

La rappresentazione dell'uomo nell'arte del Novecento

Relatore: Giuseppe Frangi, critico d'arte, presidente dell'Associazione Testori

Quando mi hanno chiesto di fare questo incontro, ho pensato che fare una cavalcata lungo tutto il '900 rischiava di essere una cosa molto caotica, perché il '900 è un secolo magnifico ma anche labirintico. Ho pensato, quindi, che fosse meglio fare un salto indietro e capire su quali basi si muove il '900, che sono irriducibili: pensare ad un pittore della seconda metà del secolo senza avere in mente quelli della prima è impossibile. Capire queste basi, quindi, è un modo per approcciare questo secolo complesso con più profondità, con più consapevolezza, senza lasciarsi prendere dal mero gusto sensitivo iniziale – il 'mi piace' o 'non mi piace' istintivo. Perché questo non accada, occorre avere una minima consapevolezza su dove poggia l'opera che stiamo guardando. Per quanto il '900 abbia prodotto grandi cambiamenti ed innovazioni, se si guardano bene i grandi artisti di questo secolo ci si accorge che essi poggiano su un terreno ben stabile, che a sua volta poggiava su altre basi altrettanto solide. Vorrei iniziare proprio da qui.

Parto da lontano: quando si guarda un quadro bisogna sempre fare lo sforzo di mettersi nei panni di colui che l'ha dipinto, cercando di storicizzare il momento in cui il dipinto è stato realizzato. All'inizio del XIX secolo è nata la fotografia. Provate ad immaginare cosa deve aver pensato un pittore che vedeva la fotografia di un paesaggio. Probabilmente poteva pensare che il suo lavoro non servisse più a niente. La fotografia toglie il terreno sotto i piedi ai pittori. La posizione tranquilla del pittore di paesaggio o di un ritrattista viene potentemente messa in discussione dall'ingresso di questo nuovo mezzo. È stato come se una delle ragioni per cui quel mestiere esisteva fosse stata messa in discussione. Il rischio era l'annientamento di una storia. Partiamo da qui, da questo terremoto. Questo fattore vi spiega già perché, ad esempio, tanta arte di questo momento lasci la figura, si sganci dalla rappresentazione della figura umana, perché la realtà era già rappresentata bene da un altro mezzo. L'artista si sentiva perciò chiamato ad andare 'oltre', andare fuori, a cercare un altro modo per rappresentare ciò che aveva davanti. Questo è, ad esempio, il motivo per cui nasce la pittura astratta.

L'iniziatore della pittura impressionista è Claude Monet (Parigi 1840 – Giverny 1926) che nel 1872 dipinge *Impression soleil levant*, conservato al Musée Marmottan di Parigi. Questo è il quadro che dà il nome all'Impressionismo. Rappresenta un'alba

che Monet dipinge a Le Havre, città nel nord della Francia, e che contiene già nel titolo la prima novità introdotta rispetto alla fotografia: l'impressione. Monet introduce in maniera forte il proprio sguardo, la propria soggettività, il proprio modo di guardare l'alba. Non rappresenta l'alba sul porto di Le Havre oggettivamente, ma secondo il suo sguardo, il suo cuore, la sua sensibilità. Entra in gioco un fattore di soggettività molto forte, che sarà poi fondamentale in tutta l'arte del '900. La soggettività entra in gioco come sguardo che si mette in gioco rispetto alla realtà. È come se il pittore fosse stimolato dalla realtà. Non si accontenta più di rappresentarle e basta, vuole andare più in profondità, vuole dare uno sguardo che gli altri non sono riusciti a dare.

La seconda novità che Monet introduce è basata sull'utilizzo di un fattore la fotografia non aveva: il colore. Esso entra come grande protagonista nella storia della pittura. Non che non lo fosse stato nella storia precedente – pensate all'uso del colore per esempio nel Manierismo, con Pontormo o Rosso Fiorentino – ma qui è diverso. Qui c'è il colore naturale, il colore reale. Guardiamo un'altra opera di Monet, intitolata *La Gazza* – conservata al Musée d'Orsay a Parigi: di fatto è un quadro quasi in bianco e nero, perché ha pochissime tonalità. Però guardate quante sfumature, quanti particolari riesce a tirare fuori! Quello che è rappresentato è il suo sguardo, accecato dall'energia luminosa della neve, che nessun mezzo meccanico avrebbe potuto raffigurare così. Solo il genio ci riesce. Anche dal punto di vista tecnico è molto difficile, perché l'effetto potente della luce è reso attraverso tante tonalità di bianco; la luminosità è resa senza sbalzi coloristici. Monet getta sulla realtà uno sguardo che rende tangibile il miracolo che essa stessa è davanti all'uomo che la guarda col cuore. La realtà non è mai banale o scontata: la genialità di un artista come Monet, che inizia questa nuova storia, è quella di cogliere questo miracolo che ogni volta la realtà è, e confrontarsi con tutte le altre immagini che cominciavano a circolare in quel periodo.

L'Impressionismo è una forma espressiva che ha incontrato molte difficoltà all'inizio della sua storia, perché andava contro la pittura ufficiale accademica, che aveva anche un ruolo sociale e politico. Ha avuto un impatto di novità e di scandalo non indifferente, che però venne metabolizzato velocemente. Divenne, infatti, l'occhio della Parigi felice, borghese, capitale della cultura mondiale, florida da tutti i punti di vista. Un bellissimo quadro di Pierre-Auguste Renoir (Limoges 1841 – Cagnes-sur-Mer 1919) intitolato *Le Moulin de la Galette*, mostra la funzione che

L'Impressionismo ha in questo senso: rappresenta la nuova società, più libera e felice, senza remore verso il passato, che permetteva ad artisti come Renoir di rappresentarla.

L'Impressionismo ha un grandissimo successo, ha un grande mercato. Ad un certo punto, però, c'è una sorta di rilassamento intellettuale, come se non ci fosse più pensiero dentro ai quadri. Per inciso, ricordatevi che la storia dell'arte è sempre una storia fatta di impatto fisico sulla realtà e di pensiero sulla realtà, da Beato Angelico all'arte concettuale del XX secolo. La grande arte si compone sempre di due elementi: l'emozione dell'impatto con la bellezza della realtà e l'intelaiatura intellettuale con cui ognuno le va incontro, che non si può né negare né dimenticare. È l'equilibrio che si crea tra queste due componenti che genera i grandi capolavori. L'Impressionismo pensa di reggersi senza l'intelaiatura intellettuale, come se gli artisti non pensassero più alle cose che facevano e si accontentassero della formula geniale di moda che funzionava e che originava immagini di una certa vitalità, senza domandarsi più che tipo di visione della realtà quella forma generava.

Intorno al 1885 entrano in gioco quattro grandissimi artisti che s'accorgono di questo limite e cercano di andare oltre: nasce il post impressionismo, che è un tentativo forte di dotare di energia intellettuale l'esperienza istintiva dell'impressionismo. Tra questi, due li accennerò soltanto, mentre agli altri dedicherò il resto della mia lezione. Il primo è lo stesso Claude Monet, quello che ho nominato prima, che ad un certo punto della sua vita ha una svolta: perde la vista quasi del tutto per una miopia molto forte e comincia a dipingere grandi quadri – come le famose *Ninfee* – dove costruisce grandi orizzonti lirici: non dipinge più una semplice rappresentazione ma un'immersione nella realtà. Monet è il primo pittore che si rende conto che non gli basta più solo rappresentare la realtà ma sente il bisogno di entrarci dentro, e vuole che anche chi guarda abbia questa percezione. L'opera più famosa di Monet, infatti, è la serie di quadri de *Les Nymphéas*, *Le Ninfee*, conservate al Musée de l'Orangerie a Parigi. Le tele sono disposte in una stanza ovale: chi entra si trova completamente immerso nelle ninfee. L'idea di immersione, quindi, è resa più fisica e tangibile dall'artista nella disposizione dei quadri.

Il secondo artista è Georges Seurat (Parigi 1859 – Gravelines 1891) che nel 1885 dipinge un capolavoro assoluto: *La grand jatte*. In quest'opera l'artista forza, in chiave un po' metafisica, il mezzo che aveva a sua disposizione.

Gli artisti che voglio però approfondire sono altri due, due giganti della storia dell'arte: Vincent Van Gogh (Zundert 1853 – Auvers-sur-Oise 1890) e Paul Cézanne (Aix-en-Provence 1839 – Aix-en-Provence 1906). Cézanne è un artista che ha sfiorato l'Impressionismo, Van Gogh non ha assolutamente partecipato al movimento impressionista.

Vincent Van Gogh arriva a Parigi nel 1886: la rivoluzione dell'Impressionismo lo travolge. Guardiamo uno dei primi capolavori di Van Gogh: *I mangiatori di patate*. Lo dipinse nel 1885 in Olanda e rappresenta il suo mondo contadino. Aldilà del soggetto, la cosa più impressionante sono i colori: neri e bruni, principalmente. Se pensate ai colori che userà nelle sue opere successive, lo scarto è enorme. Van Gogh arriva a Parigi e un anno dopo nel 1886 scopre l'energia dei colori. Abita a Montmartre con suo fratello Theo, mercante d'arte, e dipinge ciò che vede dalla finestra. Van Gogh è uno vero, è ansioso, capisce che la scommessa non consiste solo nell'immettere i colore i quadri come il seme che l'Impressionismo aveva messo in lui indicava. Il colore viene portato da Van Gogh alla sua massima potenza, non solo come mezzo di suggestione, ma come mezzo per esprimere e per rappresentare l'intensità dell'essere.

Van Gogh resta per un anno solo a Parigi – egli muore poi nel 1890, quindi in quattro anni si gioca tutto il suo genio. Decide di andare al Sud – come molti altri artisti, come Cézanne, come Monet – perché ha capito che il tema della luce è quello che va approfondito; ha bisogno, per questo, della luce e del sole del Sud. In uno dei suoi quadri più famosi, questa luce è ben evidente: nel 1887 parte e va ad Arles, in Provenza. Si sistema in questa cittadina, mantenuto dal fratello. Provate a immaginare questo artista che arrivava a Parigi, nella metropoli, dalla buia Olanda e capisce che non è lì il suo destino, che per dipingere ciò che realmente vuole deve spostarsi di nuovo, verso i luoghi dove il sole è più intenso. È malato dal punto di vista nervoso, anche. Nel 1888 invita ad Arles – non si accontenta di essere da solo, vuole mettersi insieme ad altri pittori in una sorta di confraternita di artisti che si scambiano gli sguardi e le percezioni della realtà – Paul Gauguin (Parigi 1848 – Hiva Oa 1903). Per invitarlo gli invia due dipinti: un suo ritratto e la rappresentazione della piazza e della casa dove avrebbero abitato insieme e dove ci sarebbe stato il loro atelier. (*La casa gialla*, conservato al Van Gogh Museum di Amsterdam). La casa gialla non è mai stata gialla: il dipinto raffigura la casa di sera, di notte. Come fa una notte ad essere così luminosa? Capite che tipo di scarto introduce con questo

dipinto? Il giallo è nelle corde di Van Gogh. In una lettera dice: «Ho cercato in tutta la mia vita l'alta nota gialla». Il giallo è il sole, è il punto di verità dell'uomo, è il punto di verità che cerca per tutta la vita. Il puntare sul giallo, puntare sul fatto che dentro ad una casa gialla potrebbe avvenire il miracolo di un'amicizia artistica in cui si rompe la solitudine – uno dei più grandi drammi che lui vive e che tanti artisti del '900 vivono – è come puntare sul giallo come simbolo di un luogo di un miracolo atteso, che brilla nella notte, che neanche la notte riesce a spegnere, anzi che esalta il blu della notte.

Vi mostro un'altra opera di questo periodo: *Il Semiatore*, conservato al Rijksmuseum Kröller-Müller Museum a Otterlo, in Olanda. Per dipingere quest'opera Van Gogh si appoggia ad un grande artista francese, Jean-François Millet (Greville-Hague 1814 – Barbizon 1875). Questo mostra che Van Gogh non si sgancia dal mondo da cui proviene, non dipinge grandi città moderne, resta legato al mondo contadino: tutti i suoi quadri sono testimonianza del rapporto che lui aveva con le sue radici, la sua tradizione. Non rinnega, quindi, la sua storia, ma dentro a quel mondo immette una modernità folgorante. Vedete come il colore non è un colore reale – il sole giallo che tramonta in un cielo giallo, il semiatore e l'albero in controluce che sono messe in quella posizione proprio per dare più forza e più energia a quel giallo. Tutto questo, con l'azzurro del campo, riporta alla tematica della forza e del mistero, del bisogno di trovare qualcosa dentro all'aspetto naturale che rispondesse alla domanda potente del suo io, che gli creava sempre una grande ansia. Tutto questo chiedeva di essere rappresentato in qualche modo. Ci troviamo di fronte ad uno dei grandi temi del '900: artisti con una vita molto tormentata, *borderline*, che possiedono ultimamente uno sguardo positivo sulla realtà. Il sole de *Il Semiatore* è il sole più bello del mondo! È quello che ti scalda sul serio, che non ti lascia freddo, che accende il cielo, come la casa gialla di prima. L'opera di un pittore tormentato come lui – un tormento documentato in tutti i suoi scritti – non è assimilabile, non è riducibile alla sua biografia, ai drammi che hanno dettato la sua vita. Evidentemente l'ansia e il tormento c'entrano con i suoi dipinti, ma è come se ad un certo punto ci fosse un salto, un'eccedenza, qualcosa di più, che nemmeno lui governa, che va oltre la sua ansia e si cristallizza in immagini che oggi ci lasciano incantati. Oggi andiamo a vedere le sue opere non perché siamo masochisti o perché ci piace vedere il tormento, ma perché ha uno sguardo limpido e trasparente

sulla realtà che vorremmo avere anche noi. Ricordate che la sovrapposizione tra la biografia e le opere è molto pericolosa: non va censurata, ma è spesso tendenziosa. Un altro quadro che voglio mostrarvi è *Il ritratto di Eugène Boch*, conservato al Musée d'Orsay a Parigi, che rappresenta un amico poeta di Van Gogh. Un'altra volta decide di raffigurarlo di notte – si vede il cielo notturno con le stelle alle sue spalle – anche se la figura non è in ombra, anzi, sembra raffigurato a mezzogiorno. L'amico è inondato di giallo: l'uomo che guarda e punta verso l'infinito è rappresentato giallo. Ecco ancora che torna forte questo colore. In una lettera al fratello Theo, Van Gogh dice di questo ritratto: «Dipingere l'infinito, il turchino più intenso e più violento, in modo che la testa bionda illuminata sullo sfondo turchino cupo ottenga un effetto misterioso, come stella nel profondo azzurro». Questo è Vincent che spiega il quadro; per quanto la fotografia fosse diventata più diffusa, quando lui scriveva al fratello non poteva mandare una foto e quindi doveva inviargli il bozzetto del dipinto e descriverglielo a parole. Theo doveva poi tentare di venderlo, anche se ci è riuscito solo una volta.

Facciamo ora un salto, cronologico e storico, per cominciare ad entrare nel vivo del '900.

Vi mostro il *Ritratto con la riga verde* (1905, conservato al Statens Museum for Kunst, a Copenaghen) di Henry Matisse (Le Cateau-Cambrésis 1869 – Nizza 1954). Questo dipinto è una delle pietre miliari dell'arte del '900. Con questa opera inizia la tradizione del movimento Fauves, i selvaggi, un movimento che libera da ogni impedimento l'uso del colore. Anche Van Gogh diceva che voleva essere arbitrario rispetto ai colori, cioè voleva usarli non per rappresentare quelli veri della realtà ma quelli che per lui erano significativi. Matisse – che è uno dei geni del '900 – si appoggia, con la sua personalità completamente opposta rispetto a quella di Van Gogh, tranquillo e positivo rispetto alla realtà, alla sua concezione di fondo. Qui rappresenta sua moglie con un raggio verde che attraversa il volto dalla fronte al mento. Vedete che rappresenta una visione un po' arbitraria della realtà. Ciò che Matisse introduce germoglia dalla novità e dalla libertà che aveva iniziato Van Gogh: una libertà che non esentava dalla disciplina. Matisse porta questa libertà entro ad una coscienza formale molto strutturata. Matisse, infatti, era capace di dipingere quadri monumentali, enormi, a differenza di Van Gogh che dipingeva sempre tele più piccole, rapide e intense. Guardiamo alla forma, per esempio: in Van Gogh sono quasi apparizioni, qui invece la forma è ben strutturata, quasi classica. Da una parte,

quindi, Van Gogh introduce la libertà di colore, che poi viene sussunta dai vari artisti secondo la propria natura, e dall'altra introduce la pittura che si fa movimento. Confrontiamo uno degli ultimi dipinti di Van Gogh, *La notte stellata* del MoMA di New York, con un quadro di Boccioni. Il movimento del colore, della materia pittorica si ritrova nello stato d'animo di un artista che vive molto dopo, in un momento storico e artistico completamente diverso. Un elemento inventato da Van Gogh è preso da un artista che non centra assolutamente nulla con Van Gogh – sia storicamente che artisticamente, perché a Boccioni interessava molto la tecnica, mentre a Van Gogh no – che però è conquistato dal dinamismo nuovo che entra nell'universo della pittura e lo asseconda al suo fine. Ecco che si vede ancora una volta come i due artisti di cui parliamo stasera – Van Gogh e Cézanne – hanno generato, contaminato e avviato tutto il '900.

C'è un altro elemento che Van Gogh introduce: il rapporto con la propria persona. Faccio un esempio. L'autoritratto non è una novità nella storia dell'arte – un pittore come Rembrandt che ha vissuto nel '600 ha fatto decine e decine di autoritratti – però Van Gogh lo rivede e lo rilancia. Diventa quasi un'immagine epica, una leggenda, racconta di una lotta che egli fa con la propria vita e con la resa della verità di se stesso sulla tela. Il personaggio è sempre teso e drammatico, spesso in conflitto con la realtà che ha di fronte e con la vita. Quando si guardano i suoi ritratti, però non si avverte un senso di angoscia, ma la forza, l'energia, la bellezza, la luce e l'intensità con cui lui rappresenta se stesso. Cerca sempre un punto di vero di se stesso per metterlo sulla tela senza togliere un minimo di energia. Confrontiamolo con un autoritratto di Giacomo Balla (Torino 1871 – Roma 1958): pur avendo una sensibilità diversa, è difficile pensare che Balla abbia potuto rappresentare se stesso senza avere quel tipo di precedente davanti, di un artista che si è giocato così totalmente dentro alla tela. Confrontandolo con un ritratto di Egon Schiele (Tulln 1890 – Vienna 1918), nell'ambito della secessione viennese, si può vedere chiaramente una deriva che rischia il '900: dalla verità e dall'intensità di Van Gogh tutto diventa più artificioso, quasi più sadico, anche se l'intensità con cui Schiele rappresenta se stesso deriva proprio dalla stessa che ha introdotto Van Gogh.

Passiamo ora a Paul Cézanne. Era nato nel sud della Francia, ad Aix-en-Provence: aveva intrapreso anche lui il viaggio a Parigi, assistendo in diretta a tutta la rivoluzione impressionista. A metà degli anni '80 capisce che stare a Parigi non era

più produttivo come prima, perché vedeva il rischio di essere risucchiato da un ambiente che gli avrebbe dato successo, ma che non gli avrebbe permesso di procedere nel suo cammino artistico. Dal 1890 al 1906, quando muore, non si muove quasi più da Aix-en-Provence, un po' dimenticato dal commercio e dal successo artistico. Cézanne inizia così a lavorare su un brano di natura, un punto di paesaggio che ha davanti agli occhi, come ad esempio le cave di Bibémus, soggetto a lui molto caro. Se con Van Gogh avevamo visto una enorme intensità di espressione dell'io sulla tela, con Cézanne abbiamo un altro percorso, che pone un altro fondamento del '900. Ripropone il tema della costruzione: la costruzione del quadro deve andare di pari passo con l'architettura della natura, deve sovrapporsi. Non deve essere un elemento che interpreta ma che cerca di capire quali sono gli elementi che hanno fatto essere le strutture della natura. Una delle modalità sue di dipingere era quella di stare sui soggetti per tantissimo tempo: delle cave di Bibémus abbiamo moltissimi dipinti, a olio e acquarelli. È come se fosse una meditazione su quel pezzo di realtà che il Padreterno gli ha messo davanti agli occhi e che aveva individuato come un punto di riflessione per la propria storia di pittore. Il modo con cui Cézanne costruiva il quadro doveva essere analogo al modo con cui il Padreterno aveva creato quel pezzo di mondo. La sua ambizione era questa: costruire la realtà del dipinto secondo quel meccanismo misterioso che l'aveva fatta essere, prendendola secondo tutti i suoi elementi fisici, materiali, non psicologici. Per fare questo doveva stare necessariamente tanto tempo sullo stesso soggetto. Quando si dipingeva l'arte sacra non c'era solo l'obbedienza alla committenza, ma anche la possibilità di approfondire un motivo, conoscere sempre meglio un tema, un soggetto. Pensate allo sviluppo che ha il tema della 'pietà' in Michelangelo, per esempio; vedete come stando sempre sullo stesso tema abbia compiuto un percorso preciso. Quindi, Cézanne non fa qualcosa di nuovo in assoluto: è nuovo il fatto che la meditazione sia fatta su di un soggetto che di per sé, ad uno sguardo distratto, potrebbe non avere valore, non voler dire nulla. Cézanne rifiuta l'idea che quel pezzo di realtà non dica niente, perché dentro quel pezzo di realtà c'è dentro l'essenza del suo essere pittore che va cercata scavando dentro quel soggetto. Uno dei motivi più famosi su cui lui medita nell'ultima parte della sua vita è la rappresentazione del mont Sainte Victoire, una montagna brulla con una formazione rocciosa evidente, che domina il profilo del paesaggio. È come se lui si fosse sentito in dovere di meditare su quel particolare così imponente che aveva davanti.

Nell'arco di otto-nove anni compie molti passi nel suo cammino rappresentativo. È come se la meditazione su quel punto di realtà gli facesse fare un percorso impressionante. Nell'ultimo quadro con questo soggetto in ordine cronologico, conservato al Museo Puskin di Mosca, si vede che Cézanne costruisce il dipinto per blocchi, per solidi, è come se fosse un montaggio di pezzi che potrebbero anche sussistere separatamente. Lungo il percorso queste masse diventano anche masse di colore, come se l'impressione iniziale si ricomponesse con una libertà che prima non c'era. Se voi isolaste un pezzo di questo quadro, un pezzo in giallo o in verde, vi trovereste di fronte ad un pezzo di astrattismo, se andaste troppo vicino a questo quadro perdereste la forma. Nonostante questo non è che la forma venga tradita, ma viene rappresentata con molta più forza e molto più stupore rispetto alla prima volta che aveva dipinto questo soggetto. Cézanne sentiva la pittura come un dovere, come un compito; eseguiva il suo compito e durante il suo percorso artistico riesce a eseguire il suo compito non più scolasticamente ma con una libertà impressionante, da cui si genera tanta arte in tutto il '900.

Guardiamo ora il *Ritratto di Vailler*, il giardiniere di Aix-en-Provence, che lui rappresenta più volte. Lo dipingeva in posa, perché i suoi soggetti umani dovevano stare immobili come le sue montagne. Mentre quando si guarda un quadro di Van Gogh si vede l'euforia e la velocità di esecuzione, per Cézanne prevale la fatica. Nelle sue lettere dice sempre che il suo è un compito faticoso: deve fare la fatica di stare davanti al soggetto per molto tempo e deve a sua volta costringere il soggetto a star fermo.

I quadri dipinti in questi anni di Aix-en-Provence sono stati scoperti molto tardi, anche dalla critica; questa fase pittorica fu scoperta in primis da Rainer Maria Rilke, che andò a vedere nel 1906 la mostra fatta a Parigi quando Cézanne morì. Rilke aveva capito che quell'ultimo periodo di Cézanne che quasi non si conosceva era quello fondamentale per capire l'arte di tutta quella stagione.

Anche Cézanne porta se stesso dentro ai suoi quadri, ma vedete come l'*Autoritratto* di Cézanne sia molto più pacato rispetto a quelli di Van Gogh. Anche se questo fa parte della sua produzione giovanile (siamo negli anni '70, nel periodo parigino), vedete come anche qui c'è un tentativo di costruzione, anche la pennellata forma come dei mattoncini posti uno vicino all'altro. Vedete che la tematica della costruzione del quadro, anche di fronte alla realtà, alla libertà che aveva visto negli impressionisti è disciplinata. Guardiamo un attimo l'*Autoritratto* che Picasso fa nel

1905: le linee decise e violente vogliono costruire l'immagine, la solidità dell'immagine. Siamo di fronte ad un uomo con grandi certezze. Non è vero che il '900 parte da una smobilitazione delle certezze, tutt'altro: si fonda su due pittori come Matisse e Picasso che hanno grandi certezze rispetto al proprio destino e al proprio compito come pittori. Guardiamo all'*Autoritratto* di Matisse sempre di quegli anni: anche qui l'energia pittorica denota la certezza su cui lui si fonda. La bellezza nel guardare questi artisti è che le certezze di Picasso non sono le certezze di Matisse: quella di Matisse è una certezza di colori, quella di Picasso è una certezza di struttura, di forma. Le geometrie di Picasso sono libere, sono reinventate ma sicure, certe, assolutamente verosimili.

Nel 1907 arriva il quadro che discende da un altro tema dominante di Cézanne, cioè le bagnanti, che è *Le demoiselle de Avignon*, dipinto da Picasso: si può affermare che questo dipinto dà il via vero e proprio a tutta l'arte del '900, e discende dal modello di Cézanne. Le geometrie con cui è costruito il quadro sono importanti: questo vuol dire che Picasso si metteva davanti alla tela e costruiva la sua geometria come facevano gli artisti del '400. Bisogna guardare questo quadro e vedere le linee, i rapporti proporzionali, le diagonali che ne costruiscono l'intelaiatura. Apparentemente è un'opera confusa ma in realtà è profondamente costruita. Qui entrano in gioco elementi importanti: la scoperta delle culture primitive, il fascino delle immagini forti e semplici ma molto dirompenti della cultura indigena guardati con lo sguardo moderno e riutilizzati in un linguaggio nuovo. Si introduce una nuova concezione dello sguardo, per cui il pittore voleva rappresentare gli oggetti non più da un solo punto di vista ma da tanti punti contemporaneamente, tenendo fede a quello che era iniziato con l'impressionismo, cioè il desiderio di andare oltre a ciò che si vede. Dipingere così è un modo con cui i pittori rivendicano una capacità di andare oltre la semplice rappresentazione. Anche nei quadri dei futuristi, come Umberto Boccioni, le linee e le geometrie sono perfettamente calcolate e tenute sotto controllo, giocate in una struttura che ha una sua chiarezza. Com'è diverso, però, da un Picasso! Siamo più o meno negli stessi anni, eppure c'è una differenza abissale.

Tornando a Cézanne vi mostro un altro dipinto del mont Sainte Victoire. Si vede come introduca le forme geometriche all'interno di una rappresentazione. Questo suo tentativo non è gratuito o senza un perché: Cézanne vedeva dentro alla realtà un ordine, la realtà secondo lui era ordinata e quindi voleva che questa impressione

di ordine che lui riceveva guardando la realtà tornasse fortemente dentro al quadro. Non vedeva il caos dentro la realtà, vedeva la costruzione sensata. Allo stesso modo costruiva le sue rappresentazioni: il gioco di linee che domina le sue opere evoca l'ordine che lui vedeva nelle cose. È una rappresentazione profonda della struttura della realtà. Avendo meditato così profondamente la struttura della realtà riesce a farla emergere senza neanche rappresentarla. Potrebbe togliere le figure: le linee sono talmente corrette che restituirebbero da sole l'immagine di quel soggetto. Nella sua meditazione è riuscito a cogliere un punto di verità del reale che gli permette uno sguardo che era lo stesso di Piero della Francesca. È come se Cézanne prendesse questo esempio della tradizione e lo rielaborasse attraverso la sua personalità, in un ambiente diverso e con diversi punti di appoggio.

Il destino del pittore è sempre lo stesso. Questo lo si vede anche nei primi quadri di Vasilij Kandinskij (Mosca 1866 – Neuilly-sur-Seine 1944) verso l'astrattismo: anche in queste opere il tema delle linee è fondamentale, l'ordine è fondamentale, anche se è usato per arrivare da un'altra parte. Vediamo come anche un artista che poi svilupperà un astrattismo più lirico si disciplina sulle stesse tematiche: la libertà gli scaturisce da questa disciplina, senza la quale non avrebbe potuto andare così in fondo alla sua libertà.

Come ultimo passaggio osserviamo un dipinto di Piet Mondrian (Amersfoort 1872 – New York 1944) che rappresenta il *Bosco vicino a Oele*. Esso deriva dal discorso che abbiamo appena fatto, tanto che passaggio dopo passaggio (si confrontino le varie rappresentazioni degli alberi che lui fa) partendo dalla raffigurazione ideale le linee diventano sempre più prevalenti sino ad arrivare ad una completa stilizzazione dell'oggetto, creato solo attraverso le linee. Non c'è improvvisazione: i suoi dipinti rivelano lo studio e l'organizzazione della tela, derivate da una meditazione sempre più profonda che rende sempre più essenziale l'immagine. Partendo da una riflessione sulla realtà, Mondrian arriva all'astrazione, che ha evidentemente una forte componente mentale e quindi concettuale che però comunque si genera da un rapporto con l'immagine reale, non è mai qualcosa che si genera solo nel cervello.

L'ultimo quadro che volevo far vedere è l'ultimo quadro di Cézanne, conservato a Roma – uno dei pochi dipinti del maestro conservati in Italia. Uno dei più grandi dolori dell'arte del '900 è che l'Italia è rimasta ai margini e se voi volete vedere qualunque dei grandi pittori moderni dovete andare all'estero. L'ultimo quadro di Cézanne si intitola *Le cabanon de Jordan*: lui ebbe un colpo apoplettico mentre

dipingere questo quadro e muore davanti al cavalletto. Ve lo mostro perché contiene un altro elemento che poi è il cuore della comprensione dell'arte del '900. Cézanne diceva sempre che i suoi quadri non erano mai finiti. Va via da Parigi e si rifugia ad Aix-en-Provence anche perché non voleva che gli portassero via i quadri per venderli. Quando fa il *Ritratto di Vollard*, il suo amico mercante d'arte, lascia di proposito un punto bianco sulla mano, come per ricordare anche a se stesso che quel quadro in realtà non è finito. Lo fa per affermare che non poteva possedere il risultato del suo lavoro, come se ritenesse i suoi lavori inadeguati rispetto a ciò a cui ambiva, a ciò che avrebbero dovuto essere. Il tema dell'inconcluso è importantissimo per tutta l'arte del '900. Accettare che la propria opera non sia mai definitiva è un fattore della modernità. Attenzione, non è un fattore penalizzante ma è qualcosa che può arricchire l'artista. Cézanne viene arricchito da questo, a differenza di Picasso che concludeva sempre le sue opere e che aveva la presunzione di aver detto l'ultima parola rispetto all'oggetto che stava rappresentando. Tutti i grandi artisti, invece, sono presi da questa ansia, per cui l'opera è sempre qualcosa che ad un certo punto ti scappa di mano. È un modo con cui l'arte religiosa rinasce, non tanto come oggetto, come rappresentazione, ma come sacrificio che il pittore fa rispetto a quello che lui ha realizzato. C'è tutto un filone di artisti del '900 che vive dentro questa dimensione di povertà ultima che Cézanne aveva per primo sperimentato e colto.

A questo proposito cito da Cézanne: «Raggiungerò lo scopo tanto cercato e per tanto tempo inseguito, lo spero. Ma poiché non l'ho raggiunto mi pervade un vago stato di malessere che sparirà solo quando avrò raggiunto il porto, cioè quando avrò realizzato qualcosa che si sviluppi meglio che in passato ma che nello stesso tempo dimostri le mie teorie. Queste sono sempre facili: è il provarle quello che presenta sempre difficoltà. Continuo dunque i miei studi, studio sempre dal vero e mi sembra di fare lenti progressi». Il lento progresso che non approda mai a concludersi definitivamente.

Domanda: L'impressionismo ad un certo punto è considerato fragile perché non c'è una piena coscienza intellettuale da parte dei pittori del loro lavoro. La cosa era percepita dai pittori stessi o da chi guardava quei quadri?

Era una sensazione percepita principalmente dai grandi artisti di quel momento, che però poi comporta fin da subito un grande salto di maturità, iniziato dopo la morte di Van Gogh e continuato nel 1906 con l'esposizione di Cézanne. In queste due occasioni tutti i pittori guardano a questi due esempi. È una consapevolezza che nasce nel cuore dei grandi artisti che però in fretta diventa evidenza per tutti perché genera forme talmente nuove e corrispondenti a ciò che una persona cerca dentro ad un quadro che diventa subito cambiamento.

Domanda: Sono una professoressa e quando spiego il '900 trovo nei libri questa definizione: l'arte del '900 rappresenta la frantumazione dell'io. Visto che questa lezione mi sembra che ribalti questa considerazione vorrei capire se c'è qualcosa di vero in quell'affermazione o se è solo uno slogan.

L'elemento della frantumazione certamente è presente: uno come Schiele, per esempio, è un po' schizofrenico, non si può negare. Quello che però voglio sottolineare ancora una volta è di non confondere le biografie degli artisti con le loro opere. Se si guarda Van Gogh solo dal punto di vista biografico se ne vede solo una parte, si ha un giudizio falso su di lui. Aggiungo anche che, pur essendo vero che questo elemento di frantumazione c'è, non può essere l'unico da considerarsi per giudicare tutto il '900, non è la componente decisiva. Per giudicare l'opera di questi artisti c'è bisogno di un lavoro vero e proprio sulle loro opere.

Domanda: C'è stato spesso l'accostamento, sia per Van Gogh che per Cézanne, all'opera di Boccioni, che apre un altro fronte, che è quello del moto e del movimento. Il 1905 è una delle date centrali e topiche per la storia mondiale, perché Einstein pubblica la Teoria della Relatività ristretta. Questo modifica la concezione del tempo e dello spazio e ne giustifica la coincidenza. Per questo mi interessa capire come il tema del moto si paragona all'immagine di struttura e certezza, se la rafforza o la dissolve.

È un tema un po' complicato. Secondo me non la disgrega affatto, perché i quadri di Boccioni, per esempio, pur rappresentando il movimento hanno un contenuto lirico straordinario, quindi significa che il moto raccoglie un aspetto dinamico della realtà che la ricompone in un altro ordine. Quella futurista non è una pittura che distrugge

le certezze, ma stabilisce certezze ad altri livelli. Boccioni propone un fluire lirico delle linee che riempiono di emozione.

Il vero nemico dell'idea della positività dell'arte del '900 sono i critici, perché sono loro che cercano di fare una lettura deviata. Per vedere dove loro mentono ci vuole un lavoro dettato da uno sguardo puro, non spaventato dalla forma, difficile e poco 'bella', che alcuni quadri possono avere. Molti sono quadri drammatici, è vero, ma il loro scopo non è mai quello della negazione dell'essere: dalla negazione, infatti, non si produce niente. Il dramma invece indica che l'artista ha un punto di fiducia ultimo rispetto all'oggetto che stai rappresentando su cui fa leva la ragione del suo essere pittore. Se non ci fosse questo, gli artisti cambierebbero mestiere.

Domanda: Indubbiamente nella pittura del '900 c'è anche un'altra faccia, un po' più presuntuosa: nella costruzione di Mondrian, per esempio, mi sembra di cogliere quasi che sia l'uomo che costruisce la realtà. C'è un aspetto delle avanguardie che mostra il dramma, il grido davanti alla ricerca del senso della realtà, ma ce ne è un altro che invece è più pretenzioso, ideologico. Si può dire questo?

Si può dire, però anche dentro a Mondrian vedi l'intelaiatura intellettuale e mentale rigorosa, quasi monacale. C'era una disciplina dietro a quello che lui faceva. Certo, era gnostico, ma artisti gnostici ci sono sempre stati, dal '400 in avanti. L'errore sarebbe comunque quello di demonizzare questi pittori, perché la grandezza è quando si vede un uomo che arriva in fondo al suo percorso. Magari poi non ti piace, non lo condividi, però la riconosci.

Domanda: Che significato ha per l'artista ripetere più volte lo stesso soggetto?

Meditare sempre su un aspetto della realtà e andarne sempre più a fondo è uno dei punti cardini di un pittore. Non tutti sono così – uno come Picasso dipingeva un soggetto e immediatamente dopo passava ad un altro – però riguarda tanto i pittori che oggi ti danno di più. Ci sarà tra poco a Parigi una mostra su Matisse. Matisse è un artista che hanno sempre mostrato uguale a Picasso, uno che cambiava spesso. Invece ci sono le foto di alcune mostre che lui aveva fatto in cui si vedono due pareti, una piena di quadri di donne e una piena di nature morte, una attaccata all'altra. Lui le presentava insieme anche in galleria, come a mostrare il percorso che

stava facendo e come a sottolineare che non si poteva vedere un quadro senza gli altri. Il massimo di questa tematica è stata raggiunta da Andy Warhol, se ci pensate. La ripetizione è necessaria per andare sempre più a fondo di quell'oggetto. Se si confronta la prima Pietà di Michelangelo con l'ultima si vede un percorso pazzesco: dalla perfezione della Pietà in Vaticano al non finito della Rondanini. La Madonna di Roma non guarda Gesù. La Madonna nell'ultima è aggrappata a Cristo. Il percorso che lui ha fatto l'ha portato ad avere questa percezione del dolore, una fusione di corpi.

Domanda: Un quadro astratto mi sembra che non comunichi niente, mentre con un quadro impressionista o dell'arte moderna mi è più facile capire quello che l'artista sta cercando di dire. Il problema è dell'osservatore che non ha la chiave di lettura o c'è anche un problema di forma per diventa più difficile andarci a fondo?

Che diventi più difficile è palese. Tutte le perplessità sull'arte del '900 nascono da questa domanda. Poniamo caso però che il quadro astratto che tu hai davanti sia considerato importantissimo da tanti altri artisti, altri pittori o poeti. A quel punto cosa fai tu? Devi cercare di capire il perché di tale importanza, cioè devi cercare di andare al fondo di quel quadro. Il bello del linguaggio visivo è che è immediato, anche se questo aspetto può essere una fregatura, perché si liquidano cose più difficili come cose poco interessanti. Questo è come un danno che si fa a se stessi. Invece chiedersi perché su quel quadro sono stati scritti cinquanta libri e come mai sia esposto in uno dei più grandi musei del mondo è un guadagno per te che lo guardi. Poi non è detto che alla fine ti piaccia, però ne avrai riconosciuto la grandezza. Certo, un dipinto del genere chiede un impegno, ti chiede di non fermarti sulla soglia della reazione.

Domanda: Visto che bisogna essere guidati nel guardare l'arte, puoi indicarci qualche critico da seguire?

Secondo me, la cosa migliore è leggere cos'hanno scritto i pittori durante la loro vita, più che i critici. In genere è più utile, perché sono più semplici. Van Gogh, Cézanne, Bacon, hanno lasciato tanto di scritto. Questi testi ti aiutano di più a capire la loro opera.

