

U4
H. W. JANSON - DORA JANE JANSON

STORIA DELLA PITTURA

DALL'ETÀ DELLE CAVERNE A OGGI

131 illustrazioni a colori e in nero



*Il punto della
conoscenza
contemporanea*

GARZANTI

bagno. A Marat piaceva scrivere così, con una tavola di legno posata sui bordi della vasca, per scrivania. Un giorno la giovane Charlotte Corday entrò all'improvviso nella stanza, gli porse un biglietto personale e, mentre Marat leggeva, gli affondò un coltello nel petto. Quali che fossero le ragioni di Charlotte — e Marat era odiato da molti — David ci fa sentire che non si tratta di un delitto qualunque, ma quasi della morte di un santo che immola la vita per la sua fede: un santo di carne e ossa, come quelli del Caravaggio.

7.

L'ERA DELLE MACCHINE

La Rivoluzione francese aveva sostituito il re con un governo repubblicano, ma la repubblica durò solo dieci anni. Prima della fine del secolo la Francia era di nuovo governata da un solo uomo. Napoleone Bonaparte era salito al potere come capo dell'esercito repubblicano quando la Francia era stata attaccata dalle nazioni vicine, preoccupate che la parola d'ordine della Rivoluzione — « libertà, uguaglianza e fraternità » — si diffondesse anche da loro. Il genio militare di Napoleone sbaragliò tutti i nemici, all'infuori dell'Inghilterra. Mille anni dopo Carlomagno, Bonaparte si autoelesse imperatore. Ma dieci anni più tardi, nel 1814, il suo esercito fu sconfitto, e Napoleone venne fatto prigioniero dalle forze alleate dell'Inghilterra, della Germania e della Russia.

Napoleone è una tipica ironia della storia. Per sconfiggerlo, gli altri paesi dovettero accettare gran parte delle idee rivoluzionarie di cui avevano tanta paura. Napoleone infatti non aveva annullato le conquiste della Rivoluzione: se ne era semplicemente servito per i propri fini. Il suo fu il primo esercito moderno: un contingente di cittadini-soldati, mossi dal senso del dovere patriottico. I suoi nemici, che da principio l'avevano combattuto con milizie mercenarie, dovettero a loro volta creare eserciti nazionali. Ma, dopo aver chiesto ai popoli un sacrificio di questa portata, si ac-

corsero che molto difficilmente avrebbero potuto arginare le loro sempre più pressanti richieste di nuovi diritti. Sotto Napoleone la nobiltà del sangue cessò di essere un privilegio: figli del popolo divenivano generali e ministri in grazia delle loro capacità. Si era così affermata una nuova concezione dei diritti dell'uomo, che non avrebbe più potuto essere cancellata. Nessuna meraviglia, quindi, se dopo le guerre napoleoniche i popoli si sentirono più sicuri di sé e pretesero i medesimi diritti che gli americani godevano fin dal 1776.

Napoleone amava considerarsi una reincarnazione degli imperatori romani, e i pittori che, prima e durante la Rivoluzione, avevano esaltato le eroiche virtù delle antiche repubbliche, ora presero a modello l'eleganza e lo splendore dell'arte imperiale romana. David era stato uno dei primi e più ardenti ammiratori di Napoleone, ma non godeva più della stessa autorità di una volta; un gruppo di artisti più giovani, cresciuti con la Rivoluzione, dominavano il campo. Tra loro c'era il migliore allievo di David, Jean-Auguste-Dominique Ingres, del quale riproduciamo, nella tavola a colori a pag. 124, lo splendido ritratto di *Madame Rivière*. Osservate com'è cambiata la moda femminile: invece delle gonne sbuffanti del barocco e del rococò (figura 72), Madame Rivière indossa un disadorno abito « classico » che segue le linee naturali del corpo. Sebbene non sia identico al costume della matrona romana di Boscoreale (figura 11), ce la fa ricordare. Ma questi paralleli sono interessanti anche per altri motivi. Fedele alle teorie neoclassiche di David, Ingres si considerava, innanzi tutto, un disegnatore, e poichè giudicava il colore e la luce meno essenziali della forma, evitava accuratamente le pennellate larghe e fluide dei maestri barocchi. Eppure



76 GOYA: *Il 3 maggio 1808*. 1814-15. Museo del Prado, Madrid.

Ingres era molto più pittore di quanto pensasse. Nella sua *Madame Rivière* i colori sono straordinariamente belli, le superfici hanno un delicato chiarore perlaceo e, agli effetti dell'unità del quadro, l'atmosfera poetica ha la stessa importanza del disegno rigorosamente equilibrato. Paragonato alla *Matrona* di Boscoreale, il nostro ritratto sembra quasi una fotografia, tanto sono precisi i particolari: in questo, Ingres rivela un amore per la « verità » che viene da David (vedi la *Morte di Marat*, figura 75) e che, nelle mani di un artista meno grande, sarebbe potuto diventare pericoloso.

Frattanto lo stile barocco-rococò, con la sua passione per la fantasia più che per la realtà, per la luce e il colore più che per la forma, non si era mai estinto del tutto. Ai tempi di Napoleone vi erano artisti che davano vita a idee neoclassiche dipingendo in stile barocco, mentre altri facevano proprio il linguaggio neoclassico, ma se ne servivano per soggetti immaginosi, as-

solutamente fantastici. Un pittore importantissimo, lo spagnolo Francisco Goya, riuscì persino a trasformare il barocco in uno stile « moderno » senza venir nemmeno sfiorato dalla corrente neoclassica. Come Velázquez, che ammirava moltissimo, Goya fu pittore di corte del re di Spagna; tuttavia dipinse moltissimi altri soggetti oltre ai ritratti ufficiali. Forse, le sue opere più potenti sono quelle dedicate alla lotta del popolo spagnolo contro l'esercito napoleonico, che aveva occupato il paese senza riuscir mai a sottometterlo. Nel *Tre maggio 1808* (figura 76) il pittore ci mostra la fucilazione di un gruppo di cittadini di Madrid che avevano resistito all'invasore straniero. I colori squillanti, l'ampia « scrittura » pittorica, l'illuminazione drammatica ci ricordiamo il barocco. Perché, allora, ci sentiamo così sicuri che, nello spirito, il quadro appartiene al diciannovesimo secolo? Naturalmente, il soggetto in sé è nuovo e audace, e il modo in cui Goya lo tratta lo è ancora di più. Il *Marat* di David ricorda un quadro religioso; il *Tre maggio 1808* si serve, altrettanto completamente, dei mezzi dell'arte religiosa (Goya era rimasto colpito dall'opera di Rembrandt), e di nuovo si vedono uomini che muoiono, se non per il Regno dei Cieli, per la Libertà. Dal punto di vista di Goya, però, la vera tragedia stava nel fatto che a sparare fossero i francesi; come molti altri, da principio aveva creduto che le forze di Bonaparte avrebbero portato gli ideali della Rivoluzione nel suo paese arretrato. Il *Tre maggio 1808* è un tributo alle infrante speranze del pittore e a quelle di molti altri uomini, allora e nei tempi futuri. La stessa scena si è ripetuta tante volte, dall'epoca di Goya — con personaggi diversi in tutti i paesi del globo — che è diventata il terribile simbolo della nostra « era di rivoluzione ».

Il romanticismo

Osserviamo ora l'*Ufficiale della Guardia Imperiale a cavallo* (figura 77) e vediamo quali erano i sentimenti di un giovane pittore francese verso Napoleone. Questo quadro, a grandezza naturale, fu eseguito nel 1812 da Théodore Géricault, un pittore di straordinario talento, allora appena ventenne, come una specie di ritratto ideale del soldato napoleonico. Nato più di quarant'anni dopo David e Goya, Géricault vedeva la vita molto diversamente da quei due pittori. Per lui la politica non aveva più la forza di un ideale filosofico: nelle campagne dell'imperatore, Géricault vedeva solo il colore e il brivido dell'azione e dell'avventura. Tutto ciò si sarebbe potuto esprimere molto difficilmente nel controllato stile neoclassico, perciò il nostro artista dovette tornare indietro, fino a Rubens, in cerca di ispirazione (confrontate la drammatica *Crocifissione*, alla figura 60). Goya era stato educato nella tradizione barocca; Géricault rimise in vigore quello stile che si addiceva singolarmente alla sua arte. Con lui incontriamo un nuovo tipo di pittore e un nuovo movimento artistico: il romanticismo.

La parola si riattacca al sorgere delle civiltà « romanzesche », cioè a quel momento degli inizi del Medioevo in cui il mondo barbarico e il mondo romano trovarono una prima fusione. Ma è collegamento vago non meno del periodo a cui si riferisce: per i romantici, l'Alto Medioevo è solo un simbolo di fervide attese, di avventurose passioni, di idee appena germoglianti, di misteriose possibilità. Era, insomma, il fascinoso mondo del « possibile », fervidamente atteso o perduto senza speranze, che si opponeva al freddo mondo della realtà classica.



77 GÉRICAULT:
Ufficiale della
Guardia Imperiale a cavallo. 1812. Museo del Louvre, Parigi.

Per questo i romantici non ebbero mai uno stile canonizzato e « perfetto » come i neoclassici. Per loro, l'importante non era giungere a una forma, ma provare intensamente un sentimento: in un certo senso, l'emozione era fine a se stessa. Volevano vivere romanzescamente e a volte teatralmente: Géricault, appassionato cavaliere, morì prematuramente, a trentatré anni, per una brutta caduta da cavallo. Ostinatamente ribelli a tutte le regole e ai valori stabiliti, avevano il sacro culto dell'individualità: nessuna meraviglia se il pubblico non sempre riusciva a capirli. Ma i romantici erano contentissimi di sentirli isolati e di non

andare d'accordo con la società del loro tempo: la loro individualità si sentiva esaltata. Sono gli inizi della frattura tra l'artista e il pubblico che persiste ancora oggi.

Poco prima della morte di Géricault comparve sulla scena parigina un altro interessante pittore romantico, Eugène Delacroix. Delacroix e Ingres erano destinati a diventare i poli opposti della pittura francese, i « nemici per definizione », fin dopo la metà del secolo. Dapprima Ingres, il grande conservatore, ricevette tutti i premi e le lodi, ma, alla fine, quando ci si fu abituati al romanticismo, Delacroix lo raggiunse. Il suo *Arabo attaccato da un leone* (figura 78), eseguito intorno al 1850, ha ancora molto in comune con l'*Ufficiale della Guardia Imperiale* di Géricault. Vi si ritrovano il movimento rubensiano, la pennellata larga, fluida, il brivido dell'azione violenta. Ma l'affascinante periodo napoleonico era ancora troppo vicino e reale per suggerire intense rievocazioni. E Delacroix preferisce cercare l'ispirazione nella letteratura e nella storia, o, come in questo caso, nel mistero di paesi lontani: in tutto ciò, insomma, che fosse lontano nello spazio o nel tempo. Delacroix aveva realmente visitato una volta il mondo arabo del Nord-Africa, ma la scena del quadro è inventata liberamente senza alcun modello.

Nei primi anni della loro attività, Géricault e Delacroix erano stati molto influenzati dalla pittura inglese. In Gran Bretagna, all'inizio del diciannovesimo secolo, si era affermato un importante gruppo di paesaggisti, tutti di tendenza romantica. Quel che era stato Rubens per i romantici francesi, lo furono, per gli inglesi, i maestri olandesi del paesaggio barocco. In loro gli inglesi ritrovarono i propri sentimenti per le maestose forze della natura e per la piccolezza e la solitu-



78 DELACROIX:
Arabo attaccato da un leone. 1850
circa. Art Institute of Chicago.

dine dell'uomo di fronte ad esse. Ciò nonostante non imitarono pedissequamente i loro modelli, come i francesi non copiavano Rubens. E questo appare evidente se si osserva *Hampstead Heath* (figura 79) di John Constable. Il quadro è uno degli innumerevoli schizzi a olio, poco più grandi di 23 cm. x 30, che Constable eseguì di quella zona, oggi un sobborgo di Londra. Erano schizzi rapidissimi, eseguiti sul luogo, cosa che, in quell'epoca, era piuttosto inconsueta. Per questo il nostro paesaggio è diverso da quelli di Van Goyen e di Ruisdael (figure 64 e 65). I maestri barocchi non dipingevano mai all'aperto, anche quando volevano ritrarre un luogo ben definito. Si limitavano a fare dei disegni a matita che poi elaboravano con comodo in studio. Constable, invece, era così affascinato dai mutevoli umori della natura che per lui di-

vennero più importanti degli elementi fissi di un paesaggio. Nel nostro schizzo il pittore ha colto un momento di particolare splendore: un grandioso dramma interpretato dal vento, dal sole e dalle nuvole su un'ampia distesa di campi. I particolari sulla terra fanno soltanto da «fondale», e perciò sono appena accennati. Forse, nella realtà, la scena non era così suggestiva, ma poichè la descrizione del pittore è l'unica che possediamo, la vediamo attraverso i suoi occhi e gli crediamo.

Per quanto riguarda William Turner, l'altro grande paesaggista inglese dell'epoca di Constable, spesso ci capita di far fatica a credergli. Ne *La fregata «Téméraire»* (tavola a colori a pag. 141) ci mostra un famoso vecchio vascello rimorchiato all'ultima dimora, sullo sfondo di un luminoso tramonto. I fuochi artificiali del cielo rappresentano l'estremo saluto alla grande eroina che, come il sole, tramonta in tutta la sua gloria. E prendiamo anche nota (poichè Turner lo desidera) del contrasto tra il rimorchiatore tozzo, simile a un mostro, e l'argentea, slanciata *Téméraire*. Uno spettacolo splendido, dinanzi al quale, tuttavia, ci si può sentire un po' a disagio. Come un organista troppo zelante, Turner ha azionato qualche registro più del necessario e la musica è divenuta assordante.

I paesaggi erano forse l'aspetto più originale della pittura romantica; in ogni caso erano il più popolare. Mentre Constable e Turner, ciascuno a suo modo, ci presentano la visione romantica della natura con una chiarezza mai raggiunta da nessun altro artista, anche in Europa molti pittori cercavano una nuova interpretazione del paesaggio, e avrebbero continuato fin dopo la metà del secolo. Persino il Nuovo Mondo aveva i suoi paesaggi romantici, sebbene per la mag-



79 CONSTABLE: *Hampstead Heath* (schizzo ad olio). 1821. Art Galleries, Manchester.

gior parte gli americani fossero troppo occupati a battere la natura sul piano pratico, per badare alla poesia dei suoi mutevoli umori. Tra i pionieri che si stabilirono nel Middle West e nel Far West c'erano pochi pittori. Eppure, ogni tanto qualcuno dipingeva un quadro come *I mercanti di pellicce sul Missouri* (tavola a colori a pag. 142) di George Caleb Bingham, che echeggia la vastità e il silenzio dei grandi spazi aperti. I due cacciatori, nella loro canoa scavata in un tronco, con la volpe nera incatenata a prua, che scivolano lungo la corrente nel sole velato di foschia, ci riportano alla vita sul fiume di Mark Twain ragazzo, a Tom Sawyer e a Huck Finn.

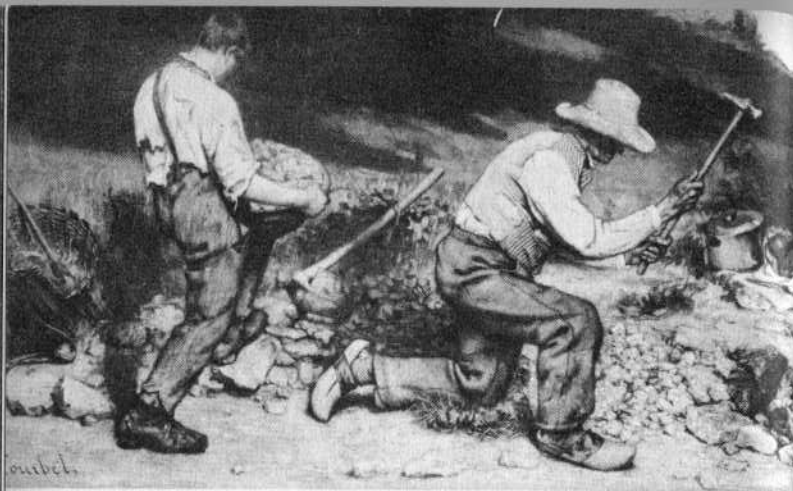
Con *la brezza* di Winslow Homer (tavola a colori a pag. 143) fu dipinto una trentina d'anni dopo i *Mercanti di pellicce*, nell'Est e non in territorio di frontiera, ma rivela la stessa sensibilità per i grandi spazi

aperti d'America. Siamo al largo della costa del New England, a mezzogiorno di una bella giornata ventosa, e possiamo quasi sentire l'odore salmastoso dell'aria marina mentre veleggiamo col vecchio pescatore e i tre ragazzi verso il faro lontano (sulla sinistra), e la goletta (a destra) segue la sua rotta.

Realismo e impressionismo

Ma ritorniamo dai grandi spazi aperti al frastuono e all'irrequietezza della metà del secolo diciannovesimo. Negli anni che erano seguiti alla Rivoluzione francese, in tutto il mondo si era svolta un'altra grande rivoluzione: la rivoluzione industriale, portata dalle macchine. Vi erano sempre state macchine, naturalmente, ma si erano usate in maniera limitata, perchè si potevano far funzionare solo con la forza del vento (sul quale non si poteva contare) o con la forza dell'acqua (che bisognava utilizzare sul posto). L'invenzione della macchina a vapore, sul finire del secolo diciottesimo, cambiò completamente la situazione. Finalmente il bagaglio di cognizioni che gli studiosi della natura avevano raccolto sin dal Rinascimento si poteva utilizzare inventando macchine per gli scopi più svariati. Queste macchine a loro volta portarono a nuove scoperte scientifiche e a nuove invenzioni, fino alle meraviglie della tecnica dei nostri giorni.

È difficile per noi, oggi, renderci conto fino a che punto i battelli a vapore, la ferrovia e le fabbriche rivoluzionarono la vita, cento anni fa. Tutti andavano in estasi davanti alla quantità di merce, a buon mercato, fabbricata e trasportata con le macchine, eppure



80 COURBET: *Gli spaccapietre*. 1849. Già nella Galleria di Stato di Dresda (distrutto?).

quelle stesse macchine dovevano provocare molta infelicità. Gli artigiani di un tempo si trovarono senza lavoro, e il loro posto venne preso da una massa di operai non specializzati e mal pagati, che vivevano stipati in catapecchie malsane. Nessuna meraviglia se le macchine vennero accolte da alcuni come una specie di dono del cielo, mentre altri le maledissero. Tutto sommato, la nascita dell'industria moderna distrusse molte credenze, molte abitudini e molte istituzioni; creò nuovi conflitti e nuove tensioni, però fece anche in modo che gli uomini dipendessero dal reciproco lavoro più che in passato.

E i pittori? Che effetto ebbe, su di loro, l'età della macchina? I romantici avevano esaltato soprattutto la libertà della fantasia e del sentimento, ma altri pensavano che fosse una via d'uscita troppo comoda per sfuggire alla realtà del loro tempo. Costoro erano convinti che, in un'epoca di scienza e di progresso industriale, l'arte dovesse trattare temi contemporanei. Nel

1848, quando l'Europa fu travolta da una ventata di rivoluzioni scatenate dalle classi inferiori che chiedevano migliori condizioni di vita e una società più democratica, i pittori realisti cominciarono a ritrarre, con grande serietà, la vita degli operai e dei contadini. Il loro leader fu Gustave Courbet, i cui *Spaccapietre* (figura 80) fecero scoppiare un pandemonio simile a quello causato dal Caravaggio due secoli e mezzo prima. Nell'opera di Courbet non troviamo « nobili ideali » nè voli di fantasia: c'è solo un vecchio che spacca pietre con l'aiuto di un ragazzo. Di loro, come persone, possiamo apprendere poco perchè non li vediamo in viso, eppure proviamo subito simpatia e rispetto perchè sono *presenti* in maniera così ferma e monumentale. L'artista moderno, secondo Courbet, doveva rimanere saldamente piantato sul terreno della vita quotidiana, doveva dipingere solo quello che vedeva, non ciò che gli appariva agli occhi del pensiero; doveva cercar di rivaleggiare con gli antichi maestri nell'ambizione, non copiandoli.

Con tutto questo la pittura di Courbet è ancora piena di reminiscenze del diciassettesimo secolo. All'artista interessavano molto più le nuove cose che voleva dire, che non la ricerca d'un modo nuovo per dirle. Questo « modo nuovo » doveva scoprirlo un altro grande pittore francese, Edouard Manet. Manet condivideva l'idea di Courbet, che bisognasse dipingere solo ciò che si vedeva, ma era convinto che per farlo si dovesse rielaborare l'intero linguaggio pittorico. Così cominciò a studiare tutto quel che poteva in proposito; eseguì copie e studi delle opere dei grandi maestri e per molti anni questi « quadri di quadri » furono la sua principale preoccupazione. Il nuovo linguaggio elaborato da Manet salta agli occhi se si



81 MANET: *Il suonatore di flauto*. 1866. Museo del Louvre, Parigi.

paragona il suo *Suonatore di flauto* del 1866 (figura 81) con *Gli spaccapietre*. Fin dal tardo Medioevo, quando i quadri erano diventati « finestre », i pittori erano sempre ricorsi all'ombreggiatura e al disegno plastico per rendere le loro forme solide e corpose e lo spazio all'intorno cavo e profondo. Courbet dipingeva ancora così. Manet, invece, decise che tutto questo lo si poteva ottenere per mezzo delle semplici differenze di colore, anziché variando le luci e le ombre. Nel *Suonatore di flauto* la luce colpisce la figura di fronte, di modo che non vi sono praticamente né ombre né ombreggiature. Il quadro è composto di macchie separate di colore puro, sistemate sulla tela

l'una accanto all'altra. E ogni macchia, sia che rappresenti una cosa (ad esempio parte dell'uniforme del ragazzo) sia che rappresenti un semplice spazio vuoto (come la « pezza » grigia intorno alla figura), ha una forma propria, ben definita. Che cosa significa, tutto questo? Semplicemente che per Manet il quadro è diventato più importante della cosa che rappresenta. Il mondo limitato della tela possiede le proprie « leggi naturali », e la prima dice che ogni pennellata, ogni macchia di colore è ugualmente « reale » qualsiasi cosa rappresenti in natura. Vermeer e Velázquez, tra gli antichi maestri, sono quelli che si avvicinarono di più all'idea di « pittura pura ». Toccava a Manet trasformare il trionfo di luce del barocco in trionfo di colore.

Sulla barca (tavola a colori a pag. 144) mostra lo stadio seguente della rivoluzione iniziata da Manet.

82 BOUGUEREAU: *Giovanezza*. 1875 circa. Collocazione sconosciuta.



83 DEGAS: *Manet* (disegno a matita). 1865 circa. Metropolitan Museum of Art, New York.



Stimolato da alcuni artisti più giovani (Claude Monet e altri) che nelle loro tele avevano portato più avanti le sue idee, Manet si era dedicato a scene all'aperto come questa, inondata da un sole così vivo che al confronto tutti i dipinti anteriori sembrano lugubri. C'è colore dappertutto, specialmene nelle ombre (se possiamo chiamarle così!). È un quadro di genere, ma Manet ci permette di dare appena uno sguardo ai due personaggi e a quel che fanno; la sua pennellata è divenuta rapida e smagliante come quella di Hals e di Constable, e tutta la scena sembra in movimento. Per questo i critici conservatori chiamarono « impressionismo » il nuovo stile: secondo loro, i quadri di questo genere erano, nel migliore dei casi, impressioni fuggevoli, schizzi non finiti che non valeva la pena di prendere sul serio. Per giunta, si lagnavano, il colore era così crudo che faceva male agli occhi (ovviamente pareva che non mettessero mai il naso fuori casa nei giorni di sole). Uno dei più giovani pittori della nuova scuola, Auguste Renoir, si servì dell'impressionismo in maniera particolarmente felice per descrivere l'animazione delle strade parigine. Il suo *Pont-Neuf* (tavola a colori a pag. 177) mostra un ponte sulla Senna nel sole abbagliante di un mezzogiorno d'estate, e di nuovo, sono lo splendore e la ricchezza del colore a dare tanto fascino e tanta gaiezza al quadro. L'aria vibra per il calore che si riverbera dal marciapiede, ma l'ombra ha un'aria deliziosamente fresca: insomma, un giorno perfetto per una passeggiata.

Come si poteva non godere la meravigliosa freschezza della scena? Eppure, in quegli anni, per la maggior parte del pubblico, il più grande pittore vivente era William Adolphe Bouguereau, le cui opere raggiungevano i prezzi pagati per i quadri più rari degli

antichi maestri. Nella figura 82 è riprodotta una sua opera, intitolata *Giovinezza*. Una fanciulla in veste classica si appoggia a un'antica fontanella romana ed è giocosamente assediata da due cherubini svolazzanti: le « voci dell'amore ». Forse l'idea in sé non è malvagia, in fondo anche la *Nascita di Venere* di Botticelli (figura 37) ha un tema poetico piuttosto complicato e dello stesso genere. Se il dipinto di Bouguereau per la maggior parte di noi ha perso il suo fascino, mentre la *Venere* di Botticelli e il *Pont-Neuf* hanno conservato il loro, la ragione sta nel fatto che Bouguereau non era molto sensibile alla bellezza delle forme pittoriche e del colore: a lui bastava « fotografare » il modello, un lavoro che una macchina avrebbe fatto molto meglio. Forse per questo piaceva: la gente si fidava delle sue opere, come si fidava della macchina fotografica che « non mentisce mai », ed era perfettamente disposta a trovare ispirazione dove noi oggi tro-

84 CÉZANNE: *Casa in Provenza*, 1885-86. John Herron Art Institute, Indianapolis, Indiana.



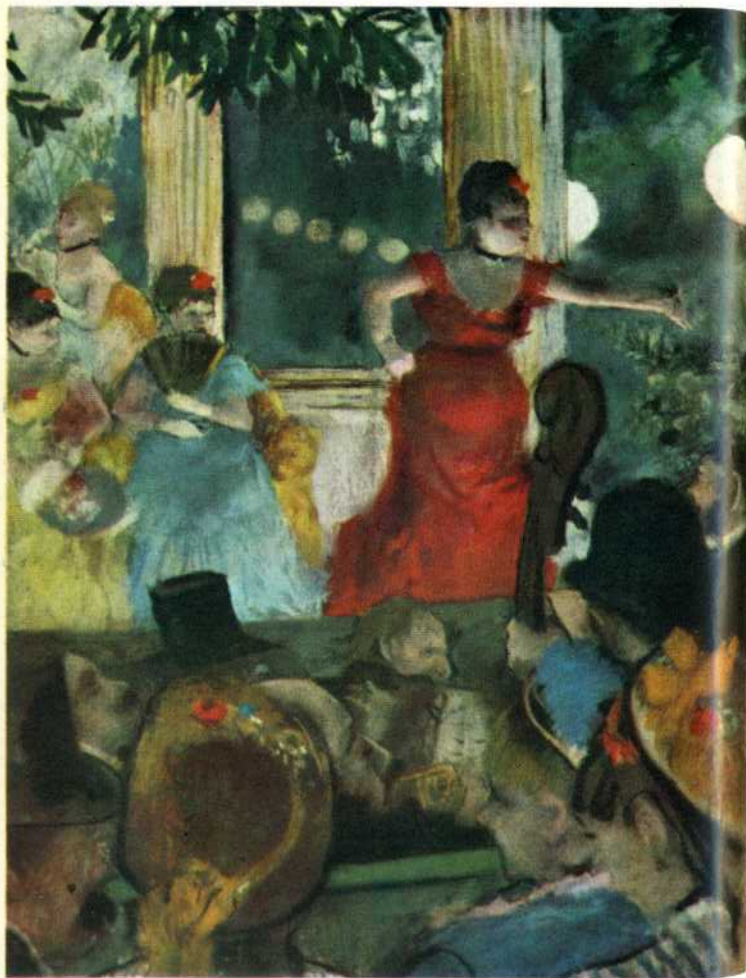
viamo solo traspirazione e sentimentalismo da dozzina.

Bouguereau ci mostra lo stile accademico nel suo peggiore aspetto. Si considerava l'erede spirituale di Ingres e di David (e per tramite loro di Poussin e di Raffaello), ma non sapeva assolutamente mettere in pratica quel che predicava. Ciò nonostante, la scuola accademica dalla quale proveniva non era del tutto grama: un giovane artista di valore poteva avvantaggiarsene, nonostante le terribili manchevolezze. Uno dei grandi maestri dell'impressionismo, Edgar Degas, aveva avuto una preparazione di questo genere. Aveva studiato con un allievo di Ingres e aveva lasciato la scuola con un rispetto per la linea e la composizione che gli fu utile per tutta la vita. Lo splendido ritratto a matita (figura 83) che Degas fece al suo amico Manet, poco dopo il loro primo incontro, è infinitamente più vicino allo spirito di Ingres di qualsiasi opera di Bouguereau. La posa è noncurante, tranquilla, come se Degas avesse colto il suo modello di sorpresa; tuttavia la figura è costruita con estrema attenzione, le linee sono così aggraziate, le forme disposte così nitidamente che possiamo permetterci di paragonarla con *Madame Rivière* di Ingres (tavola a colori a pag. 124).

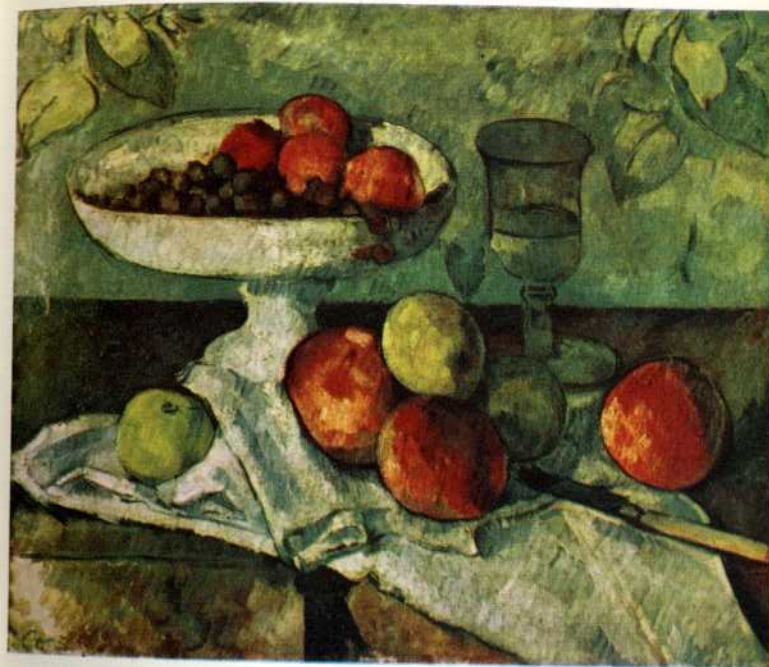
A differenza di altri membri del gruppo di Manet, Degas non dipingeva quasi mai all'aperto. Fra i soggetti preferiti di questo impressionista di interni e notturni, c'erano scene di teatro e di spettacoli come il *Café Concert* (tavola a colori a pag. 178). Qui i colori vivaci dei costumi, l'illuminazione drammatica, il contrasto tra il mondo « artificiale » del palcoscenico e quello « reale » degli spettatori sono stati tessuti in una trama meravigliosamente ricca e viva. Di nuovo ci sembra di poter dare un'occhiatina alla scena per



RENOIR: *Le Pont-Neuf*. 1872. Collezione Boggs, New York.



DEGAS: *Café Concert: Les Ambassadeurs* (pastello). 1876-77. Museo, Lione.

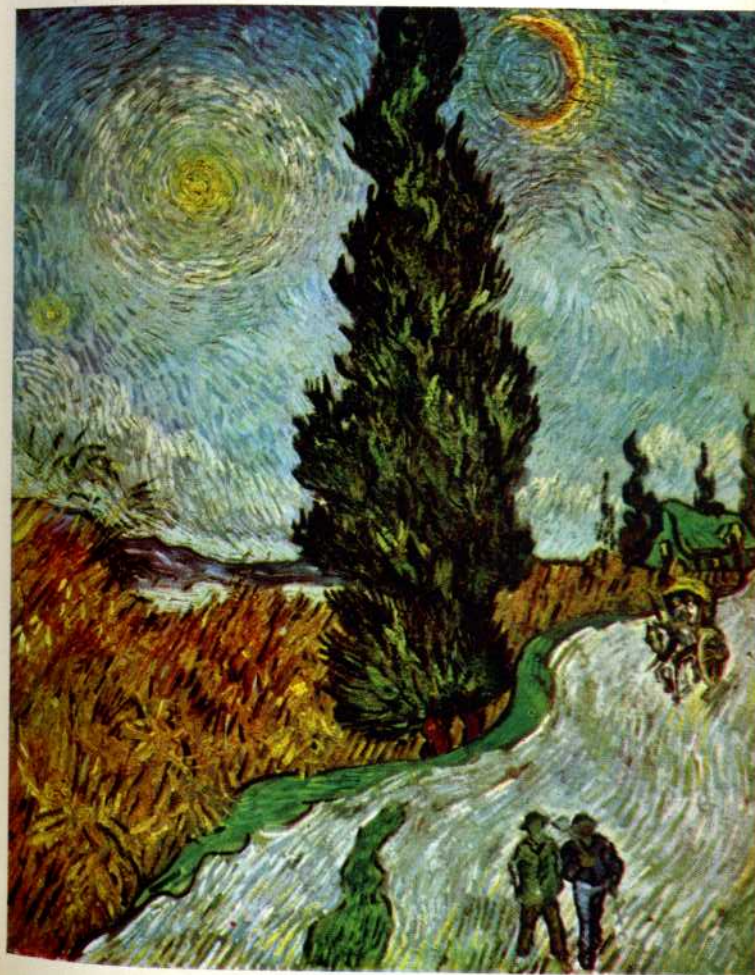


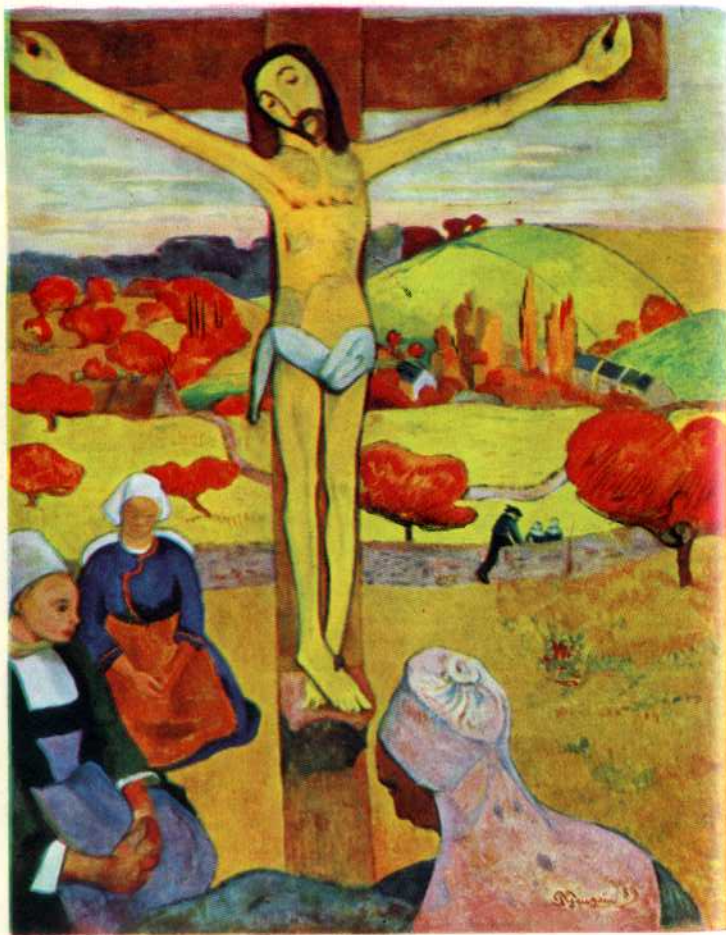
CÉZANNE: *Fruttiera, bicchiere e mele*. 1879-82. Collezione René Lecomte, Parigi.



SEURAT: *Un pomeriggio di domenica sulla Grande Jatte*, 1884-86. Art Institute of Chicago.

VAN GOGH: *Strada con cipressi*, 1889. Museo di Stato Kröller-Müller, Otterlo (Olanda).





GAUGUIN: *Il Cristo giallo*, 1889. Albright Art Gallery, Buffalo, New York.



TOULOUSE-LAUTREC: *Al Moulin Rouge*, 1892. Art Institute of Chicago.



ROUSSEAU: *La zingara dormiente*, 1897. Museum of Modern Art, New York.

caso, come se l'artista l'avesse schizzata in pochi minuti mentre attraversava il vestibolo affollato. In realtà, però, quest'aria spontanea, e « scentrata », nasconde una quantità di calcoli precisi. Osservate, ad esempio, come la fila dei lampioni alla sinistra della cantante vestita di rosso serve ad attirare l'attenzione sul suo braccio teso, come il collo del contrabbassista che si sporge dalla fossa dell'orchestra ci faccia « sentire » lo spazio tra il primo piano e lo sfondo.

La costruzione di questo quadro rivela la cura di un antico maestro, ma un antico maestro con una mentalità completamente e profondamente moderna.

I postimpressionisti

Tra i primi ammiratori di Manet c'era un giovanotto piuttosto scorbutico che veniva dal Sud della Francia e si chiamava Paul Cézanne. Costui si impadronì rapidamente del linguaggio di quadri come il *Suonatore di flauto* (figura 81) e ne fece la base del proprio lavoro. Verso il 1870 Cézanne cominciò a dipingere luminose scene all'aperto, simili a *Sulla barca* di Manet e al *Pont-Neuf* di Renoir (tavole a colori a pagg. 144 e 177), ma non condivise mai l'interesse dei suoi amici per l'« attimo fuggente », per il movimento e la mutevolezza delle cose, e verso il 1880 si lasciò alle spalle l'impressionismo e divenne il primo postimpressionista. Non è questa una definizione molto esauriente del Cézanne maturo e dei pittori che seguirono le sue orme ma, per lo meno, lascia capire che essi non erano anti-impressionisti. Tutti questi artisti sapevano fino a che punto fossero debitori alla rivoluzione iniziata da Manet e certo non intendevano annullarne i risultati.

Anzi, volevano portarla più avanti: in realtà il postimpressionismo è uno stadio più avanzato, e importantissimo, della stessa fondamentale « rivoluzione di Manet ».

Vediamo, ora, a quale tipo di postimpressionismo era arrivato Cézanne. La sua natura morta *Fruttiera, bicchiere e mele* (tavola a colori a pag. 179) ha i colori freschi e la pennellata facile di un quadro impressionista, ma se la si osserva attentamente per un po' di tempo si scopre una quantità di cose che lasciano perplessi. Intorno a quasi tutte le figure corre una linea nera, e le figure stesse sono più semplici di quanto sarebbero in natura; la tavola sembra inclinata verso l'alto e la prospettiva della fruttiera e del bicchiere non è « esatta ». Anche i colori han l'aria di seguire uno schema che mette in risalto il contrasto dei toni caldi e dei toni freddi, e le pennellate formano una specie di disegno che copre tutta la tela e la fa sembrare vagamente luminosa. Ma Cézanne ha fatto tutte queste cose di proposito, o perchè non sapeva fare di meglio? Per strano che possa apparire, più studiamo il quadro più ci convinciamo che tutto va perfettamente bene, lì dove si trova, per quanto, in natura, sarebbe sbagliato. Ed è appunto questo che Cézanne voleva farci sentire. Per lui, ancora più che per Manet, una tela incorniciata è un mondo a sè, con leggi proprie, molto più importanti, per il pittore, delle leggi naturali. L'artista perciò non può prendere una cosa dalla natura e introdurla nel quadro così com'è, senza adattarla. « La fruttiera, i bicchieri e la frutta, » ha l'aria di dirci, « non sono degni di nota in sè. Diventano importanti solo per quel che ne faccio io, nel mio quadro. Questo è il mio compito, e la mia sfida come artista. » Ma Cézanne non considerava la

natura semplice materiale grezzo, da trattare come più gli piaceva. La rispettava enormemente e l'alterava solo il minimo indispensabile. Nella sua *Fruttiera* e ancor più nella *Casa in Provenza* eseguita qualche tempo dopo (figura 84), si vede chiaramente con quanta delicatezza Cézanne ha saputo accordare le esigenze dell'arte e della natura, perchè il mondo del quadro è ordinato, ha i suoi limiti ed è fatto di macchie di colore e non di atomi. Le forme sono accuratamente commisurate l'una all'altra e alle dimensioni della tela, eppure rimangono sempre una parte del grande mondo esterno che non si ferma alla cornice.

Cézanne una volta spiegò che la sua meta era di « rifare Poussin, ma dal vero »: vale a dire che desiderava raggiungere un'arte solida e monumentale come quella degli antichi maestri, senza rinunciare a ciò che aveva imparato dall'impressionismo. Lo stesso si può dire di Georges Seurat, un altro grande postimpressionista. La carriera di Seurat fu breve come quella di Masaccio, del Giorgione e di Géricault (morì nel 1891, a trentadue anni), e i risultati che raggiunse sono altrettanto sbalorditivi. Dedicò i suoi migliori sforzi ad alcuni quadri grandissimi, ciascuno dei quali gli prese un anno di tempo o anche più. Lavorava così adagio per molte ragioni, tra l'altro perchè era fermamente convinto che l'arte dovesse basarsi su un « sistema ». Come Degas, aveva studiato con un allievo di Ingres, e il suo interesse per la teoria veniva da questa esperienza. Ma, come per tutti gli artisti di genio, le teorie di Seurat non spiegano i suoi quadri; sono, piuttosto, i suoi quadri a spiegare le teorie.

Per *Un pomeriggio di domenica sulla Grande Jatte* (tavola a colori a pag. 180) Seurat ha scelto un soggetto popolare diffuso tra gli impressionisti: un'alleg-



85 VAN GOGH: *Contadino della Camargue* (disegno a penna). 1888. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

gra folla che si gode una giornata di sole su un'isola vicino a Parigi. I colori hanno la stessa vivezza da arcobaleno che abbiamo visto nel *Pont-Neuf*, ma per tutto il resto il quadro è l'esatto opposto di una « fuggevole impressione ». Seurat, ancor più di Cézanne, cercava di riportare la calma e la monumentalità nella pittura, e sapeva che questo lo si poteva ottenere solo imponendo un ordine rigidissimo alla scena mossa e confusa, mettendo ogni cosa al posto giusto e costringendola a rimanervi. La *Grande Jatte* è senza dubbio uno dei quadri più « meditati » di tutti i tempi; è perfettamente controllato, come una pittura murale di Piero della Francesca (vedi figura 32), anzi, in un certo senso, ha la dignità senza tempo dei dipinti del-

l'antico Egitto. La passione di Seurat per l'ordine la si vede anche nel modo di dipingere. Le pennellate di Cézanne, quantunque nell'insieme costituissero una specie di disegno, rivelano ancora un tocco fortemente personale, mentre per Seurat ogni tocco di pennello è divenuto una macchiolina precisa di colore puro, un minuscolo, impersonale « mattone » nell'edificio del quadro (questa tecnica è chiamata puntinismo).

Mentre Cézanne e Seurat facevano dell'impressionismo un'arte più classica e severa, Vincent van Gogh puntava in un'altra direzione. Secondo lui l'impressionismo non concedeva all'artista abbastanza libertà per esprimere i suoi intimi sentimenti e, poichè questa era la cosa che gli stava più a cuore, a volte Van Gogh viene definito « espressionista ». Anche Van Gogh desiderava « rifare i maestri antichi dal vero », ma i suoi idoli erano Delacroix e Rembrandt anzichè Ingres e Poussin. Quantunque fosse destinato a divenire il primo grande pittore olandese dopo il diciassettesimo secolo, Van Gogh non iniziò la sua carriera come pittore: i suoi primi interessi furono la letteratura e la religione; per un certo periodo fece anche il predicatore laico fra i poveri. Solo nel 1880, a ventisette anni, si dedicò all'arte, e poichè morì dieci anni dopo, la sua carriera fu ancora più breve di quella di Seurat. Quasi tutte le sue opere più importanti risalgono agli ultimi tre anni della sua vita, che il pittore trascorse principalmente nel Sud della Francia. Negli ultimi tempi cominciò a soffrire le crisi di una malattia mentale che gli rendeva sempre più difficile dipingere. Van Gogh, senza speranza di guarigione, finì con l'uccidersi, perchè sentiva, fin nel profondo, che solo per la sua arte la vita valeva la pena di essere vissuta.

Il disegno *Contadino della Camargue* (figura 85) è

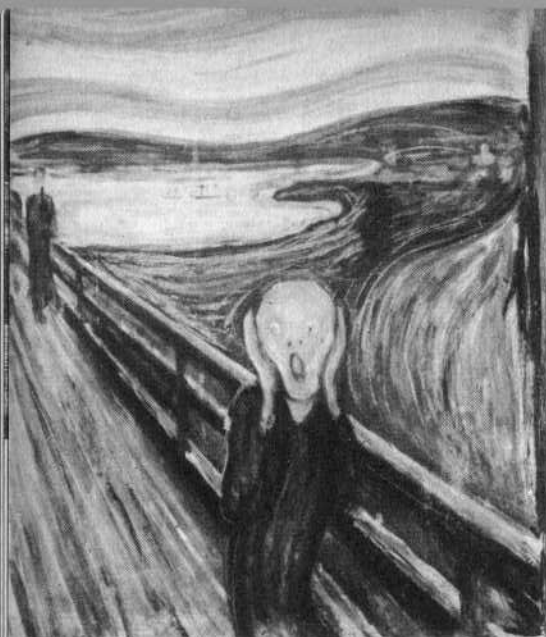


86 GAUGUIN: *Offerte di ringraziamento (Maruru)* (silografia). 1891-93. Museum of Modern Art, New York.

saturo dello stesso senso di pietà che spinse Van Gogh a fare il predicatore tra la povera gente. Il viso, fortemente modellato, risalta con incredibile forza poichè tutto il resto, lo sfondo, il cappello, le spalle, sono rimasti piatti, per contrasto. In questo modo l'artista ci costringe a condividere la sua esperienza, a sentire quel che ha sentito lui, a capire lo sguardo, che tradisce una pena intima, e la strana espressione della bocca, dal sorriso debole, forzato. Come Cézanne e Seurat, Van Gogh dà nuova forma alla natura ma per ragioni molto diverse. Gli altri sottolineavano gli aspetti tipici delle cose, lui sceglie ciò che è unico, singolare. Con Cézanne e Seurat l'artista tende a sparire dietro al suo lavoro, con Van Gogh ogni forma rivela i suoi sentimenti. Dove gli altri cercano equilibrio e stabilità, l'olandese cerca movimento. Guardate, ad esempio, i puntini sullo sfondo del disegno: sono un'eco del puntinismo di Seurat, ma invece di rimanere al loro posto sembrano fluttuare sul foglio, animati da volontà propria. E altrove, nel disegno, la stessa corrente di tratti di penna diviene ancora più impetuosa.

Nella *Strada con cipressi* (tavola a colori a pag. 181), Van Gogh « scrive » col pennello, ma ogni pennellata è aggressiva, e la passione del pittore per il movimento è quasi travolgente. La strada scorre come un torrente, i cipressi guizzano verso l'alto come fiamme, il cielo è pieno di turbini formati dal sole, dalla luna e dalle stelle. Questa magnifica visione dell'unità di tutte le forme di vita esprime, una volta di più, il senso religioso di Van Gogh, un sentimento forte e profondo come la fede medievale, anche se si basa sulla forza creatrice della natura anzichè sul cristianesimo della Bibbia.

La religione sostenne una parte importante anche nel lavoro (se non nella vita) di Paul Gauguin, il quale decise di diventare pittore ancora più tardi di Van Gogh. Fino a trentacinque anni Gauguin era stato un facoltoso uomo d'affari che dipingeva e collezionava quadri moderni per passatempo (per un certo periodo possedette *Fruttiera, bicchiere e mele* di Cézanne). Ma nel 1889 aveva già fondato un movimento che chiamava simbolismo. Questo nuovo stile, per quanto meno intensamente personale di quello di Van Gogh, era sotto certi aspetti un balzo ancor più audace oltre i confini dell'impressionismo. Gauguin sentiva fino nel profondo che la civiltà occidentale era « in una fase critica », che la società industriale aveva costretto gli uomini a una vita incompleta, in cui l'unico scopo era di affannarsi a far denaro mentre i sentimenti rimanevano ignorati. Per riscoprire in sé il mondo dei sentimenti, Gauguin andò a vivere tra i contadini della Bretagna, nella Francia occidentale. Qui rimase particolarmente colpito scoprendo che la religione faceva ancora parte della vita quotidiana della popolazione, e nel suo *Cristo giallo* (tavola a



87 MUNCH: *L'urlo*. 1893. Galleria Nazionale, Oslo.

colori a pag. 182) cercò di esprimere questa fede semplice e diretta. Il Cristo è di tipo tardo-gotico, ma portato al livello dell'arte paesana, perchè così lo considerano le tre contadine in primo piano. Anche le altre forme sono state semplificate e appiattite per far capire che sono immaginate, non ritratte dal vero, e i colori smaglianti sono ugualmente « innaturali ». Il simbolismo di Gauguin deve molto all'arte medievale, pure vi è una sostanziale differenza: poichè il pittore francese non condivideva l'esperienza religiosa dei contadini, poteva solo dipingere quadri *sulla* fede, ma non quadri *di* fede.

Due anni dopo, la ricerca della vita semplice non contaminata dalla civiltà spinse Gauguin ancora più lontano. Il pittore andò nel Pacifico del Sud, come una specie di « missionario alla rovescia », cioè per imparare qualcosa dagli indigeni e non per istruirli. Gau-

guin trascorse quasi dieci anni in quel mondo tropicale, eppure nessuno dei quadri che dipinse è audace come il *Cristo giallo*. Le opere più interessanti di questo periodo sono le silografie: con la loro aria decisamente « intagliata » e gli arditi disegni in bianco e nero, ci fanno sentire l'influsso dell'arte indigena dei Mari del Sud. Il tema di *Offerte di ringraziamento* (figura 86) è di nuovo l'adorazione religiosa, ma l'immagine degli idoli locali ha preso il posto di Cristo.

Nel frattempo le idee di Gauguin venivano riprese da altri artisti, il più importante dei quali fu Edvard Munch, un pittore norvegese. Nell'*Urlo* (figura 87), Munch ci fa « vedere » che cosa si prova quando si ha paura. È un quadro di terrore, lo stesso terrore irragionevole che ci assale al risveglio da un incubo. Le lunghe linee ondegianti sembrano portare l'eco del grido in ogni angolo del quadro; il cielo e la terra sono divenuti una camera di risonanza di paura.

Il quadro riprodotto nella tavola a colori a pag. 183 ha un'atmosfera stranamente ossessiva, sebbene rappresenti l'interno di un famoso club notturno parigino, il Moulin Rouge. Henri de Toulouse-Lautrec, che lo dipinse, era un grande ammiratore di Degas, ma apprezzava enormemente anche Van Gogh e Gauguin. Il *Moulin Rouge* ha ancora molto in comune con il *Café Concert* dell'impressionista Degas (tavola a colori a pag. 178); vi è lo stesso balzo improvviso tra il primo piano e lo sfondo, la stessa illuminazione « contrastata », lo stesso interesse per i gesti e le pose degli attori. Ma Toulouse-Lautrec vede attraverso la gaia superficie della scena, e considera tutti con l'occhio penetrante di un caricaturista, se stesso compreso (il pittore è l'ometto con la barba vicino a quello altissimo, in fondo al locale). Le larghe macchie di colore puro

dai contorni scuri, ondegianti, ci ricordano Gauguin. Toulouse-Lautrec non era un simbolista, eppure il suo quadro ha un significato più profondo di una scena impressionista di club notturno. Lo voglia o no, il pittore ci fa sentire che si tratta di un luogo perverso.

Nel 1886, a una mostra di postimpressionisti vennero esposti alcuni quadri di un pittore che nessuno aveva mai sentito nominare. Si chiamava Henri Rousseau e si scoprì che si trattava di un doganiere in ritiro il quale, a quarant'anni, si era messo a dipingere, senza alcuna preparazione. Rousseau era un artista paesano della stessa « razza » di Edward Hicks ma, a differenza di questi, era anche un genio. Come avrebbe potuto, altrimenti, dipingere un quadro come *La zingara dormente* (tavola a colori a pag. 184)? È difficile sottrarsi alla magia di questo sogno dipinto. Quel che accade nel placido paesaggio deserto non ha bisogno di spiegazione perchè non c'è spiegazione possibile, ma forse, proprio per questo, la scena ci appare incredibilmente reale. Qui, finalmente troviamo i sentimenti ingenui e forti che Gauguin considerava tanto necessari all'epoca moderna. E per questo, Rousseau può essere definito, più a ragione di chiunque altro, il padre della pittura del secolo ventesimo.

8.

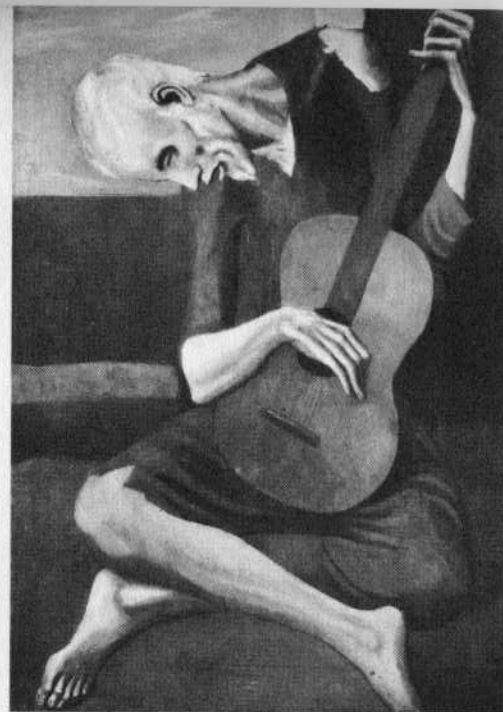
LA PITTURA DEL NOSTRO TEMPO

Nel tracciare la storia della pittura, dalla rivoluzione industriale in poi, abbiamo fatto ricorso a un gran numero di « ismi »: il realismo, l'impressionismo (e il postimpressionismo), il puntinismo, l'espressionismo e il simbolismo. Nel ventesimo secolo se ne trovano ancora in quantità, tanti, a dire il vero, che nessuno è riuscito ancora a farne il conto esatto. Ora, può accadere di rimanere confusi, e magari di spaventarci davanti agli « ismi » perchè, in fondo, molti sono convinti che sia necessario conoscerli tutti per capire un quadro moderno, e pochi sono disposti a fare questo sforzo. Però in pratica, non ve n'è alcun bisogno. Dobbiamo tener presente che un « ismo » è una semplice etichetta che serve a tenere le cose al loro posto: se non adempie questa funzione, possiamo benissimo lasciarlo perdere. Molti « ismi » dell'arte moderna sono da scartare: gli stili e i movimenti che dovrebbero definire non sono molto chiari oppure contano così poco che val meglio non occuparsene, lasciando tale compito agli studiosi. È più facile inventare un'etichetta che non creare, in arte, qualcosa di nuovo che meriti un nome tutto per sé.

Ciò nonostante, non possiamo fare del tutto a meno degli « ismi », e per ottime ragioni. Ripensiamo per un attimo al Rinascimento: in quell'epoca abbiamo incontrato molte « scuole » locali. Ogni paese,

ogni regione, ogni città importante aveva un modo tutto suo di fare le cose tanto che, a volte, ci basta un'occhiata per stabilire l'origine di un quadro di quel periodo. Nell'età barocca troviamo ancora le medesime differenze, ma assistiamo a una serie sempre più larga di scambi internazionali. Da allora questa tendenza si è sviluppata rapidamente. L'era delle macchine ha praticamente uniformato la vita del mondo occidentale e ha imposto a tutti gli stessi problemi. Oggi siamo così legati fra noi che nessun uomo, nessun popolo può più rimanere isolato. E si intuisce quindi perchè le « scuole » locali o nazionali non hanno molta importanza nell'arte moderna. Il loro posto è stato preso dagli « ismi », che possono diffondersi oltre i confini. Nella loro stupefacente varietà si delineano però, nettamente, tre correnti principali, e noi ci occuperemo appunto di quelle. Hanno origine tutte e tre dal postimpressionismo, ma il nostro secolo le ha portate molto più avanti. La prima, l'espressionismo, dà molta importanza ai sentimenti dell'artista verso se stesso e verso il mondo. La seconda, l'astrattismo, si occupa dell'ordine delle forme all'interno del quadro. E la terza, che chiameremo « arte di fantasia », esplora il regno dell'immaginazione. A questo punto è bene ricordare che il sentimento, l'ordine e la fantasia hanno comunque parte in un'opera d'arte: senza fantasia un quadro sarebbe mortalmente uggioso, senza ordine sarebbe un orribile pasticcio, e senza sentimento ci lascerebbe completamente freddi. Ma, com'è ovvio, un artista può avere maggiore disposizione per una delle tre forme, ed è in questo senso che parliamo di tre correnti diverse.

88 PICASSO: *Il vecchio chitarrista*. 1903. Art Institute of Chicago.



L'espressionismo

L'espressionismo non è più una novità, per noi. L'abbiamo visto in Van Gogh, in Gauguin e persino in Toulouse-Lautrec. Questi tre artisti erano oggetto della massima ammirazione di un giovane pittore spagnolo, di nome Pablo Picasso, che arrivò a Parigi nel 1900. Col tempo, Picasso divenne uno dei più famosi e dei più discussi artisti contemporanei, ma durante i primi anni della sua carriera era solo, povero e sconosciuto. Questo stato d'animo si riflette chiaramente nel *Vecchio chitarrista* (figura 88), che rappresenta la prima delle molte fasi dell'artista. Il quadro è composto quasi esclusivamente di azzurri, il colore della tristezza, che mettono in evidenza la di-

sperazione del vecchio musicante affamato e lo fanno apparire ancora più patetico. Eppure il quadro non è tutto disperazione. Il vecchio accetta il suo destino con la rassegnazione di un santo. E se andiamo a guardare la tavola a colori a pag. 101 troviamo visi e mani simili negli apostoli dell'*Assunzione* di El Greco. Il nostro chitarrista, quindi, proviene da strani «antenati»: in parte dal manierismo, in parte da Gauguin e da Toulouse-Lautrec (notate i contorni sinuosi), filtrati attraverso la segreta malinconia di un genio di ventidue anni.

Circa nello stesso periodo, anche un gruppo di pittori francesi si rivolgeva all'espressionismo. Questi giovani artisti scandalizzarono tanto il pubblico che finirono con l'essere conosciuti col nome di «Fauves», cioè le belve, un appellativo che non li disturbava affatto. Il loro *leader* era Henri Matisse, un altro «antico maestro» dell'arte moderna (morì nel 1954). La sua bella natura morta *Pesci rossi con scultura* (tavola a colori a pag. 201) è meno violenta dei primi quadri dei Fauves, però ci fa capire perchè questi fecero tanto scalpore. Nella sua estrema semplicità il quadro sopravanza parecchio Van Gogh e Gauguin, sebbene non si muova nella stessa direzione. Qui la rapida «scrittura» del pennello non scopre un'angoscia personale; ci rivela piuttosto che Matisse nutriva forti sentimenti per una sola e unica cosa: l'atto di dipingere. Per questo il quadro «stuzzica» così deliziosamente l'occhio: la boccia, il vaso e la figura sono in prospettiva, e i vivaci pesci, nella chiara acqua verde, sono singolarmente reali; la stanza viceversa è appiattita in una compatta macchia blu, la tenda gialla e il paesaggio fuori dalla finestra sono ugualmente piatti e non c'è traccia di ombreggiatura, da



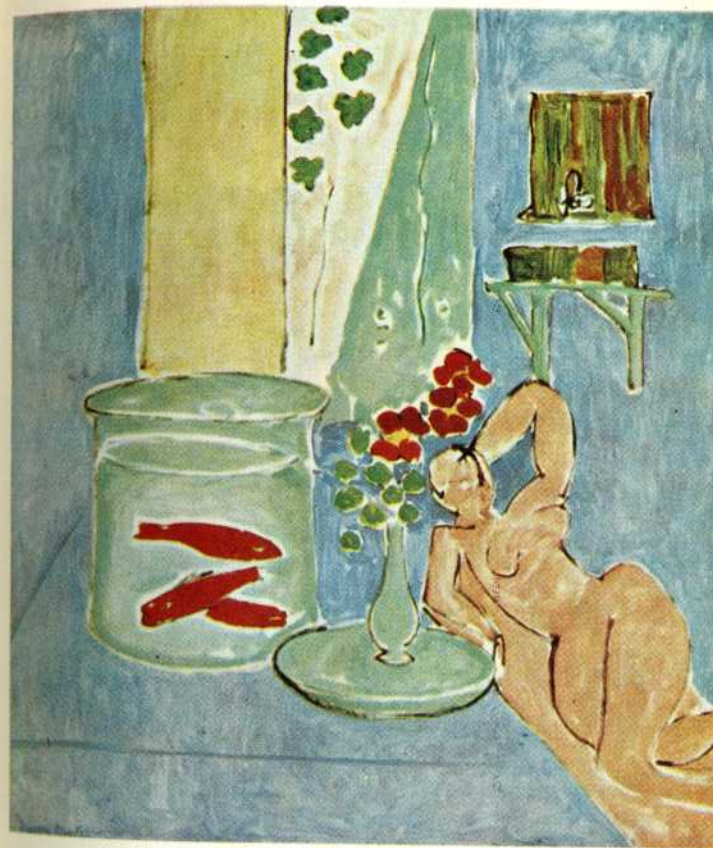
89 BECKMANN: *Il sogno*. 1921. Collezione Benno Elkan, Londra.

nessuna parte. Pare che Matisse si sia detto: «Vediamo un po' che cosa devo fare alla natura per trasformarla in un motivo ornamentale pur cercando di alterarla il meno possibile.» Nessuno era mai riuscito a fondere due cose opposte con tanta grazia.

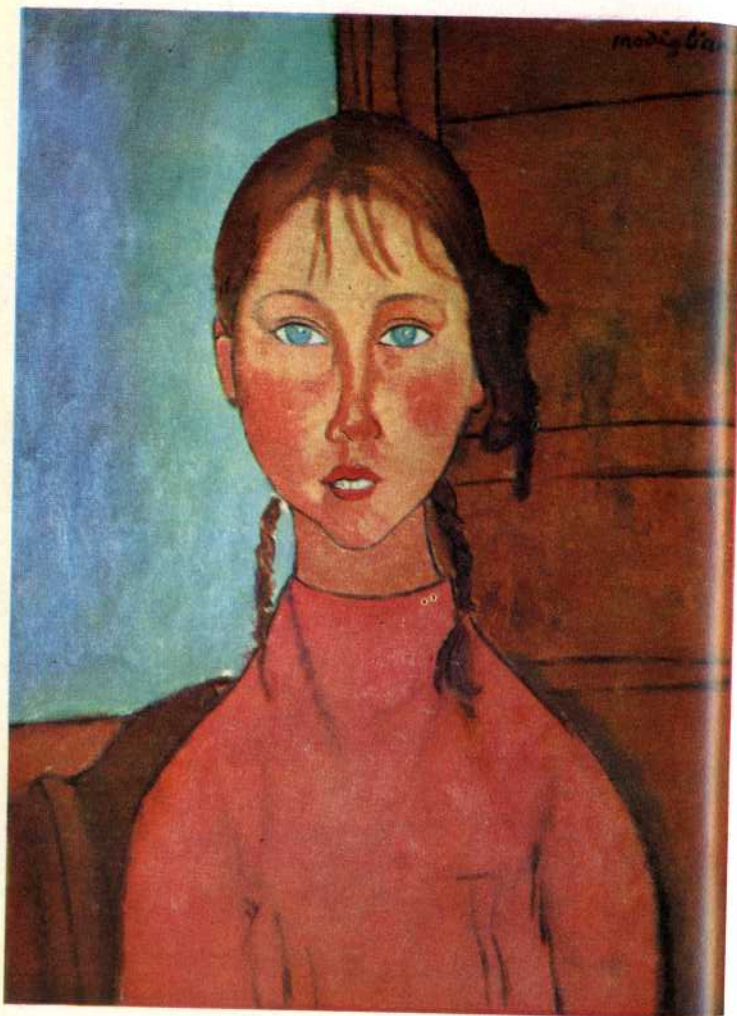
Il chiasso che si fece attorno ai Fauves contribuì ad attirare a Parigi una quantità di pittori di tendenze moderne: fra questi Amedeo Modigliani, un pittore italiano pieno di talento, autore della *Fanciulla con le trecce*, riprodotta nella tavola a colori a pag. 202.

Modigliani morì giovane e la sua vita fu tutt'altro che felice. Forse per questo il fascino poetico e nostalgico del suo quadro desta sentimenti non dissimili dal *Vecchio chitarrista* di Picasso. Lo stile, però, con i contorni neri, semplificati, le ampie masse di colore vivo, sembra più vicino a Matisse, sebbene qua e là Modigliani si serva di raffinate ombreggiature per far sbalzare la testa dallo sfondo.

Il nuovo stile dei Fauves ebbe un'eco particolarmente viva in Germania dove diede l'avvio a un movimento simile. *Il sogno* (figura 89) è opera di Max Beckmann, il più forte e originale espressionista tedesco. Beckmann era giunto all'espressionismo in seguito alle esperienze della prima guerra mondiale, che gli aveva lasciato un profondo senso di sfiducia nella civiltà moderna. Come Gauguin, Beckmann aveva molto da dire: il suo problema era *come* dirlo. Per dimostrare che vedeva oltre la superficie della vita moderna, non poteva dipingere la sola superficie: aveva bisogno di simboli, ma dove trovarli? Quelli antichi da molto tempo non significavano più nulla. Così Beckmann, come Gauguin, inventò i propri simboli. Ma poichè si tratta di simboli *nuovi*, non dobbiamo cercare di interpretarli come quelli del passato. Forse l'artista stesso non sa che cosa rappresentano, come noi non sappiamo spiegare le visioni che ci appaiono in sogno. « Queste sono le creature che ossessionano la mia fantasia, » ha l'aria di dirci il pittore. « Per me hanno il valore di simboli che racchiudono in sé l'incubo del mondo moderno. Ci svelano la natura dell'uomo, ci mostrano quanto siamo deboli, come non sappiamo difenderci da noi stessi in questa superba epoca di cosiddetto progresso. » Il suo messaggio può ricordare quello di Hieronymus



MATISSE: *Natura morta: pesci rossi con scultura*, 1911. Museum of Modern Art, New York.



MODIGLIANI: *Fanciulla con le trecce*. 1917. Collezione Kahn, Cambridge, Massachusetts.

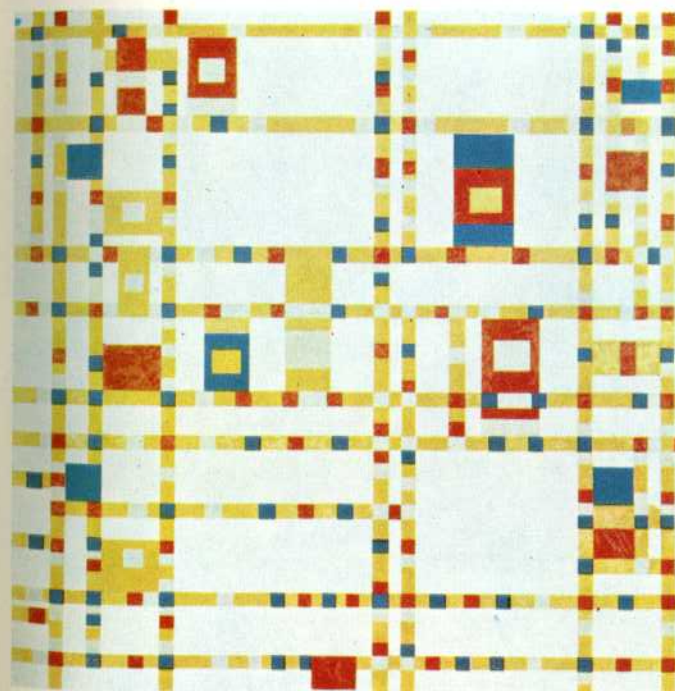


MARIN: *Lower Manhattan* (acquerello). 1920. Museum of Modern Art, New York.



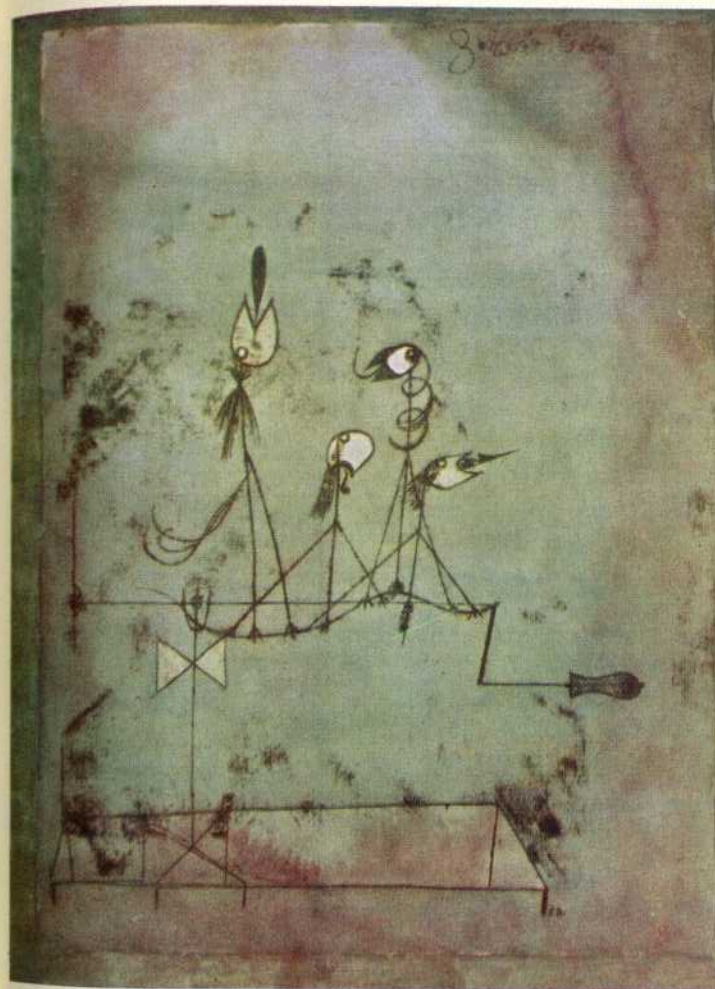
PICASSO: *Tre musicanti*. 1921. Museum of Art, Philadelphia.

MONDRIAN: *Boogie-woogie di Broadway*.
1942-43. Museum of Modern Art, New York.

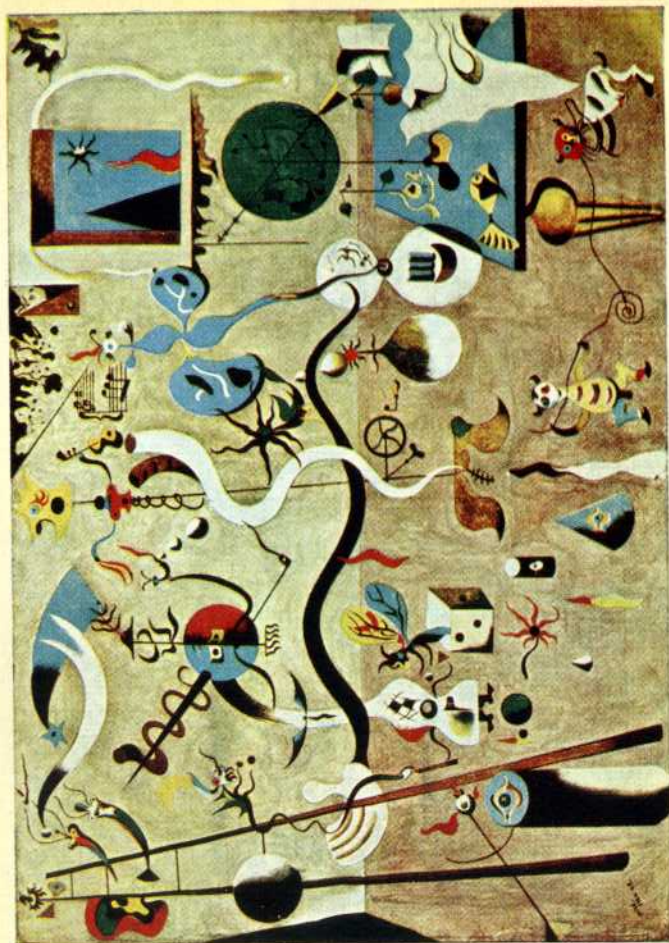




CHAGALL: *Io e il villaggio*. 1911. Museum of Modern Art, New York.



KLEE: *La macchina per cinguettare* (disegno a penna e acquerello). 1922. Museum of Modern Art, New York.



Miró: *Il carnevale di Arlecchino*, 1924-25, Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

90 ROUAULT: *Clown seduto*, 1939 circa. Collezione Hillman, New York.

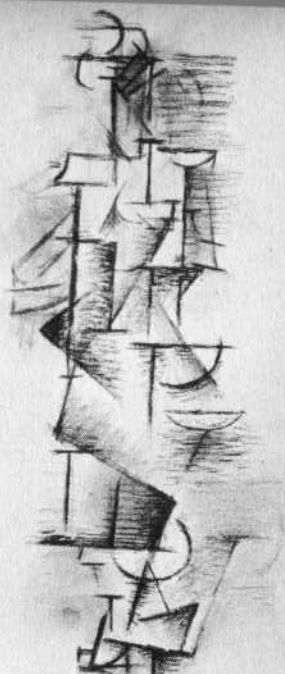


Bosch (figura 29), ed effettivamente c'è qualcosa di tardo-gotico nel mondo sbilenco e distorto di Beckmann, nelle sue figure scattanti, simili a marionette. Ne *Il sogno* ci ha dato un'edizione moderna della *Nave dei folli*, forte e inquietante come la prima.

Solo un altro pittore cerca con altrettanto impegno di esprimere una interpretazione del mondo: Georges Rouault, il quale, una volta, aveva esposto insieme ai Fauves. Rouault, però, ha trovato la sicurezza nella sua profonda fede cristiana, e i suoi quadri, come il *Clown seduto* (figura 90), fanno pensare a simboli di pietà; piuttosto che a immagini di disperazione. Anche i suoi soggetti sono meno violenti, più familiari. Il pagliaccio tragico col sorriso sulle labbra e la morte nel cuore lo conosciamo tutti, ma nelle mani di Rouault diventa un simbolo delle sofferenze di tutta l'umanità. Questo ce lo fa sentire il modo in cui è dipinto il quadro: uno stile che è indebitato con



91 PICASSO: *Nudo* (disegno a carboncino). 1910. Metropolitan Museum of Art, New York. A destra: schema chiave di questo nudo.



Van Gogh e Gauguin, ma forse deve ancora di più alle vetrate gotiche. Eppure la forza espressiva delle forme e dei colori appartiene al solo Rouault.

Lower Manhattan (tavola a colori a pag. 203), del pittore americano John Marin, rivela una potenza d'altro genere. Se il quadro di Rouault sembra splendere di luce interna, quello di Marin è un vortice di movimento. Quale altro stile potrebbe farci « sentire » così profondamente una grande città, con la sua folla, il traffico rumoroso, la sua energia che non trova sosta? Come ci sembra pigro e riposato, al confronto, il *Pont-Neuf* di Renoir, che pure era stato dipinto

solo mezzo secolo prima! Difficilmente il ritmo della vita moderna potrebbe essere rappresentato in modo più impressionante di quel che risulta dal contrasto tra questi due quadri, ciascuno dei quali è così aderente al proprio soggetto.

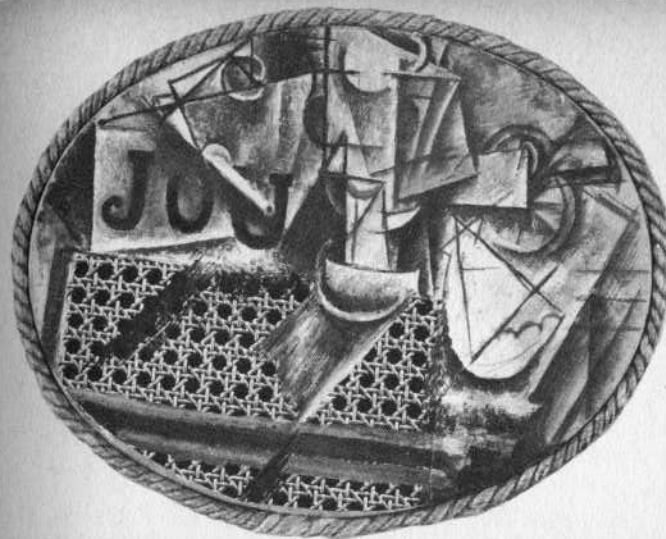
L'astrattismo

Occupiamoci, ora, della seconda corrente, quella che abbiamo chiamato « astrattismo ». Che cosa significa questa parola? « Astrarre » (da qualcosa) significa « togliere, separare ». Se abbiamo dieci mele e separiamo il « dieci » dalle mele, abbiamo un « numero astratto », poichè non si riferisce più a dieci cose particolari. Ora, supponiamo di voler dipingere un quadro con le nostre dieci mele: scopriremo che non ce ne sono due perfettamente uguali. Se tralasciamo qualche piccolo particolare, « astraiano » già una parte di ciò che vediamo in realtà. In pratica anche il più realistico ritratto delle nostre famose dieci mele si rivelerà sempre un'astrazione, perchè non possiamo non tralasciare qualcosa. L'astrazione, quindi, si trova in ogni opera d'arte, lo voglia o no l'autore. Ad esempio, gli antichi egiziani che disegnavano gli ometti « a bastoncino » della figura 4 non si rendevano certo conto di compiere un'astrazione, come non se ne resero conto i greci che dipinsero il vaso geometrico della figura 7. Nel Rinascimento, invece, gli artisti cominciarono ad astrarre in maniera consapevole e calcolata. Scopersero cioè che le forme della natura erano più facili da afferrare, per l'occhio, se analizzate nei termini delle forme semplici e regolari della geometria (come fece Piero della Francesca, vedi

figure 32 e 33). Cézanne e Seurat riscopersero questo metodo e lo approfondirono; secondo Cézanne, « nella natura tutte le forme sono basate sul cilindro, la sfera e il cono ». Fu appunto l'opera dei due pittori francesi a iniziare il movimento astratto nell'arte moderna.

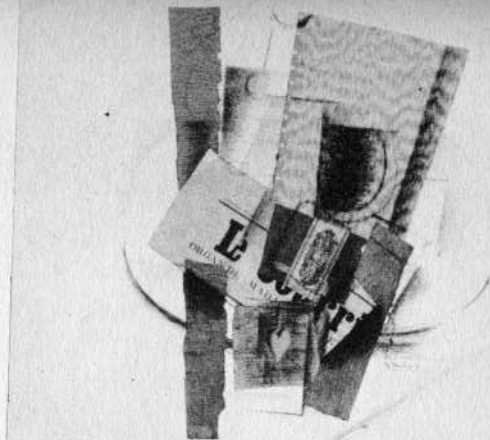
Verso il 1906 Picasso abbandonò la prima maniera e cominciò a dipingere come Cézanne, subito seguito dall'amico Georges Braque che, fino a quel momento, aveva fatto parte dei Fauves. Presto i due artisti si lasciarono indietro Cézanne e crearono un interessantissimo nuovo stile: il cubismo. Ci spiegheremo il perchè del nome, osservando il *Nudo irto di linee* e angoli retti, eseguito da Picasso nel 1910 (figura 91). Ma dov'è la figura vera e propria? Sulle prime non è facile trovarla, perciò noi abbiamo cercato di isolarla, in uno schizzo (figura 91), una specie di *passe-partout* per accostarsi al quadro. A questo punto però, può darsi che qualcuno rimanga più perplesso di prima. Perchè l'artista si è ostinato a nascondere un nudo fra tante forme? Gli angoli e i piani non avrebbero formato un disegno molto più bello se non avessero dovuto rappresentare assolutamente nulla? Alcuni artisti in seguito se ne convinsero, ma non Picasso. Per lui, come per Cézanne, l'astrazione era « quel che bisogna far subire alla natura perchè rientri in un quadro ». E non aveva significato in se stessa. Picasso applica molte più regole d'ordine di quante ne abbia applicate mai Cézanne, regole che lo costringono a smembrare quasi completamente la figura umana; ma ha ancora bisogno della natura per stimolare i suoi poteri creativi. In altre parole, quel che conta nel quadro non sono nè il nudo, nè il disegno, ma la tensione tra l'uno e l'altro.

Alla figura 92, Picasso applica lo stesso sistema a



92 PICASSO: *Natura morta con impagliatura di sedia*. 1911-12. Collezione dell'artista.

una natura morta. Tutto è spezzato in angoli e piani eccetto le tre lettere (che in ogni caso non potrebbero diventare più astratte di quanto non fossero inizialmente). Ma come possiamo spiegare il brandello di finta impagliatura di sedia appiccicato alla tela? E perchè il quadro è ovale, e c'è una corda, invece della cornice? A quanto pare, Picasso vuole che il quadro sembri un vassoio, sul quale ci viene « servita » la natura morta. È un'idea piuttosto acuta, quella di porre le « forme astratte delle cose » sopra le cose reali (tela, impagliatura, corda). Probabilmente Picasso, a tutta prima, non se ne accorse, ma aveva inventato un nuovo linguaggio pittorico. La natura morta *Le courier* di Braque (figura 93) ci mostra lo stadio successivo del nuovo linguaggio. Qui le parti principali del quadro sono pezzi di carta incollati insieme (il procedimento si chiama *collage*) e completati da poche linee e da qualche ombreggiatura. Come



93 BRAQUE: *Le courrier* (collage). 1913. Museum of Art, Philadelphia.

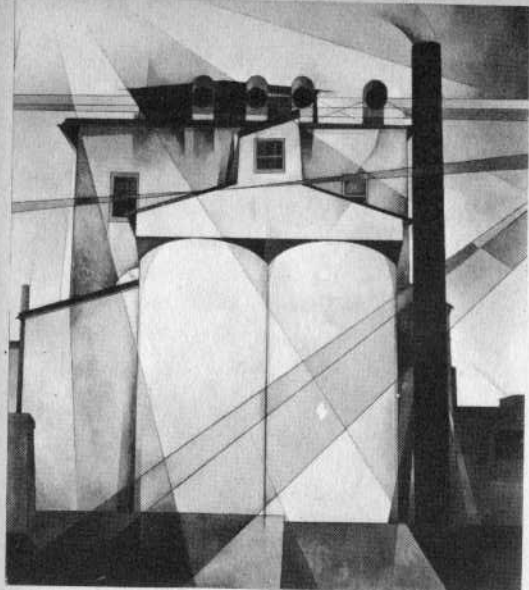
risultato, il reale e l'astratto si fondono in maniera così completa che non ci domandiamo più « che cosa rappresenta questo quadro ». La carta bianca funge sempre più da « vassoio »: ma il vassoio contiene il dipinto o la natura morta stessa? Il significato è, come si vede, molto più complesso qui, che non nel *Nudo* di Picasso, ma i mezzi per esprimerlo sono assai più semplici, visto che si possono trovare in un qualsiasi cestino della carta straccia.

In realtà è molto difficile creare equilibrio e armonia con dei ritagli raccattati a caso; un buon collage, come quello che abbiamo esaminato, è una cosa rara quanto bella. Certo è che Picasso e Braque abbandonarono presto questo momento della loro arte e compirono il passo definitivo verso il nuovo linguaggio: cominciarono cioè a fare quadri che sembravano collages, ma che erano dipinti col pennello. I risultati li vediamo nei *Tre musicanti* di Picasso (tavola a colori a pag. 204), uno dei più grandi capolavori dell'epoca

moderna. Il quadro ha le dimensioni e il « senso » monumentale di un affresco: le sue forme, « tagliate » con precisione, sono saldate l'una all'altra come le pietre di un edificio, eppure non sono fine a se stesse (se lo fossero, il quadro sembrerebbe un pezzotto multicolore); ciascuna ha un significato ben definito e l'immagine delle tre figure mascherate, tradotta nel nuovo linguaggio, emerge tanto più poderosa quanto più la guardiamo. Anche qui c'è spazio, ma non quello che abbiamo imparato a conoscere nei dipinti-finestra del Rinascimento; invece di guardare la tela in profondità, vediamo lo spazio in termini di strati di figure che si sovrappongono davanti alla tela. Ecco perchè Picasso può fare a meno dell'ombreggiatura mentre nei due stadi precedenti del cubismo ne aveva ancora bisogno. A questo punto ricordiamo un altro musicista, dipinto una cinquantina d'anni prima, *Il*



94 PICASSO: *Madre col bambino*. 1921-22. Collezione Hillman, New York.



95 DEMUTH: *Il mio Egitto*. 1927. Whitney Museum of American Art, New York.

suonatore di flauto (figura 81). Manet non ha forse l'aria d'essere il legittimo antenato di Picasso? Tutto sommato, diremmo di sì dal momento che furono i dipinti senza ombre come il suo a iniziare la « rivoluzione della macchia di colore » che raggiunse il massimo trionfo nel cubismo dei *collages*.

Ma Picasso non era capace di arrestarsi. Una volta elaborato completamente il cubismo dei *collages*, rivolse il proprio interesse alla rappresentazione della realtà, e nell'epoca in cui eseguì i *Tre musicanti* dipinse anche quadri « neoclassici », come la *Madre col bambino* della figura 94. Qui i corpi sono pesanti e voluminosi come pietra scolpita, ed è appunto la monumentalità che lega i due quadri, per quanto diversi possano apparire sotto ogni altro punto di vista. Così Picasso ritornava al mondo caldo e umano delle sue prime opere con una nuova forza formale che deve all'esperienza cubista.

Frattanto il cubismo si era diffuso largamente non solo nella pittura, ma nella scultura, nelle arti decorative e persino nell'architettura. Molti pittori erano convinti che il cubismo, in quanto « sistema » astratto di forme, avesse molto in comune con la scienza e la tecnica e che, appunto per questo, fosse l'unico stile che permettesse di portare sulla tela il panorama industriale dell'era delle macchine. Possiamo giudicare fino a che punto avessero ragione osservando *Il mio Egitto* (figura 95). Qui un pittore americano, Charles Demuth, ha fatto di un gruppo di fabbriche quel che Picasso aveva fatto del *Nudo* della figura 91, ma poiché il suo « modello » era opera dell'uomo e non della natura (e perciò era più astratto inizialmente), non ha avuto bisogno di alterarlo tanto, Demuth pensava che il suo compito principale fosse quello di rivelare l'imponenza e la forza nascosta delle forme industriali. Nella sua tela le fabbriche incombono su di noi e sono così monumentali che quasi ci fanno paura. Però il pittore ci rivolge anche una domanda: « Queste sono le piramidi dei tempi moderni, sono la nostra pretesa alla grandezza. Dureranno come i monumenti del passato? »

Il *Boogie-woogie di Broadway* (tavola a colori a pag. 205), eseguito dal pittore olandese Piet Mondrian poco prima della sua morte, è un dipinto molto più interessante, sotto vari punti di vista. Mondrian era il più rigido e « architettonico » degli astrattisti. I suoi quadri sono composti esclusivamente di quadrati e rettangoli e tutte le linee sono rigorosamente verticali od orizzontali. Ora, si può pensare che un linguaggio con un « vocabolario » così esiguo e povero non riesca a dir molto, ma la tela di Mondrian dimostra esattamente il contrario: è dotata di una vitalità impres-

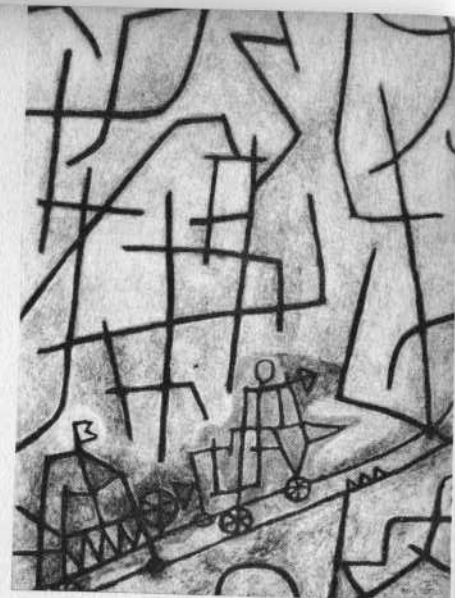


96 DE CHIRICO: *Malinconia e mistero di una strada*. 1914. Collezione Stanley R. Resor, New Canaan, Connecticut.

sionante che ben poche opere moderne potrebbero superare. Tutto il disegno si muove col pulsare della grande città, con le sfolgoranti insegne al neon, con il traffico, che si ferma e si avvia secondo una trama ben precisa. Come immagine della vita che l'uomo si è creato, dominando le forze della natura, il *Boogie-woogie di Broadway* fa sembrare il *Lower Manhattan* di Marin, dipinto solo vent'anni prima, curiosamente fuori moda.

L'arte di fantasia

La terza corrente, che abbiamo chiamato di « fantasia », segue un corso meno nitido delle altre due perchè dipende da uno stato d'animo più che da uno stile particolare. L'unico punto comune dei pittori di fantasia è la convinzione che « vedere con l'occhio dell'anima » sia più importante che guardare il mondo



97 KLEE: *La conquista della montagna*. 1939. Collezione E. Saarinen, Bloomfield Hills, Michigan.

esterno, e poichè ogni artista possiede un suo proprio mondo intimo, il suo modo di parlarcene tende ad essere altrettanto personale. Ma perchè qualcuno dovrebbe *desiderare* di descriverci il suo segreto mondo di incubi e di sogni ad occhi aperti? E come potremmo, noi, trovarvi un significato qualsiasi, visto che il nostro mondo segreto è necessariamente diverso? Sembra, tuttavia, che, in questo campo, non siamo poi tanto diversi l'uno dall'altro. I nostri cervelli sono costruiti tutti sullo stesso disegno, sebbene non pensiamo tutti nello stesso modo. E questo vale anche per la fantasia e la memoria, che appartengono alla parte inconscia della nostra mente, quella che non possiamo dominare a nostro piacimento.

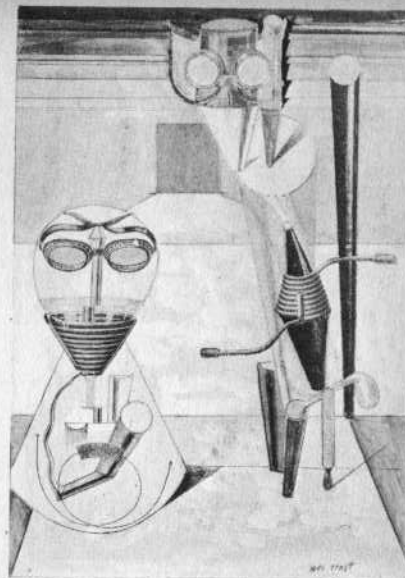
Qui sono immagazzinate tutte le nostre esperienze, confusa folla che, di notte, o quando « non pensiamo a niente di particolare », ritorna spontaneamente a noi per riprender vita. Però l'inconscio di solito non ci riporta le esperienze come sono effettivamente acca-

dute. Gli piace mascherarle da « immagini di sogno », in modo che siano meno vive e reali e noi possiamo vivere più facilmente in compagnia dei nostri ricordi. Digerire le esperienze è importante come digerir bene il cibo, per il nostro benessere intimo.

Ora, l'inconscio « digerisce » le esperienze circa allo stesso modo in tutti noi, sebbene in alcuni sembri funzionare meglio che in altri. Per questo ci interessa sempre ascoltare vicende immaginarie se la persona che ce le racconta riesce a farle sembrare vere. Quel che accade in una favola, ad esempio, non avrebbe alcun senso nel linguaggio di un reportage giornalistico, ma se qualcuno ce lo racconta nel modo « giusto » ne siamo affascinati. La stessa cosa è vera in pittura. Abbiamo già visto un bellissimo quadro-favola, *La zingara dormente* di Rousseau (tavola a colori a pag. 184), e forse ci farà altrettanto piacere vederne altri, posteriori.

Malinconia e mistero di una strada (figura 96) dell'italiano Giorgio De Chirico è il quadro che si avvicina di più alla realtà immaginaria della *Zingara dormente*. Noi non possiamo spiegare nessuna delle strane cose che accadono in quella strada, eppure l'atmosfera irreale del quadro dice che stiamo guardando in un sogno. Ma De Chirico non è un artista paesano, ha una personalità molto più complessa di Rousseau. Per questo il suo mondo di sogni è turbato da tante paure segrete, in contrasto con la meravigliosa pace del quadro del francese. *Io e il villaggio* di Marc Chagall (tavola a colori a pag. 206) ci affascina invece per la sua gaiezza. In questa « favola cubista » i ricordi-sogno delle leggende popolari russe sono intessuti in una visione luminosa. Chagall rivive le esperienze della sua fanciullezza, così importanti, per lui, che la sua imma-

98 ERNST: 1 piastra di rame, 1 piastra di zinco, 1 tappetino di gomma, 2 calibri, 1 tubo di scarico a telescopio, 1 uomo ruggente (collage). 1920. Collezione Hans Arp, Meudon (Francia).



ginazione le ha costruite e ricostruite per anni senza mai liberarsi dal loro ricordo.

Le « favole » del pittore svizzero Paul Klee sono molto più controllate e hanno uno scopo più preciso di quelle di Chagall, quantunque sulle prime possano sembrarci più infantili. Anche Klee aveva subito l'influsso del cubismo, ma l'aveva raffinato e levigato in un linguaggio personale meravigliosamente preciso. Il suo scopo era di creare « segni » cioè forme che fossero immagini di idee, come la forma « A » è l'immagine del suono « A » (naturalmente le idee di Klee sono molto più intricate). Una delle più semplici è *La macchina per cinguettare* (tavola a colori a pag. 207) in cui il pittore mette in ridicolo l'era delle macchine, « inventando » una specie di fantasma meccanico che imita il cinguettio degli uccelli. *La conquistata della montagna* (figura 97), invece, mostra una macchina vera, una locomotiva che si comporta in maniera umana. Mentre sale sbuffando l'erta del mon-

te diventa rossa per lo sforzo, come uno scalatore affaticato. In questo quadro eseguito poco prima della sua morte, la fantasia di Klee è fresca e il suo senso del meraviglioso vivo come sempre, ma le forme hanno una dignità e una precisione che rivelano un impegno artistico più profondo.

Lo spagnolo Juan Miró sotto certi aspetti ricorda Klee. Il suo *Carnevale di Arlecchino* (tavola a colori a pag. 208) sembra una scena osservata attraverso un microscopio di favola, un movimentato palcoscenico in miniatura in cui tutto e tutti vivono di gioiose magie. Miró è stato cubista prima di scoprire il proprio mondo di fantasia, e la disinvolta gaiezza del suo quadro è in realtà il risultato di una cura meticolosa nel disegno dei particolari.

La figura 98 ci presenta un altro tipo di fantasia: ossessionata, spettrale e inquietante come i sogni di De Chirico. È un *collage* di Max Ernst, che fu tra i grandi nomi del dadaismo alla fine della prima guerra

99 DALI: *Paesaggio con figure* (macchie d'inchiostro e disegno a penna). 1936. Schaeffer Galleries, New York.



mondiale. I dadaisti rimasero così inorriditi dalla crudeltà della guerra che dichiararono il fallimento completo della civiltà occidentale e decisero di ricominciare tutto da capo rispettando una sola legge, quella del caso, e una sola realtà, quella della fantasia. Il loro compito principale — dicevano — era di scuotere il pubblico per metterlo nel loro stesso stato di disagio mentale, e cercarono di raggiungere questo scopo esponendo le loro creazioni, per la maggior parte « gesti » estemporanei che sfidavano ogni logica. Il *collage* di Ernst, però, è molto più serio, anzi è disperatamente serio. È fatto di ritagli di fotografie di macchinari e apparati tecnici, riuniti in modo da formare due « uomini meccanici » da incubo. Queste creature ossessive ci fissano attraverso le loro enormi lenti e ci domandano se le riconosciamo come immagini dell'uomo moderno, schiavo della macchina e perciò poco più di una macchina lui stesso.

Eppure il dadaismo non fu del tutto negativo. Aiutò i pittori a riscoprire effetti accidentali e a servirsi a scopi artistici, per controbilanciare la calcolata disciplina del cubismo. I pittori che credevano nel caso e che amavano lasciar correre la fantasia senza freni fondarono il movimento surrealista, capeggiato, fra gli altri, da Max Ernst. Fu appunto Ernst a introdurre, o meglio a rimettere in auge, la tecnica applicata con tanta abilità da Salvador Dalí nel disegno riprodotto alla figura 99. Le forme principali di questo *Paesaggio con figure* (cioè la spiaggia, le rocce e le nuvole) sono in realtà macchie d'inchiostro fatte a caso, come quella di cui abbiamo parlato all'inizio del libro. Dalí si è limitato a vedere un quadro nelle macchie e ad aggiungere alcune linee in modo che anche gli altri lo vedessero. Con questo, il disegno non

è meno artistico perchè Dali ha accettato l'« aiuto » delle macchie d'inchiostro. Semmai ci dimostra che la nostra fantasia funziona ancora come ai tempi in cui gli uomini preistorici vedevano animali nelle protuberanze sulle pareti delle caverne: soltanto le cose che immaginiamo e il nostro modo di esprimerle nei dipinti sono cambiati. E la storia della pittura è la storia di questi mutamenti.

24 giugno 1965

INDICE

	<i>pag.</i>
1. COME NACQUE LA PITTURA	5
I dipinti magici degli uomini delle caverne	6
Dipinti per i morti: gli egizi	10
Dipinti per i vivi: Creta	18
Pittura greca e romana	19
2. IL MEDIOEVO	27
Il primo Medioevo in Occidente	35
L'arte gotica	41
3. ESPLORAZIONI E SCOPERTE	52
Il tardo-gotico	53
Gli albori del Rinascimento in Italia	63
4. L'ERA DEL GENIO	82
Il Rinascimento in Italia	83
Il Rinascimento nel Nord	95
Il manierismo	109
5. IL TRIONFO DELLA LUCE	114
Italia e Fiandre	116
L'Olanda	126
La Spagna e la Francia	138
6. VERSO LA RIVOLUZIONE	147
7. L'ERA DELLE MACCHINE	159
Il romanticismo	163
Realismo e impressionismo	169
I postimpressionisti	185
8. LA PITTURA DEL NOSTRO TEMPO	195
L'espressionismo	197
L'astrattismo	211
L'arte di fantasia	218