre.

La Prima guerra mondiale incombe e l'artista, dopo solo qualche giorno di matrimonio con Edith Harms parte militare. Nei momenti liberi continua a dipingere.

Intanto nel 1917 viene trasferito a Vienna e dopo la morte di Klimt è considerato il più importante pittore austriaco.

Ma la gioia dura poco, perché l'epidemia di spagnola del 1918 se lo porterà via insieme alla moglie a soli ventisette anni.



E. Schiele, *La famiglia*, Österreichische Galerie, Vienna



A sinistra: E. Schiele, *Eduard Kosmak*, Österreichische Galerie, Vienna. A destra: E. Schiele, *Poldi Lodzinsky*, Collezione Thyssen-Bornemisza, Lugano



Care lettrici, forse anche voi vi sareste innamorate di questo pittore che, a quanto riferiscono gli amici, era un giovane di insolita bellezza e non aveva affatto l'aria del pittore *maudit*. Non era sporco o trasandato neanche nel periodo più povero, nonostante lui insistesse nel rappresentarsi né più né meno come uno straccione. Questo conflitto tra i dati biografici conferma la tormentata personalità dell'artista ribelle, piuttosto, ai valori che la società borghese, di cui faceva parte, imponeva e che erano incarnati dalla madre e dal tutore.

Ma andiamo ai suoi dipinti più rappresentativi iniziando dai ritratti. Contrariamente a Klimt, che immette la figura in ambienti sontuosi, il nostro artista la isola inserendola in uno neutro, laddove l'espressività è data dal volto e dalle mani.

Osservate il *Ritratto di Eduard Kosmak*. Il personaggio sembra risucchiato dal suo stesso corpo, mentre le mani sono serrate tra le ginocchia e il suo sguardo allucinato è rivolto verso l'osservatore come se volesse comunicare qualcosa e non riuscisse a trovare le parole per dirla.

Guardate ora il *Ritratto della ragazzina Poldi Lodzinsky*, rappresentata quasi nella stessa posa. Entrambi i dipinti, quale altra opera vi richiamano? Piano, non alzate la voce: *Pubertà* di Munch. Proprio così. Infatti, in quel periodo Schiele guardava le opere di Munch (1863-1944) e non poteva non rimanerne influenzato. E comunque vorrei sottolineare che ogni ritratto comunica un senso di solitudine esistenziale e

di isolamento che sono piuttosto dell'artista, torturato da un'indicibile angoscia.

Spesso avrete sentito dire che ogni romanzo è autobiografico. La stessa cosa vale per la pittura e per qualsiasi branca dell'arte.

Intorno al 1911 Klimt gli passa una modella di nome Vally Neuzil di soli 17 anni, che sarà modella e compagna fino al 1915, quando l'artista sposerà Edit Harms.

Tra i vari ritratti e autoritratti vorrei citare quello di Friederike Beer, realizzato intorno al 1914. Perché lo cito? Soprattutto per la stranezza della posa. La donna era una ricca ebrea che si accompagnava spesso con gli artisti. Nel ritratto di Schiele, ella è avvolta in una tunica molto colorata su cui sono sparse e incorporate nel disegno alcune bamboline peruviane di lana. L'artista fece distendere la donna a terra su di un materasso e la ritrasse stando molto più in alto di lei posizionato su una scala. Posa arditissima che sta a dimostrare come il pittore desiderasse esprimere un nuovo genere di ritrattistica. Come potete vedere, in quest'opera egli cerca di contemperare il dato realistico con la ricchissima decorazione.

Quando il dipinto è trasportato a casa della Beer, la cameriera ebbe a dire che la sua padrona le sembrava sdraiata su un sarcofago. Prendendo spunto da questa banale considerazione, l'artista consiglia di appenderlo al soffitto, come di fatto avviene. Qui rimane per diversi decenni fino a quando, nel 1960, la sua proprietaria non lo vende assieme a un altro di Klimt per trascorrere col ricavato gli ultimi anni della sua vita in un pensionato per vecchie signore alle Hawaii.

Un periodo relativamente più sereno, nonostante la guerra, l'artista sembra trascorrerlo dopo il matrimonio. Ne è testimonianza il dipinto: *La Famiglia*, il cui titolo originale era *Coppia accovacciata*, che un amico, il Faistauer, nel 1923 cambia in quello attuale. Qui la linea si fa più morbida, non aggredisce né incide, tocca con leggerezza.

Evidentemente il matrimonio ha reso la vita dell'artista più serena. L'amico stesso di cui sopra dice che finalmente da un'opera di Schiele ci guarda un volto umano e dentro il petto si sente un cuore che batte e nel corpo una forte vitalità. Il gruppo ha una sua unità formale, le

gambe dell'uomo avvolgono la donna, le cui gambe a sua volta avvolgono il bambino, tutti e tre uniti formalmente, compositivamente ed emotivamente.

Tuttavia, esaminatelo ben bene. Cosa notate? L'emergere qua e là di una sottile inquietudine. Infatti, gli sguardi non sono diretti in un'unica direzione e le espressioni sono malinconiche, sono personaggi indifesi nella loro nudità, che sembra illuminata da un faro di contro a uno sfondo scuro e minaccioso. Qualche mese dopo l'artista morirà per l'epidemia di febbre spagnola.

Suo coetaneo e con ben altra lunghezza di vita fu Oscar Kokoschka, tra le menti più lucide del Novecento insieme con Freud, Rilke, Thomas Mann, Malher, Musil e tanti altri, tutti visionari del linguaggio, proprio perché in quel momento si spezzava definitivamente l'unità io-mondo e nasceva la frammentazione delle sfere di esistenza, che abbiamo velocemente delineato in qualche numero precedente.

In questa sede, pazienti lettori, accenno solamente all'artista in quanto si forma è vero nella Vienna dell'Art Nouveau ma poi procede per conto proprio, risentendo di altre atmosfere creative, sociali, politiche e culturali. Non bisogna dimenticare che vive le due guerre mondiali, la guerra fredda e guerre discorrendo e quindi è spettatore di molteplici cambiamenti fino all'anno della sua morte avvenuta nel 1980. Si forma artisticamente a contatto con Klimt ed è già famoso agli inizi degli anni 90 dell'Ottocento, pur tra molti giudizi contrastanti. Le sue opere, anche quando sono aspramente criticate, fanno emergere una potente forza espressiva in quanto rifuggono da ogni orpello di bellezza e di grazia. Trasferitosi a Berlino, prende parte attiva alla vita culturale della città e fa parte del gruppo dei Blaue Reiter che dà vita all'Espressionismo astratto tedesco. Le opere di questo periodo si caratterizzano per i colori accesi e, influenzato dalla psicanalisi freudiana, per la capacità introspettiva.

A questo punto, sottolineo solo un'opera dal titolo: *La tempesta*, in cui l'artista presenta sé stesso come se stesse in un letto con Alma Malher, vedova del famoso musicista, con la quale aveva intrecciato una difficile relazione.



O. Kokoschka, *La tempesta*, Kunstmuseum, Basilea

Lo sfondo è tempestoso ma illuminato dalla luna. La composizione, piuttosto baroccheggiante, emana una potente carica energetica. Il colore è applicato denso, a forti pennellate, cariche, con movimenti concentrici e vorticosi. Il tutto comunica una forte emozione. Per contrasto, le figure nel mezzo della tempesta vivono uno stato di quiete e sembrano appagate e libere da qualsiasi desiderio. Kokoschka nel realizzare i suoi quadri rappresentava ciò che vedeva come lo vedeva e soprattutto sentiva, ipnotizzando, una volta eseguito il lavoro, lo sguardo dei fruitori, svuotandoli della loro volontà per piegarli alla sua.

Vienna non fu mai troppo tenera con l'artista e l'artista non lo fu con questa città. Di lui sicuramente parleremo fra qualche tempo.

Adesso, miei pazienti lettori, seguitemi con un maggiore interesse. Entriamo finalmente in ambito italiano con Boldini.

Abbiamo già detto che con Canova, l'ultimo genio universale, l'Italia perde quel primato che aveva avuto per diversi secoli, in favore di altre nazioni europee, prima fra tutte la Francia.

La poetica centrale del Romanticismo è la libertà come condizione della consapevolezza della presenza dell'uomo nel mondo. Ma mentre ciò è possibile in altri stati europei che avevano raggiunto da tempo l'unità nazionale, risulta più difficile da noi ove la presenza delle monarchie straniere è una garanzia per la parte più conservatrice della società, che conservatrice



Giovanni Boldini, *La fascia nera*, coll. privata

era anche in fatto di arte. È vero, vi erano degli spiriti che lottavano contro l'accademismo, ma la polemica rimaneva fine a se stessa, e visto che la nazione era frammentata, allo stesso modo frammentati erano le varie correnti regionali o addirittura municipali, le quali, quindi, non potevano incidere nel contesto culturale generale.

Dicevamo dei regionalismi. In Toscana emerge Giovanni Boldini (1842-1931) che iniziò come macchiaiolo distinguendosi per le doti non comuni di colorista e capacità compositiva, ma presto abbandona il campo dopo essere stato a Parigi e a Londra, per diventare il narratore superficiale e disimpegnato della Belle Époque. Numerosi furono, tuttavia, i riconoscimenti internazionali in quanto interprete della vita cittadina.

Il tocco del suo pennello è sciolto, limpido, incisivo. Le sue donne hanno una personalità

consapevole di se stesse e desiderose di farsi ammirare nei salotti. In figura due esempi.

Come vedete, nonostante la contemporaneità, in Boldini non esiste la visione drammatica di uno Schiele, né la forza e la sensualità di un Klimt.

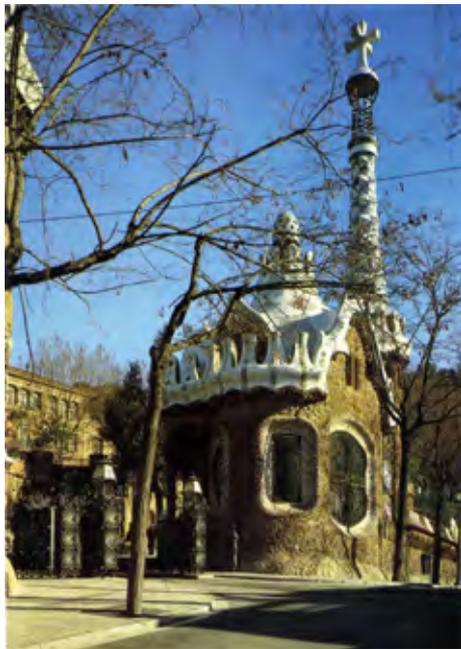
A questo punto vorrei fare un piccolo passo indietro e tornare all'*Art and Craft Movement*, di cui ho trattato in precedenza. Ora vorrei aggiungere una notazione. Tale corrente difendeva le arti applicate contro la massificazione dei prodotti industriali.

Se in teoria le cose possono funzionare, nella pratica stanno diversamente, perché il movimento tende a trasformare i prodotti d'uso in prodotti di lusso per cui si delineeranno due correnti, da una parte il fatto decorativo diventerà sempre più estroso e ridondante dall'altra si determinerà una corrente precocemente razionalista, che andrà alla ricerca di forme sempre più essenziali in armonia con i dettami dell'industrializzazione. Detto questo, passo oltre.

Nelle mie conversazioni con voi lettori non mi sono occupata di architettura, ma questa volta qualche parola potrebbe essere spesa, perché le nostre città hanno molte costruzioni in questo stile, che si caratterizza per l'interdipendenza tra struttura e decorazione, per la flessibilità della pianta, per l'uso combinato della pietra e del ferro, soprattutto battuto, e così via.

Cito il belga Henry van de Velde che approfondisce la problematica dei rapporti arte industria da una parte e dall'altra non solo progetta le strutture architettoniche abitative ma ne idea anche l'arredamento, i mobili, gli oggetti... dimostrando come l'abitazione dell'uomo possa essere rinnovata dalle fondamenta dal processo creativo.

Assieme a lui, in ambito catalano, si distinguerà Antonio Gaudí (1852-1926), la cui biografia vede in Spagna un succedersi costante di guerre, rivolte, stragi e via per questi massacri, mentre sul piano artistico l'architettura si avvia verso l'eclettismo proprio del Modernismo. Il giovane Gaudí, da Reus, suo paese natale, a diciassette anni si trasferisce a Barcellona, città ricca di monumenti di svariate epoche, dove rimarrà fino alla fine della sua vita, diventando uno degli architetti più originali non soltanto dello



Gaudí, Parco Güell, Casa del Portiere, Barcellona

stile modernista ma anche di ogni altro stile anteriore o contemporaneo. Osservatore della natura quanto altri mai, ha un altissimo senso della decorazione che cerca di trasferire nella sua opera più impegnativa, la "Sagrada Familia", cui lavorerà dal 1883 alla morte senza poterla finire e le cui colonne richiamano appunto gli alberi. Accanto all'amore per la natura, nelle sue opere confluiscono le più svariate esperienze artistiche. Affascinato dal gotico, interessato ai fastosi *retabli* (pale d'altare) barocchi, di cui a suo tempo parliamo, influenzato dal Classicismo francese, dallo stile *neo-mudéjar* consistente nell'uso del mattone a vista e dell'arco a ferro di cavallo fu sostanzialmente un ribelle, orgoglioso ma non superbo, insomma, ebbe la tempra della genialità.

Molti di voi, nelle vostre peregrinazioni spagnole, vi sarete fermati nella bellissima Barcellona e non avete non potuto visitare e ammirare lo straordinario *parco Güell*, voluto da Eusebio Güell, appunto, al fine di creare una città giardino nella sua tenuta, peraltro molto accidentata, alla periferia di Barcellona. A realizzare il progetto del proprietario è chiamato Gaudí, che riesce a sfruttare meravigliosamente le accidentalità del terreno per creare un mondo fiabesco.

Basta osservare l'ingresso principale con la casa del portiere con pietre a vista, rivestimenti di maiolica e culminante in una snella torre che presenta in cima una croce a quattro braccia. Straordinarie le strade sostenute da arcate su colonne il cui fusto richiama quello delle palme e la cui funzione è quella di riparare dal sole o dalla pioggia.

Introduce in questo mondo di elfi e di fate un'ampia scalinata a doppia rampa in cima alla quale c'è un porticato con ottantasei colonne doriche cave che hanno la funzione di convogliare le acque piovane in modo da alimentare le due fontane della scalinata, rivestite di maioliche policrome, ornate una da un'iguana e l'altra da uno scudo della Catalogna. Descrivere i particolari di ogni opera di Gaudí è pressoché impossibile, perché ogni piccolo spazio ha avuto una cura minuziosa, per cui ci vorrebbero pagine e pagine di foto.

Infine, tra le tante opere, mi vorrei soffermare solo sulla universalmente nota *Casa Milà*. Osserviamo la facciata di pietra grezza il cui andamento simula un'onda, scandita in fasce orizzontali su cui si affacciano balconi ornati da parapetti di ferro battuto uno diverso dall'altro. Entriamo adesso dallo scalone del primo piano abbellito da giardiniere. Esso è sostenuto da pilastri e prende luce da un soffitto di vetro. Da notare che tutti i soffitti della Casa Milà sono uno diverso dall'altro e s'ispirano alla morfologia di elementi animali o vegetali. E che dire dei grandi fumaioli o dei pozzi di ventilazione della copertura della casa? Rassomigliano a mostri, ma in realtà non sono altro che sviluppo di forme geometriche sulla variazione di paraboloidi, elicoidi, iperboloidi.

Cosa avrebbe fatto Gaudí con un computer? Non oso pensarlo. Mi fermo qui con questo architetto, perché le sue opere vanno viste data la difficoltà della descrizione.

Carissimi, sollevati dalla lettura un po' pesantuccia, avete ora facoltà di chiudere il tutto. Ma rallegratevi, la prossima volta inizierò dall'Impressionismo, movimento che tutti conoscete e che spero di farvi amare anche di più col narrarvi aneddoti e facendovi apprezzare la carica emotiva e coloristica che promana dalle opere degli artisti.

# Correnti dell'Impressionismo 2



# L'impressionismo

## Monet, il maggiore rappresentante della corrente

di Lidia Pizzo

Pazienti lettori, devo fare un piccolo passo indietro rispetto a quanto detto nel numero precedente, per parlare di un filosofo che tanto ci fece patire sui banchi della scuola.

Il personaggio in questione è un certo Immanuel Kant morto nel 1804. Questi, tra le altre cose, pensò bene di rendere la vita difficile a tutti noi studenti di una volta ma anche a quelli di oggi, dividendo il Bello dal Sublime.

Sostenne che il Bello è soggettivo, perché si fonda sul «libero gioco di immaginazione e intelletto», ed è in armonia con le nostre facoltà conoscitive, al contrario il Sublime è in contrasto con esse. Infatti, ciò che fonda il sentimento del sublime è non l'accordo, bensì l'*opposizione* delle facoltà dell'immaginazione e della ragione. In altre parole, il bello mantiene l'anima in una contemplazione statica, al contrario il Sublime, proprio degli spettacoli della natura e quindi oggettivo, induce un sommovimento dell'anima.

Da questo momento in poi diventa chiaro come il bello, in quanto soggettivo, non sia nella cosa in sé, ma *negli occhi di chi guarda* e nonostante siano passati da allora due secoli e oltre, l'assunto kantiano resta attuale.

Ovviamente la teoria di Kant fu assimilata lentamente e siamo arrivati alla fine dell'Ottocento. L'Italia ha raggiunto la sua unità ma ha perso da un po' il suo primato artistico a vantaggio della Francia.

Si verificheranno qui le più importanti rivoluzioni nel campo dell'arte.

Ma, andiamo con ordine e facciamo il punto della situazione storica e artistica alla fine del XIX secolo, in modo da poterci orientare meglio nella pletora di movimenti che investono il periodo in esame.

Ci serviamo delle date solo allo scopo di schematizzare perché, è stato ripetuto tante volte, nella storia del pensiero l'evoluzione avviene lentamente fino a manifestarsi più chiaramente in una certa data. Una di queste è il 1855 quando Coubert, costruendo un proprio padiglione, espone il famoso "Atelier del pittore", di cui s'è detto in precedenza. (v. n. 21 Nuove Direzioni)

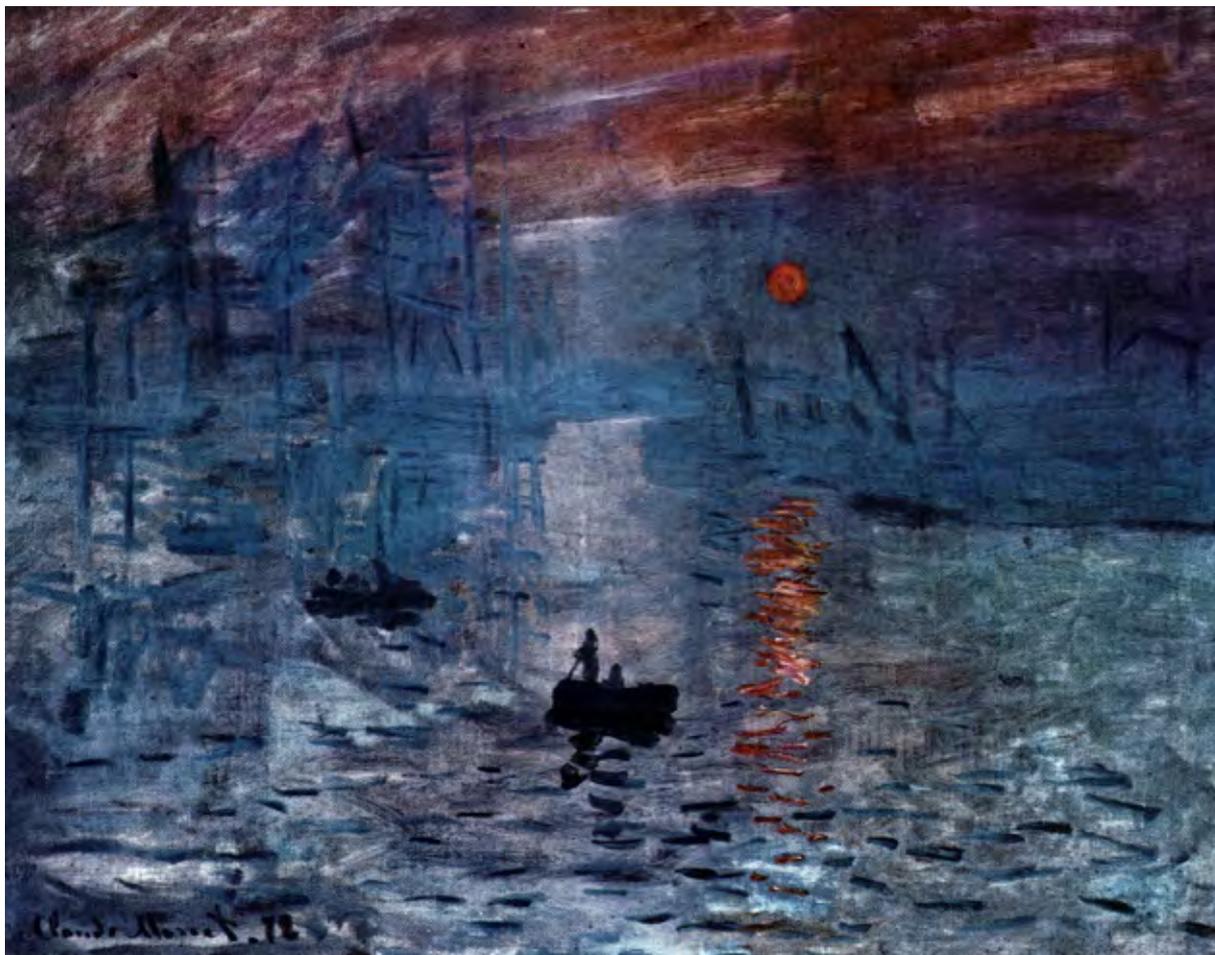
Altra data: 1863. Napoleone III acconsente a che duemila e cinquecento opere di pittori respinti dal padiglione ufficiale, i famosi Salon del Louvre, potessero essere esposte altrove.

Ricordate il Salon des refusés, in cui compare l'opera di Manet: *Le déjeuner sur l'herbe* che fu oggetto di scherno? (V. numero citato).

Nel frattempo, Napoleone III viene deposto, subentra un governo repubblicano ancora più conservatore del precedente. Ai pittori giovani e rivoluzionari non resta che l'esempio di Coubert. In questo caso la data è: 1874, il luogo: lo studio del fotografo Nadar.

Qui viene presentata una storica mostra di un'arte indipendente realizzata da un gruppo di artisti innovatori, che suscitano scandalo per il modo di dipingere a pennellate larghe e spesse e che sono aspramente criticati da tutti. Vi fanno parte Claude Monet, Edgar Degas, Alfred Sisley, Pierre Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Felix Bracquemond, Jean-Baptiste Guillaumin, Berthe Morisot e Mary Cassatt.

Gli artisti di cui sopra non lavorano nei propri studi ma, armati di tele, cavalletto e colori, si pongono davanti ad un paesaggio nelle diverse ore del giorno e lo dipingono rapidamente cogliendo la particolare condizione e variabilità della luce, del cielo quindi, dell'atmosfera, del colore dell'acqua, dell'esaltazione dell'attimo fuggente e così via.



Monet, *Impressione: levar del sole*, Musée Marmottan, Parigi

I ritratti stessi non vengono realizzati al chiuso ma all'aperto tra il paesaggio, che ha il compito non di fare da sfondo, come ad esempio nella Gioconda di Leonardo, ma di avvolgere le figure.

Il nome Impressionismo, dato in senso dispregiativo dal critico Louis Leroy, derivò da un quadro di Monet, il massimo rappresentante di questa corrente: *Impression, soleil levant*, che potete osservare in figura.

Date queste premesse l'Impressionismo si configura come un'estensione del Realismo ottocentesco. Anche in letteratura si avrà un movimento che prenderà a pretesto i fatti della vita concreta, i fatti degli umili. È il periodo della "Commedia umana" di Balzac, del Manifesto del partito Comunista di Marx, della pittura di Daumier, di Millet, ma anche di Coubert di cui

abbiamo ampiamente trattato nel n. 21 di questa stessa testata. E comunque sia Daumier che Millet e Coubert con la loro opera contribuiscono a creare una coscienza umanitaria e sociale che darà spunti al Realismo del XX secolo e ad alcune espressioni delle Avanguardie.

Quando questa corrente entrerà in crisi avremo il Postimpressionismo che cercherà un'arte autonoma, fedele a se stessa, piuttosto che al mondo dei fenomeni che ci circondano, soggettiva, in cui si enfatizza l'emotività, ma siamo già a Gauguin e compagni.

Torniamo al nostro Impressionismo il cui interesse è rivolto non al disegno ma al colore.

In ogni lavoro l'espressività è determinata dall'emozione suscitata dallo spettacolo della natura. Il bello, dicevamo, è soggettivo e sta negli occhi di chi guarda.



Millet, *Le spigolatrici*, Louvre, Parigi



Turner, *Mercanti di schiavi. Tifone in arrivo*, Museum of Fine Arts, Boston

Questo esprimono in sintesi gli Impressionisti, che nella realizzazione pratica dell'opera si servono oltre che del pennello anche della spatola, per determinare un'alternanza di superfici uniformi ma irregolari.

Nel frattempo la scienza con la fisica sugli atomi e sulle particelle, la chimica, l'astronomia, la rivoluzione industriale, la psicologia sperimentale ecc... progrediscono ed è proprio la chimica che permette di avere i colori in tubetti e quindi la possibilità di dipingere en plein air.

Quanto sopra influirà, ovviamente, sulla sensibilità artistica, così come oggi influisce e spiazza la computerizzazione con la polverizzazione di spazi e tempi.

A proposito della fisica Kandinskij dirà: "Tutte le cose sembrano leggere, prive di forza e di certezza." Figuriamoci se il poverino fosse un nostro contemporaneo vissuto nel caos della rivoluzione tecnologica odierna.

Carissimi, la tiritera è stata lunga e pesante, un break allora per ricordare un precursore degli impressionisti: Turner, di cui tante volte abbiamo parlato sia a proposito del paesaggio come genere nell'arte sia a proposito del paesaggismo inglese. Adesso vi sarà facile osservare come l'immagine riprodotta, *Mercanti di schiavi*, sia tanto vicina a quella degli Impressionisti.

A questo punto, affezionati lettori di questa rubrica, fate un piccolo sforzo e richiamate alla memoria le tante immagini proposte da Tiziano a Raffaello, a Michelangelo, a Leonardo, a Caravaggio, allo stesso Canova, toccherete con mano come da questo momento in poi si realizzi

una rottura con la tradizione artistica in favore di una nuova tradizione spiccatamente soggettiva che perdurerà fino ai giorni nostri.

Quanto sopra non poteva non provocare dei conflitti con i sostenitori dei valori tradizionali. Teniamo presente che fino a questo momento le arti in genere sono state il prodotto di una élite, la cui sincerità non veniva mai messa in dubbio. Pertanto, esse erano sponsorizzate e rivolte ad una classe fatta di persone che riconoscevano il valore di un artista durante la sua stessa vita appunto perché a formulare il giudizio erano individui che avevano culture simili.

Sopraggiungendo, invece, la cultura di massa, si insinua il sospetto che l'artista non sia più sincero ed onesto come un tempo, ma che possa ingannare le persone con forme ed immagini incomprensibili. Di conseguenza il gusto del pubblico e la capacità di giudizio diverranno fallaci e spesso volubili.

L'artista, ormai al margine, comprende che la propria arte può essere solo sovversiva sia dal punto di vista estetico che sociale e deve ingaggiare una lotta contro le ipocrisie della classe media, quindi atteggiamenti estetici e posizioni politiche di tipo rivoluzionario saranno d'ora in poi appannaggio di gruppi più o meno consistenti di artisti.

Maestro indiscusso dell'Impressionismo è considerato Claude Monet (1840-1926), iniziato alla cultura dell'Impressionismo da Eugène Boudin che lo incoraggia a dipingere en plein air. Le sue prime opere sono esposte al Salon del 1866. Zola così si esprime sul pittore: "Un interprete

delicato e forte che ha saputo rendere ogni dettaglio senza cadere nell'aridità.”

Varie vicissitudini conducono l'artista in Inghilterra e in Olanda. Tornato a Parigi, avendo acquisito grande padronanza tecnica, può dire: “Dipingo come un uccello canta.”

Huysmans scrive sulla rivista l' "Art Modern" a proposito di una sua personale: “... gran paesaggista il cui occhio ... coglie con sorprendente fedeltà tutti i fenomeni della luce.”

E mi fermo qui con la vita, perché molti la conosceranno meglio di me dopo le tante mostre sugli Impressionisti che hanno furoreggiato in Italia negli ultimi decenni.

Per comprendere la grandezza di un'artista non basta un'opera o due, bisogna osservare tutto l'iter per rendersi conto fino in fondo del suo percorso e della sua portata innovativa.

Così se di Michelangelo avessimo studiato solo la Pietà in San Pietro e non tutto il resto dell'opera, non avremmo mai potuto comprendere la forza del suo pensiero e il profondo rinnova-

mento della sua arte fino all'estrema Pietà, la Rondanini. Lo stesso dicasi di Monet e degli altri artisti di razza.

Immaginate, esimi, un Monet a circa quarant'anni che a Vétheuil, un paesino sulla riva destra della Senna, riceve la visita del giornalista Èmile Taboureux. Costui incuriosito gli chiede dove ha il suo atelier.

Monet con grande naturalezza gli risponde: “Voilà mon atelier!” indicando la Senna e la natura circostante.

Questa frase la dice lunga sul suo metodo di lavoro, che contempla in un unico abbraccio la vita e l'opera, la presenza nel mondo e l'urgenza del dipingere.

Infatti, trascorre l'intera esistenza immerso nella natura di cui studia le luci, il vento, le acque mobili e immobili, le nebbie, le brezze, gli alberi, insomma qualsiasi cosa attiri la sua attenzione. Inoltre, Monet non soltanto vede la natura, ha bisogno di “sentirla” come se fisicamente si immergesse in essa in totale abbandono.



Monet, *Regata ad Argenteuil, Jeu de Paume, Parigi*



Monet, *Stagno delle ninfee*, Jeu de Paume, Parigi

Il suo atelier è il più instabile che ci sia in natura, il più vario ed anche il più volatile perché muta ad ogni istante, perché ad ogni istante muta la luce, il vento, l'erba, l'aria, le nuvole.

In *Saggio di figura en plein air*, ad esempio, uno dei non troppi dipinti che ritraggono personaggi, notate uno studio accuratissimo della gamma cromatica e del bilanciamento delle nuance. Opera di preziosa raffinatezza coloristica, ha bisogno di essere osservata con molta attenzione affinché si possano percepire gli scarti delle raffinate tonalità.

A proposito della mostra degli Impressionisti alle Galeries Durand-Ruel del 1876 in cui era presente anche il Nostro, da par suo scrisse, sul "Voltaire", Zola: "Oggi i nostri giovani hanno compiuto un nuovo passo verso il vero, facendo immergere i soggetti nella luce reale del sole, e non in quella falsa dell'atelier, come il chimico, come il fisico, che tornano alle sorgenti, collocandosi nelle condizioni stesse dei fenomeni. Dal momento che si vuole creare la vita, bisogna pur prendere la vita nella completezza del suo meccanismo. Da qui nella pittura la necessità del plein air, della luce studiata nelle sue cause e nei suoi effetti."

E intanto Monet dipinge le "Ninfee", la "serie" delle ninfee.

Opere ora modulate su accordi cromatici squil-

lanti, ora cupi e profondi in cui cielo e terra si confondono così come le rive, gli alberi, il ponte.

Infine, negli ultimi anni e negli ultimi dipinti arriva a tal punto di sintesi che si percepisce solo l'acqua, un'acqua in cui si uniscono e fondono le sfumature della luce e del colore liquefatti nei riflessi appena percettibili dei cespugli, degli alberi, del cielo, delle nuvole, come se ogni cosa fluttuasse sospesa tra cielo e terra, come se fosse un "fleurir en plein ciel", un fiorire nel cielo, come fu detto.

Nelle varie sequenze di queste tele sembra condensarsi la malinconica felicità del tempo che passa e trascorre attraverso il cambio delle ore, delle stagioni, del guizzo dei minuti.

Con le ultime immagini delle ninfee l'Impressionismo raggiunge il massimo splendore e l'apice del proprio sviluppo logico.

Cromatismo e pittura diventano tutt'uno con l'oggetto rappresentato nel suo grado massimo di effusione.



Monet, *Grandes Décorations réflexi di alberi* (particolare), sala 2, parete 1, Orangerie des Tuileries, Parigi

Negli ultimi anni il nostro Monet dipinge i grandi “pannelli decorativi”, trecentocinquanta metri quadri di pittura definiti “Cappella Sistina dell’Impressionismo” dal pittore Masson.

Nell’intenzione dell’artista essi erano sì una decorazione ma che man mano si dilata, prolifera, diventa qualcosa di enorme, che non ha nulla a che vedere, alla fine, con la decorazione vera e propria, poiché rassomiglia piuttosto ad una partitura musicale e poetica.

Man mano che l’artista dipinge le dimensioni si ampliano e diventano sempre più lunghe e in ultima analisi riassumono tutto il lavoro di una vita.

In questi estremi lavori apparentemente lo spazio sembra essere abolito, ma ad una attenta osservazione esso si dilata all’infinito, sicché quando questi pannelli vengono collocati sulle pareti dell’Orangerie dopo uno studio attentissimo del rapporto con lo spazio reale e con la disposizione delle opere stesse nonché con la circolarità dell’ambiente, lo spettatore ha la sen-



Monet, *Autoritratto*, Musée d’Orsay, Parigi



Monet, *Saggio di figura en plein air*, Musée d’Orsay, Parigi

sazione di essere circondato da ogni lato, perché si trova al centro tra ombre, riflessi, luci che gli danno la sensazione di “entrare nella natura”.

Data la dimensione dei pannelli è difficoltoso riportarne alcuni per intero. Riporto solo qualche particolare

Per riassumere. Il percorso artistico di Monet si apre con *Colazione sull'erba* in cui si pone il problema spettatore-pittura nonché quello del senso dello spazio, problemi a cui l’artista rimane sempre fedele e che sviluppa fino alla fine con grande coerenza, dipingendo sempre e comunque *en plein air*, la cui poesia è determinata dal senso della fugacità del tempo, dell’attimo brevissimo della bellezza.

Ne consegue uno struggimento profondo che l’artista tenta di vincere con la “durata” delle serie.

Uomo della modernità, Monet sente profondamente la bellezza e l’angoscia del tempo fuggitivo. E siamo già a Proust.

Ma questo è un altro discorso.

# Renoir, Degas, Pissarro

## Tre pilastri dell'Impressionismo

di Lidia Pizzo

In apertura di questo numero della rubrica: "Oltre l'ovvio" devo richiamare l'attenzione di voi lettori su due artisti che pur non avendo avuto a che fare con gli Impressionisti fornirono loro una tecnica. Il primo è Delacroix, di cui parliamo a suo tempo, col *flochetage* o fiocchettaggio in italiano. Esso consiste nell'accostare piccoli tocchi di colori puri (cioè non impastati sulla tavolozza con altri colori per ottenere quello desiderato) contrapposti che si valorizzano reciprocamente come ad esempio si può fare con il rosso accostato al verde bluastrò al fine di rendere più incisivi i valori luministici.



Renoir, *L'altalena*, Jeu de Paume, Parigi

Il secondo è il tante volte citato Turner, che nei suoi quadri arriva alla dissoluzione della forma, come poi farà Monet con le ultime ninfee, e che tanta influenza eserciterà insieme a lui sull'astrattismo di Kandinskij e compagni.

Fatte queste premesse procediamo con altri Impressionisti che tutti conoscete non foss'altro perché le loro opere sono diventate delle icone come le Bagnanti di Pierre-Auguste Renoir o le ballerine di Degas.

Forza e coraggio, seguitemi nei ragionamenti e iniziamo col primo che, forse, fu più vicino di altri alla pittura di Monet, ma il cui percorso artistico non fu coerente tanto quanto quello di questi.

Renoir (1841-1919) nasce da una famiglia assai modesta e, poiché il ragazzo manifesta spiccate attitudini per il disegno, viene mandato a lavorare presso una fabbrica di terrecotte verniciate, su cui dipinge piccoli mazzi di fiori colorati che gli vengono retribuiti con cinque soldi la dozzina, un po' di più se i mazzi sono più grandi.

Quando, progredendo la tecnica, le stampe divengono meccaniche, il ragazzo perde il lavoro e si ingegna a dipingere ventagli o tende alla veneziana. In questo modo racimola un po' di denaro e si può iscrivere all'Accademia di Belle Arti, dove conosce i futuri impressionisti. La guerra interrompe la sua attività ma, tornato a Parigi, trova un grande sostegno nel collezionista Durand-Ruel e nel suo amico Caillebotte. L'anno veramente importante per l'artista è il 1876 quando dipinge la famosissima "Altalena", il non meno famoso "Le Mulin de la Galette" e il bellissimo "Busto di donna al sole". Ma mentre Monet rimane sempre fedele alla pittura *en plein air* Renoir si dedica spesso



Renoir, *Bal au Moulin de la Galette, Jeu de Paume, Parigi*

a scene d'interni rappresentate con grande naturalezza.

“Lavorare da buon operaio”, “fare della buona pittura”, “La pittura è un mestiere come la falegnameria e la lavorazione del ferro, sottostà alle medesime regole” sostiene l’artista, proprio per mettere in evidenza l’importanza del fare, della gioia, dunque, del dipingere e lui dipinge instancabilmente tanto che il numero delle sue opere approssimativamente si aggira attorno a cinquemila a cui sono da aggiungere disegni e acquerelli.

Dice del padre il figlio Jean, il famosissimo regista: “Quel che colpiva di lui per la prima volta erano gli occhi e le mani.” Infatti, la sua vista è acutissima e sembra che i suoi occhi ridano, mentre le mani, le sue mani mobilissime, col passare degli anni sono deformate dall’artrite reumatoide e nonostante il dolore pur di dipingere l’artista si fa legare alla mano più ferma un pennello e continua a produrre capolavori.

Attenzione, adesso, esimi lettori, andiamo a esaminare alcuni capolavori.

Osserviamo i primi tre. Cosa notate? La prima cosa è che gli sfondi hanno la stessa importanza dei primi piani, perché per Renoir tutto ha lo stesso valore, tutto è il risultato di una medesima armonia, perché il mondo è uno solo. “Nel suo mondo lo spirito si libera della materia, non ignorandola ma penetrandola.” Dice ancora il figlio Jean.

Ne “L’altalena”, ad esempio, il giallo e il blu sono le tonalità di base che giustapposte le une alle altre rendono le vibrazioni cromatiche anticipatrici del pointillisme di Seurat.

Infatti, il palpitare della luce filtrata tra gli alberi si riverbera sulle vesti della donna.

“Indossava una veste grigia guarnita di nodi malva, quel giorno nel cielo pallido il sole immetteva una polvere bionda; tra i rami spogli una pioggia lenta di raggi.”

Chi dice queste parole? Provate ad indovinarlo.



Renoir, *Gabrielle à la rose*, Collezione Skira, Ginevra

Dimenticavo, perdonatemi, lettori, di dirvi che Renoir aveva compiuto diversi viaggi tra cui uno a quarant'anni in Italia a contatto con la pittura rinascimentale e con la pittura parietale di Pompei.

Da questo momento in poi il suo stile cambia, perché oltre al colore, vuole dare importanza anche al disegno, così alla pittura en plein air aggiunge quella nell'atelier.

Bellissimo il ritratto di Gabrielle, una sorella della moglie che sarà anche sua modella in molti quadri. Come notate nella figura riprodotta, i colori si sono fatti più pastosi e la sicurezza con cui sono stesi è prodigiosa. Questa figura e diverse altre ci richiamano per imponenza le donne di Rubens.

E chiudo con le parole stesse di Renoir: "...Guardo un nudo e ci vedo miriadi di piccole tinte. Ho bisogno di scoprire quelle che faranno vivere e vibrare la carne sulla tela. Oggi si vuole spiegare tutto. Ma se si potesse spiegare un quadro non

È difficile, lo so, non è né Renoir, né il figlio Jean, ma Zola, in un brano del romanzo: "Una pagina d'amore".

Le stesse osservazioni fatte per "L'altalena" valgono anche per il "Ballo al Mulin de la Galette", in più vi esorterei a osservare come l'artista, pur non impiegando toni scuri od ombre ma solo il colore, ci fa percepire il riflesso del sole sui volti, sugli abiti e sul suolo rosato. Davanti a questo dipinto, molto complesso nella composizione, il critico George Rivière ebbe a dire che quella era: "Una pagina di storia, un momento prezioso della vita parigina, di rigorosa esattezza." Vi inviterei anche a osservare la naturalezza delle pose dei singoli personaggi, non c'è nulla di forzato, ma tutto è straordinariamente semplice e naturale.

Celebri i nudi realizzati dall'artista, come quello riportato in figura, in cui lo sfondo si amalgama con l'immagine bellissima della donna, formando un unicum irripetibile di grazia, di bellezza, di armonia delle forme e dei colori, che sottolineano ancora una volta la spontaneità della pittura del Nostro non incline ad alcuna forma di intellettualismo.



Renoir, *Nudo di donna, Jeu de Paume*, Parigi

sarebbe più arte: vuole che le dica quali sono, per me, le due qualità dell'arte? Deve essere indescrivibile e inimitabile ...L'opera d'arte deve afferrarti, avvolgerti, trasportarti.”

Parole sacrosante che ci traghettano verso un'altra pietra miliare dell'Impressionismo: Edgard Degas (1834-1917). Primo di cinque figli nasce in seno a una famiglia molto benestante, amante dell'arte e soprattutto della musica. Durante l'arco della vita ha modo di studiare e di viaggiare soprattutto in Italia essendo italiana l'origine della madre. Rispetto agli altri compagni di cordata questo artista fu, invece, molto solitario, assorbito solamente dalla sua arte, che si articola in due periodi.

Il primo determinato dall'influenza degli artisti del Rinascimento italiano ma anche di Ingres, che conosce personalmente, che lo inducono a esercitarsi sulle composizioni classiche.

Poco dopo Manet lo fa avvicinare all'Impressionismo, per cogliere la vita reale. L'artista si serve di una grande varietà di tecniche pittoriche tra cui i pastelli, la matita, il carboncino, il monotipo e naturalmente l'olio.

I suoi lavori si possono suddividere in gruppi come le conosciutissime ballerine, le donne intente alla toilette o le donne intente al loro mestiere come la modista, le stiratrici e così via. Molti di questi lavori esibiscono dei colori forti, decisi, possenti di un fiammeggiante cromatismo che ci tragherà verso i Fauves. Infatti basta osservare il colore molto acceso delle due ballerine riportate in figura, per rendersi conto di come esso cominci ad avere funzione emotiva.

Certo, nel nostro excursus non può mancare qualche altra immagine di ballerina. Ed ecco in figura "Ballerine sulla scena", un bellissimo pastello a guazzo su carta in cui emergono le straordinarie capacità coloristiche di questo artista. È come se lui costruisse in ogni lavoro un proprio universo, le cui forme osserva da angolazioni sempre diverse, perché diverse sono le condizioni dell'illuminazione.

A questo punto, pazienti lettori, vi rendete conto come Monet, Renoir, Degas ma anche tutti gli altri guardano la realtà, tuttavia il risultato è diverso in ciascuno, appunto perché ognuno la vede con occhio differente. Infine un'ultima



Degas, *Due ballerine*, pastello, Gemaldegalerie, Dresda

immagine che tutti conoscete: "L'assenzio" che fa parte della serie dei temi legati alla vita urbana. La composizione ha un taglio fotografico tanto che una parte dell'uomo è fuori dalla scena, tuttavia non è sbilanciata, perché fanno da contrappeso sulla sinistra i due tavoli. Magistrale è la resa psicologica dei due personaggi che pur insieme uno accanto all'altro sono immersi in una solitudine esistenziale fatta di stenti e di emarginazione.



Degas, *Ballerine sulla scena*, Musée d'Orsay, Parigi

Degas, *L'assenzio, Jeu de Paume, Parigi*

Lo sguardo della donna colpisce in modo particolare, perché rivela una silenziosa disperazione percepibile in quello sguardo assente.

Un breve accenno merita anche l'opera di Camille Pissarro (1830-1903), uno degli Impressionisti più problematici. Nasce da una famiglia di ebrei-francesi nell'isola di San Thomas nelle Piccole Antille, la madre è una creola.

Compie gli studi liceali a Parigi, e tornato nell'isola rimane a lavorare fino al 1852 nell'azienda del padre, da dove praticamente fugge, per tornare a Parigi ove incontra Corot e successivamente Monet che introduce anche lui nel circolo del caffè Guerbois frequentato dagli Impressionisti. Pissarro ha una vita piuttosto travagliata, e nonostante ciò il suo carattere rimane sempre aperto e disponibile; il che gli permette di intrattenere ottimi rapporti con tutti gli artisti e di incoraggiare i più giovani. In pratica riesce a tenere unito il gruppo per alcuni anni e scopre lo stesso Van Gogh.

A noi interessa piuttosto la sua pittura, che raggiunge il massimo dell'espressività tra il 1872 e il 1884 con i molti paesaggi intrisi di luce e sostenuti da una vigorosa struttura

compositiva oltre a evidenziare quel senso plastico delle forme, che Cézanne terrà presente e di cui parleremo prossimamente.

Osservate, gentilissimi, attentamente il paesaggio in figura, in cui quanto detto si tocca con mano e sembra che noi fruitori siamo trascinati all'interno del lavoro. Infatti abbiamo la sensazione di attraversare il viottolo in basso, che ha anche la duplice funzione di sottolineare l'andamento orizzontale della composizione. Purtroppo, noi possiamo osservare le opere solo in riproduzione, ma se potessimo vederle dal vero, noteremmo immediatamente come siano nervose le pennellate ora cariche di colore ora alleggerite in modo da ottenere una vibrazione tonale capace di creare un'intensa luminosità.

A volte Pissarro mescola pennellate "vermiformi" applicate diagonalmente con macchie di colore terrose e grigiastre, pur di accentuare determinati effetti luministici. Già Renoir aveva usato pennellate filiformi per le sue donne colte nell'intimità. Da ciò il passo verso il successivo *pointillisme* sarà breve. Nonostante la tecnica e la capacità pittorica, l'artista, affinché possa assaporare il successo, deve aspettare gli ultimi dieci anni della sua vita. Nel frattempo sperimenta la pittura in cui le immagini sono viste dall'alto. Infatti, porta gli attrezzi del mestiere su un balcone di un piano alto di un edificio e ne dipinge le strade sottostanti animate di vita. Addirittura sperimenta anche le vedute notturne pur non dimenticando le sue vedute rurali. E per questa volta la maratona è finita. Alla prossima.

Pissarro, *Boulevard Montmartre*, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

# Nadar, Auguste Rodin, Medardo Rosso

Tre figure primarie nella cultura dell'800

di Lidia Pizzo

Affezionati lettori di questa rubrica, nei numeri precedenti mi avete sentito nominare più volte il famoso fotografo Nadar, amico degli Impressionisti presso il cui studio di Boulevard des Capucines fu allestita una mostra memorabile nell'aprile del 1874 che contribuì a diffondere la fama del movimento. E figuriamoci se l'evento non ricevette critiche spietate dall'ufficialità accademica.

Mi starete chiedendo: “Cara scrivente, affinché possiamo comprendere bene le cose dovresti dirci come e quando nacque la fotografia.”

Quando, è facile a dirsi, nel 1836, un po' più difficile il come.



Paul Nadar, Sarah Bernhardt, fotografia, 1859

Le prime osservazioni risalgono, pare, al solito Aristotele (IV sec. a.C.!!!!) il quale si rende conto che la luce passando attraverso un foro proietta un'immagine circolare. Altre osservazioni si accumulano attraverso i secoli, ma ancora i tempi non sono maturi. Bisognerà aspettare lo scienziato tedesco Johann Heinrich Schulze nel 1727 per comprendere che il nitrato d'argento reagisce alla luce.

Nonostante ciò, la fotografia è ancora in *mente dei*.

Gli esperimenti continuano per altri decenni soprattutto in Inghilterra, fino a quando alcuni risultati non sono ottenuti da Joseph Niépce attraverso un complicato processo. Nel frattempo sperimentazioni simili sono condotte in Francia da Daguerre. Tuttavia, la fotografia vera e propria ha ancora un percorso assai complicato, se Niépce si reca a Parigi per prendere accordi col francese al fine di farne un brevetto.

Ma la sfortuna si accanisce ancora sulla fotografia, il primo passa a miglior vita e Daguerre continua da solo finché non riesce nel 1837 a ottenere la prima vera e propria fotografia. Oggi quanto sopra ci fa sorridere davanti ai prodigi delle macchine digitali.

Mi starete chiedendo anche il motivo per cui scrivo della fotografia. È presto detto.

A metà Ottocento si impone il problema del rapporto tra le tecniche artistiche, fotografiche e industriali nonché del diverso significato da attribuire alle une e alle altre.

Con la fotografia, la ritrattistica, il paesaggio, le illustrazioni e così via, vengono sottratte al pittore di mestiere per passare al fotografo, le cui opere si possono riprodurre, oltre che meccanicamente, anche in serie.



In alto: Rodin, *San Giovanni Battista*, Musée Rodin, Parigi  
A sinistra: Rodin, *L'uomo che cammina*, Musée Rodin, Parigi

Quindi l'opera del pittore è svuotata del senso che aveva prima, per diventare il prodotto di un'élite e che, pertanto, ora ha un impatto limitato sulla società mentre il pittore di mestiere tende a scomparire.

A questo punto il problema riguarda lo statuto dell'immagine. Baudelaire e molti del suo gruppo sostengono che l'immagine pittorica non può essere sostituita da quella meccanica della foto, mentre altri, come gli Impressionisti o i pittori realisti sostengono che il problema è di visione, per cui una cosa è l'immagine fotografica un'altra la pittorica, che ora diventa pura pittura, perché è liberata dai lacci della rappresentazione dal vero. Ovviamente, entrambe le tesi possono essere oggetto di critica, perché anche nella scelta di un'inquadratura piuttosto che di un'altra si può osservare l'inclinazione estetica di un fotografo. Tuttavia, la fotografia comun-

que non potrà sostituire la pittura ma sarà classificata come un'arte a parte.

Infatti, mai come in questi ultimi tempi la fotografia ha visto il suo trionfo anche nei migliori musei del mondo e nelle varie biennali.

È fuor di dubbio che l'occhio meccanico, a maggior ragione oggi l'occhio digitale, vede più e meglio dell'occhio naturale. Infatti sia Degas che Toulouse-Lautrec e molti altri si sono serviti della fotografia.

Carissimi, a questo punto sarà chiaro come, una volta che la pittura sarà liberata dall'adesione alla realtà, potrà percorrere altre strade, che iniziano con la corrente impressionista di cui abbiamo ampiamente trattato. Trascurata resta però la scultura. Poniamo, allora, subito un rimedio.

La scultura si era arroccata nell'accademismo e non c'era stato quel rinnovamento proprio della pittura impressionista.

Dobbiamo aspettare Rodin (1840-1917) per rompere con la tradizione e creare uno stile nuovo aderente alla dinamica della vita moderna.

A questo punto, miei lettori, vorrei richiamare alla vostra memoria un autore, Rainer Maria Rilke, che abbiamo citato a proposito di Michelangelo (InCamper n. 139).

Questi aveva frequentato all'Università alcuni corsi di storia dell'arte e quindi conosceva bene la situazione artistica sia storica che contemporanea. Nessuno poteva essere più adatto di lui per dire di Rodin, di cui fu segretario per qualche anno, e della sua opera. Infatti, aveva redatto un saggio ove a un certo punto si legge: "...non appena egli incomincia a lavorare [a un soggetto n.d.r.] il nucleo di quel soggetto si trasforma via via in qualcosa di 'obbiettivo', di 'indefinibile', di 'anonimo'. Tradotta nel linguaggio delle mani, la raffigurazione del soggetto acquista un senso nuovo, non ad altro inerente se non al compimento plastico dell'opera."

Prima di affrontare l'opera di questo scultore geniale, diciamo poche cose sulla sua vita.

Fu di modeste condizioni sociali. Per arrivare al successo dovette superare molte difficoltà, tanto è vero che all'inizio visse con la giovane moglie, Rose, in una vecchia stalla adibita anche a studio ove il freddo era insopportabile.

Ma non fu solo Rose a essere amata dall'artista. Tra gli altri, un rapporto importante fu con una sua giovane allieva: Camille Claudel, incontrata nel 1883, che fu anche un'ottima artista oltre a essere una donna molto bella.

La relazione dura una decina d'anni, poi Rodin la tronca. Camille, donna sensibilissima e volitiva, non regge al distacco e trascorre gli ultimi trent'anni della sua vita in manicomio.

Ma torniamo indietro di alcuni anni.

Come d'uso tra pittori e scultori, è di prammatica un viaggio in Italia; anche Rodin lo fa e rimane fulminato dalle opere di Michelangelo, che gli dà l'ispirazione per una scultura in bronzo a suo tempo molto criticata dal titolo: "L'età del bronzo" appunto, che richiama i "Prigioni" del nostro genio.

Quest'opera subisce critiche spietate e l'artista è, addirittura, accusato di avere fatto un calco di un corpo umano a causa della sorprendente fedeltà anatomica. Questi per difendersi mostra



Rodin, *Il pensatore*, gesso tinto, Musée Rodin, Parigi

alcune foto del suo modello, affinché si possa osservare la diversità rispetto alla statua.

Tutta la querelle, però, attira l'attenzione degli addetti ai lavori.

L'opera successiva ha come modello un italiano, Pignatelli. Costui insiste per posare su due piedi per il San Giovanni Battista e non su una gamba sola come nella scultura classica, in modo da suggerire al riguardante la continuità del movimento nello spazio che sarà poi, come vedremo, la costante dei Futuristi. Tra l'altro a incentivare nuovamente le polemiche è l'aspetto del santo, che non è magro ed emaciato come nella tradizione iconografica ma occupa con forza lo spazio in tutta la sua nudità.

E figuriamoci se Rodin non fu aspramente criticato, ma ancora una volta una sua opera si impone all'attenzione.

Quella successiva sarà davvero innovativa: "L'uomo che cammina". È rappresentato un soggetto senza gambe né braccia a dimostrazione



Rodin, *Porta dell'inferno*, Musée Rodin, Parigi

dell'influenza esercitata da Michelangelo col suo non-finito ma anche del fatto che il solo corpo può avere capacità espressive identiche a un'opera finita.

Esaminiamo, ora, qualche opera commissionata dallo Stato: la monumentale "Porta dell'Inferno" che doveva essere realizzata per il Museo delle Arti decorative ma che non fu mai compiuta. Di questa restano diverse opere che avrebbero dovuto essere inserite nella porta e che oggi si trovano tutte al Museo Rodin, che un tempo fu la casa di lord Byron.

L'opera è ispirata alla Porta del Paradiso del Ghiberti del Battistero di Firenze e alla Divina Commedia, ma con ben altro sentire, naturalmente.

Infatti, per l'artista l'Inferno non è più il luogo dell'eterno castigo secondo i canoni teologici tradizionali ma quello dell'angoscia causata dalla condizione dell'uomo moderno, impotente e alienato di fronte al mondo.

L'opera pur essendo incompiuta si può considerare il testamento spirituale dell'artista. Di essa rimane il bozzetto a grandezza naturale che fu realizzato dopo la sua morte.

A dominare la porta dell'Inferno doveva essere simbolicamente "Il Pensatore". Questi doveva simboleggiare la posizione dell'artista nella società, dell'artista che medita sulla situazione dell'uomo e cerca di comprenderne la tragedia.

Le stesse scene convulse al di sotto della statua, il movimento di ascesa e di caduta dei lussuriosi ricordano più che il Ghiberti, il Michelangelo del Giudizio Universale.

Inoltre Rodin realizza anche altre due statue, quelle di Adamo ed Eva, che dovevano essere collocate ai lati della porta.

Ma, l'innovazione più importante di questo artista è stilistica.

Costui, per rendere più impressionistica la materia scultorea in modo che la luce possa dare l'impressione del luccichio della pittura, vedi le ultime opere di Monet, non trova di meglio che introdurre la tecnica dei piani interrotti, come vedete nelle figure. Essi hanno il compito di rivelare delle forme non totalmente definite, quasi fossero viste sotto una luce intermittente.

Io, cari lettori, non ho visto queste opere dal vero ma sempre in riproduzione, perciò il mio giudizio è parziale, ma credo che Rodin non abbia guardato solo a Michelangelo e al suo non finito, ma a tantissimi artisti italiani come il Giambologna e compagni, ad esempio, per la torsione delle masse anche se il suo stile per l'importanza data alla luce e al movimento è impressionistico.

Più e più volte ho citato il Goethe, quando sosteneva che ogni cosa buona è stata già detta, a noi tocca dirla un'altra volta. Ecco, lo scrittore vuole proprio dire che se anche Rodin guarda a Michelangelo, alla scultura italiana e ai suoi predecessori francesi, la sensibilità, lo stile in quanto Weltanschauung, visione del mondo, è quella di un uomo del suo tempo che vive la sua angoscia esistenziale e la rappresenta nelle sue opere.

Ricordate, illustri lettori, quante volte ho ripetuto che lo scultore non ragiona per linee ma per masse e quindi per bilanciamento di queste, siano esse statiche che in movimento?

La caratteristica che distingue l'opera di Rodin è, infatti, il movimento reso più evidente dal variare delle luci e delle ombre sulle superfici a volte morbide a volte tormentate.

Non per nulla la sua scultura si allaccia al barocco e al Romanticismo oltre che a Michelangelo, ma laddove quest'ultimo aveva saputo dosare il rapporto finito non finito, perché dietro c'era il pensiero alchemico, Rodin ne mutua il metodo, è vero, ma con ben altra sensibilità.

Del resto qualche secolo non era passato invano. Infatti, le sue statue nei loro movimenti più o meno tumultuosi esprimono grandi passioni e

grandi emozioni e non poteva essere altrimenti se quello era lo spirito del tempo.

E chiudo su questo importante scultore ancora una volta con le parole di Rilke, tra grandi ci si intende meglio! Rodin "sollevò un mondo, piegandolo in un arco immenso, il proprio mondo. E lo posò sulla Natura."

Un cenno merita un artista nostrano: Medardo Rosso (1858-1928) che a me personalmente piace per quel tocco impressionistico che dà alle sue sculture siano esse in terracotta o in cera o in qualunque altro materiale.

L'artista vive per qualche tempo a Parigi e viene a contatto con gli impressionisti legandosi d'a-



Rodin, *Danaide*, Musée Rodin, Parigi



A sinistra: Medardo Rosso, *La riuse*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma  
A destra: Medardo Rosso, *Madame X*, Galleria d'arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia



micizia con Degas e Rodin. In precedenza in Italia aveva fatto parte della corrente della "Scapigliatura" milanese, un movimento i cui aderenti erano animati da uno spirito di ribellione contro la cultura ufficiale e il buonsenso borghese.

Ma torniamo a Medardo.

La materia che adopera di preferenza è la cera, perché si presta meglio del marmo, del bronzo o della stessa creta a catturare l'attimo fuggente del reale e, data la sua malleabilità, fa sì che le superfici palpitino di vita e di luci. Luce che, rispetto a Rodin, Medardo Rosso sente più fortemente.

Quasi tutte le opere che ho potuto ammirare erano state realizzate con la cera.

Relativamente alla sua arte affermava: "A me, nell'arte, interessa soprattutto di far dimenticare la materia", infatti, così come molte opere di Rodin, le sue sono costituite da forme "non finite", quasi l'artista volesse incorporare nell'opera l'ambiente circostante.

Se le osservate vi accorgete facilmente che non hanno la monumentalità alla Rodin, ma sono caratterizzate dalla scelta di scene di vita quotidiana ove abbondano ritratti di bambini la cui innocenza lo affascina particolarmente. Il Rosso si distingue da tutti gli altri artisti della sua generazione per la grande sintesi formale, che trova la sua più alta espressione nel ritratto di Madame X, il cui viso, stilizzato al limite dell'inconoscibilità, appare appena su una superficie d'ombre.

L'artista ha assottigliato la materia al limite delle sue possibilità.

Se, esimi lettori, la osservate bene vi risulterà evidente che è un'opera quasi astratta e molto vicina alle opere di Brancusi. Infatti, il colloquio privilegiato dell'artista è con la pittura e con la luce per le modulazioni sottilissime, che essa può assumere.

Medardo, come al solito, fu dimenticato dagli Italiani e dalle istituzioni una volta morto. Il figlio Francesco tra tante difficoltà riuscì a diffondere l'opera del padre, facendogli intitolare una sala con 22 sculture nella Galleria Nazionale di Arte Moderna di Valle Giulia a Roma, inaugurata ufficialmente nientemeno che alla presenza di Mussolini.

Regalò anche 7 sculture alla Galleria d'Arte Moderna di Milano e realizzò un museo dedicato al padre a Barzio, un piccolo paese a ottocento metri sopra il lago di Lecco a cui Medardo era particolarmente legato in quanto vi trascorrevano le sue vacanze. Qui sono raccolti non solo le sculture ma anche ogni materiale ritrovato sia nello studio di Milano che in quello di Parigi.

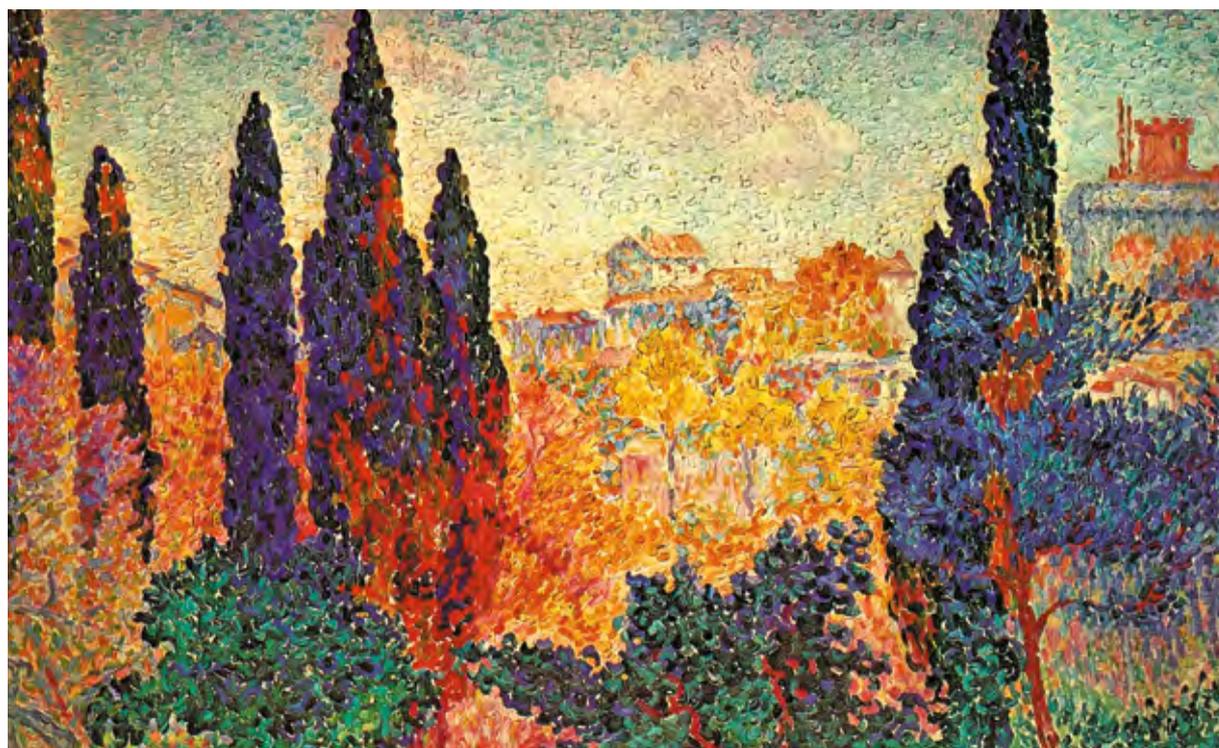


Medardo Rosso, *Impressione di bambino davanti alle cucine economiche*, Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma

# Il Pointillisme

Seurat e Signac maestri di questa corrente

di Lidia Pizzo



Paul Signac, *Cipressi*, Musée National d'Art Modern, Parigi

Cari lettori, una rinfrescatina alla memoria non guasta mai!

L'Illuminismo aveva affermato l'autonomia dell'arte. Ricordate la separazione del Bello dal Sublime operata dal filosofo Kant quando sosteneva che il Bello è soggettivo e il Sublime oggettivo, perché riguarda i fenomeni della natura?

Ok. Andiamo avanti.

Perduto l'Italia, il proprio primato artistico, il testimone passa alla Francia. Qui sono presenti due istituzioni: l'Accademia e il Salon des Refusés. L'Accademia col suo prestigio, le sue

discipline, le sue gerarchie, le sue ricompense fa sopravvivere la tradizione e rassicura l'opinione pubblica, la quale vede con piacere la maestria tecnica, quasi artigianale che le opere d'arte rivelano.

Del resto, guerre e agitazioni politiche spaventano la borghesia imprenditoriale impegnata com'è ad arricchirsi e quindi ha bisogno della solidità delle certezze anche in arte. Il Salon, che ogni anno l'Accademia patrocina, diventa allora un'occasione di mondanità, come potrebbe essere oggi, diciamo, una biennale.

Ma l'accademismo, come abbiamo visto, è minato

alla base in primis dagli Impressionisti e quindi dall'annuale Salon des Refusés che vogliono sfuggire alla dittatura dell'Accademia, che non costituisce più un blocco monolitico come in precedenza. Sono questi gli anni in cui comincia a delinearsi l'indirizzo che prenderà l'arte futura ora in direzione del colore (Fauvismo), ora in direzione della *scomposizione* dell'ordine compositivo (Cubismo), ora in direzione della forza dell'espressione (Espressionismo) e così di seguito.

A quanto sopra, aggiungo che Coubert, di cui parliamo a suo tempo (n. 21 di Nuove Direzioni) sostenne che i maestri del passato ci testimoniano il bisogno di affrontare la realtà con i soli mezzi dell'arte, della pittura nella fattispecie, mentre non ci dicono nulla sulla concezione del mondo, sui valori o sull'idea di arte nella contemporaneità. Cosa condivisibile, anche se oggi questo modo di pensare ha portato l'opera a livelli di grande banalità, ma di ciò parleremo a tempo debito.

Quindi, con Coubert e poi con gli Impressionisti, l'arte ha la funzione di farci conoscere la realtà, il mondo. In un'epoca in cui la scienza ha fatto passi da gigante, la stessa abilità e preparazione artistica diventa tecnica di conoscenza. E nella direzione della scienza si muove l'artista di cui parleremo adesso.

Un gruppo di pittori giovani, quali Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935), Maximilien Luce (1859-1941) e altri, vogliono superare l'Impressionismo e dare fondamento scientifico alla pittura. Così studiano le leggi dell'ottica e le leggi "dei contrasti simultanei" dando luogo a una tecnica particolare, il "Pointillisme" (Puntinismo), fatta di minuscoli tocchi di pennello in cui si giustappongono macchioline piccolissime di colori puri per ottenere il colore complementare. Es.: giallo e blu per ottenere il verde, o rosso e blu per ottenere il viola, e così via.

Questo modo di dipingere viene sostenuto dal giovane critico Félix Fénéon, cui dà il nome di Neo-impressionismo.

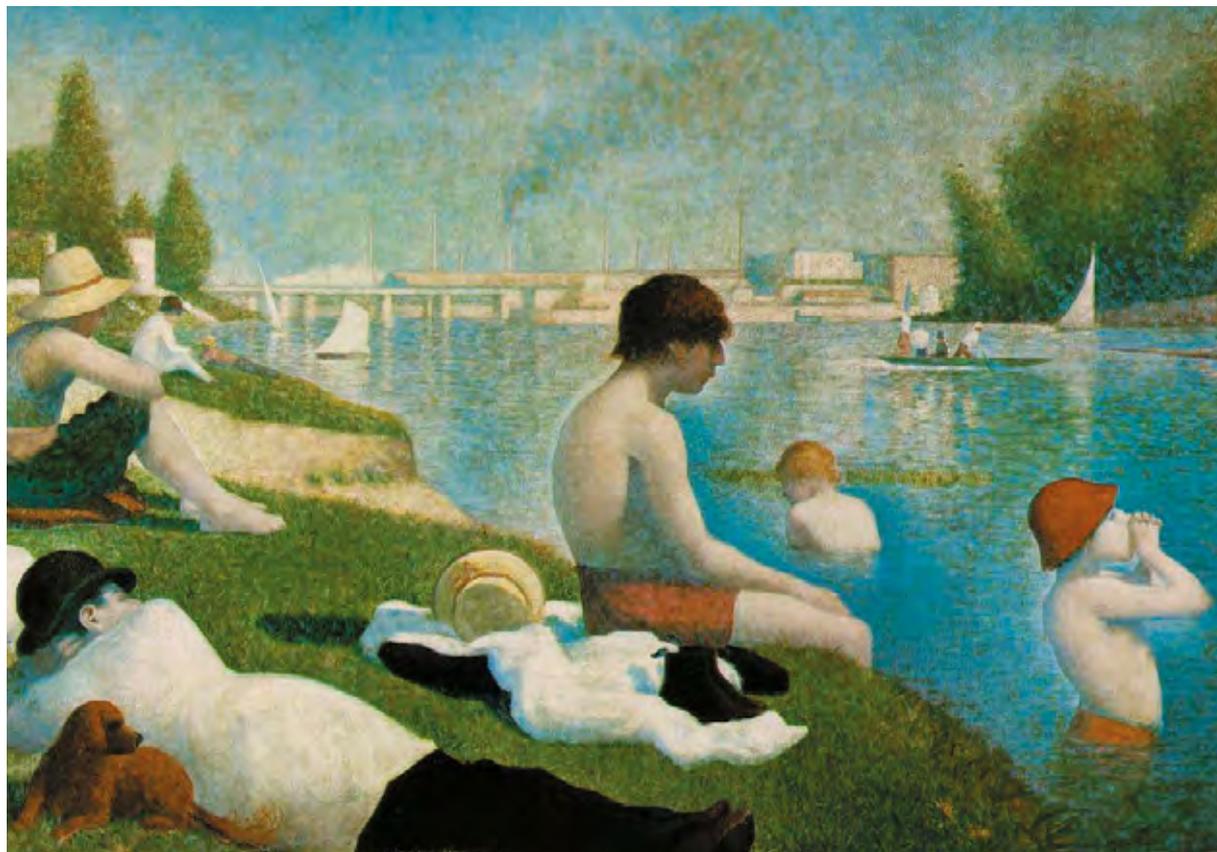
Tempo dopo, qualche pittore ai puntini sostituirà tocchi di colore più largo e piatto in modo che ogni macchia possa avere un proprio timbro rapportato alle macchie vicine.



Seurat, *Giovane donna che s'incipria*, Courtauld Institute Galleries, Londra.

Infatti, i pittori post-impressionisti o neo-impressionisti respingono una pittura fondata sulla semplice sensazione ottica, cui desiderano sostituire, invece, la ricerca di nuovi soggetti e nuove forme rappresentative per un approccio più concettuale rispetto a quello semplicemente percettivo. Concettini! non semplici, lettori cari, ma basta un attimo di riflessione e basta guardare qualche immagine e tutto sarà semplice.

Per chiarire ulteriormente, Seurat e Cezanne rivolgono la loro attenzione al problema della visione attraverso un approccio all'arte più intellettuale e scientifico rispetto all'Impressionismo, mentre Gauguin e Van Gogh lo faranno attraverso un approccio intuitivo. Tutti, in realtà, rinnoveranno il cromatismo non più basato sul colore sfumato, che riduce e talvolta annulla i contorni delle cose, piuttosto sulla distinzione delle masse, facendo ricorso al contrasto tra luce e ombra, come notate chiaramente nella Grande Jatte di Seurat. Qui le varie forme riacquistano la loro dimensione spaziale, i loro volumi, poiché l'artista ha messo nuovamente l'accento sul disegno e sulla struttura pittorica oltre che sugli elementi formali, come era stato in passato ma lo ha fatto attraverso una tecnica nuova, scientifica.



Seurat, *Bagnanti ad Asnières*, National Gallery, Londra

E ancora: gli Impressionisti volevano dare la sensazione di qualcosa di non costruito, di naturale nel catturare un gesto, una forma, un particolare della dinamica della vita. Seurat invece “costruisce” la sua opera piano piano, facendo attenzione a ogni minimo particolare e realizzando meticolosamente un numero infinito di bozzetti sia dei luoghi sia dei personaggi secondo lo schema tradizionale della pittura classica. Tra l'altro, l'artista usa per tali bozzetti i pastelli e il carboncino in modo magistrale, quelli in bianco e nero addirittura hanno la stessa caratteristica dei dipinti, sono ricchi di sfumature e di tonalità e raffinati nello stile. Intanto Seurat da Parigi va militare a Brest. Qui lo entusiasma il mare, l'aria cristallina, gli spazi vastissimi, che lasceranno una traccia indelebile nella sua arte ove aleggia qualcosa di sognante, di immobile, caratteristica delle regioni costiere. L'artista è un sostenitore convinto del Socialismo, pertanto i suoi soggetti sono costituiti da gente umile, contadini, operai.

Ma, è tempo, miei cari, di commentare qualcuna delle sue opere, che tra l'altro sono pochissime, perché morì a soli trentadue anni.

Osservate “Una bagnade” e vediamone la tecnica.

Intanto, rispetto a un Monet, notate come siano ben distinte le zone tonali ottenute mettendo vicinissimi puntini di colore puro in modo sistematico fino a formare come dei grumi, che sottolineano le forme e i volumi del gruppo degli uomini, operai che si riposano o prendono il bagno sulle rive della Senna.

Alcuni sono vestiti, altri seminudi. Sullo sfondo il ponte è inondato di luce mentre le ciminiere col loro fumo rendono più scuro il cielo.

La scena nel suo complesso è di grande naturalezza e ogni singola figura ha una sua dignità. Osservate il ragazzo che attira subito la nostra attenzione per quel berretto rosso.

Porta le mani alla bocca per fare da portavoce, mentre l'altro, in una posa assolutamente naturale, tiene i piedi a pelo d'acqua.

Ora guardate attentamente ogni figura, sembra che ognuna sia soppesata per essere bilanciata con l'altra.

E ancora, tutte le linee verticali e poi quelle orizzontali per come sono strutturate danno l'impressione che Seurat abbia concepito questo quadro al modo di un'architettura in cui masse, volumi e linee trovano un loro perfetto equilibrio. Pensate un attimo: "Quale arte di un lontano passato quest'opera richiama?" Qualcuno ha alzato la mano? Certo. Avete indovinato, un altorilievo egizio.

Cosa davvero beffarda fu che quando quest'opera di grandi dimensioni, 2x3 metri circa, fu presentata al Salon des Indépendants fu derisa proprio dagli Impressionisti a loro volta diventati come gli accademici che rifiutavano le opere innovative. Solo Pissarro, per la verità, s'interessò a questa tecnica.

Ora, facciamo un passo avanti e andiamo all'opera più famosa: "Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte".

Anche questa è una tela molto grande (circa 3 metri per 2) e immortala un pomeriggio di svago domenicale dei parigini di fine secolo, tema sfruttato già dagli Impressionisti, ma il modo di elaborare il dipinto è assolutamente diverso. A proposito di quest'opera ho letto i giudizi più disparati da parte degli storici.

Per alcuni in assoluto è un capolavoro, per altri è un ritratto di manichini.

Noi, come il solito, andiamo per nostro conto e cerchiamo di comprenderne la tecnica e il contenuto, poi ognuno tirerà le proprie somme. Dunque, partiamo dal presupposto che quest'opera è stata associata ai dipinti di Piero della Francesca, anche lui artista-scienziato, per quelle forme assolute e per quella luce anch'essa assoluta proprie di questo artista, capace di creare figure dalle forme statuarie.

Ma mentre qui è applicata la prospettiva euclidea, in Seurat lo spazio è stabilito dai rapporti della luce e del colore, invece che dal rapporto tra grandezze e distanze.



Seurat, *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*, Metropolitan Museum, New York

L'atmosfera è scintillante sotto il riverbero dorato del sole, la cui massa di luce tende a espandersi dando quella sensazione di luccicante profondità.

Nella composizione delle varie figure tutto è attentamente studiato, affinché il rito della passeggiata sembri maestoso. Osservate la coppia in primo piano a destra, è come se fosse sostenuta da fili invisibili, il faux-cul della signora trova corrispondenza nella coda inanellata della scimmietta.

La precisione quasi matematica con cui si articola la scena fa sì che tutto sia armonico, le figure sono vestite alla moda e colte di profilo o di spalle.

Esse si stagliano in una quiete poetica senza tempo, rassomigliano piuttosto a icone misteriose il cui enigma è accentuato dalle ombre scure e oblique.

Certamente, esimi amici di questa rubrica, avete notato che le figure pur essendo disposte a coppie o a gruppetti non dialogano tra di loro, esse sono solo portatrici di valori estetici, così come d'altra parte avveniva in Piero della Francesca, con quelle figure ieratiche e senza tempo.

In questo lavoro, come già nel primo, tutto è attentamente studiato, in particolare il colore, che nonostante sia steso a piccolissimi tocchi, visto alla distanza giusta acquista quel carattere di grande uniformità.

Alla morte di Seurat, Pissarro scrisse al figlio: "... Il pointilisme è finito, ma io credo che più tardi avrà conseguenze della più grande importanza per l'arte. Seurat ha fatto la sua parte".

E non si sbagliò, perché Seurat fu il primo a usare il colore in funzione descrittiva e plastica, in questo anticipando Cézanne.

Nel 1884, Seurat al Salon des Indépendents conosce Signac e si legano d'amicizia. Insieme studiano la "*Loi du contraste simultané des couleurs* (Legge del contrasto simultaneo dei colori) del chimico Michel Eugène Chevreul (1786-1889), che sostiene: «Il contrasto simultaneo dei colori racchiude i fenomeni di modificazione che gli oggetti diversamente colorati sembrerebbero subire nella composizione fisica, e la scala dei loro rispettivi colori quando si vedano simultaneamente».

In base a questo e ad altri approfondimenti i due artisti daranno vita allo stile di cui abbiamo detto più sopra.

Tra l'altro, intorno al 1885 il professore Charle Henry incanta i suoi alunni alla Sorbona parlando del simbolismo delle linee e dei colori, nonché dei valori emotivi che questi possono suscitare, tanto che i due artisti citati si convincono che in pittura si possono trovare regole armoniche elementari come per la musica.

Infatti, Seurat arriva a sostenere che le armonie o le disarmonie ottiche possono influenzare gli stati d'animo e allo stesso modo possono influenzare l'impressione generale in un quadro. Allora, cari lettori, mettetevi davanti ai quadri riportati in queste pagine di entrambi gli artisti e cercate di scoprire quale stato d'animo vi provocano.

Quelli di Seurat senz'altro di calma e di fissità; quelli di Signac, certamente di un maggiore dinamismo e di una più accentuata emotività.

Notate ancora come in Seurat ci sia un rigore maggiore nella tessitura cromatica, mentre in Signac il rigore si dirada, tanto che i suoi quadri rassomigliano a dei mosaici tardo antichi. Infatti, questi aggiunge nuove gamme timbriche in cui compaiono qua e là delle note dissonanti, proprio come in musica.

Invece Signac, rompendo quella linea melodica cara a Seurat, il quale dà alle sue figure una fissità fuori del tempo, vuole suggerire al riguardante vibrazioni dinamiche.

Dal momento che l'opera offre stimoli visivi che si riverberano sulla sensibilità del riguardante, la teoria sarà accettata successivamente dai Fauves, per i quali il quadro è una realtà autonoma e vivente e non più una rappresentazione della realtà com'era stato fino ad allora.

Questo modo di considerare l'opera d'arte sarà ricco di spunti ma anche di esagerazioni che hanno portato a vedere in galleria, nel 2014, una superficie tinteggiata di rosa su cui sono apposti alcuni segnetti col pennarello rosso e decantati come opere geniali.

Come ogni critico sa, è più facile parlare sul nulla che su qualche cosa. Adesso, indulgenti lettori, fate un respiro di sollievo perché stiamo arrivando alla conclusione e vorrei riassumere brevemente quanto è stato detto.

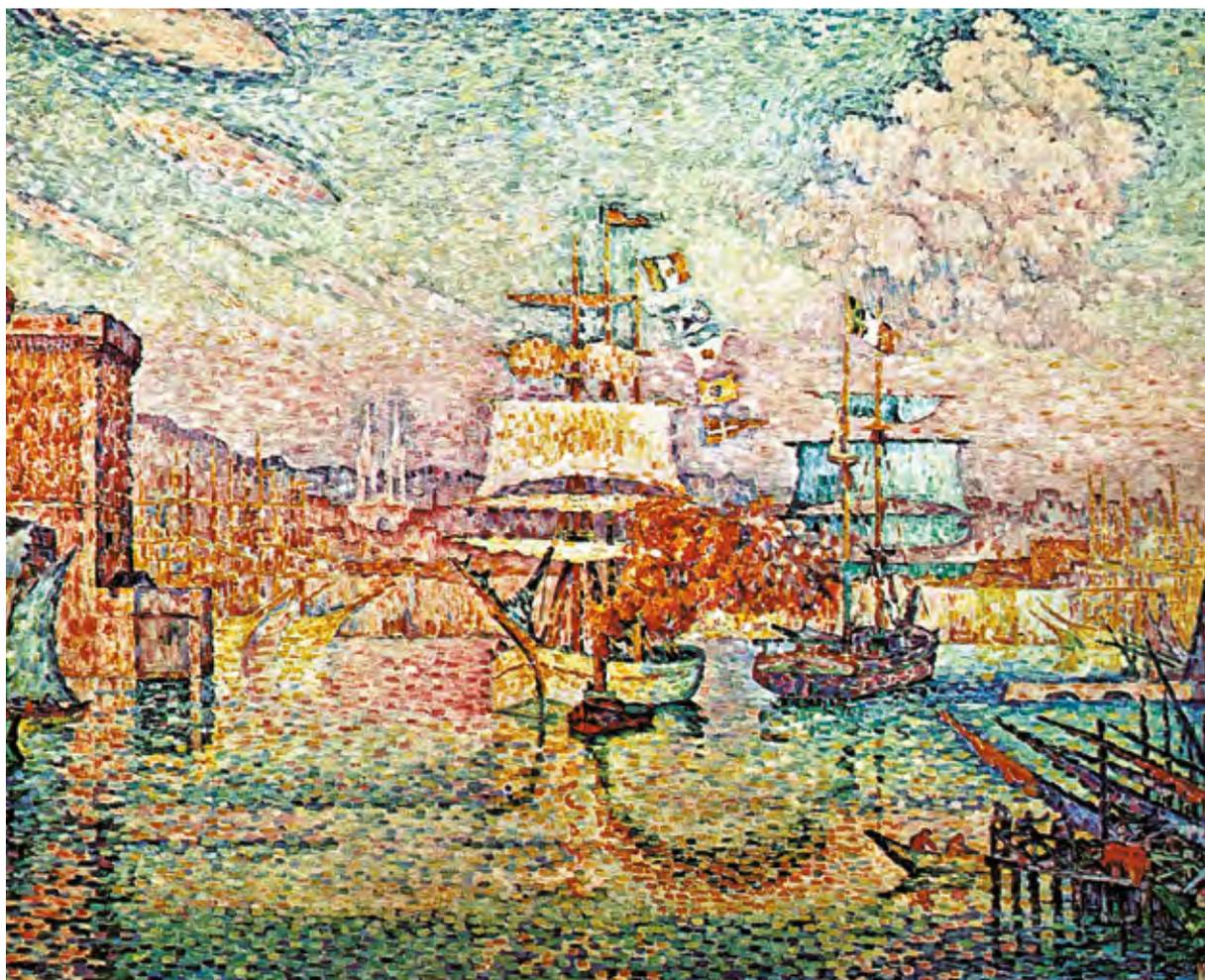
Come avete avuto modo di vedere attraverso le date, non è possibile avere una linea di demarcazione temporale netta tra un movimento e l'altro, perché è vero che l'Impressionismo è l'iniziatore di un diverso modo di vedere la realtà, ma gli altri movimenti si sviluppano a distanza di qualche anno in modo quasi convulso. Ricordate che per passare dal Rinascimento al Barocco ci vollero un bel po' di lustri? Adesso tutto è più veloce e tutto procede a volte parallelamente.

E, comunque, l'Impressionismo ebbe il merito di essere una tappa fondamentale nella storia dell'arte perché gli artisti riuscirono ad

affermare il proprio diritto a tradurre sulla tela o nel marmo le proprie sensazioni senza il vincolo della rappresentazione fedele della realtà.

L'etichetta di Impressionisti da parte degli storici dell'arte è lasciata a Monet, Sisley, Renoir e Pissarro (anche se quest'ultimo si avvicinò, come abbiamo sostenuto, al Pointillisme), che cambiarono in modo radicale lo statuto dell'arte. Infatti, dall'Impressionismo si ramifica tutta una serie di movimenti tra cui il Pointillisme e poi il Fauvisme, l'Espressionismo e addirittura anche il Cubismo.

Fatta questa sintesi, ci salutiamo rapidamente, per darci appuntamento alla prossima volta.

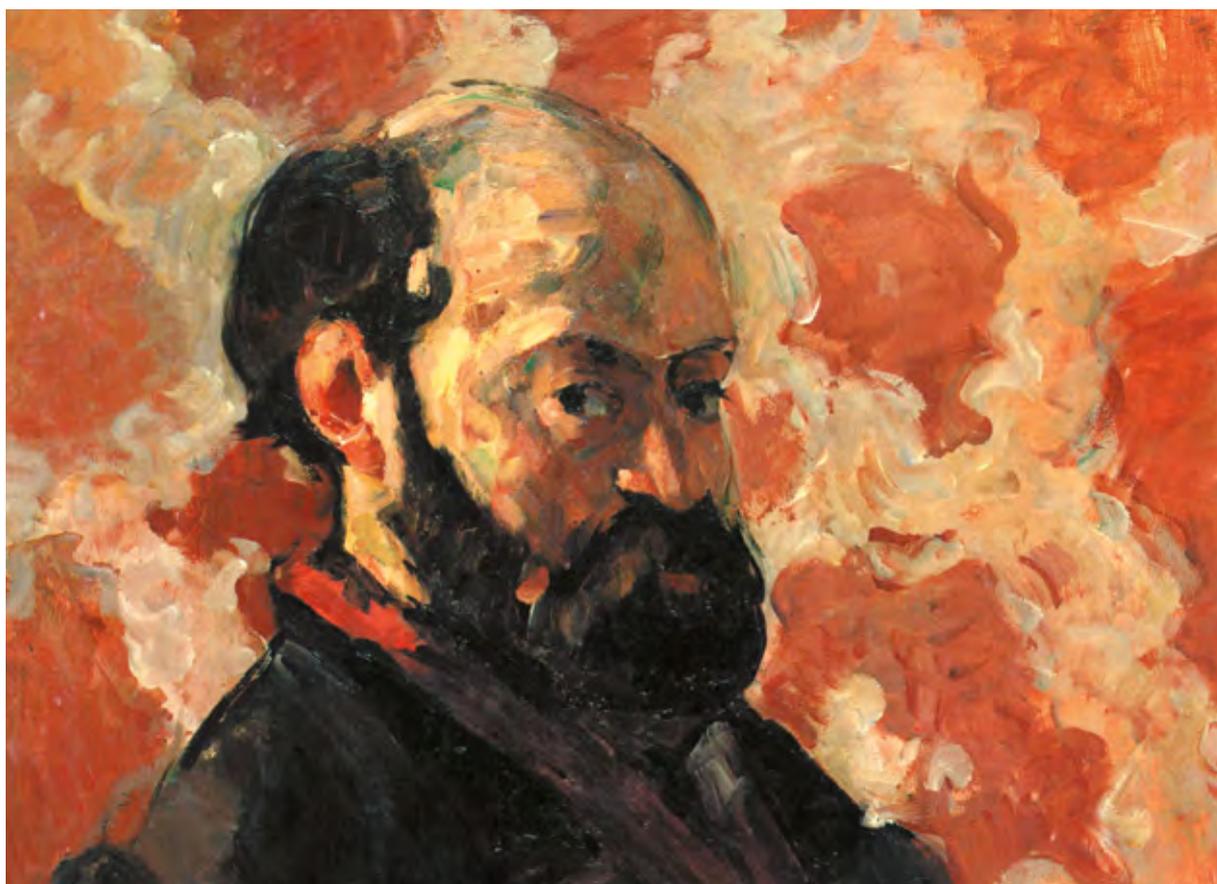


Paul Signac, *Ingresso del porto di Marsiglia*, Musée National d'Arte Modern, Parigi

# Cézanne

Genio appartato, rivoluzionò la pittura

di Lidia Pizzo



Cézanne, *Autoritratto con sfondo rosa*, Galerie Beyeler, Basilea

Miei aficionados di questa rubrica, nello scorso numero abbiamo parlato di un grande innovatore nel campo dell'arte: Seurat padre del Pointillisme, in questo parleremo di un altro: Cézanne, anche lui vissuto più o meno nello stesso periodo degli Impressionisti ma lontano da questi nel modo di concepire la pittura. La scienza, giova ripetere, aveva fatto grandi passi nella sua evoluzione assegnando all'uomo

un posto sempre più marginale nell'universo.

Per converso, l'artista sente il bisogno di assumersi il compito di capire quale possa essere il suo ruolo, anche perché la realtà non gli appare più stabile come un tempo, addirittura ognuno può enucleare una propria.

Ricordate Pirandello quando sostiene che basta *una parola* e tutto può cambiare? Una parola per lo scrittore, una forma per il pittore!

Tra le altre cose, adesso l'artista non è più dipendente dalla committenza ma è un essere libero e pertanto si spezza anche il suo legame con la società. Nel frattempo nasce un'altra figura: il mercante d'arte e per mezzo suo l'opera entra nel circuito commerciale.

In questo periodo poi, gli artisti si muovono tra due estremi: l'apollineo, cioè la razionalità come in Seurat e Cézanne e il dionisiaco, cioè l'istinto, la pulsione soggettiva come in Van Gogh.

Ma, al di là delle sostanziali differenze, sia Cézanne che Van Gogh cercano una realtà più stabile rispetto a quella che appare nell'istantaneità della visione, come era stato per gli Impressionisti. Iniziamo da Paul Cézanne (1839-1906) per dire che ha origini piemontesi, anche se nasce ad Aix-en-Provence in una famiglia benestante. Ha un'ottima formazione culturale, per cui il padre lo fa iscrivere all'università, nella facoltà di Legge. Lì il giovane resiste solo tre anni. Una vocazione lo chiama prepotentemente: la pittura. Alcuni anni prima, mentre ancora studiava nel collegio di Bourbon, aveva conosciuto Emile Zola che lo aiuta a trasferirsi a Parigi. Tuttavia, la vita caotica parigina non gli si addice; per cui torna nella città natale dove il padre lo fa lavorare nella sua banca. Il richiamo della pittura, però, è sempre forte; pertanto torna a Parigi, ma fa una vita piuttosto appartata. Al Louvre è fulminato dalle opere di Tiziano e dalle ombre colorate del Veronese.

Nel 1874, ormai diventato pittore, partecipa al Salon des Refusés e sarà uno dei più criticati, così come avverrà nell'altro Salon del 1877. Successivamente si allontana sempre più dagli Impressionisti per concentrarsi sulla sua ricerca. Si deve attendere il 1885 perché il gallerista Vollard gli organizza una personale. Ma ancora una volta critica e pubblico non comprendono la sua pittura, solo un gruppo di giovani e qualche collezionista lo ammira.

Per consacrare Cézanne e la sua ricerca definitivamente si dovrà attendere il Salon d'Automne del 1904 quando sarà presente con 33 tele, insieme a lui c'è un gruppo di giovani: Matisse, Derain, Vlaminck, Dufy e altri.

Le loro opere sono così audaci da sembrare una provocazione, tanto che viene dato loro il nome di *Fauves*, belve.

Dopo questa lunga tiritera, che certo vi ha un po' stancato e confuso, vi starete chiedendo, qual è questa grande novità perseguita con tanta coerenza e accanimento da questo genio.

Diceva un mio amico carissimo qualcosa che mi stupì molto a suo tempo: il genio sa di essere tale e quindi persegue la sua strada, solo chi non lo è tenta strade diverse.

Ecco, il Nostro è un esempio concreto di vita consacrata all'arte e alla ricerca per la ricerca. E Dio sa quanti ce ne vorrebbero oggi in epoca di copertoni di auto firmati e messi in galleria dopo più di un secolo da quando Duchamp cercò di esporre a New York il suo "Orinatoio". Passando gli anni, lo stravolgimento dei codici stilistici operato da Cézanne comincerà a entrare nell'immaginario collettivo e a trovare seguaci, tanto che quando morirà nel 1906 sarà già una leggenda.

Come potete notare, miei aficionados, dalla data di nascita, il nostro Paul è contemporaneo degli Impressionisti, ma la sua ricerca va in direzione opposta. Non per nulla sosteneva che bisogna "pensare con gli occhi" e non essere "soltanto occhio" come Monet, di cui abbiamo trattato in precedenza.

Non più quindi la possibilità di fermare l'attimo fuggente della realtà, ma dare a questa la durata dell'eterno, pur colta in un frammento. Solo in questo modo si può conservare l'ordine e la regola che sovrasta la realtà. Regola geometrica, però, e pertanto astratta. Essa, applicata alla realtà, avrebbe avuto la funzione di contenere la vastità delle forme della stessa in soli tre elementi: *la sfera, il cilindro, il cono*.

Se qualcuno di voi lettori si sarà mai cimentato nel disegno o nella pittura, sicuramente il vostro insegnante avrà detto: "Vedi questa rosa? Va inscritta in una sfera. Vedi questo tronco? Va iscritto in un cilindro, dopodiché vai a mettere in evidenza i particolari". Ecco, questa era in parole semplicissime il principio che aveva ispirato tutte le riflessioni di Cézanne sulla pittura.

Secondo lui solo così si poteva realizzare un'armonia parallela a quella della natura. Com'è bello tutto questo, però. L'uomo meno di una formica nell'universo vuole dominarlo con una forma geometrica!



Cézanne, *La casa dell'impiccato*, Louvre, Parigi.



Cézanne, *Il golfo di Marsiglia visto da L'Estaque*, The Art Institute, Chicago

Date queste premesse, l'artista non è più l'*imitatore* della natura ma l'*ordinatore* della poliedricità della stessa, come se lui fosse il vero creatore di un universo ordinato dall'uomo e all'uomo accessibile, solo così la natura poteva assumere senso e significato.

Certo, mi chiedo: "Oggi, perché non esistono più di tali artisti? Si nascondono da qualche parte? Eppure c'è tanta facilità di mezzi di comunicazione".

Andiamo adesso a esaminare qualche opera.

La prima potrebbe essere la "Casa dell'impiccato". Per rendervi conto della differenza, fate un piccolo sacrificio; andate a scovare la rubrica "Oltre l'ovvio" sul n. 25 di Nuove Direzioni e osservate le pennellate di Monet e paragonatele a quelle di Cézanne, le prime tendono a catturare la luce e ci danno delle immagini rarefatte, quelle del Nostro invece si articolano per piani cromatici, che mettono in evidenza le masse pittoriche e sono strutturate come una rete sottile di corrispondenze lineari.

Analizzate il taglio angolare della composizione organizzata come un triangolo col vertice in basso.

Osservate, adesso, come la pennellata non sia istintiva al modo degli Impressionisti ma calibrata, lenta e piatta, tesa a costruire le forme volumetriche laddove al colore è affidato il compito luministico.

Rispetto ad esempio a una delle ultime "Ninfee" di Monet, qui abbiamo un'immagine nitida del mondo, appunto perché l'artista vuole comprenderlo analiticamente.

Osserviamo adesso un'opera più tarda del 1886: "Il Golfo di Marsiglia visto da L'Estaque". Cosa notate, carissimi, a colpo d'occhio? La mancanza di una qualsiasi attività umana, e questo mette in evidenza l'esigenza di creare un nuovo linguaggio pittorico diverso da quello degli Impressionisti.

Il lavoro si articola in campiture di colori complementari come il viola o il verde o l'arancio ma in contrasto piuttosto che in contiguità, in cui il blu del mare con il blu-verde-violetto delle montagne e del cielo si contrappone all'arancio della terra.

Notate come le case rassomiglino a figure solide geometriche, in cui il colore, differenziato per intensità, ha la funzione di marcare



Cézanne, *Natura morta con tenda, fruttiera, caraffa, e frutta, Jeu de Paume, Parigi*



Cézanne, *Giocatori di carte*, Musée d'Orsay, Parigi

l'arretramento o l'avanzamento della struttura delle stesse pur non essendo applicata nessuna legge prospettica.

Esaminiamo ancora un'opera: "Natura morta con tenda, fruttiera caraffa e frutta".

Diciamo intanto che la Natura Morta consente meglio di altri soggetti di dimostrare che tutte le forme delle cose sono riducibili ai tre elementi geometrici citati: sfera, cilindro, cono.

Allora, osservando il dipinto, cosa salta all'occhio in prima istanza?

Suvvia, miei cari lettori, è facile! Guardate ogni elemento. Sembra che ognuno venga osservato da un punto di vista differente rispetto a un altro. Inoltre, le linee di contorno sono molto marcate e servono a dare maggiore volume ai vari elementi. Particolare che poi ritroveremo in Gauguin. Cézanne stesso confessò un giorno a un amico che, così come cambia la natura a ogni momento, allo stesso modo cambiano gli oggetti.

Addirittura, alcune mele danno, ad esempio, la sensazione che stiano per rotolare giù.

Questo dimostra come l'artista voglia legare gli oggetti allo spazio.

La composizione ha grosso modo un andamento triangolare ma all'interno di essa linee verticali si oppongono alle orizzontali così come si oppone il rosso della frutta al bianco della tovaglia.

E se il nostro occhio guarda fissamente la composizione, quasi quasi viene voglia di allungare la mano per trattenere la mela in basso, che sembra sul punto di cadere.

Inoltre, le campiture bianche molte estese del tovagliolo spingono l'occhio verso l'alto, sul rosso, ma lo sguardo non può andare oltre un certo limite, perché è bloccato dallo scuro della tenda in alto, ove si notano due linee oblique molto forti. La forza cromatica del dipinto ruota tutta attorno al colore caldo delle mele restituite a noi nella loro essenzialità.



Cézanne, *Natura morta*, Musée d'Orsay, Parigi

Ricordate la “Canestra” del Caravaggio?

Se paragonate le due nature morte, vi risulterà lampante quale e quanta differenza di sensibilità ci sia tra i due capolavori.

Lì ogni frutto aveva una sua valenza concettuale, qui ogni frutto tende a costruire un mondo parallelo alla natura.

Consideriamo adesso “I giocatori di carte”. Pur essendo un dipinto di piccole dimensioni, il tema fu studiato a lungo dall'artista. Del resto anche la Gioconda di Leonardo è un piccolo quadro, circa 80 cm per 50, e questo è ancora più piccolo 47 cm per 56. Ma non è il solo che l'artista dedicò ai giocatori, ve ne sono altri quattro.

Ognuno è preceduto da diversi disegni preparatori e questo è il più piccolo della serie.

Se lo osserviamo attentamente, l'impressione che ne ricaviamo è quella di una grande sintesi. Infatti, l'ambiente è sommariamente

delineato in modo che la nostra attenzione possa concentrarsi sui due giocatori, l'uno di fronte all'altro e i cui gesti sono perfettamente simmetrici.

Quello di sinistra attende che l'altro metta giù la carta. Da notare la forma cilindrica del cappello che si ripete nella manica, la forma lineare della seggiola, il bianco della pipa e quello del colletto. In pratica i due giocatori sono iscritti in due circonferenze.

L'atmosfera coloristica del giocatore di sinistra è scura mentre quella dell'altro è più chiara, quasi che Cézanne volesse mettere in evidenza la mobilità psicologica di questo secondo personaggio, come sostiene Argan.

Adesso vorrei fare un appunto sulla qualità del colore.

Analizziamo una delle prime opere, la Natura Morta, riportata in figura che si trova a Parigi al Musée d'Orsay.



Cézanne, *Ritratto di Madame Cézanne*, The Art Institute, Chicago

Qui il colore è molto denso e spesso, come se l'artista al posto del pennello avesse usato la spatola, mentre la gamma cromatica è giocata su toni molto scuri.

Gli oggetti posti sul tavolo sono sommariamente definiti, quasi si volesse suggerire le forme piuttosto che farle vedere.

Andiamo ora a un'opera di oltre vent'anni dopo, il "Ritratto di Madame Cézanne". Notiamo come la tavolozza si sia notevolmente schiarita, le forme sono ben definite e i contorni netti, mentre le pennellate, pur sempre larghe, sono leggere. Addirittura nella parte bassa del quadro s'intravede quasi la tela.

Il lavoro è giocato tutto sul bilanciamento dei volumi: le mani e il volto, la massa del busto e quella delle gambe, la massa della donna e quella della poltrona su cui siede e così via. Inoltre, se esaminate la testa, vi vedete un ovale perfetto. Le braccia sono dei cilindri, mentre il chiaro delle mani in evidenza risalta sullo scuro dell'abito e rimanda subito al viso.

La figura ha assunto un aspetto monumentale ed è fortemente aggettante rispetto al fondo.

Cosa si vuole dimostrare? Cézanne ha raggiunto la piena maturità e il quadro è diventato una

forma autonoma rispetto alla forma degli oggetti della natura.

In conclusione, l'artista ripudia la visione naturalistica per affermare quella decorativa dove il primato nella composizione spetta all'*idea ordinatrice* a cui forma e colore si subordinano.

L'importanza storica di Cézanne non consiste nel valore intrinseco delle sue opere ma nel fatto che, avendo posto dei problemi fondamentali per l'arte di quel periodo, ha indirizzato gli artisti a cercare altre vie rispetto all'Impressionismo, e ciò che si è sviluppato dopo di lui è assolutamente importante, il Simbolismo per esempio oppure l'opera di Gauguin, Van Gogh e molti altri.

È questo il momento in cui sia la pittura che la poesia procedono di pari passo ispirandosi agli stessi valori. Infatti, intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, gli Impressionisti stessi ammisero di essere insoddisfatti della passiva registrazione della sensazione ottica, perché sentivano l'esigenza di una maggiore spiritualità legata all'emotività soggettiva.

Esimi lettori, tirate un respiro di sollievo, per questa volta abbiamo finito. La prossima...



Cézanne, *Ritratto di Madame Cézanne* (particolare), The Art Institute, Chicago

# Il Simbolismo e Gauguin

L'artista sognò una vita semplice e ingenua

di Lidia Pizzo

Lettori esimi e pazienti, se numero dopo numero seguite i miei ragionamenti alla ricerca di un criterio per rendere più chiari e schematici i vari movimenti che si susseguono e si accavallano nella seconda metà dell'800.

La scorsa volta abbiamo parlato di Cézanne e di come questo genio, silenzioso e appartato,

imprese all'arte un giro di vite, che diede poi impulso ai vari movimenti successivi.

Ma andiamo con ordine.

Dicevamo in un numero precedente che una corrente letteraria e una artistica si erano trovate in perfetta armonia: il Simbolismo. A questo in letteratura diede veste teorica Mallarmé, (vedi Nuove Direzioni n. 20) sostenendo che bisognava evitare ogni realistica puntualizzazione affinché si potesse dare un senso più puro alla parola, di cui si doveva *riscovere* il potere magico e incantatorio.

In tal modo la parola poteva diventare creatrice di altre realtà. Ricordate che Cézanne in arte voleva creare una realtà autonoma rispetto a quella della natura? (vedi Nuove Direzioni n. 29). Per far questo si doveva ricorrere al simbolo, ma non quello tradizionalmente inteso (es: giglio uguale purezza), piuttosto quello scelto dal poeta per rappresentare alcune sue intuizioni particolari.

Certo... se il povero Mallarmé leggesse come ho ridotto il suo pensiero, mi scaglierebbe un libro procurandomi un occhiello nella testa, con grande sfascio per la mia beltà!

Torniamo a noi. Questo modo d'intendere l'arte era stato preconizzato anni prima da Baudelaire in un famoso sonetto intitolato "Corrispondenze", in cui, tra l'altro, diceva: "È un tempio la Natura, dove a volte parole / escono confuse da viventi pilastri / e che l'uomo attraversa tra foreste di simboli / che gli lanciano occhiate familiari".

I versi di cui sopra ci fanno capire come l'idea positivista della realtà cui si rifaceva Coubert (v. Nuove Direzioni n. 21) veniva respinta e al suo posto si faceva strada l'idea che la realtà è

Odilon Redon, *Budda*, Louvre, Parigi



rappresentata da simboli, e simbolici sono pure i colori, i suoni, i profumi.

In altre parole, il simbolo deve suggerire che al di là delle parole si può cogliere un ulteriore significato.

Relativamente, invece, al campo figurativo Maurice Denis, un artista del gruppo simbolista, sostiene: “Rendersi conto che ogni dipinto prima ancora di essere una donna nuda, un cavallo da battaglia o qualunque altra cosa, è una superficie piana, coperta di colori disposti in un certo ordine...”.

Diretta conseguenza di questo modo di pensare è che il dipinto attinge dall'artista il suo significato e non più dalla realtà. In pratica, l'opera ha un obiettivo principale: rendere oggettivo il soggettivo.

Da quanto sopra, esimi lettori, avrete notato, caso mai ce ne fosse bisogno, che il Simbolismo

artistico e il letterario sono sulla stessa lunghezza d'onda.

Ufficialmente il Simbolismo nasce con un manifesto pubblicato sul giornale *Le Figaro* e scritto da Jean Moréas nel 1886, che si richiama appunto ai poeti simbolisti citati a cui si aggiunge Verlaine, Rimbaud e qualche altro.

In seguito a tali principi, poeti e artisti girano le spalle alle questioni sociali e ai progressi della scienza e della tecnica (Seurat, Signac) per rifugiarsi in un mondo di languida bellezza creato dalla fantasia. Così alcuni quadri dei pittori Pierre Puvis de Chavannes e Gustave Moreau, che intorno al 1860 erano passati inosservati, adesso attirano l'attenzione dei giovani simbolisti, i quali cominciano a riferirsi non solo a loro ma anche ai Preraffaelliti inglesi di cui parliamo a suo tempo (vedi *Nuove Direzioni* n. 19).

Gauguin, *Visione dopo il sermone*, National Gallery of Scotland, Edimburgo





Gauguin, *Te tamari No Atua*, Bayerische Staatgemaldesammlungen, Monaco

Uno dei più bravi fu Dante Gabriele Rossetti di origine italiana morto nel 1882. Ricordate?

Invece, tra i Simbolisti francesi vorrei fare un accenno a Odilon Redon (1840-1916), forse il più originale del gruppo, che s'ispira al sogno, una delle chiavi del simbolismo. La sua arte risente il fascino dell'ombra, del mistero e dell'angoscia. Su di lui esercita una grande seduzione Goya degli affreschi neri della "Quinta del sordo".

Redon a Parigi entra a far parte della cerchia di Mallarmé.

Buon conoscitore di letteratura, musica, filosofia vuole armonizzarle nella sua arte, nella quale i miti classici s'intrecciano con quelli orientali, risultando, spesso, ambigui. L'ambiguità, infatti, è data da qualcosa di strano, bizzarro, chimerico quando non grottesco, che compare nel quadro. La sua opera, ovviamente, alcuni anni dopo la morte dell'artista suscitò l'interesse dei surrealisti. Osservate il suo "Budda" il cui tema è la saggezza.

Nonostante ciò vi serpeggia una profonda inquietudine affidata sia all'albero incombente sia al colore, di cui vi esorto a osservare la preziosità del tessuto cromatico.

Passiamo ora a un'altra pietra miliare dell'arte dell'800: Paul Gauguin (1848-1903).

Vi rammento che metto sempre le date di nascita e di morte di tutti gli artisti che cito, proprio per farvi comprendere come il periodo è ricchissimo di scoperte, di movimenti, di soluzioni stilistiche, intendendo per stile la Weltanschauung di ognuno.

Uso questo vocabolo tedesco perché esprime più compiutamente che in italiano il concetto di "visione del mondo". E la visione del mondo del nostro artista è profondamente legata alla sua educazione.

Infatti, vive in un'atmosfera di grande libertà; la nonna materna Flora Tristan y Moscoso è una scrittrice che aveva lottato in Perù in favore del corporativismo operaio, mentre il padre

Clovis, salito al potere Napoleone III, preferisce lasciare Parigi piuttosto che sottomettersi.

Si trasferisce in Perù ove il giovane Paul trascorre la sua infanzia fino a quando non s'imbarca come allievo pilota su una nave mercantile diretta verso i paesi esotici.

Rientrato a Parigi, Gauguin cerca di adattarsi alla vita borghese impiegandosi presso un'agenzia di cambio e sposando una ragazza danese dalla quale ha cinque figli. Poco dopo, però, scoppia una grave crisi finanziaria per cui perde il lavoro. A questo punto, non sa cosa fare con una famiglia così numerosa. L'unica soluzione è andare con la moglie presso i suoceri in Danimarca. Già da diversi anni praticava la pittura. Adesso decide di dedicarsi interamente. La sua influenza sui Fauves sarà uguale a quella di Cézanne sul cubismo.

Lascia la moglie e torna a Parigi. Qui riprende a frequentare pittori e letterati compreso il salotto di Mallarmé. Nel 1886 partecipa con diciotto tele all'ultima mostra degli Impressionisti senza riscuotere molto successo.

Da questo momento in poi inizia il suo vagabondaggio in Bretagna, poi di nuovo a Parigi, a Panamá, Martinica, ancora Parigi e la Bretagna. Qui si lega d'amicizia con alcuni giovani artisti, che discutono sull'importanza da dare al soggetto mentre compie delle azioni e sull'importanza del colore da stendere in ampie campiture.

È questo il periodo in cui dipinge: "Visione dopo un sermone".

Osservate i colori. Sono stesi in modo piatto e fanno sentire la suggestione dell'arte giapponese allora in voga a Parigi.

Gauguin, *Manao Tupapau*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo





Gauguin, *La Orana Maria*, The Metropolitan Museum, New York

Infatti, il contrasto tra i piani pittorici, la semplificazione dei volumi, la mancanza della rappresentazione delle ombre sono dovute proprio a questa influenza.

Si racconta che un giorno Gauguin a passeggio al Bois d'Amour abbia detto a un giovane pittore: "Come vedi questi alberi? Gialli? E allora falli gialli. Quest'ombra tende all'azzurro. Dipingila con oltremare puro. Queste foglie le vedi rosse? Usa il vermiglione."

Da queste parole arguite chiaramente come per Gauguin il colore si allontani dalla realtà per diventare risonanza interiore, proprio come le parole di Mallarmé avevano suggerito.

Se l'aneddoto sia vero o no ha poca importanza, invece è importante vedere come le idee del Simbolismo comincino a dare frutti straordinari. Proprio in Bretagna nel 1886 l'artista conosce Van Gogh, cui si lega d'amicizia, tanto che alla fine del 1888 si reca a casa sua ad Arles.

Ma il rapporto dura poco a causa delle divergenze sul modo di intendere la pittura, perciò Paul decide di andare via, l'altro perde la testa e lo minaccia con un rasoio, ma l'amico va via ugualmente e lui si taglia l'orecchio sinistro. Ma torniamo alla tecnica pittorica di Gauguin. Ricordate che nel numero scorso abbiamo parlato di Cézanne e di come contornava con una pennellata scura le immagini?

Gauguin fa la stessa cosa ma con superfici piatte, tanto che questo metodo viene chiamato "cloisonnisme" che vuol dire *compartimento* e consiste nel racchiudere le campiture cromatiche dentro un contorno netto dove il colore denso viene steso per zone piatte.

Il termine è ripreso dalle vetrate del Medioevo in cui le figure sono racchiuse in compartimenti appunto chiamati: cloisons.

Quanto sopra conduce, ovviamente, a una grande essenzialità nel tradurre in pittura le forme della natura, a cui si allude, piuttosto che rappresentarle realisticamente.

Gauguin intanto respinge ogni giorno di più le consuetudini borghesi per cercare invece un luogo tra i "buoni selvaggi", di roussoniana memoria, non corrotto dalla civiltà.

Si reca a Tahiti e qui comincia davvero la grande arte dell'artista. Tuttavia, la realtà è ben diversa da come lui l'aveva immaginata,

perché anche qui imperversano le meschinità dei colonizzatori.

Allora, non trova di meglio che spostarsi tra i Maori con cui instaura rapporti di familiarità adattandosi al loro modo di vita, alla loro morale, fede, usi, ingenuità.

Stretto da un'insostenibile precarietà finanziaria, torna a Parigi nel tentativo di vendere i suoi quadri. Ma anche questa possibilità si rivela un fallimento.

A peggiorare la situazione si aggiunge, durante una rissa con i marinai a Concarneau, una frattura a una caviglia che cura male e che possibilmente sarà la causa della sua morte precoce. Torna a Tahiti e poi si reca in Dominica nelle isole Marchesi ove muore nel maggio del 1903.

A Tahiti l'artista vive "di quiete e di arte in armonia con gli esseri misteriosi del luogo" come lui stesso scrisse. La luminosità dei paesi tropicali, la semplicità e il misticismo degli indigeni hanno su di lui un grande ascendente e sono motivo d'ispirazione. Da quel momento i suoi quadri acquistano forza, complessità e una tecnica cromatica di altissimo livello. Cominciano a essere compresi e acquistati, ma, come sempre suole avvenire, è troppo tardi! Sarà poi la storia a fare un po' di giustizia.

Ora andiamo a osservare alcuni capolavori. Vi prego di esaminarli attentamente, e prima di leggere quello che ho scritto cercate di fare "voi" un esame critico del dipinto, studiando la composizione, la stesura dei colori, le masse e la loro giustapposizione, il ritmo delle linee e così via.

Analizziamo ad esempio "Te tamari no Atua" (La nascita di Cristo).

Voi stessi, lettori, mi state suggerendo che la composizione molto articolata si snoda su due piani, il primo in basso costituito da linee orizzontali, il secondo in alto da linee verticali che la schiacciano in giù, dove il giallo del lenzuolo spinge la massa del letto e della donna giacente in primo piano.

Ma quale messaggio l'artista vuole trasmetterci con questa insolita nascita di Cristo?

Certamente l'innocenza e l'integrità morale degli indigeni, in cui la sessualità non è repressa ma è fonte di gioia.

Infatti, ciò che l'artista evidenzia è la sacralità dell'amore. La ragazza dorme mentre le si materializzano le immagini di una sacra famiglia indigena. Sullo sfondo c'è un palo dipinto con i simboli del paganesimo. Paul vuole suggerirci, dunque, l'unità del sacro.

Tutto in questo dipinto è frutto di un accurato studio "per stimolare l'immaginazione come fa la musica...", afferma Gauguin, ma è chiaro che avrà visto da qualche parte questa ragazza dormiente e poi ha ricostruito il tutto nella memoria. Non ci sono particolari, infatti, perché la memoria svela in sintesi ciò che l'artista ha visto in precedenza.

I colori stessi sono smorzati a eccezione della coperta nuziale, che ha la funzione di dare luce a tutto il dipinto oltre a fare avanzare il piano orizzontale. Il colore è steso senza sfumature, a zone piatte.

L'emozione provata dal vivo nel vedere la ragazza dormiente si è smorzata, è stata elaborata nella memoria, che ha fatto emergere il profondo significato che l'artista ha voluto trasmetterci.

Tra l'altro non ci sono fonti di luce ma essa è emanata dalle immagini stesse. Ad esempio, la pelle olivastrea del corpo, il turchino della veste riceve luce dalla coperta, come affermato un attimo fa.

I colori usati sono il blu e il giallo che mescolati danno il loro complementare, il verde, e verdi sono le ombre della coperta insieme al blu dello sfondo.

Certo alcuni particolari mi sono sfuggiti, ma l'ho fatto apposta affinché anche voi aguzziate la vista e l'intelletto per trarre le vostre conclusioni. Passiamo a un altro celebre dipinto "La Orana Maria", *L'ave Maria*. Esso fu particolarmente caro all'autore tanto che volle donarla al Museo d'Arte Moderna di Parigi, oggi Museo del Luxembourg.

Anche qui il dipinto è scandito per piani orizzontali su cui si stagliano verticalmente le figure e gli alberi. Da notare come la verticalità sia ritmata dai volumi delle braccia dei soggetti. Quella in primo piano indossa un pareo rosso ed è la Vergine che porta il Bambino su una spalla.

Gauguin, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, Olio su tela, Museum of Fine Arts, Boston



Vi vorrei fare notare, attenti lettori, i due cespi di banane in basso. Essi hanno lo scopo di bilanciare i volumi che stanno in secondo piano come aveva teorizzato Cézanne.

Tra l'altro la natura morta ha una forte volumetria di contro al pareo che è piatto.

Sullo sfondo due Tahitiane hanno le mani giunte, non in segno di preghiera ma di benvenuto, come d'uso tra gli indigeni. L'insieme, come già nel dipinto precedente, ci trasmette un senso di pace e di serenità, quella pace e quella serenità che l'artista cercava dentro di sé e che trasfondeva nei suoi lavori.

Una delle opere più complesse, nonostante la semplicità dell'impostazione, è *Manao Tapupau* (Lo spirito dei morti veglia) per la simbologia che evidenzia.

L'opera si basa su un fatto reale. Teh'amana era la giovane amante di Gauguin, la quale aveva una paura irrazionale del buio.

Infatti, Gauguin tornando a casa dopo un temporale aveva trovato la ragazza sdraiata e terrorizzata.

L'artista ebbe questo quadro particolarmente caro, tanto da raccomandare alla moglie, una volta spedito, di non venderlo, la stessa cosa dice alla figlia Aline, addirittura ne descrive la genesi e la fattura, affinché non ci possano essere dubbi. Infatti, ribadisce che il letto su cui giace la ragazza è coperto da un pareo, che ogni canaco possiede e su questo è steso un lenzuolo giallo che abbiamo visto in precedenza e che ha la funzione luministica, cioè di suggerire una luce. Ai piedi del letto sullo sfondo lo spirito dei morti: Tupapau, che nel quadro può essere letto secondo un doppio significato, o che è la fanciulla che pensa allo Spirito oppure che è lo Spirito che pensa a lei e la terrorizza.

Osserviamo adesso il ritmo delle linee scandite secondo la direttiva orizzontale.

L'unico elemento verticale è costituito dal palo con immagini simboliche e dal Tupapau che forma quasi un angolo retto con il letto e con la figura sdraiata della ragazza.

L'ultimo lavoro che vi presento, e poi si chiude, è una tela molto grande di 139 cm di altezza per una lunghezza di 374 cm.

Essa è una specie di compendio sia pittorico sia di pensiero di Gauguin, di cui tuttavia molti significati ci sfuggono.

La composizione è assai complessa e si legge da destra verso sinistra. Raffigura le età dell'uomo, non per nulla la grande tela ha il titolo: "Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?"

Infatti, vedete un neonato a destra, una donna al centro che raccoglie il frutto, simbolo di pienezza della vita e di fertilità e infine a sinistra una vecchia scura con le mani al volto e in posizione accovacciata. Ma il lavoro può essere interpretato come un confronto tra natura e ragione simboleggiate dalle donne in atteggiamento pensoso. Particolarmente interessante è l'ambientazione. Le forme, infatti, sono disposte a fregio come avviene nei cicli degli affreschi dei palazzi rinascimentali.

Inoltre, di molte figure di animali non ne comprendiamo il significato simbolico.

Ma una cosa è certissima: la mattina, se ognuno di noi svegliandosi si facesse le tre domandine semplici semplici del titolo (Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?), molte cose assumerebbero senso diverso!



# Van Gogh

## Un'esistenza tormentata

di Lidia Pizzo

Carissimi e pazienti lettori, su Van Gogh si è detto e scritto di tutto e di più e le decine e decine di mostre allestite un po' dovunque ne sono la testimonianza. Sicuramente, chi mi legge ne saprà più di me, anche perché Vincent è vestito dell'alone dell'artista *maudit*, pazzo, schizofrenico e così via.

Certo, qualcosa di "particolare" nella sua sensibilità dovette esserci. Ma la pazzia vera e propria è un'altra cosa.

Vi faccio due esempi: Nietzsche, che ha rivoluzionato la filosofia dell'ultimo secolo, dopo l'internamento in manicomio non scrisse un rigo, così come la giovane artista amata da

Van Gogh, *La notte stellata*, Museum of Modern Art, New York



Rodin: Camille Claudel non scolpì mai nulla. Ella trascorse in un ospedale psichiatrico trent'anni, che non sono uno scherzo, se pensate quali lager erano queste strutture a quel tempo.

Piuttosto per Van Gogh, come accennai in un lontano passato, io parlerei di atteggiamenti anticonformisti aggravati magari da una malattia venerea contratta in gioventù e da una sindrome depressiva molto accentuata, che lo porterà al suicidio. Oggi, con le medicine già sperimentate, la sua patologia non sarebbe stata un problema.

Comunque sia, a noi interessa piuttosto il pittore e lasciamo a chi lo desidera le varie congetture, perché, pazzia o no, quello che conta è l'opera, il messaggio innovativo e la forma con cui questo messaggio ci è stato trasmesso.

Gauguin, prima di morire in solitudine nella capanna di Hiva-Hoa, amareggiato dalle tristi condizioni economiche ebbe a scrivere all'amico Daniel de Monfreid: "Ho voluto stabilire il diritto di osare tutto. La gente non mi deve nulla: quello che ho creato è solo relativamente passabile; ma i pittori – che oggi si giovano di questa libertà – loro sì mi devono qualcosa".

La medesima frase può essere valida anche per Vincent Van Gogh. Se ricordate, ho sostenuto da tempo indeterminato, che il genio non nasce dal nulla ma attinge sempre ai propri contemporanei e ai predecessori.

È genio perché, con genialità appunto, riesce a unire in sintesi le varie esperienze e a riscrivere un nuovo messaggio.

Sapete, stimatissimi lettori, cosa dice Umberto Eco in appendice alla sua "Opera aperta" a proposito del messaggio di Adamo? "Adamo ci ha insegnato che, per ristrutturare i codici, bisogna innanzi tutto provare a riscrivere i messaggi."

Ecco cosa fecero Gauguin e Van Gogh, ristrutturarono i codici scrivendo un messaggio innovativo all'interno di un contenuto nuovo in forma nuova. Non solo loro ma anche qualsiasi innovatore del passato e del presente lo ha fatto. Vincent, infatti, esprime nei suoi lavori una forte carica emotiva, testimoniata da queste sue parole: "Anziché riprodurre fedelmente ciò che vedo, uso il colore in modo personale, per dare maggiore forza a ciò che voglio dire.

E poi: "Cerco di esagerare l'essenziale e lasciare vago l'ovvio".

Anche Gauguin diceva più o meno la stessa cosa, a proposito del colore, rivolgendosi a un discepolo: "Come vedi questi alberi? Gialli? E allora falli gialli. Quest'ombra tende all'azzurro. Dipingila con oltremare puro. Queste foglie le vedi rosse? Usa il vermiglione". Ricordate? Lo abbiamo detto in un numero precedente.

Ora, accenniamo brevemente alla vita del nostro protagonista.

Van Gogh nasce nel 1853 a Groot Zundert, un piccolo paese dell'Olanda. Il padre è un pastore protestante e lui è il primo di sei figli. Finiti gli studi va a lavorare presso la casa d'arte, filiale di quella parigina, Goupil & C. a L'Aja.

Poco dopo anche il fratello Theo lo raggiungerà nella stessa azienda. Qui Van Gogh ha la possibilità di conoscere le opere di Millet e degli artisti della scuola di Barbizon ma anche della "scuola dell'Aja". Tuttavia la sua vocazione artistica è ancora lontana.

Col passare degli anni, e soprattutto quando viene inviato nella sede centrale di Parigi, perde interesse per il commercio, anche perché le sue condizioni di salute non sono delle migliori. Infatti, torna in Olanda, per rimanere in famiglia per un certo periodo, durante il quale è attratto dalla vocazione religiosa. Si iscrive, allora, alla facoltà di teologia, ma anche qui le cose non vanno bene. Troppo zelante, si scontra col bigottismo dei religiosi alleati con i padroni, fino a quando non abbandonerà anche questa strada. Infine, dopo alterne vicende, comincia a dedicarsi definitivamente all'arte.

Prima di esaminare qualche sua opera, vorrei parlarvi di ciò che è importante in un artista, chiunque esso sia, cioè il suo pensiero.

Van Gogh si era già reso conto che l'industrializzazione nelle città aveva portato la miseria nelle campagne e i contadini oppressi dal bisogno non sentivano più alcuna gioia di vivere.

È questo il periodo in cui l'artista affronta i temi sociali. Emblematico il quadro "I mangiatori di patate". Questi soggetti nell'Ottocento erano frequenti in pittura. Ne aveva trattato, ad esempio, Millet, ricordate "Le spigolatrici"? (Nuove Direzioni, n. 22).



Van Gogh, *I mangiatori di patate*, Van Gogh Museum, Amsterdam

Qui, però, il piglio era decisamente romantico; in Van Gogh invece le immagini sono crudamente realistiche.

In una capanna illuminata da una fioca luce, che mette in evidenza le mani nodose e i volti angolosi dei protagonisti, siede attorno a un tavolo una famiglia contadina, i cui componenti mostrano i segni della quotidiana fatica. Non c'è dialogo tra di loro, e la fanciulla in primo piano, che volge la schiena allo spettatore, non fa altro che escluderlo dalla scena.

Vi chiedo: "Quali dipinti vi richiamano alla mente?" L'avete dimenticato, birichini! È passato troppo tempo, per la verità.

Rammentate i tanti quadri di carattere religioso della fine del Trecento, del Quattrocento e oltre, in cui il santo o le scene religiose erano isolate da un piano o da una predella, che escludeva lo spettatore? Ma, torniamo per un secondo al Millet e all'idealizzazione dei suoi personaggi. Rispetto a costui Vincent, al contrario, ne enfatizza la rozzezza.

Infatti, scrive al fratello Theo: "Questa gente ha zappato la terra con le stesse mani che ora protende nel piatto... parlo del lavoro manuale e di come essi si siano guadagnati onestamente il cibo".

Nel frattempo, col passare degli anni, Van Gogh muta ancora una volta il suo modo di vedere la realtà, nonché il significato che deve avere la pittura in seno alla stessa.

Cézanne (rammentate?) aveva dato forma al mondo creandone uno parallelo con l'indagare la struttura della sensazione e scoprendo che essa sensazione non è materia grezza ma coscienza, che diventa esistenza e che, poi, sarà alla base del Cubismo.

Lo stesso principio, invece, induce Van Gogh a vedere l'arte come *azione* nell'affrontare la realtà e viverla anche soffrendo. Sofferenza che si può mitigare solo facendola propria attraverso la materia e gli atti del pittore contro l'alienazione e la mistificazione della società; la società a lui contemporanea, quella industrializzata.

Tale realtà, allora, si modella e si costruisce per mezzo del colore.

Tradotto nel linguaggio della pittura, non è importante se i colori s'influenzano reciprocamente, com'era stato per gli Impressionisti, ma sono importanti i loro rapporti di forza all'interno del quadro, per cui l'immagine tenderà a frantumarsi, a lacerarsi, a deformarsi.

Così l'accostamento delle *nuance* può non essere armonico, la linea di contorno può essere spezzata, il ritmo delle pennellate non meditato ma convulso e serrato.

Di conseguenza il quadro esprimerà una vitalità irrefrenabile e frenetica, non "rappresenta qualcosa" ma "è" qualcosa.

E siamo alle scaturigini dell'Espressionismo.

In questo senso, l'artista precorre la filosofia esistenzialista, che vede la realtà frammentaria e altra rispetto al "sé".

Nel senso su indicato, l'arte, allora, diventa "mestiere di vivere", come sarà alcuni decenni dopo nel nostro Pavese, ed è questo "mestiere di vivere" che il pittore contrappone al lavoro meccanico dell'industria.

Quello dell'artista, allora, *deve essere un fare etico contro il fare delle macchine.*

Se esaminiamo le opere del primo periodo come i citati "I mangiatori di patate" e poi quelle dell'ultimo: "La chiesa di Ouvers" o la "La notte stellata" o altre opere, ci accorgiamo facilmente come Van Gogh abbia schiarito sì la tavolozza ma il pensiero sotteso è il medesimo: lui non giudica la realtà, vuole *ri-farla* con ciò che il suo mestiere di pittore gli consente.

A Parigi Vincent si stanca presto dei dibattiti estetici da caffè, desidera, invece, una comunità di artisti "creata da uomini che si ritrovano per mettere in pratica l'idea che condividono".

È un sogno che non avrebbe mai realizzato, anche quando si trasferirà ad Arles, la cui luminosità influirà sulla sua opera e sulla sua natura appassionata.

Un giorno ebbe a scrivere al fratello Theo: "Aniché riprodurre esattamente ciò che vedo, uso il colore in modo personale, per dare maggior forza a ciò che voglio dire".

Infatti, la sua tavolozza si arricchisce ulteriormente di colori puri e luminosi, la

pennellata si fa più leggera, meno violenta, a volte vicina alle esperienze di Seurat e compagni. Ad Arles la fioritura degli alberi da frutto lo appassiona particolarmente, accentuando anche la sua ammirazione per l'essenzialità dell'arte giapponese. È tale e tanto il suo entusiasmo che in quindici mesi dipinge circa duecento tele.

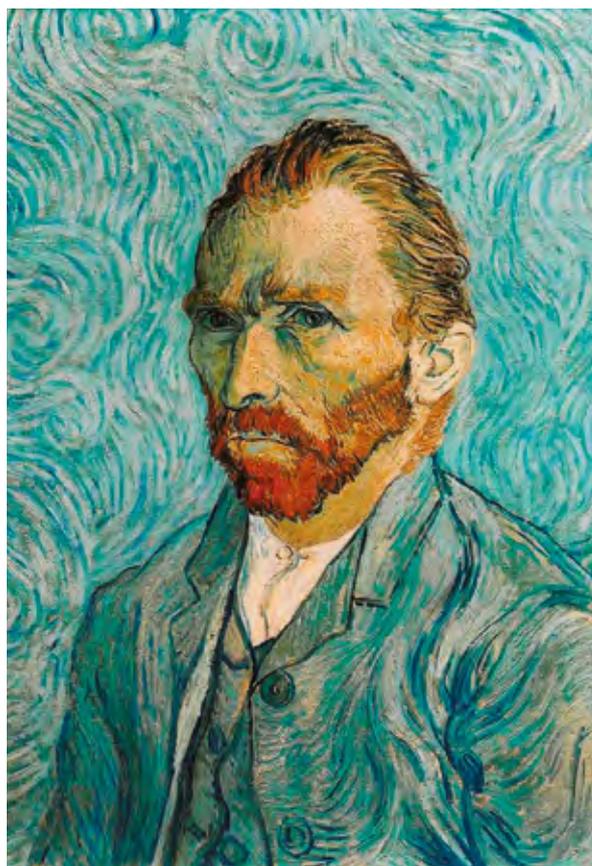
È questo il periodo in cui Gauguin si trasferisce per un certo periodo a casa di Van Gogh, ma le divergenze tra i due nel concepire il compito del pittore sono così forti che la loro amicizia finisce quasi in tragedia, come accennato in precedenza su Nuove Direzioni.

Carissimi lettori, vi starete chiedendo perché do tanto spazio a questi ultimi autori.

Come avrete intuito, lo faccio perché dalla loro rivoluzione deriveranno i movimenti artistici successivi.

Intanto, ad Arles la nevrosi dell'artista peggiora e lui stesso chiede di essere ricoverato presso un ospedale psichiatrico. Si riprende a poco a poco e continua a dipingere moltissimo.

Van Gogh, *Autoritratto*, Musée d'Orsay, Parigi



I quadri di questo periodo sono quelli che poi diventeranno delle icone contemporanee. Essi sono caratterizzati da pennellate con un andamento ondoso, da linee spesso spezzate e dal turbinio dei colori, che esprimono lo stato di disagio psicologico dell'artista.

Osserviamo i tre lavori proposti: "Il ponte di Langlois", "Il giardino di Saint-Paul" e "La notte stellata". Vi compaiono in tutti dei cipressi. E il cipresso sarà un albero particolarmente caro all'artista, che così ne scrive al fratello Theo: "I cipressi mi preoccupano sempre, vorrei farne una cosa come le tele dei girasoli, perché mi stupisce che ancora non li abbiano fatti come li vedo io. Un cipresso è bello, in quanto a linee e proporzioni. Come un obelisco egizio. E il verde è di una qualità così raffinata. È la macchia nera in un paesaggio assolato".

Scusatemi, esimi lettori, devo fare un inciso: ho dimenticato di presentarvi fisicamente l'autore di tanti autoritratti. Ne ho scelto uno degli ultimi.

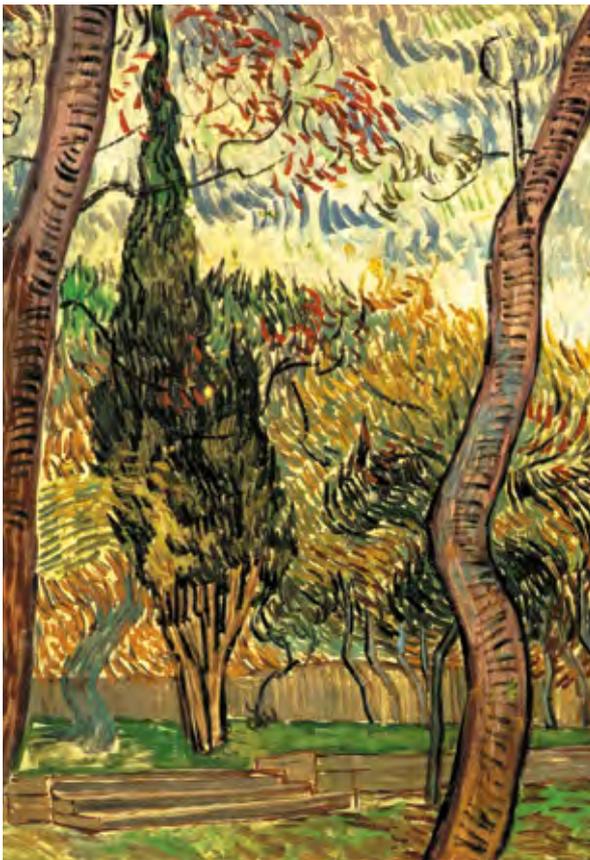
Qui l'artista, capace di grande penetrazione psicologica, si raffigura di tre quarti ed è vestito piuttosto elegantemente. I capelli pettinati all'indietro mostrano la fronte spaziosa mentre tutta l'espressione è tesa e se lo fissate negli occhi il suo sguardo incute quasi timore.

Come sapete, gli autoritratti di Van Gogh sono diversi, anche perché a quel tempo c'era sempre penuria di modelli, come scrive al fratello, e quindi non può fare altro che rappresentare sé stesso.

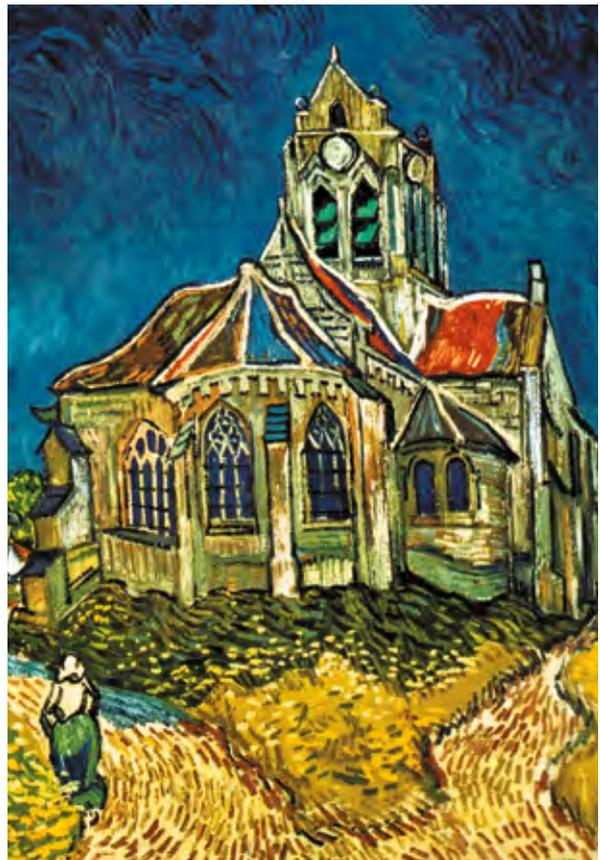
Torniamo ora a osservare "Il ponte di Langlois". Rispetto ai "Mangiatori di patate", qui la tavolozza è molto più chiara e si arricchisce di colori puri e luminosi, la stessa pennellata è ferma e lineare. Tra l'altro, sembra che il divisionismo di Seurat e Signac sia stato ben assimilato dal nostro artista.

Ora, paragoniamo "Il ponte di Langlois" al "Giardino di Saint-Paul", che è il giardino dell'ospedale psichiatrico, dove Van Gogh stesso aveva chiesto di essere ricoverato.

Van Gogh, *Il giardino di Saint-Paul*, Collezione privata



Van Gogh, *La chiesa di Ouvers*, Musée d'Orsay, Parigi





Van Gogh, *Il ponte di Langlois*, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia

Trascorso un certo periodo qui, decide di tornare alla vita di sempre; ma lo fa con un certo disagio, e allora la pennellata nel quadro diventa più scura e più convulsa, mentre il “punto di vista” del paesaggio si presenta fortemente ravvicinato rispetto all’osservatore e l’andamento contorto dei tronchi in primo piano richiama l’arte giapponese.

Se osserviamo, poi, il cielo, notiamo che ha le stesse pennellate a virgola dello sfondo, e tra questo e il primo sembra che non ci sia orizzonte. Se dovessi chiedere: “Qual è la sensazione che l’opera trasmette all’osservatore?”. Tutti rispondereste che la superficie della tela sembra ondeggiare, come se l’artista riprendesse un paesaggio in movimento.

La caratteristica si accentua nella “Notte stellata”, la cui esecuzione merita un cenno. L’artista fissò delle candele sul suo cappello e uscì “en-plein-air”. È vero, lavorò dal vivo ma il risultato fu come se non lo avesse fatto, la sua fantasia trasformò la veduta alla stregua

di un fatto cosmico. Sembra che il firmamento sia illuminato da comete che girano in vortice, mentre il villaggio di Arles è avvolto in un’atmosfera fuori dal tempo.

Ora guardate le montagne. Il loro profilo netto è sottolineato da pennellate gialle che attraversano la tela in tutta la sua larghezza. Non può mancare il cipresso.

Esso ha il suo contraltare nel campanile appuntito della chiesa. Come già la ragazza de “I mangiatori di patate”, anche questa chiude la scena in primo piano.

Una delle ultime opere di Van Gogh è “La chiesa di Ouvers”, ripresa non dall’ingresso principale ma dall’abside.

Sotto un cielo profondamente blu e quasi tempestoso si staglia la massa della chiesa, mentre una donna sola raffigurata di spalle (l’artista?) cammina lungo la strada, che costeggia il luogo sacro.

La composizione possente e l’andamento delle pennellate ci danno la sensazione che il dipinto

si avviti su sé stesso, immerso in un profondo isolamento senza vie né d'uscita né d'ingresso all'edificio, le cui finestre sono assolutamente buie.

L'impressione che il tutto produce è quella della grande solitudine di un artista che "ha perso ogni accesso al divino, e anche la fede nella pittura, che aveva sostituito quella religiosa, era in procinto di spegnersi". Afferma la storica dell'arte Federica Armiraglio.

E infine l'ultima opera, la celeberrima: "Campo di grano con corvi", che può essere considerata il suo testamento spirituale.

L'antefatto è il seguente. Theo aveva fatto esporre a Bruxelles alcuni quadri dell'artista, che avevano riscosso un certo successo, tra l'altro il fratello si era sposato e aveva avuto un figlio a cui aveva imposto il nome di Vincent. Poco dopo, però, perde il posto e il figlio e la moglie si ammalano gravemente. Van Gogh va a trovarlo

Van Gogh, *Campo di grano con corvi*, Museum Van Gogh, Amsterdam



a Parigi, ma le preoccupazioni del fratello lo faranno di nuovo precipitare nell'angoscia, anche perché la dipendenza economica da lui era stata sempre vissuta con un senso di colpa. Tornato a Ouvers, Van Gogh dipinge per l'ultima volta i suoi amati campi e poi si suicida. Nonostante la ferita vive ancora qualche giorno, perché la sua forte fibra resiste, finché il 29 luglio del 1890 si spegne. Di lui disse Pissarro: "Costui, o diventerà pazzo, o ci farà mangiare la

polvere a tutti quanti. Se poi farà l'uno e l'altro non sono in grado di prevederlo".

E vorrei concludere con le parole stesse dell'artista dirette sempre al fratello Theo: "In un quadro io voglio dire qualcosa che conforti come la musica. Voglio dipingere uomini e donne con qualcosa dell'attributo dell'eterno che una volta era rappresentato dall'aureola e che noi cerchiamo di ottenere con la lucentezza e le vibrazioni dei colori".



# Il conte Toulouse-Lautrec

Una vita tra handicap, alcool, arte

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, vado ancora per personaggi. Abbiamo esaminato l'opera di Cézanne, Gauguin, Van Gogh cui bisogna, ora, aggiungere quella di Toulouse-Lautrec. Sono stati geni che, pur avendo operato in solitudine e spesso

nell'incomprensione, hanno poi lasciato tracce indelebili nei movimenti più importanti del XX secolo.

Adesso andiamo a conoscere il nostro Toulouse-Lautrec, il conte Henri-Marie-Raymond de

Toulouse-Lautrec, *Ballo al Moulin de la Galette*, The Art Institute, Chicago



Toulouse-Lautrec-Montfa, primogenito del conte Alphonse-Charles-Marie de Toulouse-Lautrec-Montfa e della contessa Adèle-Zoë-Marie-Marquette-Tapié de Celeyran, insomma, carissimi, un rampollo del fior fiore della nobiltà parigina.

Ha tutto dalla nascita per essere il più felice degli uomini, ma la realtà è diversa, perché la natura non gli è benigna. Infatti, probabilmente a causa di matrimoni tra consanguinei nella sua famiglia, è affetto da una malattia genetica, la osteogenesi o picnodisostosi (dal greco: disordine delle ossa dense), che gli creerà problemi a carico dello scheletro e delle articolazioni e gli farà raggiungere un'altezza di appena un metro e cinquanta, precludendogli l'esercizio della vita militare e dello sport.

Quanto sopra, certo, non potrà non influire sul carattere dell'artista, che lo spingerà a rifugiarsi e a trovare un compenso nell'arte, ma nello stesso tempo anche nell'alcol. Vizio che lo porterà, ormai preda del delirium tremens, alla morte a soli 37 anni nel 1901.

Il protagonista di questo nostro excursus, ma non solo lui, anche tutti gli altri che abbiamo trattato, vive in un periodo storico molto particolare, quando le idee socialiste e libertarie si fanno strada prepotentemente insieme alle idee anarchiche, quando la guerra franco-prussiana vede la Francia sconfitta e la conclusione dell'impero di Napoleone III, sotto il quale imperversa la corruzione degli uomini d'affari e gli scandali finanziari (nulla cambia sotto il sole!), quando si verifica da parte delle varie potenze europee l'espansionismo coloniale, quando si assiste alla caduta dell'impero degli zar, alla seconda rivoluzione industriale, alle varie guerre d'indipendenza italiane nonché alla nascita della Belle Époque di cui Lautrec è interprete geniale e di cui sa cogliere miserie e nobiltà, valori di ieri, di oggi e di sempre, cambiano solo le forme.

Parigi è il fulcro dell'Europa, ricostruita da Haussmann con larghi viali, offre ogni sorta di divertimenti: teatri, giardini, caffè-concerto, eccetera... per cui si può ben dire che per i tempi era la città più progredita d'Europa.

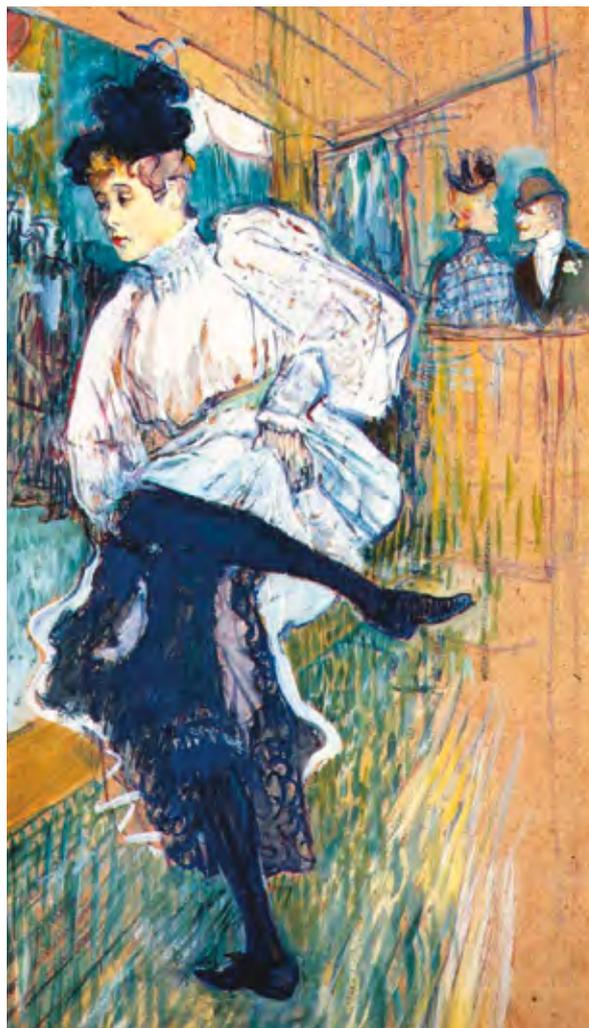
Qui nel 1867 si ha la prima Esposizione Universale, mentre la vita culturale e letteraria

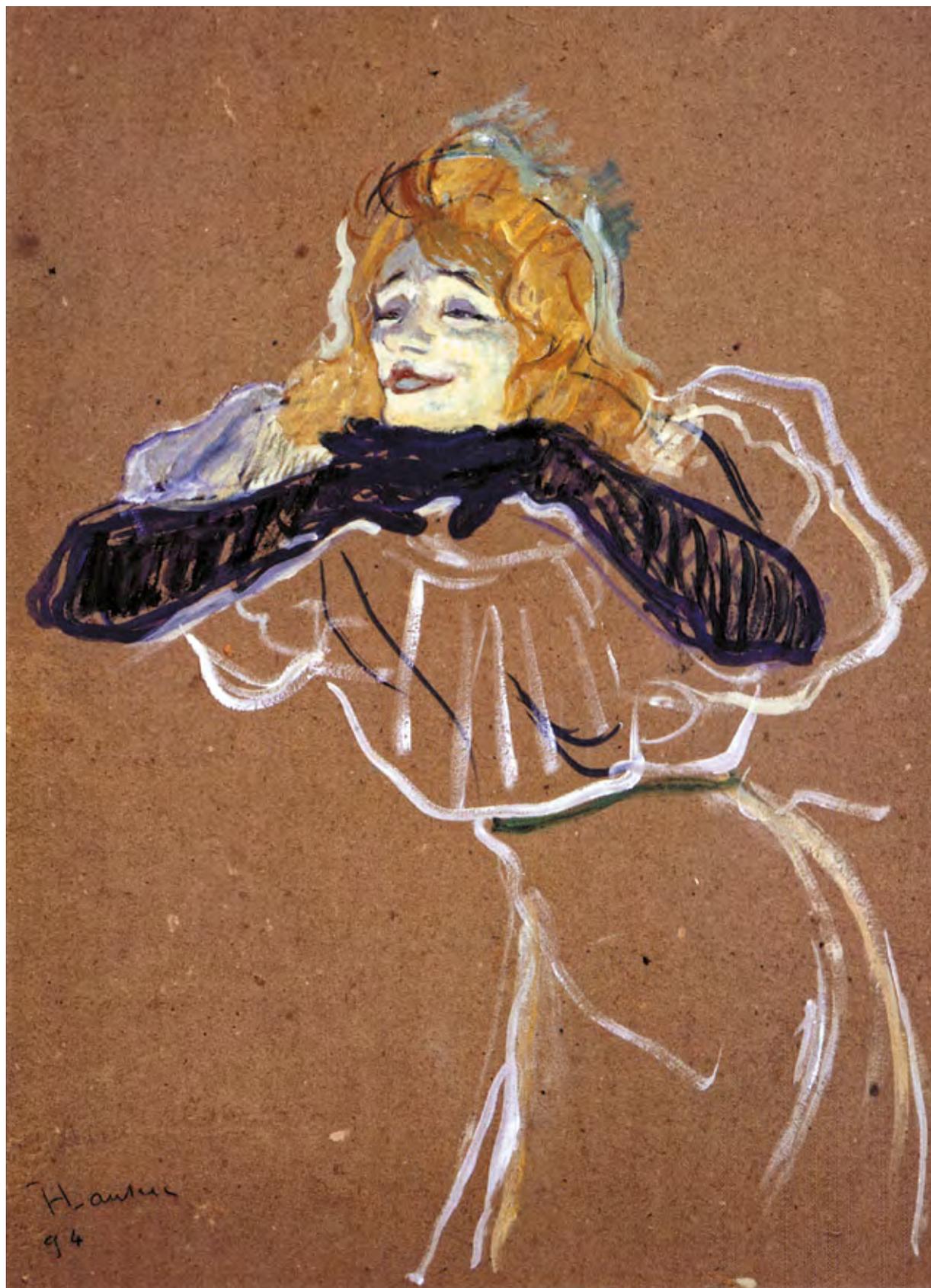
del tempo con Rimbaud, Verlaine, Ibsen, Zola, Flaubert e tanti altri è ancora una volta al centro della temperie culturale europea.

In questo contesto artistico, storico e letterario vive il nostro artista costretto a subire la sua deformità senza riuscire a rassegnarvisi.

Racconta un aneddoto che bambino di quattro anni si recasse insieme con i famigliari in chiesa per il battesimo di un fratellino. Vedendo che i genitori firmavano un registro, anche lui voleva firmare, ma la madre gli disse che era troppo piccolo e che non sapeva scrivere, al che lui obiettò che non aveva importanza, poteva disegnare un bue. Questo episodio dimostra come per Lautrec il disegno fosse linfa vitale, che scorreva dalla nascita nel suo sangue. Infatti, lo coltiva sempre sotto vari maestri.

Toulouse-Lautrec, *Jane Avril che balla*, Musée d'Orsay, Parigi





Toulouse-Lautrec, *La cantante Yvette Guilbert*, Hermitage, San Pietroburgo

Un aforisma di Leonardo recita: “Triste è quel discepolo che non avanza il suo maestro”. E Lautrec li superò tutti da Princeteau a Léon Bonnat, a Fernand Cormon nel cui studio cerca di rendere i modelli con esattezza ma, senza volere, mette in evidenza alcuni particolari, che colpiscono la sua fantasia e che gli permettono di trasmettere a noi fruitori le movenze di un corpo femminile, un gesto, uno sguardo colti nel momento della massima espressività.

Artista assetato di vita, riesce a tramandarcela in tutto ciò che la natura ha di vivente.

Non appartiene a nessuna scuola ma fa scuola, ricercando l'essenzialità delle forme, influenzato in questo dal fascino che esercitò su di lui l'arte giapponese. Tale essenzialità l'artista riesce a rendere attraverso un disegno la cui linea sensibilissima tratteggia un contorno spigoloso e sintetico usando il colore senza sfumature. Tanto che invece che col pennello le sue opere pittoriche sembrano tratteggiate con la matita.

Ditemi, lettori, chi vi ricorda questo fatto?

Lo so, lo sapete bene. Gauguin e il suo cloisonnisme. Tuttavia più che a Gauguin la vera stima di Lautrec va a Degas, che ammira al disopra di ogni altro per la sobrietà del disegno e l'originalità del taglio compositivo.

Si racconta che il giovane Henri conobbe personalmente il pittore e andò sempre fiero dell'elogio, lui così avaro, che questi tributò al suo lavoro.

In realtà, nonostante l'adorazione che l'artista ebbe per Degas, la sua opera si discosta moltissimo dalla sensibilità del maestro. Infatti, laddove questi dipinge ballerine per studiarne l'ambiente, i movimenti, i colori, mai il soggetto in sé, Lautrec, al contrario, individua il personaggio prima di tutto dal punto di vista umano, ad esempio quando nessun pensiero passa per la sua mente o nel momento in cui coglie la frivolezza di un mondo solo all'apparenza gioioso sotto lo spesso strato di cerone e che il grande pubblico preferisce ignorare oppure quando ritrae un volto diventato ormai maschera.

In concreto, il grande segreto di Lautrec consiste nell'astrarre dalla realtà il personaggio, per individuarne il segreto della personalità come avviene nella ballerina che si lancia nel ballo dello chahut, una specie di cancan, nella

figura del dandy elegantissimo col suo cappello a cilindro, nella pagliaccia dallo spesso strato di cerone, nell'attrice dai guanti neri e lunghi, nelle cocotte, nella folla variopinta, negli adorati attori, nella grazia delle cortigiane di alto rango e così via.

Il conte Henri, già dal 1887, apre uno studio in rue Caulaincourt a Montmartre nel cui quartiere fioriscono i divertimenti, i cabaret, il Moulin Rouge, le case di piacere e via elencando.

Qui attira l'attenzione su di sé non solo per il suo aspetto fisico ma anche per i suoi amori burrascosi con donne di vita e ballerine.

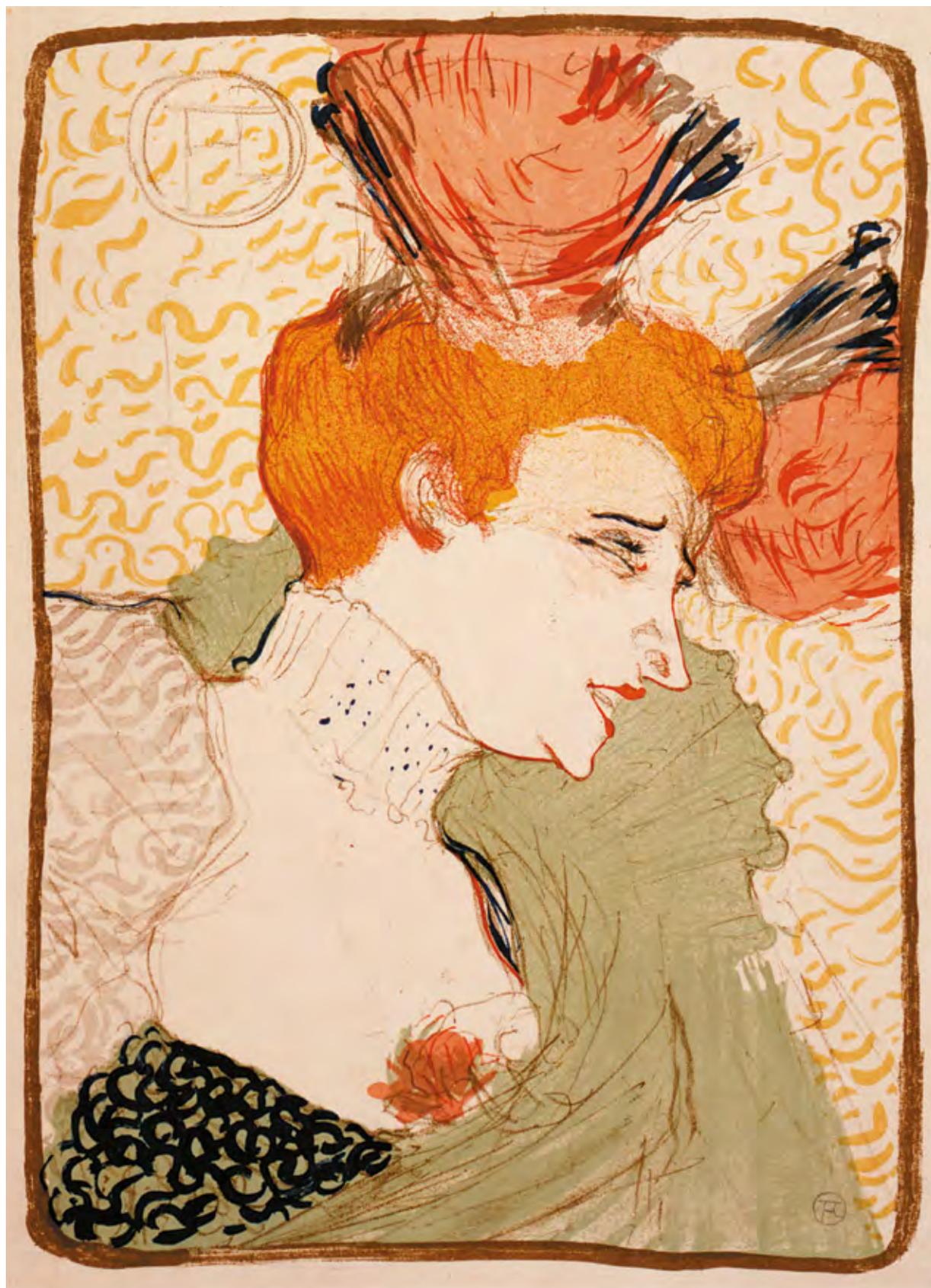
È vero, carissimi, ebbe un aspetto infelice ma rispetto a tanti altri artisti ebbe dalla sua la nascita nobile, che gli permise di guardare il mondo, che lui frequentava, con spirito ironico e il suo atteggiamento, infatti, è quello tipico del dandy alla Oscar Wilde, laddove il piglio con cui affronta la vita è essenzialmente scanzonato. Può permettersi di ricevere e di scandalizzare gli ospiti, che vanno a trovarlo nelle case di piacere e che frequenta circondato dalle pensionanti, dalle sue tele e... dalla bottiglia, cui è perennemente attaccato.

Chiariamo un attimo cosa è il dandysmo, per chi magari l'avesse dimenticato.

Il motto del dandy è “*épater le bourgeoisie*” cioè *sconvolgere la borghesia*, andare contro corrente, ostentando l'eleganza nel vestire e nel modo di fare, manifestare un forte individualismo, scandalizzare i benpensanti, come farà il nostro artista, che non è solo un pittore ma è anche un valentissimo incisore.

La cromolitografia, allora tecnica giovane, diventa per lui un campo d'infinita esplorazione. Riesce a inventare nuove soluzioni, al fine di rendere effetti pittorici particolari e la usa anche nei manifesti pubblicitari ove, come nei dipinti, protagonista è il corpo umano con la sua gestualità o il volto con la sua particolare espressione.

Miei cari lettori, vi prego di osservare bene le sue opere. Ciò che più vi colpirà è l'allungamento e l'esilità del corpo, il movimento vivace, le linee flessuose e che, come dicevamo, Lautrec aveva appreso dall'arte giapponese, la quale aveva liberato quella occidentale dalla mimesi del corpo umano.



Toulouse-Lautrec, Marcelle Lender, Bibliothèque Nationale, Parigi

Gli elementi testé indicati caratterizzeranno tutti l'Art Nouveau.

Dicevamo che l'alcool è fedele compagno dell'artista e a nulla valgono le disintossicazioni. Dopo l'ennesima crisi di delirium tremens del 1899, dietro preghiera della madre, diviene costante la presenza dell'amico Paul Viaud, ma neanche lui riesce a salvarlo dal vizio. Minato nel fisico, si spegne il 9 settembre 1901.

La sua opera ha influenzato molti pittori più giovani da Picasso a Klimt, a Schiele (di cui abbiamo parlato nei nn. 23 e 24 di Nuove Direzioni), al nostro stesso Boccioni e così di seguito.

Esaminiamo ora, tra le tantissime, alcune opere. Devo dirvi tutta la verità, esimi lettori, la scelta mi è stata difficilissima, perché una è più interessante dell'altra, non mi resta che fare una cernita la più rigorosa possibile. Iniziamo con: "Ballo al Moulin de la Galette". Se volete potete confrontarlo con un lavoro dallo stesso titolo di Renoir (n. 26 Nuove Direzioni) per vedere la differenza di stile, pur essendo lo stesso il luogo dipinto.

In Renoir l'atmosfera è gioiosa e vi trionfano colore, luce, ombre. I personaggi, se ben ricordate, parlano tra loro, danzano tra gli alberi, da cui occhieggia il sole disegnando luci e ombre su visi e vestiti. Ora guardate questo lavoro di Lautrec. Intanto non è il colore a prevalere ma il disegno. Osservate attentamente i personaggi in primo piano. Sono chiusi nel loro silenzio, laddove nel primo chiacchierano animatamente.

Il colore predominante è scuro, alleggerito qua e là da qualche pennellata di bianco e dal rosso dei capelli della donna, seduta accanto all'uomo intento a guardare i ballerini.

E a proposito della donna con il colletto bianco, se la osservate con attenzione mostra tutti i segni del vizio in quello sguardo malizioso ma offuscato dall'alcool. Non c'è condanna moralistica però in questa figura, così come in tutte opere di Lautrec, che rappresentano ambienti di prostituzione.

Per l'artista sono tipi umani ritratti così come sono. Ovviamente quest'opera esposta al Salon des Indépendants suscitò molti commenti da parte dei benpensanti ma anche tra gli addetti

ai lavori per la novità dello stile e dell'impianto prospettico originalissimo.

Un dipinto degno di nota e che risente dell'influsso di Van Gogh, che Lautrec conobbe e gli fu molto amico oltre che estimatore e per il quale voleva battersi in duello contro un detrattore, ha per titolo "Donna con guanti, seduta", che vari studiosi hanno voluto identificare con Honorine, una ragazza di buona famiglia disposta a sposare il pittore, che fu ritratta diverse volte.

Osservate attentamente la figura. Essa, rispetto al dipinto precedente, si distingue per l'eleganza del tratto e per la cura dei particolari. Cosa insolita per l'artista, come potete notare paragonando i due dipinti.

Lautrec, anzi il conte Toulouse-Lautrec è conosciuto anche come ottimo ritrattista e quando vede un volto degno di nota invita il soggetto a fargli da modello, ma chiarendo che se alla fine il ritratto non è somigliante non avrebbe avuto alcuna importanza.

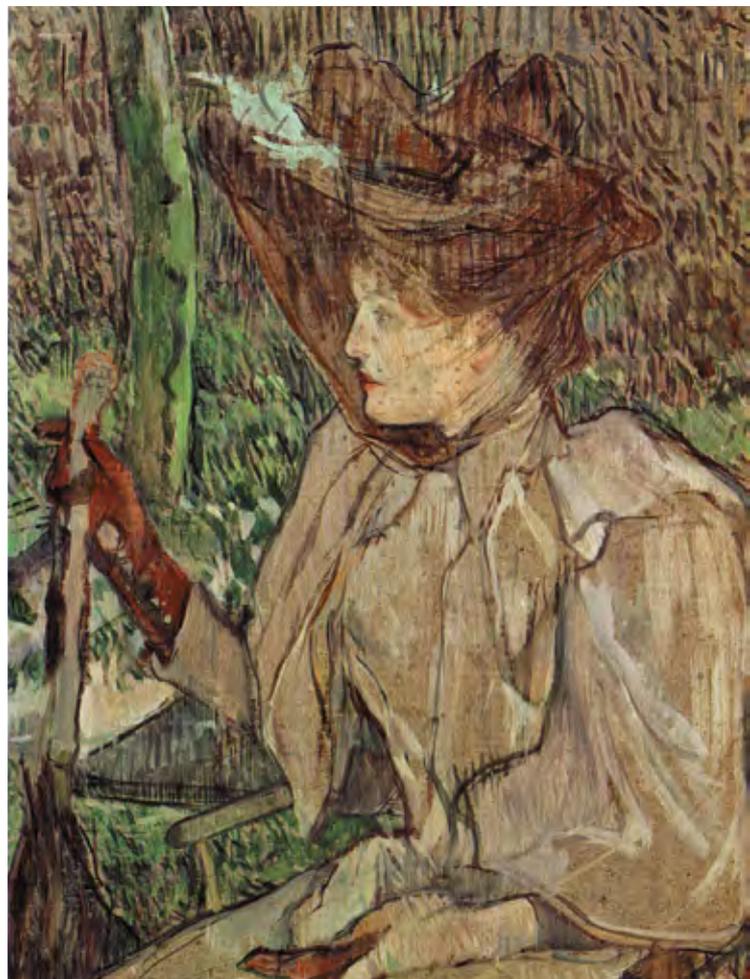
Honorine è raffigurata seduta in un giardino, possibilmente quello del fotografo Forest (dove l'artista si recava proprio per dipingere ritratti all'aperto), e ha un aspetto decoroso e raffinato, così come raffinatissimo è il colore sia del vestito con le ampie maniche a sbuffo sia dello sfondo in cui prevalgono le terre e il verde delle piante appena accennato.

L'impianto spaziale è alquanto vago e fa assomigliare questo dipinto piuttosto a un arazzo. Esso si collega alle contemporanee esperienze pittoriche di Bonnard e Vuillard in particolare.

Andiamo, ora, a un'opera che ha per titolo "Il divano" ed è datata intorno al 1891-1892, quando il pittore frequenta le case chiuse e li trova stimoli per le sue ricerche. In questo lavoro vediamo tre prostitute sedute in atteggiamento di riposo. Come già nel "Ballo al Moulin de la Galette" le figure non comunicano tra di loro. Una è assorta nei propri pensieri e il suo volto è pesantemente truccato e segnato dalla fatica del mestiere. Ella ha una forma approssimativamente piramidale che è richiamata anche dalla forma della poltrona su cui siede con un piede accavallato sulla coscia e trattenuto dalla mano in un atteggiamento sicuramente poco elegante,



Toulouse-Lautrec, *La modista*, Musée Toulouse-Lautrec, Albi



Toulouse-Lautrec, *Donna con i guanti, seduta*, Musée d'Orsay, Parigi

ma che è caratteristico delle donne quando, inosservate, si riposano.

Il personaggio di sinistra gioca a carte, mentre l'altra attende il cliente. Se esaminate la composizione, vedete delle figure simmetriche senza alcun taglio verticale, come sicuramente avrete notato in alcune altre opere riportate.

Osserviamo, adesso, uno dei più famosi dipinti di Lautrec: "Jane Avril che balla".

Il supporto, su cui l'artista ha lavorato con colori a olio molto diluiti con la trementina, è il cartone, che si vede benissimo nella parte destra dell'opera ove, su un fondale appena accennato da alcune linee di fuga che sembrano indicare il tetto e le due pareti, s'intravedono due spettatori, mentre in primo piano si staglia netta la figura della ballerina. Ella dà la sensazione di scendere, di scivolare verso lo spettatore.

Jane Avril, oltre che ballerina fu attrice e cantante, sempre molto acclamata, amica e amante di molti artisti tra cui anche del Nostro, col quale ebbe una relazione piuttosto burrascosa.

Gli artisti le regalavano spesso i loro lavori, che lei a sua volta regalava ai numerosi amanti.

Questa inquadratura assai ardita, e che risente alla lontana della lezione dell'amato Degas, mostra la protagonista nel momento in cui esegue una delle sue più applaudite coreografie. La gamba sinistra è sollevata nel famoso gesto dello *chahut* e lascia intravedere al di sotto della veste bianca, dall'alto colletto e dalle maniche a sbuffo, la biancheria intima blu violacea.

A questo punto un pizzico d'immaginazione, miei cari lettori, e ci si... sciorina davanti agli occhi una massa plaudente e ondeggiante,



Toulouse-Lautrec, *Il divano*, Museu de arte, San Paolo

entusiasta delle piroette e della leggerezza della protagonista.

Un'altra opera che ci fa rimanere incantati per la semplicità e l'espressività del tratto è senz'altro: "La cantante Yvette Guilbert", che, dopo varie vicende, approda prima al famoso Moulin Rouge e poi al Divain Japonais.

Quello che stupisce in questa immagine è la capacità dell'artista di rendere con pochissime linee e con il pennello intinto nell'olio molto diluito con la trementina, al modo di una matita, la cantante, dalla figura esile, sensuale e acerba e dal carattere ironico, soprannominata "la dicitrice di fine secolo", che anche il nostro Medardo Rosso ritrasse. Le stesse caratteristiche che abbiamo notato negli oli le ritroveremo anche nelle litografie. Quella riportata in figura, conosciutissima, è uno dei capolavori di Lautrec.

Su uno sfondo di linee gialle ondulate si staglia in primo piano il busto di Marcel Lender, un'attrice e cantante che affascino Lautrec per il suo charme.

Per finire in bellezza, un olio su tela anch'esso famosissimo: "La Modista", probabilmente una compagna occasionale di uno dei suoi amici. Osservate bene le luci. Quale artista del passato vi richiamano? No! No! Caravaggio. Rembrandt, invece, cui diversi pittori di fine Ottocento si erano ispirati.

Il dipinto, infatti, è giocato tutto sui valori cromatici e sull'impiego del chiaroscuro per far risaltare le masse. L'ambiente è una stanza da modista, dove si staglia la figura di questa bella e giovane donna dai capelli rossicci buon'amica per lungo tempo dell'artista.

Vi saluto velocemente e alla prossima.

# Matisse

## Il colore come forma plastica

di Lidia Pizzo

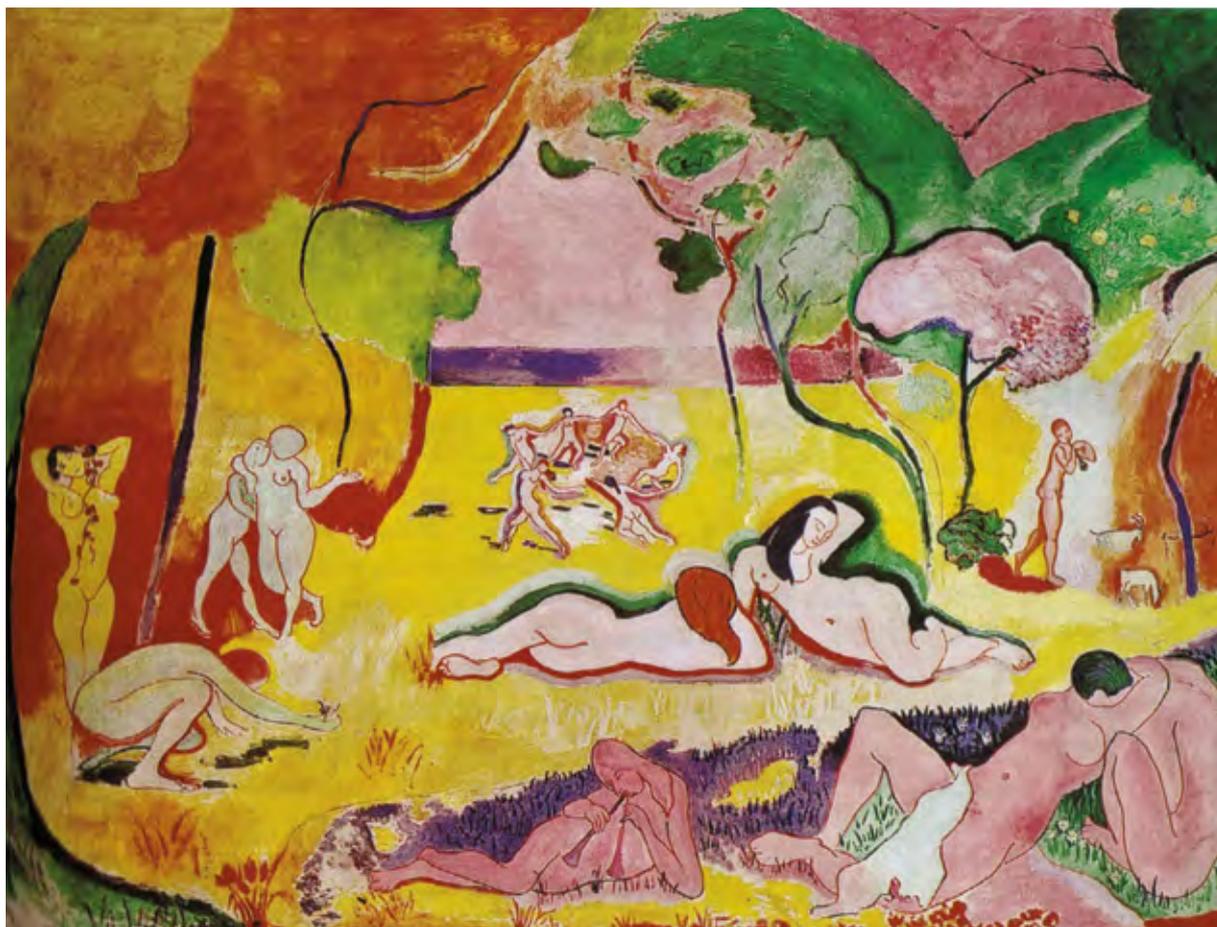
Cari aficionados di questa rubrica, prima di introdurre la figura di Matisse, vorrei riassumere un po' quanto detto in precedenza, magari facendo una sintesi, che riduca gli argomenti all'osso.

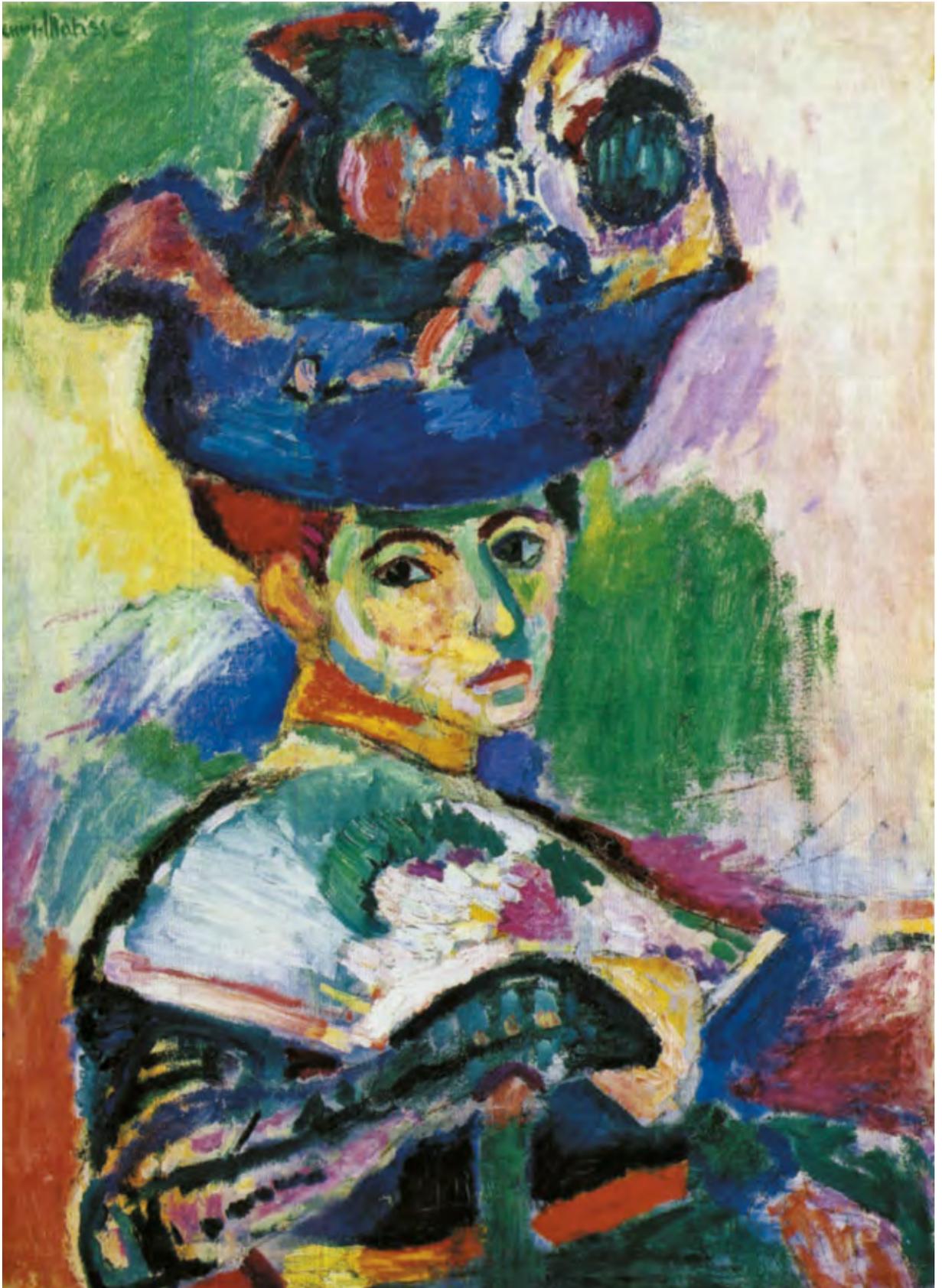
Gli impressionisti si erano affidati nella realizzazione di un lavoro alle sensazioni che provavano di fronte alla realtà, per cui era questa

che agiva sul soggetto. Ma, Van Gogh, Gauguin, Munch, Matisse e altri hanno un ripensamento. È vero, partono dall'osservazione della realtà ma ne superano il carattere sensorio.

A questo punto, l'artista ha due possibilità o a) assumere su di sé la realtà, soggettivizzandola, o b) proiettarsi sulla realtà in modo da oggettivizzarsi in essa.

Henri Matisse, *Joie de vivre*, The BarnesFoudation, Merion





Henri Matisse, *Donna con cappello*, Museum of Modern Art, San Francisco

L'obbiettivo sarà quello di determinare tra l'interno dell'artista e l'esterno del mondo quella circolarità che si può avere solo nell'arte.

Infatti, secondo me, una civiltà senza arte non potrà avere coscienza della continuità tra il soggetto e il mondo e quindi non potrà avere coscienza dell'unità del reale.

Concettini difficili? No! Un attimo di riflessione e le cose saranno chiarissime.

Diciamo che da questo momento in poi si ha la suddivisione dell'arte in: a) *arte di evasione* come quella dei Simbolisti, ad esempio, che esclude la storia e si pone come elitaria in quanto subordinata alla conoscenza del simbolo e b) *arte impegnata*, la quale cerca di incidere sulla realtà storica ponendo problemi come quello della funzione stessa dell'arte che vedremo poi marcatamente in Picasso.

In questo senso un posto di rilievo merita Henri Matisse, che lo stesso critico Vauxcelles considerò il più originale dei Fauves.

Infatti, la sua ricerca sul colore si risolve anche in una ricerca sulle possibilità che esso ha di incidere sulle forme plastiche.

Ma, cerchiamo prima di conoscere qualcosa della sua biografia.

Nasce il 31 dicembre del 1869 a Cateau Cambresis. Il padre lavorava in un negozio di tessuti e la madre era modista.

Dal punto di vista storico sono periodi duri per la Francia, che è invasa nel 1870 dai Prussiani e che vede la caduta dell'Impero di Napoleone III nonché disordini politici, attentati anarchici e scandali finanziari.

Henri ha la possibilità, però, di frequentare il liceo e di iscriversi alla facoltà di legge conseguendo il diploma. Ma le leggi non sono il suo forte, è attratto dall'arte.

Allora inizia a frequentare lezioni di disegno. Nel frattempo si trasferisce a Parigi dove tira a campare come può con i cento franchi che gli passano i genitori.

Henri Matisse, *La danza*, Hermitage, San Pietroburgo



Tuttavia, l'incontro decisivo della sua vita artistica è col pittore Moreau, il precursore del simbolismo, che lo spinge a copiare i dipinti del Louvre. Immaginate se oggi i ragazzi delle Accademie andassero a copiare i dipinti degli Uffizi! Sarebbe uno scandalo di fronte all'arte facile facile dei giorni nostri, com'è stata definita.

Tenta una prima volta di essere ammesso all'École des Beaux-Art ma viene respinto, solo nel 1895 viene considerato idoneo. Successivamente si reca in Bretagna, qui schiarisce la sua tavolozza. Ma non è ancora soddisfatto. Continua a studiare materia pittorica e colore oltre a scoprire un grande interesse per la sinteticità delle stampe giapponesi.

Il tempo passa e i maestri scompaiono!

Infatti, l'amato Moreau muore nel 1899 e questo segna la fine dell'apprendistato dell'artista, che d'ora in poi si muoverà con le sue gambe.

Conosce il gruppo dei Fauves, tutti artisti squattrinati, che non hanno neanche il denaro per una birra, come ricorderà il nostro protagonista molti anni dopo, già ricco. Prima di conseguire la piena maturità, Matisse attraversa l'Impressionismo, il Neoimpressionismo, che lo porterà ad approfondire le ricerche sul colore, e infine avrà l'incontro con i Fauves.

Nei dipinti di questo periodo il colore esplose sulla tela con toni fortemente contrastati e nello stesso tempo compare, come in tanti dipinti successivi, la finestra. Questa per il Nostro sarà un elemento molto importante, perché metterà in comunicazione l'interno con l'esterno.

Cari lettori, permettetemi un inciso a questo proposito. Molti e molti anni dopo, il regista Wim Wenders riprenderà il tema in molti dei suoi film. Addirittura il protagonista di *Falso movimento*, (1975) Wilhelm, romperà una finestra, affinché le immagini dell'esterno penetrino nell'interno e viceversa.

Ma torniamo al nostro Matisse, per osservare un dipinto realizzato in pieno clima fauves: *Donna con cappello*, che scandalizzò non solo i visitatori ma anche la critica.

Immaginate, amici miei, i fruitori quando si trovarono a vedere la signora Matisse, perché era un ritratto della moglie, col naso e la fronte verde, i capelli rosso scarlatto nonché quel grande cappello che sembra una fruttiera piumata.



Henri Matisse, *La signora Matisse*, Hermitage, San Pietroburgo.

Adesso, all'opposto, osservate l'espressione del volto. La posa è classica. Ricordate i ritratti di Raffaello, ad esempio della Fornarina, oppure altri ritratti dei maestri del Rinascimento?

La posa è quella e anche qui l'espressione del volto racconta... come voi stessi potete osservare, ma è l'uso del colore a fare scandalo. Sembra un puntinismo, che già l'artista aveva ampiamente assimilato, dilatato al massimo.

Tuttavia, l'opera fu vista da Leo e Gertrude Stein, che la comprarono diventando amici dell'artista. Un piccolo inciso meritano i due fratelli Stein, Gertrude scrittrice, Leo critico d'arte, che vedremo citati molte altre volte, perché erano due facoltosi fratelli americani che avevano visitato varie parti d'Europa e si erano stabiliti poi

a Parigi, a Montparnasse, ai primi del '900. Qui la Stein conobbe la compagna di tutta la sua vita Alice Toklas. Gli Stein aprirono i loro salotti ad artisti, poeti, uomini di cultura del tempo e quindi anche al nostro. Dopo questo incontro, a Matisse si aprono le porte delle gallerie parigine. Tuttavia, l'artista non è soddisfatto. È un gran lavoratore e si affatica da mattina a sera alla ricerca della "sua" verità.

Nel frattempo conosce Picasso, più giovane di molti anni. Anche lui frequenta il salotto degli Stein i cui ospiti finiranno per dividersi tra picassiani e matisiani.

Osserviamo, ora, un'altra opera di Matisse che segna un'altra svolta nel suo percorso: *Joie de vivre*. Questa è una grande tela di 175x241 cm, in cui il colore è ancora fauves; ma mentre nella *Donna col cappello* non c'era linea, né dise-

Henri Matisse, *Nudo su fondo ornamentale*, Centre Pompidou, Parigi



gno, qui ricompaiono, perché l'artista sente che questi due elementi saranno fondamentali per lo sviluppo successivo della sua arte, attraverso cui vorrebbe raggiungere la perfezione dei maestri classici, che aveva copiato infinite volte al Louvre.

Osserviamo la composizione, essa risulta piatta ma le nuance molto accese sono fauves, il contorno è scuro e ciò che notiamo d'impatto nel quadro è la linea, che, qui, trionfa sul colore mentre lo stile è diventato decorativo.

Non dobbiamo dimenticare che l'artista affermava che "tagliare a vivo nel colore è come il taglio diretto nella scultura", e ancora "...

La composizione è l'arte di disporre in maniera decorativa i diversi elementi di cui un pittore dispone per esprimere i suoi sentimenti. In un quadro ogni parte sarà visibile e svolgerà la funzione che le spetta, principale o secondaria. Ciò che è inutile nel quadro è per ciò stesso nocivo. Un quadro comporta un'armonia d'insieme: ogni dettaglio superfluo distoglierebbe chi guarda dall'osservazione di ciò che è essenziale".

Parole sante che andrebbero meditate, soprattutto oggi, dalle giovani generazioni dell'arte "facile, facile", alla Bonami, per intenderci.

E a proposito della decorazione, è giusto precisare che l'arte da sempre è stata decorazione dei templi, delle case dei ricchi, dei parchi e così via, ora Matisse vuole che decori la vita degli uomini, perché l'immagine ha la stessa realtà delle cose che ci circondano.

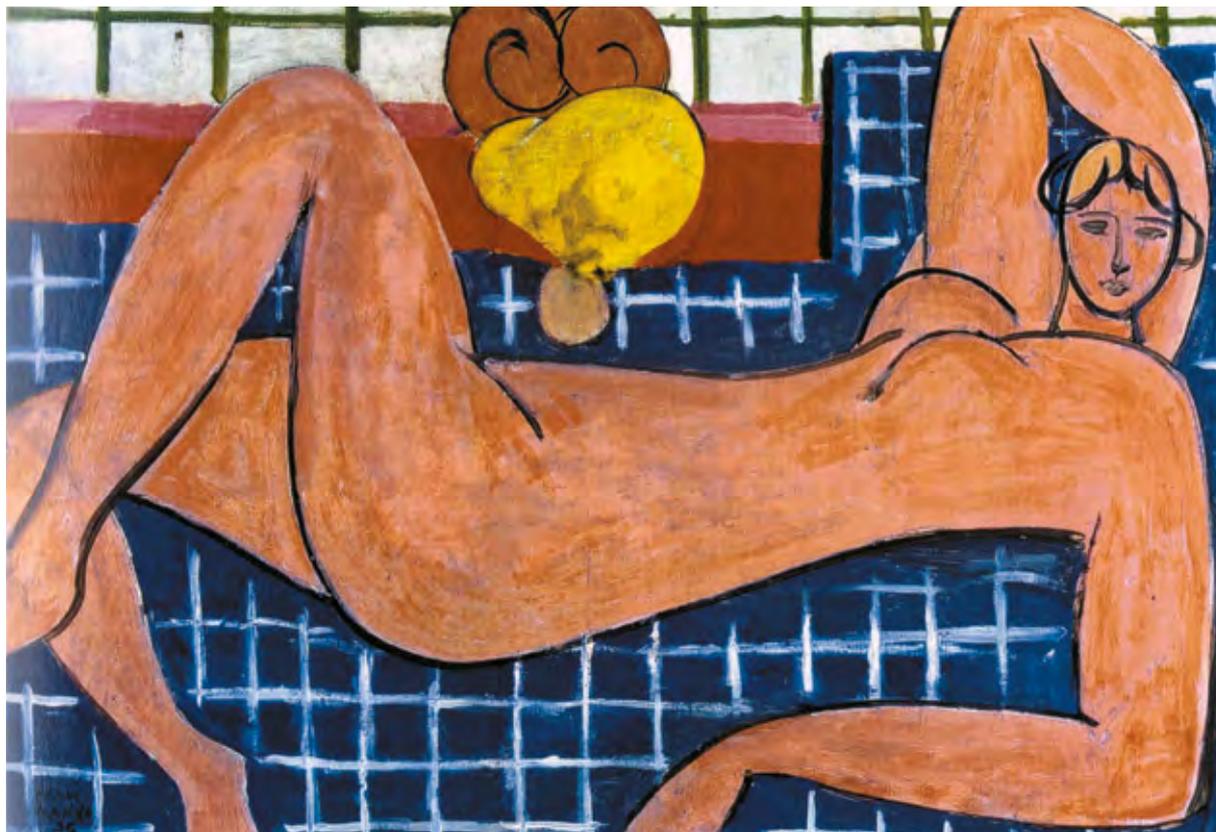
Ditemi, lettori, chi vi ricorda questo concetto? Certamente Cézanne quando voleva creare nel quadro la stessa armonia della natura.

Da quanto sopra emerge un principio fondamentale della poetica di Matisse: delle cose, delle persone, della realtà egli desidera dare non l'apparenza ma l'essenza.

Per esprimere quanto sopra si affida all'unità armonica tra linea, disegno, colore, laddove Picasso con *Les Femmes d'Alger* provocherà lo spettatore con una nuova visione della forma, che deve, invece, prevalere sul colore. Fatto l'inciso, torniamo al nostro dipinto.

Osserviamo attentamente la composizione.

Henri Matisse, *Nudo rosa*, Museum of Art, Cone Collection, Baltimora



Sullo sfondo vediamo un girotondo (che sarà poi ripreso anni dopo nella *Danza*) la cui funzione è quella di portare il nostro sguardo a osservare le figure che vi orbitano attorno.

La simmetria però non è quella della natura ma, come sostiene Argan, è “un processo additivo, in cui ogni colore dipende dall’altro, in cui ogni colore ha raggiunto il limite della gamma e si accorda agli altri al massimo del valore...”

Il confine tra le zone non è un limite ma rilancio, sicché ogni colore colora di sé tutto lo spazio, sommandosi agli altri.” (Giulio Carlo Argan, *L’arte Moderna*, pag. 186). Quanto sopra è accentuato dalle linee che raccordano il tessuto pittorico. Il dipinto, inoltre, ha una complessa interpretazione. Riporta molti simboli, come era nella poetica dell’amato maestro Moreau, che rimandano a una mitica età dell’oro.

Infatti, secondo il pensiero dell’artista, attraverso l’opera d’arte l’uomo avrebbe dovuto raggiungere il più alto grado di serenità.

Matisse, è vero, è un rivoluzionario, ma non un ribelle. I suoi lavori sembrano un invito a una silenziosa meditazione mentre la decorazione va verso forme sempre più irreali, come voi stessi potete notare.

Andiamo ora a un dipinto che segna un’altra tappa nel percorso dell’artista. Matisse aveva conosciuto un industriale nonché collezionista russo di nome Sergej Shchukin, il quale gli commissiona una pittura monumentale: *La danza*.

Una tela enorme di 260x391 cm, realizzata tra il 1909 e il 1910. Essa tratteggia cinque grandi figure che ballano in cerchio su uno sfondo di una collina verde sovrastata da un cielo blu. Fate mente locale, carissimi, dove abbiamo visto una piccola composizione simile? Lo so, sapete tutto.

Nel girotondo della *Joie de vivre*, che era poi il momento culminante della mitica Età dell’Oro attorno a cui si stagliavano le altre figure.

Qui i colori sono soltanto tre, il rosso, il verde e il blu. Le campiture sono piatte e integrate perfettamente con le figure, che emergono nette sottolineate dalla linea di contorno. La novità di quest’opera è data appunto dalla violenza cromatica contrastante. Non so se qualcuno di voi ha mai visto un vaso greco a figure rosse.

Beh, l’esempio è quello.

Le figure, i cui corpi sono ridotti all’essenziale, sono naturalmente divinità della mitica Età dell’Oro che danzano vorticosamente, stringendosi le mani l’un l’altro ed esprimendo una grande energia e gioia di vivere, laddove le linee sembrano arabeschi per la sinuosità del tratto. Il pensiero sotteso è simile a quello del dipinto precedente.

In questo periodo l’artista viaggia moltissimo e trae ispirazione soprattutto dai luoghi visitati. Il Marocco in particolare. A questo punto, per vedere i progressi di Matisse riporto un nuovo ritratto della moglie.

Paragonatelo al primo. Qui il personaggio è appiattito sullo sfondo e le forme sono geometrizzanti. Esaminate il volto, certamente è più enigmatico rispetto al primo e bloccato con pochi tratti, ma risulta ugualmente espressivo, di grande dolcezza.

Certamente avrete notato le mani, quella di destra è tratteggiata secondo un registro informale, quella di sinistra è più delineata, ma anatomicamente inconsistente.

Molti critici hanno sostenuto che il fascino di questa immagine sta proprio in questa contraddizione pittorica: mani e braccia non si collegano col resto del corpo.

Se io non vi avessi fatto notare questo particolare, forse voi non l’avreste visto, perché quello che vi avrà colpito per primo sarebbe stato l’intenso effetto d’insieme.

Ma Matisse non sta fermo, va oltre nel suo lavoro. Dopo un ulteriore viaggio in Italia e memorie di quelli marocchini dipinge una stranissima tela: *Nudo su fondo ornamentale*.

Voi stessi, lettori, notate le contraddizioni.

Osservate lo sfondo piatto che quasi stride con la monumentalità inespressiva della figura inserita in uno spazio, in cui pavimento e parete non si distinguono e lo stesso orientamento delle righe del tappeto non riesce a “sfondare” il quadro per dare una sensazione prospettica.

In questa fase l’artista si sta cimentando con la scultura che ha influenzato molto la sua pittura, creando in questa immagine un forte contrasto tra il fondo e la figura, che non ha un suo spazio naturale.

Andiamo ora a un’opera che tutti conoscete: *Nudo rosa*.

La modella è una sua assistente russa e le versioni che fa del quadro sono ben ventidue fino ad arrivare a questa che vediamo. Osservate la modella.

Essa giganteggia quasi scultorea (considerate il dipinto precedente) su un fondo relativamente ampio e la sua linea di contorno è piatta e decorativa. Inoltre il dipinto presenta un forte contrasto di colori mentre il disegno ha contorni molto scuri. Il viso è inespressivo, come il precedente, e rassomiglia piuttosto a un'icona monumentale, tanto è vero che mano e piedi fuoriescono dalla tela, mentre il fondo, per come è trattato, ci dà la sensazione che la donna sia sdraiata su un divano. Cosa notate a questo punto? Un disegno realistico è stato trasformato in astratto. Da ora in poi sarà solo il disegno a prevalere nelle composizioni che diventeranno sempre più astratte.

Nel frattempo l'artista vive un periodo storico tristissimo. 1943, Seconda guerra mondiale, la moglie è incarcerata per tre mesi sospettata di aver partecipato alla resistenza, addirittura la figlia Marguerite viene torturata e deportata per lo stesso motivo.

Dopo l'evento bellico Matisse va sempre più verso l'astrazione. Basta guardare la decorazione della cappella del Rosario di Vence, poco lontano dall'abitazione del pittore, per rendersene conto. In figura un particolare: *L'albero della vita*.

La cappella è un piccolo gioiello, la luce filtra dalle vetrate su cui l'artista disegna motivi fogliacei geometrizzanti di colore blu oltremare, verde e giallo limone, che simboleggiano l'albero della vita, mentre nella parete di fronte si stagliano nette, disegnate con sottili linee nere su bianco: *La madonna con bambino*, *San Domenico* e *le Storie della passione*. In contrasto con la linearità delle figure fanno da contraltare le *Stazioni* della Via Crucis espresse in scene molto concitate. La sensazione generale è un rapporto calibratissimo tra luce, colore, linee, forme, materiali. Infatti, la chiave di lettura delle varie scene è affidata esclusivamente alla luce e ai suoi riflessi. Matisse lavora indefessamente fino alla fine della sua vita avvenuta nel 1954 a 85 anni, mentre le sue composizioni si fanno sempre più astratte.

Pensate che prima di morire si fece dare una lunga canna di bambù e fissò sul tetto della stanza i volti dei nipotini che gli sorridevano.

Henri Matisse, *L'albero della vita*  
Vetrata della Cappella del Rosario, Vence



Le frasi di Matisse sono tratte da "Henri Matisse" vol. II a cura della Sigma-Tau, Istituto grafico Tiberino, Roma 2 - 67

# Nabis, Fauves, Die Brücke

Tre gruppi importanti per lo sviluppo delle arti

di Lidia Pizzo

Affezionati lettori, sapete già che, spesso, inizio un argomento e poi lo approfondisco nei numeri successivi in modo che resti più impresso nella memoria, forte del fatto che *repe-*

*tita iuvant* (le cose ripetute aiutano). È il caso del Simbolismo, che ho iniziato a illustrare nel n. 33 di Nuove Direzioni e che desidero approfondire ora.

Jan Toorop, *Le tre spose*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo



Tra gli appartenenti a questo movimento, in realtà, non vi sono personalità particolarmente incisive, a parte Odilon Redon. Inoltre, come abbiamo visto in precedenza, nel Simbolismo tra poeti e pittori ci sono relazioni intense, invece tra i Nabis, che sono un gruppo distinto, e di cui stiamo per dire, la collaborazione si stabilisce solo tra pittori e scultori.

Per prima cosa, cerchiamo di comprendere il significato del vocabolo Nabis, che vuol dire *Profeti*, perché costoro si considerano portatori di una nuova arte, le cui caratteristiche sono: a) purezza del colore, b) forme semplificate e c) ricerca di un ritmo decorativo più incisivo, influenzati in questo anche dall'essenzialità della pittura giapponese e dell'estremo oriente, che libererà la figura dalla rappresentazione mimetica. Non dimentichiamo che l'Art Nouveau sta per diffondersi e di cui dicemmo (n. 23 Nuove Direzioni).

I Nabis s'interessano in particolare anche di musica e teosofia e cercano di riprodurre nelle loro tele le immagini mentali di figure e oggetti, allontanandosi così dalla rappresentazione classica più o meno realistica, per orientarsi verso l'astrazione, la semplificazione, la decorazione.

Per comprendere meglio quello di cui sto scrivendo, vi riporto, carissimi, una parte del manifesto dei Nabis redatto da Maurice Denis: "Un quadro prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda, o qualunque aneddoto, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori riuniti secondo un certo ordine."

Frase che tanta influenza avrà nello sviluppo dell'arte successiva e nell'astrattismo in particolare, proprio perché evidenzia come la semplice espressività del colore abbia già una sua autonomia e sia di per sé significativa.

Il gruppo ha come *mentore* un mercante d'arte di nome Le Barc de Bouteville, che organizza una mostra alla quale parteciperà tra gli altri Toulouse-Lautrec, che abbiamo trattato nel numero 35.

E ancora, i Nabis pubblicano e diffondono la loro opera anche attraverso una rivista, la "Revue Blanche"; a questa è da aggiungere la pratica di un'intensa attività grafica, che ab-

biamo visto sviluppata in modo originale dal menzionato Lautrec.

Tra le personalità più forti del gruppo vi cito Bonnard, Vuillard, Vallotton, Maillol e il già segnalato Denis, l'intellettuale più dotato tra questi artisti, le cui opere evidenziano una grande eleganza formale, espressa secondo ritmi arabescati, dove figure e sfondo costituiscono un unicum, che anche il colore raffinato e variato nei toni contribuisce a sottolineare e che vedremo portato ai massimi livelli da Matisse.

Osservate il dipinto "Le muse". Ora guardate attentamente la disposizione delle figure.

Alcune sono sedute, altre stanno in piedi e il nostro sguardo passa dall'una all'altra.

Perché? Perché l'artista ha accentuato la circolarità della composizione e nello stesso tempo la verticalità sia degli alberi sia delle figure in secondo piano. Quindi lo spettatore, a colpo d'occhio, abbraccia prima il dipinto nel suo insieme e nello stesso tempo il suo sguardo è indirizzato verso i gruppi delle donne, che hanno un'anatomia molto allungata e, come si diceva, rispecchiano l'immagine mentale dell'artista.

Ovviamente tali figure hanno moltissimo in comune con lo Jugendstil o Art Nouveau, di cui parliamo (n. 23 citato).

I temi che i Nabis illustrano sono semplici, tratti dalla vita quotidiana e le figurazioni presentano una stesura piatta di colore come nell'opera di Vuillard: "Giardino pubblico", che è una delle rare immagini realizzate all'aperto, poiché l'artista predilige sempre le scene d'interni.

È vero, questo è un giardino pubblico ma le immagini vivono dentro un'atmosfera familiare, in cui le donne conversano come se stessero in un ambiente di una qualsiasi casa. Notate sempre la stesura piatta del colore.

Le gonne, ad esempio, non hanno chiaroscuro, come del resto l'abbigliamento nel suo insieme. La composizione si snoda per linee parallele, mentre il colore è steso a piccole pennellate. Esaminate la siepe, sembra realizzata con minuscole particelle di colore, ma del resto anche la superficie erbosa in primo piano esibisce la medesima tecnica.



Pietro Fenoglio, particolare della casa Fenoglio, Torino

Adesso, miei attenti lettori, vi propongo velocemente un'opera di un pittore di origine olandese, Jan Toorop (1858-1928), ma nato a Giava.

L'artista, presto si trasferisce ad Amsterdam ove frequenta l'Accademia di Belle Arti e poi si accosta ai Simbolisti di Bruxelles.

L'opera mette in evidenza che siamo già in ambiente Liberty per come l'artista in questione usa la linea e per una certa astrazione delle immagini allungate e stilizzate, a cui possiamo aggiungere un utilizzo molto sobrio del colore e una moltitudine di simboli, emblematici dei Rosa Croce, da cui si distaccherà per convertirsi al cattolicesimo.

Confrontate ora voi stessi, cari lettori, quest'opera con alcuni elementi decorativi della facciata di Casa Fenoglio a Torino e noterete una profonda unità stilistica sia nella decorazione di ferro sia nell'opera dell'artista.

Questo dimostra come il Liberty abbia avuto gli stessi stilemi in diversi luoghi anche distanti tra loro.

Ora, passiamo a illustrare un altro movimento, i Fauves, che si oppone decisamente al decorativismo di cui sopra; ma prima vorrei spendere due parole sull'atmosfera culturale di questo periodo.

In Francia le idee di Bergson col suo *élan vital* (slancio vitale) influenzeranno il gruppo su indicato (successivamente anche il *movimento dada*), così come le idee di Nietzsche in quanto volontà di esistere, contro la rigidità di certi modelli logici del passato, influenzeranno Die Brücke, il gruppo tedesco.

Tuttavia, bisogna sottolineare che entrambi i movimenti tendono a dare vita a un'arte europea niente affatto regionalistica. D'altra parte il Liberty, sia pure con nomi diversi, si era diffuso in tutta Europa, sottolineando quell'internazionalismo della cultura del vecchio continente. E ancora, la rivoluzione industriale nel Nord Europa è ormai in atto e da lì si dirama verso l'Italia del Nord e vede l'avanzare consapevole del "quarto stato", che reclama i propri diritti laddove la borghesia si arricchisce sempre più, mentre l'artista vive un profondo disagio, perché non ha più una funzione sociale, come era stato nel passato.

È vero, però, che ora è libero di esprimersi come vuole e questi movimenti stanno a testimoniare, ma comincia da questo momento la divaricazione artista-potere.

Infatti, un tempo l'uomo di cultura dava lustro ai potenti con cui s'intendeva benissimo, perché entrambi parlavano lo stesso linguaggio; ma a partire dall'Impressionismo, o giù di lì, ognuno procede per la propria strada e i due linguaggi subiscono uno iato sempre maggiore fino al sopraggiungere della contemporaneità, allorché il potere politico osteggia il potere culturale, proprio perché la cultura forma il *civis* pensante, e il potere non lo desidera, preferisce dare *panem et circenses*. Pane quanto basta, *circenses* tanti.

E cosa sono certe trasmissioni televisive per violenza, aggressività e sboccataggine se non *ludi circenses*?

Ma, cari lettori, non divaghiamo, torniamo ai fermenti culturali che fanno sì che nel giro di pochi anni vedano la luce numerosi movimenti artistici, che s'incrociano e si accavallano, come l'impressionismo, il post impressionismo, il simbolismo, il pointillisme eccetera, e singole personalità come Cézanne, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin ed altri, che influenzeranno in modo decisivo tutta la produzione artistica seguente.

Infatti, solo per fare un esempio, mentre in Francia si forma il gruppo Fauves, in Germania si forma il gruppo Die Brücke, per cui seguire anno dopo anno i vari avvenimenti risulta alquanto difficoltoso, come ho avuto modo di dire in precedenza.

Il Simbolismo aveva affermato la teoria dell'espressività del colore.

Partendo da questa premessa e influenzato dalle idee di Bergson (a cui abbiamo accennato) nonché dall'eterna disputa tra Classico, inteso come espressione di cultura mediterranea, e Romantico, inteso come espressione di cultura nordica, si forma un gruppo costituito da Derain, Matisse, Rouault, Vlaminck, Manguin, Marquet, Braque e altri, i quali si erano già fatti notare separatamente in vari Salon des Indépendants.

Per la prima volta nel 1905, invece, si presentano insieme al Salon d'Automne, a sottolinea-



Maurice Denis, *Le muse*, Musée National d'Art Moderne, Parigi

re una comunanza di intenti e di stile. Costoro vengono soprannominati con un certo disprezzo dal critico d'arte Vauxcelles: Fauves (belve), proprio per le nuance violente che usano.

Ricordate l'arte appassionata di Van Gogh (n. 34 Nuove Direzioni) e i colori accesi di Gauguin (n. 33 Nuove Direzioni) chiusi quest'ultimi in una linea di contorno molto accentuata? Ricordate l'importanza attribuita al colore puro da Gauguin? Ricordate quello che quest'ultimo diceva a proposito del colore a un suo amico mentre passeggiava in un giardino di Parigi?

Ecco, anche questi sono i principi ispiratori del gruppo. Essi, per la verità, non hanno un manifesto, com'era accaduto per il Simbolismo, l'Impressionismo, il Divisionismo ma lo stesso Vauxcelles riconosce che il promotore è Vlaminck, anche se la personalità di spicco sarà poi Matisse. In sintesi, per i Fauves l'opera d'arte è il risultato del rapporto uomo-realtà circostante e quindi l'obbiettivo è quello di "raggiungere l'unità tra la struttura dell'oggetto e quella del soggetto, cioè di stabilire tra l'interno e l'esterno quella continuità e circolarità di moto che, nel pensiero di Bergson, era lo 'slancio vitale' o la 'evoluzione creativa'."

Come dice Argan nel suo testo "L'Arte Moderna" a pag. 184. La corrente in realtà non durerà molto, solo alcuni anni, ma le conseguenze saranno a lungo termine.

Giova ripetere, distinti lettori, che da questo momento in poi inizia quell'internazionalismo delle idee, che dalle aree d'origine si diffonde in Europa, adattato però alla cultura dei luoghi. Ciò determina una grande diversificazione di idee, di modelli, di stilemi e così di seguito.

Esattamente il contrario avviene oggi.

Le idee provenienti, poniamo, dagli Stati Uniti vengono accolti in Italia o altrove acriticamente, per cui un artista indiano non si distingue più da un italiano, un francese, un cinese e così via. E questo è anche uno dei motivi del degrado dell'arte al giorno d'oggi. E ora commentiamo due immagini importanti per vedere le differenze e le similitudini tra i Fauves francesi e Die Brücke tedeschi.

Una è "Donna in camicia", di Derain, del primo gruppo, e l'altra, apparentemente simile, Marcella, di Kirchner, del secondo gruppo.

Relativamente alla decodificazione delle due immagini, mi riferisco a un bellissimo commento di Argan nell'opera citata.

Vediamo quello che in comune hanno le due figure: intanto l'interesse per la resa psicologica, poi la posizione simile: due donne sedute con il corpo spinto in avanti, corpo che è appena delineato, particolare che serve agli artisti per mettere in maggiore evidenza la testa in primo piano.

Le due immagini, inoltre, sono trattate a larghe zone di colore piatto, le cui linee di contorno sono molto accentuate (ricordate Gauguin e il cloisonnisme?).

Ora vediamo le differenze. In Derain la composizione ha il suo asse nelle braccia e nelle gambe della modella e quindi la composizione spinge il nostro occhio verso la verticalità; l'altra ha le braccia incrociate sulle ginocchia e ci induce a guardare circolarmente. Entrambe, poi, hanno il punto focale nella testa.

Osserviamo i colori. In Derain hanno una forte connotazione psichica e sono usati con valore fortemente espressivo.

Vediamoli in particolare come si giustappongono. Da una parte i colori freddi, verde e blu, dall'altra il caldo rosso.

Infatti, il rosa piuttosto accentuato della parete si corrisponde col rosso fiammante dei capelli raffreddato dal bianco del pannello a destra, mentre il verde-blu del fondo richiama il blu delle calze.

Ora, cosa Derain vuole dirci attraverso quest'uso dei colori giustapposti? Non desidera che l'uno prevalga sull'altro e per questo esagera l'espressione psicologica, forte del fatto che il colore è anche disegno, come abbiamo visto in Matisse in modo particolare.

Vi starete chiedendo, carissimi, cosa c'entrano quelle macchie bluastre delle braccia e del petto.

Lo comprendete da soli, servono a dare volume alle forme.

Quanto sopra, poi, culmina nell'espressione del volto, ove gli occhi riprendono il viola delle calze e la bocca il rosso dei capelli.



Édouard Vuillard, *Giardino pubblico*, Musée National d'Art Modern, Parigi

Inoltre, avrete notato la mano sinistra molto ingrandita, che riprende le tonalità del rosso proprio perché deve bilanciare la tinta fredda del vestito.

L'accentuazione dei tratti serve a Derain, tra l'altro, a dare una sfumatura di volgarità alla figura, che era stata anche una cifra espressiva di certe immagini di Toulouse-Lautrec, che abbiamo avuto modo di vedere nel numero precedente di questa rivista. Quindi, il contrasto visivo ha il suo corrispettivo nel contrasto psicologico.

Adesso andiamo a Ernst Kirchner (1880-1938) ed esaminiamo il quadro "Marcella".

D'impatto la figura ci dà una sensazione quasi sgradevole. Il quadro, che pur rivela una mano meno sapiente di quella di Derain, si articola su una gamma di toni rossi e gialli (caldi) e verdi e blu (freddi) che rimandano al bianco del nastro, ma non hanno la luminosità di Derain, anzi sembrano sottrarsi alla luce.

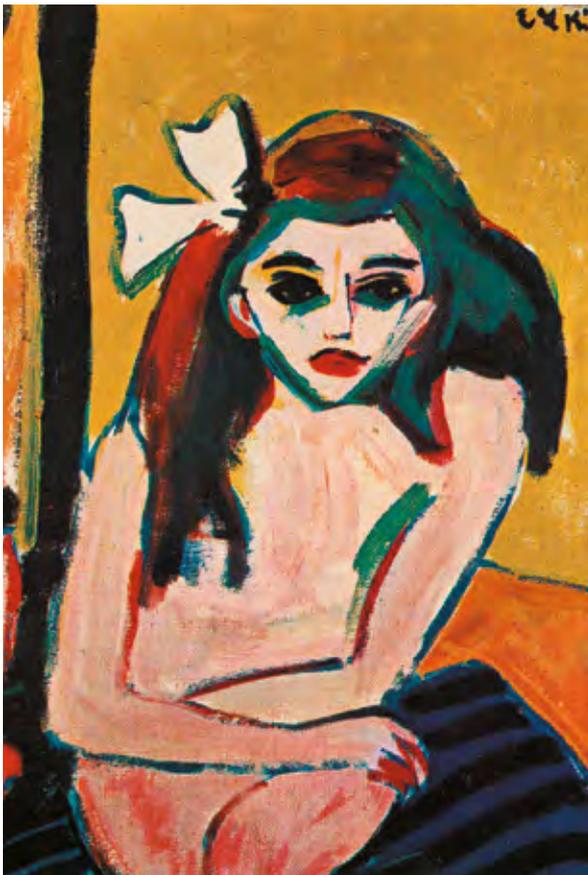
Il corpo stesso non ne ha, e sembra dolorosamente contenuto. Il volto è smagrito con degli occhi e una bocca enormi, come enorme è la massa dei capelli; e mentre Derain cerca l'equilibrio delle masse per creare armonia, qui non c'è equilibrio, proprio per dare al fruitore la sensazione di disagio.

La stessa linea verde di contorno non accompagna le forme ma scava laddove i rossi e i gialli del fondo invece di dare profondità alla scena distruggono e quasi inghiottono il rosa delle carni.

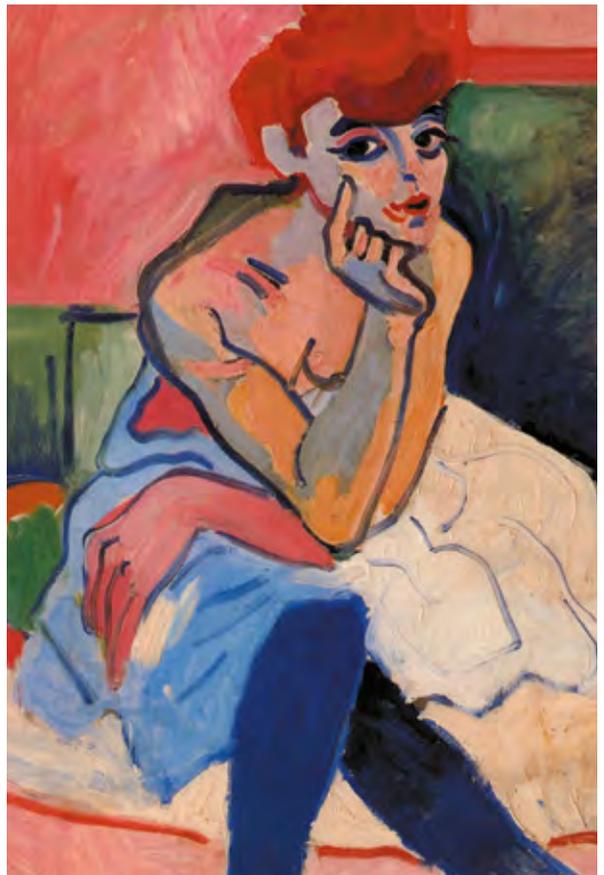
In altre parole, questa è un'immagine che il pittore tira fuori da sé stesso, come se fosse un frammento della propria vita, come qualcosa d'inquietante, che viene a far parte del mondo. Non so se qualcuno di voi ha mai visto "L'adolescenza" di Munch, di cui parleremo in seguito, ma il modello è quello.

E per questa volta scriviamo, con un sospiro di sollievo, il "The End".

Ernst Ludwig Kirchner, *Marcella*, Nationalmuseum, Stoccolma



André Derain, *Donna in camicia*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen



## *Appendice*

# Museo della Carale di Ivrea

## Convegno “Pensare oltre l’ostacolo della parola”

testo di Lidia Pizzo, foto di Giuseppe Squarcio



Immagini di scrittura visuale, Museo della Carale, Ivrea

Immaginiamo...

Immaginiamo un'assolata giornata di quasi fine ottobre nel Sud più Sud d'Italia.

Immaginiamo... che una signora di una certa età esca da casa con un *tailleurino* di lana pesante, accessorizzato da un maglione bianco in mohair, calze, scarpe invernali, giacca a vento laddove la temperatura è di 28° abbondanti... Penserete che la signora sia un po' fuori di testa. E invece, la presunta scervellata, che poi sarei io, parte per il Nord Italia. È questo il periodo in cui la penisola è divisa in due e magari in tre dalla temperatura. Al Sud andiamo ancora al mare, al Nord hanno già tirato fuori il guardaroba invernale.

A questo punto immaginate gli sguardi incuriositi degli astanti! Non me ne curo (sono donna di mondo, io!), devo raggiungere l'aeroporto di Catania per arrivare a Torino e da lì, in treno, a Ivrea, l'antica Epedia.

Ivrea!? Vi suggerisce qualcosa?

Beh, se siete lettori attenti di questa rivista, ricorderete un articolo del settembre-ottobre 2012 dal titolo: “Scrittura Visuale” in cui parlavo di un'importante Mostra-Convegno che si teneva nella suddetta cittadina presso il Museo della Carale di Adriano Accattino, l'ultimo dei mecenati veri rimasti in Italia, che da circa mezzo secolo impiega risorse personali e pecuniarie in favore della Cultura (la c maiuscola è d'obbligo!) e, in questi ultimi anni, in favore di una branca dell'arte: la Scrittura Visuale nelle sue varie articolazioni, magari un po' trascurata dai grandi circuiti ma altrettanto importante, perché affonda le sue radici, come dicemmo lo scorso anno, molto in là nei secoli anche se con intenti e obiettivi diversi.

Ricorderete anche, carissimi lettori, che il tema proposto era: “Cent'anni di Scrittura Visuale in Italia 1912-2012”, che aveva visto coinvolti artisti già storicizzati in una prima fase e artisti

più giovani in una seconda, insieme a filosofi, critici e intellettuali, i quali avevano esaminato lo stato di tale branca artistica in un vivace e articolato convegno.

Da allora è trascorso un anno intero. Nel frattempo gli atti di quel convegno sono stati pubblicati in un'elegante edizione per i tipi Mimesis di Milano dal titolo: "Crescita e crisi della poesia visiva in Italia", mentre l'infaticabile Adriano Accattino, coadiuvato come sempre dalla giovane e brava critica Lorena Giuranna,

ha dato sistemazione definitiva al Museo della Carale. Esso, oggi, risulta arricchito con importanti opere di "Poesia Sperimentale Visiva", come il nostro mentore l'ha identificata. È iniziato anche un nuovo percorso culturale e di ricerca, nonché di incontri che possano sviluppare un pensare alternativo, diverso, in relazione ai tempi in cui viviamo, visto che le nuove tecnologie hanno profondamente cambiato il nostro modo di percepire sia il vicino che il lontano e noi stessi non siamo simili ai nostri padri, quando il vivere era meno caotico e la vita stessa seguiva l'alternarsi delle stagioni, quando le notizie potevano essere agevolmente contenute nella mente di un uomo, quando il nostro ubi consistam era radicato nell'attorno, quando ciascuno di noi era se stesso in relazione ai vicini, al paese, alla città e così via, quando ci si specchiava negli altri e non nei modelli esposti nelle vetrine dei programmi televisivi, dei giornali patinati, della pubblicità... quando la nostra vita privata restava nostra e di nessun altro, rispetto a un oggi in cui vede la luce un paradossale individuo collettivo, ove non è possibile separare il privato dal sociale, l'interno dall'esterno. E... con i quando potrei continuare all'infinito, e voi, lettori, vi annoiereste e mi scagliereste,



Adriano Accattino legge una sua poesia all'*Albero poeta*



Un'immagine del Convegno con il critico Lorena Giuranna

magari idealmente, la rivista in testa con grande documento per la mia beltà...

Ma, andiamo agli obiettivi che il nostro dottor Accattino si prefigge.

Come in ogni fase storica, anche nella contemporaneità sopravvive un passato più o meno nostalgico, di cui dicevamo sopra, accanto a modi di vita e di pensare diversi e magari nuovi che si affermano definitivamente, come l'eclissi dei grandi racconti o meta-racconti, cioè dei miti fondativi, che permettevano di dare una lettura della realtà secondo parametri di riferimento universali, laddove, oggi, il sapere, la storia, l'individuo, la stessa scienza e così via si parcellizzano, facendo perdere la visione d'insieme propria dei meta-racconti precedenti.

A ciò si aggiunge il processo di globalizzazione in cui spazi e tempi si polverizzano e che ha come conseguenza la polverizzazione anche del senso di appartenenza a un territorio, a uno stile di vita, a un'etica, a una filosofia ecc. in favore di una comunicazione diffusa e generalizzata che tende all'unitarietà delle manifestazioni planetarie, che tende altresì a globalizzare e appiattare anche le culture.

Sostenemmo, in un lontano 2008, che "...all'interno della globalizzazione dovrebbero interagire le culture locali e quindi locale e globale si dovrebbero intrecciare e non contrapporsi. Dalla contrapposizione, infatti, risulterà inevitabile che il destino del locale sarà quello di essere fagocitato dal più forte: il globale." [...] "Invece si dovrebbe indagare e operare sui due grandi sistemi di pensiero esistenti al mondo: il razionalistico proprio dell'eurocentrismo e l'irrazionalistico proprio delle culture orientali. A nostro avviso, solo in questo modo si dovrebbe 'lavorare', al fine di dare vita a una nuova koinè e quindi a un nuovo meta-racconto in cui possa riconoscersi e autorappresentarsi il mondo globalizzato." [...] "In ultima analisi e con un esempio un po' più calzante immaginiamo di avere uno sfondo qualsiasi, diciamo bianco. Su di esso poggiamo i linguaggi simbolici dell'uno e dell'altro sistema di pensiero dell'una e dell'altra parte del mondo. All'interno di questa superficie (la globalizzazione!) e grazie a essa si verificherà una serie infinita di intersezioni tra questi linguaggi, in cui una forma, una intersezione darà luce e forza all'altra in una osmosi continua.



I musicisti Luca Cartolari, Ruggero Radaele e l'Albero poeta

Solo così l'arido linguaggio della razionalità tecnica potrà 'riempirsi' per dar luogo a un 'nuovo' Umanismo, a un 'nuovo' Meta-racconto, nella consapevolezza che il 'nuovo' è sempre 'l'antico' che rivive, però, in forme nuove.”  
<http://www.bta.it/txt/a0/04/bta00479.html>

Fa eco a questa mia lontana considerazione Adriano Accattino che sostiene: “La crisi [della scrittura visuale n.d.a] si trasformerà in un propulsore se sapremo trasferire la poesia visiva da un supporto statico a una modalità dinamica. Anche l'arte calligrafica entra a pieno titolo nella poesia visiva [...] Noi occidentali per troppo tempo abbiamo ritenuto che operare sui significanti fosse più raffinato ed elegante: così abbiamo rinunciato al senso, irresponsabilmente. Oggi ci rendiamo conto che il senso è una qualità aggiuntiva e che declinarlo arricchisce l'opera. Perciò significato, movimento e calligrafia possono animare un nuovo processo creativo. [...] Oggi dobbiamo trovare il coraggio di cambiare.”  
<http://www.museodellacarale.it/news.htm>

E infatti, sin dal 1° giugno 2013 è stato proposto un percorso di ricerca il cui obiettivo è: 1) creare un primo polo italiano, forse europeo, esclusivamente dedicato alla Poesia Visiva; 2) affermare la vitalità della Poesia visiva e sperimentale; 3) stimolare una nuova fase di creatività.

Creatività che trarrà linfa dalla sinergia tra il pensiero orientale e l'occidentale?

Intanto a Ivrea si è dato vita a una *Communitas*, radicata è vero nel locale sociale e aperta al volontariato, che si carica dei servizi di cui la comunità ha bisogno, ma nello stesso tempo essa è aperta al mondo, al globale, alla cultura. Oltre ad Adriano Accattino vi aderiscono, tra gli altri, l'economista Aldo Adorni, il filosofo Giancarlo Plazio, il sociologo Giovanni Prestandrea, il prof. Federico Scapino, i quali hanno dato vita alla rivista “Alla Ventura”, il cui sottotitolo è abbastanza emblematico: Scritti per il cambiamento.

Ma torniamo al nostro convegno, che si è tenuto sempre a Ivrea il 26 e 27 Ottobre presso il Museo della Carale.

Alle 16 del primo giorno davanti all'ingresso ci accolgono Adriano e la moglie Cettina, amabili e sorridenti come sempre.

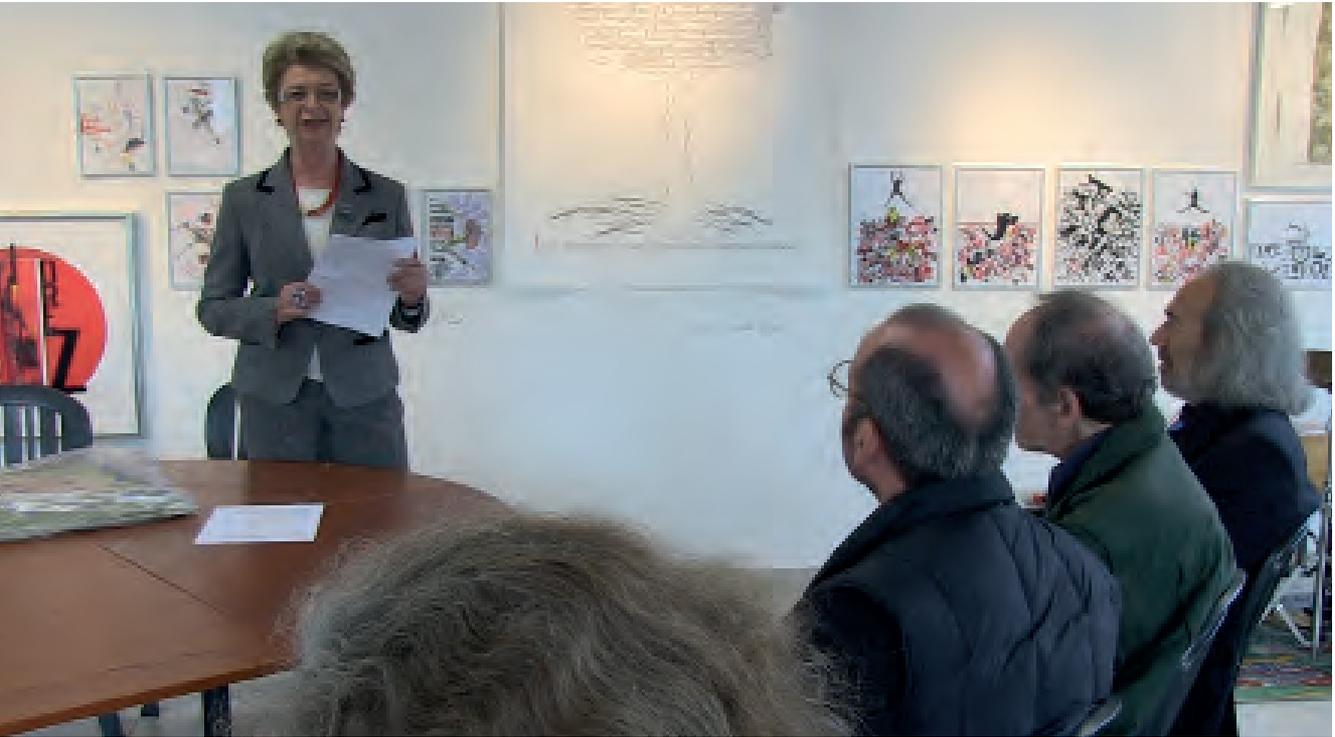


Il professor Raffaele Perrotta durante il suo intervento

Entriamo nel museo e, stupore degli stupori, lo troviamo rinnovato in ogni sua parte. Alle pareti i lavori dei poeti visuali, giovani e meno giovani, noti e meno noti, fanno sfoggio di sé, mentre, girando lo sguardo, dalle finestre fanno capolino, a deliziare la nostra vista, tantissime macchie colorate di ciclamini rossi, rosa, fuxia. D'altra parte siamo tra artisti... visivi e la cosa non sfugge a nessuno!

Il tema proposto quest'anno per il convegno è “Pensare oltre l'ostacolo della parola.”

Sostiene a tal proposito il nostro colto ospite: “Pensare vuol dire interpretare ed esprimere; tuttavia la parola, che è il viatico privilegiato di questo esercizio, ostacola l'espressione autentica del soggetto. [...] Vale dunque la pena di soffermarsi sulla possibilità di pensare oltre l'ostacolo della parola e oltre la parola stessa e verificare quali conseguenze ne derivino. [...] Cambiano i pensieri come cambia l'interpretazione del tema, ma in ogni caso il



Lidia Pizzo legge la sua requisitoria contro il Pensare

pensare con la parola liberata dagli ostacoli che l'opprimono oppure il pensare oltre la parola stessa aprono un firmamento di possibilità." Forse Adriano ci vuole suggerire, tra le altre cose, di attuare un'osmosi tra scrittura alfabetica e ideografica?

Cari lettori, a questo punto, preso posto nelle comode sedie, vediamo che al tavolo dei conferenzieri si alternano le menti più brillanti della zona e non.

Io sono lì e... a bocca aperta ascolto le argomentazioni del prof. Flavio Ermini, senza dire di quelle di Gianni Emilio Simonetti e poi dell'impareggiabile prof. Raffaele Perrotta, l'amico di sempre, l'animatore raffinato e coltissimo di ogni convegno alla Carale.

A questi tre campioni se ne aggiungono altri: Patrizio Peterlini, Lucia Marcucci, Paolo Brunati Urani e Aldo Adorni, e mi scuso umilmente se ne ho dimenticato qualcuno.

A questo punto... il mio cervello, già di suo tanto malandato, straripa di concetti delle più svariate branche del sapere: dalla filosofia, alla psicanalisi, dall'estetica alla letteratura, dalla poesia all'etimologia e così di questo passo.

Posso riferire qualche concetto colto qua e là e

su cui tutti siamo stati d'accordo come quello secondo cui il mondo, per esistere, dev'essere detto.

Certo la domanda che sorge spontanea è: come dev'essere detto? Quale il modello del dire? La parola? L'immagine? Ho sentito anche del trauma del fuori senso. Ma per esserci un fuori ci dev'essere un dentro, oppure il fuori senso può stare sulla soglia come "La porta aperta e chiusa" di Duchamp?

Insomma, miei lettori, se dovessi riferire il tutto in modo razionale non saprei neanche da dove cominciare. Quindi, non ci resta altro che aspettare la raccolta, come già lo scorso anno, degli atti del convegno e poi metterci a testa china per assimilare ogni cosa con buona pace delle nostre meningi.

E poiché come sempre avviene, tutti i santi finiscono in gloria, una cena luculliana ci attende presso un locale caratteristico nei dintorni di Ivrea.

Si fa amicizia, ci si scambiano ancora "parole e pensieri".

Volteggiano nell'aria cataloghi, opuscoli, biglietti da visita con la promessa di mantenere i contatti scrivendoci via email.



Il maestro Gino Cilio a sinistra, davanti a una sua opera

Il giorno dopo, siamo più affiatati. L'atmosfera si riscalda. Dietro il tavolo "parole e pensieri" ancora una volta si sciorinano da parte di altri conferenzieri.

Così ascoltiamo Adriano stesso, Kiki Franceschi, Armando Bertollo, Riccardo Cavallo e infine l'appassionata requisitoria dell'Avvocato Alma Penna (che poi sarei io!) contro il femmicida Pensare e in difesa della Signora Parola.

Chiusa questa prima parte con un sorriso, si passa alla seconda parte introdotta da Franco Gabotti, il quale, messa in mora l'arte, si dedica oggi alla scienza e alla computerizzazione nella quale implementa innesti poetici. Come sostiene. Uno di questi sarà "l'albero poeta".

Infatti, nei due giorni del convegno nella sala conferenze ci ha fatto compagnia un albero di medie dimensioni interrato in un enorme vaso e collegato a dei sensori connessi a loro volta a un computer.

Accanto due giovani eccentrici e insoliti musicisti: Luca Cartolari basso elettrico e Ruggero Radaele batteria, i quali ci propongono una particolare forma di musica improvvisata, interessata a esplorare il rapporto suono naturale e suono intenzionale, suono articolato

e suono "sfiorato", suono e silenzio, come loro stessi affermano.

Quindi, cari lettori, a questo punto mettete in moto l'immaginazione. I vari poeti si dispongono vicino all'albero e recitano una poesia accompagnati dalle armonie dei suoni, che i due bravissimi giovani traggono dagli strumenti su cui poggiano gli oggetti più impensati.

Se l'avessi fatto io, uno stridore terrificante avrebbe fatto fuggire tutti, invece questi ragazzi seguendo con i loro particolarissimi accordi la voce dei poeti ci hanno portato nei paradisi della musica. Quando si dice l'amore per l'arte!

I sensori hanno registrato tutto!

Ma l'esperimento durerà due mesi ancora.

Alla fine ogni tracciato sarà esaminato e decodificato da Franco che insieme all'impareggiabile Adriano trarranno le conclusioni.

Inoltre, per chiudere in bellezza, devo dire che la kermesse è stata filmata e fotografata dal bravo Giuseppe Squarcio a cui appartengono le foto inserite nell'articolo, ad eccezione di una o due, le più approssimative, che sono le mie, ovviamente!

# Per inciso

## Controcanto sulle mostre d'arte di una *quasi addetta ai lavori*

di Lidia Pizzo

«L'arte non esiste. Esistono le immagini, solo che noi europei ne abbiamo completamente dimenticato il potere». Jean Claire

Carissimi lettori, rimando al prossimo numero la trattazione dell'Impressionismo, perché da parte di qualche lettore è stato chiesto il mio punto di vista sulle grandi e piccole mostre d'arte. Sento il dovere di dare il mio parere.

Vado al nocciolo della questione:

- 1) "A cosa servono le mostre d'arte?"
- 2) "Come individuare quelle affidabili e convincenti da quelle meno affidabili?"

Ovviamente le due domande sono correlate.

Io dividerei tali mostre d'arte in due categorie: le megagalattiche (anche relativamente ai costi!) degli artisti storicizzati e le mostre piccole e medie di artisti locali o meno che esibiscono i loro lavori in spazi pubblici o privati.

Per queste ultime le argomentazioni pro e contro sono talmente vaste che non basterebbe una rivista intera, quindi cercherò di ridurle all'osso ponendo anche degli interrogativi per offrire qualche spunto di riflessione.

In genere esse sono frutto della buona volontà di giovani artisti e di meno giovani e le cui tipologie sono le più diversificate.

Immaginiamo che un artista voglia mostrare le sue opere al pubblico.

- a) Costui può rivolgersi a un gallerista che, gratuitamente o dietro pagamento di una piccola quota, offre uno spazio, in cui il soggetto esibirà la propria produzione che, nel caso venisse richiesta da un amatore, può essere anche venduta.
- b) Oppure può chiedere al comune di apparte-

nenza, o non, un palazzo, un locale pubblico, insomma, uno spazio ove esporrà i "capolavori". Quanto sopra, secondo me, è positivo in quanto produce come effetto un fermento culturale e il desiderio da parte degli artisti di "fare", di aggregarsi magari, di far sentire la propria voce.

Infatti, non di rado durante il periodo espositivo si innescano dei dibattiti sullo stato dell'arte e su ciò che gravita attorno al mondo dell'arte. Anch'io quelle sporadiche volte che ho organizzato delle mostre ho fatto seguire al *vernissage* un paio di incontri con addetti ai lavori, *amateur*, uomini di cultura, magari non artistica, e quant'altro in cui sono stati messi in campo argomentazioni varie, e ognuno ha apportato il proprio punto di vista. Nel nostro piccolo abbiamo contribuito a un approfondimento culturale. Quasi sempre ho coinvolto anche i licei artistici e le accademie.

- c) A quanto sopra si deve aggiungere qualche altro prototipo di mostra, quello a tema, magari per fare della beneficenza. Secondo il mio punto di vista, quando sappiamo e possiamo controllare a chi vanno a finire i soldi, ben venga, ma se non abbiamo chiare le cose meglio lasciar correre.
- d) Ci sono poi le mostre collettive. Un curatore, un critico o sedicenti tali, dietro pagamento di una quota più o meno alta, consentono di esporre un'opera o più a seconda della cifra che si intende sborsare in questo o quel posto di una città più o meno grande. Queste tipologie di eventi, a parer mio, non servono a nulla. Non ho mai sentito alcun artista che abbia detto di aver raggiunto la notorietà attraverso queste esibizioni a pagamento.



Botticelli, *Primavera*. Galleria degli Uffizi, Firenze

e) Altra cosa sono le fiere. L'artista rischia una cifra ma può avere dei riscontri perché questi posti sono visitati per la massima parte da simpatizzanti o da addetti ai lavori. Anche qui ci sono delle incognite in relazione alla posizione degli stand, se di passaggio o no, se il gallerista è più o meno importante e così via. Adesso poniamo il caso che qualcuno desideri ardentemente diventare famoso e magari di storicizzarsi. Qui casca l'asino. Bisogna trovare la... strada giusta, magari a partire dall'onorevole Tal dei Tali che "prega" il direttore del museo Tal dei Tali di agevolare l'artista Tal dei Tali con una mostra, successivamente ci sarà l'interessamento del Tal dei Tali grande gallerista, poi del grande critico e così via. Per chi ne volesse sapere di più indicherei il testo di Jean Claire, *L'inverno della cultura*. Ma, di testi simili ne esistono diversi. Da quanto detto ognuno comprende da sé che le mostre di cui sopra non hanno nulla a che vedere con le mega mostre. Addirittura, secondo la mia esperienza, le prime con molta

probabilità se ben organizzate sono molto più costruttive dal punto di vista culturale rispetto alle seconde.

Relativamente alle "mega mostre", che in questi ultimi tempi si sono moltiplicate come "i pani e i pesci" di evangelica memoria, pochissime città la fanno da padrone; per cui, una prima domanda potrebbe essere: "A cosa servono le mostre su Caravaggio, Vermeer, Klimt, Picasso, Kandinskij, i Preraffaelliti e chi più ne ha più ne metta?"

Come i lettori di "Nuove Direzioni" sanno, sono una modesta conoscitrice del mondo dell'arte. Questa volta però vado contro corrente, un po' perché vedo molta approssimazione in taluni eventi "costruiti al risparmio" e sponsorizzati "al rialzo", un po' perché la qualità delle opere lascia a volte a desiderare soprattutto quando si tratta dei grandi nomi.

Spesso accade che venga reclamizzata una mostra dell'artista Caio, poi si va a vederla e le opere sono pochissime e magari poco conosciute, moltissime quelle degli epigoni.

3) Tuttavia, a cose fatte, la domanda che un cittadino fruitore, visti anche i prezzi degli ingressi, dovrebbe porsi è: *“Come dovrei prepararmi nel visitare e apprezzare una mega mostra e contemporaneamente sapere qualcosa in più rispetto a quello che già so?”*

La risposta ovviamente è semplicissima. Intanto andare a documentarsi magari spulciando sui testi che si hanno in casa comprese “Nuove Direzioni” e “inCamper” e se vogliamo ancora approfondire e non abbiamo tempo per andare a fare qualche ricerca in biblioteca possiamo accontentarci di Internet. È importante documentarsi anche sul periodo in cui l’artista visse e sulle idee che circolavano. Infine dobbiamo tener presente che le opere cosiddette “classiche” vanno lette secondo il “codice multiplo” e cioè dal punto di vista storico, mitologico, religioso, coloristico, compositivo e così via, di contro al “codice unico” dell’arte moderna, diciamo a partire dal Cubismo, ma personalmente lo farei iniziare dall’Impressionismo.

Fatti questi approfondimenti, possiamo gustare il... bocconcino con nostra grande soddisfazione, perché abbiamo compreso il significato, almeno nelle sue linee generali, di ogni opera d’arte visionata.

Ma non è finita, se siamo fruitori coscienziosi, vogliamo fare partecipi gli altri della nostra gioia di avere visto e toccato con mano quanto avevamo appreso sui testi consultati, per cui un’ultima domanda potrebbe essere:

4) *Posso fare in modo che anche gli altri traggano vantaggio da quello che ho visto io?*

Intanto, in base alla mia esperienza, suggerirei, dopo aver fruito la mostra, un ulteriore approfondimento, perché sicuramente qualcosa non è stata chiara durante la visita. Certo l’acquisto del catalogo è importante per altri chiarimenti.

A questo punto, se vogliamo fare partecipi gli altri di quanto abbiamo appreso si aprono un paio di possibilità: da una parte i *social network* dall’altra un incontro con gli amici a casa, in un caffè letterario, o se facciamo parte di un’associazione, contattiamo il presidente per una conferenza.

I *social network* ci consentono di relazionarci con moltissime persone che hanno fatto



Mario Ceroli, *Primavera* – Cm. 300X100X300

la nostra stessa esperienza e quindi per un confronto di idee e per altri approfondimenti vanno benissimo.

Anche qualche incontro ravvicinato con gli amici in carne e ossa con the e pasticcini a casa o in un caffè letterario tipo Giubbe Rosse, magari una domenica pomeriggio, potrebbe essere costruttivo per un confronto d’idee e per altri approfondimenti.

Quanto ho detto sopra potrebbe essere la parte “costruens” della questione mostre megagalattiche, ma a parer mio c’è una parte “destruens” importantissima a cui accennerò, sperando di non annoiarvi.

Continuiamo, dunque, col porci la domanda:

5) *“Da chi, come e perché sono organizzate mostre importanti di autori notissimi?”*

L’iter, credo, sia più o meno questo. Il direttore di un museo, di una galleria ecc., si accorda con i direttori di altri musei per avere dei prestiti di opere per un certo periodo, ovviamente dietro lauto compenso, quindi si propongono alla regione, allo stato, ai vari grandi comuni, alle istituzioni private e così di seguito delle sponsorizzazioni che, vi assicuro, raggiungono cifre da capogiro soprattutto se si tratta di artisti importanti come Caravaggio, Vermeer, Leonardo e altri, senza parlare degli scultori, il cui trasporto opere costa una fortuna perché devono essere assicurate per cifre astronomiche, come del resto i quadri. A quanto sopra si aggiungano le nomine di direttori, curatori, critici, realizzazioni cataloghi, pubblicità, di persone che materialmente allestiranno la

mostra (togliere le opere esistenti per far posto alle nuove, modificare luci, tappezzerie, mettere cornici ove necessario, sistemi di allarme... e così via). Ognuno lautamente pagato, a eccezione degli operai e personale vario, che ricevono salari piuttosto bassi, come personalmente ho potuto appurare in occasione dell'ultima Biennale d'Arte di Venezia.

Adesso immaginiamo che un fiume di denaro sia stato speso per quanto sopra, denaro che può essere dato, dicevamo, da istituzioni pubbliche o private. Realizzato il tutto, si chiede al visitatore una cifra per ammirare le opere.

A questo punto una riflessione s'impone. In pratica, per vedere mettiamo alcune opere di Caravaggio, il cittadino, o meglio, "Pantalone", paga due volte, tre se acquista il catalogo: la prima per l'organizzazione del tutto (nella speranza che il MOSE non abbia fatto scuola!), la seconda come biglietto d'ingresso, che vi assicuro è sempre piuttosto salato. Ricordo che per vedere tre mostre allestite a Palazzo Reale a Milano si dovevano spendere complessivamente circa trenta euro a persona, e per una famiglia di tre, quattro componenti, la cifra diventava consistente. In via del tutto ufficiosa, e quindi da prendere con beneficio d'inventario, vi faccio una confidenza. Mi risulta che l'opera "Il seppellimento di Santa Lucia" del Caravaggio, in Siracusa, fu richiesta alcuni anni fa dal curatore

di una famosa mostra. L'organo preposto alla tutela del quadro diede parere negativo poiché la tela è alquanto rovinata e il trasporto avrebbe potuto danneggiarla ulteriormente. Giorni dopo arrivò un ordine direttamente dal "gran capo", possibilmente dell'allora ministro alla cultura, perché l'opera fosse adeguatamente imballata e trasportata.

A questo punto ci si chiede (a pensar male si fa peccato ma...): "Davvero le grandi mostre sono utili al pubblico e non invece a qualcun altro?" Mi fermo qui e aggiungo che a suo tempo ammirai molto il dottor Alfio Puglisi Cosentino, proprietario del Museo/Galleria di Arte Contemporanea di Catania, quando, in occasione della mostra "I grandi capolavori del Corallo del XVII e XVIII secolo", regolarmente sponsorizzata dalla Fondazione Roma Mediterraneo, aprì Palazzo Valle al pubblico con ingresso gratuito. Ricordo che il mio gruppo pagò una cifra irrisoria (credo 1 o 2 euro) soltanto alla guida, avendo ogni lavoro una lunga storia. Senza dire del magistrale allestimento per cui ogni pezzo ebbe una collocazione "costruita" *ad hoc*. Mi feci una cultura sull'estrazione e la lavorazione del corallo oltre ad ammirare dei pezzi che artisticamente erano dei veri e propri capolavori scultorei. Superfluo qualsiasi commento!

Ancora un'esperienza personale. Lo scorso anno, a Venezia, in occasione della Biennale presso la Galleria dell'Accademia, ho visitato con mia grandissima emozione la mostra dei disegni di Leonardo, dei veri e propri capolavori che mi commossero forse più dei quadri, perché quasi quasi mi sembrava di seguire la mano del maestro con la matita o la sanguigna, quando tracciava quei segni delicati, decisi, sicuri, perfetti in ogni loro tratto. L'allestimento, però, era davvero pietoso con luci incongrue, con contenitori modesti dislocati al margine delle stanze dell'Accademia in ambienti altrettanto modesti.

Avrei avuto una sola curiosità: sapere il costo! Ma pare che molte di queste arcane cose siano *top secret*.

Come il prezzo pagato al Mauritshuis a L'Aia per la "Ragazza col turbante" di Vermeer (su internet ho letto: "Siamo vincolati da un segreto di contratto", spiega Goldin. Articolo di Ilaria



Felix Gonzales-Torres, *Untitled*. Felix Gonzales-Torres Foundation, New York

Vesentini – Il Sole 24 Ore – leggi su <http://24o.it/ZE10U9>).

Ancora una volta da quanto sopra ognuno tragga le proprie conclusioni.

Io sarei d'accordo con queste mostre qualora si conoscessero pubblicamente costi e benefici fino all'ultimo centesimo. Perché le spese per un'autostrada, un palazzo o altro si possono conoscere e quelle dettagliate per le mega mostre no?

Veramente apportano cultura?

O è la martellante pubblicità, peraltro pagata sempre da "Pantalone" che spinge migliaia di cittadini a visitare le mostre per vantarsi con gli amici di aver visto... Difficilmente mi risulta che in seguito a una mega mostra nelle varie città siano state organizzate dei seminari per confronto di idee.

Invece, personalmente, sarei molto favorevole a quelle mostre, dai costi sicuramente più contenuti e dall'arricchimento culturale molto più proficuo, dei tanti capolavori misconosciuti che stanno nei sotterranei dei musei e che il visitatore comune non avrà mai la possibilità di vedere. Anche perché molti autori noti avrebbero ulteriori approfondimenti e quelli meno noti potrebbero avere finalmente i giusti riconoscimenti!

A questo punto avvio una parte *polemica* che spero faccia riflettere qualche artista col porre questa serie di domande: "Gli artisti contemporanei, quale insegnamento potrebbero trarre dopo aver visto le due versioni, ad esempio, della Vergine delle rocce di Leonardo? Sono riusciti a decodificare il lavoro? Hanno dato un senso alla parte scura delle rocce e alla parte chiara del gruppo della Madonna col bambino, l'angelo e San Giovannino? Hanno decodificato i tantissimi simboli? Hanno ricevuto stimoli dal punto di vista dei contenuti? E soprattutto hanno tecnicamente imparato qualcosa? Queste grandi opere sono state esemplari dal punto di vista estetico dei bilanci delle masse, della coloristica e così via? Sono stati esemplari per la lettura più o meno complessa del tempo in cui viviamo?"

Se non si riesce a rispondere a nessuna di queste domande io credo che le mega mostre siano perfettamente inutili. Infatti, basta un giro per

le gallerie con cani morenti, letti disfatti dopo cinque notti insonni, caschi di parrucchieri, o per musei con palloncini gonfiati all'elio, con cespi di lattuga tra due lastre di granito, con lucidatrici nuove di zecca in bell'ordine nelle teche, con fascine di sterpi piazzati qua e là, con caramelle dello steso peso dell'artista che il visitatore mangia e quindi, a suo dire, mangia l'artista, per chiedersi: a cosa servono le mega mostre se non inducono l'artista a leggere il nostro tempo in modo non dico totalizzante perché impossibile, ma complesso? Visti i costi, potremmo pretenderlo o no?

Proprio ieri ascoltavo una trasmissione televisiva in cui si diceva che l'artista prima deve scegliere il critico e poi deve realizzare l'opera. Evidentemente al di sotto dell'opera c'è un pensiero così *pusillo* che è necessario un critico per costruire... un castello immaginario. Dice sempre Jean Claire che *non esiste l'arte, ma esistono le opere*. Benissimo, d'accordo!

Sulla Vergine delle Rocce possiamo parlare due giorni ma sulle immagini che vi propongo è possibile la stessa cosa?

Mi chiedo insistentemente: "Cosa è accaduto in Europa da un secolo a questa parte?" Personalmente ho fatto le seguenti considerazioni. Se andiamo per mostre in qualunque parte d'Italia, d'Europa e credo del mondo (basterebbe solo la Biennale di Venezia), vediamo che non c'è molta differenza tra un artista americano, un italiano, un cinese... Perché? Risposta facile facile.

Siamo tutti figli della globalizzazione... dei non luoghi, degli hamburger, dei supermercati fotocopia e via di questo passo.

Faccio un inciso prendendo a modello un'epoca qualsiasi: il Gotico, nato in Francia (Cattedrale di Chartres) per vari motivi, tra cui non ultimo la luce, si arricchì, ad esempio in Italia, di nuove espressioni (il Duomo di Milano, il Campanile di Giotto, il Duomo di Siena ecc.). Oppure prendiamo il Rinascimento. Questo, nato a Firenze e in Toscana, si diffuse praticamente in tutta Europa, ma non acriticamente, ognuno lo adattò alle proprie tradizioni, esigenze, clima, conoscenze tecniche e così via.

Alla fine il Gotico o il Rinascimento si arricchirono di nuove idee, stimoli, espressioni,



Giovanni Albanese, *Shampoo '70*. Installazione, 1999



Kcho, *Sólo comprendo lo que pienso cuando lo dejujo*. Installazione, XLVIII Biennale di Venezia.



Miguel Barceló, *Fum de cuina*. Paolo Curti Et Co., Milano

insomma di nuovi apporti che permisero poi il passaggio ad altre epoche.

Ora, se il mondo è omologato e gli artisti pure, quali gli apporti dall'esterno?

Chi è che pilota l'omologazione? Inutile dirlo: il paese più forte economicamente, politicamente e militarmente.

Nel nostro caso gli Usa, vincitori di ben due guerre mondiali. Ma giova ricordare velocemente qualcosa della storia artistica del luogo che in pratica fino all'inizio del '900 non esisteva, finché nel 1917 alla *Society of Independent Artists* non arriva Duchamp, col suo orinatoio intitolato «R. Mutt».

Quell'opera provocatoria nulla aveva a che vedere con l'arte europea.

Gli Usa erano un paese vergine, ove imperavano e imperano distese di frumento, campi di petrolio e quartieri dormitorio, dove si percorrono chilometri e chilometri senza una minima traccia di costruzioni architettoniche. In pratica e detto brutalmente, questo è ciò che gli abitanti degli Usa "portano" negli occhi, nelle loro radici, cosa impensabile per un qualsiasi abitante di una qualsiasi borgata italiana.

Così, quando Duchamp espone l'orinatoio dà il là a "...un'arte lavata da ogni passione, sciacquata da ogni sentimento, spogliata di qualsiasi rinvio a una storia di cui l'America non sapeva che farsi e della quale non voleva più sentir parlare." (Jean Claire, *L'inverno della cultura*, p. 16.).

Quanto sopra mi sembra assolutamente condivisibile, perché gli Usa non possono spartire con l'Europa una storia plurimillennaria, anche se l'emigrazione europea era riuscita a imporre leggi e valori, ma certo non aveva potuto trasportare l'arte, così Barnett Newman, padre del minimalismo americano anni Settanta del secolo scorso, può affermare che l'arte americana deve "conservare questa verginità, questa purezza, questo vuoto, questa purezza di un luogo o di un oggetto che offrono la libertà di non avere alcun senso." ([http://books.google.it/books?id=02lGAwAAQBAJ&pg=PA701&tpg=PA701&dq=barnett+newman+conservare+questa+verginit%C3%A0&source=bl&ots=gHOLewhpcx&sig=F0vOoKtfgtYT\\_anSclbVeF\\_xl9Y&hl=it&sa=X&ei=oGHCU5ugPKj14QS3\\_4DQDg&ved=0CAQ6AEwAA#v=onepage&q=barnett%20newman%20conservare%20questa%20verginit%C3%A0&f=false](http://books.google.it/books?id=02lGAwAAQBAJ&pg=PA701&tpg=PA701&dq=barnett+newman+conservare+questa+verginit%C3%A0&source=bl&ots=gHOLewhpcx&sig=F0vOoKtfgtYT_anSclbVeF_xl9Y&hl=it&sa=X&ei=oGHCU5ugPKj14QS3_4DQDg&ved=0CAQ6AEwAA#v=onepage&q=barnett%20newman%20conservare%20questa%20verginit%C3%A0&f=false))

Di conseguenza s'impone una domanda: "Può un palermitano, un fiorentino, un torinese, un romano e persino un netino che abita una città di 10 mila abitanti, conservare quella verginità, quella libertà del non avere alcun senso?" Solo chi fa *tabula rasa* di ciò che porta negli occhi dalla nascita può adattarsi a un'arte aurorale come quella degli Usa.

Banale è l'osservazione secondo cui un individuo, un popolo, una massa che non guarda alle proprie radici artistiche, letterarie, scientifiche ecc., non può aspettarsi un progresso, perché siamo nani sulle spalle dei giganti.

In Europa i giganti ci sono, negli Usa sono d'importazione.

Se Michelangelo del *Tondo Doni* non avesse guardato a Luca Signorelli della *Vergine col bambino* e agli altri dipinti, non avremmo avuto quell'opera straordinariamente innovativa, così come se Caravaggio non avesse guardato agli immediati predecessori che avevano posto l'accento sui valori luministici, non avremmo avuto in lui la luce, come *lumen* interiore; e ancora, se Dürer non avesse attinto al Rinascimento italiano non avremmo avuto immortali capolavori.

A nessuno può sfuggire che ogni innovazione ha le sue radici nella tradizione. La stessa arte digitale nelle sue svariate forme tenta di trarre alimento da questa.

Ecco, secondo me, in cosa difetta l'arte contemporanea europea: ha fatto *tabula rasa* del passato omologandosi al più forte economicamente, politicamente, militarmente ma al più debole artisticamente e poiché oggi, come ieri, è il denaro che detta canoni e valori, ci ritroviamo con le mega mostre che non insegnano nulla agli artisti, che costano milioni di euro che il cittadino paga due, tre volte.

Sembra che gli artisti abbiano dimenticato ciò che sosteneva Goethe e che più o meno suona così: ogni cosa buona è stata già detta, a noi tocca ridirla un'altra volta. E in questo *ri-dirla* sta il segreto dell'arte, di tutte le arti, perché significa adattarla al nostro tempo che vive della frammentazione dell'io, delle sfere di esistenza, del pensiero debole e così via, ma che vive anche del "noi" a causa delle nuove idee e dal nuovo *modus operandi* apportate dalla tecnologia e dalla scienza che cambiano i parametri di riferimento di lettura della realtà. Ecco quello che oggi dovrebbe fare l'artista dopo aver visto le mega mostre dei big del passato: prendere esempio da loro per trarre alimento dalla tradizione e proiettarsi nella contemporaneità se non verso il futuro leggendola secondo i nuovi parametri di riferimento. Allora non avremmo cani morenti in galleria, palloncini gialli in teche di vetro, lavatrici immacolate nei musei e via di questo passo.

Lasciamo tutto ciò agli americani, che saranno eccellenti in tutt'altre branche; noi portiamo negli occhi e nella mente millenni di storia visiva, e non, e su questi millenni dobbiamo costruire un nuovo stile, un nuovo pensiero, una nuova visione del mondo.

#### DOMANDE:

- 1) "A cosa servono le mostre d'arte?"
- 2) "Come individuare quelle affidabili e convincenti da quelle meno affidabili?"
- 3) "Come dovrei prepararmi nel visitare e apprezzare una mega mostra e contemporaneamente sapere qualcosa in più rispetto a quello che già so?"
- 4) "Posso fare in modo che anche gli altri traggano vantaggio da quello che ho visto io?"
- 5) "Da chi, come e perché sono organizzate mostre importanti di autori notissimi?"



Giovanni Aselmo  
*Senza titolo*  
Centre Pompidou,  
Parigi

ARTE