**ARTE**

**Neoimpressionismo**

Un aspetto saliente dell’Impressionismo fu la pennellata: rapida, irregolare, colorata; alcuni giovani artisti sentirono il bisogno di andare oltre, restringendo la pennellata e ponendo una regola alla sua base. Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e il teorico Félix Fénéon (1861-1944) ri-fi utarono l’emozione soggettiva come fonte dell’opera e, sullo sfondo di una simbiosi tra arte e scienza ottica, puntarono a elaborare una grammatica della visione.Su queste basi, il colore da riprodurre veniva diviso nelle sue componenti primarie e accostato al suo complementare (ad esempio le coppie rosso-verde, giallo-blu, arancio-viola) in miriadi di piccolissime pennellate puntiformi. Il luogo dove si mescolavano le diverse tinte non era più la tavolozza, dun-que, ma l’occhio dell’osservatore, che, osservando a distanza, ricomponeva la visione di punti fi sicamente distinti, come avviene oggi con i pixel della stampa e dei video. Per questo il movimento è spesso defi nito Puntinismo (o Pointillismein francese). La ricerca pittorica era l’aspetto saliente, al pun-to da prevalere sulla scelta dei soggetti, che perdevano importanza, erano occasionali, niente affatto en plein air

**Georges Seurat**

Fénéon fu il primo a intuire la portata innovativa dei primi grandi lavori di Seurat: Bagnanti a Asnière e Una dome-nica pomeriggio all’isola della Grande Jatte, esposto nel 1886 a quella che sarebbe stata l’ultima mostra impressionista (pagg. seguenti). Per l’occasione il critico francese coniò il termine “Neoimpressionismo”, che evidenziava la matrice impressionista dell’interesse per la luce e la percezione, ma ribadiva anche un nuovo orientamento: la luce era concepita come un’entità da analizzare e scindere sulla tela

**Le modelle**

Dopo il 1886 Seurat dipinse Le modelle(1888, 1.1), in cui emerse un ulteriore aspetto del suo la-voro: la consapevolezza dell’autonomia della pittura dalla fotografi a e dalla realtà. Le fi gure evocano l’iconografi a delle Tre Grazie, ma, a differenza di quanto avviene del model-lo classico, animato da giochi di movimenti e di reciproci sguardi, le fanciulle sono statiche e isolate. Sulla sinistra la stanza sembra aprirsi su un luminoso paesaggio, ma si tratta in realtà di una scena dipinta: è La Grande Jatte, riprodotta di scorcio. Il quadro nel quadro ci interroga sul rapporto tra realtà e fi nzione. Lo stesso fa la cornice: il bordo scuro e piatto da cui emerge, per contrasto, la luminosa scena cen-trale, infatti, è stato dipinto dall’artista stesso, passando così da elemento accessorio a componente necessaria dell’opera.

**Il circo**

Seurat morì prematuramente, a trentadue anni. Uno dei suoi ultimi quadri (rimasto incompiuto) fu Il circo[1.2]: l’artista riprende un tema caro a Degas, Toulouse-Lautrec e Renoir, per tradurlo in una perfetta applicazione delle teorie puntiniste. L’opera, la cui superfi cie è brulicante di puntini con le dominanti rosso, giallo e blu, è divisa net-tamente in due zone: l’arena, dove si svolge lo spettacolo, mostra linee ondulate e dinamiche (come la corda della frusta sotto il cavallo che cita le decorazioni Art Nouveau) e tutto appare in equilibrio instabile, avvolto in toni dal giallo al rosso; le gradinate con gli spettatori sono ordinate, invece, secondo una griglia geometrica netta, rigida, delimitata da colori freddi. Seurat sottolinea l’artifi cio della visione: il clown di spalle – un possibile riferimento al ruolo dell’artista – ci introduce nella scena e allo stesso tempo la nega, tiran-do la tenda di un sipario che è incongruo rispetto a ciò che si vede. Anche qui la cornice è parte integrante dell’opera

**Una domenica pomeriggio all’isola della Grande Jatte**

A soli ventiquattro anni, nel 1884, Seurat affronta per la prima volta dipinti di grandi dimensioni come Bagnanti ad Asnièrese Una domenica pomeriggio all’isola della Grande Jatte. I due dipinti, iniziati insieme ma terminati a due anni di distanza, testimoniano lo sviluppo delle convinzioni dell’artista: le prime riflessioni sui colori nel quadro La baignade e l’esito di queste nel secondo quadro.Il soggetto riprende la geografia impres-sionista: entrambe le scene, infatti, sono ambientate lungo la Senna a nord ovest di Parigi, dove Monet si era fermato più volte con il suo cavalletto e dove, succes-sivamente, sarebbero giunti anche Van Gogh e Signac. I quadri, però, si distaccano sensibilmente dalle visioni impressioniste sia per le dimensioni eccezionali, che si rifacevano alle grandi tele della tradizione classica francese, sia per la tecnica, nutrita degli studi di ottica di Chevreul, Maxwell e Rood. Le opere, inoltre, sono il frutto di un lungo lavoro preparatorio e sono state realizzate in atelier, riflettendo attentamen-te sugli studi eseguiti dal vero. Per Seurat, infatti, il dipinto era la risultante di leggi scientifiche applicate meticolosamente e non più la registrazione rapida, momenta-nea, di uno sguardo: l’Impressionismo era davvero finito.Nel tratto prescelto dall’artista la Sen-na costeggia lentamente la cittadina di Asnières: raffigurata nel primo dipinto, la città è osservata dall’isola della Grande Jatte, protagonista del secondo dipinto. Si tratta di due paesaggi sociali, oltre che naturali, che sembrano farsi eco, spe-cularmente, di qua e di là dall’acqu

Non è più il tono azzurro, mobile e iridescente, dell’acqua a inquadrare la scena della Grande Jatte, ma il verde piatto del prato, alternato in zone astratte più chiare o più scure; un prato popolato da una folla, circa quaranta fi gure, che ormai non ha più nulla della spontaneità delle stesse scene dipinte da Monet o Renoir. Eppure il dipinto fu esposto all’ultima mostra degli Im-pressionisti, nel 1886, e fu l’opera in assoluto più vista (e criticata): i visitatori ridevano davanti a“quegli Assiri coperti da nugoli di insetti”. Fénéon esaltò, invece, la svolta che segnò il defi nitivo superamento dell’Impressionismo.Le fi gure sono collocate a coppie, in gruppi di tre, da sole, prevalentemente disposte di spalle o di profi lo, sedute ad angolo retto, distese orizzontalmente o rigorosamente verticali come colonne. Anche le oblique sono tra loro in relazione geometrica ortogonale, come evidenzia lo schema. L’artista stesso affermò:“Le Panatenee di Fidia rappresentano una processione. Proprio come lui, anch’io desidero ritrarre le persone del nostro tempo in ciò che hanno di essenziale, voglio ritrarle in quadri combinati in armonia di colori grazie alle direzioni delle tinte, e in armonia di linee grazie al loro orientamento, disponendo linea e colore l’una in rapporto all’altro”. Più che persone reali, appaiono manichini inseriti in uno scenario teatrale, in una disposizione sacrale che ricorda le fi gure ieratiche egizie, oltre che ancora Piero della Francesca. Questa sacralità, però, è contraddetta da una vena ironica che allude a una società eccessivamente formale: tutti sono imprigionati in abiti rigidi, dissonanti in una scena sul tempo libero. La composizione fu meticolosamente pensata e realizzata in studio, ma una ricca raccolta di disegni, schizzi e tavole a olio testimonia che ogni parte del dipinto e i singoli gruppi furono studiati con sopralluoghi dal vero: come già nell’opera La baignade, anche qui il montaggio fi nale delle fi gure provoca anomalie di prospettiva.Nella composizione Seurat si è particolarmente preoccupato di curare l’armonia geometrica tra le linee verticali (alberi, persone in piedi), le linee oblique (ombre) e le curve create soprattutto dal curioso gioco degli ombrelli e dei cappellini. Enfatica ed elegante, la donna con la scim-mietta al guinzaglio è tratta dalle caricature tipiche dei giornali satirici, impietosi con le ultime eccentriche mode dell’alta società. Il centro del dipinto è occupato dalle uniche due fi gure in posizione frontale, che procedono verso lo spettatore. Lo sguardo della bambina è appunto l’unico di tutto il quadro che sia rivolto a chi guarda l’opera, come una sorta di mediazione tra il “mondo possibile” del quadro e il mondo reale.Ciò che emerge con chiarezza è lo sforzo e l’obiettivo di una ricerca formale, di un rinnovamento interno al linguaggio dell’arte: l’immobilità dell’insieme valorizza la vibrazione della luce e dunque il sistema puntinista

**Paul Cézanne**

La figura di Paul Cézanne (1839-1906) ha suscitato l’interesse di diversi filosofi del Novecento; il clima artistico del secolo, inoltre, si delineò dopo la retrospettiva dedicatagli a Parigi nel 1907, poco dopo la sua scomparsa.Figlio di un banchiere autoritario, trascorse buona parte della sua vita in conflitto con il padre, che lo costrinse a iscriver-si alla facoltà di Giurisprudenza. Importante fu l’amiciziacon Émile Zola, che durò fino al 1886, quando lo scrittore pubblicò il romanzo L’o p e ra, nel cui protagonista, un pittore fallito, Cézanne vide un chiaro riferimento alla sua persona. Nel 1861, lasciò la nativa Aix-en-Provence per recarsi a Parigi, dove, rifiutato all’École des Beaux-Arts, frequentò il libero atelier dell’Académie Suisse. Qui conobbe Pissarro, grazie al quale seppe imprimere una svolta decisiva al proprio lavoro. Sempre a Parigi incontrò Hortense Fiquet, giovane modella con la quale decise di fare ritorno ad Aix.La sua frequentazione dei pittori impressionisti fu dunque entusiastica, ma breve: dopo una prima adesione al gruppo parigino, con cui espose alla prima mostra impressionista del 1874 e poi nel 1877, intraprese un percorso solitario che lo portò lontano dai riflessi di luce mutevole e cangiante di Monet e Renoir per indagare, invece, le forme in cui la realtà si articola oltre la prima apparenza.La sua vicenda artistica si svolse quasi interamente in Proven-za, lontano dai chiassosi dibattiti parigini, e il riconoscimento pubblico arrivò lentamente, così che fu soprattutto grazie al patrimonio di famiglia che poté continuare a dipingere: i suoi quadri furono sistematicamente rifiutati ai Salons ufficiali e la sua prima personale arrivò solo nel 1895, quando aveva or-mai cinquantasei anni, presso la galleria di Ambroise Vollard.

Dopo una prima fase caratterizzata da opere dai toni cupi, ispirate al Romanticismo e a Courbet, il percorso artisti-co di Cézanne si definì a nord, a Parigi, nella cerchia impressionista, e ancora più a nord, a Auvers-sur-Oise(dove anche Van Gogh avrebbe trovato l’ultimo rifugio e la morte nel 1890).

La struttura della visione

Cézanne si propose di superare lo sfarfallio della visione impressionista per dare sostanza e solidità alle cose: co-minciava dipingendo dal vero, seguendo ciò che chiamava “ma petite sensation” ‘la mia piccola sensazione’, ma a partire da quella depurava l’immagine del suo aspetto momentaneo, studiando in profondità il soggetto in modo da superare l’apparenza delle cose. Sulla tela rimaneva ciò che si de-posita nella nostra coscienza, non ciò che scorre veloce nei nostri occhi. Non si trattava quindi di dipingere una visione, ma il suo “distillato”, la sua ricostruzione logica. Per far questo Cézanne si affi dava alle forme certe della geometria, come chiarì al pittore Émile Bernard, in una massima che è rimasta celebre: “tutto in natura è formato da sfera, cilindro e cono”. Cosa intendeva effettivamente? La mente umana percepisce la natura secondo griglie geome-triche regolari: è da qui, dunque, che bisogna partire per la composizione di un dipinto. L’altro elemento fondamentale è il colore: poiché, secondo Cézanne, la natura è impossibile da riprodurre, così come anche la luce del sole, possiamo solo rappresentarla avvalen-doci dei colori come degli “equivalenti” pittorici. Anzitutto è necessario eliminare i contorni, i profi li delle fi gure, perché il disegno non esiste in natura, ma è solo un artifi cio. La co-struzione del dipinto avviene mediante la “modulazione” del colore: macchie poste una accanto all’altra conferiscono, gra-zie alla differenza di tono, l’illusione della tridimensionalità.La sua ricerca lo spinse a interessarsi, negli ultimi vent’anni di attività, quasi esclusivamente a tre generi di soggetti: pae-saggi, nature morte, fi gure. In ciascun soggetto, instanca-bilmente, lentamente, Cézanne ricerca un equilibrio, calcola la dimensione precisa di ogni pennellata perché questa deve defi nire, costruire forme, siano queste volti, frutta o alberi

I paesaggi

Formatosi prima sulle opere di Courbet e poi tra gli Impres-sionisti, Cézanne restò fedele lungo tutta la propria carriera al genere del paesaggio, ritornando a più riprese sugli stessi soggetti. Colti quasi sempre nel pieno del giorno ma da ango-lature diverse, i paesaggi si offrono come piccole porzioni di verità fi ltrate dalla mente dell’artista, che le sceglie e le fi ssa. Abbandonata la prospettiva classica e ogni griglia composi-tiva precostituita, le forme nascono direttamente sulla tela attraverso il colore, senza disegni preparatori; lo spazio non è più una scatola precostituita in cui inserire gli elementi, ma è un tutt’uno con il contenuto del dipinto, riportato alla sua struttura fondamentale.I luoghi sono tutti scorci dei dintorni della città di Aix, in Provenza, dove era nato e dove si recò a più riprese anche negli anni parigini, prima di farvi defi nitivamente ritorno ne-gli ultimi anni di attività: si riconoscono la dimora neogotica di Château Noir e i suoi boschi di pini marittimi, le antiche cave di pietra di Bibémus, la collina di Bellevue e, soprattut-to, l’amata Montagna Sainte-Victoire, dove da adolescente si inerpicava per lunghe passeggiate in compagnia dell’amico Zola e che rimase il baricentro del suo immaginario

**La casa dell’impiccato**

Nel 1873 a Auvers-sur-Oise Cézanne dipinge La casa dell’impiccato[1.8-1.10], pre-sentato l’anno seguente alla prima mostra impressionista. Si tratta di un paesaggiosenza abitanti, senza ombre e fatto di pochi colori, variazioni tra ocra e avorio, verde e azzur-ro: una tavolozza povera rispetto a quella impressionista che rivela l’interesse dell’artista per la struttura delle cose, più che per la loro superficie. Il contributo di Monet e, soprattutto, di Camille Pissarro si scorge comunque nell’abbandono dei colori scuri, che Cézanne aveva usato nel primo periodo, e anche nell’adozione di una pennellata frammentata in tocchi di andamento diverso. Sotto questa pennellata mossa affiorano le forme che dividono il quadro secondo diagonali incrociate in modo irregolare: la linea che scende da sinistra accompagna l’occhio e il sentiero fino a destra e, viceversa, il profilo della casa a destra taglia in due il dipinto come una lama. Sono case, alberi, strade di campagna, ma per Cézanne sono piani solidi che si incastrano l’uno nell’al-tro, sagome tridimensionali accentuate dalla pennellata che, pur spezzata, è pastosa e spessa, come se portasse in sé la materia stessa della natura.

**Le nature morte**

Per la natura morta avviene quindi come per i paesaggi: ciascun elemento, una mela, una cipolla, una pesca è prima di tutto forma pura colorata, disposta con precisione quasi maniacale nella scena di cui diventa tassello indispensabile. Una forma sintetica, depurata da ogni tratto descrittivo e naturale e trasformata in area di colore quasi astratto. “Vorrei stupire Parigi con una mela” avrebbe dichiarato l’artista.

Natura morta con mele e arance

La Natura morta con mele e arance custodita al Museo d’Orsay [1.11-1.13]appartiene a un ciclo di sei composizioni di respiro monu-mentale. Siamo nel 1899, Cézanne ha sessant’anni e apparec-chia con sicurezza tavole adatte al suo gusto sofi sticato, dove ricorrono sempre i medesimi ingredienti usati variamente: il decoro fl oreale della brocca di maiolica, piatti e alzate dai profi li dorati, drappi e tendaggi dai grandi racemi a contrasto. Sulle tovaglie bianche piegate e sgualcite con cura, l’artista colloca sfere colorate, sospese sul candore astratto sottostan-te. Sono arance e mele e sono allo stesso tempo solidi su piani inclinati, paesaggi tutti mentali, oltre l’intimità domesti-ca. Ne rimane il ricordo di un giovane ammiratore, Louis Le Bail, che fornisce una testimonianza preziosa del processo compositivo: “La tovaglia era sistemata sul tavolo con grande delicatezza, con gusto innato. Cézanne disponeva poi i frutti in modo che le tonalità contrastassero le une con le altre, che i colori complementari vibrassero, i verdi accanto ai rossi, i gialli accanto ai blu, inclinando, ruotando, equilibrando i frutti fi no a trovare la posizione che voleva, usando allo scopo una o due monetine. Svolgeva questo compito con la massima cura e con grande cautela; si capiva che per lui era un piacere per gli occhi”. L’artista cerca e fi ssa il punto di equilibrio, superando la descrizione prospettica tradizionale e fornendo di ogni og-getto molteplici punti di vista: nel dipinto del 1899, mele e arance sono colte in parte dal basso al centro e in parte dall’alto a sinistra, mentre il drappo retrostante presuppone un’angolazione da destra

**La Montagna Sainte-Victoire INTRODUZIONE**

La Montagna Sainte-Victoire fu la vera ossessione di Cézanne, fonte continua di ispirazione e di ricerca: la dipinse ogni vol-ta da una prospettiva lievemente diver-sa, con soluzioni tecniche differenti, per raggiungere progressivamente una sintesi della sua struttura, cercando di arrivare alla sua “essenza”. Il profilo piramidale della Sainte-Victoire, che ancora oggi domina maestoso il tratto di costa mediterranea vicino a Aix-en-Provence, è assoluto prota-gonista delle numerose vedute di Cézanne fin dai primi anni Ottanta. Una sfida terri-bile per l’artista – come la balena bianca per il Capitano Achab di Herman Melville in Moby Dick – che ogni volta lo costringe a cominciare daccapo. I “ritratti” della mon-tagna compongono una serie ideale che attraversa la stagione matura dell’arti-sta, ma al tempo stesso sono tutti dipinti e acquerelli autonomi, dotati di forza propria, come schegge della potenza di entrambi gli autori: l’artista e la natura.I due dipinti in esame, distanti tra loro di circa dieci anni, dimostrano il lavoro ca-parbio, lo scavo che Cézanne effettua nella forma

La Montagna Sainte-Victoire vista da sud-ovest

Nel quadro del 1892-1895, la montagna si staglia, placida e maestosa, sulla pianuraa est di Aix-en-Provence. Le case sono dei volumi senza finestre, gli archi dell’acque-dotto definiscono una linea orizzontale che divide il dipinto in due metà. La riduzione dei colori a tre – ocra, verde e azzurro – per-mette comunque di percepire il paesaggio con la sua vegetazione, i campi, gli alberi, le colline degradanti

La Montagna Sainte-Victoire vista da Les Lauves

La veduta del 1904-1906 mostra la mon-tagna come un’apparizione, una vetta azzurrina irraggiungibile, forse anche metaforicamente. I contorni sono sfumati e le macchie di colore accennano solo som-mariamente agli oggetti reali: la superficie è quasi astratta, resa attraverso una griglia ge-ometrica che scompone la natura in tanti piccoli cubi. Ciascuna pennellata, controlla-ta meticolosamente, costruisce blocchi solidi a valle, ormai distanti dal modello naturale. L’intento di Cézanne non è rappresentare re-alisticamente la natura, ma creare una visio-ne autonoma, come spiega l’artista stesso:“l’arte è armonia parallela alla natura, l’artista ha il compito di realizzare una sintesi tra ciò che è la reale esistenza delle cose e la sua personale percezione”.Questa nuova Sainte-Victoire si conclude nel 1906, anno della morte dell’artista: isolato in Provenza, Cézanne era però ugualmente diventato guida ideale per la nuova gene-razione

**Ritratti e bagnanti, Madame Cezanne**

L’atteggiamento di analisi minuziosa che Cézanne aveva verso la natura morta è alla base anche dei suoi ritratti, per i quali chiedeva ai modelli di stare immobili ripetutamente e a lungo. Ambroise Vollard, il suo mercante, riferì di ave-re posato per il suo ritratto centoquindici volte dalle 8.00 alle 11.30 del mattino: tra una pennellata e l’altra potevano passare anche venti minuti. La lentezza della pennellata era frutto di un pensiero, di uno studio accurato del soggetto che si trasformava in gesto solo alla fi ne. Il colore è spesso opaco, in modo da impedire lo scorrere e il brillare della luce sulla superfi cie delle pennellate. La costruzione archi-tettonica della fi gura prevale sull’aspetto narrativo ed emotivo del personaggio, e perfi no sui colori, che spesso si riducono a verdi, ocra e azzurro. Nei ritratti, circa trenta in tutto, com-paiono amici, il fi glio Paul, ma anche una folla anonima di cameriere, contadini, braccianti e si riconosce spesso la mo-glie Hortense, seduta con le mani in grembo, in posture in-stabili ed espressioni chiuse, impenetrabili, come in Madame Cézanne nella poltrona rossa[1.19]. Ciascuno è chiu-so nella propria immobile malinconia, in pose assorte, con volti stanchi. Sono ritratti antimonumentali, sospesi in una dimensione senza tempo che blocca i gesti e fi ssa l’immagine in puri volumi geometrici. I volti sono ovali perfetti, il collo un cilindro, le spalle rettangoli, le braccia formano spesso triangoli nell’incrocio con il corpo. Ogni fi gura è innanzi tutto uno forma geometrica.

**Donna con caffettiera**

La protagonista della tela Don-na con caffettiera[1.20] del 1895 circa è una piccola mon-tagna blu dall’impalcatura solida, piantata in mezzo alla stan-za con l’espressione piuttosto ruvida di una donna del sud, una cameriera provenzale chiamata a posare per un ritratto che l’avrebbe resa celebre. Sul grembo spiccano le mani a tenaglia, di un colore terroso che contrasta con l’azzurro intenso dell’abito, suo complementare. Accanto, sul tavolo, si impone la caffettiera, oggetto familiare e simbolico che riporta alla dimensione del lavoro e della quotidianità, ma anche un brano di natura morta sospeso sul tavolino senza prospettiva, quindi piatto e inconsistente. Al cilindro della caffettiera fa eco il candore geometrico della tazzina su cui si impenna il manico del cucchiaino, come una freccia in-fi lzata nel bersaglio. Forme solide e lineari che bilanciano quelle morbide e circolari oltre l’asse ideale della fi gura: fi ori soffi ci e rosacei che parrebbero quasi staccarsi dalla parete.Muove dalle medesime radici anche la rifl essione sui ba-gnanti, fi gure maschili e femminili in procinto di im-mergersi nell’acqua: un soggetto tipico della tradizione al quale Cézanne dà nuova vita a partire dagli anni Settanta

**I giocatori di carte**

Il piccolo dipinto I giocatori di carte del 1890-1895 è una delle cinque versioni di un soggetto a lungo studiato da Cézanne, che vi si dedicò dal 1890, prendendo come modelli i contadini di Aix-en-Provence.L’interesse non è rivolto al mondo contadi-no o ad altri aspetti sociali e simbolici, ben-sì alla logica del gioco che si rintraccia anche nel rigore della rappresentazione pittorica. Non a caso, se la prima opera compiuta di questa serie (alla Fondazione Barnes) prevedeva cinque fi gure (di cui solo tre impegnate nel gioco) con una gam-ma di colori più ampia e una profusione di linee curve, questa versione si concentra sulla sfi da tutta mentale di una partita a due e all’idea di corrispondenze tra forme.Lo schema geometrico della composi-zione conferisce ai due personaggi una dignità classica; non c’è il folklore di una serata in un’osteria provenzale, quanto il senso di una cupa rifl essione esistenziale.Tutto il quadro ci parla di una relazione tra uomini che è al tempo stesso di opposi-zione e di scambio. Cézanne non dipinge quindi solo una fugace “impressione”, ma anche il senso stesso dell’azione, la sua logica interna, come ne fosse la sintesi destinata a rimanere nella mente, cristal-lizzata e sotto forma di ricordo.

Tutto il dipinto appare costituito da variazioni su abbassamenti di tono dei tre colori fondamentali: blu, giallo e rosso. Le pennellate si dispongono a tasselli, a volte sono tratti isolati che marcano un’area di colore a contrasto, come la luce che evidenzia la bottiglia e il semplice tratto bruno che descrive l’occhio infossato del giocatore di destr

Lo spazio è costruito su una griglia di orizzontali (piani del tavolo e linee della fi nestra) e verticali (gambe del tavolo, bottiglia, sedia del giocatore di sinistra, pieghe della tovaglia a sinistra). In questo schema si inseriscono le diagonali incrociate, costituite dal corto tratto bianco della pipa a sinistra, dalla caduta della tovaglia a destra, dalla lieve inclinazione delle braccia dei giocatori.L’immagine appare lievemente fuori centro, dal momento che sia il tavolo sia il rifl esso sulla bottiglia, che ha la funzione di asse ideale per suddividere gli spazi d’azione dei due individui, risultano spostati verso destra. La fi nestra in alto a sinistra funge da contrappeso visivo a questo sbilanciamento. Cézanne ottiene così il massimo grado di centralità che risulti credibile in una scena di vita vissuta.

Nonostante l’attenzione al realismo, l’opera è frutto di una costruzione mentale basata su due aspetti: la simmetria e la specularità. Il giocatore di sinistra – per il quale sembra abbia posato père Alexandre, giardiniere della tenuta di campagna – è fatto di cilindri rigidi (il cappello, la pipa, la forma del torso, l’avambraccio), mentre quello di destra – Paulin Paulet, un contadino – da piramidi fl osce (il cappello, la giacca che si allarga verso il basso, l’evidente posizione a triangolo delle braccia, la forma del viso). Il primo ha giacca bluastra e pantaloni gialli. All’opposto, il secondo ha giacca gialla e pantaloni bluastri. L’unico altro colore presente sulla tela è un bruno che si accende fi no all’ocra, con cui Cézanne disegna il tavolo, la tovaglia, l’infi sso della fi nestra e i due volti

**Paul Gauguin**

“Il fuggitivo più simbolico della modernità”: così lo scrittore Manuel Vázquez Montalbán definì Paul Gauguin (1848-1903) nel suo li-bro dedicato al pittore.Cresciuto in Perù, l’artista trascorse la sua infanzia a Lima e la sua adolescenza come marinaio intorno al mondo.Arrivato a Parigi nel 1872, fu impiegato di banca e marito devoto il tempo di mettere al mondo cinque figli. Presto, tuttavia, lasciò tutto e tutti per fuggire ai confini del mon-do francese, nell’aspra Bretagna (1886), con un intermezzo nei Caraibi, in Martinica. Nel 1888 raggiunse Van Gogh ad Arles, ma la fine brusca e infelice della loro convivenza artistica (pag. 44), lo spinse a rientrare in Bretagna (1888-1890) e, infine, a battere la nuova via delle isole polinesiane nell’Oceano Pacifico, scoperte dai navigatori europei nel XVIII secolo e rapidamente entrate nella sfe-ra di influenza coloniale francese. Gauguin vi risiedette tra il 1891 e il 1893 e vi tornò definitivamente nel 1895, restandovi fino alla morte, avvenuta otto anni più tardi nell’iso-letta di Hiva-Oa: era il 1903. La sua vita tormentata, la povertà, il suo tardo ingresso nel mondo della pittura, a trentacin-que anni e da completo autodidatta, non ne scalfirono la lucidità: la visione impressioni-sta, troppo dipendente dalla natura, doveva essere superata per rappresentare il mon-do interiore; il mezzo per raggiungere la nuova visione era il colore, intenso, libero, affrancato dal dovere di fedeltà al reale.

Il periodo bretone

Dopo una vita varia e itinerante, Gauguin nel 1886 lasciò Parigi, che sentiva troppo bor-ghese e sofisticata, per la piccola località di Pont-Aven, sulle coste della Bretagna nella Francia nord-occidentale: un luogo di antiche tradizioni religiose e di suggestivo folklore, dove mise a fuoco il nucleo del suo inte-resse e della sua ricerca artistica: “Voi siete pariginista” scriveva a un amico, “Io amo la Bretagna. Vi trovo il selvaggio, il primitivo”.Qui Gauguin riuscì a crearsi una piccola cor-te di amici, tra i quali anche il diciannovenne Émile Bernard che, nel 1888, dipinse Donne bretoni in un prato (Il Pardon di Pont-Aven), dedicato alla tradizionale forma di pellegri-naggio bretone del Pardon: un quadro che, per le sue campiture piatte di colore e i con-torni marcati, sembra la trascrizione delle te-orie di Gauguin, tanto che in seguito nacque una disputa tra i due sulla priorità dell’in-venzione stilistica del Sintetismo. Il termine rinviava a una pittura fatta di forme sem-plificate e antinaturalistiche, circondate da spessi profili neri e riempite di colore piatto, quanto esplosivo, per la scelta di toni accesi e violenti: in ultima analisi, di una sintesi di piani e colori che dava forma ai ricordi e alla visione interiore, piuttosto che alla visione e alla percezione dell’immagine tout court, come avveniva, invece, nelle opere impressioniste.Nel 1889 il pittore si trasferì in un piccolo villaggio di pesca-tori, Le Pouldu, dove interpretò le espressioni di devozione popolare – le credenze antiche, le cerimonie, i calvari che accompagnano il cammino del pellegrino, le cappelle di campagna, gli oggetti di culto – cogliendone il senso di re-ligiosità naturale e l’intimo connubio tra sacro e profano, tra festa pagana e rito cristiano. Gauguin tradusse questo mondo arcaico di convinzioni in un linguaggio semplificato, ridotto all’essenziale, come a cercare una forma primigenia anche in pittura. I colori sono spesso saturi e arbitrari: la visione di Giacobbe e l’angelo è infuocata di rosso (La visione dopo il sermone), il calvario presso cui si inginocchia una contadina è verde (Calvario bretone, 1.30), il Crocifisso sospeso alla croce è giallo (Il Cristo giallo)

**Il Cristo giallo**

L’antico Crocifisso ligneo, policromo, della Cappella di Trémalo presso Pont-Aven ispira Il Cristo giallo (1889, 1.29), ambientato non, come ci si aspettereb-be, all’interno di un edificio sacro, ma in aperta campagna. Sotto la croce e decentrate, le tre Marie della tradizione cristiana prendono le sembianze di semplici donne bretoni che indossano il costume tradizionale. Il colore è striden-te e irreale: il Cristo è giallo, come gialla è la campagna retrostante. Sono rosse, invece, le chiome degli alberi che punteggiano il paesaggio in una natura immaginifica, non più copiata dal vero. Questo era, infatti, il consiglio che Gau-guin dava a un amico pittore in quegli anni: “non copiate troppo dalla natura. L’arte è astrazione: spremetela dalla natura sognando di fronte a essa, e preoccupatevi più della creazione che del risultato”

**La visione dopo il sermone**

“Ho appena finito un qua-dro religioso assai malfatto – scriveva nel 1888 Gauguin a Van Gogh – che mi ha molto interessato. [...] Un gruppo di bretoni prega in costume nero intenso. Le cuffie a destra sembrano due mostruosi elmetti. Un melo attraversa la tela, viola scuro con il fogliame disegnato a masse simili a nuvole verde smeraldo con gli interstizi verdi e giallo sole. Il suolo vermiglio puro. In corrispondenza della chiesa scende e di-venta rosso bruno. L’Angelo è vestito di blu oltremare carico e Giacobbe di verde bottiglia. Credo di aver raggiunto in queste figure una grande semplicità rustica e superstiziosa. Il tutto è molto severo. Per me in questo quadro il paesaggio e la lotta esistono soltanto nell’immaginazione della gente che prega dopo il sermone: ecco perché c’è contrasto tra la gente, che è reale, e la lotta nel paesaggio, che è innaturale e sproporzionato”.Dipinto durante il secondo soggiorno in Bretagna, La vi-sione dopo il sermone (1888, 1.33-1.37) contiene tutti gli elementi della poetica di Gauguin. L’artista intende rappre-sentare il sentimento che induceva le persone a credere di vedere la lotta di Giacobbe con l’Angelo all’uscita dalla chiesa, dopo averne ascoltato il racconto in un sermone. L’arco dell’albero separa simbolicamente la realtà dall’im-maginazione, con due prospettive e con colori diversi: i complementari rosso-verde oltre il melo e il bianco-nero in primo piano, senza curarsi di una resa naturalistica. Manca inoltre la prospettiva: i corpi sono sagome piatte che si in-collano l’uno all’altro, le forme sono aree di colore astratto, come il rosso acceso del prato che trasferisce la scena dalla notte del racconto biblico in una atmosfera irreale

L’albero in diagonale separa simbolicamente la sfera della realtà da quella dell’immaginazione: da un lato, in primo piano e colte di spalle, le donne bretoni in preghiera; dall’altro l’oggetto della loro visione mentale, cioè la scena di Giacobbe con l’Angelo che è stata oggetto del sermone domenicale. Le due grandi aree del dipinto seguono prospettive diverse

I colori sono stesi in larghe campiture, con poche ombre colorate; i toni, accesi e carichi, producono un forte impatto emotivo.Come la composizione, anche le cromie sembrano dividere in due la scena: più aderenti alla realtà, seppur semplifi cata, nelle fi gure in primo piano e nell’albero, diventano innaturali nella scena biblica, dove spiccano il verde bottiglia della tunica di Giacobbe, il blu oltremare di quella dell’angelo e il giallo delle sue grandi ali. Il rosso vivo del fondo collega i due piani, trasferendo gli eventi in uno spazio instabile

La scena ha un taglio fotografi co: è osservata dall’interno e di scorcio, con l’occhio di un astante che si fa largo tra la folla e che, in primo piano, coglie le sagome delle donne di spalle. L’autore ci chiama così come parte integrantedell’opera, forse accanto a lui: nell’unica fi gura maschile sulla destra, forse il prete, in diversi hanno riconosciuto un fugace autoritratto dell’artista

Gauguin rinuncia sia alla prospettiva sia all’indicazione di una fonte di luce che individui le ombre, rompendo defi nitivamente con la tradizione pittorica occidentale, che per secoli aveva fatto della resa tridimensionale dello spazio e dello studio della luce uno dei suoi primi obiettivi. Ora sono le fi gure, con la loro disposizione per gruppi e le proporzioni che variano, a dare il senso dello spazio; uno spazio non per forza coerente, con più pianiche si incrociano e instaurano un dialogo fatto di associazioni e contrasti, in sintonia con la sensibilità simbolista

**La Belle Angèle**

Gauguin propone soluzioni innovative: chiude Angèle in una bolla di vetro, ma piatta e fuori centro, e la pone sullo stesso piano (simbolico oltre che compositivo) di una statuetta peruvia-na, inserendo così un terzo modello di bellezza. Le forme sono giustapposte quasi si trattasse di un collage (un decennio prima che Picasso introduca questa tecnica nel campo dell’arte), ma la figura di Angèle, su cui gravano i fiori rosati della carta da parati, ricorda quelle eleganti e solide della regina Anna di Clèves dipinta da Hans Holbein nel primo Cinquecento

**Due donne tahitiane**

Una nuova, enigmatica bel-lezza, è quella delle Due donne tahitiane che recano offerte [1.41]: fiori di mango, accostati appena sotto i seni, per la prima, mentre l’altra stringe boccioli rosa e bianchi. Due figure solide, dipinte con oro scuro, che emergono da un fondo astratto del tutto antina-turalistico e chiazzato da macchie acide e stridenti.La pittura europea, colta nelle sue ricerche più pure sulla forma e sulla linea, si fonde con repertori figu-rativi non contaminati dal canone occidentale, come quelli giapponesi, egizi e polinesiani. Nasce così un’i-conografia nuova che concilia aspetti culturali agli antipodi: esotica ma anche aggiornata, sor-giva ma controllata da un solido criterio com-positivo, in grado di affascinare la solida borghesia intellettuale europea, mettendone al tempo stesso in discussione i valori

**Ia Orana Maria**

I dipinti polinesiani mescolano quindi ispirazioni diverse, come Ia Orana Maria[1.40], espressione maori per il latino ‘Ave Maria’ (1891). Maria indossa un pareo rosso a decori bian-chi, mentre Gesù Bambino, nudo, è ritratto a caval-cioni sulle sue spalle, un modo tenero e affettuoso, ma non tradizionale, per presentare il figlio di Dio. In processione verso di loro due indigene con le mani giunte e un angelo dalle grandi ali dorate. Il dipinto unisce le scene sacre dell’Annunciazione e dell’Adorazione dei pastori, fuori dal contesto usuale, tra fiori, palmizi e caschi di banane. Le donne che avanzano sono ispirate, inoltre, alle danzatrici del tempio buddista di Borobudur, nell’isola di Giava, di cui l’artista possedeva fotografie: le mani giunte non sono necessariamente una preghiera, ma il gesto di benvenuto tipicamente orientale.

**Vincent van Gogh**

Vincent van Gogh (1853-1890) è uno dei miti della storia dell’arte. Morto suicida a trentasette anni, si era accostato alla pittura solo dieci anni prima.La sua pittura è potente: racconta lo squilibrio delle sue emozioni, l’esplosione di gioia di fronte alla natura, il bisogno insoddisfatto di relazioni, il dolore del suo disagio mentale, ma allo stesso tempo finisce per raccontare lo smarrimento e l’eccitazione di ogni uomo di fronte a se stesso.

La storia di Van Gogh pittore cominciò da autodidatta nel 1880, con un breve successivo apprendistato all’Aja presso il cugino Anton Mauve, esperto paesaggista che lo incoraggiò a introdurre i colori a olio e a sperimentare diverse tecniche e modalità di stesura pittorica. Fino ad allora aveva svolto lavori diversi e temporanei: partito dal suo villaggio olandese di Zundert, infatti, aveva trovato impiego nella stamperia d’arte Goupil a Londra e a Parigi; quindi, seguendo le orme del padre, si era attivato come pre-dicatore protestante presso i minatori del Borinage, nel sud del Belgio, attraversando fasi alterne tra crisi depressive e desiderio di esprimersi. La sua carriera religiosa non andò a buon fine, ma quest’esperienza di osservazione diretta e par-tecipata, nutrita dalle letture di Zola e dei Naturalisti francesi, influì profondamente sulle sue scelte artistiche.In pittura, a ispirarlo furono gli artisti fiamminghi, so-prattutto Rembrandt e Vermeer (da quest’ultimo derivò la suggestione della coppia complementare azzurro-giallo che usò per tutta la vita), ma anche i francesi Delacroix, Jules Breton e Millet.

In questa fase i soggetti si ispirano alla vita contadina, con nature morte, paesaggi e ritratti di lavoratori e braccianti. L’intento realistico, volto a descrivere la vita materiale delle classi più umili, si somma al racconto soggettivo: i toni cupi, appena rischiarati da luci livide, e le forme massicce, ma distorte, di oggettti e persone sottolineano i caratteri della vita proletaria e contadina, fatta di poche cose semplici, di forti chiaroscuri, di gesti duri, ma dignitosi.L’opera più significativa di questo periodo è la stanza buia de I mangiatori di patate (Opera zoom pag. seguente), che testimonia il radicamento di Van Gogh nella tradizione della pittura nordica e realista. Diverse versioni del Seminatore [1.62] tratte dall’opera omonima di Jean-François Millet[1.61], rivelano, invece, l’influenza formale e spirituale del maestro della pittura francese: il lavoro umile del seminatore diventa un atto quasi sacro che unisce l’uomo alla terra, un gesto che dà e ottiene vita.

Nel 1886 avvenne la svolta: Van Gogh arrivò a Parigi – questa volta da pittore – ed entrò in contatto sia con gli Im-pressionisti, sia con il segno innovativo di Toulouse-Lautrec, Seurat e Gauguin.La sua tavolozza lascia i toni scuri dei dipinti precedenti ed esplode con colori complementari, spesso adottando la coppia giallo-azzurro presente nei ricordi olandesi dei quadri di Vermeer. Il colore viene ulteriormente esaltato dalle pennellate energiche, che seguono i contorni delle cose dipinte, a tratti spezzati, inclinati, circolari: il quadro è il punto di incontro tra la realtà e l’emotività dell’artista, che prende forma nell’opera mediante una tecnica simile alla scrittura automatica. La prospettiva viene forzata fino a deformarsi, mentre larghe campiture piatte e piani di profon-dità fatti di forme sovrapposte testimoniano l’influenza delle stampe giapponesi, che Van Gogh raccoglieva con passione. Da queste, e in particolare da riproduzioni di Hokusai, l’ar-tista apprese anche la tecnica grafica del disegno a “punto e tratto”.

**I mangiatori di patate**

Tra aprile e maggio 1885, a Nuenen, nella regione del Brabante nei Paesi Bassi, Van Gogh dipinge uno dei quadri che sarebbe diventato celebre con un titolo che lambi-sce l’ironia: I mangiatori di patate.Cinque contadini a tavola dividono la cena quotidiana: dalle patate – come pepite do-rate, tra le poche forme luminose della sce-na – sprigiona un vapore che avvolge l’u-nica figura di spalle; sul tavolo non ci sono piatti, come se tutti prendessero il cibo dal vassoio, solo tazzine allineate dove cala un liquido scuro e denso.Nel buio della stanza, la luce della lampa-da a olio illumina con violenza i visi grandi e deformi dei contadini, gli occhi incavati, le labbra grosse, le mani ossute.Se il contrasto luminoso ricorda l’interes-se per Rembrandt, emerge dal dipinto un modo nuovo di raccontare la vita rurale che carica i personaggi di espressioni grot-tesche, quasi caricaturali, a esprimere la durezza della fatica quotidiana; un racconto che non fu apprezzato al tempo.L’intenso legame dell’artista con il fratello Theo e l’abitudine a raccontare di sé e dei propri dipinti in lunghe lettere piene di pas-sione, ci hanno fornito una fonte preziosa di informazioni. Poco dopo aver concluso l’opera Van Gogh scrive: “Ho cercato di dare un’idea di come questa gente che mangia patate al lume della lampada ab-bia zappato la terra con le stesse mani che ora protende nel piatto; questo mio dipinto evoca il lavoro manuale e prova a ricor-dare come questi contadini si siano one-stamente guadagnati quel che mangiano[...] Ritengo sia errato dare a un quadro di contadini una patina liscia e conven-zionale. Se un quadro di contadini sa di pancetta, fumo, vapori che si levano dalle patate bollenti, va bene, non è malsano [...] soprattutto per certa gente di città. Quadri del genere possono insegnare loro qualco-sa” (Lettera 404 N a Theo, 30 aprile 1885)

Visi rudi come patate terrose: l’aderenza tra soggetto e lavoro

Orientato a far emergere la vita dura e degna della campagna, l’artista riproduce con pennellate grosse, forti e nere, a contrasto con colpi di bianco, i “visi rudi e piatti, dalle fronti basse e labbra grosse, non affilate, ma piene e simili a quelle dei quadri di Millet”, proprio come “una patata sporca di terra e ovviamente non sbucciata” (Lettera 405 N a Theo, agosto 1884). Il risultato finale è l’esito di circa cinquanta studi preparatori.Tra i tanti spiccano i ritratti (circa venti) di Gordina de Groot con la grande cuffia bianca (la donna che compare a sinistra nel quadro dei Mangiatori e che era la modella preferita di quel tempo), ma anche molti altri contadini diventano protagonisti: Van Gogh usa ritrarli la sera, al lume di candela, in ambienti scuri, in modo che i contrasti tra luci e ombre siano più violenti ed espressivi

**La camera da letto**

Nell’olio su tela La camera da letto [1.66] Van Gogh dipinge la sua stanza, facendone una sorta di autoritratto esistenziale: l’ambiente racconta le sue abitudini (con pochi oggetti che lasciano intendere una vita materiale spartana e meticolosa) e le sue attività (gli autoritratti alle pareti), ma anche le emozioni che lo abitano: tutto è apparentemente ordinato, ma niente è stabile, niente è “al suo posto”. Innanzitutto la prospettiva è deformata, come se la superficie del dipinto fosse convessa, il letto si dilata verso di noi in modo eccessivo, i quadri sporgono troppo dalle pareti, mentre i mobili sono schiacciati verso il fondo e mostrano punti di vista diversi. Il colore – di nuovo giallo-azzurro – è dato a stesure piatte e ampie che, secondo l’intenzione dell’artista, dovevano ricordare le stampe giap-ponesi di cui era ammiratore (Focus pag. 29). La convivenza con Gauguin diventò sempre più insostenibile – anche per le divergenti visioni pittoriche – e il tragico esito è uno degli aneddoti più famosi della storia dell’arte: alla vigilia di Natale l’ennesima lite portò Gauguin alla fuga da Arles e Van Gogh, in preda alla frustrazione, si automutilò l’orecchio. Il sogno della comunità di artisti era finito

**I girasoli**

Proprio a Parigi, fin dal 1886, Van Gogh si appassionò al tema dei girasoli [1.67], che avrebbe coltiva-to con passione anche negli anni seguenti: il genere della natura morta, nato qualche secolo prima e considerato del tutto ancillare dalla tradizione accademica, si afferma defini-tivamente come tramite dell’interiorità e della forza pittorica dell’artista. Paste cromatiche spesse, colori accese, pennellate direzionate e gestuali, vibranti di energia, genrano un vero trionfo della pittura. In una lettera al pittore Bernard, nel 1888, scriveva: “Sto pensando di decorare il mio atelier con una mezza dozzina di quadri di girasoli, una decorazione in cui i cromo, puri o divisi, risplenderanno su fondi differen-ti, azzurri, dal veronese più pallido al blu regale, incorniciati da sottili listelli dipinti a tratteggio arancione. Delle specie di effetti da vetrate di chiesa gotica”.Nel 1888 l’inquietudine interiore e l’inesauribile tensione artistica portarono Van Gogh a spingersi ancora più a sud di Parigi, in Provenza, per realizzare il sogno dell’Atelier du Midi, una comunità di artisti che vivessero e dipingessero insieme, in uno scambio reciproco di amicizia e di idee

**La chiesa di Auvers-sur-Oise**

Tra le diverse vedute La chiesa di Auvers-sur-Oise[1.68] è dipinta a giugno come una gemma sfaccettata, incastonata in un paesaggio vibrante, traballante. La pittura è fatta di onde, tratti, punti: i due sentieri in primo piano dilatano la composizione e sono resi a piccole pennellate spezzate, le forme sono in-stabili e vacillano sotto il nostro sguardo. Il blu domina la scena, non si sa se sia giorno o notte, ma è la passione per questo colore, l’adesione emotiva alla pittura e alla natura, che animano il quadro

**Campo di grano con corvi**

A luglio diventa dominan-te l’oro dei campi di grano su cui volano corvi neri [1.69]. Van Gogh confessa in proposito al fratello: “non mi sento assolutamente imbarazzato nel tentare di esprimere tristezza, e un’estrema solitudine. [...] Che farci, vedete di solito cerco di essere di buon umore, ma anche la mia vita è attaccata a un fi lo, anche il mio passo vacilla”. Il volo nero dei corvi accompagna la veduta e il disagio degli ul-timi giorni, che si conclusero con un colpo di pistola allo stomaco e la morte, tra le braccia dell’amato fratello Theo.

**La notte stellata (e Campo di grano con mietitore)**

Ad Arles Van Gogh era stato felice, ave-va raggiunto – nonostante fossero pochi anni che dipingeva – una piena maturità di visioni e un dominio se non di sé, almeno del colore.Questa lucida consapevolezza compare anche nella follia della sua ultima stagio-ne in Provenza. La ritroviamo sia nellanotte stellata di giugno a Saint-Rémy de Provence, sede dell’ospedale psichiatri-co dove l’artista fu ricoverato in seguito alla forte crisi psichica che aveva porta-to Gauguin ad allontanarsi da lui, sia nel giorno abbagliante dipinto due mesi più tardi, durante le ore di uscita permesse dai medici.Una notte e un giorno della vita di Van Gogh diventano “la notte”e“il giorno”per eccellenza, espressione di due op-posti, ma identici nell’esaltazione dei due stati luminosi e dell’energia potente della natura. Entrambi i dipinti sono costruiti con la linea ascendente verso destra dell’orizzonte, ma con effetti opposti: nella notte il cielo è protagonista e la città non è che un sottile lembo di terra coronato dal profilo ondu-lato dei monti; viceversa, nel paesaggio diurno è la terra a dilatarsi nello spazio, con oltre metà della tela occupata dalla distesa paglierina del frumento maturo.Il campo e il cielo si corrispondono: i vor ti-ci angoscianti, ma anche stupefacenti del-la notte, trovano un’eco nel mare di grano che sembra muoversi sotto i nostri occhi.I due paesaggi sono anche luoghi di spe-rimentazione tecnica, oltre che spec-chio di emozioni: “Non seguo nessun sistema di pennellata. – scrive al fratello Theo – Dipingo alla brava con tocchi irre-golari che lascio tali e quali. Vi sono delle paste alte e per contro delle zone di tela prive di colore, dei punti lasciati incompiu-ti, delle riprese, brutalità e asprezze; alla fine il risultato, sono portato a crederlo, è quel tanto di inquietante e provocatorio da non far felici le persone con idee arretrate e preconcetti sulla tecnica”

La notte stellata, giugno 1889

La notte stellata esprime lo stupore e l’ansia dell’artista che guarda dalla finestra dell’ospedale di Saint-Rémy lo spettacolo del cielo di giugno: osservandolo, Van Gogh sembra affacciarsi ad un paesaggio interiore. Sull’azzurro diffuso si agitano forze contrapposte, vortici che si scontrano, mentre le stelle e la luna vibrano nei loro aloni concentrici. Lo scontro è anche cromatico: la coppia complementare az-zurro-giallo accende il cielo in forme sinuose e dilatate, amplificate dalle pennellate circolari. In basso il villaggio è reso con tratti più aguzzi e spezzati e a sinistra, decentrati, i cipressi allungano le chiome verso l’alto e contrappongono le loro sagome scure e verticali contro le onde orizzontali del cielo. “I cipressi – scrive al fratello – mi preoccupano sempre, vorrei farne una cosa come i quadri dei girasoli, e mi stupisce che nessuno li abbia ancora fatti come li vedo. Sono belli come linee e come proporzioni e assomigliano a un obelisco egiziano [...]. Ora bisogna vederli qui contro il blu, nel blu per meglio dire”.Van Gogh dipinge la sua angoscia, ma anche il suo sentimento di totale adesione alla natura, la sua immersione completa nel paesaggio

**L’autoritratto in Van Gogh**

Gli autoritratti di Van Gogh sono la rap-presentazione del modo in cui l’artista con-cepisce il suo ruolo: un personaggio non integrato nella società, ma proprio per questo capace di vedere oltre i confi ni consueti, come un veggente o una gui-da per la società stessa che lo esclude. Allo stesso tempo i suoi ritratti diventano “fotografi e” dei suoi stati d’animo, docu-mentano le diverse fasi emotive, oltre che artistiche, della sua esistenza.Scriveva Van Gogh al fratello Theo: “Si dice, ed io ne sono fermamente convinto, che sia molto diffi cile conoscere se stessi. Tuttavia, non è di certo più semplice fare il proprio ritratto. I ritratti dipinti da Rem-brandt hanno qualche cosa in più del vero, contengono una rivelazione”.Nella sequenza di questi e altri autoritrat-ti l’artista si manifesta, dunque, come un individuo dalla personalità multipla che oscilla tra la coscienza di sé come gui-da dell’umanità e l’angoscia di ritrovarsi incompreso ed escluso. La stesura pit-torica cambia ogni volta, raccontando la sofferenza di una personalità fragile, alla perenne ricerca di se stesso.

L’artista e il suo destino

In Autoritratto con cappello di feltro grigio del 1887, che mostra ancora un’infl uenza impressionista, Van Gogh indossa cappello, giacca e cravatta da parigino, ma la sua testa è circondata da una sorta di aureola, come se si sentisse predestinato.L’aureola ritorna anche nell’Autoritratto dedicato a Paul Gauguin, eseguito ad Arles nel 1888, dove sembra alludere al ruolo che l’artista stesso si attribuisce come “sacerdote” della comunità di artisti che sogna di fondare nel Sud della Francia (pag. 44). La sua fi gura appare come nel vuoto, in uno spazio irreale. Scomparsa la cravatta borghese, ora indossa un medaglione simbolico. Il suo viso ha tratti orientali, il cranio è rasato come un monaco, in un modo che l’artista stesso descrive a Gauguin: “Esagerando anch’io la mia personalità, avevo cercato piuttosto il carattere di un bonzo, semplice adoratore del Buddha eterno”.Passando di mano in mano il bonzo/Van Gogh fu venduto in area tedesca ed esposto alla mostra Arte degenerata voluta da Adolf Hitler per denunciare quelle che il dittatore riteneva “aberrazioni dell’arte moderna”. Comprato a Lucerna alla vendita successiva alla esposizione, il quadro è entrato nel 1951 nella collezione del Fogg Art Museum di Harvard

Dolore e smarrimento

L’Autoritratto con l’orecchio benda-to e pipa (1889) è il documento di un dolore: la mutilazione esibita attraver-so la benda è descritta anche dal suo sguardo perso, come il fumo della pipa che si disperde nell’aria. Dello stesso anno è l’Autoritratto oggi al Museo d’Orsay, dove l’aureola è sostituita dalle onde delle pennellate, testimoni delle crisi nervose subite. L’artista non domina più l’energia che sente in sé, ma ne è sopraffatto. Scomparsa la ta-volozza ricca di colori, i toni si riducono a variazioni di blu e marrone

**Il Simbolismo**

Il 18 settembre 1886 sul supplemento letterario del quoti-diano francese “Le Figaro” compariva il Manifesto del Sim-bolismo, a firma del poeta Jean Moréas. Il testo, conside-rato atto di nascita di una nuova scuola poetica, dava voce concreta a un orientamento culturale che, anche se mai codificato programmaticamente, si era in realtà diffuso in Francia, e non solo, già dagli anni Sessanta del XIX secolo, sia a livello letterario e musicale, sia nel campo delle arti figurative. Alla base di questa generale tendenza, che non sarebbe corretto ritenere un movimento univoco e unitario, stava la crisi della fiducia nei metodi conoscitivi razionali e una conseguente reazione alla rappresentazione realistica dei fenomeni sensibili. Il riferimento filosofico non era più il rigore positivista, che poneva la ragione e i dati reali e scientifici come unico fondamento della conoscenza, ben-sì un tipo di filosofia come quella di Henri Bergson, che attribuiva un ruolo fondante all’intuizione, cioè alla com-prensione profonda della realtà, al di là della superficie costituita dai dati quantitativi

Dalla letteratura alla musica

Intento dei simbolisti era quello di indagare il complesso gioco di “corrispondenze” tra elementi che rinviano l’uno all’altro, un concreto a un astratto. D’altronde proprio Bau-delaire, che nel 1857 aveva dato alle stampe il sonetto Cor-respondances, veniva considerato da Moréas un antesignano di questo clima, per aver alluso nel suo testo ai legami tra visibile e invisibile stabiliti da riferimenti simbolici e polisen-soriali. Il mondo è per Baudelaire un insieme inestricabile di simboli che parlano un linguaggio misterioso e polifonico, che né la scienza né la ragione possono comprendere. Sulla stessa via si mossero i principali poeti francesi del XIX secolo (Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Jules Laforgue) e romanzieri come Joris-Karl Huysmans, che con il suo À rebours, pubblicato nel 1884, aveva descrit-to perfettamente quel clima “decadente” che dell’atmosfera simbolista costituisce un aspetto sostanziale. Le suggestioni passarono presto dalla letteratura alla musica, con compositori come Claude Debussy e Gabriel Fauré che aprirono la strada a una tecnica musicale nuova, tesa tra impressionismo e simbolismo

Gustave Moreau: il Simbolismo nella pittura

Anche la pittura si mosse presto oltre l’indagine della per-cezione proposta dall’Impressionismo e dal Realismo, per sondare lo spazio di mondi onirici e interiori.Antesignano delle poetiche simboliste può essere considera-to Gustave Moreau (1826-1898). Nonostante la formazione tradizionale acquisita presso l’École des Beaux-Arts e ancora permeata di valori tardo-romantici, l’artista riuscì ad esporre ai Salons parigini già alla metà degli anni Sessanta opere intrise di un linguaggio simbolico e allusivo. La veste dietro cui questo linguaggio si celò fu nella maggior parte dei casi quella di miti classici o episodi biblici rivisitati in chiave per-sonale. Edipo e la Sfinge (1864), Giasone e Medea (1865) od Orfeo (1865, 1.89) sono esempi calzanti delle realizzazioni più alte di Moreau, in cui lo splendore dei corpi degli eroi si coniuga con un’ambientazione paesaggistica e dettagli estremamente realistici, ma al tempo stesso inquietanti

**Occhio-mongolfiera**

Occhio-mongolfiera [1.90], car-boncino datato 1878, esemplifica perfettamente la procedu-ra operativa dell’artista: la rappresentazione dell’anatomia dell’occhio si coniuga con l’aspetto surreale – l’organo tra-sformato in mongolfiera – e con quello simbolico – l’occhio come simbolo dell’onniscienza divina. A partire dal 1890 l’artista iniziò a usare diffusamente an-che il colore, realizzando opere a olio o a pastello che si distinguono proprio per la raffinata ricerca cromatica. Lentamente gli aspetti simbolici più ambigui e disturbanti lasciarono posto a composizioni di fiori che divennero il soggetto privilegiato della tarda carriera di Redon, che non mancò tuttavia di collocare questo soggetto apparentemente banale in atmosfere sospese e sognanti che tradiscono una certa continuità con le prove precedenti.L’opera di Redon fu particolarmente apprezzata dal gruppo dei Nabis, compagine che si riunì tra il 1888 e il 1890 al Café Volpini di Parigi e la cui concezione del ruolo dell’artista era implicita già nel nome, che in ebraico significa “profeti”; Maurice Denis (1870-1943) ebbe il ruolo di teorico

Odilon Redon e il gruppo dei Nabis

Allusioni visionarie e fantastiche furono invece alla base della ricerca di Odilon Redon (1840-1916), che tradusse il reale, indagato scrupolosamente e quasi scientificamente in ogni suo aspetto, in immagini ambigue e oniriche. La vena creativa dell’artista trovò terreno particolarmente fertile nel campo dell’illustrazione e dell’opera grafica in generale, suo principale settore d’impiego specialmente nelle fasi iniziali della carriera, anche grazie agli insegnamenti dell’incisore Rodolphe Bresdin. La tecnica del bianco e nero divenne presto congeniale alla fantasia dell’artista, che tramite mo-dulazioni tonali ora delicate ora particolarmente intense creò chiaroscuri suggestivi dai quali emergono immagini fantasiose e sottilmente inquietanti che danno concretezza visiva a una profonda dimensione interiore

**L’apparizione**

Gustave Moreau realizzò il dipinto L’ a p p a-rizione nel 1876, dopo aver compiuto nu-merosi studi preparatori. L’artista riprende l’episodio evangelico riguardante Salomé, la giovane fanciulla che con la sua danza tentò di sedurre il patrigno Erode per otte-nere la decapitazione di Giovanni Battista, accusato di aver stigmatizzato l’unione incestuosa tra Erode stesso ed Erodiade, madre di Salomé.Al centro della sala del palazzo di Erode, sospesa a mezz’aria, appare la testa decol-lata del Battista – non sappiamo se reale o solo macabra prefigurazione di quello che sarebbe accaduto – che sprigiona un bagliore accecante in forte contrasto con il buio dell’ambiente circostante. Mai prima di allora il soggetto biblico era stato trattato con accenti tanto inquietanti e originali, attingendo da fonti disparate (evidente è ad esempio, nella testa decollata del Battista, un certo riferimento all’episodio di Medusa decapitata da Perseo).Sulla sinistra, la fanciulla dalla pelle ebur-nea abbigliata solo con gioielli e veli traspa-renti protende una mano verso la testa di Giovanni e, contemporaneamente, reclina il capo quasi a ritrarsi dalla luce troppo inten-sa. In chiave simbolica le due figure sem-brano rappresentare l’opposizione tra la virtù e la passione cieca e sfrenata

Unico soggetto, molteplici versioni

Il tema della Salomé fu indagato numerose volte dall’artista alla metà degli anni Settan-ta. Esistono varie versioni a olio de L’ a p-parizione, conservate anch’esse al Museo Moreau, oltre che un acquerello di grandi dimensioni conservato al Museo d’Orsay, che insieme a un dipinto di analogo sogget-to intitolato Salomé danza davanti a Erodefu esposto al Salon del 1876, suscitando al contempo ammirazione e aspre critiche

La tecnica esecutiva

Per rendere particolari effetti di luminosità e intensi chiaroscuri sullo sfondo della scena, l’artista opera un sapiente gioco di lumeggiature e sovrappone ai colori bruni di fondo un sottile segno inciso che impreziosisce l’ambiente e sottolinea i particolari architettonici del palazzo, specialmente capitelli e archi. I segni incisi fanno riferimento a una grande varietà di immagini e modelli del passato medievale, ma anche orientali; in particolare, il tema degli animali affrontati risale a moduli compositivi dell’Antichità paleocristiana, ma, raffigurando animali fantastici e poco realistici, Moreau si richiama a un Medioevo immaginifico e sognato, in sintonia con il clima tutt’altro che realistico della visione di Salom

La Femme fatale

Il carattere terribile di Salomé viene spesso associato alla figura della seducente e pericolosa femme fatale, presenza ricorrente nella letteratura e nelle arti figurative di fine secolo: si pensi alle opere di autori quali Oscar Wilde e Gustave Flaubert o ad artisti come Franz von Stuck.Qui il sensuale corpo della donna è indagato attraverso pennellate fluide e pastose, che caratterizzano anche la resa dei gioielli con cui è esaltato il nudo della danzatrice. La varietà dei colori e l’allusione alla preziosità dei materiali preludono alla preziosità dei gioielli Art Nouveau, spesso realizzati proprio su disegni e idee di artisti, come nel caso di Alfons Mucha

**Edvard Munch**

Una visione tragica della vita

“Malattia e pazzia furono gli angeli neri custodi della mia culla”: questo dichiarò a proposito della propria travagliata infanzia Edvard Munch (1863-1944), il più importante dei pittori norvegesi e figura di riferimento per la Secessione di Berlino e poi per gli Espressionisti.Partendo dagli eventi tragici della propria esistenza, Munch dà voce a questioni universali, sviscerando le contraddizio-ni della società moderna e il travaglio esistenziale dell’uo-mo nella città borghese. Figlio di un medico, fu affascinato dalle tematiche del dolore mentale e fisico e dal trattamento che la società riserva ai marginali: molte sue opere mostra-no, infatti, un personaggio solo tra la folla, che lo lascia in disparte e sembra quasi farsi beffe di lui, così come prostitute e barboni, ritratti soprattutto in incisioni e vignette.

La sperimentazione tecnica

Perfezionista e tormentato dalla costante incapacità di optare per una scelta definitiva, ovvero da ciò che il filosofo dane-se Søren Kierkegaard definì il sentimento dell’angoscia, Munch ha proposto continue variazioni di uno stesso tema, con tecniche diverse: olio, tempera, xilografia, acquerello.Significativa fu, inoltre, la sua attitudine alla fotografia, che utilizzò a partire dal 1902 per riprendere infermiere, malati e altre scene, soprattutto in ospedale. L’effetto di sfuocatu-ra o di doppia esposizione, errori volontariamente utilizzati nelle lastre, si ripresentavano nei quadri sotto forma di bordi ripassati più volte, di macchie di colore annebbiato, di figure “mosse” o dipinte in due fasi di un movimento corporeo.

Oslo, Parigi, Berlino

Munch fu un grande viaggiatore e conobbe le maggiori cor-renti artistiche europee: le sue fonti furono la linea curva dell’Art Nouveau e la pittura simbolista. Nel 1885 visitò per la prima volta Parigi, dove fu colpito da artisti come Toulouse-Lautrec, Degas, Van Gogh e soprattutto Gauguin. Sempre a Parigi, poté visitare una mostra con reperti Maya, tra cui una mummia in posizione fetale, che ispirerà i volti scavati come teschi di molti suoi dipinti

**La bambina malata**

La bambina malata[2.3], prima opera matura e autobiografica dell’artista, suscitò scandalo: benché il tema fosse convenzionale (la malattia era un sogget-to ampiamente rappresentato), sconcertò la tecnica nervosa ed essenziale usata per rappresentarlo. Realizzato in quattro versioni e declinato in numerose prove grafiche, il quadro inaugurò la prassi della ripetizione dello stesso soggetto volta a esplorare fino all’estremo la carica emotiva di un even-to. Questa pratica andò accentuandosi ulteriormente con l’uso della fotografia, come se Munch riproducesse un “negativo” interno da cui traeva sempre nuovi esemplari. Dal 1892 al 1908 Munch visse e lavorò a Berlino, rivelando da subito il suo ruolo dirompente. Nel 1892 le autorità tede-sche, infatti, chiusero, a pochi giorni dall’apertura, la prima personale dell’artista a causa della presunta scabrosità dei soggetti. In realtà, oltre ai temi, anche la tecnica era fonte di scandalo: una pittura libera che lasciava ampi margini al non finito, con stesure apparentemente sciatte di colore opaco, in cui erano ben visibili il gesto della mano e la setola del pennello. La mostra censurata lo rese famoso e ottenne l’ammirazione di molti giovani tedeschi che, anche in seguito a quell’evento, diedero vita alla Secessione berlinese

**La morte nella stanza della malata**

La morte nella stanza della malata[2.4] sviluppa, ma in un altro stile pittorico, la visione dipinta a poco più di vent’anni. Si tratta, come nel primo dipinto, della sorella maggiore Sophie, morta di tubercolosi. Munch ci porta di nuovo nella sua stanza: la ragazza, che nel quadro del 1885 è ritratta frontalmente, ora è nascosta dalla poltrona. Intorno a lei un’aura di morte (sog-getto principale della scena, come chiarisce il titolo) abita i gesti dei presenti: il padre, di fronte a Sophie, ha il capo chino e si porta le mani al volto; i fratelli (tra cui Munch stesso, di spalle alla ragazza in piedi) hanno gesti sofferti. Solo Inger, la sorella minore, ha un volto e uno sguardo, per quanto cereo e smarrito. La pennellata vibrante de La bambina malata è qui tradotta in larghe campiture di colore, a rendere il senso di uno spazio fluttuante, emotivo, più che fisico. Lo stile di vita vagabondo, fatto di notti insonni, alcol, super-lavoro, condusse Munch nel 1908 a una crisi nervosa, dopo la quale fu internato per otto mesi a Copenaghen. Visse il resto dei suoi anni in una grande casa di Oslo: alla sua morte, vi si trovarono un migliaio di quadri, sei sculture e un’enorme quantità di grafiche; per volontà dell’artista questo patrimonio andò alla città, dove dal 1963 gli fu dedicato il Munchmuseet

Il Fregio della vita

Testimone e al contempo fautore della nascita della Secessione a Berlino, Munch frequentò nella città tedesca circoli intellet-tuali, specie il caffè Al maialino nero, dove affrontò con il con-terraneo August Strindberg temi esistenziali, psicologia, morte, sesso, Simbolismo, che pervasero le opere di quel periodo. Proprio a partire dal 1892 l’artista cominciò a concepire uno Studio per una sequenza: l’amore, successivamente defini-to il Fregio della vita, un unico scorrere epico di immagini, emozioni e ricordi dipinti con colori sempre più violenti e stri-denti. Il fregio illustrava simbolicamente la “poesia della vita, dell’amore e della morte” e si compose nel tempo di un numero crescente di opere: Munch le espose per la prima volta insieme nel 1893 a Copenaghen, pervenendo alla versione completa nel 1902, in occasione della quinta mostra secessionista berlinese. Il ciclo aveva un’unità e una dimensione narrativa, perché in-tendeva esprimere, nelle parole dell’artista, “la lotta tra uomo e donna chiamata amore. A partire dagli inizi, in cui esso è quasi represso, per arrivare ai dipinti Il bacio[2.14]dove la lotta vera e propria è cominciata. La donna che si concede e assume la bellezza addolorata di una Madonna[2.9]”. E ancora “La donna nella sua diversità è per l’uomo un mistero. La donna è allo stesso tempo una santa, una prostituta e un’amante infelice devota all’uomo. I capelli della donna si sono avvolti intorno a lui e hanno infiltrato il suo cuore [vedi Vampiro,2.8]. L’uomo è distrutto dalla lotta. Un’atmosfera malata nella natura è per lui un grande urlo – quelle nubi sanguigne come sangue che gocciola [vedi L’urlo, 2.12]”.A Berlino Munch allestì la mostra su quattro pareti, attribuendo a ciascuna un titolo: Nascita dell’amore; Sviluppo e dissoluzione dell’amore; Angoscia di vivere; Morte. Alcuni dei quadri più celebri dell’artista come Vampiro, Il bacio, La danza della vita, La morte nella stanza della malata, Sera sul viale Karl Johan, Madonna e L’urlo sono stati concepiti come parte della serie: “Appesi insieme improvvisamente mi sembrò che una sin-gola melodia passasse dall’uno all’altro. I dipinti diventavano qualcosa di diverso da ciò che era stato previsto singolarmente. Ne risultava una vera sinfonia”

**Madonna**

La sessualità è raffigurata come ciò che con-duce alla vita ma anche alla morte; lo si deduce agevolmente dalla serie della Madonna (1894-1895, 2.9): questa figura sensuale ma cadaverica, al confine tra passione e malattia, in una prima versione è corredata da una cornice sulla quale sono dipinti spermatozoi che si indirizzano verso un feto: vita e morte, piacere e dolore sembrano essere aspetti indissolu-bilmente connessi.Ciò che fa di Munch un grande precursore dell’Espressio-nismo, movimento al quale non volle mai aderire, non sono, però, soltanto i temi che tratta, quanto il fatto che, nei suoi quadri, la sofferenza è tradotta in soluzioni formali: l’ansia viene rappresentata da aloni attorno alle teste; l’incombenza della follia dai colori sanguigni dei cieli; la paura dalle dia-gonali improvvise su cui corrono strade, staccionate, ponti, tetti; il distacco dalla realtà visibile e il contatto con quella interiore dalla labilità ricorrente dei confini tra le figure e il loro sfondo

**L'urlo**

Un equilibrio interrotto“Camminavo per strada con due amici. Il sole era al tramonto e cominciavo a sen-tirmi avvolto da un senso di malinconia. A un tratto il cielo si fece rosso sangue. Mi fermai, appoggiandomi a una staccionata, stanco morto, e fi ssai le nubi infi ammate che gravavano, come sangue e spada, sul fi ordo nero-bluastro e sulla città. I miei amici continuarono a camminare. Io rima-si inchiodato in piedi, tremante di paura, e udii un grido forte e infi nito trafi ggere la natura”. La spiegazione del quadro, fornita dal suo stesso autore, condensa meglio di qualunque altra immagine il senso della perdita di armonia tra l’uomo e il cosmo.

L’angoscia delle linee e dei colori

Il sentimento di angoscia viene comunicato attraverso il soggetto e i colori, ma anche da alcuni aspetti della composizione. La fi gura del protagonista è posta in basso, al centro, ma curva leggermente verso de-stra. L’ovale della bocca, focus della com-posizione, risulta spostato verso il basso. L’andamento labirintico delle curve so-pra la sua testa sembra un prolungamento delle ellissi concentriche della bocca, del viso mummifi cato dalla paura, delle mani intorno alle orecchie. I fi ordi, il cielo, la na-tura diventano prolungamenti del senti-re del protagonista in un labirinto fatto di linee ondulate, seguendo le quali l’occhio vaga senza punti di riferimento stabili: ricordiamo che il timore della perdita dell’e-quilibrio psichico, della follia, caratterizzò l’intera vita dell’artista. Il quadro è diviso dalla diagonale della staccionata: manca un piano orizzontale evidente, una base sicura su cui si appog-giano lo sguardo e la fi gura.L’individuo rimasto solo, ferito, trasferisce nella natura il proprio senso di perdita e lo trasfi gura in un lago di sangue (il rosso) e di lutto (il blu-nero). La vita stessa (la strada) è una pista scoscesa e impossibi-le da percorrere, paralizzati come siamo dall’inquietudine.

Un ritratto non convenzionale

Dal punto di vista della biografi a dell’arti-sta, l’opera potrebbe rimandare alla perdita precoce della madre; si è anche ipotizzato che il cielo rosso rimandi al sangue della madre morente, vista da Munch bambino in una crisi di tubercolosi. Rispetto alla struttura della ritrattistica tradizionale, la figura non occupa la posizione che ci at-tenderemmo. Munch dunque impedisce di identifi care la sua composizione con un qualsiasi schema già praticato dalla storia dell’arte, producendo nell’osservatore un senso di vertigine e di ansia

La disperazione che tutto inghiotte

Le opere di Munch possono essere collegate le une alle altre da una medesima visione pessimistica e angosciosa della vita, come si evince già dai titoli dei dipinti: Disperazione, del 1892, e Angoscia, del 1894. Vi rivediamo tra l’altro la stessa composizione formale presente ne L’ u r l o, con un rapporto fi gura-sfondo che si pone agli antipodi del rapporto di osmosi tra natura e fi gura dei ritratti rinascimentali. Simili impostazioni ispireranno le prospettive vertiginose caratteristiche dell’operato dei registi nordici, quali Carl Theodor Dreyer e Ingmar Bergma

**Gustav Klimt**

Protagonista della Secessione viennese fu Gustav Klimt(1862-1918). Gli anni centrali della sua carriera furono quelli in cui altri grandi viennesi iniziarono a scavare nelle pro-fondità dell’Io: lo scrittore e drammaturgo Arthur Schni-tzler descrisse la follia nascosta nell’apparente normalità della borghesia, Gustav Mahler rinnovò profondamente la musica sinfonica e Sigmund Freud esplorò l’inconscio, postulando la centralità della vita sessuale (Focus pag. 231). In questo clima di ricerca e inquietudine, Klimt intraprese una carriera che, tra il 1880 e il 1905, fu dedicata alla de-corazione di spazi pubblici.La crisi si verificò quando espresse contenuti che la società viennese ritenne inaccettabili. In particolare fecero scandaloi pannelli per l’Aula Magna dell’Università di Vienna (1901-1907, distrutti nel 1945 dall’incendio appiccato al Castello di Immendorf, dove erano stati ricoverati), in cui l’allegoria della Medicina mostrava una donna sopraffatta da morte e malattia, mentre l’allegoria della Giustizia, invece di celebrarel’inevitabilità del bene, affermava l’impossibilità di ogni legge. Nel frattempo Klimt era giunto a una sintesi estrema delle forme e a un appiattimento dello spazio, a favore dei fondi oro ispirati anche ai mosaici di Venezia e Ravenna, dove si era recato nel 1903. I fondali si arricchirono di motividecorativi che si legavano alle ambientazioni e agli abiti. Nel suo interesse per i processi naturali di nascita e morte, inoltre, Klimt aveva analizzato la forma delle cellule ve-getali attraverso le lezioni viennesi del famoso anatomistaungherese Emil Zuckerkandl, che il pittore aveva organizzato per sé e per un piccolo gruppo di artisti. Altre influenze salienti furono la pittura giapponese di Hokusai e Utamaro (Focuspag. 29), di cui Klimt conosceva le stampe, e la scul-tura africana, che egli aveva iniziato a collezionare.

**Fregio di Beethoven**

Nel 1902 l’artista partecipò alla decorazione interna del Padiglione della Secessione (pag. precedente) creando per il piano terreno un fregio [2.29-2.32] che si sviluppa su tre pareti, per ben 34 metri. Realiz-zato su tavole apposte alle pareti, l’opera è dipinta a olio con inserimenti di materiali diversi come polvere d’oro, vetri, madreperla, bottoni, e perfino sabbia. Klimt racconta per immagini la Nona sinfoniadel musicistaLudwig van Beethoven (1770-1827), secondo l’interpreta-zione fornita da un altro grande compositore di poco più giovane, Richard Wagner (1813-1883): vi si trova l’opposizio-ne tra Forze ostili e il Bene che trionfa con la mediazione della Poesia, simbolo del potere salvifico dell’arte.Nel primo pannello compaiono Le suppliche del debo-le genere umano: tre figure nude implorano un cavaliere dall’armatura dorata, simbolo della Forza.Nel secondo pannello, Forze ostili minacciano il cavalie-re: il Gigante Tifeo (come un gorilla gigantesco) precede le figure di Malattia, Follia, Morte.Nel terzo pannelloL’anelito alla felicità si conclude con l’abbraccio tra due amanti, probabilmente il Cavaliere e la Poesia, e si ispira all’Ode alla Gioia del poeta romantico Friedrich Schiller, contenuta nel coro conclusivo dell’opera di Beethoven: “le arti ci conducono fino al regno dell’ide-ale, ove soltanto possiamo trovare pura gioia, pura felicità, puro amore”.La morte e la decadenza che si insinuano nel rigoglio della vita e dell’amore, indagate attraverso il rapporto tra ma-schile e femminile, sono il filo conduttore degli utlimi anni.

**Giuditta II**

“Io stesso ho inteso un illustre personaggio che copre nel nostro paese un altissimo uf-ficio proclamare a gran voce che Gustavo Klimt non deve essere altro che un alcoliz-zato”: così scriveva Nino Barbantini, giova-ne direttore della Galleria d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro di Venezia, nel 1910, commen-tando la sala personale che la Biennale di Venezia aveva dedicato a Klimt. Ventidue tele, le opere più recenti dell’ar-tista, erano allineate lungo le pareti di una stanza bianchissima allestita dall’architetto Eduard Wimmer-Wisgrill, esponente delle Wiener Werkstätte. Quella mostra, pur contestata e perfino de-risa dal pubblico italiano abituato allo stile arioso e brillante del cosiddetto impressio-nismo internazionale, dette frutti insospet-tabili, assicurando a Venezia uno dei due dipinti di Klimt comprati da musei italiani: Ca’ Pesaro si aggiudicò Giuditta, mentre l’an-no successivo la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma acquistò Le tre età della donna.Otto anni dopo la redazione della prima fi-gura di Giuditta (1901, oggi custodita alla Galleria del Belvedere di Vienna) Klimt torna sulla figura dell’eroina biblica esplorando di nuovo un tema che evidentemente lo attrae. Eppure il titolo, che nella versione di Vienna campeggiava oro su oro “Judith und Holo-fernes”, sparisce nel quadro veneziano che infatti compare come Giuditta II/Salomè. Nella tradizione della storia dell’arte entram-be le figure femminili sono ritratte come don-ne avvenenti in macabre coppie con le teste decollate di Oloferne e Giovanni Battista, anche se Salomè costituisce una sorta di controcanto, una proiezione scura della luminosa Giuditta, pronta a sacrificare la vita per il suo popolo, contro il crudele nemico Oloferne; Salomè appare invece spesso discinta ed è lei la crudele nemica che pretende la testa del Battista, vittima dei suoi desideri. Klimt unisce le due fonti iconografiche in un’immagine tutta nuova, dove la donna, bellissima e spietata, trascina per i capelli la testa dell’uomo. La soluzione klimtiana comprime la figura in un formato fortemente verticale, con due pannelli laterali d’oro, quasi come ante di una porta che si schiude su una visione che al tempo stesso ci incanta e ci terrorizza e in questo misto di sensazioni, splendore e orrore, repulsione e attrazione, sensualità e pulsioni di morte, consiste il fascino del dipinto. Oro e nero, uniti, piatti e luminosi, contrasta-no le trame decorative che tessono la figura di ghirigori, linee ondulate, cerchi, triangoli, rettangoli, tessere fluttuanti come organismi dotati di vita propria. I mosaici ravennati, ma anche la fitta geo-metria dei pavimenti marmorei della Basili-ca di San Marco a Venezia ispirano ancora Klimt che li trasforma in segni del nuovo alfabeto secessionista.

Potere e solitudine

Il volto emerge sotto la massa liquida e piatta di una calotta nera, dove spiccano intarsi di colori brillanti a motivi circolari e rettangolari. Giuditta/Salomè èfatta di contraddizioni: immobile e splendente come una icona bizantina, allo stesso tempo sembra spingersi in avanti e il busto nudo, violaceo e vero, contrasta con i piani piatti della decorazione a colori violenti. Ugualmente si distingue, come ritagliato da una lama aguzza, il profilo della donna e il suo sguardo terribile, sofisticato, col neo appena sotto l’occhio, che rivela il proprio potere seduttivo ma anche la sua solitudine

Mani rapaci e preziose

Mani come artigli, mani rapaci, mani “come granchi”, secondo una definizione del tempo, stringono un carico macabro e trattengono appena le onde fluttuanti della testa maschile che sembra scivolare giù, verso un gorgo indistinto. Allo stesso tempo sono anche mani preziose, dalle dita ossute e nervose, elettriche, circondate da gioielli che sottolineano l’azione e l’orrore. L’ossessione per la decorazioneevidenzia ancora una volta il rapporto tra figura e sfondo, tra volume di parti della figura e piani decorativi, tipico di Klimt