CAPITOLO

5

Il Postimpressionismo

Dopo la luce dell'istante, la pittura cerca ciò che dura: una struttura, un metodo, un simbolo, un'emozione.

OBIETTIVI

1. Spiegare perché il Postimpressionismo non è un movimento e riconoscere le quattro direzioni che apre verso le avanguardie.
2. Distinguere mescolanza sottrattiva, additiva e ottica, e leggere la *Grande Jatte* di Seurat.
3. Spiegare come Cézanne costruisce il volume con il colore e unisce più punti di vista, anche con un disegno.
4. Riconoscere il sintetismo di Gauguin, i Nabis e il Simbolismo, e leggere criticamente il mito del «primitivo».
5. Seguire l'evoluzione di van Gogh e leggere la *Notte stellata* senza il mito del «genio folle».
6. Collocare Toulouse-Lautrec, il manifesto e il Divisionismo italiano fino al *Quarto Stato*.

INDICE DEL CAPITOLO

5.1 Dopo l'Impressionismo 2
5.2 Seurat e il colore diviso 5
5.3 Paul Cézanne: costruire con il colore 9
5.4 Gauguin, i Nabis e il Simbolismo 12
5.5 Vincent van Gogh: il colore come emozione 15
5.6 Toulouse-Lautrec, il manifesto e il Divisionismo italiano 17

Disegno e Storia dell'arte 5 · Parte II · Alle origini del moderno · versione 1.0
Capitolo 5: Il Postimpressionismo · pagine 129–154 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1886 si apre a Parigi l'ottava mostra degli impressionisti. Sarà l'ultima. Nella sala più discussa non ci sono porti nella nebbia né boulevard affollati, ma una grande tela, larga tre metri, in cui decine di parigini passeggiano la domenica su un'isola della Senna: stanno immobili come statue, e sono dipinti con innumerevoli piccoli punti di colore. L'autore è un pittore di ventisei anni, Georges Seurat. Nello stesso anno si è trasferito a Parigi un olandese che ha cominciato a dipingere da sei anni, Vincent van Gogh; quell'estate, in Bretagna, a Pont-Aven, un ex agente di cambio, Paul Gauguin, cerca un'arte «selvaggia»; ad Aix-en-Provence, lontano da tutti, Paul Cézanne dipinge per la decima, la ventesima volta la stessa montagna.

In questo capitolo incontrerai questi quattro pittori, che negli ultimi vent'anni dell'Ottocento partono dall'Impressionismo per andare in direzioni diverse. Le loro ricerche, dice il programma del quinto anno, vanno lette come **premesse** delle avanguardie del Novecento: ciascuno apre una strada che altri percorreranno dopo di lui. Vedrai anche il manifesto di Henri de Toulouse-Lautrec, i pittori simbolisti e, in Italia, il **Divisionismo**, che culmina nel *Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Il libro non riproduce i dipinti: li descrive e ne propone schemi. La Tabella 5.1, alla fine del capitolo, dice dove si trova ciascuna opera; tieni aperta una riproduzione mentre leggi.

5.1 Dopo l'Impressionismo

5.1.1 Un nome dato dopo

Il volume precedente si è chiuso con l'Impressionismo (vol. 4, cap. 16): una pittura dell'istante, a tocchi di colore chiaro, in cui il vero soggetto è la luce che cambia; le otto mostre del gruppo vanno dal 1874 al 1886. Negli anni Ottanta molti pittori partiti da quella lezione ne sentono i limiti. Se si dipinge solo ciò che l'occhio vede in un momento, che cosa resta della forma solida degli oggetti, della costruzione del quadro, dei sentimenti di chi dipinge, dei significati che non si vedono?

Le risposte sono molte e diverse, e non nascono da un gruppo. Il nome che oggi le riunisce, **Postimpressionismo**, fu inventato più tardi, nel 1910, dal critico inglese Roger Fry, che organizzò a Londra una mostra intitolata *Manet and the Post-Impressionists*, con opere di Cézanne, Gauguin e van Gogh. Il termine dice soltanto «dopo l'Impressionismo»: è un'etichetta di comodo per una stagione, non il nome di un movimento.

ERRORE FREQUENTE

Il Postimpressionismo **non è un movimento** con un manifesto, un programma e delle mostre comuni, come lo saranno il Futurismo o il Surrealismo. Seurat, Cézanne, Gauguin e van Gogh non si sentirono mai parte di uno stesso gruppo; alcuni si conobbero appena, altri litigarono. Quando scrivi «i postimpressionisti», ricorda che indichi persone molto diverse, accomunate dal fatto di essere partite dall'Impressionismo per superarlo.

5.1.2 Quattro direzioni

Per orientarsi conviene riconoscere quattro direzioni, una per ciascuno dei pittori principali (Figura 5.1). **Seurat** cerca un **metodo**: il colore diviso in punti secondo le teorie scientifiche del suo tempo, la composizione calcolata. **Cézanne** cerca la **struttura**: vuole ridare solidità agli oggetti e costruisce il quadro con piani di colore, anche a costo di rompere le regole della prospettiva. **Gauguin** cerca il **simbolo**: colori piatti e arbitrari, contorni marcati, soggetti tratti dal sogno, dalla fede, dal mito. **Van Gogh** cerca l'**espressione**: il colore e la pennellata diventano il segno visibile di un'emozione.

IN SINTESI

- **Seurat** → metodo: colore diviso, composizione geometrica → Divisionismo, Futurismo, Astrattismo.
- **Cézanne** → struttura: volumi, piani, più punti di vista → Cubismo.
- **Gauguin** → simbolo: colore piatto e arbitrario, contorni → Nabis, Simbolismo, Fauves.
- **Van Gogh** → espressione: colore e pennellata come emozione → Fauves, Espressionismo.

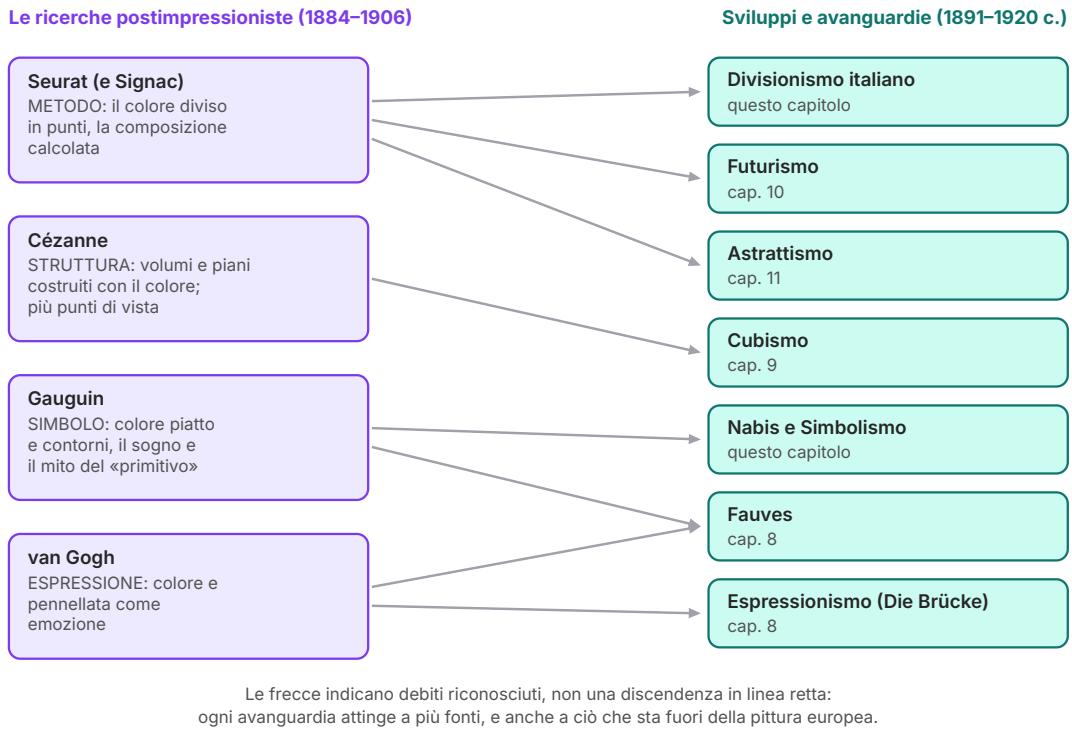

Figura 5.1 Le quattro direzioni del Postimpressionismo e alcuni degli sviluppi che preparano. Lo schema semplifica: ogni avanguardia del Novecento attinge a più fonti, anche fuori della pittura europea (la scultura africana, le stampe giapponesi, l'arte popolare).

Queste quattro strade saranno riprese, intrecciate e spinte all'estremo dalle avanguardie: il Cubismo partirà da Cézanne (cap. 9), i Fauves e gli espressionisti dal colore di van Gogh e di Gauguin (cap. 8), il Futurismo dalla pittura divisa (cap. 10), l'Astrattismo da una pittura che non deve più imitare il mondo (cap. 11). La Figura 5.2 mette in fila le date: le ricerche più importanti si concentrano tra il 1884 e il 1906, e tre dei quattro protagonisti muoiono prima del 1904.

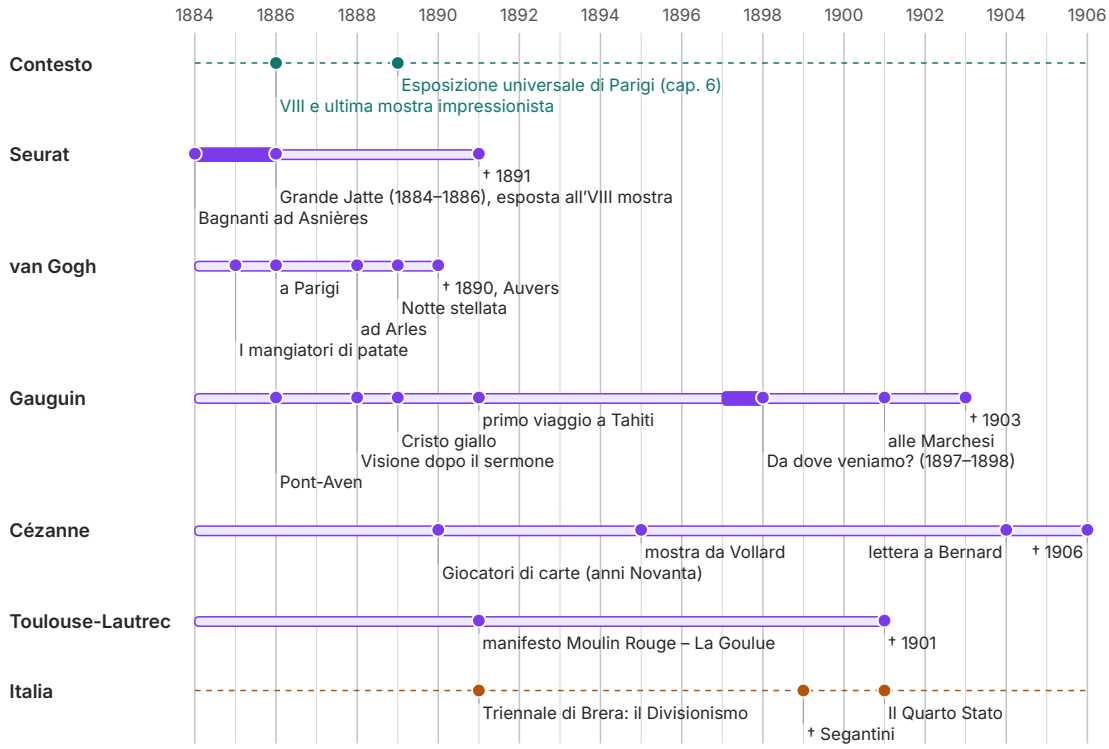

Figura 5.2 Cronologia delle ricerche postimpressioniste (scala proporzionale, 1884–1906). Le barre chiare indicano gli anni di attività compresi nell'intervallo; i tratti pieni, le opere a cui l'autore lavorò per più anni.

5.2 Seurat e il colore diviso

5.2.1 Un metodo per la pittura

Georges Seurat (1859–1891) si forma all'École des Beaux-Arts di Parigi, la scuola dell'Accademia. Disegna moltissimo, soprattutto a matita conté su carta ruvida: masse di chiaro e di scuro senza contorni, in cui le figure emergono dall'ombra. Legge i trattati scientifici sul colore: il chimico Michel-Eugène Chevreul, che nel 1839 aveva formulato la legge del *contrasto simultaneo* (vol. 4, cap. 16), e il fisico americano Ogden Rood, autore di un manuale di cromatica tradotto in francese nel 1881.

Da queste letture ricava una convinzione: gli impressionisti avevano intuito le leggi del colore, ma le applicavano d'istinto. Lui vuole applicarle con metodo. Invece di mescolare i colori sulla tavolozza, li stende puri sulla tela, in tocchi piccolissimi e regolari, accostati l'uno all'altro: sarà l'occhio dello spettatore, a una certa distanza, a fonderli. È il **pointillisme** (da *point*, «punto»), il nome che gli diedero i critici, spesso con ironia; Seurat preferiva chiamarlo *chromo-lumi-*

narisme, e Signac *divisionnisme*, perché divide il colore nei suoi componenti. Il critico Félix Fénéon, nel 1886, chiamò Seurat e i suoi amici **neoimpressionisti**.

Nel 1884 Seurat presenta al Salon una grande tela, *Bagnanti ad Asnières* (olio su tela; Londra, National Gallery): giovani operai che riposano sulla riva della Senna, davanti alle ciminiere della periferia. La giuria la rifiuta; Seurat la espone allora nella prima mostra degli *Indépendants*, un'associazione di artisti che organizza mostre senza giuria e senza premi. Lì conosce **Paul Signac** (1863–1935), che diventa il suo compagno di ricerca e, dopo la sua morte, il teorico del gruppo: nel 1899 pubblica il libro *Da Eugène Delacroix al neoimpressionismo*.

5.2.2 Mescolare con gli occhi

Per capire che cosa cercava Seurat bisogna distinguere tre modi di mescolare i colori (Figura 5.3). Il primo è quello del pittore che impasta i colori sulla tavolozza: la **mescolanza sottrattiva**. Ogni pigmento assorbe una parte della luce bianca e riflette il resto; due pigmenti mescolati assorbono di più, quindi il miscuglio riflette meno luce ed è più scuro. Giallo e blu danno un verde, ma un verde più spento di entrambi; mescolando molti colori si va verso un bruno fangoso.

Il secondo è quello delle luci colorate proiettate sullo stesso schermo: la **mescolanza additiva**. Qui le luci si sommano, e il risultato è più chiaro: luce rossa e luce verde danno il giallo, le tre luci rossa, verde e blu insieme danno il bianco. È il principio con cui funzionano gli schermi di oggi.

Il terzo è quello di Seurat: la **mescolanza ottica**. I punti di colore restano separati sulla tela; da lontano l'occhio non riesce più a distinguerli, e percepisce il colore medio delle luci che riflettono. Questa media non è né un miscuglio di pigmenti né una somma di luci: due punti rossi e gialli danno, da lontano, un arancione; ma punti blu e gialli non danno il verde dei pigmenti, danno un grigio chiaro. Seurat sperava in colori più luminosi di quelli mescolati sulla tavolozza; in parte aveva ragione, perché si evita l'ingrigimento dei miscugli, ma i suoi quadri hanno spesso una luce calma e argentea, non squillante.

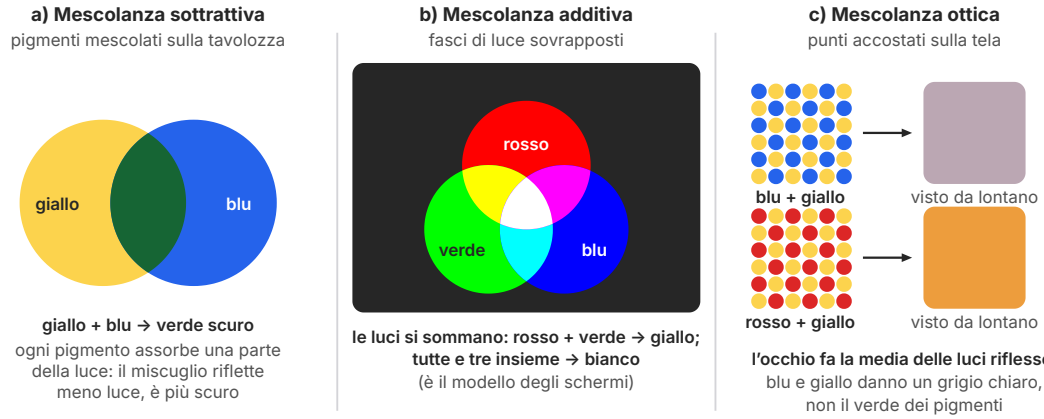

Figura 5.3 Tre modi di mescolare i colori (i colori stampati sono approssimati). a) Mescolanza sottrattiva dei pigmenti; b) mescolanza additiva delle luci (modello rosso, verde, blu); c) mescolanza ottica dei punti accostati: il colore a destra è calcolato come media delle due luci riflesse.

COLLEGAMENTI

Fisica. Il colore di un oggetto dipende dalla luce che riflette: una superficie è gialla perché assorbe soprattutto le lunghezze d'onda del blu e del viola e riflette le altre. Nella mescolanza sottrattiva gli assorbimenti si sommano; in quella additiva si sommano le luci. Nella mescolanza ottica l'occhio, che non distingue dettagli più piccoli di una certa dimensione, fa una specie di media. Le stampe tipografiche a colori funzionano in modo simile: guardate con una lente, sono fatte di minuscoli punti di pochi inchiostri.

ERRORE FREQUENTE

Il pointillisme **non è un'applicazione esatta della scienza**. Seurat lesse Chevreul e Rood, ma non tutte le loro tesi furono applicate alla lettera, e alcune erano già allora discusse. Né la tecnica garantisce la luminosità: in alcune tele alcuni pigmenti, come un giallo di zinco usato nella *Grande Jatte*, si sono scuriti col tempo. Il metodo è una scelta di stile che si appoggia alla scienza, non un esperimento di laboratorio.

5.2.3 Una domenica alla Grande Jatte

Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte (1884–1886, olio su tela, 207,5 × 308,1 cm; Chicago, Art Institute) è l'opera manifesto del pointillisme. Seurat vi lavora due anni: fa decine di disegni e di piccoli studi a olio sul posto, sull'isola, poi compone la tela grande in studio. La prima stesura è a pennellate incrociate; nel 1885–1886 Seurat la ridipinge a punti; più tardi aggiunge anche una cornice dipinta, fatta di punti, che fa da passaggio tra il quadro e la parete.

Il soggetto è impressionista: il tempo libero dei parigini in riva al fiume. Tutto il resto è diverso. Le figure non sono colte nel movimento, sono ferme, viste quasi tutte di profilo o di fronte, come in un **fregio** antico, una fascia scolpita con figure in fila. La composizione è costruita con verticali (le figure in piedi, i tronchi degli alberi) e orizzontali (le fasce di luce e d'ombra sul prato), e le figure rimpiccioliscono regolarmente con la distanza, come in un trattato di prospettiva (Figura 5.4). L'attimo degli impressionisti diventa una scena senza tempo.

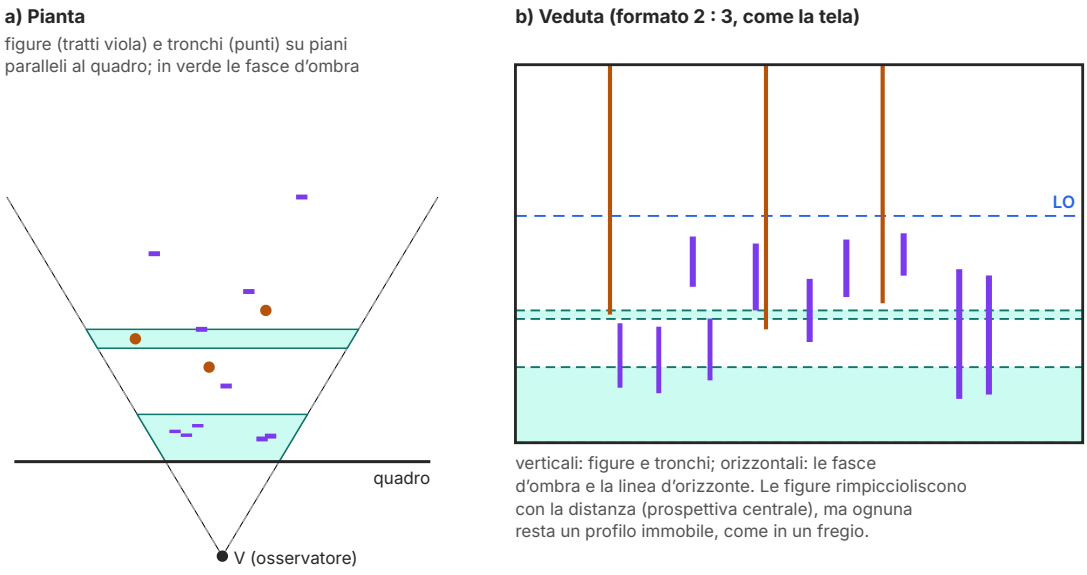

Figura 5.4 Il principio della composizione «a fregio» (schema con dati inventati, non un rilievo del dipinto). a) In pianta, le figure stanno su piani paralleli al quadro, a profondità diverse; b) nella veduta, nel formato della tela (circa 2 : 3), le altezze diminuiscono secondo la prospettiva centrale, ma ogni figura resta un profilo fermo, come in un fregio.

ESEMPIO SVOLTO

Lettura d'opera: la *Grande Jatte* (schema dell'appendice E).

- **Identificazione.** Georges Seurat, *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*, 1884–1886, olio su tela; Chicago, Art Institute.
- **Soggetto.** Una domenica d'estate sull'isola della Grande Jatte, nella Senna, alle porte di Parigi: uomini, donne e bambini di ceti diversi passeggiano, siedono, pescano; in alto a sinistra il fiume con le barche.
- **Composizione e spazio.** Grande formato orizzontale; griglia di verticali (figure, tronchi) e di orizzontali (fasce d'ombra); figure di profilo o di fronte, come in un fregio; profondità costruita con la diminuzione regolare delle figure. A destra, al bordo, una coppia in piedi di profilo; al centro una bambina vestita di bianco guarda verso di noi.
- **Luce, colore, materia.** Piccoli tocchi di colore puro accostati; ombre fatte di blu e di viola, luci di giallo e di arancione; da lontano i colori si fondono in una luce calma e uniforme.
- **Stile e contesto.** Il soggetto è impressionista, il metodo no: scientifico, lento, costruito in studio. Esposta all'ottava e ultima mostra impressionista (1886), segna la nascita del neoimpressionismo.
- **Funzione e committenza.** Nessun committente: un quadro da mostra, pensato per dimostrare un metodo.
- **Collegamenti.** Fisica (la mescolanza ottica); storia (il tempo libero della borghesia e la Parigi di Haussmann, vol. 4, cap. 14); il fregio del Partenone e la pittura di Piero della Francesca, a cui la critica ha paragonato la sua immobilità.

Seurat muore nel 1891, a trentun anni, per una malattia improvvisa, dopo poche tele grandi meditate a lungo, come *Il circo*, rimasto incompiuto (Parigi, Musée d'Orsay). Negli ultimi anni studia anche il valore espressivo delle linee (che salgono: allegria; che scendono: tristezza): un'idea che tornerà nei pittori astratti (cap. 11).

5.3 Paul Cézanne: costruire con il colore

5.3.1 Da Aix all'Impressionismo e ritorno

Paul Cézanne (1839–1906) nasce ad Aix-en-Provence, figlio di un banchiere. Al collegio è compagno di scuola di Émile Zola, che lo convince a trasferirsi a Parigi. Le sue prime opere sono scure, violente, piene di materia; il Salon le rifiuta tutte. Negli anni Settanta lavora accanto a Camille Pissarro, a Pontoise e ad Auvers-sur-Oise: schiarisce la tavolozza, dipinge all'aperto, partecipa alla prima mostra impressionista (1874) e alla terza (1877). Poi si allontana dal gruppo e da Parigi, e torna a vivere quasi sempre in Provenza. Per vent'anni il pubblico quasi non lo co-

nosce: la sua prima mostra personale, organizzata a Parigi dal mercante Ambroise Vollard nel 1895, lo fa scoprire ai pittori più giovani.

Cézanne pensa che nella pittura impressionista gli oggetti si sciolgano nella luce: vuole che tornino solidi e durevoli, senza rinunciare al colore chiaro e all'osservazione dal vero. Per questo costruisce il quadro con piccole pennellate parallele, quasi tasselli, che formano **piani** di colore: il volume non nasce dal chiaroscuro, ma dal passaggio da un colore caldo a uno freddo, da un piano all'altro. È quella che i critici chiamano **modulazione** del colore, opposta alla *modellazione* con il chiaro e lo scuro.

5.3.2 La montagna, le carte, la tavola

Il soggetto a cui Cézanne torna più spesso è la **Montagne Sainte-Victoire**, a est di Aix, dipinta in decine di tele e acquerelli fino alla morte (molte versioni sono a Parigi, Londra, Filadelfia, Zurigo). Nelle prime la valle si apre in profondità, con alberi, case e un viadotto; nelle ultime, dipinte dalla collina des Lauves, sopra il suo ultimo studio, la pianura diventa un mosaico di macchie verdi e ocra, il cielo e la montagna si fondono in tocchi azzurri e violetti. Il paesaggio non scompare, ma diventa costruzione.

Negli anni Novanta Cézanne dipinge la serie dei *Giocatori di carte*: cinque tele, di formato diverso, con contadini della Provenza che giocano seduti a un tavolo (una delle versioni con due giocatori è al Musée d'Orsay di Parigi). Non c'è nessun racconto: le figure sono immobili, chiuse, simmetriche come colonne; il tema di genere diventa uno studio di volumi in equilibrio.

Nelle **nature morte**, che può comporre e osservare per settimane, Cézanne fa il passo più radicale. Nel *Cesto di mele* (c. 1893, olio su tela; Chicago, Art Institute) il bordo del tavolo, a destra e a sinistra della tovaglia, non continua alla stessa altezza; la bottiglia pende; il piatto di biscotti sembra visto dall'alto, il cesto quasi di lato. Cézanne non sbaglia la prospettiva: rinuncia a un **unico punto di vista** e mette nello stesso quadro ciò che si vede spostando lo sguardo e la testa. La Figura 5.5 mostra il principio con oggetti inventati: la metà sinistra di un tavolo è disegnata per un occhio alto, la metà destra per un occhio basso, e la tovaglia nasconde il punto in cui le due viste si incontrano.

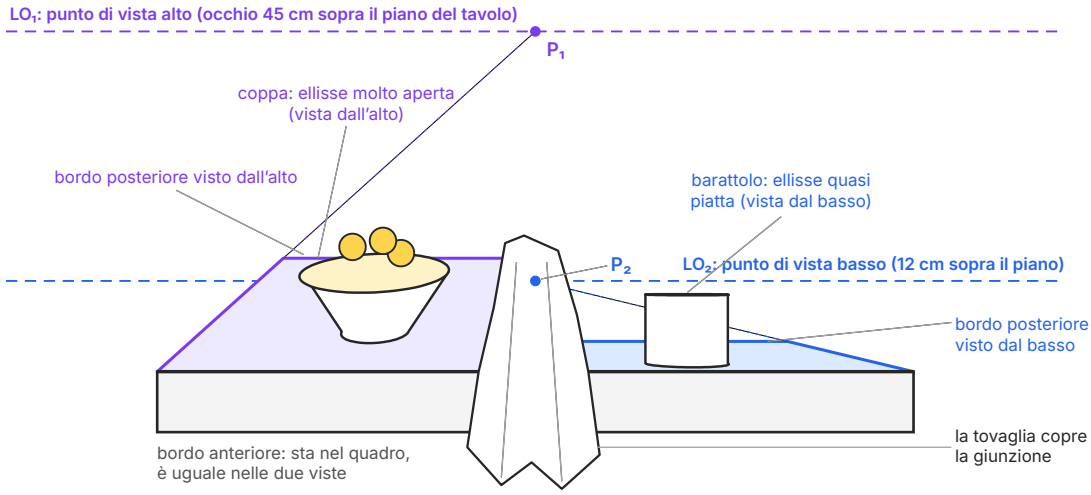

Figura 5.5 Uno stesso tavolo visto da due altezze nello stesso quadro (schema con oggetti e misure inventati, distanza dell'occhio dal quadro d = 120 cm, profondità del tavolo 60 cm). A sinistra si vede con l'occhio 45 cm sopra il piano, a destra con l'occhio 12 cm sopra il piano: due linee d'orizzonte e due punti principali. È la regola della prospettiva centrale (vol. 3, capp. 3–4) violata di proposito, come nelle nature morte di Cézanne.

ESEMPIO SVOLTO

Quanto si vede del piano del tavolo? Il bordo anteriore del tavolo sta nel quadro; il bordo posteriore è 60 cm più lontano; l'occhio è a d = 120 cm dal quadro. Di quanto il bordo posteriore appare sotto l'orizzonte, nelle due viste della Figura 5.5?

Soluzione. Un punto del piano del tavolo appare sotto l'orizzonte di una quantità proporzionale all'altezza dell'occhio sopra il piano, ridotta in rapporto alla distanza (triangoli simili): la riduzione è d : (d + 60) = 120 : 180 = 2/3. Con l'occhio a 45 cm, il bordo anteriore è 45 cm sotto LO_1, quello posteriore 45 · 2/3 = 30 cm: il piano occupa nel disegno una fascia di 15 cm. Con l'occhio a 12 cm, il bordo anteriore è 12 cm sotto LO_2, quello posteriore 12 · 2/3 = 8 cm: la fascia è di soli 4 cm. Poiché il bordo anteriore è nel quadro, ha la stessa lunghezza e la stessa posizione nelle due viste: per questo le due metà si possono «incollare» lungo il davanti, mentre dietro restano sfalsate di 15 − 4 = 11 cm.

5.3.3 Le «Grandi bagnanti» e una lettera

Negli ultimi anni Cézanne lavora a tre grandi tele di *Bagnanti*, figure nude in un paesaggio, senza modelli dal vero; la più grande e più tarda è a Filadelfia (Philadelphia Museum of Art). Gli alberi si piegano ad arco sopra le figure come le volte di una navata, i corpi sono semplificati in

volumi, il colore è steso a velature azzurre e rosate. È un tema classico, da Tiziano a Poussin, ricostruito con il linguaggio nuovo.

APPROFONDIMENTO

«Il cilindro, la sfera, il cono». Il 15 aprile 1904 Cézanne scrive al giovane pittore Émile Bernard una lettera che diventerà famosa. Gli consiglia di «trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto messo in prospettiva» (traduzione nostra). Non vuole dire che bisogna dipingere solidi geometrici: vuole dire che sotto le apparenze bisogna cercare le forme semplici che danno struttura a ciò che si vede. Nota che nella frase non c'è il **cubo**: il Cubismo, che verrà dopo, prenderà da Cézanne la ricerca della struttura, non una formula.

Cézanne muore nell'ottobre 1906 ad Aix. L'anno dopo il Salon d'Automne di Parigi gli dedica una grande retrospettiva, che colpisce profondamente i pittori più giovani, tra cui Braque e Picasso (cap. 9).

5.4 Gauguin, i Nabis e il Simbolismo

5.4.1 Pont-Aven e il sintetismo

Paul Gauguin (1848–1903) arriva tardi alla pittura. Nato a Parigi, passa l'infanzia in Perù, naviga come marinaio, poi per undici anni è agente di cambio in Borsa: dipinge la domenica, collezione quadri impressionisti ed espone con il gruppo dal 1879 al 1886. Dopo la crisi della Borsa del 1882 lascia il lavoro per dipingere, tra mille difficoltà. Nel 1886 si stabilisce per la prima volta a **Pont-Aven**, un paese della Bretagna dove si riunivano molti pittori, attratti dai paesaggi, dai costumi tradizionali e dalla vita poco costosa (Figura 5.6).

In Bretagna Gauguin cerca ciò che la Parigi moderna ha perso: la fede semplice, i riti, il legame con la terra. Con il giovane Émile Bernard elabora un modo nuovo di dipingere. Il colore è steso in **campiture** piatte, senza chiaroscuro e senza tocchi visibili; le forme sono chiuse da contorni scuri e marcati, come i piombi delle vetrate o i contorni delle stampe giapponesi; i colori non imitano quelli reali, ma sono scelti per il loro effetto. Nel 1888 il critico Édouard Dujardin chiamò **cloisonnisme** la pittura di Louis Anquetin, amico e compagno di studi di Bernard, che lavorava nello stesso modo, dal nome degli smalti a *cloisons*, cioè a scomparti; Gauguin e i suoi amici preferirono parlare di **sintetismo**, perché il quadro deve sintetizzare il ricordo, l'idea e il sentimento, non copiare la visione.

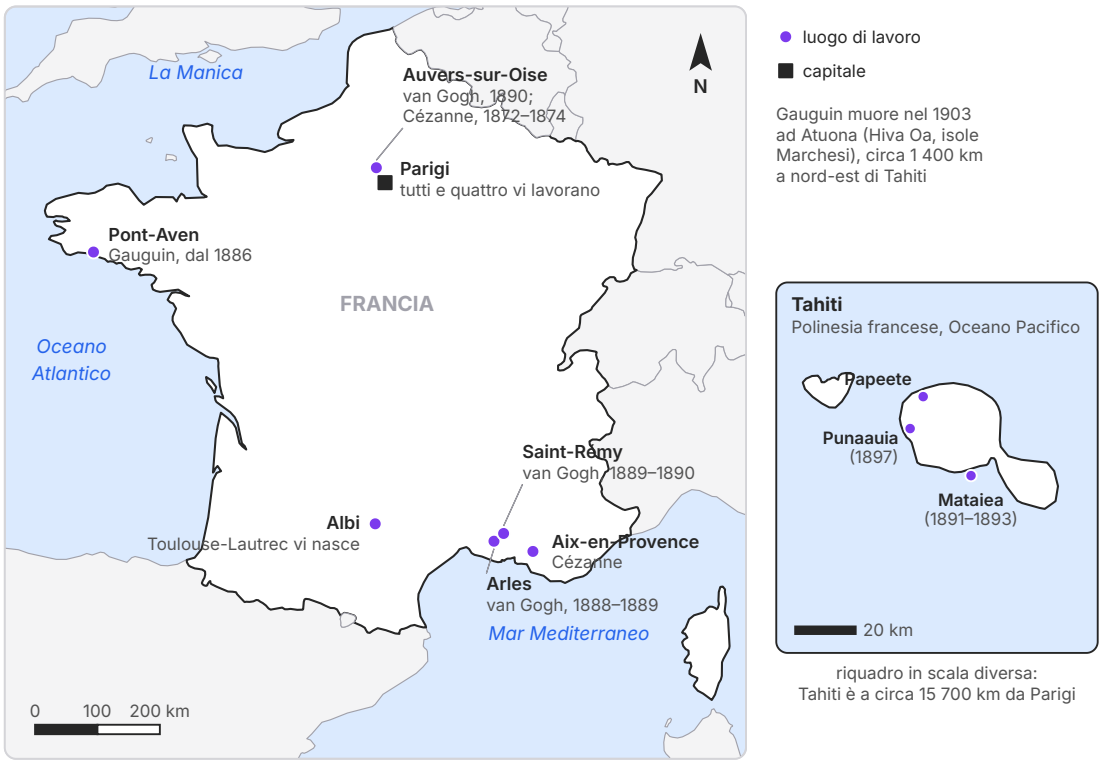

Figura 5.6 I luoghi del Postimpressionismo in Francia (carta schematica; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche) e, nel riquadro in scala diversa, l'isola di Tahiti, dove Gauguin visse dal 1891 al 1893 e dal 1895 al 1901.

DA RICORDARE

- **Sintetismo**: pittura che semplifica le forme e unisce ciò che si vede con ciò che si ricorda e si sente; colori piatti, scelti per il loro valore espressivo e simbolico.
- **Cloisonnisme**: il modo tecnico di ottenerlo, con campiture di colore chiuse da contorni scuri, come negli smalti, nelle vetrate, nelle stampe giapponesi.
- Differenza dal pointillisme: là il colore è *diviso* in punti, qui è *unito* in zone piatte.

Ne *La visione dopo il sermone* (1888, olio su tela; Edimburgo, Scottish National Gallery) un gruppo di contadine bretoni, con le grandi cuffie bianche, ha appena ascoltato in chiesa la predica sulla lotta di Giacobbe con l'angelo, e la «vede» davanti a sé. Un tronco d'albero attraversa il quadro in diagonale e separa le donne, reali, dalla visione, in alto a destra. Il prato su cui lottano Giacobbe e l'angelo è di un rosso vermiglio uniforme: non è un colore della natura, è il colo-

re della visione. Le figure in primo piano sono tagliate dal bordo, lo spazio è appiattito, come nelle stampe giapponesi. Gauguin offrì il quadro a una chiesa vicina, che lo rifiutò.

Nel *Cristo giallo* (1889, olio su tela; Buffalo, Buffalo AKG Art Museum) il modello è un crocifisso di legno policromo di una cappella vicino a Pont-Aven, ma Gauguin lo pone all'aperto, nel paesaggio bretone d'autunno, tra tre contadine inginocchiate. Il giallo del corpo di Cristo è lo stesso dei campi: la fede di quelle donne è parte della loro terra.

5.4.2 Arles, Tahiti e il mito del primitivo

Nell'autunno del 1888 Gauguin passa circa due mesi ad Arles, ospite di van Gogh; la convivenza finisce male, come vedrai. Nel 1889, durante l'Esposizione universale di Parigi (cap. 6), Gauguin e i suoi amici espongono nel caffè Volpini, accanto ai padiglioni dell'Esposizione, come «gruppo impressionista e sintetista».

Nel 1891 parte per **Tahiti**, nella Polinesia francese. Vi resta due anni, torna in Francia, riparte nel 1895 e non tornerà più; nel 1901 si trasferisce nelle isole Marchesi, dove muore nel 1903. Cerca un paradiso «primitivo», non toccato dalla civiltà industriale: lo racconta nel libro *Noa Noa* e lo dipinge in quadri di donne tahitiane immerse in colori intensi e irreali, con titoli in lingua tahitiana.

Il suo capolavoro, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (1897–1898, olio su tela; Boston, Museum of Fine Arts), è un fregio di quasi quattro metri. Si legge di solito da destra a sinistra: a destra un neonato, al centro una figura che coglie un frutto, a sinistra una vecchia vicina alla morte, accanto a un idolo azzurro. Le tre domande del titolo, scritte nell'angolo in alto, fanno del quadro una meditazione sul ciclo della vita, più che una scena.

COLLEGAMENTI

Storia. Tahiti era diventata colonia francese nel 1880. Gauguin vi trova una capitale, Papeete, con funzionari, militari e missionari, e una cultura locale già profondamente cambiata. Il suo «paradiso primitivo» è in gran parte una costruzione europea, nata dalla stessa mentalità coloniale che pensava i popoli extraeuropei come «più vicini alla natura». Gauguin stesso racconta in *Noa Noa* di aver vissuto con ragazze giovanissime: un fatto che oggi non si può tacere. Leggere le sue opere in modo critico non significa smettere di guardarle, ma guardarle sapendo da quale sguardo nascono. Il tema dell'«esotico» e del «primitivo» tornerà nelle avanguardie (capp. 8–9).

5.4.3 I Nabis e il Simbolismo

Nel 1888, a Pont-Aven, Gauguin guida il giovane Paul Sérusier nel dipingere un piccolo paesaggio sul coperchio di una scatola di sigari: il bosco dell'Amour diventa un insieme di macchie di colore puro, giallo, verde, blu, rosso. Sérusier lo porta a Parigi, dove gli amici lo chiamano *Il talismano* (Parigi, Musée d'Orsay). Da quel gruppo di amici nascono i **Nabis** («profeti», in ebraico): Maurice Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard e altri. Nel 1890 Denis scrive che un quadro,

prima di rappresentare qualunque cosa, è essenzialmente «una superficie piana ricoperta di colori» disposti con un certo ordine: una frase che molti considerano una delle premesse dell'arte moderna.

Gauguin e i Nabis sono vicini al **Simbolismo**, un movimento nato prima nella poesia: nel 1886 il poeta Jean Moréas pubblica su un giornale parigino, *Le Figaro*, un «manifesto del simbolismo». Per i simbolisti l'arte non deve descrivere la realtà, ma evocare idee, sogni, stati d'animo attraverso immagini-simbolo. In pittura i maestri sono **Gustave Moreau** (1826–1898), con le sue Salomè e i suoi eroi mitologici in architetture preziose (la sua casa-museo è a Parigi), e **Odilon Redon** (1840–1916), con i carboncini e le litografie in bianco e nero popolati di occhi, teste e creature fantastiche, poi con pastelli dai colori luminosi. Il Simbolismo prepara l'Art Nouveau e la Secessione viennese (cap. 7), e torna nella Vienna di Klimt (cap. 8).

5.5 Vincent van Gogh: il colore come emozione

5.5.1 Dall'Olanda a Parigi

Vincent van Gogh (1853–1890) nasce in un villaggio del Brabante olandese, figlio di un pastore protestante. Lavora per una casa di commercio d'arte, poi va a predicare tra i minatori del Borinage, in Belgio. Solo nel 1880, a ventisette anni, decide di diventare pittore. Gli restano dieci anni: in quel tempo dipinge più di ottocento quadri e più di mille disegni. Per tutti gli anni della pittura lo mantiene il fratello minore **Theo**, mercante d'arte a Parigi, a cui scrive centinaia di lettere: sono una fonte preziosa per capire come lavorava e che cosa cercava.

Nel periodo olandese van Gogh dipinge contadini e tessitori con colori scuri, bruni e verdastri. *I mangiatori di patate* (1885, olio su tela; Amsterdam, Van Gogh Museum) mostra una famiglia contadina attorno al tavolo, alla luce di una lampada a olio. Nelle lettere a Theo Vincent spiega di aver voluto far sentire che quelle persone mangiano le patate con le stesse mani con cui hanno lavorato la terra: le mani nodose, i volti scavati non sono brutti, sono veri. È la lezione di Millet e del Realismo (vol. 4, cap. 15).

Nel 1886 raggiunge Theo a Parigi: vede gli impressionisti e i neoimpressionisti, conosce Signac, Toulouse-Lautrec, Bernard, Gauguin, copia stampe giapponesi. In due anni la sua tavolozza si schiarisce: prova i tocchi divisi, i colori puri, i complementari accostati.

5.5.2 Arles e Saint-Rémy

Nel febbraio 1888 van Gogh si trasferisce ad **Arles**, in Provenza (Figura 5.6), in cerca della luce del Sud e di un «Giappone» europeo. Affitta una parte di una casa sulla piazza Lamartine, la «casa gialla», e sogna di farne un atelier comune per i pittori. Per accogliere Gauguin dipinge la serie dei *Girasoli*. Il colore diventa intenso, saturo, steso a pennellate spesse e direzionali, che si vedono una per una in un **impasto** denso. Il colore non deve più imitare: deve esprimere. Nelle

lettere van Gogh spiega che nel *Caffè di notte* ha voluto esprimere con il rosso e il verde le passioni terribili degli uomini.

La camera da letto (1888; Amsterdam, Van Gogh Museum) mostra la sua stanza nella casa gialla: un letto di legno, due sedie, un tavolino, quadri alle pareti. I colori sono piatti e vivi, i contorni marcati, come nelle stampe giapponesi; il pavimento sale ripido, le pareti convergono. Van Gogh scrive a Theo che il quadro doveva suggerire il riposo. Ne fece altre due versioni l'anno dopo (Chicago, Art Institute; Parigi, Musée d'Orsay). La stanza vera, all'angolo della casa, non era rettangolare: non tutto ciò che sembra una deformazione è un'invenzione.

Gauguin arriva in ottobre. Le discussioni tra i due diventano sempre più accese; il 23 dicembre, dopo una lite, Vincent si ferisce l'orecchio con un rasoio. Gauguin riparte per Parigi. Le crisi della malattia di Vincent si ripetono, e nel maggio 1889 si fa ricoverare volontariamente nella casa di cura di **Saint-Rémy-de-Provence**, dove resta un anno. Dipinge nel giardino, nei campi d'ulivi, dalla finestra della sua stanza; quando le crisi lo colpiscono non può lavorare, e riprende appena sta meglio.

A Saint-Rémy, nel giugno 1889, dipinge la *Notte stellata* (olio su tela; New York, Museum of Modern Art). La veduta parte da ciò che vedeva dalla finestra, ma è ricomposta in studio: in primo piano un cipresso scuro sale come una fiamma; in basso un villaggio con il campanile appuntito; in alto un cielo attraversato da grandi spirali, stelle circondate da aloni, una luna falcata. Le pennellate curve, tutte orientate, danno movimento a ogni cosa.

ESEMPIO SVOLTO

Lettura d'opera: la *Notte stellata* (schema dell'appendice E, in breve).

- **Identificazione.** Vincent van Gogh, *Notte stellata*, giugno 1889, olio su tela; New York, Museum of Modern Art.
- **Soggetto.** Un paesaggio notturno: il cielo stellato su un villaggio, un cipresso, le colline; la veduta dalla finestra di Saint-Rémy, ricomposta.
- **Composizione e spazio.** Il cipresso verticale a sinistra lega la terra al cielo; il villaggio forma una fascia orizzontale bassa; il cielo occupa più di metà del quadro; il campanile è l'unica verticale del paese.
- **Luce, colore, materia.** Blu profondi e gialli accesi, quasi complementari; la luce non viene da una sorgente sola, ogni astro irradia la sua; pennellate spesse e curve, a vortice.
- **Stile e contesto.** Né impressionista (non è una notte osservata dal vero) né sintetista (il colore non è piatto): colore e segno esprimono l'emozione davanti al cielo.
- **Collegamenti.** La notte e il cosmo nella poesia dell'Ottocento; l'Espressionismo (cap. 8); fisica e astronomia, con prudenza: è un quadro, non una carta del cielo.

5.5.3 Auvers e la fine

Nel maggio 1890 van Gogh si trasferisce ad **Auvers-sur-Oise**, a nord-ovest di Parigi, sotto le cure del dottor Paul Gachet, amico degli impressionisti. In due mesi dipinge circa settanta quadri: la chiesa del paese, i campi di grano, i ritratti di Gachet. Il 27 luglio si spara al petto in un campo; muore due giorni dopo, il 29 luglio 1890. Theo muore sei mesi più tardi.

Le lettere di Vincent, pubblicate dalla cognata Johanna van Gogh-Bonger nel 1914, e le prime grandi mostre fecero conoscere le sue opere. Nel 1901 una mostra a Parigi colpì i giovani pittori che pochi anni dopo saranno chiamati *fauves* (cap. 8). In Germania gli espressionisti vedranno in lui un modello.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> Il **«genio folle»** è un mito da evitare. Van Gogh soffrì di una grave malattia, sulla cui natura i medici discutono ancora; ma durante le crisi non dipingeva, e le lettere mostrano un pittore lucido, colto, che progetta ogni quadro, ne discute i colori, ne fa schizzi e repliche. I suoi colori non sono «sintomi»: sono scelte. Un altro luogo comune: il *Campo di grano con volo di corvi* (1890; Amsterdam, Van Gogh Museum) non è, come si legge spesso, il suo ultimo quadro; nelle ultime settimane ne dipinse altri.

5.6 Toulouse-Lautrec, il manifesto e il Divisionismo italiano

5.6.1 Henri de Toulouse-Lautrec e l'arte della strada

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) nasce ad Albi, nel sud della Francia, in una famiglia della più antica aristocrazia. Da ragazzo si frattura entrambe le gambe, che smettono di crescere. A Parigi studia negli atelier di pittori accademici (in quello di Fernand Cormon conosce van Gogh e Bernard), poi si stabilisce a **Montmartre**, il quartiere dei cabaret, dei caffè-concerto e dei balli popolari, dove nel 1889 apre il Moulin Rouge.

Toulouse-Lautrec dipinge quel mondo dall'interno, ballerine, cantanti, clienti, con uno sguardo acuto, mai moralista. Da Degas impara il taglio fotografico delle scene e il disegno rapido; dalle stampe giapponesi, i colori piatti, i contorni netti, le diagonali. In *Al Moulin Rouge* (1892–1895, olio su tela; Chicago, Art Institute) un volto di donna, illuminato da una luce verdastra, irrompe dal bordo destro del quadro.

Il suo contributo più duraturo è il **manifesto** d'artista: il manifesto illustrato a colori esisteva già, soprattutto grazie a Jules Chéret, ma Toulouse-Lautrec ne fa un'opera d'arte. Nel 1891 il Moulin Rouge gli commissiona un manifesto pubblicitario: *Moulin Rouge – La Goulue*, una **litografia** a colori in cui la ballerina La Goulue danza al centro, il suo partner è una silhouette grigia in primo piano, gli spettatori sono una fascia nera di sagome. La litografia (vol. 4, cap. 15) si stampa da una pietra su cui si disegna con una matita grassa; per i manifesti a colori si usa una

pietra per ogni colore. Il **manifesto** nasce come arte per la strada, da guardare in pochi secondi, stampato in molte copie e affisso sui muri: è uno dei primi luoghi in cui l'arte incontra la comunicazione di massa e la grafica moderna (cap. 7). Il museo che ad Albi porta il suo nome ne conserva la raccolta più ampia.

5.6.2 Il Divisionismo in Italia

In Italia la ricerca sul colore diviso prende una strada propria. Il **Divisionismo** si presenta al pubblico nel 1891 alla Triennale dell'Accademia di Brera, a Milano, con opere di Giovanni Segantini, Gaetano Previati e altri. Il promotore è Vittore Grubicy de Dragon, mercante d'arte e pittore, che aveva conosciuto in Olanda e in Francia la pittura moderna e i trattati sul colore. A differenza dei francesi, i divisionisti italiani usano raramente il punto: stendono il colore in **filamenti**, brevi tratti allungati e paralleli che si intrecciano sulla tela. E non si interessano solo alla luce: la tecnica serve anche a temi sociali e simbolici.

Giovanni Segantini (1858–1899) dipinge contadini e pastori di montagna, in Brianza e poi in Svizzera: in *Le due madri* (1889; Milano, Galleria d'Arte Moderna) una contadina con il bambino e una mucca con il vitello riposano nella stalla alla luce di una lanterna. **Gaetano Previati** (1852–1920) usa il filamento in chiave simbolista, per figure sacre e visioni luminose, e scrive trattati sulla tecnica. **Angelo Morbelli** (1853–1919) racconta con precisione quasi fotografica il lavoro delle mondine nelle risaie (*Per ottanta centesimi!*, 1895; Vercelli, Museo Borgogna) e la vita degli anziani del Pio Albergo Trivulzio di Milano.

5.6.3 Il Quarto Stato

Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868–1907) prende il nome dal paese del Piemonte in cui vive e lavora, Volpedo, in provincia di Alessandria. Per circa dieci anni lavora a un solo tema: un gruppo di lavoratori che avanza verso chi guarda. Lo affronta prima in *Ambasciatori della fame*, poi in *Fiumana* (1895–1896; Milano, Pinacoteca di Brera), infine nella grande tela che intitola ***Il Quarto Stato***, terminata nel 1901 (olio su tela; Milano, Museo del Novecento).

Il titolo si riferisce al «quarto stato», cioè il proletariato, che dopo il «terzo stato» della Rivoluzione francese, la borghesia, chiede il suo posto nella storia. In primo piano tre figure camminano davanti a tutti: due uomini e una donna scalza con un bambino in braccio, che secondo la tradizione ha il volto della moglie del pittore. Dietro, una folla compatta forma un fronte che occupa tutta la larghezza della tela e viene avanti, lentamente, verso lo spettatore. Il fondo è scuro; la luce colpisce in pieno le figure davanti. I modelli sono contadini e braccianti di Volpedo. La tecnica è divisionista, con tratti di colore complementare accostati, ma l'effetto non è di vibrazione: è di gravità e di solennità, quasi da pittura di storia.

COLLEGAMENTI

Storia e italiano. Pellizza lavora al *Quarto Stato* negli anni in cui nasce il Partito socialista (1892) e in cui le proteste per il prezzo del pane vengono represse nel sangue a Milano (1898). Il quadro non illustra un fatto preciso, ma il movimento dei lavoratori verso i diritti. Confrontalo con i «vinti» di Giovanni Verga, che studi quest'anno in letteratura italiana: là i lavoratori sono travolti dal destino, qui camminano a testa alta. Il quadro è diventato un'immagine simbolo: lo si vede, per esempio, nei titoli di testa del film *Novecento* di Bernardo Bertolucci (1976). Pellizza, deluso e colpito dalla morte della moglie, si tolse la vita nel 1907.

Molti futuristi, come Umberto Boccioni e Giacomo Balla, cominciarono come divisionisti (cap. 10): dal colore diviso nasce anche la loro pittura del movimento e della luce.

5.6.4 Dove vedere le opere

Quasi tutti i capolavori del capitolo sono all'estero. In Italia si possono vedere dal vero soprattutto i divisionisti: a Milano il *Quarto Stato* al Museo del Novecento e le opere di Segantini e Previati alla Galleria d'Arte Moderna; a Tortona la pinacoteca «Il Divisionismo»; a Volpedo lo studio del pittore. A Roma la Galleria Nazionale d'Arte Moderna conserva due dipinti di van Gogh.

Tabella 5.1 Dove si trovano le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: i siti dei musei pubblicano riproduzioni ad alta risoluzione).

Opera	Autore, data	Museo, città
Bagnanti ad Asnières	Seurat, 1884	National Gallery, Londra
Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte	Seurat, 1884–1886	Art Institute, Chicago
Giocatori di carte (una delle versioni)	Cézanne, anni Novanta	Musée d'Orsay, Parigi
Cesto di mele	Cézanne, c. 1893	Art Institute, Chicago
Grandi bagnanti (la versione più grande)	Cézanne, ultimi anni	Philadelphia Museum of Art, Filadelfia
La visione dopo il sermone	Gauguin, 1888	Scottish National Gallery, Edimburgo
Il Cristo giallo	Gauguin, 1889	Buffalo AKG Art Museum, Buffalo
Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?	Gauguin, 1897–1898	Museum of Fine Arts, Boston
I mangiatori di patate	van Gogh, 1885	Van Gogh Museum, Amsterdam
La camera da letto (prima versione)	van Gogh, 1888	Van Gogh Museum, Amsterdam
Notte stellata	van Gogh, 1889	Museum of Modern Art, New York
Al Moulin Rouge	Toulouse-Lautrec, 1892–1895	Art Institute, Chicago
Le due madri	Segantini, 1889	Galleria d'Arte Moderna, Milano
Per ottanta centesimi!	Morbelli, 1895	Museo Borgogna, Vercelli
Il Quarto Stato	Pellizza da Volpedo, 1901	Museo del Novecento, Milano

SINTESI

- «**Postimpressionismo**» è un'etichetta inventata nel 1910 da Roger Fry: indica pittori che, partiti dall'Impressionismo, lo superano in direzioni diverse; non è un movimento.
- Le quattro direzioni: **metodo** (Seurat), **struttura** (Cézanne), **simbolo** (Gauguin), **espressione** (van Gogh). Sono premesse delle avanguardie del Novecento.
- **Seurat** applica con metodo le teorie del colore (Chevreul, Rood): il **pointillisme** accosta punti di colore puro che l'occhio fonde per **mescolanza ottica**, diversa da quella sottrattiva dei pigmenti e da quella additiva delle luci.
- La *Grande Jatte* (1884–1886, Chicago) trasforma un soggetto impressionista in una composizione immobile «a fregio», costruita con verticali e orizzontali.
- **Cézanne** costruisce volumi con piani di colore (modulazione); dipinge la Montagne Sainte-Victoire, i *Giocatori di carte*, nature morte con **più punti di vista**, le *Grandi bagnanti*.
- Nella lettera a Bernard (15 aprile 1904) Cézanne invita a trattare la natura «secondo il cilindro, la sfera, il cono»: una ricerca di struttura che il Cubismo riprenderà.
- **Gauguin** a Pont-Aven elabora il **sintetismo** (colori piatti e simbolici, contorni marcati, *cloisonnisme*): *La visione dopo il sermone* (1888), *Il Cristo giallo* (1889).
- A Tahiti Gauguin cerca un paradiso «primitivo» che è anche una costruzione coloniale; *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (1897–1898) è una meditazione sulla vita.
- I **Nabis** (Sérusier, Denis, Bonnard, Vuillard) e il **Simbolismo** (Moreau, Redon) affermano che il quadro evoca idee e sentimenti e non copia la realtà.
- **Van Gogh** passa dai toni scuri dei *Mangiatori di patate* (1885) ai colori puri e alla pennellata espressiva di Arles e Saint-Rémy (*La camera da letto*, 1888; *Notte stellata*, 1889). Il mito del «genio folle» va evitato.
- **Toulouse-Lautrec** dipinge la vita notturna di Montmartre e fa del **manifesto** in litografia a colori un'opera d'arte (*Moulin Rouge – La Goulue*, 1891).
- Il **Divisionismo** italiano (Brera 1891: Segantini, Previati; poi Morbelli) usa filamenti di colore anche per temi sociali e simbolici; culmina nel *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo (1901, Milano).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Il termine «Postimpressionismo» fu introdotto:
   - **A.** da Seurat, nel manifesto del 1886
   - **B.** da Roger Fry, con una mostra a Londra nel 1910
   - **C.** da Gauguin, in una lettera a Bernard
   - **D.** da Félix Fénéon, recensendo l'ottava mostra impressionista

2. ● Nella mescolanza ottica dei neoimpressionisti:
   - **A.** i colori vengono mescolati sulla tavolozza prima di stenderli
   - **B.** si sovrappongono velature trasparenti di colore
   - **C.** si proiettano luci colorate sulla tela
   - **D.** punti di colore puro accostati si fondono nell'occhio di chi guarda da lontano

3. ● La *Grande Jatte* di Seurat fu esposta per la prima volta:
   - **A.** all'ottava e ultima mostra degli impressionisti, nel 1886
   - **B.** al Salon del 1884, dove vinse una medaglia
   - **C.** all'Esposizione universale del 1889
   - **D.** alla Triennale di Brera del 1891

4. ● Quale affermazione su Cézanne è corretta?
   - **A.** Non espose mai con gli impressionisti
   - **B.** Dipinse soprattutto scene di vita notturna parigina
   - **C.** Costruiva i volumi con piani di colore e, nelle nature morte, univa più punti di vista
   - **D.** Usava campiture piatte chiuse da contorni neri

5. ● Nella lettera a Émile Bernard del 1904 Cézanne parla di trattare la natura secondo:
   - **A.** il cubo, la piramide e il cilindro
   - **B.** il cilindro, la sfera e il cono
   - **C.** il punto, la linea e la superficie
   - **D.** la sezione aurea e il quadrato

6. ●● Il sintetismo di Gauguin e Bernard è caratterizzato da:
   - **A.** colori piatti e simbolici, chiusi da contorni marcati
   - **B.** piccoli punti di colore complementare
   - **C.** chiaroscuro accentuato e luce da una sola sorgente
   - **D.** pennellate a vortice spesse e curve

7. ●● *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* di Gauguin:
   - **A.** fu dipinto a Pont-Aven nel 1888
   - **B.** è conservato al Musée d'Orsay
   - **C.** rappresenta la lotta di Giacobbe con l'angelo
   - **D.** si legge da destra a sinistra, dalla nascita alla vecchiaia

8. ●● La *Notte stellata* di van Gogh:
   - **A.** fu dipinta ad Auvers poco prima della morte
   - **B.** fu dipinta a Saint-Rémy nel 1889 e si trova a New York
   - **C.** è una notte osservata dal vero en plein air
   - **D.** fu dipinta a Parigi su una stampa giapponese

9. ●● Il Divisionismo italiano:
   A. nasce a Firenze con i Macchiaioli
   B. usa solo punti rotondi, come Seurat
   C. si presenta alla Triennale di Brera del 1891 e usa spesso filamenti di colore, anche per temi sociali
   D. rifiuta ogni teoria scientifica del colore

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) pointillisme; *b*) mescolanza ottica; *c*) sintetismo; *d*) modulazione del colore.

11. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) I postimpressionisti firmarono un manifesto comune. *b*) Mescolando pigmenti blu e gialli si ottiene un verde più scuro del giallo di partenza. *c*) Il cloisonnisme prende il nome dagli smalti a scomparti. *d*) I Nabis erano un gruppo di pittori divisionisti milanesi.

12. ● Completa: «Nella mescolanza _____ le luci si sommano e il risultato è più chiaro; nella mescolanza _____ i pigmenti assorbono luce e il miscuglio è più scuro; nella mescolanza _____ l'occhio fa la media dei punti accostati».

13. ●● Abbina ogni termine al suo significato: *1*) fregio; *2*) litografia; *3*) filamento; *4*) Simbolismo. — *a*) tratto di colore allungato dei divisionisti italiani; *b*) fascia decorata con figure in fila; *c*) stampa da una pietra disegnata con una matita grassa; *d*) movimento che vuole evocare idee e stati d'animo con immagini-simbolo.

14. ●● Spiega la differenza tra *modellare* e *modulare* un volume con il colore, con un esempio tratto da Cézanne.

15. ●● Che cosa significa «Quarto Stato»? Da quale espressione della storia francese deriva?

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: *Notte stellata*; *I mangiatori di patate*; *Il Quarto Stato*; *La visione dopo il sermone*; *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*; la lettera di Cézanne a Bernard.

17. ● Abbina opera, autore e museo: *Grande Jatte*; *Il Cristo giallo*; *La camera da letto* (prima versione); *Le due madri*. — Gauguin, Segantini, Seurat, van Gogh. — Galleria d'Arte Moderna di Milano; Art Institute di Chicago; Van Gogh Museum di Amsterdam; Buffalo AKG Art Museum.

18. ●● Sulla Figura 5.6 individua i luoghi legati a ciascun pittore. Quale pittore lavorò più lontano da Parigi? Quanti chilometri separano, in linea d'aria, Parigi da Arles? Misura con la barra della scala e confronta con il valore della soluzione.

19. ●● Calcola, dalle date di nascita e di morte, quanti anni avevano circa Seurat, van Gogh, Gauguin e Cézanne alla loro morte. Chi era ancora vivo quando Fry inventò il termine «Postimpressionismo»?

Leggere l'opera

20. ●● Leggi *La visione dopo il sermone* di Gauguin con lo schema dell'appendice E: soggetto, composizione (la diagonale del tronco, i tagli), colore (il prato rosso), stile e contesto.

21. ●● Osserva una riproduzione del *Cesto di mele* di Cézanne e individua almeno tre punti in cui il quadro non rispetta un unico punto di vista. Che effetto producono sull'insieme?

22. ●● Leggi *I mangiatori di patate* di van Gogh: la luce, i colori, le mani e i volti. Perché si può dire che il quadro è vicino al Realismo (vol. 4, cap. 15)?

23. ●● Leggi il manifesto *Moulin Rouge – La Goulue* di Toulouse-Lautrec come un'opera grafica: gerarchia delle figure, uso delle sagome, scritte, colori piatti. Che cosa lo rende leggibile a distanza, in pochi secondi?

24. ●●● Confronta *La camera da letto* di van Gogh con una camera dipinta in prospettiva centrale corretta (vol. 3, capp. 3–4): dove convergono i bordi del pavimento e del letto? Che cosa cambia nell'effetto che la stanza produce?

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno: un tavolo visto da due altezze.** Su un foglio A4 orizzontale, in scala 1:5, disegna un tavolo di 90 × 50 cm con il bordo anteriore nel quadro; l'occhio è a d = 150 cm dal quadro. *a*) Disegna la metà sinistra del piano con l'occhio 40 cm sopra il piano (LO_1) e la metà destra con l'occhio 10 cm sopra il piano (LO_2), con i bordi anteriori allineati. *b*) A quanti millimetri sotto LO_1 e sotto LO_2 cadono il bordo anteriore e il bordo posteriore? *c*) Quanto è alta nel disegno la fascia del piano nelle due metà, e di quanti millimetri risultano sfalsati i due tratti del bordo posteriore? *d*) Quanto è lungo nel disegno il bordo posteriore intero? Usa i triangoli simili, come nell'esempio svolto.

26. ●● **Fisica.** Spiega perché un televisore produce il bianco sommando luci rosse, verdi e blu, mentre un pittore che mescola molti pigmenti ottiene un colore scuro. In quale dei due modi «mescola» un quadro di Seurat visto da lontano?

27. ●● **Italiano.** Il Simbolismo nasce nella poesia. Confronta l'idea simbolista di un'immagine che evoca qualcosa di invisibile con la poetica del «fanciullino» di Giovanni Pascoli, che vede nelle cose piccole significati nascosti. Scegli una poesia di *Myricae* e un quadro di Gauguin o di Redon.

28. ●●● **Seurat e Piero.** Confronta la *Grande Jatte* con un'opera di Piero della Francesca (vol. 3): la costruzione prospettica, l'immobilità delle figure, la luce chiara e uniforme, il rapporto tra figure e architettura o paesaggio.

Verso l'esame

29. ●●● **Dal documento al percorso.** Documento: «trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto messo in prospettiva» (Cézanne, lettera a Émile Bernard, 15 aprile 1904). Costruisci un percorso di cinque minuti con almeno quattro collegamenti tra discipline diverse.

30. ●●● **Trattazione breve (15–20 righe).** «Il colore dopo l'Impressionismo»: confronta il modo di usare il colore di Seurat, Gauguin e van Gogh, e spiega quali avanguardie raccoglieranno ciascuna di queste strade.

31. ●●● **Lettura d'opera completa.** Leggi *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo con tutte le voci dell'appendice E, compresi i collegamenti con la storia dell'Italia di fine Ottocento.

PER APPROFONDIRE

- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla ricerca di nuovi canoni alla fine dell'Ottocento, con Cézanne, Seurat, van Gogh e Gauguin.
- [ARG] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*: per il Postimpressionismo, il Simbolismo e il Divisionismo nel quadro dell'arte europea.
- [DEM] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*: i primi capitoli spiegano che cosa le avanguardie devono alle ricerche di fine Ottocento.

Glossario del capitolo

Cloisonnisme
Pittura a campiture di colore chiuse da contorni scuri, come negli smalti a scomparti e nelle vetrate.

Divisionismo
Pittura italiana di fine Ottocento a colori divisi, stesi spesso in filamenti; si presenta alla Triennale di Brera del 1891.

Filamento
Breve tratto di colore allungato con cui i divisionisti italiani dividono il colore.

Fregio
Fascia decorata con figure in fila; per estensione, composizione di figure disposte su un piano parallelo a quello del quadro.

Litografia
Stampa ottenuta da una pietra su cui si disegna con una matita grassa; per i colori si usa una pietra per ogni colore.

Manifesto pubblicitario
Foglio stampato in molte copie e affisso in strada per pubblicità o comunicazione; con Toulouse-Lautrec diventa opera d'arte.

Mescolanza additiva
Somma di luci colorate: il risultato è più chiaro; rosso, verde e blu insieme danno il bianco.

Mescolanza ottica
Fusione nell'occhio di punti di colore accostati, visti da lontano: si percepisce la media delle luci riflesse.

Mescolanza sottrattiva
Miscuglio di pigmenti: ciascuno assorbe parte della luce, e il risultato è più scuro.

Modulazione
Costruzione del volume con il passaggio tra piani di colore caldi e freddi, invece che con il chiaroscuro.

Nabis
«Profeti»: gruppo di pittori parigini nato nel 1888 sull'esempio di Gauguin (Sérusier, Denis, Bonnard, Vuillard).

Neoimpressionismo
Nome dato nel 1886 dal critico Félix Fénéon alla pittura a punti di Seurat, Signac e dei loro amici.

Pointillisme
Tecnica a piccoli punti di colore puro accostati, che l'occhio fonde a distanza.

Postimpressionismo
Etichetta, coniata da Roger Fry nel 1910, per le ricerche dei pittori che superarono l'Impressionismo negli anni 1880–1906.

Quarto Stato
Il proletariato, dopo il «terzo stato» della borghesia; titolo del quadro di Pellizza da Volpedo (1901).

Simbolismo
Movimento letterario e artistico di fine Ottocento che vuole evocare idee, sogni e stati d'animo attraverso immagini-simbolo.

Sintetismo
Pittura di Gauguin e Bernard che sintetizza visione, ricordo e sentimento con colori piatti e forme semplificate.

Soluzioni

1. B. La mostra *Manet and the Post-Impressionists* (Londra, 1910–1911).

2. D. I punti restano separati; l'occhio, da lontano, ne percepisce la media.

3. A. Nel 1886, all'ottava mostra; nel 1884 il Salon aveva rifiutato i *Bagnanti ad Asnières*.

4. C. Cézanne espose nel 1874 e nel 1877; le campiture con contorni neri sono del sintetismo.

5. B. Nella frase non compare il cubo.

6. A. Colori piatti e arbitrari, contorni scuri, forme semplificate.

7. D. A destra il neonato, a sinistra la vecchia; il quadro è a Boston.

8. B. Giugno 1889, Saint-Rémy; New York, Museum of Modern Art. È ricomposta in studio, non dipinta dal vero di notte.

9. C. Brera 1891 (Segantini, Previati e altri); filamenti di colore; temi sociali e simbolici.

10. *a*) Tecnica di Seurat e Signac: piccoli tocchi di colore puro accostati, senza mescolarli sulla tavolozza. *b*) Fusione dei colori accostati nell'occhio di chi guarda da lontano: si percepisce la media delle luci riflesse. *c*) Pittura di Gauguin e Bernard che semplifica le forme e usa colori piatti e simbolici, unendo visione, ricordo e sentimento. *d*) Costruzione del volume con il passaggio da un colore caldo a uno freddo, invece che con il chiaroscuro.

11. *a*) Falso: non ci fu nessun manifesto né gruppo; il nome è del 1910. *b*) Vero: il miscuglio assorbe più luce del giallo da solo (mescolanza sottrattiva). *c*) Vero (*cloisons* = scomparti). *d*) Falso: i Nabis erano pittori parigini vicini a Gauguin (Sérusier, Denis, Bonnard, Vuillard).

12. Additiva; sottrattiva; ottica.

13. 1–*b*; 2–*c*; 3–*a*; 4–*d*.

14. Modellare: dare rilievo con la gradazione dal chiaro allo scuro (chiaroscuro). Modulare: costruire il volume accostando piani di colore diversi, caldi dove la superficie avanza, freddi dove gira e si allontana. Esempio: le mele di Cézanne, rese con tocchi rossi, gialli e verdi accostati, non con un'ombra grigia.

15. Il proletariato, i lavoratori. L'espressione riprende il «terzo stato» della Francia del 1789, cioè la borghesia, che si contrapponeva a nobiltà e clero: dopo la borghesia, tocca ai lavoratori entrare nella storia.

16. *I mangiatori di patate* (1885); *La visione dopo il sermone* (1888); *Notte stellata* (1889); *Da dove veniamo?* (1897–1898); *Il Quarto Stato* (1901); lettera a Bernard (1904).

17. *Grande Jatte* – Seurat – Art Institute di Chicago; *Il Cristo giallo* – Gauguin – Buffalo AKG Art Museum; *La camera da letto* – van Gogh – Van Gogh Museum di Amsterdam; *Le due madri* – Segantini – Galleria d'Arte Moderna di Milano.

18. Parigi (tutti); Auvers-sur-Oise (van Gogh, e prima Cézanne); Pont-Aven (Gauguin); Arles e Saint-Rémy (van Gogh); Aix-en-Provence (Cézanne); Albi (Toulouse-Lautrec, luogo di nascita). Il più lontano da Parigi è Gauguin, a Tahiti e alle Marchesi (circa 15 700 km). Parigi–Arles: circa 600 km in linea d'aria (accetta valori tra 570 e 630 km).

19. Dalla differenza degli anni: Seurat 1891 − 1859 = 32, van Gogh 1890 − 1853 = 37, Gauguin 1903 − 1848 = 55, Cézanne 1906 − 1839 = 67 (accetta questi valori). Con le date esatte Seurat (nato a dicembre, morto a marzo) e Gauguin (nato a giugno, morto a maggio) non avevano ancora compiuto gli anni: 31 e 54 anni; van Gogh 37, Cézanne 67. Nel 1910 nessuno dei quattro era più vivo.

20. Traccia: contadine bretoni con le cuffie, dopo la predica, «vedono» la lotta di Giacobbe con l'angelo; il tronco in diagonale separa realtà e visione; figure

tagliate dal bordo, spazio appiattito, punto di vista alto (stampe giapponesi); prato rosso uniforme, colore non naturale ma simbolico; campiture piatte e contorni (sintetismo, cloisonnisme); Pont-Aven 1888; la fede popolare contro la Parigi moderna; Edimburgo, Scottish National Gallery.

21. Traccia: il bordo del tavolo non continua alla stessa altezza ai due lati della tovaglia; la bottiglia pende; il piatto di biscotti è visto dall'alto, il cesto quasi di lato; il piano del tavolo è inclinato verso chi guarda. L'insieme è stabile e «costruito», ma vivo: lo sguardo si muove nel quadro come davanti agli oggetti reali.

22. Traccia: luce della lampada al centro, unica sorgente; colori scuri, bruni e verdastri; mani nodose e volti scavati; scena quotidiana di contadini poveri, senza abbellimenti; van Gogh voleva far sentire che mangiano ciò che hanno coltivato con le loro mani (lettere a Theo); legame con Millet e con il Realismo di Courbet.

23. Traccia: la ballerina al centro, chiara, è il fuoco; il partner in primo piano è una sagoma grigia tagliata; il pubblico è una fascia nera di silhouette; la scritta «Moulin Rouge» ripetuta in alto; pochi colori piatti, contorni netti, diagonali (stampe giapponesi); grande formato e contrasti forti rendono il manifesto leggibile da lontano e in fretta.

24. Traccia: in una prospettiva centrale corretta i bordi del pavimento e del letto perpendicolari al quadro convergerebbero in un solo punto principale sulla LO; nella *Camera* le fughe non concordano del tutto, il pavimento sale ripido, la stanza sembra inclinarsi verso chi guarda. L'effetto è di spazio intimo e instabile insieme; va ricordato che la stanza reale non era rettangolare.

25. *b*) Riduzione d : (d + 50) = 150 : 200 = 0,75. Metà sinistra: bordo anteriore 40 cm sotto LO_1, cioè 40 cm : 5 = 80 mm; bordo posteriore 40 · 0,75 = 30 cm, cioè 60 mm. Metà destra: bordo anteriore 10 cm → 20 mm sotto LO_2; bordo posteriore 7,5 cm → 15 mm. *c*) Fascia del piano: 80 − 60 = 20 mm a sinistra, 20 − 15 = 5 mm a destra; il bordo posteriore sinistro è 20 mm sopra il bordo anteriore, quello destro 5 mm: sfalsati di 15 mm. *d*) Bordo anteriore 90 cm → 180 mm; bordo posteriore 90 · 0,75 = 67,5 cm → 135 mm (le due metà, di 67,5 mm ciascuna, convergono verso due punti principali diversi, P_1 e P_2, sulla stessa verticale). LO_1 sta 80 mm sopra il bordo anteriore, LO_2 20 mm sopra: il disegno entra nel foglio.

26. Traccia: lo schermo emette luce: le luci si sommano (mescolanza additiva) e tutte insieme danno il bianco; il pigmento assorbe una parte della luce e i pigmenti mescolati assorbono di più (mescolanza sottrattiva), quindi il miscuglio è più scuro. Un quadro di Seurat visto da lontano dà una mescolanza ottica: l'occhio fa la media delle luci riflesse dai punti, senza aumentare la luce (non è additiva) e senza perderne come un miscuglio di pigmenti.

27. Traccia: per i simbolisti l'immagine evoca un significato nascosto; il «fanciullino» di Pascoli (1897) vede nelle cose piccole e quotidiane un mistero e una corrispondenza; esempi: «Lavandare» o «X Agosto» da *Myricae*; Gauguin (la visione, il mito) o Redon (il sogno); differenze: Pascoli parte dalle cose umili e vicine, Gauguin cerca il lontano e il primitivo.

28. Traccia: in entrambi figure ferme, di profilo o frontali, come in un fregio; costruzione prospettica rigorosa e geometria nascosta; luce chiara, diffusa, senza drammi; Piero misura lo spazio con l'architettura (vol. 3), Seurat con il paesaggio e la diminuzione delle figure; la critica ha paragonato più volte l'immobilità della *Grande Jatte* alla pittura del Quattrocento.

29. Traccia (4–6 collegamenti): arte — Cézanne, la struttura e i più punti di vista; il Cubismo (cap. 9). Matematica — i solidi di rotazione: cilindro, sfera, cono; la prospettiva come proiezione centrale. Filosofia — la percezione: vedere non è registrare, ma costruire (si può citare il dibattito di fine Ottocento sulla percezione, con Bergson). Fisica — la luce e il colore che costruiscono il volume. Italiano — Pirandello e la molteplicità dei punti di vista (*Uno, nessuno e centomila*). Storia — la Francia della Terza Repubblica e la Belle Époque.

30. Traccia: Seurat divide il colore in punti puri e conta sulla mescolanza ottica (metodo, scienza; → Divisionismo, Futurismo, Astrattismo); Gauguin lo

unisce in campiture piatte, arbitrarie e simboliche, chiuse da contorni (→ Nabis, Fauves); van Gogh lo carica di emozione con la pennellata spessa e direzionale (→ Fauves, Espressionismo); per tutti il colore non è più solo la registrazione di un'impressione luminosa.

31. Traccia: Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, terminato nel 1901, olio su tela, Milano, Museo del Novecento; lavoratori che avanzano verso chi guarda, guidati da tre figure (due uomini e una donna con il bambino); composizione a fronte che occupa tutta la larghezza, movimento verso lo spettatore, figure davanti in piena luce e fondo scuro; tecnica divisionista a tratti complementari; dopo *Ambasciatori della fame* e *Fiumana*; modelli contadini di Volpedo; contesto: socialismo (1892), repressione di Milano (1898); collegamenti: Verga e i «vinti», il film *Novecento*, il Futurismo nato dal Divisionismo.