

TENDENZE POST-IMPRESSIONISTE.

ALLA RICERCA DI NUOVE VIE

Tendenze Post-Impressioniste

Con <<tendenze post-impressioniste>> abbiamo indicato quegli orientamenti artistici che si svilupparono in Francia, in specie nel corso dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, ma che ebbero ripercussioni nel resto d'Europa e furono fondamentali per la nascita dell'arte del Novecento. Alla base della loro esistenza c'era la conquista impressionistica della natura, indagata senza che l'artista scegliesse un soggetto particolare poiché tutto quanto si presentava agli occhi era degno di essere rappresentato e così come appariva alla vista. Se l'Impressionismo aveva potuto tanto, occorreva andare oltre, o anche frugare ancora fra le pieghe della natura perché potesse rivelare altro, in un processo quasi infinito di ricerca che divenne estremamente personale e sempre più legato alla cultura, all'interiorità e alle intime vicende di coloro che si avventurano per strade non ancora percorse.

Caratteristiche comuni ai Post-impressionisti furono il rifiuto della semplice, o della sola, impressione visiva e la tendenza a cercare la solidità dell'immagine, la sicurezza del contorno, la certezza e la libertà del colore, appigli sicuri per l'inquieto vivere di quegli artisti che furono i protagonisti della svolta nell'arte al tramonto del XIX secolo. Paul Cézanne, Georges Seurat, Paul Gauguin e Vincent van Gogh.

PAUL CEZANNE (1839-1906)

“Trattare la natura secondo il cilindro, la sfera e il cono”

Il successivo arrivo molto tardi per Paul Cézanne. Soltanto nel 1900, quando l'artista aveva sessantuno anni, gli Staatliche Museen di Berlino acquistarono una sua opera e solo nel 1904, due anni prima della morte, il Salon d'Automme gli dedicò un'intera sala.

Ma Cézanne non fu mai indigente come lo furono i suoi amici impressionisti. Inoltre, morendo, nel 1883 il padre gli aveva lasciato una cospicua eredità.

Nato ad Aix-en-Provence nel meridione della Francia il 19 gennaio 1839 da una famiglia benestante, studiò nel collegio Bourbon.

Vincendo le opposizioni del padre passò alcuni anni a Parigi per dedicarsi alla pittura; per tutta la vita cercò poi di far accettare le sue opere al **Salon** ufficiale ricevendo solo rifiuti.

A Parigi entrò in contatto con quei pittori che vennero poi chiamati Impressionisti e partecipò anche alla loro prima esposizione, quella del 1874, nello studio di Nadar.

Dall'Impressionismo Cézanne apprese il dipingere *en plein air* e la ricerca della massima luminosità dei colori. Ma l'esperienza impressionista fu per lui solo l'inizio di una ricerca che lo vide tormentarsi continuamente nella speranza di giungere a quella verità essenziale delle cose che l'impressione visiva non poteva esaurire.

Questa ricerca fu così importante da generare in lui non solo insoddisfazione per tutto quello che riusciva a fare, ma persino disgusto per quelle sue opere che riteneva imperfette e che lo facevano piombare in uno stato di profonda frustrazione.

Il lavoro fu per lui l'unica ragione di vita. La morte gli si avvicinò il 15 ottobre 1906 durante un tremendo temporale – che colse l'artista all'aperto, mentre lavorava, procurandogli un collasso e la perdita dei sensi – e lo prese con sé dopo pochi giorni, il 22 ottobre.

Il disegno di Cézanne è deciso ed è realizzato con linee ondulate che si sovrappongono nel delimitare i contorni mentre un fitto tratteggio indica le zone in ombra e modella volumi. Talvolta al disegno a matita si sommano delle macchie d'acquerello.

Gli acquerelli dell'artista, sia quelli preparatori per un dipinto a olio, sia gli studi fine a se stessi, vivono del disegno sottostante a matita che individua la geometria dell'insieme e dei vari strati di trasparenza colorate (tipiche della tecnica ad acquerello), sovrapposti l'uno all'altro solo dopo che la pennellata sottostante si era già asciugata. In tal modo si impedisce ai colori di mischiarsi e la loro sovrapposizione dà luogo a vari piani determinanti lo spazio. Cézanne, lasciava bianco il foglio nei punti colpiti direttamente dalla luce. Ma neppure le masse venivano completamente finite (è il caso delle mele di questo acquerello) bastando il colore già dato ad indicarne la forma.

E' del 1872-1873 *La casa dell'impiccato a Auvers*, uno dei due dipinti che Cézanne espose alla prima mostra degli Impressionisti.



La scelta del *plein air* e i piccoli tocchi di colore con i numerosi chiari fanno di questo dipinto un'opera sicuramente impressionista. Tuttavia il paese fra i due grandi edifici in primo piano, in mezzo ai quali, la strada sterrata si insinua dirigendosi verso il basso, la vallata grandissima limitata dal cielo che da un tenue color lilla prende corpo trasformandosi in un azzurro deciso e lo scarso olio impiegato nel diluire i pigmenti colorati, mostrano già la volontà dell'artista di andar oltre la ricerca degli amici impressionisti.

Infatti secondo Cézanne "nella pittura ci sono due cose: l'occhio e il cervello ed entrambe devono aiutarsi tra loro".

Ciò vuol dire che la lettura semplicemente percettiva della natura (considerata, cioè, solo quale appare, come si mostra ai nostri sensi) non è sufficiente. Esiste infatti un secondo livello di lettura, quello intellettuale. L'intelligenza deve spronare il pittore ricercatore a indagare la realtà per scoprirne l'essenza, la verità nascosta dalle apparenze che la rivestono.

E' la geometria che permea tutte le cose, e a cui tutto può essere ricondotto, la verità a cui Cézanne tende.

Le sue figure, acquistano quindi una maggiore monumentalità e una potenza architettonica, mentre l'uso costruttivo del colore determina piani, curve, spigoli, mutamenti d'inclinazione, differenze di luce, come in una scultura di creta appena abbozzata, ma che già mostra il modellato finale.

Nasce così, nel 1898, uno dei capolavori dell'artista: *I giocatori di carte*.



Due uomini in un'osteria di paese stanno giocando a carte davanti a uno specchio. Potrebbe sembrare un tema tipicamente impressionista: basti ricordare *Il bar alle Folies – Bergères* di Manet o *L'assenzio* di Degas. Ma non c'è più nulla di impressionista in questo dipinto. Lo specchio sembra far parte della *boiserie*, cioè del rivestimento ligneo e l'attenzione di Cézanne è tutta per il tavolo e per i due giocatori. Il mondo in cui essi sono rappresentati li avvicina a degli inanimati manichini. Ma è proprio questo ciò che importa; l'aver isolato i puri volumi, la geometria di cui i corpi son fatti: la calotta sferica del cappello del giocatore di destra, il cilindro sormontato da una calotta sferica del cappello del giocatore di sinistra, gli innesti delle superfici cilindriche e tronco-coniche delle maniche alla gran massa delle giacche; e poi ancora i parallelepipedi, quasi dimostrazione del sistema trilitico, che generano il tavolino su cui è gettata una tovaglia la cui rigidità pare fatta apposta perché sembri anch'essa definita per via di superfici geometriche semplici. Le pennellate contribuiscono alla resa volumetrica organizzandosi in pezzature di diverso colore che sembrano colpi d'ascia su un tronco da scoprire.

Negli ultimi anni della sua vita Cézanne sarà affascinato e quasi ossessionato dal paesaggio che era abituato a vedere sin da bambino: quello dominato dalla montagna Sainte Victoire che dipingerà innumerevoli volte e sempre in modo diverso. Nel dipinto di Filadelfia (uno dei numerosi dallo stesso soggetto), alla rappresentazione dei volumi, cioè alla scomposizione delle cose (paesaggio naturale e paesaggio creato

dall'uomo) in essenzialità e loro ricomposizione tramite superfici accostate, si somma la ricerca della profondità senza prospettiva, ma attuata tramite i colori.

Sono lo spessore e la corposità dell'aria che Cézanne intende mostrare nella profondissima valle bloccata dal profilo del monte. E l'aria è il cielo assumono anche i colori delle case e degli alberi: il verde è pure nel cielo da cui solo un tenue contorno azzurrino riesce a separare il monte, tanto i loro colori sono simili. La profondità è tutta lì, in quel cielo unito al monte dall'aria palpabile che si interpone fra il pittore e l'oggetto ritratto. Cézanne non poteva creare nulla di più diverso da un dipinto impressionista.

Il dipinto di Cézanne è la natura vinta e svelata, pronta per essere consegnata ai pittori-ricercatori delle generazioni future.

Georges Seurat (1859-1891)

Il Neoimpressionismo o Impressionismo scientifico o Cromo-Luminoso o Pointillisme o Divisionismo

A partire dal 1839 il chimico Michel-Eugène Chevreul aveva cominciato a pubblicare i risultati delle sue ricerche di cromatica.

Egli aveva esposto il principio di <<contrasto simultaneo>> secondo il quale se si accostano due colori complementari le qualità di luminosità di ognuno vengono esaltate.

Il ragionamento di Chevreul, noto già agli Impressionisti, parte dall'osservazione che ogni colore considerato isolato contro un campo bianco, appare circondato da una tenue aureola del colore suo complementare. Se allora si accostano due colori qualsiasi, l'aureola di ognuno andrà a sovrapporsi all'altro dando luogo, visivamente, a due colori velati che si presentano un po' diversi da come sarebbero apparsi se si fossero tenuti isolati (accostando il giallo e il verde, il primo velerà il secondo di violetto e il secondo velerà il primo di rosso). Ma se accostiamo due complementari, l'aureola di ognuno andrà a rafforzare l'altro che apparirà più deciso, vivo e brillante di quanto non sarebbe apparso se considerato isolato (accostando il giallo e il violetto, il primo velerà il secondo di violetto e il secondo velerà il primo di giallo).

Chevreul aveva anche predisposto un cerchio cromatico, recante all'interno una scritta esplicativa, diviso in 72 parti in cui i colori primari – rosso, giallo e blu – e i secondari complementari – cioè rispettivamente: verde, violetto e arancio – sono accompagnati da numerose sfumature che da un colore trapassano verso l'altro e dove, inoltre, ogni colore è opposto al suo complementare.

Al giovane Georges Seurat studente dell'Ecole des Beaux-Arts (Scuola di Belle Arti) le teorie nuove di Chevreul apparvero come una rivelazione.

A similitudine di quello del chimico francese, anch'egli disegnò un proprio cerchio cromatico in cui, partendo dal centro e procedendo verso la periferia, i vari colori disposti a raggiera sfumavano schiarendosi lentamente fino alla corona circolare completamente bianca.

Nato a Parigi nel 1859 da un'agiata famiglia, Seurat compì i suoi studi dapprima in una scuola d'arte di Parigi e successivamente all'Ecole des Beaux-Arts. La sua vita artistica fu molto breve poiché morì appena trentaduenne, nella sua città natale, nel 1891.

I suoi inizi furono impressionisti, ma già nel 1886 egli aveva creato il suo capolavoro con la tecnica da lui stesso messa a punto, quella **divisionista** consistente nell'accostamento di colori di Chevreul sul "contrasto simultaneo".

A ciò Seurat aggiunse il principio della ricomposizione retinica. Cioè i colori accostati sulla tela sarebbero stati ricomposti e fusi dalla retina dell'occhio degli osservatori senza l'intervento meccanico del pittore che avrebbe dovuto operare una mescolanza chimica per dar luogo a un colore diverso. Tale modo di operare avrebbe assicurato sia la massima luminosità, poiché i colori erano tenuti divisi, sia la loro fusione al solo guardarli.

Perché questo potesse verificarsi occorreva però che i colori fossero depositati sulla tela con la punta del pennello sotto forma di puntini. Da ciò il termine **Pointillisme** (Puntinismo) con cui la tecnica divenne nota, anche se Seurat avrebbe preferito il termine **Divisionismo** o anche **Cromo-luminismo** per via dell'attenzione ai valori di luminosità dei colori.

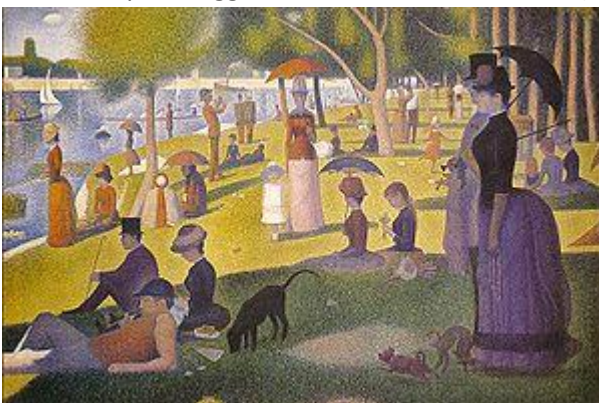
La pittura di Seurat venne definita inizialmente <<neoimpressionista>>, poiché costituiva un perfezionamento della tecnica impressionista ed anche <<Impressionismo scientifico>>.

Abbiamo detto che gli inizi di Seurat furono impressionisti. Ciò è evidente in **Une baignade a Asnières** (Un bagno ad Asnières), un dipinto di grande formato del 1883-1884.



Se il tema e la tecnica impiegata per definire i prati, gli alberi, il cielo e l'acqua sono impressionisti, certamente non è tale il formato della tela che, per ovvie ragioni, impediva il dipingere **en plein air**. E neppure possiamo più dire impressionista la statuaria e innaturale immobilità delle figure. Queste, governate dal pallore brillante dei corpi e dalla geometria compositiva, sono diversissime dagli uomini e dalle donne colte in un movimento spesso concitato e vorticoso, tipico della maggior parte dei dipinti di un Impressionista.

Nel 1886 Seurat, espose all'ottava mostra degli Impressionisti il suo capolavoro realizzato con la tecnica da lui inventata, quella del **Pointillisme**. Si tratta di **Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte** . (Una domenica pomeriggio all'Isola della Grande Jatte).



Il dipinto, contrariamente alla tecnica veloce degli-Impressionisti, richiese quasi due anni di lavoro.

Il soggetto è impressionista: una folla di gitanti domenicali che si diverte su un'isola della Senna. Uomini e donne passeggiano o sono distesi all'ombra, altri pescano o sono affacciati nelle curiose attività, mentre dei bambini corrono o camminano all'ombra protettrice degli adulti.

I puntini di colore sono pressoché infiniti, ognuno è stato deposto sulla tela badando a quello vicino, tenendo presente la teoria del contrasto simultaneo e il cerchio cromatico per ottenere la massima luminosità e facendo attenzione a che la ricomposizione retinica desse luogo proprio a quei colori registrati dall'artista durante le sedute sul posto.

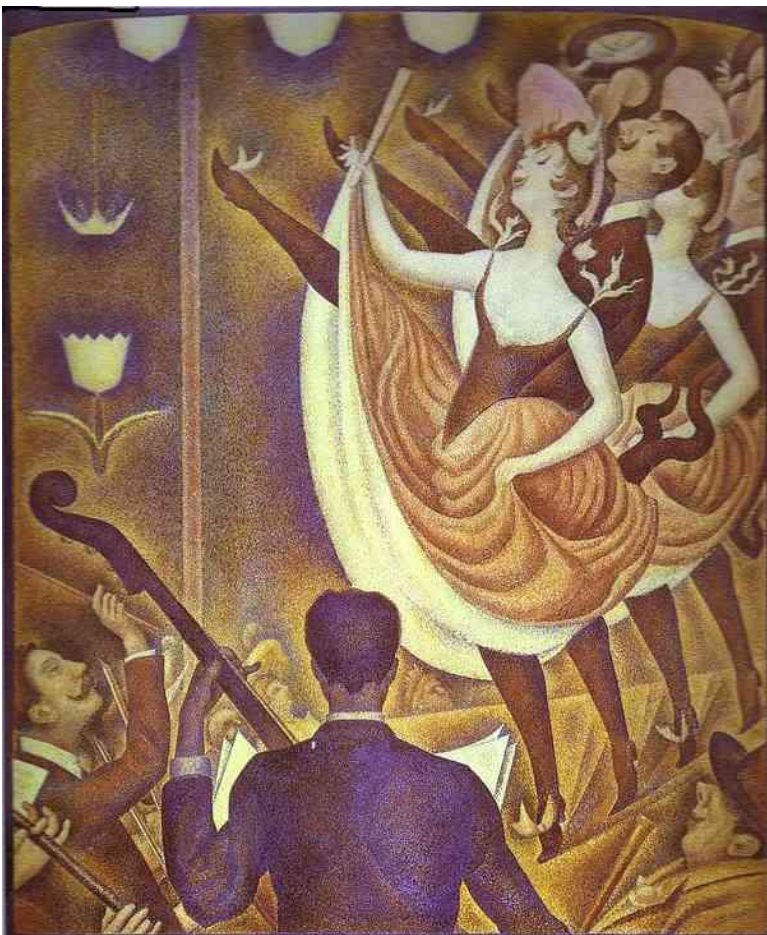
L'effetto generale è certamente nuovo se paragonato con i dipinti impressionisti.

Su tutta la scena dominano una calma e un assoluto silenzio assieme a un'innaturale immobilità. Il caos è solo apparente: è immediata la constatazione di una disposizione geometrica e quasi scenografica delle persone e degli animali. I loro rapporti reciproci sono studiatiissimi e armoniosi.

La realtà e la somiglianza al vero sono anch'esse apparenze. Seurat pare aver dipinto un qualcosa di inanimato pronto a sparire da un momento all'altro; le sue figure e la sua natura senza peso paiono bolle di sapone dalla forma inusuale colte in quell'attimo in cui la superficie dell'acqua che riveste l'aria sta subendo quel rapido processo di dissoluzione che le trasforma in un velo nebbioso prima che svaniscano rompendo un equilibrio quasi magico.

Per parlare con immediatezza al cuore e alla mente dell'osservatore e per trasmettergli delle precise sensazioni Seurat creò altri capolavori sperimentali.

Ne è un esempio **Le chahut** eseguito fra il 1889 ed il 1890. Il titolo, che tradotto in italiano suonerebbe come <<La cagnara>>, o <<Il baccàno>>, è il nome di un ballo in voga nei locali notturni della Parigi di quegli anni.



Dei ballerini e delle ballerine stanno danzando sul palcoscenico circondati dai musicisti e dai ricchi borghesi di cui l'uomo con il cappello e il bastone, sulla destra in basso, pare un tipico esponente trattato in chiave ironica dall'artista.

Tutte le linee sono proiettate verso l'alto, ma i colori sono quasi cupi e tendono alla monocromia.

Il tentativo di Seurat, pur avvincente, era irto di difficoltà, se non disperato: applicare la tecnica divisionista – messa a punto per rappresentare la realtà diurna e per generare il massimo della luminosità – alle luci di un interno, in questo caso di un locale notturno, il Moulin Rouge, dove si esibiva Grille d'Egout, la ballerina ritratta in primo piano.

Paul Gauguin (1848-1903)

Via dalla pazza folla

La vita di Paul Gauguin fu un moto perpetuo tra l'Europa, il Sud America e l'Oceania. Nato a Parigi nel 1848, l'anno dopo, alla morte del padre, era già in viaggio per il Perù, dove trascorse la prima infanzia. Rientrato in Francia studiò a Orléans e a Parigi. Nel 1865, a diciassette anni, iniziò a viaggiare per mare (inizialmente come marinaio su un mercantile, in seguito come militare di leva su un incrociatore) toccando i più importanti porti del mondo. Nel 1871 dopo il congedo si stabilì a Parigi lavorando come agente di cambio. Nel 1873 sposò una danese e nel 1883 fu costretto ad abbandonare l'impiego a motivo di una grave crisi economica attraversata dalla Francia.

Desideroso di una vita semplice, primitiva, libera e senza condizionamenti, lontana dalla cultura soffocante, nel 1885 si trasferì in Bretagna. Rentrò in Francia nel 1888 e visse per circa un anno ad Arles assieme a Vincent van Gogh.

Vendette poi tutto per trasferirsi a Tahiti dove resistette solo due anni, dal 1891 al 1893. Fu di nuovo a Pont-Aven nel 1894 e, dopo aver messo assieme qualche migliaio di franchi, nel luglio 1895 partì per il suo ultimo definitivo viaggio per Tahiti e le Isole Marchesi (Polinesia), dove si spense l'8 maggio 1903, disperato, stanco e malato, in carcere per essersi opposto alla politica razzista del governatore francese.

Anche per Gauguin gli inizi furono impressionisti, ma già dal 1888 il suo modo di dipingere era completamente mutato. I colori erano dati per ampie campiture piatte e, più che dei colori complementari, Gauguin faceva uso di quelli primari: rosso, giallo, blu.

Fra le forme artistiche alle quali il pittore fu sensibile è certamente da ricordare la pittura giapponese, allora di moda per le numerose stampe a colori che circolavano in Europa.

Ne è un esempio ***L'onda***, un dipinto del 1888.



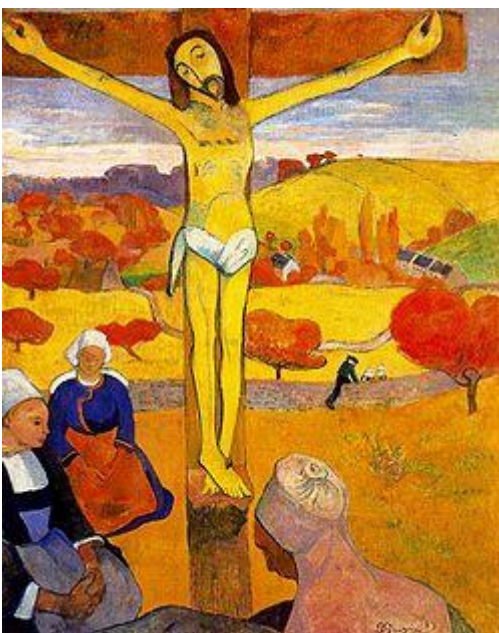
Come nella stampa giapponese, l'incresparsi delle onde e i piccoli gorgi sono trattati come giochi lineari. La bianca schiuma sfrangiata che lambisce gli scogli, infatti, è bordata da una sottile linea scura, mentre delle linee curve disegnano i movimenti dell'acqua.

Tuttavia la spiaggia è rossa e l'acqua è gialla e verde. Colori non naturali. E' questa visione antinaturalistica una delle caratteristiche di Gauguin, che riproduceva la realtà non come la vedeva ma come la sentiva.

Dall'amico Emile Bernard Gauguin apprende il **cloisonnisme**, la tecnica consiste nel contornare con un marcato segno nero cose e persone dipinte e nel riempire lo spazio così definito con il colore.

La forte linea di contorno assume un valore espressivo contribuendo a mettere un risalto ciò che viene dipinto e, anzi, è sostitutiva dei valori spaziali di cui le tele di Paul Gauguin sono quasi del tutto prive. Infatti il colore uniforme, senza sfumature o variazioni di tono, rende piatto il dipinto. C'è, quindi, con Gauguin, il recupero della bidimensionalità della pittura che può anche fare a meno di ogni illusionismo prospettico, sia geometrico sia cromatico.

Il Cristo giallo del 1889 è un potente esempio di queste idee.

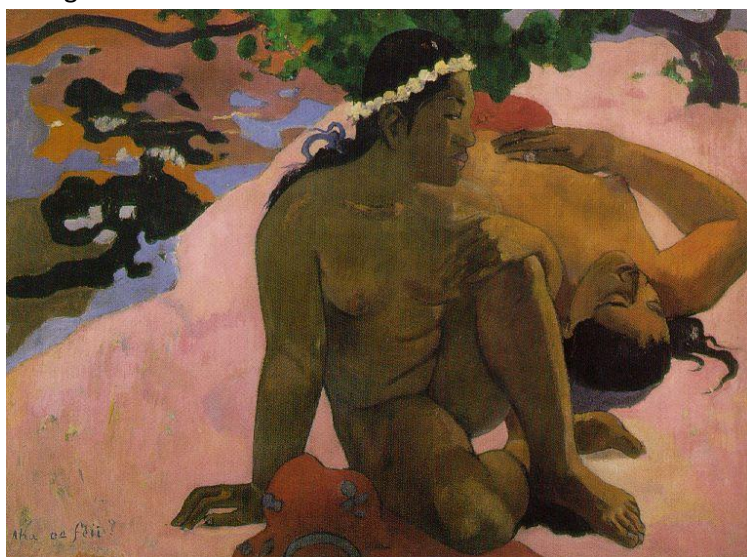


Il dipinto raffigura delle donne brètoni nei loro costumi tradizionali, inginocchiate ai piedi della statua di uno dei tanti crocifissi nei quali è facile imbattersi ancor oggi nelle chiese e nelle frazioni rurali della Bretagna. Le colline sono gialle, gli alberi dalla chioma fiammeggiante d'un rosso vivo e il Cristo, contornato in nero e verde, è totalmente giallo. Non c'è solo il recupero della bidimensionalità in questo, e negli altri dipinti di Gauguin, ma vi è anche resa evidente l'importanza rivestita dal colore, poiché esso non corrisponde a quello oggettivo.

Assieme all'antinaturalismo e alla tecnica del **cloisonnisme** è ancora da sottolineare l'essenzialità del paesaggio e delle figure dai tratti appena abbozzati, le figure semplificate, riassuntive, sintetiche.

Sintetismo è infatti il termine che lo stesso Gauguin affiancò a **Impressionismo** quando nel 1889, approfittando dell'Esposizione Universale, organizzò una mostra del <<Gruppo impressionista e sintetista>> che si qualificava in aperta opposizione ai neoimpressionisti.

Ma è nell'isolamento dei mari del Sud, a Tahiti e nelle Isole Marchesi, che la pittura di Gauguin riesce a dare il meglio di se stessa.



Ad **Aha oe feii?** (Come! Sei gelosa?), un dipinto del 1892, Gauguin attribuiva un grande significato. Infatti in una lettera a un amico scriveva: "Ho fatto ultimamente un nudo a memoria, due donne sulla spiaggia, credo che sia anche la mia cosa migliore fino ad oggi".

Il soggetto è tratto da un fatto a cui Gauguin aveva assistito.

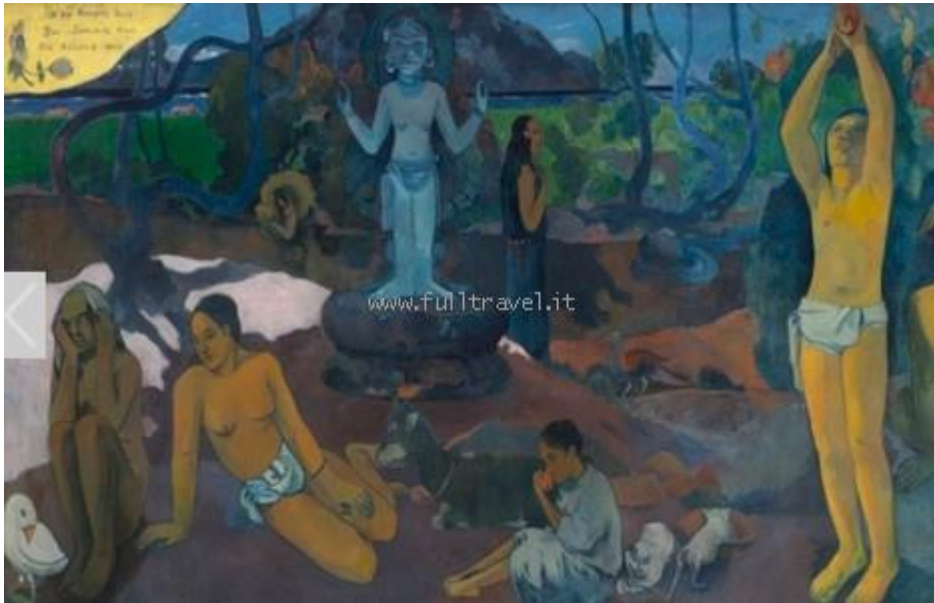
Sulla sabbia rosa, nei pressi dell'acqua i cui riverberi e scintillii sono interpretati come chiazze di colore grigio, ocra, arancio e nero, due fanciulle si riposano.

L'una è distesa in pieno sole, l'altra è accoccolata, gravitante sul braccio destro e quasi completamente in ombra. Fra le due fanciulle si sviluppa un contrasto immediato.

Compositivamente sono l'una il rovescio dell'altra (le loro teste sono sui due estremi di una stessa direzione), i loro corpi sono fusi in una sola massa compatta, metà della quale è chiara e l'altra scura. Al perizoma rosso della fanciulla in pieno sole corrisponde – dal lato opposto – la veste rossa con fiori grigio-verdi della fanciulla con la ghirlanda.

I volti e i corpi bruni sprigionanti una forte carica erotica, sono trattati sinteticamente, mentre la natura (sabbia e acqua) è resa in maniera antinaturalistica. Se pure mancasse la scritta esplicativa che Gauguin appose al margine inferiore sinistro della tela, ci accorgeremmo comunque che tra i due personaggi si sviluppa un muto colloquio che diviene enigmatico e come collocato in un luogo primordiale e mitico a motivo dei colori innaturali.

Poco prima di un tentativo non riuscito di suicidio; Paul Gauguin dipinse la tela di grandi dimensioni che avrebbe dovuto essere una sorta di testamento spirituale: ***Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?***



Si tratta di un dipinto molto più esteso in lunghezza che in altezza, tanto da poter essere paragonato a un fregio. Proprio del fregio classico, probabilmente, Gauguin voleva dare l'impressione.

I bordi superiori della tela recano a destra la firma e la data d'esecuzione, a sinistra il titolo. Secondo l'artista ciò era stato voluto perché il dipinto desse l'impressione di un affresco con gli angoli rovinati, realizzato su una parete d'oro.

Alcuni significati allegorici balzano evidenti, ad esempio la nascita, la vita e la morte rappresentate da un fanciullo, da giovani donne e da una vecchia; altri sono rivelati nella lettera dell'artista.

Tuttavia, le suggestioni a cui ci induce il dipinto possono benissimo condurci a interpretazioni il più vicino possibile alla sensibilità di ognuno. A ciò siamo legittimati proprio dal titolo che Gauguin volle dare a quest'opera emblematica e che ripropone i grandi quesiti della storia dell'umanità: da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo? Cioè e dire: perché esistiamo e qual è il fine della nostra vita?

Sono queste, forse, le riflessioni che costituiscono l'oggetto dei discorsi delle due figure in rosso. L'espressiva figura eretta che coglie un frutto da un albero, la più luminosa di tutto il dipinto, può rappresentare l'uomo che coglie – nel momento più esaltante della propria vita, quello della giovinezza – il frutto prezioso e la parte migliore dell'esistenza.

La vecchia stanca e rassegnata pare, invece, riflettere sulla vita passata, sui rimorsi e i rimpianti. Però le parole, come aveva affermato Gauguin, sono vane, inutili; esse non risolvono i problemi né danno risposte alle angosce della vita.

Vincent Van Gogh (1853-1890)

“Se un quadro di contadini sa di pancetta, fumo, vapori... va bene, non è malsano”

Un uomo istintivo, dai sentimenti forti e violenti e che forse, solo il fratello Theo seppe capire e amare di un amore dolce e incondizionato. Fu Theo che, proprio a partire dal 1880, lo aiutò finanziariamente e seppe dargli quell'aiuto e quell'affettuoso appoggio morale invano cercato negli amici e nelle varie donne alle quali Vincent fu legato, sempre per breve tempo.

La consapevolezza di essere incompreso, l'ansia di capire se stesso e di trovare i modi attraverso cui esprimere la propria interiorità, la ricerca di un ben definito ruolo umano e professionale seguite dagli insuccessi, dai rifiuti, dall'isolamento, lo fecero piombare dapprima in una profonda depressione e, in un secondo tempo lo condussero a una forma di alienazione mentale che gli procurava tremende crisi durante le quali perdeva ogni contatto con la realtà e che, ulteriormente aggravatasi, lo portò al suicidio in un giorno di luglio del 1890.

Vincent van Gogh si sentì sempre un prigioniero impossibilitato a infrangere le barriere che lo separavano dalla vita degli altri uomini e, allo stesso tempo, incapace di uscire dal groviglio di pensieri cupi permeati di sensi di colpa e di stinti autopunitivi indotti dalla depressione.

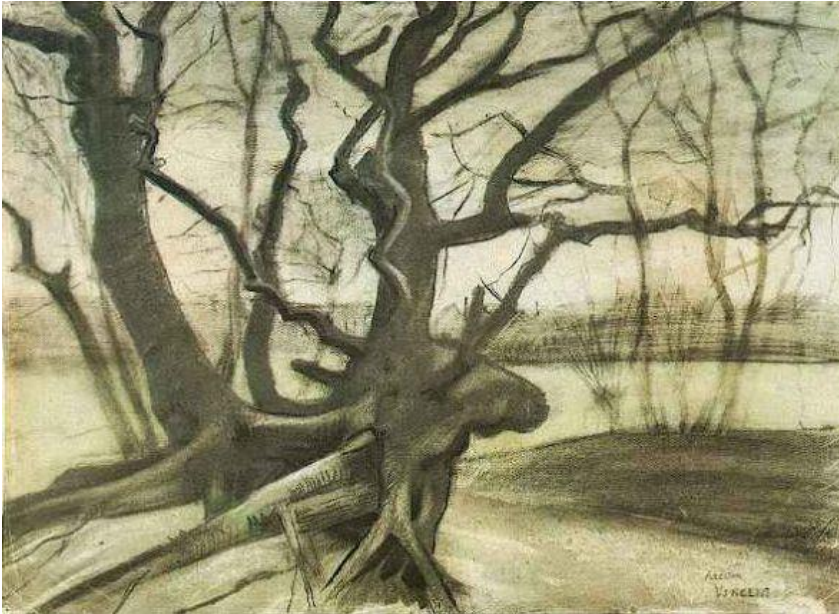
Tuttavia a momenti di morte interiore si alternavano in lui periodi anche di spensieratezza o di serenità in un bilanciamento di sentimenti e di sensazioni dall'equilibrio molto precario.

Anche nei momenti di calma, spesso apparente, Vincent continuava a rimuginare sulla sua condizione alla quale si ribellava, ma nessuno poteva accorgersi di ciò.

Vincent van Gogh nacque a Groot Zundert Olanda il 30 marzo 1853 da una modesta famiglia; il padre era un pastore protestante. I suoi studi furono molto incostanti e, prima del 1880, credette di voler essere anche lui un predicatore. Nel 1876 si licenziò da una casa d'arte francese presso cui lavorava e nel 1878, da predicatore, condivise la vita misera dei minatori del Borinage, una regione mineraria del Belgio meridionale. Allontanato dai superiori per troppo zelo (viveva da povero fra i poveri), nel 1880 si recò a Bruxelles. Qui studiò per un po' anatomia e seguì saltuariamente corsi di disegno prospettico. A L'Aja, invece, prese lezioni di pittura. Nel 1883 fu nel Brabante, dove dipinse la dura vita dei contadini. Raggiungono il fratello Theo a Parigi nel marzo 1886, entrò in contatto con Monet, Degas, Renoir, Seurat e con altri Impressionisti e Divisionisti. Nel 1887 iniziò, invece, l'amicizia con Gauguin, conclusasi tragicamente nel dicembre 1888, dopo appena due mesi di coabitazione ad Arles, dove van Gogh era andato ad abitare – nella "casa gialla" – mal sopportando gli **stress** della metropoli. Nella cittadina meridionale, sognando una comunità di artisti, Vincent aveva inviato l'amico parigino. Ad Arles, però le differenti opinioni artistiche dei due uomini erano oggetto di continue liti che culminarono in un gesto autopunitivo di van Gogh che si tagliò parte di un orecchio. Dall'inizio del 1889 Vincent fu più volte ricoverato in ospedale per accessi di follia. Convinto che la sua malattia dipendesse dal clima meridionale, nel 1890 l'artista decise di tornare al nord. Nel marzo di quest'anno si stabilì a Auvers-sur-Oise, sotto la protezione del dottor Gachet, un medico amico degli Impressionisti, collezionista e pittore dilettante. Nel luglio, senza che nessuno si fosse accorto del precipitare degli eventi, Vincent si suicidò sparandosi al cuore; morì fra le braccia di Theo prontamente soccorso da Parigi.

I primi disegni di van Gogh hanno la funzione di sperimentazione di tecniche grafiche, anche se la scelta dei soggetti rispecchia inevitabilmente lo stato d'animo dell'artista.

E' il caso dello **Studio di albero**, un disegno assegnabile al 1882.



Un albero nodoso dalle radici scoperte riempie della sua presenza quasi spettrale un paesaggio nordico brumoso. Il gessetto bianco dà rilievo al disegno eseguito a gessetto nero. La matita verde e l'inchiostro contornano i rami e il tronco, mentre all'acquerello è affidata la funzione di creare la suggestione ambientale. L'affinità del soggetto alla selva di pensieri contorti di chi si sente abbandonato e solo e non trova comprensione in chi gli sta intorno è fin troppo chiara nell'essenzialità nodosa di un albero senza foglie, immerso in una natura gelida e ostile.

Col tempo, però, assieme all'affinarsi delle tecniche e alla padronanza dei propri mezzi espressivi, van Gogh realizza disegni che, nella loro essenzialità, ricalcano i modi del suo dipingere.

La ***Veduta di Arles con iris in primo piano***, un disegno a inchiostro tracciato con stili giapponesi di canne di bambù, appartiene al momento più felice dell'arte di Vincent.



Realizzato nel 1888 come preparatorio per un dipinto di soggetto analogo, l'inchiostro bruno viene impiegato ora in forma di piccole losanghe, ora di linguette o di pallini, ora in cerchi, infine in filamenti o in tracce falcate per significare erbe e fiori, grano e rami d'albero, siepi e foglie di iris (giaggioli).

Nel fondo le sagome degli edifici di Arles delimitano l'orizzonte; in primo piano, invece, i fiori di iris dal tratto scuro sono disposti in modo da definire – e marcare – un piano in prospettiva avente un angolo tangente al bordo inferiore del foglio. Tale impianto prospettico, reminiscenza degli studi fatti a Bruxelles, costituisce lo schema costruttivo che dà stabilità e saldezza al disegno che, invece, gli infiniti piccoli tratti di penna renderebbero tremolante.

Il primo capolavoro eseguito da van Gogh fu *I mangiatori di patate*.



In una povera capanna cinque contadini stanno consumando il loro pasto frugale composto di patate fumanti e di bollente caffè nero, immersi in un'oscurità appena rischiarata dal lume di una lampada a petrolio. Le loro mani nodose che hanno vangato il terreno, seminato e raccolto le stesse patate che essi mangiano, i loro volti individuati da piani spigolosi, scavati dalla fatica e dalla rassegnazione, sono gli elementi essenziali del dipinto. I colori terrosi e pastosi si limitano all'ocra, al marrone e al verde cupo e sono così simili, quanto a gradazioni, da dar l'impressione di un dipinto monocromo.

La semplice armonia dell'interno, con la messa a nudo della povertà, se non addirittura della miseria, mostrano un van Gogh compassionevole e disposto ad affrontare i temi sociali più impressionanti, pronto a descrivere pittoricamente la vita aspra e dura dei contadini così come, un tempo, aveva condiviso le fatiche e la sorte dei minatori.

Furono però il trasferimento a Parigi, nel 1886, e l'impatto con i dipinti degli Impressionisti e dei Divisionisti che rivelarono a Vincent van Gogh un mondo nuovo fatto di colori.

L'istintiva simpatia per la teoria divisionista fu alla base del suo nuovo modo di dipingere.

Risale ai primi mesi del 1887 l'*Autoritratto con il cappello di feltro grigio*.



La giacca è trattata con rapidi tocchi di colore accostati l'uno all'altro; lo stesso avviene per il volto in cui il modellato è ottenuto con il variare dell'inclinazione delle tante linguette di colore che seguono, tuttavia, una generale disposizione raggiata. Anche il fondo, sui toni dell'azzurro e del violetto, è composto da pennellate di media lunghezza ordinate secondo una delle diagonali del cartone (che costituisce il supporto del dipinto) e vanno dall'alto a destra a sinistra in basso.

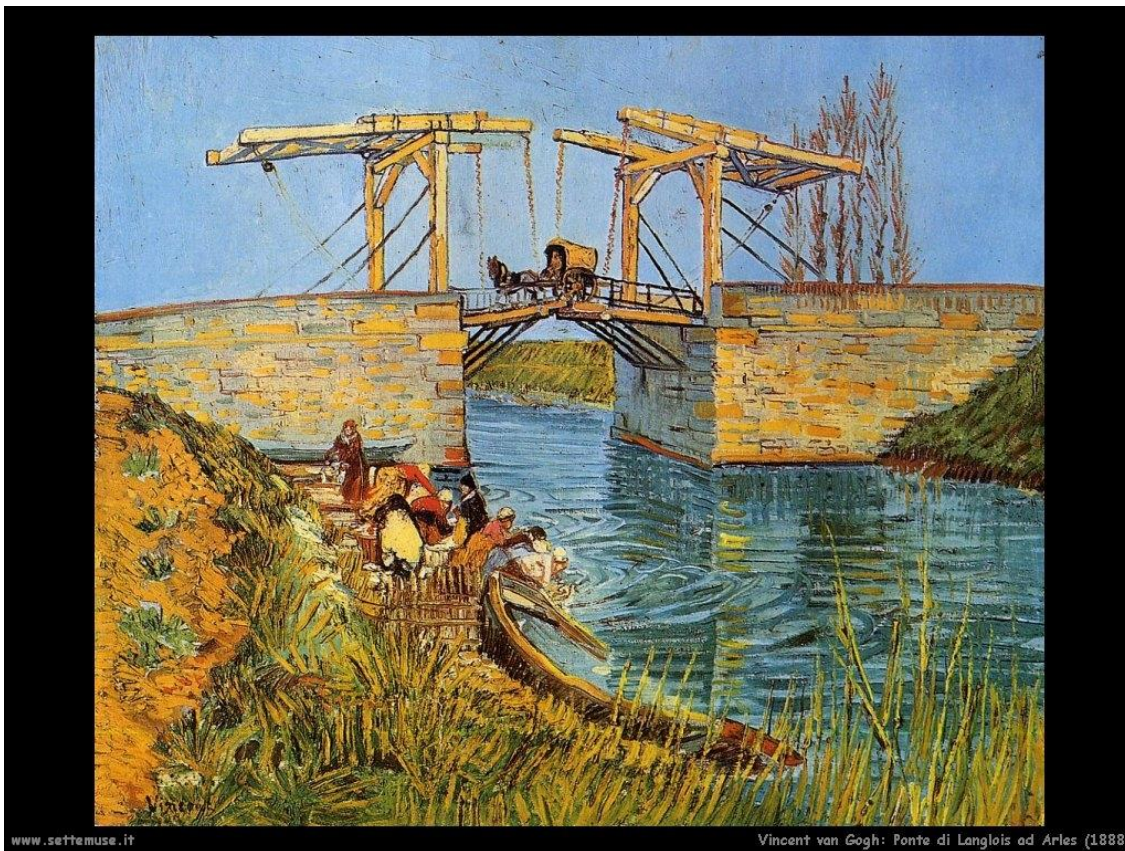
L'artista sfrutta anche gli accostamenti di colori complementari (ad esempio i tratti verdi e la linea rossa fra i risvolti della giacca).

I fissi occhi inquieti, le labbra serrate, la magrezza, fanno trasparire da questo autoritratto il carattere instabile e quasi inafferrabile di Vincent van Gogh.

Vincent era un artista impaziente, che in brevissimo tempo eseguiva un numero impressionante di disegni o di dipinti anche su di un medesimo soggetto. Il suo spirito creativo era forte, quasi guerresco, vulcanico.

Il periodo trascorso ad Arles nel sole del Mezzogiorno di Francia, fu per van Gogh tra i più fecondi. La sua tavolozza divenne talmente luminosa da abbagliare.

E del marzo 1888, ad esempio, ***Il ponte di Langlois.***



L'equilibrio cromatico è assicurato dal colore cristallino e uniforme del cielo che si riflette nelle acque appena increspate del fiume. Il segno leggero del ponte mobile dà, inoltre, un tocco esotico alla composizione. La **Veduta di Arles con iris i primo piano** è ancora un ricordo del tempo felice trascorso nel sud della Francia.

Contrariamente al disegno che l'aveva preceduto, lo schema prospettico del dipinto è realizzato in modo da avere un orizzonte alto e il punto di fuga a sinistra, all'esterno della tela. Ai giaggioli violacei in primo piano fanno da contrappunto i gialli ranuncoli (come lo stesso artista fa sapere). In tal modo l'accostamento dei complementari esalta i valori di luminosità del dipinto. Il medesimo effetto è cercato affogando i rossi tetti delle ultime case del paese, in prossimità dei campi, nel verde degli alberi degli orti. Il cielo luminosissimo è dato dalla sovrapposizione del celeste, del verde acqua e del violetto. Infine gli alberi in secondo piano, formanti un filtro vegetale tra il paese e i campi inondati di fiori, contribuiscono a cucire terra e cielo. Infatti il verde delle chiome si schiarisce lentamente per assumere la stessa colorazione del cielo che, a sua volta, è richiamato dai tronchi verde acqua o celeste chiaro infissi nel giallo dei ranuncoli.

La pace che promana da questo dipinto arlesiano fu di breve durata per l'artista. A distanza di circa due anni egli sarebbe andato incontro alla morte in un campo di grano maturo.

Poco prima di suicidarsi Vincent van Gogh aveva dipinto la disperazione, la rabbia, la solitudine e la dolcezza che ancora aveva nel cuore in **Campo di grano con volo di corvi**.

Una tempesta, quasi un paesaggio di lutto, si sta per abbattere su un campo di grano tagliato da tre viottoli bordati di verde e dai quali si leva, in un basso volo scomposto, uno stormo di corvi neri.



Il dipinto è stato realizzato con una violenza che mai prima d'allora van Gogh aveva osato riversare in una tela. Il campo di grano, forse scosso dal vento, è trattato con frustate di giallo e il cielo è incupito dal nero delle nubi minacciose.

La luminosità del cielo azzurro e l'oro lucente del grano stanno per soccombere vinti da un colore scuro che inesorabilmente li copre. L'artista pare guardare impotente l'evento che si compie sotto i suoi occhi.