

MONOGRAFIE
UMANISTICA

– 10 –

MONOGRAFIE UMANISTICA

1. Tommaso Urso, *Una biblioteca in divenire. La biblioteca della Facoltà di Lettere dalla penna all'elaboratore*. Seconda edizione rivista e accresciuta, 2005
2. CruzHilda López, *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*, 2001
3. *Innovazione tecnologica e cambiamento dell'università. Verso l'università virtuale*, a cura di Antonio Calvani, 2001
4. Carla Milloschi, *Santa Maria e San Bartolomeo a Padule a Sesto Fiorentino. Una piccola chiesa in una grande storia*, 2001
5. *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*, a cura di Luigi Aprile, 2003
6. Manuel Plana, *Messico. Dall'Indipendenza a oggi*, 2003
7. *Technological Innovation and Change in the University: moving towards the Virtual University*, a cura di Antonio Calvani, 2003
8. *L'Epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*, a cura di Cristina De Benedictis, Maria Grazia Marzi, 2004
9. *Dalla misurazione dei servizi alla Customer Satisfaction: la valutazione della qualità nel Sistema Bibliotecario di Ateneo dell'Università di Firenze*, a cura di Roberto Ventura, 2004

MARIA GRAZIA MESSINA

Paul Gauguin
un esotismo controverso

Firenze University Press
2006

Paul Gauguin : un esotismo controverso / Maria
Grazia Messina. – Firenze : Firenze university press,
2006.

(Monografie. Umanistica, 10)

<http://digital.casalini.it/8884533724>

Stampa a richiesta disponibile su [http://
epress.unifi.it](http://epress.unifi.it)

ISBN 88-8453-372-4 (online)

ISBN 88-8453-373-2 (print)

759.4 (ed. 20)

Gauguin, Paul

Immagine di copertina: Paul Gauguin, *Cambio di residenza*, 1899, Xilografia,
Boston, Museum of Fine Arts.

Impaginazione di Alberto Pizarro Fernández

© 2006 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://epress.unifi.it/>

Printed in Italy

muove da nuove ricerche d'archivio, attestanti la presenza nella Tahiti del tempo di una ricca cultura autonoma e di nativi vivaci antagonisti del colonialismo francese, tali da indurre l'artista in azioni di consapevole sostegno, come testimonia il suo lavoro di redattore nel 1899 al giornale satirico di Papeete "Les Guêpes" e la successiva pubblicazione di un proprio foglio, "Le Sourire", puntato contro gli abusi del clero missionario e dei funzionari governativi. Ma, l'unico, effettivo, dato di fatto è che non si può ricondurre a coerenza un comportamento come quello di Gauguin, non solo socialmente, ma anche ideologicamente posto in una situazione liminale, fra condivisione di stereotipi della propaganda coloniale, quali la disinibita, infantile, innocenza degli indigeni e la contraria assunzione di questi stessi *topoi* a punti di forza di un'esibita ribellione ai canoni e pratiche di una politica di forzosa civilizzazione. Lo studio per eccellenza postrevisionista di Peter Eisenman, *Gauguin's Skirt*, del 1997, ha ben posto in luce la posizione di "disquilibrio" vissuta dall'artista, il difficile crinale, fra buona fede e ipocrisia, percorso in un tempo che vede il culmine di egemonie imperialiste e gli albori di consapevolezze contrarie. Un'incertezza di statuto che motiva tante opposte letture, il farsi da sempre Gauguin sia un mito che un bersaglio. All'epoca, i connazionali residenti nelle Isole lo consideravano un elemento di discredito per la politica di colonizzazione perseguita oltremare dalla Francia, ma a Parigi gli amici simbolisti lo osannavano per aver messo in atto il loro ambito ritorno alle origini; oggi, molti polinesiani lo ritengono l'archetipo del turismo sessuale che ha poi infestato la regione, ma insieme un precursore di una lotta in difesa dell'autoctono patrimonio culturale delle popolazioni indigene, tale da conferire loro identità e capacità di resistenza. Fino alla tesi che, nell'attribuire ai tahitiani le fattezze o i gesti rituali dei fregi del tempio giavanese di Borobudur, Gauguin abbia infine restituito loro la consapevolezza di origini parallele e affini a quelle dei ceppi etnici del sub-continente asiatico, secondo i convincimenti della coeva etnologia diffusionista da lui professati. Certo, c'è un forte gradiente di verità nel supporre una condivisione di identità fra Gauguin e i nativi delle Isole, sulla base di una comune vittimizzazione subita da parte di un *establishment* conformista per il primo e di una logica colonizzatrice per i secondi. Così come è giusto insistere su quanto, nella coeva, maggioritaria, prospettiva evolucionista, l'essere marginali coincidesse con l'essere degenerati, in una non così sorprendente sovrapposizione fra gli indigeni tahitiani, destinati per intrinseca debolezza alla sparizione, come li aveva visti Loti, i proletari parigini descritti da Zola o le prostitute ritratte da Degas, e certe frange della cerchia simbolista da Verlaine allo stesso Gauguin, accusate nei fogli conservatori di un efebismo dandistico, pericoloso per la

salute della nazione francese.² Così come un altro dato di fatto, a conferma della tesi di Eisenman, è l'ambiguità connaturata fin dagli esordi all'esotismo di Gauguin. In quanto critico lettore di Pierre Loti, egli non poteva ignorare, al momento della prima partenza per la Polinesia, la parodia che del romanzo tahitiano di questi, *Rarahu*, aveva offerto Alphonse Daudet col suo *Porto Tarascona* del 1890, ennesima puntata della saga del vanesio Tartarino – cui Gauguin peraltro era stato raffrontato da van Gogh – in parte motivata dal fastidio dello stesso Daudet per il gran parlare che l'artista faceva allora dei propri progetti di esodo oltremare.³ Gauguin, attivamente inserito all'epoca nella cerchia dei simbolisti, non poteva parimenti misconoscere la consapevolezza già espressa da Baudelaire che, alla fine del viaggio, si ritrova sempre e soltanto “un desert d'ennui”, la reiterata immagine di sé stessi.⁴ Ma, sconfinando nel biografismo, di cui gli studi su Gauguin sono stati sempre tributari – dall'agiografia del civilizzato che sposa immemori innocenze già formulata da Victor Segalen fino all'opposta denuncia di un istinto violento, incline alla sopraffazione, incentivato dallo strappo compiuto rispetto alle convenzioni europee – anche Eisenman è infine indotto a discutibili conclusioni. Trascorrendo dal contesto storico al vissuto personale, nel suo studio il disquilibrio di Gauguin viene letto in termini di una latente indeterminazione sessuale, annettendo valore a quel “taata vahiné” (uomo-donna), travestito, con cui i nativi lo avevano accolto al suo primo sbarco a Tahiti, per i capelli lunghi, spioventi sulle spalle, sinonimo nelle Isole di femminilità. Su questa linea, il nudo di schiena di Tehamana nel quadro *Manaò tupapaú* (*Lo Spirito dei morti veglia*) è ricondotto all'iconografia dell'*Ermafrodito Borghese* e a suggestioni dall'androgino *Séraphita* del racconto di Balzac, e l'opera viene letta come sintomo di una rimossa pederastia, con una sovrainterpretazione altrettanto rozza di quella prevalsa con i *Gender Studies* che l'avevano decrittato in chiave di aggressione razzista e maschilista. Mentre, a ben vedere, il quadro, ben più di altre opere, si presta alla conferma di una precisa coscienza in Gauguin del relativismo antropologico. L'artista infatti vi obietta al facile e pruriginoso erotismo delle odalische orientaliste, dipingendo un nudo “indecente” – come lui stesso scrive nel manoscritto *Cahier*

² H. Fouquier, *L'Avenir symboliste*, in “Le Figaro”, 24 maggio 1891, p. 1, cit. in P. Eisenman, *Gauguin's Skirt*, New York and London 1997, ma vedi anche gli articoli comparsi in morte di Gauguin, in P. O'Reilly, *La mort de Gauguin et la presse française*, in “Bulletin de la Société archéologique historique et artistique *Le vieux papier*”, XXIV, 212, aprile 1965, pp. 225-247.

³ Jules Renard racconta: “Daudet, en verve, nous parle des embarquements de Gauguin, qui voudrait aller à Tahiti pour n'y trouver personne, et qui ne part jamais”, cit. da L. Madeline, *Ultra-sauvage: Gauguin sculpteur*, Paris 2002, p. 33.

⁴ Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, Paris 1857.

pour Aline – che ha la sua unica ragione d’essere in un dato antropologico, la paura degli spiriti propria della popolazione maori.

In questa pirotecnia di fuochi fatui interpretativi, la salvezza, per parafrasare lo stesso Gauguin, sta nel ritornare alle fonti, nel suo caso di artista alle arti arcaiche e primitive, nel nostro di storici ai documenti: alle testimonianze dell’epoca effettivamente attinenti la sua esperienza di vita nelle Isole, a iniziare da quelli raccolti nel seminale studio dell’antropologo Danielsson, *Gauguin in the South Seas*, tali da dimostrare quanto l’artista fosse incostante, perfino ipocrita, nella sua collaborazione con “Les Guêpes” o ignorante dei sensi della lingua maori trascritta con superficialità, fino alla messe di dati raccolti nell’ultimo studio dedicato al periodo tahitiano, il catalogo della mostra, *Gauguin Tahiti. L’atelier des Tropiques*, tenutasi a Parigi nel 2003. Ma, come dimostrano i saggi ivi raccolti, più si assommano ricerche d’archivio, messe a punto filologiche, ricostruzioni di contesti inediti, più si perde di vista l’orizzonte di un’interpretazione critica che da questa ricchezza di informazioni venga rilanciata e insieme legittimata. Nel catalogo parigino, gravitante pesantemente, nonostante la mole documentaria, sotto l’egida del mito romantico delle Isole e di un Gauguin loro partecipe interprete, per l’appunto avviato da Segalen, una sola intuizione utile viene da un contributo su “Gauguin etnografo”. Qui si intende dimostrare come la natura di *collage* riscontrata nella tipologia dei tatuaggi praticati nelle Isole Marchesi – tanto guardati dall’artista specie nelle opere scolpite – dove ogni elemento riscuote un senso dalla scrittura contigua, si sia ripercossa nel suo metodo creativo costituito intrinsecamente di iterazioni e imbricazioni di immagini, come di sensi metaforici.⁵ Il discorso può avere una sua risonanza suggestiva – al limite della forzatura – se non fosse che tale procedimento è già costitutivo dei processi ideativi ed esecutivi di Gauguin fin dal periodo bretone, in modi così pervasivi da investirne non solo l’opera ma l’intero contesto di esistenza. Il discorso indiretto, una costruzione di sé attraverso gli ambienti abitati, determina, ad esempio tutto il *décor*, lo studiato apparato decorativo, di cui Gauguin si circonda, mettendo sempre fittizie radici, in tutti i diversi luoghi di sosta del proprio esistenziale peregrinare, a iniziare dalla sala da pranzo nella locanda di Marie Henry, nel villaggio bretone di Le Pouldu, ornata con fregi e dipinti a figurare una sorta di ipertesto della propria rete di amicizie e orizzonti di lavoro alla data del 1889, fino all’atelier parigino

⁵ Ph. Peltier, *Gauguin artiste ethnographe*, in *Gauguin Tahiti. L’atelier des Tropiques*, catalogo della mostra a cura di Cl. Frèches-Thory e di G.T. Shackelford, Paris, Galeries du Grand Palais, 2003, pp. 23-39.

installato nel 1894 a rue Vercingétorix, “infiammato di giallo” cromo come lo ricordano i testimoni, dalla tinteggiatura delle pareti alle cornici dei quadri e disseminato di *bric-à-brac* delle Isole, boomerangs, asce, picche, idoli vari accostati ai propri Cézanne e van Gogh.⁶ Così avviene in Polinesia, dalla capanna costruitasi a Panaauia nel 1896, guardata all'ingresso – sulla scorta di quelle viste al Museo di Auckland – da “due tronchi di palma scolpiti in guisa di divinità canache”, come scrive all'amico Monfreid, e con altre sculture “sparse ovunque per il giardino”⁷, per finire con quella di Atuona nelle Marchesi, la *Maison du Jouir*. Tale intestazione, scolpita nel fregio dell'architrave di ingresso, a coronamento di stipiti ugualmente intagliati con motivi dell'Eva innocente e tentata, risalenti al primo soggiorno tahitiano come alla lontana opera bretone, era la traduzione del polinesiano *Te Faruru* (*Qui si fa all'amore*), altrimenti stampigliato sulle vetrate dell'atelier di rue Vercingétorix. Un *décor* che investe la stessa persona, quando a Pont-Aven indossa la maglia gallonata e il basco dei pescatori bretoni, a Tahiti il pareo, o quando alla mostra personale da Durand-Ruel del novembre 1893 si presenta come lo ricorda l'amico Séguin – e lo testimonia una caricatura di Georges Manzana Pissarro – al pari di “un Rembrandt del 1635”, una sorta di misterioso Magiario, con un berretto di astrakan, un grande mantello blu chiuso da alamari preziosamente incisi, pantaloni a sbuffo e babbucce, appoggiato a un bastone intagliato con un *tiki* maori.⁸ Apparenti messe in scena che vanno ben al di là del presupposto distintivo della coeva temperie Art Nouveau di fare del proprio ambiente di vita o della propria persona un'opera d'arte.

Del resto, tutto sembra aver origine nel modello della casa gialla approntata da van Gogh ad Arles nell'estate 1888, con cura e ridondanza di valenze simboliche fin nel povero arredo, per essere la sede di quell'atelier del Midi che egli intendeva avviare assieme a Gauguin. È merito della capillare ricostruzione del rapporto intercorso fra i due in quell'anno, operata da Douglas Druick e Peter Zegers nel citato catalogo *The Studio of the South*, avere documentato in modi esaustivi quanto gli apporti allora ricevuti da van Gogh, dotato di una sorprendente memoria riguardo a varietà di letture fatte e di cultura iconografica assimilata, abbiano innescato in Gauguin un processo combinatorio

⁶ J. de Rotonchamp, *Paul Gauguin 1848-1903*, Weimar et Paris 1906, p. 129; M. Supinen, *Paul Gauguin's Fiji Academy*, in “The Burlington Magazine”, CXXXII, 1045, aprile 1990, pp. 269-271.

⁷ *Paul Gauguin. Ovirì. Écrits d'un sauvage*, a cura di D. Guérin, Paris 1974, pp. 146 e 149 (a D. de Monfreid, Tahiti, aprile e novembre 1896).

⁸ A. Séguin, *Paul Gauguin*, in “L'Occident”, 16, marzo 1903, p. 160.

dell'immaginazione creatrice e insieme l'attitudine ad avvalersi come essenziale strumento d'espressione dell'arma della parabola, del discorso in via di metafora, in un'estrema verifica di quel gioco di *Correspondances* nell'esperienza del mondo, già additato da Baudelaire. La pecca del percorso interpretativo, peraltro ammirevole per acribia documentaria, stabilito da Duick e Zegers sta nell'esclusività dell'angolazione prescelta, nel fare del debito maturato nei confronti di van Gogh, il pesante "non detto" di tutta la successiva carriera di Gauguin, sempre attento, nelle mosse intraprese sul mercato parigino, ad attestare la propria indiscutibile primogenitura nella generazione postimpressionista, quanto intenzionato, nelle proprie rievocazioni, dagli articoli a stampa ai più privati manoscritti, a prendere le distanze dall'amico, a isolarlo nel ruolo di uno spostato, di un santo predicatore quanto artista scadente, se non altro fino alle correzioni di rotta ricevute dallo stesso Gauguin ad Arles.⁹ Come per il caso citato della mostra parigina, più si avanza in filologia, più si finisce per essere coinvolti nelle scelte a favore o a sfavore dell'artista, riproponendo nel primo esempio, in chiave aggiornata, il sentimentalismo del mito di Gauguin pittore delle Isole, oppure evidenziando, nel secondo, l'abuso da questi compiuto nei confronti di un vulnerabile quanto creativo van Gogh. Gauguin, insomma, non è un argomento pacifico, la sua ambiguità o duplicità suscita benevolenze o malevolenze, e forti tensioni interpretative nella migliore delle ipotesi. In effetti, a rettifica della monotematica lettura di Druick e Zegers, dopo la convivenza con van Gogh ad Arles nel 1888, altri snodi sono stati determinanti nell'avviare in Gauguin un analogo meccanismo di appropriazione e nell'imprimerne l'immaginario del suo specifico sincretismo di contenuti e ibridismo di fonti iconografiche, dalla visita all'Esposizione Universale del 1889, alle conoscenze teosofiche maturate nello stesso anno a Le Pouldu, nella cerchia di De Haan e Sérusier, all'impatto ricevuto a Tahiti dalla scoperta del volume su religione e costumi delle Isole pubblicato nel 1837 da Jacques-Antoine Moerenhout. Questi, ad esempio, oltre al pantheon locale, gli dischiude altre suggestive evidenze sul piano dell'esperienza delle *correspondances*, riguardo alla credenza dei maori in sotterranee presenze animistiche, pervasive di tutto il mondo fenomenico, o riguardo alla natura della loro stessa lingua,

⁹ Sul rapporto con van Gogh vedi P. Gauguin, *Natures mortes*, in "Essais d'art libre", 4, gennaio 1894, pp. 273-275; *Diverses Choses* (1896-97), pp. 225-226 del manoscritto, Paris, Musée du Louvre; *Avant et Après* (1903), Paris 1994, pp. 21-32 e 50-52. Inoltre, *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et ses amis*, a cura di M. Malingue, Paris 1946, 176 (a A. Fontainas, Atuona settembre 1902) e *Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South*, cit. pp. 342-344, 348-349, 352.

frammentata in elementari giustapposizioni sintattiche, ma strutturalmente ricca di uno slittamento di sensi in chiave metaforica. Così le serpentine foglie di pandano sparse a terra nei paesaggi tahitiani funzionano al pari di embrionali, enigmatici geroglifici, allusivi ai nomi di divinità di una religione remota, come lo stesso artista rivela in un passo del manoscritto di *Noa Noa*, relativo al dipinto *L'Homme à la hache (L'uomo con l'ascia)* (W 430) del 1891.¹⁰ Infine, dagli articoli compulsati nella lettura assidua del "Mercure de France" che, per tutto il secondo soggiorno gli arrivava in omaggio – l'inventario redatto alla morte conta nella capanna di Atuona una collezione di settanta fascicoli della rivista – Gauguin trae la messe di spunti che insieme ibridati sostanziano, sia in termini di scienza positivista che di aggiornamenti filosofici, gli argomenti del suo manoscritto più impervio, *L'Esprit Moderne et le catholicisme* del 1902, una ripresa del precedente testo *L'église catholique et les temps modernes*, redatto in contemporanea, quasi a chiosa, della propria opera intenzionalmente più impegnativa ed enigmatica, il dipinto del 1897-1898 *D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous? (Da dove veniamo? Cosa siamo? Dove andiamo?)* (W 561). Per primo, Kirk Varnedoe, nel 1984,¹¹ aveva posto in risalto il fondamento su cognizioni scientifiche del mito oceanico di Gauguin rispetto allo stereotipo delle sue accensioni romantiche in materia, ma basterebbe seguire dappresso temi e tenore degli articoli pubblicati sul "Mercure" fra 1896 e 1902 per avere uno spettro esaustivo, quanto in gran parte ancora inedito, della palestra intellettuale frequentata dall'artista nell'ultimo quinquennio di vita e di lavoro.

Che il procedimento di montaggio fosse costitutivo dell'immaginario di Gauguin è un'evidenza che risultava già chiara ai commentatori contemporanei e che non era affatto dissimulata dall'artista. Si tratta di una chiave interpretativa già in parte assunta nella bibliografia recente, pur se riferita solo a episodi parziali, come l'artata costruzione di un Eden tahitiano a partire dalla manipolazione del citato romanzo di Loti, *Rarahu*¹², ma che merita di essere estesa all'intera indagine sull'opera dell'artista, una volta condotta in una compiuta prospettiva storico-critica e sottratta alle gabbie come alle secche delle sovra interpretazioni

¹⁰ *The Art of Paul Gauguin*, catalogo della mostra a cura di R. Brettell et al., Washington D.C., The National Gallery of Art, 1988, scheda 183.

¹¹ K. Varnedoe, *Gauguin*, in *Primitivism and Twentieth Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogo della mostra a cura di W. Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1984, trad. it. *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Milano 1985, vol. I, pp. 179-209.

¹² Vedi Eisenman, *op. cit.*, cap. I e G. Koltzsch, *Das Paradies als Collage*, in *Gauguin, das Verlorene Paradies*, catalogo della mostra a cura di G. Koltzsch (Essen, Folkwang Museum, 1998), Köln 1998.

in chiave “politically correct” o di ipotetiche anamnesi psicoanalitiche. Già un recensore della mostra della Société des XX a Bruxelles nel 1891 – dove Gauguin aveva esposto *La vision du Sermon (La Visione del Sermone)* (DW 308) e i due pannelli lignei intagliati, *Soyez amoureuses, vous serez heureuses (Siate innamorato, sarete felici)* (G 76) e *Soyez mystérieuses (Siate misteriose)* (G 87) – lo definisce come un “sarto di immagini”, ma ancor prima un deluso Pissarro lo aveva definito nella corrispondenza “un pasticheur”.¹³ In questo senso lato, allusivo di un processo di appropriazione sbrigativo quanto privo di scrupoli, più che su un piano strettamente comportamentale, va intesa l’espressione di “grièche” – termine francese per l’averla, l’uccello che trafigge la preda prima di divorarla – coniata per Gauguin dal critico Fénéon nel 1888 e adottata con pronta ironia dallo stesso artista.¹⁴ Al momento della prima partenza per Tahiti, Gauguin non esita a confessare in una lettera a Redon di voler portare con sé una “piccola cerchia di camerati”, un eclettico bagaglio di cartelle di stampe e di riproduzioni fotografiche di opere d’arte, un antidoto vitale alla solitudine e all’isolamento cui pure dice di ambire, ma insieme una sottaciuta, sempre presente, pietra di paragone del lavoro da condursi in Oceania.¹⁵

Di questo montaggio, oltre che l’opera figurativa testimonia, in modo più nascosto quanto più immediatamente personale, il corredo illustrativo inserito nei manoscritti *Noa Noa*, nella versione riveduta nel secondo soggiorno tahitiano, e *Diverses Choses*, trascritto a seguire, nello stesso quaderno. Fra 1897 e 1901, l’artista incolla sulle pagine lasciate libere del testo di *Noa Noa* – destinate ad accogliere le liriche promesse dall’amico Morice e mai pervenutegli – frammenti di propri acquarelli, monotipi, xilografie uniti a ritagli di giornali – come una riproduzione del dipinto *La Orana Maria* (W 428) da un articolo su “Le Figaro illustré” del 1894 – o souvenirs etnografici, quali foto, in formato *carte de visite*, di indigene delle isole Samoa acquistate al Museo di Auckland. Non c’è rispondenza puntuale al testo, e le illustrazioni appaiono procedere secondo una scansione contrappuntistica, dove ogni foglio fa unità a sé, così come la

¹³ G. Lagye, *Chronique des Beaux Arts. Les Salon des XX* (III), in “L’Éventail”, 8 marzo 1891. *Correspondance de Camille Pissarro*, a cura di J. Bailly-Herzberg, II, Paris 1986, 387 (a Lucien, 23 gennaio 1887).

¹⁴ F. Fénéon, *Calendrier de janvier*, in “Revue Indépendante”, VI, febbraio 1888, pp. 307-308. *Correspondance de Paul Gauguin. Documents. Témoignages 1874-1888*, a cura di V. Merlhès, Paris 1984, 181 (a Théo van Gogh, Arles 14 novembre 1888).

¹⁵ *Gauguin. Ovir...*, cit., p. 65 (a Redon, Le Pouldu settembre 1890): “J’emporte en photographie, dessins, tout un petit monde de camarades qui me causeront tous les jours”. Vedi F. Heilbrun, *La photographie “servante des arts”*, in *Gauguin Tahiti. L’atelier des Tropiques*, cit., pp. 43-61.

narrazione procede per staccati, aneddoti o flash-back riportati al tempo presente. A una prima lettura emergono verifiche di sondaggi linguistici, di travasi di motivi iconografici riversati nelle diverse tecniche e posti a confronto senza soluzione di continuità. In realtà, la sequenza è coerente a una sorta di discorso visivo, il cui montaggio appare presupporre un racconto cripto-autobiografico sui propri modi di porsi rispetto alla cultura e mentalità indigena o di assimilarne tratti per un proprio svelamento di condivisa identità "selvaggia", in una chiosa autonoma ma parallela al testo scritto. Al verso del foglio 30, una foto di gruppo con giovani maori a seno nudo è affiancata a un acquarello con paurosi *Ti'i* o spiriti inferiori e ad altre due riproduzioni fotografiche di un *curios*, una testa lignea di divinità cornuta, di produzione locale destinata al mercato delle colonie, e, in passato, ritenuta un autoritratto dell'artista. Nel recto del successivo foglio 31, una foto di indigena – alcuni vi hanno voluto vedere la Tehamana descritta in *Noa Noa* per l'uguale capigliatura crespa – è accostata a una delle xilografie più brutali in senso primitivista dell'artista, *Tē Atua (Gli dei)*, raffigurante le divinità maori Hina e Fatou, e a un'acquarello con Hiro il dio dei ladri che, nella leggenda maori, libera una vergine da un'incantata gabbia di vegetazione, ma che a un occhio formatosi sulla tradizione iconografica occidentale appare più sorprenderla per poi violarla. Un altro acquarello riferito al mitico dialogo fra Hina e Fatou, che apre *Noa Noa* con la celebrazione dell'eternità della vita dei sensi, sempre accompagnato a un *cliché* di donne indigene riprese questa volta negli esotici costumi di festa, aveva dato avvio alla sequenza nel recto del foglio 30. L'insieme, in progressivo crescendo, appare così additare una vita di natura recuperata nelle Isole, anche nei suoi aspetti più inquietanti o disinibiti. Difatti, la serie è chiusa col recto del foglio 32, dove a una fotografia di un dipinto del 1892, *Arii matamoe (La morte del re)*, con una testa mozzata su un piatto sono affrontati ritagli delle xilografie *Tē Atua (Gli dei)*, con un primo piano di Hina, terrificata nella sua imperturbabilità, e *Maruru (Offerta di ringraziamento)*, dove viene reso omaggio a un imponente idolo in pietra. È leggibile un'allusione sia al sacrificio di sé come al debito di gratitudine verso divinità oscure, cui questa iniziazione alla vita selvaggia infine conduce. Un altro *corpus* di illustrazioni accosta alla fine del manoscritto, su una sequenza di dieci pagine, una xilografia sulla pagina di sinistra confrontata a un acquarello su quella di destra. Se i secondi registrano in vivace presa diretta scenari lussureggianti quanto quotidiani del paesaggio tahitiano, con capanne come quelle abitate dall'artista a Mataiea o Panaauia, le prime visualizzano luoghi della memoria, il Calvario del villaggio bretone di Nizon sotto la neve, il tempestoso tratto di costa *Aux rochers noirs*, assieme a temi ricorrenti dell'immaginario, l'Eden, la tentazione, il viaggio, il ratto di Europa. Ancora più diretto è il senso del commento visivo che

accompagna il successivo testo del quaderno, *Diverses Choses*, la cui stesura risale al biennio 1896-1897. Qui, a fogli che illustrano in modo letterale le riflessioni annotate, come nel caso della riproduzione dell'affresco di scuola giottesca con *Lo sbarco della Maddalena a Marsiglia* dalla chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi affiancato a soggetti di coeva vita parigina da stampe di Daumier e Forain, si succedono altri che potrebbero rientrare nella stessa linea di citazioni di artistiche affinità elettive, ma che rivestono invece, proprio per i modi del montaggio, una valenza di denudamento autobiografico. Così, nella doppia pagina dei fogli 122 verso e 123 recto, l'accostamento erratico di stampe di Hokusai con figure di guerrieri, isolate o in combattimento, con schizzi a penna dalla *Morte di Seneca* e da un *Accampamento in Marocco* di Delacroix, fino alla stampa da Lucas van Leyde dell'*Incontro di Cristo e Veronica*, offre la flagrante confessione della disperazione esistenziale, fra una ribelle volontà di lotta, la solitudine e l'orgoglio del proprio nomadismo, e il senso d'annientamento di una finale sconfitta, che indurrà Gauguin a un tentativo di suicidio alla fine del 1897, al momento cioè della redazione del testo.

Soprattutto l'ultimo manoscritto di Gauguin, *Avant et Après*, del gennaio-febbraio 1903, appare l'esempio lampante dell'imbricazione di motivi che, dall'immaginario, si riverbera nel discorso testuale come in quello visivo. L'artista lo riteneva un effettivo manifesto testamentario, tanto da ritenerne vitale la pubblicazione, anche se destinata solo a pochi, e da incaricare l'amico Monfreid, per far fronte alle spese, della vendita, anche sotto costo, di tutto lo *stock* dei quadri del primo soggiorno tahitiano, che questi aveva in gestione. La migliore descrizione del manoscritto Gauguin la dà in una lettera al critico André Fontainas che ne è il dedicatario, nell'auspicio che questi si adoperi per una pubblicazione nel "Mercure de France": "Ho finito di scrivere una raccolta di ricordi di infanzia, delle ragioni dei miei istinti, della mia evoluzione intellettuale; anche di ciò che ho visto e compreso (in una critica a questo riguardo di uomini e fatti), della mia arte, di quella degli altri, di ciò che ammiro come di ciò che odio. Non si tratta affatto di un lavoro letterario, in forma ricercata, ma di un'altra cosa, della contigua presenza dell'uomo civilizzato e del barbaro. Lo stile deve avervi quindi una congruenza, denudandosi, al pari dell'uomo nella sua interezza, al punto da farsi spesso scioccante. Questo mi è del resto facile, non sono uno scrittore [...] i disegni sono dello stesso genere dello stile, del tutto inusitati, qualche volta offensivi".¹⁶ Ne risulta una scrittura ellittica, materiata di frammenti di ricordi, di aneddoti trasposti in dialoghi sintetici, di

¹⁶ *Gauguin. Oviré...*, cit., pp. 265-266 (a Fontainas, Atuona febbraio 1903): "Je viens d'écrire tout un recueil, souvenirs d'enfance, les pourquoi de mes instincts, de mon évolution

brevi racconti filosofici, sulla scia delle *moralités*, di resoconti di squarci di vita coloniale descritta nelle sue aberrazioni con impietosa ironia, di riferimenti al mondo dell'arte, con inserti delle letture simpatetiche ricevute da Strindberg e Delaroche, uniti a giudizi protervi, su van Gogh, liquidatori, su Bernard, quanto mai lucidi e pertinenti, su Degas, con apparenti excursus come quello sulla tecnica della scherma col fioretto. Gauguin procede per trascrizioni, sostituzioni, slittamenti; tutto è reso per via di immagini e queste, pur nel vivido impatto, valgono per un senso secondo, indiretto, fundamentalmente inteso alla denuncia del sistema delle istituzioni sociali nel mondo civilizzato e a più late riflessioni sulla natura umana. “La filosofia è pesante – ammette Gauguin – d’istinto non è fatta per me [...] ma è ben un’arma che da selvaggi ci fabbrichiamo da soli. Non si manifesta come una realtà, ma come un’immagine, tale e quale a un quadro, ammirevole se il quadro è un capolavoro”.¹⁷ La struttura della parabola appare allora costitutiva dell’emblematicità ambita dal discorso, così come le è proprio, in chiave formale, il procedimento del montaggio di episodi, in una sequenza discontinua, e di citazioni ricontestualizzate, proprie e altrui. *Avant et après* è uno scritto autobiografico solo sulla superficie, in realtà il discorso generalizzato che vi si sottende, è la risorsa estrema dell’artista, pur nella proterva professione di sincerità, anche “infame” nei suoi risvolti – come sigla il finale del testo – per sottrarre al giudizio la propria identità.

In un brano del manoscritto, Gauguin si diffonde sull’arte maori, soprattutto sul senso prodigioso della decorazione insito nei nativi delle Marchesi e portato a espressione nel tatuaggio: “Si resta stupefatti nell’intravedere un volto, lì dove si supponeva una strana figura geometrica. Sempre la stessa cosa e tuttavia mai la stessa cosa”.¹⁸ Ma troppo lungo è il passo, suggerito nel citato catalogo *L’atelier des Tropiques*, che potrebbe condurre da questo rilievo alla deduzione che sia stato l’intrico iterato e simbolico dell’ornato maori a innescare

intellectuelle: aussi ce qu’j’ai vu et entendu (critique à ce sujet des hommes et des choses), mon art, celui des autres, mes admirations mes haines aussi. Ce n’est point une oeuvre littéraire d’une forme choisie entre autres, c’est autre chose; le civilisé et le barbare en présence. Là donc le style doit concorder, déshabillé comme l’homme tout entier, choquant souvent. Cela m’est facile du reste. Je ne suis pas écrivain. [...] Les dessins sont du même genre que le style, très inusités, froissant quelque-fois”.

¹⁷ P. Gauguin, *Avant et après* (1903), Paris 1994, pp. 232-233: “La philosophie est lourde, si d’instinct elle n’est en moi [...] bien une arme qu’en sauvages nous seuls fabriquons par nous-mêmes. Elle ne se manifeste pas comme une réalité, mais comme une image: tel un tableau, admirable si le tableau est un chef-d’oeuvre”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 88: “On est étonné de trouver un visage là où l’on croyait à une figure étrange géométrique. Toujours la même chose et cependant jamais la même chose”.

o confermare nell'artista il metodo combinatorio intrinseco al proprio processo creativo. Si tratta di ben altro, come lo stesso Gauguin rivela quando, in un altro brano, ripreso a sua volta dall'inizio di *Diverses Choses*, torna su carattere e ragioni delle note raccolte in *Avant et Après*: è il disordine combinatorio della vita stessa che egli intende qui riflettere, essendo ormai arrivato, per tanto esperire, a uno sguardo "éclairé", illuminato: "Note sparse, senza seguito come i sogni, come la vita stessa, tutta fatta di frammenti. E, per il fatto che tanti vi collaborano, l'amore delle belle cose intraviste nella casa del prossimo. [...] Ora, se un'opera d'arte fosse un lavoro d'azzardo, tutte queste note sarebbero inutili. Sono convinto che il pensiero che ha potuto guidare il mio lavoro o una singola opera sia legato col massimo di mistero a mille altre, sia mie che apprese da altri".¹⁹ Di fronte ai "vagabondaggi dell'immaginazione", ai lunghi studi ora oscurati dalla confusione e dall'incertezza della scelta, ora invece intenti con lucidità alla rivelazione ricevuta da un evento, da un'immagine, da una lettura, corre il dovere di ricordare: "Voglio dire con questo che tutto s'incatena e che non si è mai sicuri d'aver inventato".²⁰ Il corredo visivo è in questo caso costituito da disegni a impronta, per lo più frammenti di scene di genere, ritratti o figure, di fatto minimizzati dall'artista, per una sorta di schiva ritrosia allo svelamento, quali "schizzi di ogni tipo, all'azzardo della penna, all'azzardo dell'immaginazione, tendenze folli". Alienati dalle forzature linguistiche o dalle tecniche di montaggio sperimentate in *Noa Noa*, i disegni hanno la propria azzardosa "follia" nella sequenza apparentemente discontinua, ma coerente alla ragione combinatoria e condensata del sogno; a uno di essi, Gauguin appone la significativa didascalia "Histoire de bricoler". Il manoscritto, in tale articolazione di testo e immagini, sbalza come il microcosmo del complesso di un'opera, e questa, a sua volta, dell'intero percorso di una vita. Fatti e pensieri vi "convergono venendo non si sa da dove e si allontanano, un gioco di bambini, figure di un caleidoscopio", un sogno fatto da svegli, con la sola differenza dell'essere un po' meno logico rispetto al sogno che sopraggiunge col sonno.²¹

¹⁹ *Ibidem*, pp. 32-33: "Notes éparses, sans suite comme les rêves, comme la vie toute faite des morceaux. Et de ce fait que plusieurs y collaborent, l'amour des belles choses aperçues dans la maison du prochain. [...] Or si oeuvre d'art était oeuvre d'hasard, toutes ces notes seraient inutiles. J'estime que la pensée qui a pu guider mon oeuvre ou oeuvre partielle est liée très mystérieusement à mille autres, soit miennes, soit entendues d'autres".

²⁰ *Ibidem*, p. 164: "Je voudrais dire par là que tout s'enchaîne et qu'on est jamais sur d'avoir inventé".

²¹ *Ibidem*, p. 197: "Croquis de toutes sortes, au hasard de la plume, au hasard de l'imagination; tendances folles", e pp. 120-121: "Différents épisodes, maintes réflexions, certaines

Se l'esotismo è il fascino per tutto ciò che ci è forestiero, esso è connotato all'approccio esistenziale di Gauguin ancor prima che ai fatti della sua vicenda concreta: al suo non voler mettere radici in affetti o dimore, al suo fare della trasgressione una norma rispetto all'instaurarsi di ogni convenzione e, nella pratica artistica, al suo manipolare linguaggi e tecniche estranei dal presente della propria esperienza visiva, in una sorta di alienazione da epigono, la cui impronta risiede nel voler giocare su tavoli inaspettati – perché arbitrari rispetto ai contesti d'origine – una quasi inesauribile ricchezza di materiali, resasi disponibile dalla profondità del tempo e dall'estensione dello spazio. Perfino la personalissima tecnica del disegno a impronta, privilegiata nella sua opera grafica dal 1894, è un modo di riversare il noto nell'ignoto, per il magnetismo esercitato da un esito figurativo che non è quello divenuto familiare grazie al controllo condotto in corso d'esecuzione. Con Gauguin, l'esotismo, l'essere permanente ostaggio di una sfida a rifare nuovo un mondo irrimediabilmente vecchio, si rivela essere lo statuto stesso della tarda modernità, costretta a lavorare su montaggi contaminati di citazioni ben prima di ogni teorizzazione postmoderna. La sua cultura d'immagine compromette in maniera definitiva il carattere olistico, dai confini nitidamente tracciati, del patrimonio visivo fino allora caratterizzante la cultura occidentale. Da qui la frammentazione e la dislocazione di processi cognitivi e formali che infine sfoceranno nell'ipotesi sperimentale delle avanguardie. Tanto per questionare un canone, Gauguin, quanto Cézanne, è uno dei presupposti della pratica metalinguistica del cubismo. Nella sua esperienza di vita come nel suo fare arte, l'esotismo, il fascino dell'Altro, rivela la propria sostanziale ambivalenza: esso appare come la via supposta per il recupero di un'integrità perduta, mentre in realtà si conferma quale strada obbligata della babele identitaria degli epigoni.

I saggi raccolti in questo volume sono riscritture, suggerite da nuove evidenze documentarie, di contributi già pubblicati nel corso degli anni novanta. Concentrati su aspetti salienti del lavoro di Gauguin, dalla Bretagna a Tahiti, offrono, nella loro scansione, una rete intersecata di interrogativi e di ipotesi interpretative, tuttora autonome, nel loro raggio o approfondimento, rispetto a tante impennate della bibliografia critica sopracitata. Una circostanziata nota bibliografica in chiusura discute gli apporti della recente saggistica sull'artista.

boutades arrivent en ce recueil, venant d'on ne sait où, convergent et s'éloignent; jeu d'enfant, figures de kaleidoskope”.

caso di questi l'episodio diviene la scintilla per una compulsiva ricerca sulla propria identità che, fra il 1888 e l'89, condurrà a ben nove autoritratti: in essi, consapevolezze dolorose e non più rimosibili si confondono contraddittoriamente con automitizzazioni, comunque sempre trasposte e risolte in sede pittorica, sul filo di una tesa sperimentazione formale, volta costantemente a confrontarsi con il Diverso, sia che si tratti di tecniche cosiddette minori come la ceramica, sia di culture figurative estranee alla tradizione occidentale. Questi riferimenti, in particolare, rimandano all'immagine della maschera, del resto intrinseca all'autoanalisi di Gauguin, intesa, più che a una rivelazione, a una costruzione del sé: fra gli altri, Françoise Cachin ha notato che negli autoritratti dell'artista l'intento di asserire la propria originalità si accompagna sempre a una connotazione aggressiva, e la maschera, coi suoi tratti esasperati, funge da provocazione nei confronti di un *milieu*, di un sistema sociale e culturale da cui l'artista si sente rifiutato.³ In effetti, la lettura non è così lineare, perché, ancor prima di porre un discorso rivolto al pubblico, la maschera in Gauguin sembra rispondere a una questione personale: l'artista – come, a più riprese, confessa nelle lettere – ha la lucida coscienza dell'aspetto duplice, anzi polare della propria personalità e della sua scissione in ruoli suggeriti da alternanti richiami e pulsioni del proprio io, più che da pressioni e attese della società che si trova a fronteggiare. E ancora, l'autoritratto funziona al pari del riflesso nello specchio, che restituisce l'immagine nella sua ambigua alterità, come ostensione agli altri del sé, visualizzazione dell'apparire sociale, in quanto risultante di un intenzionale atteggiarsi; e che, insieme, si offre come occhi estranei, rimiranti e questionanti il soggetto, e nel cui sguardo, che è poi il proprio, viene esperita una propria sostanza *altra* e recondita, abbinata a quella sensazione di essere “osservati”, riconducibile in psicoanalisi a un primario complesso ansiogeno. La forzatura irrealistica dei propri tratti in una maschera implica, allora, la consapevolezza di essere un'immagine per gli altri e soprattutto per se stessi, non come oggetto di spettacolo, ma come fattore di un'incipiente identificazione che il sé deve assumere: del resto, la funzione archetipica della maschera non consiste nel nascondimento, bensì nell'instaurare una stretta relazione fra chi la indossa e l'essere che rappresenta, facendo comparire ciò che era dimenticato o rimosso e comportando da parte del portatore una “trasformazione unificatrice” con esso.⁴

³ F. Cachin, *Gauguin portrayed by himself and by others*, in *The Art of Paul Gauguin*, catalogo della mostra, a cura di R. Brettell et al., Washington D.C., The National Gallery of Art, 1988. V. Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, New York 1978, cap. IV.

⁴ K. Kerényi, *Uomo e maschera* (1948) in *Miti e Misteri*, Torino 1984, p. 444.

STILEMI GIAPPONESI PER SENSI OCCIDENTALI

Questa latente motivazione affiora in Gauguin fin dal citato autoritratto del settembre 1888, distinto dalla dedica *Les Misérables-à l'ami Vincent* (DW 309), e che l'artista sente la necessità di spiegare, al di là dello specifico pittorico: “Del resto non è stato fatto dal punto di vista esclusivo del colore. [...] Porto la maschera del bandito malvestito e forte come Jean Valjean che ha una sua nobiltà e dolcezza d'animo. Il sangue ardente inonda il viso e i colori del fuoco di fornace che contornano gli occhi rivelano la lava che ribolle nel nostro animo di pittore. Il disegno degli occhi e del naso simile ai fiori di un tappeto persiano riassume l'idea di un'arte simbolica e astratta. Lo sfondo fanciullesco e femminile con i fiori infantili è lì per attestare la nostra verginità artistica. E questo Jean Valjean che la società opprime e mette fuori legge, col suo amore e la sua forza, non è forse anche l'immagine del moderno impressionista? E poiché gli ho dato i miei lineamenti, voi avete sia la mia effigie personale sia il ritratto di tutti noi, povere vittime della società che ci vendichiamo facendo del bene”. L'esperienza dell'artista incompreso e reietto – impressionista è sinonimo *tout-court* di novatore – era stata pressante per Gauguin fin dagli inizi della sua carriera artistica, già denunciata in una lettera del 1885 all'amico pittore Emile Schuffenecker: “Sentire che si è una componente imperfetta, ma pur sempre una componente e trovare ovunque le porte chiuse. Bisogna proprio dire che noi siamo i martiri della pittura”.⁵ Al polo dell'artista martire, perseguitato perché immune dai compromessi della pittura dei Salons, tematica che Gauguin incentiverà sempre di più nello scambio con van Gogh, si contrap-

⁵ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 166 cit.: “Du reste ce n'est pas fait au point de vue de la couleur exclusivement. Je me sens d'expliquer ce qu'j'ai voulu faire [...] Le masque du bandit mal vêtu et puissant comme Jean Valjean qui a sa noblesse et sa douceur intérieure. Le sang en rut inonde le visage et les tons de forge en feu qui enveloppent les yeux indiquent la lave de feu qui embrasse notre âme de peintre. Le dessin des yeux et du nez semblables aux fleurs dans les tapis persans, résume un art abstrait et symbolique. Ce petit-fond de jeune fille avec ses fleurs enfantines est là pour attester notre virginité artistique. Et ce Jean Valjean que la société opprime mis hors de la loi, avec son amour, sa force n'est-il pas l'image aussi d'un impressionniste [sic] aujourd'hui / Et en le faisant sous mes traits vous avez mon image personnelle ainsi que notre portrait à tous, pauvres victimes de la société nous en vengeant en faisant le bien”. *Ibidem*, 78 (a Schuffenecker, Copenhagen 24 maggio 1885): “Sentir qu'on est un élément imparfait mais enfin un élément et avoir les portes fermées partout. Il faut avouer que nous sommes les martyrs de la peinture”. Per lo stesso tema vedi *Correspondance de van Gogh*, cit., 514 (a Théo, Arles 29 luglio 1888). Per il nesso con *Les Misérables* di V. Hugo, anche in riferimento alla *Vision du Sermon*, vedi *Paul Gauguin et Vincent van Gogh, lettres retrouvées, sources ignorées 1887-1888*, a cura di V. Merlhès, Taravao (Tahiti) 1989, pp. 90-107.

pone più che integrarsi quello del bandito, sottolineato nell'autoritratto nella sua valenza allarmante, per il forte accento sulle metafore del fuoco che ne accompagnano l'immagine: l'incarnato sanguigno, i toni da fucina rovente degli occhi, la lava che incendia l'animo. Nella descrizione del ritratto in una coeva lettera a Schuffenecker si manifesta la fonte di questi riferimenti, nell'attività di ceramista che aveva intensamente coinvolto Gauguin fin dalle prime prove dell'autunno 1886, eseguite in collaborazione con l'artigiano Ernest Chaplet: "Il colore è un colore lontano dalla natura. Si immagini un vago ricordo delle mie terraglie distorte dal calore intenso – Tutti i rossi e i viola striati da esplosioni di fuoco come se una fornace si irradiasse intorno agli occhi, dove i pensieri del pittore lottano fra loro".⁶ Il figurarsi il proprio ritratto come una maschera plasmata nell'incandescenza della fornace, abbina due elementi, maschera e fuoco, strettamente congeniali ai percorsi alogici dell'immaginazione: come ha dimostrato Gaston Bachelard, il fuoco sembra essere elemento elettivo per le associazioni fantastiche, perché è il solo che giustifichi una diversità dell'essere rispetto a ciò che appare e che possa connotare insieme, e con chiara evidenza, i due valori opposti di vita e di morte, di bene e di male. La dinamica legata al fuoco spiega tutto ciò che evolve in maniera rapida, sorprendente, con un'accelerazione e rafforzamento dei processi vitali e con un esito di rivelazione di realtà intime, un nesso che conduce all'immagine archetipica degli occhi irraggianti l'interiorità; d'altra parte, le mutazioni indotte dalla fiamma sono definitive, implicano, insieme alla sublimazione, la contraria distruzione di un'innocenza insita nella materia infuocata, una bipolarità che Gauguin riprende nel fare dell'accensione dello sguardo la spia dei conflitti reconditi dell'artista.⁷ Cosicché nel quadro, il bandito sembra incombere oscuramente sulla purezza virginale della vittima, allusa dai mazzetti di fiori sullo sfondo, riattualizzando il monito che Gauguin, alcuni mesi prima, aveva rivolto alla moglie:

⁶ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 168 (a Schuffenecker, Pont-Aven 8 ottobre 1888): "La couleur est une couleur loin de la nature. Figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu! Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre".

⁷ G. Bachelard, *La psicoanalisi del fuoco* (Paris 1937), Bari 1973. Il tema del conflitto interiore dell'artista, abbinato al riferimento agli Inferi, di chiara ascendenza romantica, è ripreso, nel caso di Gauguin, da Jirat-Wasiutynski, *op. cit.*, che cita un possibile parallelismo con V. Hugo, *Les misérables*, cap. *Une Tempête sous un crâne*, dove è così descritto il travaglio di Jean Valjean, divenuto il rispettabile M. Madeleine: "La conscience c'est la fournaise des rêves [...] le champ de bataille des passions. À certaines heures pénétrez à travers la face livide d'un être humain qui réfléchit, et regardez derrière, regardez dans cette âme [...] Il y a là, sous le silence extérieur [...] des spirales visionnaires comme chez Dante".

“Devi ricordarti che porto due nature dentro di me: l’Indiana e la sensibile. La sensibile è sparita, fatto che permette all’Indiana di procedere dritta e ferma”.⁸ Il “complesso del fuoco” che Bachelard indica come il più doloroso, e “nervoso e poetico”, per la reversibilità costante fra fiamma e cenere, fra accensione e riflessione, emerge centrale nella personalità di Gauguin, tanto che van Gogh, nel ritratto simbolico che gli dedica nel novembre 1888, *La sedia di Gauguin* (*La chaise de Gauguin*, Amsterdam, van Gogh Museum), la condensa nel raffronto fra dei libri e una candela accesa, segno di conoscenza, come nel ritratto del pittore Jacob Meyer de Haan eseguito da Gauguin nell’autunno 1889 (W 317), ed anche di una possibile, latente, antitesi fra natura e cultura.⁹

Se, sul piano psicologico, il motivo della maschera è funzionale a questa scissione della personalità, su quello formale esso è in sintonia con la crescente adesione manifestata da Gauguin nel corso del 1888 ai criteri figurativi non tanto dell’antica arte persiana, quanto dell’arte giapponese, da lui adottati prima nella ceramica, lavorando sulle valenze espressive dei tracciati lineari, ora nel modellato serpentino ora nello spiccato contorno degli smalti delle superfici, e poi dall’estate in pittura, volgendola a una costruzione di piani sintetici definiti da omogenee campiture cromatiche. Tale scelta, pur se tangente alla pubblicazione nel marzo dello studio di Edouard Dujardin su *Le Cloisonnisme en peinture*, appare rilanciata dalla corrispondenza, regolare dal maggio, con van Gogh, sempre più prodigo di note e consigli sui suggerimenti operativi da dedurre dai giapponesi. Del resto, già il critico Théodore Duret aveva chiarito la diretta filiazione dal Giappone della risoluzione stilistica poi chiamata *cloisonnisme*: nella grafica giapponese “le linee e i contorni stampati in nero sono risaltati dai colori disposti su estese superfici, che sostituiscono le ombre e costruiscono i piani prospettici”. Nel quadro *Giovani lottatori* (*Jeunes lutteurs*) (DW 298) del luglio 1888, la ripresa da un’incisione del *Mangwa* di Hokusai dà luogo, come scrive l’artista a Schuffenecker, a dei nudi “effettivamente giapponesi, per mano di un francese [cancellato] selvaggio del Perù”, con una significativa integrazione fra i due termini, che va ricondotta all’equivalenza, ricorrente nella saggistica dell’epoca, fra primitivo e giapponese.¹⁰ La stessa

⁸ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 139 (a Mette, Parigi febbraio 1888): “Il faut te souvenir qu’il y a deux natures chez moi: l’Indien et la sensitive. La sensitive a disparu ce qui permet à l’Indien de marcher tout droit et fermement”.

⁹ *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, 563 (a Théo, Arles dicembre 1888) e 571 (a Théo, Arles 17 gennaio 1889).

¹⁰ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 156 (a Schuffenecker, Pont-Aven 8 luglio 1888): “tout à fait japonais, par un français [cancellato] sauvage du Perou”. Th. Duret, *L’art japonais*, in

formulazione dell'autoritratto come “masque” sembra scaturire da un approfondimento dell'arte giapponese, svolto, oltre che sulle immagini, sugli stessi testi che ne ricostruivano e commentavano i tratti costitutivi. La citata descrizione del ritratto fatta nella lettera a Schuffenecker dell'ottobre 1888 è interpolata da uno schizzo riassuntivo, dove è ancora più netta la convenzione giapponese di riprodurre il volto di tre quarti e di accentuarne dei tratti, secondo una tipologia già rilevata dallo studioso Louis Gonse nel suo *L'art japonais* del 1883: nell'intaglio risentito delle maschere, l'intento è di “riassumere in questo modo nei suoi tratti essenziali e semplificati il carattere di una fisionomia [...] I nasi assolutamente prominenti, gli occhi foschi, le bocche deformate, le rughe e le smorfie truculente esprimono la ferocità”.¹¹ Gli stessi caratteri somatici di Gauguin si integrano e concorrono a questa traduzione esasperata in quello che, nelle incisioni e nelle maschere, era divenuto un canone espressivo; del resto, più volte, come si deduce dagli scritti, egli sembra legittimare le proprie innovazioni formali in chiave primitivista, in forza di una coazione attivata dall'ascendenza genetica (il ramo materno di origine peruviana) e dalla innata caratterizzazione “selvaggia” della propria indole e del proprio aspetto fisico.

Nella stessa lettera a Schuffenecker compare un accenno fuggevole alla *Visione del sermone* (*Vision du Sermon*) (DW 308) – quadro “naturalmente rifiutato” dal curato della chiesa del villaggio bretone di Nizon per cui era stato previsto, forse in ragione delle vetrate policrome del XVI secolo, di fattura locale e con una sintesi figurativa schematica, affidata al risalto del *cloison*.¹² Gauguin colloca l'opera in uno stadio ancora sperimentale della ricerca intrapresa: “Quest'anno ho sacrificato tutto, l'esecuzione e il colore per lo stile, volendo impormi altro da quello che so fare”; da qui egli introduce l'autoritratto

“Gazette des Beaux Arts” XXVI, 1882, pp. 113-131, qui p. 120: “les linéaments et les contours imprimés en noir sont relevés par ces tons teintés appliqués sur des grandes surfaces, qui remplacent les ombres et donnent la perspective et les plans”. E. Dujardin, *Le cloisonnisme en peinture*, in “Revue Indépendante”, VI, 17, marzo 1888, pp. 487-492, riferisce il termine ai quadri di Louis Anquetin.

¹¹ L. Gonse, *L'art japonais* (Paris 1883), II ed. Paris 1886, p. 174: “résumer ainsi dans ses traits essentiels et simplifiés le caractère d'une physionomie [...] Les nez formidables, les yeux louches, les bouches déformées, les rides et les grimaces truculents expriment la férocité”. Il testo di Gonse, redattore della “Gazette des Beaux Arts” è il primo *excursus* storico e scientificamente articolato pubblicato in Francia sull'argomento.

¹² Il quadro venne iniziato subito dopo l'arrivo di Bernard a Pont-Aven, circa il 10 agosto e venne terminato verso il 20 del mese di settembre, dopo che il 16 dello stesso mese era stato celebrato a Pont-Aven il tradizionale *Pardon*. Alla *Vente Gauguin* del 1891 venne acquistato per 900 franchi da Henri de Prureaux e ospitato nella sua casa di Firenze.

I Miserabili, “una delle mie cose migliori: assolutamente incomprensibile, tanto è astratto”. La prima testimonianza sul nesso arte giapponese- astrazione, con conseguente trasgressione dei codici dell’illusionismo, era del resto comparsa in una lettera a Vincent van Gogh, dove, accanto a uno schizzo dei *Giovani lottatori*, definito opera di ispirazione giapponese e quasi “senza esecuzione”, proprio per l’essersi liberato dalle pastoie del chiaroscuro, Gauguin aveva sottolineato: “Sono del tutto d’accordo con voi sulla scarsa importanza che l’esattezza detiene in arte. L’arte è un’astrazione, purtroppo si diventa sempre più incompresi”.¹³ In tale contesto, dove il confronto con l’arte giapponese funge da incentivo verso una progressiva astrazione, l’esempio della maschera conferma Gauguin nella ricerca di un linearismo che discrimini e ponga in rilievo la struttura portante e riassuntiva delle cose. Nella rivista “Le Japon artistique”, pubblicata mensilmente da Samuel Bing a partire dal maggio 1888, con lo scopo di diffondere un ampio materiale illustrativo con il sostegno di articoli teorici, una maschera del teatro Nô è riprodotta nel fascicolo di ottobre, accompagnata da una significativa postilla editoriale: questi oggetti, ancora poco conosciuti, contribuiscono “in gran parte a stabilire questo punto importante dell’estetica giapponese, che la bellezza delle persone non risiede sempre nella regolarità delle linee o delle forme, ma ancora, anzi soprattutto, nell’intensità con cui è resa la vita interiore, l’energica espressione del carattere”.¹⁴ Bing riprende un tema, l’espressività delle linee, in cui già la maggior parte degli studiosi aveva concentrato l’essenza dell’arte giapponese. Charles Blanc, nella *Grammaire des arts décoratifs* del 1882, nota che “lungi dall’attenersi alla realtà, l’artista degli yedo coglie prima di tutto lo spirito delle cose [...] È stato addestrato a esprimersi con rapidità, a non attardarsi su dei dettagli insignificanti, a discernere al primo sguardo le linee essenziali, le dimensioni prevalenti, le macchie indicative del colore”. Eugène Viollet-Le Duc, nel 1885, instaurando un parallelo, rilevante per la fortuna del gusto primitivista, fra la semplificazione

¹³ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 168 cit.: “J’ai cette année tout sacrifié, l’exécution, la couleur pour le style, voulant m’imposer autre chose que ce que je sais faire [...] le portrait c’est je crois une des mes meilleures choses: absolument incompréhensible, tellement il est abstrait”, e 158 (a V. van Gogh, Pont-Aven, c. 24-25 luglio 1888): “Je suis tout à fait d’accord avec vous sur le peu d’importance que l’exactitude apporte en art. L’art est une abstraction, malheureusement on devient de plus en plus incompris”.

¹⁴ “Le Japon artistique, Documents d’Art et d’Industries, réunis par S. Bing”, I, 6, ottobre 1888, tav. BD: “établir ce point important de l’esthétique japonaise, que la beauté des êtres ne réside pas toujours dans la régularité des lignes ou des formes, mais encore – mais surtout – dans l’intensité avec laquelle est rendue la vie intérieure, l’expression énergique du caractère”. La rivista era letta da van Gogh: *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, 542 cit.

giapponese, che “non presenta altro che l’effetto dominante, l’impressione primaria”, e la riduzione tipologica dell’arte dell’antico Egitto, conclude con una tesi da cui sembrano discendere in linea diretta le ricerche iniziate da Gauguin nell’estate 1888, avviate oltre che dall’attenzione alle stampe giapponesi, da studi condotti, per l’appunto, sulle sculture egizie del Louvre e testimoniati in suo coevo taccuino di disegni, il cosiddetto *Album Walter*. Per Viollet-Le Duc, posto lo “stile” come requisito costitutivo dell’opera d’arte, in pittura e scultura occorre “distinguere in prima battuta i tratti principali specifici di ciascun oggetto, esigenza che è la prima condizione dello stile”.¹⁵

Questi testi dimostrano quanto l’arte giapponese venisse letta e interpretata sulla traccia dell’estetica positivista, di cui Blanc e Viollet-Le Duc erano eminenti rappresentanti, e, per questa via, in conformità a una sussistente normativa neoclassica, laddove all’espressione dell’Ideale si sostituisse quella di una struttura primaria delle cose: di fatti, per Hippolyte Taine, capofila dei positivisti, “l’opera d’arte ha per scopo di manifestare qualche carattere essenziale o saliente [...] con più chiarezza e completezza di quanto non avvenga negli oggetti reali” e, a tal fine, sono giustificate alterazioni di rapporti rispetto al modello.¹⁶ Gauguin, dal canto suo, a parte la solidarietà con Camille Pissarro, gravita fin dagli inizi nell’area di Degas e risale per suo tramite, come dimostra lo *Studio di nudo (La cucitrice) (Etude de Nu, La Couseuse)* (DW 64) esposto alla VI mostra degli Impressionisti nel 1881, alla salda architettura lineare di Ingres, ripresa come insuperabile strumento di tenuta compositiva.¹⁷ La lettera del gennaio 1885 a Schuffenecker, in cui accenna al valore simbolico

¹⁵ Ch. Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris 1882, cap. *Des Albums japonais*, pp. 481-483: “loin de s’en tenir à la réalité, l’artiste de yedo saisit avant tout l’esprit des choses [...] On l’a exercé à s’exprimer vite, à ne pas s’attarder aux détails insignifiants, à discerner au premier coup d’oeil les lignes essentielles, les dimensions dominantes, les taches indicatives de la coloration”. E. Viollet-Le Duc, *Comment on devient dessinateur*, Paris 1885, pp. 220-223, 213-214, 289-293: “L’art japonais ne présente que l’effet dominant, l’impression majeure [...] Il faut distinguer tout d’abord les linéaments principaux personnels à chacun, ce qui est la première condition du style”. Per gli studi dall’arte egizia di Gauguin, vedi il carnet *Album Walter 1888-1893*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 30569, pp. 42 v. e 56 r.

¹⁶ H. Taine, *Philosophie de l’art* (Paris 1865-1869), Paris 1928, vol. I, pp. 41-42: “l’oeuvre d’art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant [...] plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels”.

¹⁷ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 182 (a Bernard, Arles novembre 1888), in cui parla delle preferenze proprie e di van Gogh: “Il admire Daumier, Daubigny, Ziem et le grand Théodor Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir. Et par contre il déteste Ingres, Raphael, Degas, tous gens que j’admire [...] Il est romantique et moi je suis plutôt porté à un état primitif”.

delle linee, astratte da una funzione di contorno e viste nella loro vettorialità, suscettibile di risonanze emotive, indica quanto egli fosse lettore attento di Taine, di Blanc, di Félix Bracquemond, che su questo tema, così gravido di esiti futuri, avevano scritto pagine anticipatrici. Di conseguenza, in una lettera successiva, del 24 maggio 1885, arriva a ribaltare il giudizio corrente su Delacroix, definendolo, piuttosto che un colorista, “un grande disegnatore di forme e soprattutto un innovatore”, poiché “il tratto è per lui il modo di accentuare un’idea”, al punto che le membra “torcendosi in un modo illogico e innaturale per il raziocinio, tuttavia esprimono ciò che di reale vi è nella passione”. Nella stessa lettera richiede all’amico una riproduzione fotografica, se non è troppo cara, di un quadro di Delacroix testimoniale di quanto asserito, il *Naufrage de Don Juan*, tratto nel 1839 dal poema di Byron.¹⁸

La sintesi lineare, a partire da un elemento dominante è una risoluzione stilistica categoricamente enunciata da Gauguin in una lettera a Schuffenecker dell’agosto 1888, dove, ribadendo che “L’arte è un’astrazione”, scrive di ricercare “la sintesi sia di una forma, che di un colore, non considerandone che la dominante”. Ma, a detta di testimoni, Gauguin ne faceva un gran parlare fin dall’estate 1886 a Pont-Aven – quando Dujardin non aveva ancora teorizzato il *cloisonnisme* e il suo lavoro era lontano da ogni riferimento all’arte giapponese. Si tratta, dunque, di una modalità operativa che egli, al pari di Seurat, deriva dall’estetica positivista: in essa, accantonando le valenze idealistiche, viene sistematizzata la procedura neoclassica della tipizzazione del reale, con la conseguente semplificazione dei mezzi espressivi in vista di un potenziamento di senso che già si intravede basato, invece che sull’imitazione, sull’equivalenza rispetto al fenomeno osservato.¹⁹ A questo percorso l’esempio dell’arte giapponese presta un ulteriore, determinante spunto di riflessione, relativo al rapporto tra rappresentazione e memoria. Attenti conoscitori, da Gonse ad Ary

¹⁸ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 65 (a Schuffenecker, Copenhagen 14 gennaio 1885) e 78 cit.: “un grand dessinateur de la forme mais encore un innovateur [...] le trait est chez lui le moyen d’accentuer une idée [...] les bras et les épaules se retournent d’une façon insensée et impossible au raisonnement, mais cependant expriment le réel dans la passion”. Sulla funzione espressiva delle linee vedi H. Taine, *op. cit.*, vol. II, p. 333; Ch. Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin* (Paris 1867), Paris 1885, pp. 500-501; F. Bracquemond, *Du Dessin et de la Couleur*, Paris 1885, pp. 131-135.

¹⁹ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 159 (a Schuffenecker, Pont-Aven, 14 agosto 1888): “la synthèse d’une forme e d’une couleur en ne considérant que la dominante”. Ch. Chassé, *Gauguin et son temps*, Paris 1955, p. 44, cita al riguardo la testimonianza del pittore Delavallée. Sulle tesi sintetiche di Gauguin fra 1885 ed estate 1888, precedenti all’incontro con Bernard dell’agosto, vedi *Correspondance de Gauguin...*, cit., note 207, 269 e 280.

Renan, avevano rilevato lo stretto legame, manifestato dalle stampe giapponesi fra una sbalorditiva “sicurezza di sintesi” e “la memoria e l’educazione dell’occhio forzate a un massimo grado”, come se l’artista, impregnato dell’oggetto in virtù della sola acutezza di visione, vi voltasse poi le spalle per meglio astrarne l’essenza; questo procedimento, applicato alla fisionomia umana, ha il naturale esito di mutare il ritratto analizzato dal vero in una maschera facciale, di cui emergono i soli tratti significativi e riassuntivi al ricordo.²⁰ Del resto, la psicologia della visione definisce effetto di mascheramento quello per cui una forte impressione ostacola l’apprendimento di soglie ulteriori, recondite o momentaneamente accantonate, e insieme ambiguamente vi allude, per la sua stessa, irrealistica forzatura. Il tema della visione a distanza, che la memoria decanta, è siglato nella lettera a Schuffenecker del 14 agosto 1888, nel monito “non dipingete troppo dal vero. L’arte è un’astrazione”; è centrale nella *Visione del sermone* e nelle opere successive, autoritratto *I Miserabili* compreso, e costituirà la questione più dibattuta ad Arles, nelle discussioni con van Gogh, che invece non intendeva rinunciare all’ancoraggio al modello. La lettera del 25 settembre, in cui l’artista descrive a Vincent la *Visione*, è la stessa in cui esprime le sue incertezze riguardo l’esecuzione dei ritratti richiestigli: Gauguin esita poiché “considerato che non si tratta della copia di un volto, ciò che voi desiderate, ma di un ritratto, come io stesso lo intendo, io osservo il piccolo Bernard e non lo possiedo ancora. Lo farò forse a memoria ma, in tutti i casi, si tratterà di un’astrazione”.²¹ La schematica maschera di Gauguin, inserita poi da Bernard come quadro nel quadro nel proprio autoritratto, infine inviato a van Gogh, mostra, significativamente, gli occhi chiusi – gli stessi con cui Gauguin poco prima si era effigiato nel ruolo del prete nella *Visione del sermone* – un’allusione che si riallaccia al neoplatonismo professato dallo stesso Bernard e dal suo amico, il critico Albert Aurier.

²⁰ L. Gonse, *op. cit.*, p. 58 (sul pittore Kôrin): “surêtè de synthèse” e p. 87 (su Hokusai): “mémoire et l’éducation de l’oeil poussée à un point unique”. A. Renan, *La Mangua de Hokusai*, I, in “Japon artistique”, II, 8, dicembre 1888: “Le peintre japonais a une education particulière de l’oeil. Il semble procéder à l’aide de sa mémoire – j’entends une mémoire exercée, raisonnée, deduite. Cela expliquerait l’apparente vacuité des contours, la platitude des décors et cet air de rêve que revêtent dans leur dessin les objets solides”. Sull’interferenza di sintesi/ astrazione/memoria in Seurat, Gauguin, van Gogh, vedi S. Loevgren, *The Genesis of Modernism*, Bloomington, Ind. 1971.

²¹ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 165 (a V. van Gogh, Pont-Aven 25-27 settembre 1888): “attendu que ce n’est pas une copie d’un visage que vous désirez, mais un portrait tel que je le comprends, je observe le petit Bernard et je ne le possède pas encore. Je le ferai peut-être de mémoire mais en tous cas ce sera une abstraction”.

Gauguin, invece, nell'autopresentarsi, sembra instaurare un contrasto tra la metà sinistra del volto, segnata da un'espressione vigile, e quasi diffidente, e quella destra incupita dall'ombra e dove lo sguardo, circoscritto da una profonda occhiaia, manifesta stanchezza e rassegnazione. È improbabile riferire quest'effetto, come fa Andersen, a un'ulteriore, ostentata, visualizzazione di una personalità lacerata; piuttosto si tratta di un intervento sempre interno al concetto di maschera, la cui accentuata rigidità, coerente ai fini di un'immediata identificabilità, viene intaccata perché possa nel contempo suggerire le altre, latenti, caratterizzazioni: l'artista "deve sfruttare le ambiguità della faccia immobilizzata in modo che le molteplicità delle possibili letture diano luogo alla parvenza di vita".²² In questo caso le ragioni dell'"espressione", radicate in una lunga tradizione degli studi di fisiognomica, da Johann Kaspar Lavater a Rudolf Töpffer, al recente trattato, del 1885, del pittore Jean-François Raffaëlli su *Le Caractéristique*, e che presumevano riassunto l'intimo carattere dell'uomo nei tratti permanenti e distintivi del volto, prevalgono in Gauguin sulle esigenze della "stilizzazione", esemplificata invece dal canone iterato delle maschere giapponesi; e questo contrasto, che testimonia di uno stadio di ricerca ancora sperimentale e contraddittorio, avviene nonostante gli intenti dell'artista, quali sono dichiarati a van Gogh e poi a Schuffenecker: "Gli occhi, la bocca, il naso sono come i fiori in un tappeto persiano personificanti anche il lato simbolico". Troppo intenso è nel ritratto il coinvolgimento personale, troppo specifica la definizione dei tratti, perché la linea possa arrivare alla valenza polisemica ed esclusivamente simbolica che Gauguin ascriveva, in altra sede, all'arte dell'Oriente, citando il caso del bassorilievo persiano coi leoni, dall'acropoli di Susa, conservato al Louvre: "Sono convinto che sia stato necessario un genio immenso per immaginare dei fiori che fossero insieme dei muscoli di animali oppure dei muscoli che fossero dei fiori. Tutto l'Oriente mistico e sognatore si può ritrovare in quest'opera".²³ A sua volta, Hokusai aveva descritto il per-

²² E. Gombrich, *La maschera e la faccia, la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, in *L'immagine e l'occhio* (London 1982), Torino 1985, p. 130. V. Wayne Andersen, *The Art of Paul Gauguin*, New York 1970, per primo ha proposto una lettura psicoanalitica dell'opera di Gauguin.

²³ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 168 cit: "Les yeux, la bouche, le nez sont comme des fleurs de tapis persan personnifiant aussi le côté symbolique" e P. Gauguin, *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle*, in "Le Moderniste illustré", 11 e 12, 4 e 11 luglio 1889, poi in *Gauguin, Ovirì, écrits d'un sauvage*, a cura di D. Guérin, Paris 1974, pp. 47-52, qui p. 50: "Je prétends qu'il a fallu un immense génie pour imaginer des fleurs qui soient des muscles d'animaux ou des muscles qui soient des fleurs. Tout l'Orient mystique rêveur se retrouve là dedans". Per il raffronto fra i due brani vedi M. Bodelsen, *op. cit.*, p. 186.

corso della propria arte come avviato da un'osservazione della natura animale e vegetale e proseguito fino ad attingere "il fondo delle cose", fino a che "tutto risulti vivente, sia che si tratti di un punto, sia di una linea". Questa citazione, probabilmente nota a Gauguin perché ripetuta da Gonse e in altri testi sull'arte giapponese, conferma la provenienza da uno studio dello stilismo orientale di tale precoce consapevolezza, di un'interiore vitalità della linea che, astratta da ogni riferimento oggettuale, può nel contempo esservi ricondotta, in una pluralità di trasposizioni.²⁴

Lavorando su un linearismo così inteso, Gauguin intendeva raggiungere un esito decorativo nel senso alto del termine, dove cioè il segno sia autoreferenziale e in questo analogo alla musica. Il concetto di decorazione, all'epoca diffuso quanto generico, sinonimo dell'arte giapponese, era stato approfondito in area positivista da Bracquemond, amico di Gauguin, e per alcuni versi in modo congeniale a come il pittore connette astrazione e simbolismo a proposito de *I Miserabili*: per Bracquemond, l'effetto di decorazione è inscindibile da convenzioni simboliche, "avendo sempre l'intento di dire allo spirito qualcosa di più delle cose rappresentate, servendosi nel contempo di questi oggetti naturali quasi fossero una sorta di caratteri emblematici".²⁵ A tal fine, si richiede un distanziamento dal contenuto dell'opera, uno iato tra la sua dimensione e il vissuto esistenziale, cui Gauguin perviene soprattutto nel periodo tahitiano e che è inimmaginabile nel caso degli autoritratti, nonostante la mediazione della maschera. Se ne accorge van Gogh che, una volta ricevuto il quadro, lo descrive sconcertato al fratello Théo: "Gauguin ha un'aria malata e torturata nel suo ritratto", al punto "di effigiarsi come un prigioniero"; ma neanche gli sfugge la calcolata ostentazione, l'effetto "studiato", lo stilismo apportato nel volto dall'impiego del blu di Prussia, "questo, allora, non è più fatto di carne, diventa di legno".²⁶ Del resto, van Gogh non poteva non essere consapevole quanto una stessa ambigua oscillazione, tra un ferito senso di sé e proiezioni mitizzanti, sostanziasse anche il proprio autoritratto inviato a Gauguin

²⁴ Cit. in L. Gonse, *op. cit.*, p. 101: "soit un point, soit une ligne, tout sera vivant".

²⁵ F. Bracquemond, *op. cit.*, p. 202: "ayant toujours l'intention de dire à l'esprit quelque chose de plus que les choses représentées, en se servant même de ces choses naturelles comme d'une espèce de caractères emblématiques". Per la definizione di decorazione, *ibidem*, p. 192: "La décoration est la suprême expression des arts, les affranchissant de l'imitation servile de la nature, et leur permettant de puiser en eux mêmes les formes, qu'ils ont étudiées et créées".

²⁶ *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, 545 cit.: "Gauguin a l'air malade dans son portrait torturé", al punto "de représenter un prisonnier" e 547 (a Théo, Arles ottobre 1888): "Il ne faut pas dessiner avec du bleu de Prusse dans la chair! Car alors cela cesse d'être de la chair, ça devient du bois".

(Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) dove, come spiega al destinatario, si trattava, a propria volta, di trascendere se stesso per manifestarsi nella condizione del pittore impressionista: “esagerando anch’io la mia personalità, vi ho piuttosto ricercato il carattere di un bonzo, di un semplice adoratore dell’eterno Budda”. Per accentuare l’effetto, il cranio è rasato, gli occhi leggermente obliqui. A maschera si oppone maschera, l’impressionista bandito dalla società si confronta con l’impressionista fattosi monaco, che della società ha già fatto a meno, nell’additare superiori ideali di solidarietà e consolazione a questa estranei; un’immagine frutto di una rimozione potente quanto di un’allucinata tensione utopica. Per entrambi il risultato è incompleto: per Gauguin che aspira a una maggiore risoluzione in senso astratto e simbolico e per van Gogh, che, al contrario, ricerca un modello più attendibile: “Mi occorrerà guarire ancora di più dal convenzionale abbruttimento del nostro cosiddetto stato civilizzato, al fine di avere un modello migliore per un quadro più riuscito”.²⁷

IDENTITÀ DUPLICI

Nei primi mesi del 1889, al ritorno dal disastroso soggiorno presso van Gogh ad Arles, Gauguin lavora a Parigi a due autoritratti in ceramica, una brocca e un vaso, dove si materia in esperienza concreta il nesso, prima solo alluso nella gamma cromatica de *I Miserabili*, fra la propria identità e l’azione del fuoco, e dove i riferimenti stilistici, in un personale percorso a ritroso, che coinvolge a fondo l’espressione formale, vanno a un’area più arcaica del Giappone, alla produzione fittile del Perù pre-incaico, a lui nota perché collezionata dalla madre e dal tutore Gustave Arosa e per essere ampiamente rappresentata nelle vetrine del Musée d’Ethnographie, aperto dal 1882 al Trocadéro. Suggestioni precolombiane erano del resto già state avvertite dal critico Félix Fénéon, nella recensione delle ceramiche esposte da Gauguin nella galleria parigina di Boussod & Valadon nel gennaio 1888: “Facce torve, macrocefale, occhi dal taglio orientale, naso camuso: due vasi; un terzo: una testa di re, un qualche Atahualpa spodestato, la bocca squarciata in un abisso; due altri

²⁷ *Ibidem*, 553a (a Gauguin, Arles c. 3 ottobre 1888): “exagérant moi aussi ma personnalité, j’avais cherché plutôt le caractère d’un bonze simple adorateur du Buddha éternel” e 545 cit.: “Il me faudra, même encore me guérir davantage de l’abrutissement conventionnel de notre ainsi nommé état civilisé afin d’avoir un meilleur modèle pour un meilleur tableau”. Vedi V. Jirat-Wasiutynski et al., *Van Gogh’s Self-Portrait dedicated to Paul Gauguin: an Historical and Technical Study*, Cambridge, Mass, 1984.

di una geometria anomala e deforme”.²⁸ I due vasi autoritratto riprendono e accentuano, rispettivamente, un versante della personalità dell’autore, al di là dell’ambigua sintesi precedentemente tentata e testimoniano di uno stato di crisi interiore che raggiungerà l’apice proprio nel corso dell’anno, forse il più risolutivo nella storia artistica di Gauguin, per l’affacciarsi di nuove suggestioni linguistiche, per la conseguente problematicità della ricerca, per l’esasperazione del confronto con i *trends* del mercato, per il senso di isolamento causato sia dal venire meno di sostenitori convinti, quali Degas e Théo van Gogh, sia dalla crescente, risentita ostensione della propria originalità, evidente nel tono singolarmente introspettivo della corrispondenza. La brocca (B 48) contamina l’espressiva maschera facciale, d’ascendenza giapponese, dello schizzo tracciato nella lettera a Schuffenecker del 8 ottobre 1888, con certa sommaria pesantezza di sembianze, propria ai vasi antropomorfi della cultura Mochica. Gli occhi sempre chiusi, le striature di smalto rosso che rigano il volto e il collo rimandano all’iconografia del Cristo incoronato di spine, sancita in una scultura allora nota conservata nella cattedrale di Saint Saver a Beauvais, e al tema analogo, a partire dal sincretismo de *Les Grands Initiés* di Edouard Schuré – pubblicato in quello stesso anno 1889 – delle teste mozzate del profeta Giovanni Battista e del poeta Orfeo, soggetti allora ricorrenti nella cultura figurativa del simbolismo da Rodin a Redon, da Puvis de Chavannes a Moreau. Inoltre, Gauguin era rimasto fortemente impressionato da un’esecuzione con la ghigliottina, cui aveva assistito alla fine di dicembre a Parigi, subito dopo il rientro da Arles. Tutte queste suggestioni precipitano in un’identificazione nel poeta/artista perseguitato rinforzata di una valenza messianica, sottolineata nella letteratura simbolista da Thomas Carlyle a Charles Morice ad Aurier, ma più probabilmente venuta a Gauguin dall’assiduità con van Gogh, la cui dissennata dedizione a un’utopia umanitaria gli aveva presentificato quella simile del Cristo martire. Anni dopo, Gauguin ricorderà un’immagine rievocatagli da van Gogh ad Arles, a proposito di un minatore ferito e da questi curato: “Avreste potuto vedere – diceva Vincent – la testa di Gesù martire, con l’aureola sulla fronte, i zig zag della corona di spine, cicatrici rosse sul giallo terroso della fronte del minatore”.²⁹

²⁸ F. Fénéon, *Calendrier de janvier*, in “Revue Indépendante”, VI, febbraio 1888, pp. 307-308: “Faces hagardes, aux larges glabelles, aux minimes yeux bridés, au nez camard: deux vases; un troisième: tête de royal macrobe, quelque Atahualpa, qu’on dépossède, la bouche déchirée en gouffre; deux autres d’une géométrie anomale et gobine”. Sul tema vedi B. Brun, *Paul Gauguin’s Indian Identity: how Ancient Peruvian Pottery inspired his Art*, in “Art History”, IX, 1, marzo 1986, pp. 36-54.

²⁹ P. Gauguin, *Natures Mortes*, in “Essais d’Art libre”, IV, gennaio 1894, pp. 273-274, poi in *Gauguin. Oviré...*, cit., pp. 287-288: “Vous auriez pu voir, disait Vincent, la tête de Jésus

Nel vaso in forma di testa grottesca (B 53), probabilmente adibito a tabacchiera, la connotazione primitivistica emerge, più che dall'ascendenza iconografica, dall'intenso coinvolgimento psichico di Gauguin nei processi di trasformazione fisica subiti dall'argilla in seguito alla cottura nel forno, e che possono portare a una sensibile alterazione delle fattezze inizialmente modellate. Gauguin stesso definisce il vaso "una delle mie cose migliori, ancorché non molto riuscita dal punto di vista della cottura"; il risultato, apparentemente compromesso dalla temperatura eccessiva, acquista un carattere comunque rivelatore e costituisce per l'artista una prova sperimentale, di cui egli terrà conto, riferendo sulle tecniche della ceramica, in occasione dell'Esposizione Universale dello stesso 1889: "L'argilla nel corso del processo di cottura si ritira in grado proporzionale a quello della temperatura, tendendo così ad appiattirsi in superficie", con l'esito di stirare, con accento deformante, il rilievo.³⁰ Che la maschera risultante ricordasse a Gauguin la polarità "selvaggia" del proprio carattere, è attestato da un passo esplicito della lettera a Madeleine Bernard della fine del novembre 1889, dove le fa omaggio dell'opera, in origine dedicata a Schuffenecker (alla cui personalità timida e disponibile, Gauguin si compiaceva del resto a opporre la propria, affettatamente ribelle): "Chiedete a Emile di prendere da Schuff un grande vaso che egli mi ha visto fare e che rappresenta in modo vago una testa di Gauguin il selvaggio".³¹ In una successiva lettera al fratello Emile, giustificativa della "rudesse" del vaso, che doveva aver colpito negativamente Madeleine, Gauguin l'attribuisce all'azione del fuoco, il cui corredo metaforico gli suggerisce un ulteriore spunto di identificazione: "Il carattere della ceramica in grés è dato dal fuoco rovente, e questa figura calcinata in tale inferno penso lo esprima con grande intensità. Così sarebbe un artista

martyr, portant sur son front l'auréole, les zig-zags de la couronne d'épines, cicatrices rouges sur le jaune terreux du front d'un mineur". Sugli autoritratti come Cristo di Gauguin, vedi Z. Amishai Maisels, *Gauguin's Religious Themes*, New York 1985, cap. II. La brocca e l'incisione giapponese, fonte per l'autoritratto *Les Misérables*, sono riprodotte nella natura morta W 375 dell'autunno 1889.

³⁰ *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et à ses amis*, a cura di M. Malingue, Paris 1946, CVI (a Bernard, Le Pouldu, gennaio 1890, qui erroneamente datata giugno 1890): "une des mes meilleures choses, quoique pas très réussie (côté cuisson)". P. Gauguin, *Notes sur l'art...* cit., poi in *Gauguin. Ovir...* cit., p. 52: "L'argille en cuisant, a un retrait qui augmente avec le degré du feu et tend à affaïsser les surfaces".

³¹ *Lettres de Gauguin...*, cit., XCVI (a Madeleine Bernard, Le Pouldu, fine novembre 1889): "Demandez à Emile de prendre chez Schuff un gros pot qu'il m'a vu faire, il représente vaguement une tête de Gauguin le sauvage". Vedi *Correspondance de Gauguin...*, cit., 184 (a Schuffenecker, Arles fine novembre 1888): "Ci-inclus une photographie de ma figure de sauvage. Elle vous rappellera le bon copain".

intravisto da Dante nella sua visita all'Inferno. Povero diavolo, ripiegato su se stesso, per sopportare la sofferenza".³² Se l'esperimento oggettivamente condotto aveva dimostrato il ritrarsi dell'argilla sotto l'effetto del calore, con esito quindi distruttivo, l'immaginario relativo al fuoco, di per sé contraddittorio, come ha rilevato Bachelard, nega l'evidenza e induce a vivere nella fiamma un principio vitale, dilatatore, che da una scintilla informa la materia e fa affiorare, individualizzandole alla superficie, pulsioni recondite: nel caso di Gauguin, com'egli confessa, emerge un'identità di ribelle e di sofferente, di demone e di dannato. L'allusione all'*Inferno* di Dante rimanda a *Le porte dell'Inferno* di Rodin, una "grande opera" diffusamente dibattuta all'epoca, ed è forse pertinente ricordare, a questo punto, l'assunto dello scultore, citato da Bachelard per cui "ogni cosa non è altro che il limite della fiamma alla quale essa deve la propria esistenza".

Nel vaso-autoritratto, un altro elemento, il dato curioso del pollice fra le labbra, interviene a complicare l'accezione di "selvaggio", così come Gauguin la riferiva a se stesso: è un tratto tipicamente infantile che riscatta, con una allusione a una disarmata innocenza, la connotazione altrimenti inquietante suggerita dalla deformata maschera facciale. La stretta equivalenza fra infanzia e stato primitivo o selvaggio, sancita dalla teoria evoluzionista, era stata più volte citata come un dato qualificante nella saggistica relativa all'arte giapponese e per questa via, probabilmente, era divenuta familiare al pittore; e forse la nostalgia di una condizione comunque perduta è allusa nella dedica incolata nel fondo del vaso: "La sincérité d'un songe à l'idéaliste Schuffenecker. Souvenir Paul Gauguin". Nel corso degli anni ottanta, alla spiegazione di matrice positivista che motivava la diversità dell'arte giapponese accampandosi su ragioni fisiologiche o ambientali, come differenze dell'apparato percettivo o particolarità della luce e dell'atmosfera, si sovrappone il convincimento di una struttura eminentemente infantile della psiche giapponese, nel senso di un'insopprimibile ingenuità che la rende più recettiva alle sollecitazioni del mondo fenomenico. È la teoria ruskiniana dell' "innocent eye", riproposta da Charles Baudelaire come attributo del pittore della vita moderna e da qui riferita agli impressionisti, per ritornare, infine, a definire quelle espressioni artistiche non ancora segnate dall'artificialità dello scenario urbano e rintracciabili nelle culture contadine o comunque "esotiche", nel tempo e nello

³² *Lettres de Gauguin...*, cit., CVI cit.: "Le caractère de la céramique de grès est le sentiment du grand feu, et cette figure calcinée dans cet enfer en exprime je crois assez fortement le caractère. Tel un artiste entrevu par Dante dans sa visite dans l'enfer. Pauvre diable ramassé sur lui-même, pour supporter la souffrance".

spazio. Nel caso di Gauguin, e dei simbolisti, l'elemento infantile dell'arte giapponese attrae, più che per la *naïveté* e la prensilità rispetto al reale, per lo squarcio che esso offre sulla mentalità primitiva e sulle sue capacità di generalizzare, di visualizzare cioè i fenomeni non in tratti mimetici, ma equivalenti al senso e all'intensità dell'esperienza che se ne fa. È una valutazione già avanzata da Baudelaire che, nella *Morale du joujou*, aveva riscontrato nei giochi dei bambini una testimonianza della loro "grande facoltà d'astrazione e della loro spiccata forza d'immaginazione". Quando van Gogh, nell'agosto 1888, scrive al fratello Théo che Gauguin e Bernard a Pont-Aven fanno un gran parlare "di fare della pittura infantile", allude di certo all'intento di semplificare per meglio rendere una realtà concettuale, diversa da quella visiva.³³ Se la caratterizzazione di selvaggio/ribelle rimanda all'esacerbato confronto con una società ottusa e marcia nei propri agi e conformismi – "pourrie" la definisce Gauguin – quella di selvaggio/bambino implica il recupero di una struttura psichica primitiva, nel senso di originario, allora attribuito al termine dal *Dictionnaire Littré*, tale da legittimare il percorso verso l'astrazione intrapreso dall'artista. Tali sono le sue intenzioni, quando ammonisce "Per fare del nuovo occorre risalire alle origini, all'infanzia dell'umanità", o quando si difende: "Non sono ridicolo, perché in me sono due realtà che non possono essere ridicole: un bambino e un selvaggio".³⁴

Tutte queste componenti si sommano nel vaso autoritratto in un effetto grottesco – lineamenti sfuggenti, occhi distanti e sottilmente obliqui, naso rincagnato – che non fa che rafforzarle, connotando vieppiù il manufatto delle valenze della maschera. Già le incisioni di Hokusai e le maschere del teatro Nô avevano divulgato tutto un repertorio di tipologie terrificanti, mostruose, diaboliche, desunte dalla leggendaria teogonia buddista o connesse alle sottolineature di una recitazione teatrale fortemente stilizzata. Ary Renan, commentando nel gennaio 1889 questo aspetto della produzione figurativa giapponese, tracciava dei significativi paralleli con le opere di de Quincey, Poe, Baudelaire: alla loro stregua, gli artisti nipponici "hanno sognato il mostro e l'hanno anche

³³ Ch. Baudelaire, *Morale du joujou*, in *Curiosités esthétiques* (Paris 1869), poi in *Oeuvres complètes*, a cura di Y.G. Le Dantec, Paris 1950, p. 675. *Correspondance de van Gogh* cit., 527 (a Théo, Arles agosto 1888): "faire de la peinture d'enfant". Per le letture dell'arte giapponese vedi E. Evett, *The Late nineteenth Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivists Leanings*, in "Art History", VI, 1, marzo 1983, pp. 82-106.

³⁴ E. Tardieu, *Monsieur P. Gauguin*, in "L'Écho de Paris", 13 maggio 1895, in *Gauguin. Ovir...*, cit., pp. 137-140, qui p. 140: "Pour faire neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance"; e Gauguin cit. da Sérusier, in Ch. Chassé, *op. cit.*, p. 49: "Je ne suis pas ridicule, car je suis deux choses qui ne peuvent être ridicules: un enfant et un sauvage".

creato [...] essi hanno avuto l'orgoglio di donare la vita dell'arte a ciò che non è mai esistito, a degli animali fantastici, a un'umanità sconvolta da delle passioni ancora più forti di quelle esistenti in natura".³⁵ In effetti, se si considera il carattere totalmente inedito della fisionomia proposta da Gauguin nel vaso, si avverte che essa è radicata, oltre che nella circostanza contingente del processo di cottura, in un più complesso terreno psichico, in un immaginario alimentato da forti suggestioni poetiche e letterarie. Dall'amico Morice sappiamo che Edgar Allan Poe era una lettura preferita di Gauguin, da cui egli amava citare a memoria, riferendole al proprio fare, frasi del tipo "Non si dà una bellezza squisita senza una qualche stranezza nelle proporzioni", dimostrando così di condividere l'interpretazione simbolista di Poe come un cultore dell' "Exceptionnel", nel sottile distacco con cui trattava una materia rara e inquietante. Si trattava di un carattere che Morice aveva ravvisato sia in Poe che nel suo traduttore francese, Baudelaire: entrambi "esprimono l'inesprimibile, mostrano come la poesia possa aprirsi alla psicologia, alla condizione di forzare all'eccesso il misterioso, il satanico, l'orribile, l'angoscioso dei tratti dell'animo, astenendosi quasi dal descriverli, ma rendendoli così amplificati dalla pura forza del cupo e insieme magnifico terrore che suscitano; entrambi confermano, con il loro stesso esempio che l'Ideale è la vera Poesia e instaurano in Arte il fondamentale concetto dell'Eccezionale". La facoltà di Poe, rilevata da Morice, di esprimere il senso spirituale o singolare della Bellezza nell'intensità delle configurazioni, al punto da trasporre il grottesco in demoniaco, mirava a esiti del tutto affini con gli intenti perseguiti da Gauguin nell'autoritratto in questione.³⁶

Fra il giugno e il dicembre 1889 Gauguin si ritrae in una coppia di quadri che ripropongono la scissione fra due contrapposte identità: nelle due ceramiche, queste emergevano nella loro generalità, come strutture psichiche inalienabili della personalità dell'artista, mentre ora si configurano più che altro

³⁵ A. Renan, *La Mangua de Hokusai*, II, "Le Japon artistique", II, 9, gennaio 1889: "Les Japonais ont rêvé le monstre et ils l'ont créé aussi [...] ils ont eu l'orgueil de donner la vie de l'art à ce qui n'a jamais existé, à des animalités fantastiques, à une humanité convulsée par des passions plus fortes que les naturelles".

³⁶ Ch. Morice, *Paul Gauguin*, Paris 1920, pp. 42 e 43: "Il n'y a pas de beauté exquise sans quelque étrangeté dans les proportions". Ch. Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Paris 1889, pp. 203 e 268: Poe e Baudelaire "expriment l'inexprimable, montrent comme la poésie peut s'ouvrir à la psychologie, et que c'est à l'expresse condition d'outrer le mystérieux, le satanique, l'horrible, l'angoissant des traits de l'âme, en s'abstenant presque de les décrire, en les grandissant aussi et en laissant porter de tout son poids leur sombre et magnifique effroi; prouvent donc par l'exemple même que la vraie Poésie c'est l'Idéal; instaurent en Art la notion fondamentale de l'Exceptionnel".

come assunzione di immagine, esercizio di un ruolo richiesto dalle pressioni del momento, uno dei più difficili nel suo percorso esistenziale. Il *Cristo nell'orto degli Ulivi* (*Christ au jardin des Oliviers*) (W 326), dove il volto affranto del Cristo presenta le palesi fattezze di Gauguin, è un'opera che nella stessa cupezza cromatica e nell'andamento piegato delle linee, testimonia il tradimento provato dall'artista per le polemiche seguite all'esposizione nel giugno 1889 al Café Volpini a Parigi del cosiddetto Gruppo sintetista, dove era stata messa in questione la sua *leadership*. Un senso d'abbandono, in parte narcisista, confermatosi, dall'autunno, nell'isolamento del villaggio costiero di Le Pouldu, quando gli viene a mancare l'appoggio dei sostenitori parigini, da Théo van Gogh a Degas, cui riusciva incomprensibile la svolta astratto-simbolica della sua ricerca, e quando schizza in rivalse il dipinto in una lettera a Vincent van Gogh, in una latente competizione, dato che questi aveva fallito, distruggendoli l'anno precedente, due quadri sullo stesso tema. Non è più la condizione del perseguitato e del martire, ma quella, inappellabile, di un ultimo fallire, dell' "écrasement de un idéal", come dirà Gauguin stesso, a proposito del quadro, in un'intervista del 1891. E la tristezza estrema che spira dall'opera va forse riferita, più che al tradimento subito, agli intimi dubbi che in questi mesi lo tormentano e in parte ne inibiscono la creatività, come testimonia la corrispondenza. Nel novembre scrive a Bernard: "Di tutti i miei sforzi di quest'anno non mi restano che gli ululati di Parigi che mi raggiungono solo per scoraggiarmi, al punto che non oso più dipingere e trascino il mio vecchio corpo con la brezza del Nord sulle spiagge di Pouldu! Faccio qualche studio solo per forza d'inerzia [...] ma l'animo è altrove, a guardare con cupezza il vuoto che gli si spalanca davanti".³⁷

Su un fronte francamente opposto va collocato il successivo *Autoritratto con l'aureola* o *Autoportrait-charge* (W 323), eseguito nel dicembre, nel contesto della decorazione della stanza da pranzo de La Buvette de la Plage, la locanda di Marie Henry a Le Pouldu, e da questa così definito per l'evidenza sommaria prestata a pochi tratti caratteristici, cui affidare l'immediata identificazione del soggetto. A partire dagli attributi accessori, l'aureola, il serpente, le mele, i fiori di loto, o dalla violenta contrapposizione dei due campi di rosso e giallo,

³⁷ J. Huret, *Paul Gauguin devant ses tableaux*, in "L'Écho de Paris", 23 febbraio 1891, in *Gauguin. Ovir...*, cit., pp. 68-70, qui p. 69. Il quadro sembra coevo alla lettera a Bernard, *Lettres de Gauguin...*, cit., XCII (novembre 1889): "De tous mes efforts de cette année il ne reste que des hurlements de Paris qui viennent ici me décourager, au point que je n'ose plus faire de peinture et que je promène mon vieux corps par la brise du Nord sur les rives du Pouldu! Machinalement je fais quelques études [...] mais l'âme est absente et regarde tristement le trou béant qui est devant elle".

il quadro è stato oggetto delle più svariate esercitazioni iconografiche, che vi hanno ravvisato nessi con le dottrine teosofiche ed esoteriche e un'autopresentazione dell'autore in veste luciferina, ora tentatore, ora angelo caduto, ora mago e iniziato, e sempre riconducibile, nelle varie declinazioni, a un culto del sé esasperato dalle incomprensioni e insieme gratificato dall'evidenza di essere ritenuto il capo trainante di un gruppo di artisti d'avanguardia, sparuto quanto risoluto, e di cui alcuni, Meyer De Haan, Paul Sérusier, Charles Filiger, costituivano una sorta di piccola corte a Le Pouldu.³⁸ Ciò che qui interessa è l'esplicita configurazione di maschera che assumono le sembianze di Gauguin nella caratterizzazione "demoniaca" della sua identità, e non per un'ovvietà iconografica, bensì in relazione alla funzione archetipica della maschera che, instaurando una stretta relazione col portatore, gli rivela, lo induce a cooptare come dato strutturante del sé, quello che in apparenza essa sembrava figurare solo come veste sovrapposta, ruolo fittizio. Nel caso dell'*Autoritratto-caricatura*, la letterale trasposizione nella tipologia della maschera giapponese, quale era proposta nelle stampe *ukiyo-o*, introduce però un margine di distanziamento che conferisce all'immagine un'impronta ironica e ne impedisce l'integrale sussunzione nell'identità consapevole di Gauguin. A circa un anno di distanza dall'autoritratto *I Miserabili*, l'atteggiamento dell'artista al riguardo di un'esclusiva esemplarità dell'arte giapponese era radicalmente mutato, per il subentrare di altri riferimenti: nell'ottobre 1889, nella stessa lettera in cui comunica a Vincent van Gogh d'aver iniziato la decorazione dell'ambiente nella locanda di Le Pouldu, soggiunge "Per un giapponese ciò che facciamo è manierato e viceversa, ciò dipende dal fatto che fra noi e loro c'è uno scarto notevole nei modi di vedere, nelle tipologie, negli usi".³⁹ L'assimilazione dei modi giapponesi apporta così al ritratto quell'elemento di maniera, o di finzione, che pone in dubbio la credibilità della proiezione proposta nel momento stesso che la visualizza. Un ambiguo gioco delle parti era, del resto, stato messo in atto da Gauguin nell'intero insieme dei propri dipinti inseriti nel ciclo decorativo

³⁸ Vedi V. Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin's Self-Portrait with Halo and Snake: the Artist as Initiate and Magus*, in "Art Journal", XLVI, 1, 1987, pp. 22-28. Recentemente, V. Merlhès, in *Gauguin's Nirvana*, catalogo della mostra a cura di E.M. Zafran (Hartford, Wadsworth Atheneum, 2001), New Haven 2001, p. 97, ha proposto un'identificazione con la figura di San Paolo Apostolo.

³⁹ *Paul Gauguin: 45 Lettres to Vincent, Théo and Jo van Gogh*, a cura di D.Cooper, Lausanne 1983, 36 (a Vincent, Le Pouldu c. 20 ottobre 1889): "Pour un japonais ce que nous faisons est manieré et viceversa; celà provient qu'il y a entre les deux un écart notable dans la vision, les usages et les types". *Paul Gauguin, Vincent e Théo van Gogh: sarà sempre amicizia tra noi, lettere 1887-1890*, a cura di V.Merlhès, Milano 1991, 141 (ridatata 8-10 dicembre 1889).

per Marie Henry. Accanto ad essi, su una parete, era stato trascritto un testo, *Il nostro credo*, manifesto di una eletta comunità di artisti, ricavato da una biografia di Richard Wagner, letta con sentita identificazione da Gauguin un anno prima, quando si trovava ad Arles. Gauguin ne aveva copiato testualmente dei brani, poi riportati nel suo manoscritto *Cahier pour Aline* nel 1893; fra di essi compariva un estratto di una lettera del musicista, dove appunto Gauguin doveva essersi ritrovato e giustificato nelle proprie scelte: “Io voglio essere felice ma è libero soltanto colui che è ciò che egli stesso può essere e, di conseguenza, ciò che egli deve essere. Ne deriva che colui che soddisfa l’intima necessità del proprio essere è libero poiché egli sente d’appartenersi, tutti i suoi atti corrispondono alla sua natura, alle sue effettive esigenze”.⁴⁰

Lucidamente sincero è invece l’*Autoritratto con il Cristo giallo* (*Autoportrait au Christ jaune*) (W 324) che si pone alla fine di questo percorso e in un certo senso ne tira le fila. Sembra ormai assodato che esso sia stato eseguito in due tempi, fra il settembre 1889 e il gennaio 1890, quando Gauguin vi inserì sulla destra il vaso-autoritratto B 53, che infatti vi compare non riflesso dallo specchio, ma ripreso da una fotografia che l’artista si era fatta appositamente inviare da Bernard.⁴¹ Resta da chiedersi il perché di questa integrazione che altera in modo radicale il senso del quadro, partito da un iniziale raffronto fra Gauguin e la sua ultima opera, *Il Cristo giallo* (W 327). Gauguin si raffigura senza forzature, affidando ogni emergenza emotiva al Cristo alle sue spalle, così come, in una fase di simili difficoltà esistenziali, si era identificato col Cristo nel Getsemani; anzi, la posa, il taglio dei capelli, barba e baffi rimandano a un precedente autoritratto “oggettivo”, quello dedicato prima a Charles Laval, poi a Eugène Carrière (DW 291) del dicembre 1888⁴², con la differenza che l’espressione rilassata e confidente si fa ora cupa e tirata, denunciando l’intento di effigiarsi come artista conscio della problematicità della propria ricerca. Nell’accezione tradizionale, l’immagine restituita dallo specchio subisce un processo di decantazione, svela un’intima e costitutiva spiritualità: nel senso di quest’idealizzazione va il parallelo col Cristo, nella cui vicenda van Gogh aveva scorto la più alta incar-

⁴⁰ H. Dorra, *Le texte Wagner de Gauguin*, in “Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français”, 1984, pp. 281-288, qui p. 282: “Je veux être heureux et celui là seul est libre mais celui là seul est libre qui est ce qu’il peut-être, et par consequent, ce qu’il doit être. Il s’ensuit [que] celui qui satisfait à l’intime nécessité de son être [est] libre parce que il sent qu’il s’appartient, parce que tous ses actes correspondent à sa nature, à ses réelles exigences”.

⁴¹ *Lettres de Gauguin...*, cit., CVI cit. e XCI (a Bernard, Le Pouldu gennaio 1890, qui erroneamente datata novembre 1889) dove ringrazia della foto ricevuta.

⁴² B. Welsh-Ovcharov in *Gauguin’s Nirvana* cit, p. 28, lo colloca al 1886.

nazione dell'artista, insieme un martire e un affabulatore di rivelatrici parabole, e del cui sacrificio, avvenuto nell'indifferenza e nell'abbandono, Gauguin aveva piuttosto ipotizzato l'inutilità, operando un ovvio *transfer*, a partire dal proprio vissuto. Se per van Gogh, come aveva scritto a Bernard nel giugno 1888, "Per l'arte non vi è che questo fulcro, il Cristo superiore e tutt'altro da ogni antichità greca, indiana, egizia, persiana, tutte così lontane; il Cristo, lo ripeto, più artista degli artisti stessi", Gauguin sembra rispondergli con puntiglio in una lettera dell'ottobre successivo, scritta da Pont-Aven, a proposito della mediocrità dei pittori ivi residenti: "ma vale veramente la pena che Cristo sia morto per tutti questi sporchi fantocci? Come artista sì, come riformatore non credo".⁴³ Nel contesto cristologico del dipinto, l'informe materialità del vaso-autoritratto introduce una forte dissonanza, ribadita dalla tonalità affocata dell'argilla cotta. Il senso attribuito da Gauguin alla maschera potrebbe essere chiarito da un'allusione nella lettera inviata a Bernard nel gennaio 1890, in ringraziamento della fotografia, una delle più intense nella denuncia della propria identità di "artista impressionista, vale a dire di ribelle", del proprio isolamento e della sofferenza che ne deriva: la soluzione sarebbe farsi insensibile, ma "malgrado tutti i miei sforzi per divenirlo, io non lo sono affatto, la mia natura originaria riaffiora senza tregua. Tale il Gauguin del vaso, con la mano che soffoca nella fornace il grido che vorrebbe sfuggirgli".⁴⁴ In questa chiave il vaso completa e rafforza il senso di rassegnazione immanente al Cristo, che, se minato all'origine da un conato di rivolta, si risolve nella stoica autodisciplina manifestata dall'intento sembriante dell'artista. Il Cristo e il selvaggio del vaso coincidono nella comune condizione di un'innocenza e di una vulnerabilità originarie, negate e martirizzate nel corso del cosiddetto processo di civilizzazione.

Ma a questa interpretazione, la più diffusa nella critica da Wasiutynski ad Andersen a Cachin, perché riferibile a un'asserzione di Gauguin, sembra

⁴³ *Correspondance de van Gogh* cit., B8 e B9 (a Bernard, Arles fine giugno 1888): "Il n'y a que ce noyau le Christ qui, au point de vue de l'art, me semble supérieur, dans tous le cas autre chose que l'antiquité grecque, indienne, égyptienne, persane; lesquelles ont été si loin. Or, je le répète, ce Christ est plus artiste que les artistes"; e *Correspondance de Gauguin...*, cit., 166 (a V. van Gogh, Pont-Aven, 1 ottobre 1888): "Et est-ce vraiment la peine que Jésus soit mort pour tous ces sales pantins? En tant que artiste oui, en tant que réformateur je ne crois pas". Lo stesso concetto sarà ripreso da O. Mirbeau nella sua lettura del *Cristo giallo*, in *Paul Gauguin*, in "L'Écho de Paris", 16 febbraio 1891, dove l'"indicibile mélancolie" del Cristo sembra dire: "Et pourtant, si mon martyre avait été inutile?".

⁴⁴ *Lettres de Gauguin...*, cit., XCI cit.: "malgré tous mes efforts pour le devenir, je ne le suis point, la nature première revient sans cesse. Tel le Gauguin du pot, la main étouffant dans la fournaise le cri qui veut s'échapper".

doversi sottintendere un'altra, altrettanto possibile e sotterranea, perché non esplicitata ma solo suggerita dal confronto con un'opera contemporanea, il rilievo in legno *Siate innamorate, sarete felici* (*Soyez amoureuses, vous serez heureuses*) (G 76), eseguito fra il settembre e l'ottobre 1889 e così descritto a Vincent van Gogh: "Per due mesi ho lavorato a una grande scultura in *legno dipinto* e oso credere che sia ciò che ho fatto di meglio fino a questo momento per forza e armonia, pur se il suo lato letterario è per molti versi insensato. Un mostro che mi somiglia prende per mano una donna nuda – ecco il soggetto principale" e a Théo: "Voi mi interrogate, o meglio affermate che il mio pannello non si capisce proprio. Eppure è semplice [...] Semplice donna, che un demone prende per mano e che si ritrae, nonostante il buon consiglio tentatore dell'iscrizione. Una volpe (simbolo per gli Indiani di perversità). Diverse figure tutt'intorno che esprimono l'opposto del consiglio (sarete felici) per indicare che esso è menzognero".⁴⁵ La maschera del vaso autoritratto, segnata dal naso schiacciato e col pollice tra le labbra, ritorna così nell'angolo superiore destro del pannello, gravata ora di un'ulteriore valenza di demone tentatore, di "monstre": è come se della propria polarità "selvaggia" Gauguin avesse infine valutato l'oscura vitalità, le insopprimibili pulsioni, anche malfide come indica l'allusione alla volpe, comunque orientate alla generazione, ma per la loro esplicita sessualità latrici di un'inquietante eversione di valori socialmente codificati. Per inciso, la rude fattura del bassorilievo ricorda le popolaresche sculture in legno di capitelli e architravi dei soffitti delle chiese bretoni, con precisi rimandi iconografici, per il motivo della testina di volpe, abbinata alla lussuria, o dei volti/maschere, al *jubé* di Saint Fiacre a Le Faöuet, nell'entroterra di Pont-Aven. Che Gauguin si veda alla stregua di un "primitivo" è confermato dalla chiusa della succitata lettera a Théo, sedici fogli di risentita difesa del nuovo corso simbolico della propria ricerca, del tutto disatteso dall'amico: "Voi sapete che per nascita ho un fondo indiano, Inca,

⁴⁵ *Gauguin: 45 lettres...*, cit., 37 (a V. van Gogh, Le Pouldu, c. 8 novembre 1889): "Depuis deux mois j'ai travaillé à une grande sculpture *de bois peint* et j'ose croire que c'est jusqu'ici ce que j'ai fait de mieux en tant que puissance et harmonie (mais le côté littéraire de cela est insensé pour beaucoup). Un monstre qui me ressemble prend la main d'une femme nue – voilà le sujet principal" e 22 (a T. van Gogh, Le Pouldu 18-24 novembre 1889): "Vous me demandez ou plutôt vous dites qu'on ne comprend pas de tout mon bois. Cependant il est simple [...] Simple femme qu'un démon prend par la main et qui se défend malgré le bon conseil tentateur de l'inscription. Un renard (symbole chez les Indiens de la perversité). Plusieurs figures dans tout cet entourage qui expriment le contraire du conseil (vous serez heureuses) pour indiquer qu'il est mensonger". Vedi anche *Lettres de Gauguin...*, cit., LXXXVII (a Bernard, Pont-Aven, inizi settembre 1889).

e tutto quel che faccio ne risente. È il fondamento della mia personalità. Alla civiltà ormai putrida io cerco di opporre qualcosa di più naturale, partendo dallo stato selvaggio”.⁴⁶ L’inserzione del vaso B 53 nell’*Autoritratto con il Cristo giallo*, strettamente affiancato e allineato con la direttrice degli sguardi dell’artista e fattosi ora esplicitamente maschera, nella riduzione bidimensionale del quadro, può allora alludere a una carica vitale, a un’inesauribile capacità reattiva, di autoattestazione, che Gauguin ritrova in sé, a fronte della grave crisi di sconforto attraversata negli ultimi mesi del 1889 e che quasi gli si rivela, si fa a forza componente di coscienza, nel costante affiorare del fondo istintivo, irriducibile della propria identità.

Il percorso del progressivo chiarirsi, in un contesto di stretta, reciproca, dipendenza, delle ragioni dell’inedita autonomia del proprio fare pittura e della propria, connessa fisionomia interiore, sembra affascinare Gauguin per tutto il corso di quell’anno e riceve, probabilmente, un determinante incentivo dal confronto con le culture figurative extra-europee che egli vede rappresentate all’Esposizione Universale di Parigi, da lui più volte visitata nel maggio, e che lo coinvolgono, oltre che sul piano della sperimentazione linguistica, su quello, sostanziale, di europeo sradicato e antagonista dei valori del proprio sistema sociale. Del resto, è a partire dall’estate 1889 che si manifesta reiteratamente nella corrispondenza il proposito di una partenza definitiva per le colonie: all’inizio la meta è il Tonchino. La concentrazione sugli esiti formali della pittura e, per quanto attiene i contenuti, sul tema dell’autoritratto o comunque di un’autoproiezione, come nel caso del *Cristo verde* (*Le Christ vert*) (W 328) e del *Cristo giallo*, tradisce questa ricerca del sé: ne diviene consapevole lo stesso Gauguin, quando, nell’agosto, scrive a Bernard che, nel proprio lavoro “ciò che io ricerco è un angolo di me stesso ancora sconosciuto”.⁴⁷ In questo contesto è evidente che Gauguin riconsiderasse con rinnovato interesse il vaso B 53 dell’inverno, tanto da farne il motivo latente che struttura la rappresentazione del pannello *Siate innamorate* e dell’*Autoritratto con il Cristo giallo*; e al senso

⁴⁶ *Gauguin: 45 lettres...*, cit., 22 cit.: “Vous savez que j’ai un fond de naissance Indien, Incas et tout ce que je fais s’en ressent. C’est le fond de ma personnalité, à la civilisation pourrie je cherche à opposer quelque chose de plus naturel, partant de la sauvagerie”. Il giudizio di Théo sul pannello esprime un significativo spiazzamento, vedi *Correspondance de van Gogh* cit., T20 (Théo a V. van Gogh, Parigi 16 novembre 1889): “C’est évidemment bizarre et n’exprime pas une idée bien nette, mais c’est bien comme un travail japonais, où également il est difficile au moins pour un européen de saisir la signification, mais où il faut admirer les combinaisons de lignes et les beaux morceaux”.

⁴⁷ *Lettres de Gauguin...*, cit., LXXXIV (a Bernard, Le Pouldu, agosto 1889): “ce que je désire c’est un coin de moi même encore inconnu”.

di questa ripresa, dove è evidente il carattere di maschera ora conferito al manufatto, nello spazio costretto e appiattito sia del rilievo che del quadro, può aver contribuito l'esperienza delle arti tribali delle colonie dell'Africa e dell'Oceania che egli aveva conosciuto all'Esposizione Universale. Un effetto particolare, di allarmante estraneità – a giudicare dai commenti a stampa – era quello esercitato dalle maschere in legno scolpite visibili all'ingresso e al centro del villaggio della Nuova Caledonia, innalzate su pali; dalla loro descrizione affiora una possibile analogia con l'espressione grottesca e dolorosa del vaso di Gauguin: "I tabù sono delle figure ghignanti, dagli occhi allungati, dalle narici mostruosamente dilatate su tutta la faccia, dalle labbra tumide, da dove sfugge a volte una lingua smodatamente esibita [...] Ciò che colpisce in tali testimonianze di un'arte grossolana, ma curiosa e comunque frutto di tradizione, è l'espressione delle fisionomie, dove il riso, la gioia sono del tutto assenti; le teste ghignano, non sorridono. La loro mostruosità non ci terrorizza; è la tristezza che vi si legge, una tristezza selvaggiamente manifestata".⁴⁸ Parallelamente, quando Gauguin, nel gennaio 1891, esporrà a Bruxelles, al Salon des Vingt, i due rilievi *Siate innamorate* e *Siate misteriose* (*Soyez mystérieuses*) (G 87), l'unanime rigetto di pubblico e critica si avvarrà dell'insulto "scultore congolese", poiché "mille correlazioni possono stabilirsi fra i feticci dei popoli selvaggi e queste sculture sommarie". Solo il poeta Émile Verhaeren ne concluderà che "la nostra arte contemporanea è stanca di se stessa e per rinnovarsi ritorna alle origini".⁴⁹

In effetti, la "tristezza selvaggiamente manifestata" delle maschere canache è anche l'attributo costitutivo del vaso-autoritratto di Gauguin; l'artista poteva così intuire la possibile praticabilità di un proprio percorso tangente ai manufatti popolari o primitivi, laddove essi esprimevano realtà psichiche violente e

⁴⁸ Pol-Neveux, *Le village canaque*, in *Revue de l'Exposition Universelle*, Paris 1889, vol. I, pp. 250-256, qui p. 251: "Les tabous sont des figures grimaçantes aux yeux allongés, aux narines monstrusement s'étalant sur toute la face, aux lèvres lippues, d'où s'échappe parfois une langue largement étalée [...] Ce qui frappe dans ces témoignages d'un art grossier, mais curieux et traditionnel, c'est l'expression des physionomies, le rire, la joie sont absents; elles grimacent, elles ne rient pas. Leur horreur laisse sans effroi; c'est la tristesse qu'on a lit sur ces têtes, une tristesse sauvagement manifestée".

⁴⁹ A. Alhadeff, *Minne et Gauguin in Brussels: an Unexplored Encounter*, in *La scultura nel XIX secolo*, Atti XXV Congrès International d'Histoire de l'Art, Bologna 1979: "mille correlations s'établissent entre les fetiches des peuplades sauvages et ces sculptures sommarie", mentre per Verhaeren "notre art contemporain est las de lui-même et pour se renouveler il retourne aux sources". Vedi anche *Gauguin, les XX et la Libre Esthétique*, catalogo della mostra a cura di F. Dumont, Liège, Musée d'Art Moderne et Contemporain de la ville, 1994, pp. 20-21.

disturbanti che il civilizzato aveva rimosso e proiettato sui Diversi da sé e di cui ora poteva riappropriarsi in un'immedesimazione nell'inquietante immagine dell'Altro. Anche il gesto infantile del pollice fra le labbra, che nella lettura del vaso B 53 e di *Siate innamorate* è stato di solito ricondotto a un moto ora di sfida, ora di disapprovazione e rabbia repressa per le costrizioni, con cui i codici di comportamento sociale irretiscono gli istinti, sembra più riferibile, in prima istanza, a quell'aura di patetismo e di vulnerabilità, che aleggiava all'epoca intorno alla nozione di selvaggio e che trapela, per tornare al caso specifico, nelle descrizioni dei costumi e delle reazioni degli indigeni trapiantati per alcuni mesi a Parigi, nei villaggi artatamente ricostruiti nell'ambito della sezione coloniale dell'Esposizione. Vincent van Gogh, per fare un altro esempio, era partito dai quadri eseguiti alla Martinica da Gauguin per condurre, in una lettera a Bernard del maggio 1888, un'appassionata requisitoria sulla responsabilità degli "affreux blancs" per il corrompersi delle culture tribali: "Queste razze tatuate, questi negri, questi indiani, tutti si estinguono o degenerano [...] E questi selvaggi erano così dolci e amorevoli". L'autopresentarsi di Gauguin come "monstre" è, allora, significativo, perché rimanda a tutta la tradizione romantica, trapassata nella cultura simbolista – e di cui la creatura di Frankenstein è l'esempio più noto – del selvaggio-mostro, di per sé fragile e sensibile come nella condizione infantile, e la cui distruttività è scatenata da un'incontrollabile reazione di vendetta a fronte del proprio isolamento e del frustrante rifiuto incontrato dall'istinto naturale per la gratificazione del sé.⁵⁰ Nel rilievo *Siate innamorate*, alla maschera dell'artista è sovrapposta una testina che sembra sussurrargli all'orecchio, difatti interpretata come la seconda natura di Gauguin, la "sensitiva": più probabilmente, si tratta di una visualizzazione del motivo, sempre di ascendenza romantica, del demone ispiratore dell'artista, già evocato da Delacroix, quando nel 1830 aveva definito Michelangelo come "L'uomo che vive con un demone che gli soffia all'orecchio la sua ispirazione".⁵¹ In maniera più congeniale all'emergente autocoscienza di Gauguin, il motivo sembra tingersi di un'ulteriore, ambigua allusione al disinibente demone della Perversità di Poe. Allo stato selvaggio, alla sua caratterizzazione ora dionisiaca,

⁵⁰ *Correspondance de van Gogh* cit., B5 (a Bernard, Arles, seconda metà di maggio 1888): "Ces races tatouées, ces nègres, ces indiens, tout, tout disparaît ou se vice [...] Et ces sauvages étaient si doux et si amoureux". Vedi G. Boas, *The Cult of Childhood*, London 1966, capp. III e IV e P.L. Thorsley, *The Wild Man's Revenge*, in *The Wild Man within*, a cura di E. Dudley e M.E. Novak, Pittsburgh 1972, pp. 281-306.

⁵¹ E. Delacroix, in "La Revue de Paris", 1830, cit. da R. Huyghe, *Delacroix*, Paris 1963: "L'homme qui vit avec un démon qui souffle dans son oreille son inspiration".

ora più idealmente organica alla sostanza originaria delle cose, è connaturata la creatività: quest'ultima valenza sembra offrire la ragione preponderante, anche se "mascherata" di più espliciti accenni alla propria sofferenza ed emarginazione, per l'inserimento del vaso B 53 nell' *Autoritratto con il Cristo giallo*.

L'antagonista bipolarità della propria struttura psichica è un tratto su cui un disincantato Gauguin arriverà a ironizzare nel 1903 – "ci si trascina il proprio doppio, ma in qualche modo i due vengono a patti" – ma che gli era stato precocemente riconosciuto dagli stessi amici e commentatori, da Théo van Gogh a Octave Mirbeau ad Aurier.⁵² La doppia identità, del resto, era una prerogativa qualificante il genio, nella lettura che ne offrivano due autori cari a Gauguin, Poe e Baudelaire. William Wilson, il protagonista dell'omonimo racconto di Poe, prototipo dell'*Homo duplex*, si fa per Baudelaire sinonimo dell'artista, come scrive in *L'essence du Rire*: "Tutti i fenomeni artistici denotano nell'essere umano l'esistenza di un dualismo permanente, la potenza d'essere allo stesso tempo sé e un altro [...] L'artista non è artista, se non alla condizione d'essere doppio e di non ignorare alcun fenomeno connesso alla propria duplice natura". Così Herr Teufelsdröckh, il protagonista del *Sartor Resartus* (1831) di Carlyle, il libro citato da Gauguin nel ritratto dell'amico De Haan (W 317) – anch'esso inserito nella decorazione della locanda di Le Pouldu – è un efficace esempio di personalità bifronte.⁵³ L'instabile equilibrio adombrato nell'*Autoritratto con il Cristo giallo* si inclinerà sempre di più nel corso del 1890 verso l'identità "selvaggia". È verosimilmente di quest'anno un ultimo travestimento, uno schizzo a carboncino in veste di Indiano (Saint Germain-en-Laye, Musée du Prieuré) che sembra coincidere con quanto un Gauguin, inversamente sincero, riferisce a Bernard in una lettera da Le Pouldu dell'estate 1890: "Non so chi vi abbia potuto raccontare di mie passeggiate sulla spiaggia

⁵² P. Gauguin, *Avant et Après* (1903), Paris 1923, p. 112: "On traîne son double et cependant les deux s'arrangent". Vedi *Correspondance de van Gogh* cit., T 22 (Théo a V. van Gogh, Parigi 22 dicembre 1889): "Gauguin qui est moitié Inca, moitié Européen, superstitieux et [...] avancé"; O. Mirbeau, *op. cit.*: "[Gauguin] apôtre et démon"; G.A. Aurier, *Beaux Arts. Les Symbolistes*, in "Revue Encyclopédique", II, 32, 1 aprile 1892, colonne 474-486: in Gauguin vi è "du Platon plastiquement interprété par un sauvage de génie"; A. Mellerio, *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris 1896, ravvisa in Gauguin "une primitivité et un exotisme de caractère dur, parfois même cruel" a fronte d'"un art très civilisé, de raffinement subtil"; Ch. Morice, *Paul Gauguin*, cit., pp. 26 e 27-29: "La double nature est manifeste chez Verlaine, chez Rodin, mais chez aucun le contraste s'affirme aussi nettement que chez Gauguin".

⁵³ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire*, in *Curiosités esthétiques* (Paris 1869), poi in *Oeuvres...*, cit., p. 720: "Tous les phénomènes artistiques dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois, soi et un autre [...] L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature".

contornato dai miei discepoli (Filiger, De Haan) [...] Io, me ne vado in giro da selvaggio con i capelli lunghi e non faccio niente; non mi porto dietro né i colori né la tavolozza. Mi sono fatto qualche freccia e mi esercito sulla spiaggia a lanciarle come si fa da Buffalo Bill. Allora, eccolo là il cosiddetto Gesù Cristo”. Gauguin insegue un proprio mito, per ora forzoso o aleatorio, ma sfociato in pacata consapevolezza al rientro dal primo soggiorno a Tahiti, quando giustificherà al drammaturgo August Strindberg la propria “barbarie che è per me un ringiovanire”, mostrando così di condividere, pur nell’ostentata ribellione, quell’aspetto della propaganda colonialista dell’epoca, che riferiva ai Tropici la possibile alternativa per una civilizzazione ormai segnata dalla senilità.⁵⁴ La maschera che, nella cultura figurativa del simbolismo, da James Ensor a Odilon Redon, conservava una connotazione sinistra e mortifera, ritrova per una breve stagione in Gauguin la sua vitalità archetipica, ritorna attributo degli dei silvani e del culto dionisiaco.

⁵⁴ *Lettres de Gauguin...*, cit., CX (a Bernard, Le Pouldu agosto 1890): “Je ne sais qui a pu vous raconter que je me promène sur la plage avec mes disciples (Filiger, De Haan) [...] Moi je me promène en sauvage en cheveux longs et je ne fais rien; je n’ai même pas emporté des couleurs, ni palette. J’ai fait quelques flèches et je m’exerce sur la sable à les lancer comme chez Buffalo Bill. Ainsi voilà le soi-disant Jésus-Christ”. Per la lettera a Strindberg vedi *ibidem*, CLIV (Parigi, 5 febbraio 1895): “barbarie qui est pour moi un rejeunissement”. Lo schizzo-autoritratto è stato pubblicato da K. Mittelstadt, *Die Selbstbildnisse Paul Gauguins*, München 1968, n. 17.

evidenti antagonismi fra le polarità di giorno e notte, di rusticità campagnola e di raffinatezza cittadina. Ma, valenze ulteriori sono ben svelate dalla precedente corrispondenza intercorsa fra i due e da quello che sappiamo essere il tenore dei loro interessi e discussioni ad Arles, sempre tramite la rete di missive che li connette, oltre che a Théo, mercante fra l'altro di Gauguin, agli amici pittori rimasti a Parigi, Emile Bernard, Emile Schuffenecker, Charles Laval. È in gioco cosa s'intenda per ciascuno per esperienza dell'arte: per van Gogh, essa è fonte soprattutto di "consolazione", come la musica o nella spicciola quotidianità, il fumo; per Gauguin, che proprio allora andava elaborando il proprio convincimento dell'opera come "parabola", arte è scintilla di rivelazione. E ancora si tratta, se occorre lavorare, pragmaticamente e con umiltà dal modello dal vero, o se piuttosto affidarsi alle proprie visioni, nutrite di memoria e d'immaginazione. Quello che, nel quadro, potrebbe apparire un intento di mitizzare Gauguin è in realtà un esito controverso, compromesso da rancori e rivalse per la sua soverchiante personalità e gli oggetti che gli si riferiscono hanno valore ancipite: se è possibile vedere nel guizzo di fiamma della candela un riferimento a quel fondo istintivo e sensuale, che Vincent gli riconosceva e che lo aveva colpito, e insieme sconcertato, come sintomo di cruda vitalità, fin dal primo arrivo di Gauguin ad Arles, è altrettanto possibile ipotizzare la ragione per cui egli abbia voluto alludere alla personalità dell'amico con dei romanzi.³ Alla data, precedente alla frequentazione dei letterati e critici simbolisti, che Gauguin avvierà a Parigi nell'inverno 1890-1891 e che riprenderà nel 1893-1895, nell'intervallo fra i due soggiorni tahitiani, le sue letture, anche se non superficiali, erano sicuramente scarse rispetto a quelle di van Gogh, e più o meno tutte suggerite da quest'ultimo. A sua volta, Marie Henry, l'albergatrice di Le Pouldu, presso cui Gauguin, De Haan, Filiger, soggiornarono fra il 1889 e il 1890, ricorderà che "non leggevano niente, né libri né giornali", mentre il passatempo preferito restava la musica con divagazioni al mandolino e al pianoforte. Lo stesso Charles Morice, principale tramite fra Gauguin e il circolo simbolista del Café Voltaire, testimonia implicitamente in questo senso, rievocando come al momento del loro incontro, alla fine del 1890, gli interessi dell'artista si concentrassero pressoché esclusivamente su Edgar Allan Poe e sul Balzac degli *Studi filosofici*, probabilmente conosciuto tramite il giovane pittore, e discepolo a Le Pouldu, Paul Sérusier. Questi era un fervido divulgatore delle tesi spiritualiste di Balzac, a loro volta ispirate da Emanuel Swedenborg,

³ *Ibidem*, vol. III, 563 e 571 (a Théo, Arles, dicembre 1888 e 17 gennaio 1889). Sull'impressione suscitata da Gauguin all'arrivo ad Arles vedi B 19a (a Bernard, Arles, fine ottobre 1888).

il mistico scandinavo cui principalmente risaliva la tesi cara ai simbolisti del mondo come infinita emanazione dello spirito divino.⁴

PROIEZIONI FRA BALZAC E POE

Dato questo raggio di riferimenti, l'allusione di van Gogh ne *La sedia di Gauguin* (*La chaise de Gauguin*) ai romanzi naturalisti, una volta intesa come cifra riassuntiva della personalità dell'amico, deve allora prendere un'altra direzione: se, come più tardi scriverà alla sorella Wille, egli cercava in questi libri soprattutto lo spirito degli autori, ugualmente doveva essere portato a instaurare un nesso diretto fra la loro materia, la *fiction*, e il lettore che vi si accostava, nesso riconducibile a un primario processo di immedesimazione.⁵ Il senso dell'analogia fra Gauguin e i romanzi potrebbe essere quello, per cui egli stesso, agli occhi di van Gogh, è un personaggio romanzesco, tesi suffragata da una lettera di Vincent a Théo, dove compara Gauguin, appena giunto ad Arles, al *Pêcheur d'Islande*, protagonista del racconto di Pierre Loti;⁶ più sottilmente, leggendo il quadro dal punto di vista del soggetto-Gauguin, questa chiave interpretativa sembra implicare che l'approccio di Gauguin alla lettura, così come è intuito da van Gogh, è subordinato a un meccanismo proiettivo, soggiace a una costrittiva esigenza di identificazione. Nel gennaio 1889, nel riprendere con Gauguin le fila di un rapporto epistolare, dopo la tragica conclusione della convivenza ad Arles, van Gogh gli chiede se egli abbia infine terminato di leggere il *Tartarino* di Daudet: il libro aveva appassionato van Gogh che ne aveva tratto lo spunto per la *Diligenza di Tarascona* dell'ottobre precedente, ed è verosimile che sia, data la vicinanza dei tempi, quello ritratto sulla sedia di Gauguin. Van Gogh per primo, in una lettera dello stesso gennaio a Théo, che è speculare a quella citata indirizzata a Gauguin, stabilisce un legame fra

⁴ Ch. Chassé, *Gauguin et son temps*, Paris 1955, p.71 e Ch. Morice, *Paul Gauguin*, Paris 1920, pp. 42-43. Gli *Études philosophiques* di Balzac sono citati da Gauguin nel manoscritto *Cahier pour Aline* (1893) con dei termini che ricordano la definizione di visionario conferita a Balzac da Ch. Morice, *La littérature de toute à l'heure*, Paris 1889: "Non Balzac n'est pas un naturaliste". Jan Verkade, *Le Tourment de Dieu*, Paris 1926, p. 107, ricorderà: "Mon ami Sérusier me parlait souvent d'un livre de Balzac, *Séraphita*, dans lequel l'auteur expose la théosophie de Swedenborg".

⁵ *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, W 14 (a Willemien, Saint-Rémy autunno 1889): "Mais moi qui lis les livres pour y chercher l'artiste qui l'a fait, aurais-je tort de tant aimer les romanciers français ?".

⁶ *Ibidem*, vol. III, 558b (a Théo, Arles 28 ottobre 1888).

la personalità dell'amico e l'inclinazione, profondamente millantatrice, al limite della mistificazione, degli eroi di Daudet: dopo aver rievocato un brano del *Tartarino sulle Alpi*, dove il tarasconese Bompard visualizza d'un colpo, in virtù della sola immaginazione, una Svizzera tutta inventata, egli conclude: "Ecco che se ne ricava, che Gauguin, anche se in un'altra maniera, ha una bella, franca e assolutamente completa immaginazione da uomo del Sud, e con quest'immaginazione va a vivere nel Nord! Ne sono sicuro, ne vedremo ancora delle belle!"; e, nella stessa lettera, lo ricorda "trascinato dall'immaginazione [...] ma assai irresponsabile" e si sofferma sui suoi "Châteaux en Espagne", un riferimento forse all'Atelier dei Tropici, da aprirsi alla Martinica, all'epoca meta auspicata dei progetti di Gauguin.⁷

In effetti, in questa fase, l'esotismo dell'artista sembra largamente indotto da suggestioni letterarie sul piano ideale, come da valutazioni economiche, la necessità di soggetti inediti per un mercato ormai saturo, su quello pragmatico; cosicché l'invito con cui Baudelaire siglava *Les fleurs du mal* – "Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau" – sembra venire esemplificato agli occhi del pittore non tanto dal viaggio nell'interiorità o a ritroso negli archetipi dell'immaginario, intrapreso in primis da Mallarmé o Rimbaud, quanto da quegli scenari artificiali, intrisi delle proiezioni regressive e compensatrici dell'uomo civilizzato, che costituiscono il tessuto dei romanzi di Loti. Non per niente le tre direttrici spaziali che Gauguin seleziona fra il 1888 e il 1890 al fine di contestualizzare con adeguati riferimenti culturali la propria scelta primitivista, corrispondono ad altrettanti orizzonti più o meno esotici già rievocati in modo didascalico da Loti: il Giappone di *Madame Chrysanthème* (1887), libro più volte citato da van Gogh nei primi mesi del soggiorno ad Arles, nell'intento di additare un parallelo "orientale" alla propria esperienza del Midi; la Bretagna di *Mon frère Yves* (1883) e di *Pêcheur d'Islande* (1886), motivo ispiratore della *Berceuse* di van Gogh e delle due zincografie *Drammi del mare* (*Drames de la mer*) di Gauguin; la Tahiti di *Rarahu* o *Le mariage de Loti* (1880), libro ricordato da Bernard quando, nell'estate 1890, invece del Madagascar propone per primo a Gauguin un trasferimento nei Mari del Sud, e a cui quest'ultimo attingerà nella

⁷ *Ibidem*, vol. III, 571 cit.: "Voilà ce qui en est, quoique d'un autre genre, Gauguin a une belle et franche et absolument complète imagination du Midi, avec cette imagination-là, il va agir dans le Nord! Ma foi, on verra peut-être encore des drôles!"; il passaggio di *Tartarin sur les Alpes* qui ricordato da van Gogh è presumibilmente quello identificabile con il paragrafo "Les deux se confient". *Paul Gauguin. 45 Lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, a cura di D. Cooper, Lausanne 1983, pp. 265-269 (Vincent a Gauguin, Arles, 23 o 24 gennaio 1889). Sul confronto Gauguin-Tartarino, vedi inoltre *Paul Gauguin et Vincent van Gogh 1887-1888, lettres retrouvées, sources ignorées*, a cura di V. Merlhès, Taravao (Tahiti) 1989, pp. 234-238.

redazione di *Noa-Noa* (1893-1894), per il tipo della protagonista femminile e nel disegno di alcune situazioni salienti.⁸ A distanza di dieci anni e a pochi mesi dalla morte, Gauguin testimonia in *Avant et Après*, la frammentaria autobiografia allora redatta, una ben diversa consapevolezza della realtà delle Isole che, lungi dal porre in essere uno stato edenico, vive dello scontro fra una soccombente cultura indigena e il brutale o rozzo esercizio della politica coloniale; e i romanzi di Loti gli appaiono ora in tutta la loro inconsistente montatura di facili suggestioni sentimentali.⁹ Ma nel 1888-1890 Loti resta un indubbio polo di riferimento, come lo sono, forse, i romanzi, di altro spessore, di Fenimore Cooper, il cui ricordo sembra riaffiorare quando Gauguin, nella corrispondenza, si visualizza come Indiano – rifacendosi alla propria ascendenza peruviana – o quando, nell'ambito dell'Esposizione Universale del 1889, si entusiasma per lo spettacolo ivi inscenato dalla troupe di Buffalo Bill, allora in tournée europea, al punto da uniformarvisi mesi più tardi a Le Pouldu, quando trascorre indolentemente il tempo a tirar frecce sulla spiaggia.¹⁰

Gli anni immediatamente precedenti la prima partenza per Tahiti sono cruciali nel percorso di Gauguin, di fatto assorbito, come dimostra anche l'alto numero di autoritratti, in una ricerca di una propria identità che coinvolga insieme, sulla direttrice del Diverso, scelte esistenziali nella sfera privata e inedite sperimentazioni formali nell'ambito del fare pittura: in questo contesto, l'ipotesi che nelle proprie letture egli guardasse alla proponibilità e verificabilità di determinati modelli di comportamento, in base a un inevitabile processo di immedesimazione, può essere comprovata, oltre che dalle citate allusioni di van Gogh, da altre evidenze. Il pittore Paul-Emil Colin che, come ricorda lo Chassé, lo raggiunse a Le Pouldu nell'estate 1890, parla, a differenza di Marie Henry, delle estese competenze letterarie del pittore; e se i riferimenti alla Bibbia e a Shakespeare restano scontati e generici, colpisce l'accento ribadito su Balzac e sul fatto che "Gauguin nutriva la massima ammirazione per il

⁸ *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, 510 e 558b (a Théo, Arles luglio e 28 ottobre 1888). Su Bernard e Loti, vedi B. Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Papeete 1975, pp. 30-31 e *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et ses amis*, a cura di M. Malingue, Paris 1946, CVII (a Bernard, Le Pouldu c. giugno 1890).

⁹ P. Gauguin, *Avant et Après* (1903), Paris 1923, p. 50 e P. Gauguin, *Diverses Choses* (1896-97), poi in *Gauguin, Ovirî, Écrits d'un sauvage*, a cura di D. Guérin, Paris 1974, p. 170.

¹⁰ *Correspondance de Paul Gauguin. Documents. Témoignages, 1873-1888*, a cura di V. Merlhès, Paris, 1984, 139 (a Mette, Parigi febbraio 1888). *Lettres de Gauguin...*, cit., LXXX e LXXXI (a Bernard, Parigi maggio 1889), CX (a Bernard, Le Pouldu agosto 1890). Il riferimento ai romanzi di F. Cooper è stato suggerito da V. Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, New York 1978, p. 336.

personaggio di Vautrin” e che la loro somiglianza fosse patente, “vous effleurait l’esprit”. Vautrin, come Jean Valjean con cui Gauguin si identifica nell’autoritratto *I Miserabili* (DW 309) inviato a Vincent van Gogh nel settembre 1888, raffigura per antonomasia la condizione del bandito, del rinnegato dalla società, la cui frustrazione sfocia ora in un risentito isolamento ora in un’incontrollabile ferocia o *sauvagerie*. Una sua affermazione in *Splendori e miserie delle cortigiane* – “Con un passaporto posso andarmene in America e vivere lì in solitudine; ho tutti i requisiti del selvaggio” – riecheggia in un brano di una lettera di Gauguin a Vincent van Gogh, scritta proprio in quell’estate 1890, quando lo conobbe Collin: “Perfino l’esser solo in una foresta mi sembrerebbe costituire per l’avvenire un paradiso inedito, quasi di sogno. Il selvaggio ritornerà al selvaggio.”¹¹

Soprattutto *La Ricerca dell’Assoluto*, opera appartenente al ciclo degli *Studi Filosofici* di Balzac e citata da Morice fra le preferite in assoluto da Gauguin, sembra offrire un canovaccio quanto mai adeguato alla lacerata situazione vissuta dall’artista in questi anni e posta in luce dalla corrispondenza e dai ricordi degli amici e futuri biografi, Jean de Rotonchamp e Morice. La vicenda di Balthasar Claës, il ricco mercante fiammingo che disperde il patrimonio, si fa impenetrabile ai richiami affettivi, cieco alle responsabilità familiari, pur di concentrarsi sulla propria strada infine intuita, la pratica alchemica, doveva per molti versi risuonare congeniale al lettore Gauguin. Balzac delinea temi, suscita situazioni, che, anche se proprie del mito dell’artista nella sua strumentazione romantica, ritrovano un singolare riscontro nelle confessioni epistolari di Gauguin e nella posa che egli implicitamente assume negli autoritratti del periodo: dalla fisionomia “dagli occhi scintillanti” segnata da un fuoco interiore, alla pervicace determinazione con cui è condotto “il duello con l’Ignoto”, nonostante lo scacco continuo della tensione a impossibili creazioni; dall’equazione genio-infanzia, accampata sull’imprevedente “candore” di chi ricerca, a quella di genio-demone-folle avanzata dalla gente comune; dall’incomprensione della moglie, cui pure Claës sente di approntare una fama a venire, al rifiuto espresso dalla società, dove Claës è “un uomo da mettere al bando, un cattivo padre [...] assorto nella ricerca della pietra filosofale nel diciannovesimo secolo, in questo secolo illuminato, incredulo”. Gauguin si rispecchia nella morale

¹¹ Ch. Chassé, *op. cit.*, p. 82: “Gauguin avait la plus grande admiration pour le personnage de Vautrin”. H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, t. IV (Paris 1847), in *Oeuvres complètes*, a cura di M. Bouteron, t. V, Paris 1952, p. 1137: “Je puis, avec un passeport aller en Amerique et vivre dans la solitude; j’ai toutes les conditions qui font un sauvage”. *Gauguin: 45 Lettres...*, cit., 42 (a V. van Gogh, Le Pouldu, c. 24 giugno 1890): “Aussi la solitude dans le bois me paraît dans l’avenir être un paradis nouveau et presque rêvé. Le sauvage retournera au sauvage”.

“un grand'uomo non può avere né moglie né figli”, e la sua proiezione arriva al punto da attingere allo stesso frasario della novella: nello scrivere nel 1885 alla moglie Mette della propria intenzione di trasferirsi a Pont-Aven, poiché “è in Bretagna che si può vivere ancora a buon mercato”, cita istintivamente dal personaggio di Balzac, che, ormai privo di risorse, prende nel corso della storia un'analoga decisione.¹²

Un'altra creazione letteraria, attinente alla consapevolezza che ora affiora in Gauguin della sostanza contraddittoria della propria identità, è *Le Horla*, lo “straniero” in dialetto normanno, di Maupassant, pubblicato nel maggio 1887 e di cui Gauguin e van Gogh dovevano aver discusso nell'autunno 1888 ad Arles. La novella è incentrata sullo sdoppiamento di personalità del protagonista, le cui inconse pulsioni e fobie prendono corpo in un essere altro e identico insieme, fino a quando, a scissione avvenuta, in un crescendo dove si sovrappongono allucinazioni e constatazioni obiettive, questa proiezione del sé da presenza allarmante si fa avversario effettivo, tale da attentare all'integrità psichica e fisica del soggetto narrante, tanto da indurlo all'assassinio del persecutore, cioè al suicidio. Nelle lettere che Vincent van Gogh scrive a Théo e a Gauguin nel gennaio 1889, reduce dalla crisi di follia che aveva troncato la convivenza con quest'ultimo, lo *Horla* è rievocato come sinonimo dell'incubo che sopraggiunge col delirio o come il segno della nevrosi che, nella piena consapevolezza sua e dell'amico, contraddistingue la posizione dell'artista disatteso dalla società e isolato in una ricerca al limite della monomania, perché aliena da cedimenti o compromessi.¹³ A sua volta, Gauguin poteva essere stato sollecitato alla lettura del racconto dalla presenza nella primavera-estate 1888, nella stessa Pension Gloanec dove egli alloggiava a Pont-Aven, di Gustave de Maupassant, il sessantasettenne padre di Guy, pittore dilettante. In una lettera dell'aprile, ne informa egli stesso l'amico Schuffenecker: nel riferirgli che “discuto di letteratura con Nino Laval”, il fratello del pittore, aggiunge “deve venire anche Gustave de Maupassant”. Quest'ultimo, una volta arrivato, si era schierato – come sappiamo dalle testimonianze citate dallo Chassé – con i pittori di fisionomia *salonnière*, allora ugualmente presenti da Gloanec, e che avevano emarginato il gruppo di Gauguin e dei suoi compagni Bernard, Laval, Moret, tacciandolo

¹² *Correspondance de Gauguin...*, cit., 83 (a Mette, Parigi 19 agosto 1885): “c'est encore en Bretagne qu'on vit le meilleur marché”. H. de Balzac, *La recherche de l'absolu* (Paris 1834), in *Oeuvres complètes, Etudes philosophiques*, a cura di M. Bouteron, Paris 1950, t. I, *passim* e in specie pp. 488, 496, 536, 573, 622, 648.

¹³ *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, 574 (a Théo, Arles, 28 gennaio 1889) e *Gauguin: 45 Lettres...*, cit., pp. 265-269 (Vincent a Gauguin, Arles 23 o 24 gennaio 1889).

con sprezzo di “impressioniste” e, significativamente, di “follia” artistica. In questo contesto e con questa accezione poteva essere circolato il riferimento allo *Horla*, poi ripreso nelle conversazioni ad Arles con van Gogh.¹⁴ Ne è la riprova una pagina del taccuino di disegni di Gauguin pubblicato da René Huyghe nel 1952 e probabilmente risalente alla fine del dicembre 1888, dopo il ritorno a Parigi da Arles. Vi sono riportati, in una sequenza cifrata, tutta riferita a eventi chiave della convivenza con van Gogh, parole e giochi di parole di senso assonante, fra cui il binomio “Orla (maupassant)” e l’omofonia “Sain d’esprit – Saint-Esprit”, trovata da van Gogh – come Gauguin stesso rievocerà anni dopo: “Quando eravamo entrambi ad Arles, pazzi tutti e due, in guerra continua per i bei colori, io, adoravo il rosso; dove trovare un vermiglione perfetto? Lui, tracciava con il suo pennello il più giallo sul muro di colpo violetto: Io sono sano di spirito – io sono lo Spirito Santo”.¹⁵ Nel confronto fra i due, il giallo, da colore-luce, veicolo di consolazione, andava ormai rivelandosi un sintomo di tensione portata al disquilibrio, come lo stesso Vincent ammetterà in una lettera successiva dall’asilo di Saint-Rémy a Théo, condividendo la diagnosi del medico Rey che gli rimproverava l’eccessivo consumo di alcool e caffè, per l’artista necessari al proprio lavoro poiché “per raggiungere la squillante nota gialla di quest’estate, c’è stato ben bisogno di montarmi un poco”. In tale contesto, il fatto di fare dell’*Horla* la figura della follia può inoltre essere confermato dall’evidente ascendenza da Poe del racconto maupassantiano, nella sua lucida delineazione di un processo patologico, dove non è più discriminabile il margine fra realtà e isteria e dove l’allucinazione si fa accadimento reale. In una lettera a Schuffenecker, redatta intorno al 20 dicembre, di poco precedente la crisi di Vincent, Gauguin, nel descrivere la “penosa” situazione vissuta ad Arles, fa un riferimento a Edgar Allan Poe e alla sua nevrosi indotta da un’esistenza ugualmente malata ed infelice.¹⁶

¹⁴ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 145 (a Schuffenecker, Pont-Aven, 27 aprile 1888) e Ch. Chassé, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵ *Carnet de Paul Gauguin*, a cura di R. Huyghe, Paris 1952, p. 220. Per la datazione vedi Z. Amishai Maisels, *A Gauguin’s Sketchbook: Arles and Brittany*, in “Israel Museum News”, 10, aprile 1975, pp. 68-87. P. Gauguin, *Natures mortes*, in “Essais d’Art libre”, 1894, gennaio, pp. 273-275, poi in in *Gauguini. Ovirì...*, cit., p. 287: “Quand nous étions tous deux à Arles, fous tous deux, en guerre continuelle pour les belles couleurs, moi, j’adorais le rouge; où trouver un vermillon parfait? Lui, traçait de son pinceau le plus jaune, sur le mur, violet soudain: Je suis sain d’esprit - je suis Saint-Esprit”. Vedi anche *Gauguin et van Gogh, lettres retrouvées...*, cit., pp. 218-222.

¹⁶ *Correspondance de van Gogh* cit., vol. III, 581 (a Théo, Arles 24 marzo 1889): “M. Rey dit [...] je me suis surtout soutenu par le café et l’alcool. J’admets tout cela, mais vrai reste-t-

Ma, connettere *Le Horla* a Poe significava accostarsi alla novella non solo dalla prospettiva della follia ma anche da quella, forse più suggestiva, dell'enigma della doppia identità, di cui Poe aveva proposto un paradigma esemplare nel racconto *William Wilson*: è su quest'asse che, a differenza di van Gogh, si muove la probabile identificazione di Gauguin e il suo interesse al racconto di Maupassant. Già Baudelaire, nella sua lettura dell'opera di Poe, aveva notato la rilevanza che in essa assumeva il tema del Doppio e se ne era servito – spostandosi dall'ambito dell'invenzione romanzesca a verificabili notazioni psicologiche – per illuminare la sostanza contraddittoria della personalità creatrice, che in virtù delle sole, estese, facoltà di intuizione e di espressione – di “passione” e di “volontà” come nel caso di Delacroix – denota la presenza di “Due Infiniti, il Cielo e l'Inferno”, ciascuno pienamente riconducibile a una modalità d'essere dell'artista.¹⁷ Nella citata pagina del taccuino del 1888, alla notazione “*orla(maupassant)*” si accompagnano incolonnate altre parole, “*Incas-Serpent*”, “*Saül Paul*”, “*Ictus*” – l'acrostico greco per Gesù Cristo – che possono effettivamente suggerire il corso di un'unica riflessione di Gauguin su una propria doppia natura, “l'Indiana” e “la sensibile”, come egli le aveva già individuate in una precedente lettera alla moglie Mette. Del resto, a partire da questa data e per tutto il 1889, l'artista concepisce una serie di autoritratti polarmente antitetici, dove si raffigura ora nelle sembianze del Cristo sofferente e tradito, ora sotto la maschera del selvaggio o del demone tentatore; e sempre dal 1889, con *La Belle Angèle* (W 315) inaugura quella sua soluzione iconografica di affrontare la figura umana a presenze inanimate, idoli, spiriti, Tupapaù, tutte ambigue allusioni al tema del Doppio, implicanti ora iterazioni ora antinomie di significato rispetto l'identità della persona effigiata.

ANALOGIE DI ARTIFICI E METAFORE

Se, il rapporto di Gauguin con la narrativa è soprattutto segnato da un processo di rispecchiamento che pertiene all'immediato piano esistenziale, nella conferma di un'identità divisa, le suggestioni che gli provengono dalla contemporanea letteratura saggistica, lo inducono a modi di ricezione più sottile.

il que pour atteindre la haute note jaune que j'ai atteinte cet été, il m'a bien fallu monter le coup en peu”. *Correspondance de Gauguin...*, cit., 193 (a Schuffenecker, Arles 20-22 dicembre 1888).

¹⁷ Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, sa Vie et ses Oeuvres*, Paris 1856 e *L'Oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*, Paris 1863.

Piuttosto che lo spunto per visualizzare evocazioni poetiche o invenzioni romanzesche in figure plastiche tangibili, le letture gli suggeriscono analogie sul piano procedurale relativamente all'invenzione e alla composizione, alle modalità con cui un tema viene svolto a partire dai mezzi espressivi specifici ai singoli linguaggi. Quest'atteggiamento è già denunciato in una lettera inviata a Vincent van Gogh nel settembre 1888, poco prima di iniziare la convivenza con questi ad Arles. Rivolgendosi all'amico, Gauguin ne interpreta la tesi "di volere una pittura con un colore suggestivo di idee poetiche", nel senso che la sola, armonica combinazione di forme e colori produce di per sé la poesia, indipendentemente da declinazioni di contenuto. Nella chiusa del suo discorso, sembra rispondere punto per punto a Vincent, che proprio allora aveva tratto spunti pseudo-illustrativi da Loti per il quadro *La Musmé* e da Daudet per la *Diligenza di Tarascona*: "Senza lasciarmi sorprendere dal motivo rappresentato, io avverto davanti al quadro di un altro una sensazione che mi conduce a uno stato d'animo poetico a seconda delle forze intellettuali del pittore scaturite dall'opera stessa", vale a dire che l'intensità d'espressione di questa dipende tutta dalle facoltà dell'autore di strutturarne con coerenza l'architettura, soprattutto cromatica.¹⁸

Un primo esempio dell'attenzione prestata da Gauguin al "laboratorio" della letteratura, come maieutico per lo stesso lavoro del pittore, può essere indicato nel procedimento, adottato a partire da disegni del primo periodo tahitiano, consistente nell'evocare dietro ai volti ritratti in primo piano, profili solo accennati e in ombra, quasi aloni emanati o incombenti. In dipinti successivi, ma soprattutto nella produzione grafica, incisioni e monotipi, del secondo soggiorno a Tahiti, tale partito sarà sempre più praticato, facendo affiorare da fondi indistinti, come da fogliami o paesaggi, volti che valgono a conferma di un persistere di esistenze al di là della deperibilità dei corpi, in un evidente sincretismo di suggestioni fra le letture teosofiche e la sopravvenuta conoscenza del fondamento animistico della religione dei maori. Ma, nelle sue ragioni iniziali, questa risoluzione suggerisce assonanze – salve restando le specificità del discorso pittorico, altre da quello letterario – con le riflessioni svolte sempre da Poe, relativamente alla metodologia dell'invenzione poetica, in *La Filosofia della Composizione*, il saggio dove questi aveva analiticamente ricostruito la genesi del poema *Il corvo* (*The Raven*). Il testo accessibile era a Gauguin nella tradu-

¹⁸ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 163 (a V. van Gogh, Pont-Aven c. 7-9 settembre 1888): "vouloir de la peinture avec une coloration suggestive d'idées poétiques [...] Sans me laisser surprendre par le motif je ressens devant le tableau d'un autre une sensation qui m'amène à un état poétique selon que les forces intellectuelles du peintre s'en dégagent".

zione che ne aveva fatto Baudelaire, del resto egli lo riprenderà esplicitamente nella spiegazione offerta del proprio quadro *Manaò tupapaú* nel manoscritto *Cahier pour Aline* del 1893. Di questa lettura offre una prima testimonianza il passo di una lettera indirizzata a Bernard da Arles nell'autunno 1888 e ulteriore riprova di quanto quel periodo – grazie alle conversazioni con van Gogh – fosse stato fertile per Gauguin di intuizioni relative ai possibili nessi fra letteratura e pittura. In risposta a un probabile quesito del giovane Bernard, Gauguin individua l'eventuale contesto, puramente suggestivo, di un ricorso alle ombre, altrimenti inconciliabili con una pittura di toni puri: "Così al posto di una figura mettete l'ombra soltanto di un personaggio, si tratta di un punto di partenza originale, di cui dovete aver ben valutato l'effetto di stranezza. Tale è il corvo sulla testa di Pallade, che viene messo lì invece di un pappagallo in seguito a una scelta dell'artista, scelta frutto di calcolo". È evidente il richiamo allo scritto di Poe e al suo assunto che l'opera deve ben poco allo spontaneismo e all'abbandonarsi all'ispirazione e che, al contrario, è il frutto di una riflessione costante, di un procedimento deliberato che la conduce "verso il suo scopo con la precisione e la logica rigorosa di un problema matematico".¹⁹ Gauguin doveva aver letto il saggio di Poe proprio in questo lasso di tempo poiché in una breve nota in apertura di un altro taccuino di disegni, del 1888-93, il cosiddetto *Album Walter*, appunta "Intelligenza e non mestiere. Consultare Edg. Poe. Semplicità, originalità sono dei crimini", dove quest'ultima asserzione ha un valore dubitativo, dato che è evidente quanto per lo scrittore l'effetto conseguito da un calcolo oculato delle risorse espressive fosse quello dell'inatteso e dell'eccentrico, fattori determinanti dell'incisività dell'opera.²⁰

Per Poe, comunque, l'effetto poetico per eccellenza restava quello della bellezza e il registro più atto a renderla nella massima intensità era quello della tristezza e della malinconia, come dimostra nel *Corvo*, un lamento sulla morte della donna amata. C'è una serie di opere di Gauguin in cui è possibile rintracciare un riferimento a questo discorso di Poe, una sua traduzione iconografica: non si tratta certo di *Nevermore* (W 558), il nudo tahitiano del 1897, dove

¹⁹ *Ibidem*, 176 (a Bernard, Arles inizi novembre 1888): "Ainsi au lieu d'une figure vous mettez l'ombre seulement d'un personnage, c'est un point de départ original dont vous avez calculé l'étrangeté. Tel le courbeau sur la tête de Pallas, qui vient là plutôt qu'un perroquet par suite du choix de l'artiste, choix calculé". Vedi Ch. Baudelaire, *La genèse d'un poème*, in "Revue française", 20 aprile 1859, trad. di E. Allan Poe, *Philosophy of composition* (1846).

²⁰ Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (Paris 1857), in *Oeuvres de Edgar Allan Poe*, a cura di Y.G. Le Dantec, Paris 1940, p. 712. *Album Walter*, 1888-1893, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 30569, p. 5 v.: "Intelligence et non métier. Consulter Edg. Poe. Simplicité, originalité sont des crimes".

l'allusione è solo condotta in chiave citazionista, nel titolo e nella figura del corvo alla finestra dello sfondo. Il tema della tristezza è piuttosto al centro del *Cristo nell'orto degli Ulivi* (*Christ dans le jardin des Oliviers*) (W 326) dell'estate-autunno 1889 e di *Faaturuma* (W 424) del 1891, titolo tradotto dallo stesso Gauguin con "Être morne", o Malinconia, certo l'accezione francese che meglio rende il senso di Poe. Entrambe le figure, il Cristo e la donna abbandonata su una sedia a dondolo, tengono nelle mani un fazzoletto, motivo che sembra derivare a Gauguin dal dipinto di Delacroix, *Ritratto di Alfred Bruyas* – questi, sofferente, non se ne separava mai – visto nella visita che egli fece, alla metà del dicembre 1888, assieme a van Gogh al Musée Fabre di Montpellier.²¹ L'opera, allora schizzata di getto nel *Carnet Huyghe*, alla pagina 57, verrà commentata di lì a pochi giorni nella citata lettera a Schuffenecker, dove fa allusione alla nevrosi di Poe, ma soprattutto si sofferma sul potere suggestivo della pittura in termini a questi riferibili: "In pittura una mano che tiene un fazzoletto può esprimere il sentimento che la anima". Il motivo del fazzoletto assume quindi per Gauguin lo stesso valore che nel poema di Poe ha il corvo con il suo ritornello "Nevermore", un cardine su cui impernare l'intera struttura e che, al contempo, nella serie di significati che convenzionalmente gli si riferiscono, corrisponda con la più piena aderenza al tema affrontato. Non per niente, nel 1891, un intervistatore di Gauguin aveva definito il *Cristo nell'orto degli Ulivi* una "potente sintesi del Dolore".²²

Nella citata lettera a Schuffenecker, le discussioni seguite alla visita al Musée Fabre, così come le letture stimolate da van Gogh, offrono lo spunto a Gauguin per delineare una propria prima intuizione del valore specificamente simbolico del linguaggio pittorico: "Spiegarsi in pittura non è la stessa cosa che farlo in scrittura. È per questo motivo che io preferisco un colore che funzioni da suggestione delle forme, e nella composizione la parabola piuttosto che un romanzo illustrato". Il brano riecheggia la conclusione dello scritto di Poe, lì dove questo indica come requisito irrinunciabile dell'opera d'arte un certo grado di suggestività, vale a dire un piano di significati nascosto, che può anche restare indeterminato. Gauguin prosegue col contestualizzare la possibilità di comunicazione, compromessa dalla stessa, criptica, struttura della parabola, in un ambito intersoggettivo: "Se io suscito in voi il sentimento dell'aldilà, ciò

²¹ Su questa visita e le discussioni suscitate vedi M. Hoog, *Gauguin et les Musées*, in *Gauguin, Actes du Colloque* (Parigi, Musée d'Orsay 11-13 gennaio 1989), Paris 1991.

²² *Correspondance de Gauguin...*, cit., 193 cit.: "En peinture une main qui tient un mouchoir peut exprimer le sentiment qui l'anime". J. Huret, *Paul Gauguin devant ses tableaux*, in "L'Écho de Paris", 23 febbraio 1891, p. 2: "puissante synthèse de la Douleur".

accade forse per quella corrente magnetica del pensiero di cui non si conosce nella sua complessità il decorso, ma che si può intuire”.²³ I fenomeni di magnetismo, desunti dalle esperienze di Mesmer, costituivano, del resto, un *leit-motiv* nella narrativa di Poe, come evidenza inquietante del Mistero nel quotidiano – e altrettanto valeva per Balzac e Maupassant, per fare due nomi già citati. La descrizione di episodi ad essi connessa ricorreva nella pubblicistica più spicciola, mentre gli ipnotizzatori erano un diffuso fenomeno da baraccone, cui Gauguin e van Gogh avevano avuto modo di assistere nella stessa Arles in una serata della metà di dicembre.

Sul piano operativo, il precedente di van Gogh, esemplificato nelle complesse valenze di senso di quadri quali il *Café de nuit*, del settembre 1888, costituiva un potente incentivo per una pittura che intendesse evolvere in linguaggio moderno il tradizionale precetto dell'*ut pictura poësis*. A differenza degli impressionisti, non si trattava di rinunciare alla ricchezza di spunti connessa a una lettura contenutistica, ma la si voleva impostare su più livelli, rifiutando il criterio di accesso immediato al significato, praticato nella pittura degli espositori ai *Salons*, cosiddetta del *juste milieu*, del giusto mezzo, perché fondata sul consenso con le cognizioni e aspettative del pubblico. Van Gogh è infatti il primo a parlare dell'opera come parabola, già in una lettera a Bernard dell'estate 1888, con la sincerità intuitiva e l'assenza di fumisterie cerebrali che gli sono proprie: da considerazioni relative alla pittura religiosa, egli è indotto a reputare Cristo “più artista degli artisti stessi”, poiché “se non si è curato di scrivere dei libri sulle idee (o sensazioni), ha di certo sdegnato molto meno la parola parlata – soprattutto la Parabola”; e qui cita i temi del seminatore e della mietitura, ricorrenti nel proprio lavoro di pittore e appunto desunti da letture evangeliche.²⁴ Grazie alle suggestioni specie culturali tratte dalla convivenza ad Arles, il discorso indiretto diviene una costante del lavoro di Gauguin, da una prima opera piuttosto oscura e ancora in questo senso sperimentale, *La vendemmia* (*Les Vendanges* o *Misères humaines*) (DW 317) del novembre 1888, fino alla piena consapevolezza del procedimento metaforico esplicitata nel pannello scolpito *Siate innamorate, sarete felici* (*Soyez amoureuses, vous serez*

²³ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 193 cit.: “expliquer en peinture n'est pas la même chose que d'écrire, c'est pourquoi je préfère une couleur suggestive des formes, et dans la composition la parabole qu'un roman peint [...] si je suscite chez vous le sentiment du au-delà c'est peut-être par ce courant magnétique de la pensée dont on ne connaît la marche absolue mais qu'on devine”.

²⁴ *Correspondance de van Gogh* cit., vol. III, B8 (a Bernard, Arles, fine giugno 1888): “l'artiste plus grand que tous les artistes [...] s'il dédaignait d'écrire des livres sur les idées (sensations), a certes bien moins dédaigné la parole parlée – la Parabole surtout”.

heureuses) (G 76), di un anno successivo. Come in van Gogh, la parabola gli risulta congeniale perché parola parlata, idea che si estrinseca in una materializzazione tangibile, nella plasticità delle immagini, e che viene esperita coi sensi, principalmente grazie alla suggestione visiva del colore e alla sua risonanza interiore.

Al ritorno a Parigi, dall'inverno 1889, quando conosce il letterato Morice, tali consapevolezze si sostanziano in Gauguin di ulteriori spunti. L'impegno dei simbolisti a recuperare i principi primi della creazione artistica, a riportarne i fenomeni "à la source initiale", ha evidenti conseguenze dal punto di vista dei procedimenti operativi. George Vanor, autore nello stesso 1889 de *L'art symboliste* ne ricava che "questa è prima di tutto la letteratura delle metafore e delle analogie". Morice, in apertura a un proprio fondamentale saggio di quell'anno, *La littérature de tout à l'heure*, si scaglia, a guisa di manifesto programmatico, contro il principio di volgarizzazione del sapere attuato dalla scienza positivista e in favore della "fable" degli antichi, dove la verità adombrata in segni sensibili era accessibile ai soli iniziati. Thomas Carlyle, nume tutelare del movimento simbolista, quanto Wagner o Baudelaire – autori tutti noti e additati da van Gogh – delinea in un paragrafo del *Sartor Resartus* – poi tradotto nel primo fascicolo della rivista, organo dei simbolisti, "Entretiens politiques et littéraires" – i due aspetti concomitanti del simbolo, "l'Absconsion", l'oscurità, con i suoi esiti, "le Silence et le Secret", e, polarmente, "la Révélation", lo svelamento di senso che scaturisce dal simbolo quando l'intuizione del Profeta o Poeta ne sappia forzare la veste esteriore e circoscritta, in virtù delle associazioni da esso stesso avviate.²⁵ Analoghe tesi, desunte dal mistico danese Swedenborg, tramite la mediazione del Balzac dei citati *Studi filosofici* e del Baudelaire delle *Correspondances*, saranno sostenute da Paul Sérusier, quando nell'autunno 1889 raggiungerà Gauguin a Le Pouldu, integrandole alla dottrina teosofica appresa in specie dagli scritti di Schuré. Testimoniano in questo senso i ricordi del pittore Jan Verkade che riferisce il convincimento di Sérusier, ovvio date le sue letture, che tutte le grandi religioni avessero una storia essoterica, vulgata, ed una esoterica, divinabile da chi fosse nella condizione aristocratica dell'iniziato.²⁶ Un ulteriore giro di vite nei rapporti di Gauguin con i circoli letterari dei simbolisti avviene nell'inverno 1890-1891, quando inizia a frequentare il Café Voltaire, incontrandovi, oltre Morice, Aurier, Moréas, Mallarmé, Mirbeau e

²⁵ G. Vanor, *L'Art symboliste*, Paris 1889, p. 37: "elle est avant tout la littérature des métaphores et des analogies". Ch. Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Paris 1889, pp. 8-13. Th. Carlyle, *Des Symboles*, in "Entretiens politiques et littéraires", I, 1, 1890, pp. 1-4.

²⁶ J. Verkade, *Le Tourment de Dieu*, Paris 1926, pp. 84-86.

soprattutto nel biennio 1893-1895, nell'intermezzo fra i due viaggi a Tahiti, quando, continuando a presenziare ai *Mardi* di Mallarmé, le sue relazioni si estendono a Jarry e a Strindberg. Gauguin matura la consapevolezza, acquisita sulla scorta dell'impatto "decorativo" dei quadri tahitiani, di poter essere addebitato a diritto come il campione di un corrispettivo in pittura delle ricerche dei poeti sul *vers libre*, sul valore autoreferenziale dei significanti intrinseci ai diversi codici espressivi. Incentivata e chiarita da questi confronti, la sua prima intuizione del valore specificamente simbolico del linguaggio pittorico riceverà, infine, una lucida esposizione nel manoscritto *Diverses Choses*, redatto a Tahiti nel 1896-1897, e nelle successive lettere del 1899, da qui indirizzate al critico André Fontainas.²⁷

Molti degli studiosi di Gauguin sono stati indotti a ridimensionare la portata di tali tesi, nel senso di una stretta quanto generica derivazione dalle teorie del simbolismo letterario. La bibliografia critica ha largamente condiviso la prospettiva di Morice che, da una propria visuale, giudicava l'arte di Gauguin come "letteratura dipinta" – una distinzione sottile rispetto all'accusa di pittura letteraria – come un genere cioè "profondamente letterario nel contempo del proprio essere affatto plastico". Specie il grande dipinto *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo? (D'où venons nous? Qui sommes nous? Où allons nous?)* (W 561), del 1897, per ragioni evidenti, riconducibili alla complessità di riferimenti del titolo e alla stessa densità degli scritti dell'artista che lo riguardano, è stato l'oggetto preferenziale di ricostruzioni che hanno coinvolto richiami al racconto *Séraphita* di Balzac, ai drammi di Maeterlinck, agli scritti di Carlyle, confortando così la tesi di Morice, che peraltro appartiene a un datato contesto culturale.²⁸ Uno sguardo meno gravato da queste pregiudiziali induce invece a comprendere come, ad esempio, il Maeterlinck de *L'Intruso* del 1890 non ritorni alla stregua di una citazione letterale, ma soprattutto quale paradigma di impaginazione drammatica nei quadri tahitiani incentrati sulla tacita apparizione dello Spirito dei Morti o *Tupapaú*. In essi, la plastica evidenza conferita al soprannaturale entro un contesto di presenze quotidiane, sortisce lo stesso effetto di sgomento dovuto a un'enigmatica fatalità perseguito nella *pièce* di Maeterlinck. Allo stesso modo, nella serie degli *Studi filosofici* di Balzac, un

²⁷ P. Gauguin, *Diverses Choses*, cit., p. 170. *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXX e CLXXII (a André Fontainas, Tahiti marzo e agosto 1899), dove compaiono anche citazioni da Mallarmé.

²⁸ Ch. Morice, *Paul Gauguin*, cit., pp. 37 e 55: "littérature peinte [...] profondément littéraire, tout en restant plastique absolument". Una prima sintesi dell'interpretazione letteraria del quadro di Gauguin è in Th. L. Sloan, *Paul Gauguin's "D'où venons-nous" : a Symbolist Philosophical Leitmotiv*, in "Arts Magazine", LIII, 5, gennaio 1979, pp. 104-109.

testo chiave per la pittura di Gauguin non è tanto il *Séraphita*, di solito il più citato per essere ritenuto dall'artista, nei ricordi di Morice, la *summa* del Balzac visionario e per essere imperniato sul tema dell'androginia, sintesi di saggezza e amore – tema di indubbio peso su Gauguin a partire da una lettera a Madeleine Bernard dell'ottobre 1888 fino a passi di *Noa-Noa* e alla scultura *Oviri* (G 113) del 1895²⁹; piuttosto era una lettura approfondita del racconto *Louis Lambert* che ancora una volta poteva offrire spunti, assonanze, conferme alle sue riflessioni sui processi ideativi e i criteri compositivi inerenti al fare pittura. L'accento portato da Balzac sulla capacità d'astrazione come dato distintivo dell'essere pensante, preliminare all'ascesa nella sfera della rivelazione del Divino, e la tesi che l'opera d'arte, comunque generata nell'ambito dell'astrazione, “muove da una visione rapida delle cose”, è propria di un pensiero che procede per sintesi, riecheggiano la formulazione definitiva che Gauguin offre di questi temi nella pratica pittorica, e nelle lettere che vi si riferiscono, proprio a partire dall'estate 1888, quando conosce e lavora a stretto contatto con il giovane Bernard, ancora fresco di studi e di letture sia filosofiche che letterarie tali da assecondarne le inclinazioni speculative. È allora che Gauguin scrive col consueto tono di magistero a Schuffenecker: “Un consiglio. Non dipingete troppo dal vero. L'arte non è che un'astrazione, cavatela dalla natura sognandovi davanti e concentratevi sulla creazione che ne verrà”.³⁰ La convinzione swedenborghiana, esposta a più riprese da Louis Lambert, della confluenza sincretica delle religioni – “Se i culti hanno avuto un'infinità di forme, né il loro senso né la loro costruzione metafisica hanno mai subito modifiche” – è altresì quella che orienta sul piano speculativo l'approccio di Gauguin alle culture arcaiche o primitive, dalla Bretagna, a Tahiti alle Isole Marchesi e che sostanzia, sul piano del linguaggio pittorico, un uguale sincretismo di motivi iconografici e di soluzioni stilistiche, fin dall'icona bretone della *Belle Angèle* affrontata a un idolo precolombiano nel ritratto del 1889.³¹ Anche ai cultori dei riscontri letterali il testo di Balzac offre spunti suggestivi: forse Gauguin ne era reminiscente

²⁹ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 173 (a Madeleine Bernard, Pont-Aven ottobre 1888). Su *Oviri* e il *Séraphita* di Balzac, vedi V. Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin's Self-Portraits and the Oviri*, in “Art Quarterly”, II, 2, 1979, pp. 172-190.

³⁰ *Correspondance de Gauguin...*, cit. 162 (a Schuffenecker, Pont-Aven 3a decade agosto 1888): “Un conseil, ne peigniez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera”.

³¹ H. de Balzac, *Louis Lambert* (Paris 1832), *Oeuvres Complètes, Etudes Philosophiques* cit., t. II, passim et pp. 379 e 419 per le citazioni: “Si les cultes ont eu des formes infinies, ni leur sens ni leur construction métaphysique n'ont jamais varié”. Rapporti fra il *Louis Lambert* e Gauguin sono stati accennati da E. van Uiter, *Van Gogh and Gauguin: a Creative Competition*, in

quando intitola *Noa-Noa* il suo manoscritto su Tahiti. Come spiega egli stesso a un cronista, nel 1895, il termine significa “*profumato*, vale a dire ciò che esala Tahiti”, nella bellezza di una vita giovane in compiuta armonia con la natura, ed evoca ricordi scaturiti da esperienze sensoriali intese in termini di *correspondances* baudelairiane, come segni di realtà più complesse. Allo stesso modo, Lambert, paragonando la genesi delle idee a una fioritura – “le idee nascono a sciami, l’una trascina l’altra, in una catena ininterrotta” – ne aveva dedotto per associazione “Forse i profumi sono delle idee!”³²

Sulla linea di un’ulteriore estensione associativa, libri come fragranze o evocazioni fuggevoli, altrimenti fermate e manifestate nelle immagini, vale forse ricordare una confessione di *Avant et Après*, che, intessuta in una sequenza di riflessioni e memorie legate alla madre e a Ibsen, Poe, Barbey d’Aurevilly, Mallarmé, sembra da sola suggellare l’intero rapporto dell’artista con le proprie letture: “I libri! Quanti ricordi!”³³

“Simiolus”, IX, 1977, pp. 162-163, per il tema dell’astrazione, e da Z. Amishai Maisels, *Gauguin’s Religious Themes*, New York 1985, cap. II, per il tema dell’identificazione con Cristo.

³² H. de Balzac, *Louis Lambert*, cit., p. 396: “Les idées naissent par essaïm, l’une entraîne l’autre, elles s’enchaînent [...] Les parfums sont des idées peut-être!”. E. Tardieu, *Paul Gauguin*, in “L’Écho de Paris”, 13 maggio 1895, poi in *Gauguin. Ovirì...*, cit., p. 140: “odorant; ce sera: ce que exhale Tahiti”.

³³ P. Gauguin, *Avant et Après* cit., p. 128: “Les livres! Que des souvenirs!”.

La Tour Eiffel, considerata all'unanimità contrassegno simbolico delle sorti magnifiche e progressive additate dall'Esposizione, induce Gauguin a riflessioni antipatrici sulle possibilità ora aperte a "un art nouveau de décoration", appropriata all'emergente figura professionale dell'ingegnere-architetto e che condurrà all'adozione di una sorta di "dentella gotica in ferro".³ Georges Seurat fa della torre ancora in costruzione l'oggetto di un proprio quadro, seguito a ruota dal doganiere Henri Rousseau che, nell'autoritratto esposto al Salon des Indépendents del 1890, la risolve per primo in icona del profilo urbano di Parigi.⁴ Se l'immaginario di Rousseau poteva essere stato recettivo alle suggestioni destinate dall'ambiente esotico in cui erano stati ricostruiti villaggi tipici delle colonie africane, dal Senegal al Gabon, Odilon Redon, a sua volta, in una lettera alla madre, isola, fra le tante, la visione delle fontane allineate sullo Champ de Mars, alle spalle della Tour Eiffel che, con l'illuminazione notturna, sfruttavano con esiti fantasmagorici il fenomeno della riflessione della luce nell'acqua: "Ci sono giochi d'acqua simili a fuochi d'artificio, fontane colorate dalla luce elettrica, dai colori cangianti, meravigliose come dei fiori di luce. Ogni sera centomila sguardi si volgono a questo inedito spettacolo, e poi ogni sorta di oggettistica esotica che fa viaggiare in spirito, ma superficialmente".⁵

Fra gli innumerevoli spettacoli organizzati nell'ambito dell'Esposizione, quello che godeva del maggiore afflusso di pubblico e dell'unanime apprezzamento della critica era la *performance* di musica e balletto tenuta giornalmente nel villaggio giavanese: per gli artisti si trattava di esperire dal vivo delle cadenze gestuali, altrimenti familiari solo come tracciati grafici, godibili nello scorrere i fogli degli *albums japonais*. Questo spiega come il balletto fosse la meta preferita delle passeggiate di Berthe Morisot – come ricorda Pissarro – e di Gauguin, che ne parla nelle lettere all'amico Emile Bernard.

Di Gauguin, in particolare, restano due resoconti sull'Esposizione, scritti per "Le Moderniste illustré", di cui era direttore il giovane critico Albert Aurier, presentatogli appunto da Bernard. I due articoli, specialmente il secondo, con

³ P. Gauguin, *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle, I*, in "Le Moderniste illustré", 11, 4 luglio 1889, p. 84, poi in *Paul Gauguin, Ovirî. Écrits d'un sauvage*, a cura di D. Guérin, Paris 1974, p. 48.

⁴ L'Exposition aveva ispirato a Rousseau anche un *vaudeville* in tre atti, *Une visite à l'Exposition*, rifiutatogli dal teatro dello Châtelet.

⁵ *Lettres de Odilon Redon, 1878-1916*, a cura di A. Redon, Paris-Bruxelles 1923 (alla madre, Parigi 12 giugno 1889): "Il y a des eaux d'artifices, fontaines colorées à l'électricité, aux couleurs changeant, merveilleuses comme des fleurs de lumière. Chaque soir centmille regards sur cette nouveauté là, et puis toutes sortes de choses exotiques qui font voyager l'esprit, superficiellement".

la lunga digressione relativa alla ceramica d'arte e a una sua possibile pratica in chiave attuale, in sintonia con le ricerche d'ordine sintetista condotte in pittura, sono stati finora consultati come il documento più probante della viva attenzione prestata dall'artista all'avvenimento. Verosimilmente, egli visita a più riprese l'area espositiva dello Champ de Mars e dell'adiacente spianata de Les Invalides, fra il maggio e i primi di giugno 1889, in concomitanza con l'allestimento della "Exposition de Peintures du Groupe Impressionniste et Synthétiste" al Café des Arts, o Volpini, strategicamente situato in una galleria pedonale alla base del Palais des Beaux Arts, nel punto focale dell'Esposizione.⁶ Ma più che le fonti scritte, articoli e lettere, sono proprio le opere di Gauguin, a partire dalla *Belle Angèle* del giugno 1889, che testimoniano quanto egli fosse permeabile alle sollecitazioni provenienti dalle diverse culture figurative presenti coi loro manufatti all'Esposizione. Una conferma ancora più puntuale e flagrante è offerta da due *carnet* di disegni, attribuiti al periodo 1888-1889, uno dell'Israel Museum di Gerusalemme, pubblicato da René Huyghe, l'altro, del Louvre, denominato *Album Walter*.⁷ In essi, diversi fogli, solitamente ricondotti a visite dell'artista ai musei del Louvre o del Luxembourg, sembrano piuttosto riferibili a opere ed eventi osservati all'Esposizione, tradotti in una rapida sintesi grafica, come appunti cifrati di una propria memoria visiva, attenti a cogliere filiazioni, tangenze, eventuali tracce di ricerca, ancora oscure, ma gravide di possibilità.

LEZIONI DAL MUSEO

Nel primo articolo per "Le Moderniste", Gauguin riferisce sulle sezioni allestite al Palais des Beaux Arts. Questo era un edificio *pastiche*, dall'innovativo scheletro in ferro e una sovrabbondante decorazione esterna in "staff", un

⁶ P. Gauguin, *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle, I e II*, in "Le Moderniste illustré", 11, 4 luglio 1889, pp. 84-86 e 12, 11 luglio 1889, pp. 90-91; *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et à ses amis*, a cura di M. Malingue, Paris, 1946, LXXX e LXXXI (a Bernard, erroneamente datate marzo 1889 perché l'Esposizione apre il 6 maggio).

⁷ R. Huyghe, *Le carnet de Paul Gauguin*, Paris 1952. Z. Amishai-Maisels, *A Gauguin Sketchbook: Arles and Brittany*, in "The Israel Museum News", 10, aprile 1975, pp. 68-74, ha attribuito la prima parte del *carnet* al soggiorno dell'autunno 1888 ad Arles, la seconda alla primavera 1889, con fogli databili fino al 1891. *L'Album Walter*, Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 30569, si apre con disegni dalla Bretagna del 1888, prosegue con disegni eseguiti a Parigi e in Bretagna nella primavera 1889, alcuni fogli si protraggono fino al 1893. Vedi W. MacGibbon Kane, *Mes secrets: the earlier Drawings of Gauguin, 1873-1891*, Ph. Diss., Boston University, 1975. Entrambi i *carnet* vennero portati a Tahiti dall'artista, che ne derivò spunti per le opere ivi eseguite.

materiale simile al gesso, ma dotato di maggiore resistenza, e che fa rilevare al commentatore la disperante incongruenza dell'accostamento fra ferro e stucchi: "Perché a fianco di questo telaio geometrico di carattere innovatore, tutto questo vecchio stock di ornati obsoleti, modernizzati in chiave naturalista?". La visita degli ambienti interni costituisce un'esperienza altrettanto frustrante: l'"Exposition Décennale", riservata agli artisti francesi viventi, con opere dal 1878 al 1889, ignorava in blocco la compagine degli impressionisti e presentava, invece, compatto il gruppo degli espositori al Salon e di coloro che beneficiavano delle commissioni e degli acquisti di Stato, quali Carolus-Duran, Bonnat, Henner, Meissonier, Roll, Gervex, Dagnan-Bouveret, Besnard, Cazin: "tutti questi vanesi dispiegano a piene mani le proprie croste con un'incredibile disinvoltura". A motivare maggiore amarezza, anche le sezioni straniere, dalla Germania e dall'Austria ai Paesi Bassi, all'Italia, alla stessa Gran Bretagna, che nella precedente Esposizione del 1878, incentrata sull'invio di opere di Edward Burne-Jones, "ci aveva sorpreso per la sua arte schiva", evidenziano che tutta la pittura in Europa è ormai "magnetizzata dal cattivo gusto di Parigi", in una sintesi, se deduciamo dai nomi citati, di classicismo accademico e di realismo *trompe-l'oeil*, avente per oggetto una tematica sociale edulcorata, congrua sia alle aspettative della massa del pubblico che di una committenza alto-borghese. A fronte di tale mediocrità, la risentita indignazione di Gauguin non può che identificare sé e i propri compagni agli artisti vilipesi della generazione precedente, Delacroix e Corot, Millet e Rousseau, Courbet e Manet, gli ultimi due protagonisti di un'autopromozione condotta a dispetto dell'Accademia, con rassegne allestite in proprio, ai margini delle prime Esposizioni Universali, Courbet nel 1855 e Manet nel 1867. È questa, per Gauguin, la linea genetica della ricerca attuale, rappresentata nel 1889 da "tutta una pleiade di artisti indipendenti", passati sotto silenzio dai censori dell'Institut, mentre – com'egli scrive con orgoglio – "sarà da questi che deriverà tutta l'arte del XX secolo".⁸ A distanza di più di un decennio, tale genealogia verrà ripresa in modo letterale nel manoscritto *Raconters de rapin (Chiacchiere di un imbrattatele)* del 1902, aggiornata coi contemporanei Renoir, Pissarro, Cézanne, i Nabis, in un lucido attacco al dogma dell'originalità divenuto lo scontato vessillo attribuito all'avanguardia, per motivarne, invece, la sequenziale processualità delle ricerche. Si tratta di un argomento avanzato a propria difesa, ma che insieme

⁸ P. Gauguin, *Notes sur l'art I...*, cit., poi in *Gauguin. Ovi...*, cit., pp. 48-49: "Pourquoi à côté de ces lignes géométriques d'un caractère nouveau, tout cet ancien stock d'ornements anciens modernisés par le naturalisme? [...] tout ce monde vaniteux étale à plaisir leur crôtes avec une désinvolture qui n'a pas de nom".

illumina di un imperativo di necessità le indagini condotte entro il Museo: “No, mille volte no, l’artista non nasce tutto d’un pezzo. È già tanto che egli riesca ad aggiungere un nuovo anello alla catena”.⁹

Un post-scriptum aggiunto al secondo articolo per “Le Moderniste” rettifica il giudizio, altrimenti desolante, “che l’arte della pittura è sparita dall’Esposizione”: l’“Exposition Centennale”, inaugurata in ritardo e riservata ai pittori francesi attivi fra il 1789 e il 1878, segna “il trionfo degli artisti che io avevo prima nominati quali reprobri e disprezzati: Corot, Millet, Daumier e, infine, Manet”.¹⁰ L’elenco di Gauguin è succinto, data la brevità dello spazio, in chiusa all’articolo, ma da un intervento di Bernard, seguito su un successivo fascicolo dello stesso “Le Moderniste”, possiamo estendere la rete dei riferimenti congeniali ai due artisti e, del resto, ormai scontati, tanto da essere condivisi, in termini più o meno analoghi, da critici moderati, o del cosiddetto *juste milieu*, come Paul Mantz o Philippe de Chennevières, recensori dell’Esposizione sull’autorevole “Gazette des Beaux Arts”. Isolato Jacques-Louis David, responsabile con il suo “arcaismo” di tutto il reazionario e vincolante classicismo dell’École e di cui si salvano solo i ritratti, fino alla presa diretta de *L’Incoronazione dell’Imperatore (Le Sacre de L’Empereur)*, sia Bernard che gli altri esprimono apprezzamento per Dominique Ingres, per la volontà di stile cui subordina i dati di visione, evidente nel *Ritratto di Napoleone I* e nella *Belle Zélie* del 1806 come nei successivi *Giove e Teti* o *San Sinforiano*. Un ulteriore apprezzamento va a Pierre-Paul Prud’hon, molto rappresentato in mostra e un cui disegno, qui esposto, *La moglie di Putifar tenta di trattenere Giuseppe (Femme de Putifar voulant retenir Joseph)* servirà da spunto a Gauguin per *Vahine no te vi o Fanciulla col mango* del 1892 (W 449). Grande è l’ammirazione per Théodore Géricault, specie per gli studi di cavalli e per Eugène Delacroix; sebbene fossero esposte opere di rilievo, come *La Libertà sulle barricate (28 Juillet 1830)*, la *Medea* e la *Fidanzata d’Abydos*, Bernard si sofferma sui disegni, di cui rileva la “sintesi espressiva [...] la vigoria del movimento, il grottesco delirio della concezione”. Campeggiano soprattutto i paesaggisti e l’École de Barbizon: Camille Corot con quarantaquattro tele, Théodore Rousseau con sedici, Jean-François

⁹ P. Gauguin, *Raconters de Rapin* (1902), poi in *Gauguin. Oviri...*, cit., p. 255: “Non, mille fois non, l’artiste ne naît pas tout d’une pièce. Qu’il apporte un nouveau maillon à la chaîne commencée, c’est déjà beaucoup”.

¹⁰ P. Gauguin, *Notes sur l’art II...*, cit., poi in *Gauguin. Oviri...*, cit. p. 52: “Je me suis trompé quand j’ai écrit qu’il n’y avait plus d’art pictural à l’Exposition [...] L’Exposition Centenaire est le triomphe des artistes que j’ai nommés comme ayant été réproprésés et méprisés: Corot, Millet, Daumier, et enfin, Manet”.

Millet con una selezione che annovera opere chiave da *Le spigolatrici* (*Les glaneuses*) a *L'uomo con la vanga* (*L'homme à la houe*), a *La tosatrice* (*La grande tondeuse*), al disegno per *l'Angelus*. In confronto, Gustave Courbet dispone di uno spazio ristretto: *Gli spaccapietre* (*Les casseurs de pierre*), *Les demoiselles au bord de la Seine*, i nudi de *Il risveglio* (*Le réveil*) e della *Donna con il pappagallo* (*Femme au perroquet*), ottengono una breve citazione da Bernard e una lapidaria definizione di Paul Mantz, per il quale Courbet è “artista incompleto ma superbo operaio”. Bernard si sofferma piuttosto su Puvis de Chavannes – di cui erano esposti *Fanciulle sulla riva del mare* (*Les jeunes filles au bord de la mer*), *Il figliol prodigo* (*L'enfant prodigue*), la *Decollazione di San Giovanni Battista* (*Décollation de Saint Jean Baptiste*) e studi per i cicli decorativi di Poitiers ed Amiens – mentre Mantz ne parla in termini che, pur se riduttivi, valgono a far comprendere il vivo interesse prestato al pittore dalla generazione post-impressionista: Puvis “fa un effetto malato nelle sue abbreviazioni sistematiche [...] incompleto nei dettagli del disegno, misero”, ma tale da suggerire per questi arcaismi “la gravità di un pontefice”, e un piglio di decoratore di grandi superfici. Riguardo alla scarsa rappresentanza impressionista, i tre paesaggi di Claude Monet e i due di Pissarro sono citati di sfuggita, mentre uno spazio di rilievo, sia in mostra con quattordici opere che nelle recensioni, è riservato a Edouard Manet. Il moderato Mantz antepone a quello che egli considera il persistente caravaggismo dell'*Olympia*, per il contrasto del candore del nudo sullo sfondo buio, il luminismo abbagliante della *Donna in battello* (*Femme en bateau*); ma, per i sintetisti, l'*Olympia* è un incontestabile punto d'arrivo, “un chef d'oeuvre” per Bernard, “un morceau de roi” per Gauguin, tale da chiudere un percorso che un Mantz poteva, invece, ancora considerare accessibile a epigoni del calibro di un Julien Bastien Lepage o di un Paul Roll.¹¹ Comunque l'“Exposition Centennale”, integrata dalle quattro sale dell'“Exposition Rétrospective des Dessins”, cronologicamente confusa, ma tale da colmare molte lacune della precedente – come nel caso di Edgar Degas¹² – era stata

¹¹ É. Bernard, *Aux Palais des Beaux Arts, Notes sur la peinture*, in “Le Moderniste illustré”, 14, 25 luglio 1889, p. 108: “[Delacroix] synthèse des expressions [...] vigueur du mouvement, le délire grotesque de la conception”; P. Mantz, *Exposition Universelle de 1889, La peinture française*, in “Gazette des Beaux Arts”, XXXI, 3a serie, luglio- novembre 1889, pp. 28-39, 105-22, 345-67, 502-30, qui p. 362: “[Courbet] artiste incomplet, mais ouvrier superbe” e p. 512 “[Puvis de Chavannes] maladif dans ses abréviations systématiques [...] incomplet dans le détail du dessin [...] pauvre [...] gravité d'un pontife”.

¹² Degas, che si era rifiutato di esporre alla “Centennale” era presente all'“Exposition Rétrospective des Dessins” con uno schizzo di *Danseuse*. Vedi Jeannot, *Souvenirs sur Degas*, in “La Revue universelle”, LV,15 ottobre 1933, pp. 152-174, qui p. 174.

concepita dal commissario governativo per le Beaux-Arts, Antonin Proust, come un effettivo museo della pittura francese dell'Ottocento, una sorta di alternativo Musée du Luxembourg, e come tale viene visitata da Gauguin, una volta che si intendano come un promemoria i rapidi schizzi ad essa riferibili, contenuti nei taccuini Huyghe e Walter. L'attenzione al museo, se è un tratto presente nella formazione di Gauguin, per la familiarità acquisita in gioventù con la raccolta di opere e fotografie d'arte del tutore Gustave Arosa, e se è uno dei criteri motivanti la propria collezione di artisti, pur contemporanei, fra il 1878 e il 1882¹³, viene di sicuro incentivata dall'esempio di Vincent van Gogh e dalle discussioni avviate sul tema nel corso del soggiorno ad Arles dell'autunno 1888. Alcuni schizzi del *Carnet Huyghe*, databili a questo periodo, sono stati ricondotti a delle riproduzioni probabilmente possedute da van Gogh: da *Los Fusilamientos* di Goya, alla pagina 50, e da un *Nudo* della scuola di Rembrandt, alla pagina 92, entrambi ripresi come spunti iconografici per opere coeve, *Vecchie ad Arles (Les vieilles femmes à Arles)* (W 300) per Goya, o di molto successive, come la figura centrale di *Da dove veniamo? (D'où venons-nous?)* (W 561) per il *Nudo*. Lo schizzo alla pagina 57 del *carnet*, dal ritratto di Alfred Bruyas di Delacroix, rimanda alla visita che Gauguin e van Gogh fecero insieme nel dicembre 1888 alla collezione Bruyas nel Musée Fabre di Montpellier, dove il quadro era esposto, e che diede adito a un violento alterco fra i due, riguardo alle reciproche preferenze: i Daumier, Daubigny, Rousseau di van Gogh vennero contrapposti agli Ingres, Raffaello, Degas di Gauguin.¹⁴ Forse, a partire da questa esperienza, il percorso museale diviene per Gauguin una sorta di interrogazione sul proprio percorso, una verifica di possibili ipotesi di lavoro a fronte di riscontrate ascendenze, ideali e complessive, ancora prima che calate nel dettaglio di singoli spunti iconografici o in un repertorio operativo di soluzioni di problemi formali. Così il ritratto di Bruyas, al di là della sua sostanza pittorica, è assunto nel suo intero contesto di senso, come cifra di una dimensione introspettiva e malinconica, e come tale si fa prototipo, nel motivo ricorrente e simbolico della mano che tiene il fazzoletto, di

¹³ Sulla collezione Arosa, vedi U. Marks Vandenbroucke, *Gauguin, ses origines et sa formation artistique*, in "Gazette des Beaux Arts", 6a serie, XLVII, gennaio-aprile 1956, pp. 35-50. Sulla collezione di Gauguin, vedi M. Bodelsen, *Gauguin, the Collector*, in "The Burlington Magazine", CXII, 810, settembre 1970, pp. 590-615.

¹⁴ Vedi *Correspondance de Paul Gauguin. Documents. Témoignages, 1873-1888*, a cura di V. Merlhès, Paris 1984, 182 (a Bernard, Arles novembre 1888) e *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, a cura di M. Beerblock, L. Roelandt, Paris, 1960, vol. III, 563 (a Théo, Arles dicembre 1888). Vedi anche *Gauguin et van Gogh: lettres retrouvées, sources ignorées, 1887-1888*, a cura di V. Merlhès, Taravao (Tahiti) 1989.

opere successive di Gauguin, dall'autoritratto *Cristo nell'orto degli Ulivi* (*Christ au jardin des Oliviers*) del 1889 (W 326) alla figura femminile di *Faaturuma* o *Malinconia* del 1891 (W 424).

Un'uguale recezione in chiave contestuale, prima ancora che iconografica o tematica, è evidente a proposito di opere che Gauguin osserva alla "Exposition Centennale" e che fissa in tratti sommari nei suoi taccuini. Specialmente i fogli centrali dell'*Album Walter*, ancora tutti da interpretare come spaccato di un possibile itinerario seguito da Gauguin all'interno dell'Esposizione Universale, sono ricchi di notazioni riferibili alla "Centennale". Nel verso della pagina 46, il profilo di un volto femminile, siglato "d'après Delacroix", rimanda sia al volto di un'anima dannata in *La barca di Dante* (*La barque de Dante*) del 1822, cui si rifanno schizzi dello stesso *carnet*, sia soprattutto alla figura di destra delle *Donne d'Alger nel loro appartamento* (*Femmes d'Alger dans leur appartement*), per il taglio ancora più esotico, slargato e allungato, dell'occhio. Il quadro di Delacroix, acquistato dal re Luigi Filippo per il Luxembourg nel 1834, era familiare a Gauguin per ulteriori motivi: due fogli con disegni preparatori erano presenti nella collezione del tutore Arosa, che se li era aggiudicati alla vendita all'asta seguita alla morte dell'artista, mentre la successiva versione del 1849, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, acquistata da Bruyas e legata al Musée di Montpellier, era stata probabile oggetto di attenzione nel corso della visita che van Gogh e Gauguin vi avevano fatto nel dicembre 1888. Van Gogh, infatti, ricorda il quadro in una coeva lettera a Théo,¹⁵ in cui descrive la collezione Bruyas. L'impaginazione cromatica delle *Donne d'Alger*, tutta giocata sulla massima valorizzazione del contrasto dei complementari, aveva fatto dell'opera un polo di riferimento imprescindibile per la cultura figurativa postimpressionista, come testimoniano le attente analisi a riguardo condotte da Redon, Signac, Cézanne;¹⁶ anche nello schizzo dell'*Album Walter* di Gauguin, verosimilmente ispirato a un acquarello preparatorio esposto alla "Centennale", è riportata una breve notazione sul colore, riferita al "rouge" del gilet della donna. La linea rimarcata ed espressiva della trasposizione gauguiniana è un'ulteriore conferma di quanto il pittore aveva già scritto all'amico Émile Schuffenecker da Copenhagen nel maggio 1885, in calce alla retrospettiva di Delacroix che allora si teneva a Parigi, all'École des Beaux Arts. All'inverso dell'interpretazione

¹⁵ Per i fogli Arosa, vedi A. Robaut, *L'oeuvre complète de Delacroix*, Paris 1885, n. 1673. Per la lettera di van Gogh a Théo vedi supra, nota 14.

¹⁶ O. Redon, *A soi-même, Journal, 1867-1915*, Paris 1922, pp. 169-171; P. Signac, *De Delacroix au Néoimpressionisme*, Paris 1899, cap. II, p. 12; J. Gasquet, *Paul Cézanne*, Paris 1921, in *Conversations avec Cézanne*, a cura di P.M. Doran, Paris 1978, p. 141.

sancita da Charles Baudelaire, di una pittura il cui vibrante tessuto formale e il cui senso ultimo, sul piano delle corrispondenze emotive, è affidato al colore, Gauguin considera Delacroix “un grande disegnatore di forme e soprattutto un innovatore”, poiché “il tratto è per lui il modo di accentuare un’idea”, come pure di esprimere, nel suo irrealistico dinamismo, “ciò che di reale vi è nella passione”.¹⁷ La dimensione introspettiva e temporalmente sospesa, condensata nel profilo assorto dell’algerina di Delacroix, riaffiorerà anni più tardi nell’interno tahitiano con due donne di *Te Rerioa* o *Il sogno* del 1896-97 (W 557), mentre lo schizzo dall’*Album Walter* sarà ripreso per un volto scolpito nel pannello ligneo *Soyez amoureuses* (G 132), destinato a inquadrare l’ingresso della *Maison du jouir*, la capanna costruitasi dall’artista ad Atuona nelle Isole Marchesi. Fra il 1888 e il 1889, comunque, Gauguin guarda a Delacroix in termini più complessivi, che esulano dall’ambito specifico della pratica pittorica, e investono la stessa identità personale, il difficile processo, testimoniato dalla serie di autoritratti, con cui egli andava costruendo la propria figura d’artista, un creatore titanico e insieme vulnerabile nel proprio isolamento. L’autoritratto *I Miserabili* (*Les Misérables*) (DW 309), inviato a van Gogh nel settembre 1888, nel contrasto fra “la lava di fuoco” degli occhi e lo sfondo con una decorazione a mazzetti di “fiori infantili”, che attestano la “verginità artistica”, sembra una diretta traduzione del passo dove Baudelaire descriveva la personalità di Delacroix: “Lo si sarebbe detto un carattere vulcanico artisticamente nascosto da un bouquet di fiori”.¹⁸

Proseguendo nello sfogliare l’*Album Walter*, si trova al verso della pagina 51 uno schizzo di nudo femminile verosimilmente ispirato a Ingres, uno dei protagonisti – assieme a Proud’hon e Millet – per numero e qualità degli invii, della “Exposition Rétrospective des Dessins” allestita nell’ambito della “Exposition Centennale”. La curva rimarcata dell’anca, il manierismo delle cosce eccessivamente allungate rimandano a un olio di Ingres del 1818, *Angelica* (o *Andromeda*), preparatorio al quadro *Ruggero libera Angelica* (*Roger délivrant Angélique*), e forse da identificarsi nello “studio superbo per Ruggero e Angelica”, che Chennevières cita fra quelli esposti alla “Centennale”. Fonte comune ai due artisti potrebbe anche essere stata una nota opera di gusto “primitivo”,

¹⁷ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 65 (a Schuffenecker, Copenhagen 14 gennaio 1885) e 78 (a Schuffenecker, Copenhagen 24 maggio 1885): “un grand dessinateur de la forme mais encore un innovateur [...] le trait est chez lui le moyen d’accentuer une idée”.

¹⁸ *Ibidem*, 166 (a V. van Gogh, Pont-Aven 1 ottobre 1888). Ch. Baudelaire, *L’oeuvre et la vie de Delacroix* (1863), in *Baudelaire, Oeuvres complètes*, a cura di Y.G. Le Dantec, Paris 1950, p. 860: “On eût dit un caractère de volcan artistement caché par des bouquets des fleurs”.

l'*Eva* di Lucas Cranach al Louvre. Lo schizzo di Gauguin si riconnette, inoltre, a un altro, simile, nudo ingresiano, la figura femminile dello studio a matita di uomo e donna per *L'Ètè dell'Oro (L'Age d'Or)* – di cui Ingres aveva, appunto, notato a margine “cuisses trop longues” – forse anch'esso presente in mostra e ora conservato, come il precedente, al Fogg Art Museum di Cambridge. In esso, oltre alla somiglianza della posa, va notato il tipico stilema ingresiano della mano dalle dita prensili e sottili, che ritroviamo nel disegno di Gauguin. La posa di questi nudi è ripresa da Gauguin l'anno successivo, 1890, nella gouache *Eva esotica (Eve exotique)* (W 389), opera di solito riferita alla figura centrale di un fregio del tempio giavanese di Borobudur, di cui l'artista possedeva delle fotografie, acquistate probabilmente in occasione dell'Esposizione Universale. La somiglianza coi disegni di Ingres indica un'altra, possibile, fonte iconografica, tanto più suggestiva perché la coppia ingresiana per *L'Ètè dell'Oro* era letta all'epoca come quella di Adamo ed Eva. Ancora una volta, un singolo spunto, uno schizzo di nudo, innesca in Gauguin un complesso processo dell'immaginario che segnerà poi tutta la sua ricerca, dato che l'*Eva esotica* non è che il primo esempio di una lunga serie di opere ispirate all'Eden tahitiano, a una perduta condizione di naturalità.¹⁹

Dopo il disegno da Ingres, l'*Album Walter* presenta alla pagina 54 un rapido schizzo dalle *Spigolatrici (Glaneuses)* di Millet, quadro presente alla “Exposition Centennale”, e scelto fra i molti che documentavano in mostra il lavoro dell'artista. In questo caso, ciò che Gauguin intende fissare sulla carta non è una singola posa, che, infatti, non ritroviamo nella sua opera successiva, ma piuttosto un'idea complessiva, uno schema compositivo che restituisca contestualmente ciò per cui Millet gli sembra degno di interesse: vale a dire, la capacità di sintesi nella visualizzazione del tema e la profondità di senso, di significati, che questa riduzione dei mezzi espressivi sottende. Inoltre, nell'estate 1889, come vedremo, la sensazione suscitata dalla vendita all'asta dell'*Angelus* consacra il definitivo successo di mercato dei soggetti di vita rurale nella versione millettiana, con valore esemplare per Gauguin, che in questo genere si era, in un certo senso, specializzato, fin dal primo soggiorno in Bretagna del 1886,

¹⁹ Sui due disegni di Ingres, vedi M.B. Cohn, S.L. Siegfried, *Works by Ingres in the Collection of the Fogg Art Museum*, Cambridge (Mass.) 1980, nn. 23, 44 e 60. Sui disegni di Ingres presenti alla “Exposition Centennale”, vedi Ph. de Chennevières, *Exposition Rétrospective des Dessins*, in “Gazette des Beaux Arts”, XXXI, 3a serie, agosto 1889, p. 129. Sull'iconografia di Eva in Gauguin, vedi H. Dorra, *The First Eves in Gauguin's Eden*, in “Gazette des Beaux Arts”, 6a serie, XL, marzo 1953, pp. 189-202 e *More on Gauguin's Eve*, *ivi*, XLIX, febbraio 1967, pp. 109-12; e L.S. Dietrich, *Gauguin: The Eve of my Choice*, in “Art's Criticism”, IV, 2, 1988, pp. 47-60.

e che ora si accingeva a riprendere, in termini appunto più scarni e rattenuti, col trasferimento dal luglio 1889 nell'ambiente rude e primitivo del villaggio di Le Pouldu. Fin dalla grande retrospettiva del gennaio 1887 all'Ecole des Beaux Arts, la critica si era attestata su una lettura formale che, riconnettendo l'opera di Millet all'asse del classicismo poussiniano, nell'evidenza prestata al tipo, ne smussava la carica realistica, così come, sul piano dei contenuti, si era ormai esorcizzato ogni disturbante riferimento a denunce d'afflato socialista, in favore di una visione "biblica", statica e astorica, del lavoro nelle campagne. La sottrazione di Millet alla sfera del realismo ne motiva, quindi, l'attualità per la cultura postimpressionista, e in particolare, per le ricerche avviate fra 1887 e 1888 da Bernard e Gauguin. Il critico Michel, nel recensire la retrospettiva di Millet del 1887, avanza delle conclusioni alla data significative, se si pensa che le prime prove sintetiche di Bernard, come *Asnières, la casa dell'artista (Asnières, vue de la maison de l'artiste)*, sono dell'inverno 1887: "Ciò che l'interessa sono le silhouettes delineate per sommi capi, le linee risaltate che caratterizzano un movimento e che gli conferiscono ritmo [...] dato che tutto tende all'essenziale, ciò che egli dice è definitivo. Si nota nella definizione dei dettagli un'assenza d'arte, un'ingenuità, perfino una goffaggine di fattura".²⁰

Il commentatore, pur riferendo al tradizionale canone idealista questo processo di tipizzazione, non può nascondersi come esso sfoci nella deformazione, in quella goffaggine o "gaucherie" che, negli anni novanta, costituirà la principale obiezione a Cézanne. Il fatto che Millet appaia un precursore su questa linea, è confermato dal giudizio espresso da Mantz sulla selezione millettiana in mostra alla "Centennale": "Vi è nelle sue opere una traduzione che altera alquanto il testo e lo trasfigura, grazie a una sorta di ingrandimento ottenuto con l'eliminazione dei dettagli e di ogni segno particolareggiato"; da questa prospettiva, la ricerca di Millet "rimarca un principio nuovo".²¹

Quando Gauguin schizza le *Spigolatrici*, non ha, comunque, presente la sola semplificazione dei mezzi espressivi, ma l'arcaismo complessivo, anche nei nessi di senso, che spira dal quadro. La spigolatura, regolamentata all'epoca e ristretta ai soli assegnatari di un attestato di indigenza, visualizza un'accezione fatalistica della sopravvivenza, ai limiti delle risorse umane, affidata ai soli

²⁰ A. Michel, *Jean François. Millet*, in "Gazette des Beaux Arts", XXIX, 2a serie, luglio 1887, pp. 5-24, qui pp. 22-23: "Ce qui l'intéresse, ce sont les silhouettes largement exprimées, les lignes décisives qui caractérisent un mouvement et qui le rythment [...] comme va tout droit à l'essentiel, ce qu'il dit est définitif. On rencontre dans les notations des accessoires, une absence d'art, une naïveté et même une gaucherie de main".

²¹ P. Mantz, *op. cit.*, p. 517: "Il y a là une traduction qui altère un peu le texte et le transfigure, avec un agrandissement obtenu par l'élimination du détail et du signe particulier".

cicli della natura, a una grama raccolta di ciò che si è troppo poveri per aver seminato. La fatica di vivere, visualizzata nella costrizione a una passiva ripetitività di gesti, sembra rifluire – e il disegno dell'*Album Walter* potrebbe esserne un tramite – nella nuova serie di opere incentrate sul lavoro dei campi, che Gauguin intraprende nel corso dell'autunno-inverno a Le Pouldu.²² Le *Raccogliatrici di alghe* (*Ramasseuses de varech*) (W 349), la tela di maggior impegno e respiro compositivo di questa serie, presenta un'altra scena di raccolta passiva – le alghe venivano riciclate come concime – di prerogativa quindi femminile; anche formalmente essa sembra essere l'opera più millettiana di Gauguin, nel montaggio di diverse citazioni dall'artista. La figura in piedi col rastrello è riferibile a *La donna col rastrello* (*La ratéleuse*), di cui circolava dal 1855 una popolare incisione, copiata da van Gogh; il carico di alghe sulla lettiga e la gravità delle sue portatrici ricordano la *Nascita del vitello* (*Naissance du veau*) del 1864, quadro ugualmente esposto alla "Centennale"; la progressione, composta e processuale, delle figure dallo sfondo verso il primo piano, rimanda alla sequela delle portatrici di fascine de *L'inverno, le taglialegna* (*L'hiver, les bûcheronnes*) del 1868-1874, esposto alla retrospettiva del 1887. Sempre nell'ipotesi di un interesse contestuale di Gauguin per il tema delle *Spigolatrici*, fino alla trasposizione nelle *Raccogliatrici di alghe*, non si può non pensare alla descrizione indiretta, riferita a un quadro del pittore Crescent, che ne offrono i fratelli Goncourt in *Manette Salomon* del 1866, romanzo ambientato nella cerchia dei pittori realisti, caro a van Gogh e forse anche per questa via noto a Gauguin. I Goncourt descrivono una scena di raccolto in cui Crescent aveva tentato "d'indicare la grandezza e un'antica sacralità grazie all'austera semplicità delle pose, alla rotondità di una linea elementare, a una sorta di stile frusto proprio di un'umanità primitiva, che fa della contadina, della bracciante ricurva sulle zolle, di quel corpo dove la fatica dei campi ha annientato ogni aspetto di femminilità, una silhouette piatta e rigida, vestita dei toni dei due elementi che ne costituiscono l'orizzonte di vita: il bruno della terra, il blu del cielo".²³ Il

²² Sulle connotazioni socioeconomiche della spigolatura vedi T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848-1851* (London 1973), London 1988, pp. 79-80. Fra le opere millettiane eseguite a Le Pouldu vedi *Le falciatrici* (*Les faneuses*) (W 350) e *La mietitura* (*Le moisson*) (W 351 e 352).

²³ J. e E. de Goncourt, *Manette Salomon* (Paris 1866), Paris, s.d., p. 290: "indiquer la grandeur et l'antique sainteté avec l'austère simplicité des poses, avec la rondeur d'une ligne rudimentaire, l'espèce de style fruste d'une humanité primitive, faisant de la paysanne, de la femme de labeur courbée sur la glebe, de ce corps où le labeur du champ a tué la femme, la silhouette plate et rigide, habillée comme la déteinte des deux éléments où elle vit: du brun de la terre, du bleu du ciel".

bruno delle alghe e l'azzurro fondo del mare costituiscono la chiave del registro cromatico su cui è impostato le *Raccogliatrici di alghe* di Gauguin; e in una lettera a Vincent van Gogh dove descrive il quadro, Gauguin confessa di aver forse esagerato “certe rigidità di posa, certi colori cupi”, apposta per esprimere un senso di “lotta per l'esistenza, di tristezza e di ubbidienza alle sue leggi sciagurate”.²⁴

Da Millet a Manet il divario è grande, ma i due artisti sono ugualmente presenti a Gauguin, sia nell'ambito della “Exposition Centennale” che nel corso del suo lavoro immediatamente successivo, dell'estate e autunno 1889. Il *Carnet Huyghe*, alle pagine 186 e 187, presenta due schizzi da opere di Manet, rispettivamente *Il piffero (Le fifre)* e *Olympia*, entrambe in mostra alla “Centennale”. A differenza dell'*Album Walter*, dove i disegni dai quadri esposti si susseguono in una sequela coerente, interpolata con altre notazioni sempre relative all'Esposizione Universale, gli schizzi da Manet si trovano qui frammentati a studi di evidente soggetto bretone, fra cui alcuni di copricapi e costumi femminili in cui è possibile ravvisare, data la datazione di questa parte del *Carnet* alla prima metà del 1889, degli appunti visivi preliminari alla stesura della *Belle Angèle* (W 315), collocabile al giugno 1889, quando Gauguin, appena reduce da Parigi, si ferma per un breve periodo a Pont-Aven, prima di ritirarsi nella solitudine di Le Pouldu. La stessa sommarietà con cui è tracciato nelle sue linee portanti lo schema compositivo dell'*Olympia* conferma che lo schizzo del *Carnet Huyghe* è fatto a memoria. Del resto, altri spunti da Degas e Cézanne, che Amishai Maisels ha riconosciuto nella prima parte del *Carnet*, databile all'autunno 1888, sono di origine mnemonica, probabilmente funzionali alle discussioni in materia di scelte di tendenza che si svolgevano ad Arles fra Gauguin e van Gogh. Anche il riferimento all'*Olympia* esula dalla testualità del quadro manettiano ed è assunto in una prospettiva più vasta, forse proprio in polare antinomia col ritratto di Angèle Satre. È verosimile che la scritta *La belle Angèle*, apposta alla base del ritratto Satre, sia una risposta speculare a quella che era divenuta “*La belle Olympia*” – come la definisce Gauguin nel suo articolo su “Le Moderniste” – e cioè il vertice espressivo di una generazione che l'artista vedeva ormai alle spalle, pur riconoscendone la filiazione per sé e il proprio gruppo. Di fatto, sia l'*Olympia* che il ritratto di Angèle vivono dell'ambiguo trasmutarsi di un codice iconografico tradizionale, conseguente ad una

²⁴ *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, a cura di D.Cooper, Lausanne 1983, 36 (a Vincent, Le Pouldu, c. 20 ottobre 1889): “certaines rigidités de pose, certaines couleurs sombres [...] de lutte pour la vie, de tristesse et d'obéissance aux lois malheureuses”. *Paul Gauguin, Vincent e Théo van Gogh: sarà sempre amicizia tra noi, lettere 1887-1890*, a cura di V. Merlhès, Milano 1991, 141 (ridatata 8-10 dicembre 1889).

sua, inedita, ricontestualizzazione. Nell'*Olympia*, il nudo da distanziato oggetto di spettacolo si fa provocatorio oggetto di consumo, allusivo a una condizione femminile che il nuovo scenario urbano non dissimula, ma incentiva ed esibisce. Nella *Belle Angèle*, il ritratto di una contadina, puntigliosamente classificata per età e per ceti nei dettagli del costume, si fa, tramite la presenza dell'idolo che le è affiancato, astratta icona di un archetipo femminile di fertilità e sacralità, ormai tutelato solo dalla persistenza di società arcaiche o comunque "diverse".

Precedente iconografico della *Belle Angèle* è *Ritratto di mia nonna* (*Portrait de ma grand-mère*) di Félix Bracquemond, incisione esposta alla "Centennale" nella sezione della grafica; ma il processo di stilizzazione cui è sottoposta l'effigie di Angèle, fino a perdere ogni veridicità fisiognomica, rimanda ad altre esperienze vissute da Gauguin nell'ambito dell'Esposizione del 1889. Nell'assimilare la figura a una sorta di idolo, c'è una probabile traccia dell'astratta pantomima inscenata nel villaggio giavanese da quattro giovanissime danzatrici, una delle quali è ritratta nel verso del foglio 54 dell'*Album Walter*, con un tamburello in mano e in un dettaglio del volto dai grandi occhi obliqui e bistrati. A sua volta, l'idolo affiancato ad Angèle è di fonte precolombiana, per gli evidenti riscontri con le statuette fittili delle culture preclassiche dell'altopiano centrale del Messico, esposte nella sezione dell'*Histoire de la Céramique* allestita nel Palais des Arts Libéraux. L'*Album Walter* offre un'altra, probabile, conferma dell'attenzione di Gauguin per le arti precolombiane nello schizzo di una maschera nel verso della pagina 60. Qui, la forzatura di alcuni tratti, la semplificata frontalità, la triangolazione del naso, l'aggressivo rilievo della dentatura appare sollecitato dalla squadratura in pietra degli originali precolombiani, come dall'inserzione nelle maschere azteche di ossidiana e madreperla per denti e iridi; tanto che questa maschera appare il prototipo del tahitiano *Idolo con la conchiglia* (*Idole à la coquille*) (G 99) del 1892.

Ceramiche e sculture precolombiane, oltre che essere presenti nella collezione di famiglia e del tutore Gustave Arosa, potevano essere state notate da Gauguin fra i reperti del vicino Musée d'Ethnographie del Trocadéro, dato che nei fogli seguenti dell'*Album Walter*, il verso della pagina 64 e la 65, vi sono due schizzi della mummia peruviana accovacciata, ivi conservata, e a cui Gauguin aveva già guardato per la posa contratta, desolatamente ripiegata su di sé, dell'*Eva bretone* (*Eve bretonne*), un pastello presentato nella mostra al Café Volpini.²⁵ Al di là di

²⁵ Vedi V.W. Andersen, *Gauguin and a Peruvian Mummy*, in "The Burlington Magazine", CIX, 769, aprile 1967, pp. 238-242 e H. Dorra, *Gauguin's Dramatic Arles Themes*, in "Art Journal", XXXVIII, 1, autunno 1978, pp. 12-17, dove si ricorda che la mummia era uno dei pezzi più noti del Musée Ethnographique.

queste ipotesi, la brutalità della maschera nel verso della pagina 60 dell'*Album Walter* trova un ulteriore riscontro con quella anonima e ricorrente dei contadini di Millet, come nell'allora tanto discusso *Uomo con la vanga* (*Homme à la houë*), esposto alla "Centennale", ma salutato alla sua prima sortita, nel Salon del 1863, come il tendenzioso manifesto di un'umanità degradata dall'oppressione del lavoro, e al limite del "cretinismo" per l'animalesca, fatalistica acquiescenza alla propria condizione.²⁶

TRENDS DI MERCATO

Il riferimento a Millet rimanda al secondo avvenimento che, nell'estate 1889, alimenta le discussioni di artisti, critici, amatori: si tratta del clamoroso caso dell'*Angelus*, battuto nella vendita all'asta della collezione Sécrotan, il 1° luglio, per la cifra allora vertiginosa di 553.000 franchi. Gauguin commenta puntualmente la vicenda in un articolo redatto in Bretagna e pubblicato, come i precedenti, su "Le Moderniste", il 21 settembre. *Qui trompe-t'on ici?* è il titolo dello scritto che, nella sua sostanza, si riduce a una prevedibile diatriba sull'assurda condizione degli artisti dell'avanguardia, ignorati in vita e beneficiati da un successo postumo, e a un'amareggiata requisitoria contro la Commissione Superiore delle Belle Arti che, nella miopia della propria committenza e dei propri acquisti, delimitati entro l'ambito dell'arte ufficiale esposta ai Salons, "si è dimostrata sempre imbecille e ignorante".²⁷ Ma, l'accento posto nel testo sui vantaggi che una precoce musealizzazione apporterebbe sia all'artista, sollevato dalla sua indigenza, che allo Stato, tutelato dalla spirale di manovre speculative, dissimula, in realtà, una viva consapevolezza dei meccanismi di promozione e consumo dell'arte: il sostegno dello Stato, più che a calmierare i prezzi, è funzionale all'estensione e al consolidamento del mercato, in quanto garante della tenuta nel tempo del nome dell'artista.

Tutta la recente storiografia che, nell'ambito di un processo di revisione, ha concentrato il proprio interesse sull'evoluzione del quadro socio-economico entro cui si situa la produzione d'arte negli anni settanta e ottanta a Parigi,

²⁶ Cit. in N. McWilliam, *Le Paysan au Salon, Critique d'art et construction d'une classe sous le second Empire*, in *La critique d'art en France 1850-1900*, a cura di J.P. Bouillon, Clermont-Ferrand 1989, pp. 81-94, qui p. 85.

²⁷ P. Gauguin, *Qui trompe-t'on ici?*, in "Le Moderniste illustré", 21 settembre 1889, poi in *Gauguin. Ovir...*, cit., pp. 54-55. Per la complessa vicenda di mercato dell'*Angelus* vedi *Jean-François Millet*, catalogo della mostra a cura di R.L. Herbert, Paris, Grand Palais, 1975, n. 66.

ha insistito sul carattere apertamente imprenditoriale che ora assume l'iniziativa degli artisti dell'avanguardia realista e impressionista. Questi iniziano a far fruttare la propria condizione di marginalità in termini di individualismo creativo, di spregiudicata affermazione del nuovo, del tutto assimilabili, sia sul piano delle metodologie operative che su quello delle motivazioni ideologiche, alle strategie poste in atto, su un opposto versante, dall'alta borghesia, nel suo farsi protagonista della fase delle grandi concentrazioni e del capitalismo avanzato.²⁸ Boime, in particolare, cita Gauguin come caso esemplare in questo senso, ovviamente per il suo passato di agente di borsa, più propriamente per aver modellato la propria immagine su quella del tutore Arosa, anch'egli operatore finanziario, collezionista di artisti contemporanei, sperimentatore di nuove tecniche per la riproduzione in fototipia delle opere d'arte, così come Gauguin sperimenta con la ceramica. Pissarro, in una lettera dell'ottobre 1883, relativa al trasferimento di Gauguin a Rouen, dettato, come egli stesso aveva confessato, dall'esistenza in loco di una clientela abbiente e facilmente abbordabile, esprime un giudizio duro su questo genere di opzioni. "Decisamente – scrive Pissarro – Gauguin m'irrita; anche lui è un tremendo mercante, se non altro per il suo genere di preoccupazioni. Non oso dirgli quanto questo atteggiamento sia erroneo, tale da non portargli alcun giovamento [...] non che io ritenga che non si debba cercare di vendere, ma credo che sia del tempo perso farsene il proprio unico pensiero, si perde di vista il proprio lavoro, se ne esagera il valore". Pissarro conclude che, dato che il mercato parigino è ormai saturo, la soluzione migliore, al momento, è di non assumere iniziative, così come ritengono anche Monet e Renoir.²⁹

La svolta di Gauguin nel 1889, segnata dalle sue reazioni all'Esposizione Universale e alla *Vente Sécretan*, costituisce, invece, la spia più evidente di una specifica sensibilità alle tipologie della domanda; è questo, cioè, il momento in cui, per il concorrere di diversi fattori, si fa più esplicita una possibile con-

²⁸ A. Boime, *La committenza degli imprenditori nella Francia dell'Ottocento* (1976) in *Artisti e imprenditori*, Torino 1990, pp. 21-111; R.L. Herbert, *Impressionism, Originality and Laissez-faire*, in "Radical History Review", XXXVIII, 1987, pp. 7-15; N. Green, *Dealing in Temperament: Economic Transformations of the Artistic Field in France during the Second Half of the 19th Century*, in "Art History", X, 1, marzo 1987, pp. 59-78.

²⁹ *Correspondance de Gauguin...*, cit., p. XX e *Correspondance de Pissarro*, cit., vol. I, (1865-1885), Paris 1980, 185 (a Lucien, Rouen 31 ottobre 1883): "Décidément Gauguin m'inquiète; lui aussi est un terrible marchand, du moins en préoccupation. Je n'ose lui dire combien c'est faux et ne l'avance guère [...] non pas que je pense que l'on ne doit pas chercher à vendre, mais je crois que c'est du temps perdu que de penser à cela uniquement; vous perdez de vue votre art, vous exagérez votre valeur".

notazione “imprenditoriale”, sottesa all’ipotesi di nuove direzioni di ricerca, come alle possibili modalità di una loro affermazione sul mercato. Sulla consapevolezza “imprenditoriale” del proprio lavoro, che i citati avvenimenti del 1889 acuiscono e pongono in risalto, c’è una testimonianza diretta dello stesso Gauguin, in una lettera inviata alla moglie nel febbraio 1888, alla vigilia della partenza per un lungo soggiorno a Pont-Aven, su cui l’artista mostra di contare per la produzione e l’accantonamento di un consistente stock di nuovi quadri. Gauguin espone una serie di riflessioni in risposta a quello che egli considera il filisteismo borghese della moglie, esclusivamente interessata alla stabilità economica e allo status sociale che ne consegue. A differenza della classe che vive della rendita di un capitale, come nel caso degli impiegati con interessenza – la precedente condizione di Gauguin – l’artista vive del proprio lavoro, ma “lo spirito d’iniziativa (nelle arti come in letteratura) crea, sulla lunga distanza, questo è vero, una situazione indipendente e produttiva”, al punto di essere fattore propulsivo, determinante nello sviluppo della società: “E qual è la parte più bella di una nazione vitale, tale da fruttificare e arricchire tutto il paese? È l’artista”.³⁰ In *On Heroes* di Thomas Carlyle (1841), il poeta è al vertice della scala sociale, assieme al guerriero e al sacerdote, per la sua qualità di iniziato; anche se questo modello sarà fortemente presente a Gauguin, specie dopo la convivenza con van Gogh ad Arles, in questo caso la figura dell’artista resta, piuttosto, funzionale a un modello di sviluppo economico.

Dopo il sedimentato sperimentalismo del 1888, che è, appunto, un anno di ricerche condotte a Pont-Aven con Bernard e ad Arles con van Gogh, sulla linea di una progressiva astrazione, cui concorrono il sintetismo delle forme e il simbolismo dei colori, l’incoraggiamento ricevuto da quello che senza dubbio era stato un primo successo di vendita – il quadro *Donne bretoni che conversano* (*Bretonnes causant*) (DW 237) ceduto in ottobre da Théo van Gogh per seicento franchi e il successivo attestarsi dei prezzi sulla cifra di quattrocento franchi a dipinto – inducono Gauguin, nel 1889, al ritorno a Parigi da Arles, a una serie di confronti con il pubblico.³¹ L’atteggiamento da assumere rispetto al mercato aveva del resto già costituito il costante sottofondo dello scambio di esperienze maturato con van Gogh. Questi aveva riassunto la situazione

³⁰ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 139 (a Mette, Parigi febbraio 1888): “l’esprit d’initiative (arts-lettres) crée, longuement, il est vrai, la situation indépendante et productive [...] Et quelle est la plus belle partie de la nation vivante, fructifiant, enrichissant le pays? C’est l’artiste”.

³¹ *The Art of Paul Gauguin*, catalogo della mostra a cura di R. Brettell et al., Washington D.C., The National Gallery of Art, 1988, pp. 46-47.

in una lucida lettera al fratello Théo dell'agosto 1888: "Ho ancora ribadito a Gauguin, nella mia ultima lettera, che se dipingessimo come Bouguerau, allora potremmo sperare di guadagnare, e che il pubblico non cambierà mai, non amando altro che le cose dolci e lisce. Se si ha un talento più austero non si può contare sul ricavato del proprio lavoro, la maggior parte delle persone con sufficiente intelligenza per capire e amare i quadri impressionisti sono e resteranno troppo povere per comprare".³² A Parigi, con l'amico Schuffenecker, Gauguin organizza la mostra del gruppo sintetista al Café Volpini, intesa a emulare gli esempi di Courbet e Manet, che avevano ugualmente fruito della pubblicità connessa alla coincidenza con l'adiacente Esposizione Universale; e pubblica un album con dieci zincografie – la cosiddetta *Suite Volpini*, perché consultabile in mostra – eseguite su suggerimento di Théo Van Gogh, per "farsi conoscere".³³ Su questa linea promozionale, vanno, inoltre, ricordati gli articoli pubblicati in luglio su "Le Moderniste", con il loro taglio polemico che continuamente riporta il discorso sui pittori esclusi dalla "Exposition Décennale"; e la solidarietà di conseguenza ricercata con il direttore della rivista, il giovane critico Aurier, autore di un'entusiasta recensione della mostra da Volpini. Gauguin è consapevole che il successo di un artista è ormai decretato dal patto intercorrente fra critico e mercante – Aurier e Théo van Gogh nella fattispecie – per il mutuo concorrere di una politica di acquisti in blocco, che fa lievitare i prezzi, e di una pubblicistica volta a sostenere sugli organi di stampa un nome, una linea di ricerca. Era stato questo il caso di Rousseau e Millet, affermatasi per l'azione convergente del critico Alfred Sensier e del gallerista Paul Durand-Ruel.

Del resto, le alterne fortune di Durand-Ruel, le oscillazioni della sua clientela, offrono negli anni settanta e ottanta una sorta di termometro del mercato, e sembrano costituire per Gauguin un imprescindibile parametro di riferimento, nel valutare le possibili eventualità di collocare il proprio lavoro rispetto alla domanda del pubblico. Durand-Ruel è il primo a comprare tre quadri di Gauguin al prezzo complessivo di 1500 franchi, nel 1881, quando questi era

³² *Correspondance de van Gogh...*, cit., vol. III, 524 (a Théo, Arles 13 o 14 agosto 1888): "J'ai encore dit celà à Gauguin dans ma dernière lettre que si on peignait comme Bouguerau qu'alors on pouvait espérer gagner – mais que le public ne changera jamais et n'aime que les choses douces et lisses. Avec un talent plus austère il faut pas compter sur le produit de son travail, la plupart de gens intelligents assez pour comprendre et aimer les tableaux impressionistes [sic] sont et resteront trop pauvres pour acheter". Il problema del mercato è in specie trattato nella ricostruzione del periodo di Arles operata da V. Merlhès in *Gauguin et van Gogh. Lettres retrouvées...*, cit., pp. 133-257.

³³ *Gauguin: 45 Lettres...*, cit., 35 (a Vincent, Parigi 20 gennaio 1889).

soprattutto un cliente, interessato ad arricchire la propria collezione di opere impressioniste.³⁴ Dopo il fallimento, nel gennaio 1882, dell'Union Générale, la banca che aveva finanziato le sue speculazioni, il gallerista riduce notevolmente la propria attività, limitandosi al genere di più sicuro consumo, il paesaggio; dal 1886, dopo una mostra di opere impressioniste a New York e la connessa apertura di canali diretti con il collezionismo statunitense, le vendite di Durand-Ruel registrano una nuova impennata grazie al successo dei pittori di Barbizon, di cui egli detiene in pratica l'esclusiva, dati i precedenti stoccaggi. Assecondando quest'andamento in un modo che non può non essere intenzionale, anche se confermato solo di sfuggita nella corrispondenza,³⁵ Gauguin fra il 1882 e il 1886 produce quasi esclusivamente paesaggi; dal 1886, con il primo soggiorno a Pont-Aven, si adegua al definitivo emergere sul mercato delle scene di vita rurale, rileggendo l'ambiente bretone secondo la dimensione atemporale, estranea a ogni contingenza storica, di cui Millet è, ormai, l'antesignano indiscusso. Nel 1889, i prezzi dei quadri di Gauguin restano più o meno gli stessi di quelli pagati da Durand-Ruel nel 1881: la media è di circa trecentocinquanta franchi a dipinto. Un'impennata Gauguin la raggiungerà solo con i novecento franchi spuntati dalla *Visione del sermone* alla vendita all'asta delle proprie opere nel febbraio 1891 – l'unico ricavo che superi gli ottocento franchi corrispostigli dal gallerista nel 1881 per un quadro di paesaggio. È chiaro che la vertiginosa speculazione intessuta intorno all'*Angelus*, un quadro che nel 1859 era stato venduto da Millet per mille franchi, e che aveva visto gonfiare il proprio valore in un avvicinarsi di rilanci fra collezionisti e mercanti, fra aste ed esposizioni, colpisca Gauguin. Il genere rurale nella versione di Millet distacca ormai quello, ispirato a un levigato *trompe-l'oeil*, praticato dagli artisti del *juste-milieu* e per cui la Commissione delle Belle Arti aveva precedentemente espresso una preferenza, acquisendo nel 1885 *La fienagione (Les foins)* di Bastien Lépage per la considerevole cifra di 25.000 franchi. L'interesse di Gauguin è, comunque, motivato più che dall'esemplarità di strategie di mercato, impensabili nel suo caso, dal fatto che la vendita dell'*Angelus*, infine accordato a una cordata di collezionisti statunitensi, l'American Art Association, decreta l'affermazione, sia sul piano dei contenuti che dei mezzi espressivi, di quella tendenza arcaico-primitivista che egli stesso andava perseguendo, pur se con ben altri rischi a livello di esperimenti formali. Inoltre, tale affermazione avviene su un versante di collezionismo in ascesa, quale quello americano, meno colto e presumibilmente meno recettivo di quello europeo rispetto alle remore

³⁴ Vedi la lista delle vendite redatta da Gauguin nel *Carnet Huyghe* cit., p. 228.

³⁵ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 40 (a Pissarro, Rouen autunno 1883).

accademiche, ostili a ogni sintomo di novità. A conferma di queste riflessioni valgono le opere eseguite da Gauguin a Le Pouldu nell'autunno-inverno 1889-1890, di certo le più millettiane del suo percorso, con un vertice nelle citate *Raccogliatrici di alghe*. Soprattutto, al di là dei riscontri iconografici, Gauguin rilancia il substrato ideologico, di *memento* di un primario ordine morale, attribuito ormai con consenso unanime all'umanità contadina di Millet in seguito alle recensioni e alla monografia di Sensier, e tanto rassicurante o gratificante per i suoi collezionisti, dagli altrimenti spregiudicati capitani d'industria e banchieri, francesi o americani, ai piccolo-borghesi, già d'estrazione rurale, destinatari della riproduzione a stampa dell'*Angelus*, diffusa dal mercante Petit in modo capillare al prezzo di venti franchi. Ancor più dei contadini di Millet, quelli di Gauguin si fanno simboli di una condizione archetipica e immutabile, radicata nella terra, nei suoi lavori, nei suoi cicli: lo testimoniano la perdita di ogni residua traccia individuale nelle fisionomie e il conformarsi dei gesti a una rigida ritualità.

Allo stesso tempo della rilettura di Millet, gli eventi del 1889, specie il complesso panorama di culture figurative non occidentali esperibile all'Esposizione Universale, inducono Gauguin a un ulteriore approfondimento della propria ricerca di taglio primitivista. Anche in questo caso non sono secondarie considerazioni di mercato: l'Atelier du Midi, la società di artisti auspicata da van Gogh e rilanciata nel corso del soggiorno di Gauguin ad Arles quale auspicabile, futuro, Atelier des Tropiques – con un riferimento all'esperienza di questi in Martinica – è una riproposta della solidarietà di intenti, della condivisione di motivi e tecniche che aveva fatto la fortuna della scuola di Barbizon, specie presso i collezionisti americani. Solo che, a cinquanta anni di distanza, gli orizzonti si allargano per gli artisti, ormai pressati dalla rapida obsolescenza delle mode e persuasi, grazie al favore riscosso dall'arte giapponese, del sicuro effetto sul mercato di scenari esotici e stilemi arcaistici. Così, in una lettera inviata da Arles a Schuffenecker nel novembre 1888, Gauguin manifesta l'intenzione di tornare in Martinica, poiché “il mercato ha bisogno di nuovi soggetti” e ribadisce, in una coeva missiva a Bernard che “io sono abbastanza del parere di Vincent, che l'avvenire sia dei pittori dei Tropici, ancora ignoti alla pittura, e che ci vogliano temi nuovi per il pubblico, stupido nei suoi acquisti”.³⁶ Significativamente, questi propositi riaffiorano con insistenza nella corrispondenza

³⁶ *Ibidem*, 180 (a Schuffenecker, Arles c. 2a settimana del novembre 1888): “le marché a besoin de motifs nouveaux”, e 178 (a Bernard, Arles c. 9-12 novembre 1888): “je suis un peu de l'avis de Vincent, l'avenir est aux peintres des Tropiques, qui n'ont pas été encore peints et il faut du nouveau comme motifs pour le public stupide acheteur”.

di Gauguin a partire dal giugno 1889, dopo le visite effettuate all'Esposizione Universale. La meta è ora il Tonchino, di certo perché Gauguin, come, del resto, la gran massa del pubblico – “Gli Annamiti hanno sbrigliato tutta la nostra curiosità”, scrive un recensore – è rimasto colpito dai padiglioni delle colonie indocinesi, per la prima volta presentate a Parigi, ciascuna nell'individuale singolarità dei propri manufatti. Inoltre, vi si potevano vedere degli artigiani intenti al lavoro, secondo una procedura tipizzante e mnemonica, astratta dall'osservazione empirica, del tutto congeniale alle coeve ricerche di Gauguin: “Niente era più intrigante del vedere questa gente comporre i propri motivi decorativi senza un modello, senza un qualsiasi documento cui attenersi. Li tracciano in punta di pennello, dando vita al primo colpo a immagini originate nella loro immaginazione e intese a rappresentare dei fiori, degli animali, delle persone”.³⁷

Nel corso dell'anno successivo, l'interesse di Gauguin si sposterà sul Madagascar ed infine su Tahiti, ma il movente, almeno quello esposto in maniera esplicita e sintetica nelle lettere, resta lo stesso: nel luglio 1890, citando a Théo van Gogh il Madagascar, Gauguin scrive: “Tutto mi ci spinge. La solitudine, l'Oriente che ho intravisto e che ancora non ha avuto un suo diretto interprete in Europa. Oggi, quando ormai tanti fanno della pittura impressionista, è necessario distinguersi anche per una propria specialità in soggetti differenti”.³⁸ In tale ricerca di nuovi repertori tematici e registri stilistici, l'atteggiamento di Gauguin è del tutto assimilabile allo spirito imprenditoriale dell'epoca – come lo era stato, del resto, *ante litteram*, quello di Baudelaire nei suoi *Conseils aux jeunes littérateurs*:³⁹ l'intento non è quello di assecondare scelte di gusto che, pur se innovative, risultino già verificate dall'andamento del mercato, ma di creare ex-novo una domanda, presupponendo a proprio rischio certe attese, forzando

³⁷ *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, Paris 1889, t. II, p. 374: “Toutes nos curiosités se sont débridées autour des Annamites”. M. Brincourt, *L'Exposition Universelle de 1889*, Paris 1890, p. 214: “Rien n'était curieux comme de voir ce gens composer leur motifs sans modèles, sans documents d'aucune espèce. Ils tracent du bout de leur pinceau, et du premier coup ces images enfantées dans leur imagination et qui représentent des fleurs, des animaux, des personnages”. Sul Tonchino, vedi *Lettres de Gauguin...*, cit., LXXXII (a Mette, Le Pouldu fine giugno 1889), LXXXIII (a Schuffenecker, Le Pouldu luglio 1889), LXXXIV (a Bernard, Le Pouldu agosto 1889).

³⁸ *Gauguin: 45 lettres...*, cit., 25 (a Théo, Le Pouldu c. 7 luglio 1890): “Tout m'y pousse. La solitude, l'orient que j'ai entrevu et qui n'a pas encore eu son interprète directe en Europe. Aujourd'hui, où beaucoup font de l'impressionisme [sic], il faut se distinguer aussi par une spécialité des motifs différents”. *Gauguin, V. e T. van Gogh: sarà sempre amicizia...*, cit., 169, ridatata 5 luglio 1890.

³⁹ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, in *Oeuvres...*, cit., pp. 934-935.

degli orientamenti intuiti più che osservati. Nel novembre 1889, a fronte di un bilancio sconcertante, perché, nonostante tutte le iniziative assunte e i contatti ricercati, le vendite, dall'inizio dell'anno, ammontano a soli 925 franchi, Gauguin oppone un reciso rifiuto al suggerimento di Bernard di produrre quadri di sicura collocazione sul mercato: "In quanto a fare della pittura commerciale, anche di tipo impressionista, grazie, no. Intravedo al fondo di tutto me stesso un fine più elevato".⁴⁰

La risonanza del mito delle origini nel contesto della temperie simbolista motiva la validità di un'analisi anche culturale delle pratiche economiche, delle strategie commerciali prima considerate e volte a orientare la domanda su "motifs différents". Questo stesso mito era, a sua volta, il portato di fattori in sé discordanti, dalla polemica antiprogressista degli intellettuali – di Baudelaire, di Flaubert, dei Goncourt – alla propaganda coloniale che dai nuovi territori si aspettava sia risorse materiali sia un effettivo processo di rigenerazione, inverso al senso di decadenza, anche genetica, subentrato in Francia dopo la sconfitta del 1870. Da qui proveniva uno stato di malessere che accomunava, ad esempio, il rifiuto di Rimbaud per le "paludi occidentali" a quello di Gauguin per "l'occidente marcio" e "tutta la sua melassa".⁴¹ Parallelamente, nel caso di Gauguin, le ragioni per la scelta di un esotismo primitivista sono estremamente variate, comprendendo sia l'interesse portato a modalità di appercezione infantile o "sauvage" – secondo l'equazione evoluzionistica – sia i risvolti specificamente personali di una ricerca dell'Altro, visualizzata in un Eden astorico.⁴² Ma, il contesto concreto degli avvenimenti del 1889, e il loro riverberarsi sulla situazione di Gauguin all'epoca, suggeriscono ulteriori considerazioni.

La *Vente Sécretan* consacra a pari titolo il mito di Millet e quello della *naïveté* dell'artista, sia nelle scelte e atteggiamenti esistenziali che nelle tematiche e nei mezzi espressivi adottati nelle opere, portando così a compimento un

⁴⁰ *Lettres de Gauguin...*, cit., XCII (a Bernard, Le Pouldu novembre 1889): "Quant à faire de la peinture de commerce, même impressioniste [sic]: non. J'entrevois dans tout le fond de moi-même un sens plus élevé".

⁴¹ A. Rimbaud, *L'impossible*, in *Une saison en Enfer*, Bruxelles 1873; vedi anche, nello stesso volume *Mauvais sang*: "Ma journée est faite; je quitte l'Europe [...] Je reviendrais avec de membres de fer, la peau sombre, l'oeil furieux: sur ma masque on me jugera d'une race forte". *Lettres de Gauguin...*, cit., CVI (a Bernard, Le Pouldu gennaio 1890, erroneamente datata giugno 1890): "L'occident est pourri en ce moment et tout ce qui est Hercule peut comme Antée prendre des forces nouvelles en touchant le sol de là-bas (Orient). Et on revient un ou deux ans après, solide".

⁴² K. Varnedoe, *Gauguin*, in *Primitivism and XXth Century Art*, catalogo della mostra a cura di W. Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1984, trad. ital. *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Milano 1975, vol. I, pp.178-209.

processo culturale iniziato già dalla metà del secolo. In seguito al quadro ideologico entro cui era stata legittimata l'estetica del naturalismo, sia in letteratura che nelle arti figurative, la creatività era divenuta sinonimo di adesione al vero, poi, con una sottile distinzione, la sincerità sembra garantita solo dalla *naïveté*, dall'ignoranza più che dal rifiuto di ogni condizionamento culturale, dall'essere immersi in una sorta di stato di natura, tanto più presumibile per i pittori di paesaggio o di scene di vita rurale, come dimostra il proliferare, dagli anni settanta in poi, delle monografie sugli artisti di Barbizon. Un'invenzione letteraria aveva sicuramente funzionato da battistrada per il taglio di questi studi: si tratta del paesaggista Crescent, figura modellata dai fratelli Goncourt nel loro romanzo *Manette Salomon* sul tipo dell' "uomo rustico e incolto, dall'esistenza selvaggia" che, "murato nella sua *barbisonnerie*", estraneo al mondo, ai musei, al Luxembourg come ai Salons, "era pervenuto, per l'eccesso del suo stato di solitudine e contemplazione a quella sorta di misticismo cui l'arte di soggetto rurale eleva le anime semplici".⁴³ I Goncourt, nel delineare questo ritratto, avevano in mente gli esempi di Corot, Rousseau, Millet; gli ultimi due, a loro volta, si erano dimostrati in più occasioni consenzienti all'autopromozione, a una specifica costruzione d'immagine, come testimoniano la corrispondenza e le recensioni concordate con Sensier, loro critico e mediatore. Così Rousseau si identificava col tipo dell'artista incompreso ed emarginato e Millet si vantava d'essere stato un bracciante agricolo fino alla maggiore età. Se la vicenda dei pittori di Barbizon è un indice di come il criterio di valore del mercato si sposti dalla rarità delle opere sull'unicità dell'artista, ribadita, fra l'altro, da una sua specializzazione in un determinato genere, tutta la strategia operativa adottata da Gauguin a partire dal 1889 sembra trarne, con estrema coerenza, un insegnamento esemplare. Basta consultare la corrispondenza o i ricordi di chi, all'epoca, lo incontrò in Bretagna, da André Gide al pittore Paul-Emile Colin, citato da Chassé, per concludere quanto la confezione di un mito personale, anche se inizialmente non preventivato, contasse nella scelta di un totale isolamento nell'ambiente inospitale di Le Pouldu.⁴⁴ Proprio a questo periodo, all'autunno 1889, appartiene il quadro *Bonjour Monsieur Gauguin* (W 322), ispirato all'omonimo precedente di Courbet, che l'artista aveva visto un anno prima nel Musée Fabre di Montpellier, ed eseguito nel contesto del ciclo decorativo

⁴³ E. e J. de Goncourt, *op.cit.*, pp. 300-301: "Homme inculte et rustique à l'existence sauvage [...] muré dans sa barbisonnerie [...] était arrivé, par l'excès de la solitude et de la contemplation, à l'espèce de mysticisme auquel l'art agreste élève les âmes simples".

⁴⁴ A. Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris 1924, vol. II, pp. 193-196; Ch. Chassé, *Gauguin et son temps*, Paris 1955.

per la stanza da pranzo della locanda di Marie Henry a Le Pouldu. Il dipinto conferma una nuova identità di Gauguin, ora riferita all'equazione fra vita di *bohémien* e solitario vagabondaggio, già cara a Baudelaire,⁴⁵ e che in questo caso si sovrappone al precedente rispecchiamento nella figura di Delacroix, di cui Gauguin aveva condiviso nell'autoritratto *I Miserabili* tutta la caratterizzazione vitalistica e focosa di residuo stampo romantico. Sotto un cielo tempestoso, un introverso Gauguin, avvolto in un pesante pastrano, appoggiato a un bastone e seguito da un cane, si effigia alla stregua di “un uomo che viene da lontano e andrà lontano”, così come lo aveva definito Vincent van Gogh al momento della visita dei due artisti al Musée Fabre, avvicinandolo al *Viandante* della collezione Lacaze al Louvre, allora attribuito a Rembrandt. La contadina incappucciata di nero nell'austero costume bretone presso il cancello, incarna, per un'ulteriore associazione d'idee, sempre innescata da van Gogh, la Solitudine del poema di Alfred De Musset, la *Nuit de décembre*, parafrasato da Gauguin, a proposito del proprio quadro *La vendemmia* o *Miserie umane* (*Les vendanges* o *Misères humaines*) (DW 317), nella stessa lettera a Schuffenecker dove descrive la gita a Montpellier: “Partout où j'ai voulu dormir/ Partout où j'ai voulu mourir/ Partout où j'ai touché la terre/ Un malheureux vêtu de noir/ Auprès de moi venait s'asseoir/ Qui me ressemblait comme un frère”.⁴⁶

Parallelamente a questa ricerca di immagine, i propositi di partenza per una qualche destinazione nelle colonie sono dettati dall'avvertita necessità di doversi distinguere in un genere, per poter esercitare un sicuro impatto sul pubblico, una volta che sia posto l'abbinamento fra immagine dell'artista e ambiti tematici della sua pittura. Questa campagna promozionale, e i suoi primi risultati, si fanno più che mai evidenti al momento dei preparativi per la partenza per Tahiti, nel febbraio 1891, quando una recensione di Claude Roger Marx definisce Gauguin “un etnologo dall'abilità superba” nell'estrarre la bellezza grave delle immagini di tipo *naïf*. Allo stesso modo, la prefazione scritta da Octave Mirbeau per il catalogo della *Vente Gauguin* del 23 febbraio – la vendita all'asta di trenta proprie tele all'Hotel Druot che fruttò quasi 10.000 franchi – o l'intervista rilasciata dallo stesso artista a “L'Écho de Paris”,

⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, LXIX, in *Oeuvres...*, cit., p. 1219: “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion). Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le bohémianisme”.

⁴⁶ *Correspondance de Gauguin...*, cit., 193 (a Schuffenecker, Arles c. il 20-22 dicembre 1888): “Vincent m'appelle quelquefois l'homme qui vient de loin et qui ira loin”. A proposito della malinconica protagonista del proprio quadro *Misères humaines*, fiancheggiata da un'analoga figura incappucciata di nero, Gauguin qui aggiunge “Une femme habillée de noir passe qui la regarde comme une soeur”.

ritornano con toni pressanti, sulla tipologia dell'artista che, a tutela della propria creatività, respinge la civilizzazione, si rifugia in uno stato primitivo o in uno scenario edenico, per poi riportarne testimonianza ad uso di chi è rimasto nella metropoli.⁴⁷ Per una coincidenza significativa, nel giugno 1888, Alfred Stevenson era salpato da San Francisco alla volta delle isole dei Mari del Sud, fino a Samoa, mentre nel 1890 Joseph Conrad risalirà il fiume Congo, nel viaggio poi rievocato in *Heart of Darkness*. Gauguin sicuramente ne condivideva, in toni anche fideistici quanto contraddittori rispetto alla lucidità dei propri calcoli di mercato, il convincimento in una possibile rigenerazione di sensi come di esperienze a fronte di popoli ignari o alieni da qualsiasi acculturamento occidentale.

Un'altra riflessione viene in mente nello scorrere i fogli centrali dell'*Album Walter* che, nella loro successione, rimandano a una sorta di percorso seguito da Gauguin entro l'area dell'Esposizione Universale, dal Palais des Beaux Arts al Palais des Arts Libéraux, ai villaggi ricostruiti sull'Esplanade des Invalides. I disegni da Delacroix, Ingres, Millet, gli studi dalla danzatrice giavanese, e quello di volto femminile alla pagina 56, ispirato a un'incisione di Utamaro della collezione Gonse, esposta al Palais des Arts Libéraux, fino alla maschera precolombiana della pagina 60, sono tutti intercalati – a iniziare dal verso della pagina 50 fino alla 59 – da rapidi schizzi di uomini e donne in conversazione intorno a tavolini da caffè, quasi delle tracce dei momenti di pausa e di sosta che l'artista si concedeva nel corso della visita. In mezzo a questi frammenti animati, gli studi condotti sulle opere d'arte emergono nella perentorietà di un immoto assoluto formale. Avviene così un ininterrotto rimando tra la dimensione urbana, un animato labirinto di eventi in divenire, e quella dell'arte, un museo sospeso nel tempo, dove l'unicità e la localizzazione che ne deriva si oppongono all'atopicità, all'anonimato e allo spaesamento. Se questa è la funzione dell'arte nella condizione moderna, tanto più i riferimenti alle culture figurative primitive, che travalicano una tradizione o un museo, ormai familiari, conferiscono all'opera quell'aura di *unicum* che le è consustanziale, che è più che mai la sua stessa ragione d'essere.

In questo senso, anche il viaggio che Gauguin intraprenderà di qui a poco, alla pari di Stevenson e Conrad, è speculare e antinomico ai ritmi della me-

⁴⁷ C. Roger-Marx, *Paul Gauguin*, in "Le Voltaire", 20 febbraio 1891: "un ethnologue superbement habile". O. Mirbeau, *Preface au catalogue d'une vente de 30 tableaux de Paul Gauguin*, Paris, Hôtel Druot, 23 febbraio 1891, pp. 3-12, prima pubblicato in "L'Écho de Paris", 16 febbraio 1891. J. Huret, *Paul Gauguin devant ses tableaux*, in "L'Écho de Paris", 23 febbraio 1891, p. 2.

tropoli, perché inteso a un annullamento del tempo reale, quello della propria cultura, così come, del resto, accade nel sonno e nel sogno, altri temi determinanti per l'immaginario dell'artista.

ICONOGRAFIA DELLE ORIGINI

L'assunto primitivista si cala, forse in senso riduttivo, e di massima pragmatico, in un sondaggio di fonti figurative estranee al percorso della tradizione artistica occidentale: dopo il ritorno dal primo viaggio del 1887 alla Martinica, che rivela a Gauguin l'imprescindibile urgenza di una propria ricerca in tal senso, il riferimento per tutto il 1888 è all'arte giapponese e ai suoi procedimenti di astrazione fondata sulla visione di memoria e sulla connessa sintesi bidimensionale, in una condivisione di strada con gli artisti del cosiddetto "Petit Boulevard", Vincent van Gogh, Louis Anquetin, Emile Bernard. Nel corso del 1889, forse anche in risposta al disastroso soggiorno ad Arles presso van Gogh, dell'autunno precedente, i parametri referenziali mutano, con uno scarto netto e un esito determinante per tutta la successiva pittura di Gauguin: viene introdotta nel quadro la citazione della statua/idolo, elemento che comporta l'irrigidimento in una sorta di arcaica icona dell'intero sistema rappresentativo e di cui il primo esempio è costituito dal ritratto *La belle Angèle*. A Parigi, fra il gennaio e l'aprile 1889, prima della partenza per Pont-Aven, Gauguin riprende l'attività di ceramista, già iniziata l'inverno precedente, a immediato ridosso del rientro dalla Martinica. Allora aveva lavorato con l'artigiano Ernest Chaplet, presentatogli da Félix Bracquemond, apprendendo le tecniche di modellazione, di invetriatura a smalto, di cottura; la scelta primitivista comporta il recupero della dimensione di *Homo faber*, direttamente coinvolto nei processi di manipolazione e di trasmutazione della materia, in una tensione a investire la memoria tecnica di senso creativo e non ripetitivo.

Probabilmente, come sostiene Merete Bodelsen, principale studiosa della produzione in ceramica di Gauguin, l'artista aveva scoperto, proprio attraverso questa esperienza, le possibilità offerte dall'arte giapponese, allora all'apogeo della sua fortuna nella cerchia di artisti da lui frequentati a Montmartre, ai fini di una forzatura nel senso dell'astrazione dell'usuale linguaggio figurativo. La tecnica del *cloisonné*, o del contorno a silhouette, la sintesi compositiva, le armonie cromatiche, imposte dai procedimenti di cottura, sono tutte modalità così verificate nella produzione fittile prima che in quella pittorica.¹ Un anno dopo, è nella ceramica che Gauguin sperimenta vie nuove nel riferimento a culture figurative lontane nel tempo oltre che nello spazio, e ora riprese in termini sempre più espliciti, o piegati agli esiti più radicali: nei vasi-autoritratto della primavera 1889 (B 48 e B 53) compaiono nette citazioni dall'arte

¹ M. Bodelsen, *Gauguin's Ceramics*, London 1964, pp. 103 e 184-185. Sulla ceramica giapponese vedi P. Gauguin, *Avant et après* (1903), Paris 1923, pp. 49-54.

precolombiana, mentre nella statuetta/idolo a tutto tondo *Donna o Venere nera* (*Femme o Venus noire*) del maggio (B 49) ci sono suggestioni dalla scultura egizia nella stereometria della posa inginocchiata e rimandi alla tipologia estremo orientale del Buddha seduto su una base circolare con rilievi vegetali e zoomorfi. Gauguin sembra farsi avvertito che l'arte giapponese, nonostante la sua totale alterità linguistica, non è poi così probante sul piano di un primitivismo che, al di là degli esiti formali, sia gravido di una forte tensione simbolica, tale da mediare in figure l'aspirazione alle origini, con tutte le sue valenze. Già in occasione dell'Esposizione Universale del 1878, il critico Liesville notava che la sala della Cina e del Giappone, per il carattere elaborato dei manufatti esposti, "consegnerà il curioso risultato di distruggere la precedente inclinazione ad attribuire una grande antichità agli oggetti provenienti dalla Cina e dal Giappone. Sembra ormai pacifico che la produzione di ceramiche di quest'ultimo paese è del tutto moderna".² All'Esposizione del 1889, la sala del Giappone suscita reazioni ancora più recise: "si ha la sensazione di un genio nazionale che rinunci a se stesso e si suicidi", per ubbidire ormai a un registro di pure formule, dove il riflesso della tradizione è offuscato dal virtuosismo del mestiere e dall'adozione di modelli occidentali; in sintesi "A giudicare dal punto dov'è ora, il Giappone si è messo al passo con l'Europa".³ Il definitivo disagio della cultura simbolista di fronte all'apparato normativo come al contenuto "naturalista" dell'arte giapponese, sarà sancito nel 1890 dal critico George Lecomte, amico di Gauguin: nella rivista "Entretiens politiques et littéraires", organo del movimento, dato che vi scrivevano i poeti Henri de Régnier, Paul Adam, Georges Vanor, egli rimprovera ai pittori giapponesi di non aver penetrato l'anima della natura, limitandosi a uno schematismo di superficie: "Hanno ignorato il simbolismo eloquente della pittura religiosa e filosofica".⁴

Nel corso del 1889, anche Bernard che, nel biennio precedente, aveva condiviso assai più di Gauguin l'infatuazione giapponese di van Gogh, se ne

² A.R. Liesville, *Coup d'oeil général sur l'Exposition historique de l'art ancien (Palais du Trocadéro)*, Paris 1879, pp. 73-74: "L'exposition aura ce curieux résultat, de détruire la tendance qu'on avait autrefois à attribuer une grande antiquité aux productions de la Chine et du Japon. Il semble aussi établi, sous le rapport de la céramique, ce dernier pays est tout aussi moderne".

³ *Revue de l'Exposition Universelle*, Paris 1889, t. II, pp. 150-151: "on a la sensation d'un génie national qui abdique et se suicide [...] A l'heure qu'il est, le Japon s'est mis au pas de l'Europe".

⁴ G. Lecomte, *Japon*, in "Entretiens politiques et littéraires", I, 3, 1890, pp. 90-94: "Ils ignorèrent la symbolique éloquence de la peinture religieuse et philosophique".

distacca per altri percorsi, indagati di massima nei musei, come scrive in una lettera allo stesso Gauguin, dove cita “i primitivi francesi da poco riportati in luce al Louvre e visti prima della mia partenza. Il Museo di Cluny e il Museo Etnografico”; quest’ultimo museo, allestito al Trocadéro nel 1882 e ricco di materiali provenienti dalle nuove colonie dell’Africa e dell’Oceania, viene integrato nello stesso 1889 dall’apertura del Musée Guimet, destinato all’arte asiatica.⁵ La scelta primitivista di Gauguin, orientata verso l’arte precolombiana, presenta comunque matrici più complesse dell’intellettualismo e delle aspirazioni mistiche, già da allora affioranti, con esiti riduttivi, nella pittura di Bernard. Nella sua biografia sul pittore, l’amico Charles Morice ricorda le tesi in materia di Gauguin, oggetto nell’inverno 1890-1891 delle conversazioni con letterati e critici simbolisti frequentatori delle riunioni del sabato al Café Voltaire: “L’arte primitiva procede dallo spirito e pone al proprio servizio la natura. L’arte cosiddetta evoluta procede dalla sensualità ed è al servizio della natura. La natura è serva della prima e padrona della seconda. Ma la serva non può dimenticarsi della propria origine, essa avvilisce l’artista, divenendone un oggetto d’adorazione. Per questa strada, siamo precipitati nell’abominevole errore del naturalismo, fin dai Greci dell’età di Pericle [...] La verità consiste nella pura arte cerebrale, nell’arte primitiva – nella più sapiente fra tutte – nell’Egitto. Là si trova il principio. Nella nostra attuale miseria, non c’è via di scampo se non nel ritorno meditato e franco al principio”.⁶ Nel dichiarare la priorità dell’arte egizia, Gauguin sembra condividere, come già Charles Blanc, autore della fortunata *Grammaire des Arts du Dessin* del 1867, la teoria diffusionista elaborata dai filosofi positivisti in risposta all’estetica hegeliana, ma sfociante nelle stesse conclusioni. Il metodo di analisi comparata da questi introdotto nel dimostrare, a partire dall’Egitto, similarità con le culture della Grecia e dell’Etruria, e addirittura del Perù e del

⁵ Da una lettera di Bernard a Gauguin del 1889, cit. in H. Dorra, *Emile Bernard et Paul Gauguin*, in “Gazette des Beaux Arts”, 6a serie, XLV, 4, 1955, pp. 259-260: “les primitifs français récemment mis au jour au Louvre et vus avant mon départ. Cluny et l’Ethnographique”.

⁶ Ch. Morice, *Paul Gauguin*, Paris 1920, pp. 26-27: “L’art primitif procède de l’esprit et emploie la nature. L’art soi disant raffiné procède de la sensualité et sert la nature. La nature est la servante du premier et la maîtresse du second. Mais la servante ne peut oublier son origine, elle avilit l’artiste en se laissant adorer par lui. C’est ainsi que nous sommes tombés dans l’abominable erreur du naturalisme. Le naturalisme commence avec les Grecs de Périclès. [...] La vérité c’est l’art cérébral pur, c’est l’art primitif – le plus savant de tous – c’est l’Egypte. Là est le principe. Dans notre misère actuelle, il n’y a pas de salut possible que par le retour raisonné et franc au principe”. Vedi anche Jan Verkade, che conosce Gauguin a Parigi nel febbraio 1891: “Aussi revenait-il sans cesse aux origines de l’art chez les différents peuples, alors qu’une volonté juvénile et foncièrement honnête s’efforce à s’exprimer [...] que c’est dans la limitation des moyens que l’artiste peut le mieux montrer sa force” (*Le Tourment de Dieu*, Paris 1926, p. 77).

Giappone, nella corrispondenza dei contenuti mitici, delle radici linguistiche, del repertorio iconografico, tradiva, infatti, una matrice neoplatonica, confluyente nella tesi hegeliana – e prima in *Symbolik und Mythologie der antiken Völker* (1810) di Friedrich Creuzer, opera assai consultata in Francia – di un'originaria disposizione dello spirito, in ogni sua prima manifestazione, a esprimersi per via di metafora e a figurare per segni astratti. In questa chiave, lo stesso storicismo romantico, col porre fine all'etnocentrismo, si fa il presupposto delle missioni scientifiche extraeuropee della seconda metà del secolo, in un coerente spostamento dagli studi storici a quelli etnografici. Analogamente, nella pratica artistica si trascorre, senza soluzione di continuità, dal revival degli stili storici al primitivismo, nell'indagare affinità elettive nello spazio oltre che nel tempo.

Il primitivismo di Gauguin, al di là di considerazioni filosofiche, resta sempre motivato da un'ostinata attestazione della propria originalità creativa: se, allo scadere degli anni ottanta, la grafica giapponese gli appare fin troppo aggiornata e commercializzata, l'arte dell'antico Egitto e dell'area mediorientale è d'altra parte arte di corte, irrigidita in un linguaggio rituale, che tradisce una cultura complessa quanto raffinata e che lascia spazio a riprese solo ripetitive, all'iterazione di schemi formali. Di questa condizione “colta” sembra soffrire anche la produzione artistica dell'Asia sud-orientale, cui Gauguin guarderà peraltro costantemente, ispirandosi allo stesso prototipo, due riproduzioni, trovate alla morte nella capanna di Hiva Oa alle Isole Marchesi, del fregio del tempio di Borobudur a Giava, probabilmente acquistate all'Esposizione Universale del 1889. Risultano invece necessarie a Gauguin fonti di un primitivismo più grezzo, testimonianze di civiltà irrimediabilmente perdute e per questo collocate dalla mentalità dell'epoca a una distanza maggiore nel tempo: il riferimento condotto dall'artista nella prima metà del 1889 all'arte precolombiana, dalle ceramiche all'idolo citato nella *Belle Angèle*, sembra sostanzarsi di queste ragioni, al di là del fatto che l'arte peruviana gli fosse nota fin dall'infanzia, perché presente nelle collezioni di famiglia o del tutore Gustave Arosa. Grazie a queste esperienze, egli può distaccarsi dal più generico primitivismo della cultura postimpressionista, consistente in un esercizio di generica semplificazione, testimoniato, ad esempio, dai consigli impartiti da Camille Pissarro al figlio Lucien, studente a Londra, nel 1883: “Se ne hai l'occasione, guarda ai Persiani, ai Cinesi, ai Giapponesi, formati il gusto sugli esempi effettivamente degni di rilievo, è sempre alla fonte che occorre risalire: in pittura ai Primitivi, in scultura agli Egiziani, in miniatura ai Persiani”.⁷ Ancora una volta, la diver-

⁷ *Correspondance de Camille Pissarro*, a cura di J. Bailly-Herzberg, I (1865-1885), Paris 1980, 164 (a Lucien, Osny par Pontoise 25 luglio 1883): “Si tu en trouves l'occasion, regarde

sa e particolare scelta di Gauguin conferma come la tipologia del “primitivo” dipenda da aspettative, proiezioni, comportamenti dell’uomo civilizzato e non da fatti obiettivamente constatati e registrati.

La conoscenza dell’arte dell’America Centrale e Meridionale si era approfondita nella seconda metà dell’Ottocento, grazie alla disponibilità di reperti, raccolti dalle missioni scientifiche, e all’adozione della metodologia comparativa, che ne permetteva un’organica classificazione in manuali e cataloghi di larga diffusione, come l’*Histoire de la Céramique* di Edouard Garnier del 1882: allo stato degli studi testimoniato da questi repertori sfuggiva il carattere di corte dei manufatti delle civiltà Azteche, Maya, Inca, forse per le elementari condizioni di vita e l’arretrata tecnologia delle popolazioni. Fino alle Esposizioni Universali del 1878 e soprattutto del 1889 che presentarono a Parigi le culture tribali, l’arte precolombiana sembra assumere nell’immaginario del pubblico colto i caratteri rozzamente sommari e grotteschi poi riferiti, a seguito delle dette esposizioni, agli idoli e alle maschere dell’Africa Centrale e delle isole del Pacifico. Su questa valutazione aveva esercitato un’indubbia incidenza il riflesso gettato sull’arte mesoamericana dalla contemporanea accezione del termine “caraïbe”. Nel suo commento al *Salon* del 1846, Baudelaire aveva definito la scultura “un’arte caraibica”, per le sue origini che si spingono nella notte del tempo: il termine sembra sinonimo di primitivo in genere, se si pensa che la nozione del Selvaggio, o Diverso, perché non evoluto, si era presentata alla coscienza europea a partire dal XVI secolo, in relazione ai primi viaggi esplorativi alle Antille. L’uso estensivo del termine sarà confermato dallo stesso Gauguin quando, nel novembre 1889, intitolerà *Donna caraibica (Femme caraïbe)* un suo dipinto di nudo femminile (W 330), le cui movenze di danza rimandano sia ai citati fregi dei templi giavanesi che a bassorilievi Maya. Oltre che una radicale alterità rispetto alla sensibilità moderna, per la distanza storica, la connotazione “caraïbe” implicava in Baudelaire un giudizio negativo, nel suo essere riferita al rozzo linguaggio figurativo di maldestri intagliatori di feticci. In uno stesso contesto, Théophile Gautier, nel 1851, aveva parlato di una “stranezza caraibica del disegno e del colore” a proposito del *Funerale a Ornans* di Gustave Courbet, denunciandone per questa via la *naïveté*, che, nel raffronto con l’enfasi romantica, veniva di necessità letta in termini di incolta schematicità della visione.⁸

les Persans, les Chinois, les Japonais, forme-toi le goût aux hommes vraiment forts, c’est toujours à la source qu’il faut aller: en peinture les primitifs, en sculpture les Egyptiens, en miniature les Persans”.

⁸ Riat, *Gustave Courbet*, Paris 1906, p. 88, cit. in M. Shapiro, *Courbet and Popular Imagery, an Essay on Realism and Naïveté* (1941), in *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, London 1978.

All'Esposizione Universale del 1878, nella sezione etnografica allestita allo Champ de Mars dallo studioso Ernest-Théodore Hamy, America, Africa e Oceania dividevano la stessa sala, esemplificando come, per il curatore, l'arte precolombiana, pur appartenendo a uno stadio di maggiore definizione formale, tradisse lo stesso humus "barbarico" dei manufatti tribali: "Ci troviamo di fronte all'arte infantile e barbarica, ingenua e raccapricciante, ma che, attraverso i suoi balbettii, trova, così come negli esempi del Messico e del Perù, delle espressioni già ben definite, corrette, quasi sapienti".⁹ L'attributo di residua barbarie manifestato dalla ceramica precolombiana nel suo repertorio iconografico, che modella l'argilla in imprevedibili associazioni zoomorfe, antropomorfe o deliberatamente fantastiche, e in certa sommarietà dei procedimenti esecutivi, colpisce probabilmente Gauguin per il largo margine che consente alla ricreazione originale dell'artista, nel senso, poi reso esplicito in una lettera del 1889 di Paul Sérusier – scritta quando lavorava a stretto contatto con Gauguin a Le Pouldu – che la pittura, al pari della scultura, "diverrà tanto più personale quanto più si farà maldestra".¹⁰

La conoscenza che Gauguin aveva dell'arte peruviana nel 1889 è ormai approfondita, dato che nei due vasi autoritratto citati i rimandi vanno a fonti precise, ceramiche delle culture Mochica e Chimu, ma è l'esperienza dell'Esposizione Universale che lo conferma in questo suo ordine di riferimenti. Sulla linea degli interessi perseguiti dall'inverno, Gauguin sembra molto attento alle sezioni etnografiche e archeologiche allestite entro l'"Exposition Rétrospective du Travail et des Sciences Anthropologiques", allestita al Palais des Art Décoratifs, dove l'arte precolombiana era largamente rappresentata. Un passo della monografia di Marcel Guérin lo conferma: Gauguin "è ben l'uomo catturato da tutte le arti primitive e molto stilizzate, che Sérusier ci ha raffigurato in ammirazione davanti ai calchi delle sculture azteche viste all'Esposizione del 1889 e di cui prendeva degli schizzi, degli effettivi disegni precubisti".¹¹ In

⁹ A.R. Liesville, *op. cit.*, p. 82: "Nous sommes en face de l'art enfant et barbare, naïf et effroyable, mais, qui, à travers ses balbutiements, trouve, comme au Mexique et au Pérou, par exemple, des expressions déjà bien nettes, bien justes et presque savantes". L'Esposizione presentava anche oggetti provenienti dalla Polinesia, poi esposti al Musée du Trocadéro: mazze dalle Isole Marchesi e una canoa maori, fittamente intagliate, e alcuni, piccoli, tiki o idoli tahiatiani.

¹⁰ P. Sérusier, *ABC de la peinture, Correspondance* (Paris 1923), Paris 1950, p. 45 (a M. Denis, Le Pouldu 1889): "deviendra d'autant plus personnelle qu'elle sera maladroite".

¹¹ M. Guérin, *L'oeuvre gravée de Gauguin*, Paris 1927, t. I, p. XX: Gauguin "c'est bien l'homme épris de tous les arts primitifs et très stylisés, que M. Sérusier nous a dépeint en admiration devant les moulages de sculptures aztèques qu'il voyait à l'Exposition de 1889 et dont il prenait des croquis qui étaient des véritables dessins précubistes".

effetti, a partire da questa data, tutta la sua opera nel biennio successivo, fino alla partenza per Tahiti nel 1891, appare memore nelle scelte formali dei “moulages aztèques”, dal taglio risentito dei contorni, alla sgraziata rigidità delle pose, alla consistenza stessa, immota e lapidea delle figure ritratte. Nel contesto dei reperti esposti, la ceramica assumeva particolare risalto; di conseguenza, la parte di maggior impegno del primo articolo a stampa di Gauguin, una serie di riflessioni sull’Esposizione, pubblicato su “Le Moderniste” diretto da Albert Aurier, è motivata da un confronto di intenti e di tecniche fra la lavorazione arcaica della ceramica e quella moderna, ai fini di recuperare la valenza spirituale e simbolica di cui quest’arte è dotata in virtù della sua antichità, attestata per Gauguin dai reperti precolombiani: “La ceramica non è una futilità. In tempi remoti, gli indiani d’America hanno prestato a quest’arte un costante favore”.¹²

Ma troppe erano le sollecitazioni che si offrivano a Gauguin nel contesto complesso e animato dell’Esposizione, dove le diverse sezioni si succedevano come le attrazioni di uno spettacolo con il puntuale finale pirotecnico – qui rappresentato dai giochi di luci sulle fontane e sulla Tour Eiffel – e dove l’area di maggior richiamo, a concorde giudizio di critica e pubblico, era l’Esplanade des Invalides, sede dell’Esposizione Coloniale. Qui, attorno al Palais des Colonies, dall’architettura all’epoca definita orientaleggiante, ma meglio riconducibile a un eclettico esotismo, gravitavano i padiglioni delle colonie dell’Indocina francese, la cui produzione artistica era presentata a Parigi per la prima volta e quello della Cambogia, sovrastato da una copia del tempio di Angkor, oggetto suggestivo di favolistiche letture; comparivano infine ricostruzioni di insediamenti tipici di Giava, delle colonie del Senegal, del Gabon, della Nuova Caledonia. I villaggi erano abitati da un manipolo di indigeni, intenti alle loro mansioni quotidiane e alle attività artigianali e che, per la testimonianza così esibita al vivo costituivano un’attrattiva maggiore della varia oggettistica esposta e catalogata, già nota per il commercio stabilitosi con le colonie, presto degenerato nella produzione di *bibelots* e banali contraffazioni.¹³ L’eterogenea

¹² P. Gauguin, *Notes sur l’art à l’Exposition Universelle*, in “Le Moderniste illustré”, 11, 4 luglio 1889, pp. 84-86 e 12, 11 luglio 1889, pp. 90-91, poi in *Paul Gauguin, Ovirì, Écrits d’un sauvage*, a cura di D. Guérin, Paris 1974, pp. 47-52, qui p. 50: “La céramique n’est pas une futilité. Aux époques les plus reculées, chez les Indiens de l’Amérique, on trouve cet art constamment en faveur”.

¹³ L. Rousselet, *L’Exposition Universelle de 1889*, Paris 1890, p. 92: “Pourtant, il faut le dire, nos grands magasins de France nous ont tellement habitués depuis quelques années à ces produits de l’art exotique, qu’ils ne nous surprennent plus comme jadis. Nous allons même jusqu’à suspecter leur provenance, comme nous suspectons à bon droit certains produits algériens fabriqués à Marseille”.

aggregazione di culture diverse, in una sorta di enciclopedico *tableau vivant*, suscitava nei commentatori o rozze reazioni di compiacimento, nel prevedere l'impatto sui non europei della supremazia "materiale e morale" della metropoli, o una contraria accensione, tinta di una nostalgia vaga quanto superficiale, per la "pittorresca" evocazione di mondi lontani.

Gauguin, invece, come si deduce dagli scarti che la visita all'Esposizione imprimerà nella sua ricerca, sembra muoversi avvertito di quanto aveva auspicato Hamy, al momento della costituzione del Musée d'Ethnographie del Trocadéro nel 1882: "Infine l'arte stessa, facendosi etnografica, potrà arrivare a trovare felici spunti di ispirazione".¹⁴ E, più che riferimenti iconografici precisi, che pure torneranno nelle sue opere, dagli idoli precolombiani ai fregi scultorei dell'Asia sudorientale fino alle maschere del villaggio canaco - forse una fonte per la citazione della ceramica autoritratto B 53 nel successivo *Autoritratto con il Cristo giallo* (W 324) del 1890 - egli sembra derivare dal contesto dell'Esposizione Coloniale una comprensione più profonda sia delle matrici simboliche della produzione artistica delle culture extraeuropee, sia degli specifici tratti formali che ne conseguono sul piano della rappresentazione.

La meta preferita da Gauguin - come, del resto da Claude Debussy - è comunque il villaggio giavanese: in una lettera riferisce a Bernard che "Nel villaggio di Giava ci sono delle danze indù. Tutta l'arte dell'India vi è espressa e le fotografie che ho della Cambogia si ritrovano là in modo testuale". Le fotografie sono quelle citate del tempio di Borobudur a Giava che egli aveva evidentemente scambiato per quello di Angkor ricostruito all'Esposizione. Un ulteriore fraintendimento proviene dal convincimento, all'epoca, che le sculture dei templi cambogiani fossero opera di artisti venuti dall'India. Bernard stesso ricorderà nei *Souvenirs*, "Noi andavamo spesso all'Esposizione Universale [...] dove a Gauguin piaceva soprattutto portarmi ai balletti giavanesi".¹⁵ La descrizione del balletto delle giovani danzatrici di Giava, ripetuto giornalmente al suono di una melopea lenta e monotona, ritorna in tutte le recensioni dell'Esposizione

¹⁴ E.T. Hamy, *Les origines du Musée d'Ethnographie, Histoire et Documents*, Paris 1890, p. 308: "Enfin l'Art lui même, en se faisant ethnographique, rencontrera parfois des heureuses inspirations".

¹⁵ *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, a cura di M. Malingue, Paris 1946, LXXXI (a Bernard, Parigi maggio 1889, erroneamente datata al marzo 1889): "Dans le village de Java il y a des danses Hindous. Tout l'art de l'Inde se trouve là et les photographies que j'ai du Cambodge se retrouvent là textuellement". E. Bernard, *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et Le Pouldu*, Paris 1949, pp. 13-15: "Nous allions souvent à l'Exposition Universelle [...] où Gauguin se plaisait surtout me conduire aux danses javanaises".

a denotare la viva impressione suscitata nel pubblico; in Gauguin, il carattere rituale della pantomima, i movimenti serrati in uno schema cadenzato, la fissità inespessiva dei volti, sembrano lasciare una traccia indelebile nel segnare d'ora in poi di un contorno chiuso e fermo, di un assetto rigido e impersonale, la sua interiore percezione della figura umana, ricondotta tramite una gestualità arcaica e simbolica a un suo statuto archetipico, alla condizione della "statua", in cui da sempre è fenomenizzata la divinità con i suoi attributi. Il resoconto che meglio rende la probabile esperienza di Gauguin è quello di Louis de Fourcaud sulla *Revue de l'Exposition*: all'attacco della musica e della danza "Di colpo, sembra di vivere in un sogno. Immaginate una melodia di un altro mondo, inafferrabile eppure catturante, dai ritmi mobili entro una salmodia monotona e sacrale, nutrita di quinte tonali cedevoli, voluttuose e sature del sentimento religioso dell'Asia [...] Ora, nel corso di questa musica, le baiadere danzano. Oh, ci ritroviamo davvero nel paradiso d'Indra! [...] Esse sono severe nella loro grazia, così come conviene a creature ieratiche che si succedono per generazioni e che simbolizzano, nella loro austera pantomima, l'immemorabile evoluzione dei mondi attorno alla luce, degli uomini attorno all'amore. Le quattro dee, che sembrano discese dai bassorilievi di Angkor, si muovono all'unisono e, mentre danzano, si guardano volgendo spesso la schiena al pubblico, senza far mai trasalire una sola fibra nella loro fisionomia di giovani immortali. Che senso profondo si nasconde in queste lente e caste ondulazioni con cui esse ci incantano!"¹⁶ Nei commenti ritorna più volte l'accento alle origini remote nel tempo della razza indonesiana, da cui sarebbe derivata tutta la popolazione dell'Oceania, così come ritorna la consapevolezza che queste danze perpetuino liturgie ancestrali, codificate da tradizioni secolari, tali da spogliare le esecutrici/officianti della loro individuale emotività per assimilarle a degli "idoli di bronzo".

¹⁶ L. de Fourcaud, *Le village javanais*, in *Revue de l'Exposition*, cit., t. I, pp. 112-113: "tout de suite on croit vivre en rêve. Imaginez une mélodie de l'autre monde, insaisissable et pourtant saisissante, aux rythmes mobiles dans une monotonie psalmodique et sacrée [...] nourrie de quintes tonales moelleuses, voluptueuses et chargées du sentiment religieux de l'Asie [...]. Or, pendant ce temps, les bayadères dansent. Oh, nous sommes véritablement dans le paradis d'Indra. [...] Elles sont sévères en leur grâce, ainsi qu'il convient à des êtres hiératiques se continuant parmi les générations et symbolisant, dans leur grave pantomime, l'immémoriale évolution des mondes autour de la lumière, des hommes autour de l'amour. Elles évoluent ensemble, les quatre déesses qu'on croirait descendues des bas-reliefs d'Angkor, et, pour danser, elles se regardent tournant souvent le dos à la foule, sans qu'une fibre bouge jamais dans leur physionomie des jeunes immortelles. Quel sens profond se cache dans ces longues et chastes ondulations dont elles nous ravissent!". Vedi anche E. Raoul, *Javanais et javanaises à l'Exposition de 1889*, Paris 1889.

In sintesi, l'Esposizione Universale confermava il persistente richiamo esercitato sull'arte occidentale nel corso dell'Ottocento da una generica idea di Oriente, ora allusa o asserita, ora inquinata dall'ecclettico campionario in mostra. Albert Aurier, nel riferirne in una sua cronaca su "Le Moderniste", denuncia la "riprovevole confusione" di Tonchino e Faubourg Saint Antoine, che rischia di far dimenticare la grande arte simbolica e sintetica dell'Oriente, unico antidoto, se ritrovata nella sua autenticità, alla "sifilide da Bouguerau e Cabanel", per citare due artisti protagonisti della pittura allora ufficializzata dal Salon e ormai dilagante, come denuncia Aurier, per tutta Europa.¹⁷ Così il primo progetto di evasione di Gauguin, dopo l'esperienza dell'Esposizione, ha per meta la colonia del Tonchino; successivamente, nel corso del 1890, il suo desiderio di Altro si sposterà sul Madagascar e infine su Tahiti, sempre scaturito da un "terribile prurito d'ignoto che mi fa fare follie", e insieme inteso a indagare "tipi, religione, misticismo, simbolismo", nuove risorse per una pittura che si legittimi grazie alla propria diversità.¹⁸ Gauguin parla per la prima volta del Tonchino in una lettera scritta alla moglie Mette alla fine del giugno 1889; il pittore si trova a Le Pouldu, appena giunto da Pont-Aven, dove ha probabilmente terminato il ritratto di Angèle Satre (W 315) moglie del futuro sindaco della cittadina bretone.

LA BELLE ANGÈLE: UN ARCHETIPO FEMMINILE

Angélique-Marie Canneviet, sposata Satre, nata nel 1868, gestiva un caffè situato accanto alla Pension Gloanec, abituale residenza degli artisti a Pont-Aven. Come testimonia lo Chassé, che la conobbe e la intervistò nel 1920, Angèle godeva la fama d'essere la ragazza più attraente del luogo: tanto più il ritratto la irritò, al punto di rifiutarlo nonostante le proteste del pittore che sosteneva "di non essere mai arrivato a fare un ritratto altrettanto riuscito". Ancora nel 1920, nella sua cerchia, si era convinti che quel ritratto non fosse che una "caricatura", ribadita dall'inserzione dell'idolo esotico, posteriore secondo lo Chassé alla prima stesura dell'opera, e che ne avrebbe ripreso in chiave

¹⁷ G.-A. Aurier, *À propos de l'Exposition Universelle de 1889*, in "Le Moderniste illustré", 14, 25 luglio 1889, pp. 106-107, poi in *Oeuvres posthumes*, Paris 1893, pp. 333-334: "honteux mélange [...] syphilis bouguerantesque et cabanelique".

¹⁸ *Lettres de Gauguin...*, cit., LXXXII (a Mette, Le Pouldu fine giugno 1889), LXXXIV (a Bernard, Le Pouldu agosto 1889), CIX (a Bernard, Le Pouldu fine luglio 1890). *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Theo et Jo van Gogh*, Lausanne 1983, 25 (a Théo, Le Pouldu c. 7 luglio 1890): "Terribile démangeaison d'inconnu qui me fait faire des folies".

grottesca le fattezze.¹⁹ Anche per Théo van Gogh, cui il quadro fu spedito ai primi del settembre 1889, “la donna assomiglia un po’ a una giovenca”, benché avesse previamente notato che “l’espressione del volto e la posa sono ben trovati”.²⁰ Ancora van Gogh nota che il ritratto è inquadrato al pari delle teste che campeggiano nelle stampe giapponesi, ma il taglio decentralizzato dell’immagine è l’ultimo residuo della maniera giapponese del Gauguin del 1888, mentre già la bidimensionalità è negata dagli intensi chiaroscuri che modellano il volto della donna e il corpo della statuetta. Lo stesso accostamento di questa a fianco del ritratto preannuncia i prossimi schemi compositivi del pittore, che all’asimmetria sostituiranno un allineamento ritmico delle figure giustapposte e scandite, come nei fregi egizi o del citato tempio giavanese di Borobudur. Che l’architettura del quadro sia frutto di una riflessione attenta – come intuisce Théo – è dimostrato dal fatto che in esso sono mediate diverse suggestioni iconografiche: si tratta di un sincretismo tipico del *repêchage* condotto da Gauguin nel repertorio di immagini a lui venute dalla storia e dall’etnologia, e intese a recuperare, anche attraverso il procedimento della sintesi compositiva, e alla luce della teoria diffusionista, una radice o una generalizzazione riferibile a tutte le culture figurative arcaiche o primitive. Per la figura di Angèle, la fonte più immediata, al di là del prototipo dell’*Anna di Clèves* di Holbein al Louvre, sembra essere il *Ritratto di mia nonna* o *Lettura biblica* (*Portrait de ma grand-mère* o *Lecture biblique*) di Félix Bracquemond, amico e sostenitore di Gauguin, incisione del 1851, esposta all’Esposizione Universale e, quindi, appena vista da Gauguin. Il semicerchio in cui è serrato il ritratto rimanda, oltre che al Giappone, ai medaglioni della vetrata medioevale, anche per l’azzurro dello sfondo e sembra un intenzionale manifesto di quella tecnica sintetista-*cloisonniste* che proprio allora la critica poneva in evidenza, ritenendola distintiva delle opere esposte da Gauguin e dalla sua cerchia a Parigi, al café Volpini, in occasione della stessa Esposizione Universale.²¹ Ma Gauguin prende le distanze

¹⁹ Ch. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris 1921, pp. 54-60: “il n’avait jamais reussi un portrait aussi bien que celui là”.

²⁰ *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, a cura di M. Beerblock, L. Roelandt, Paris 1960, vol. III, T. 16 (Théo a Vincent, Parigi 5 settembre 1889): “la femme ressemble un peu à une jeune vache [...] l’expression de la tête et l’attitude sont très trouvées”. Alla *Vente Gauguin* del 1891, il quadro venne acquistato per 450 franchi da Degas, che lo conservò nel proprio studio fino alla morte.

²¹ Vedi *ibidem*, 470 (Vincent a Théo, Arles marzo 1888), a proposito di uno studio: “Je voulais arriver à y mettre [...] des couleurs comme dans les vitraux et un dessin à lignes fermes”. Per le recensioni alla mostra da Volpini vedi J. Rewald, *Il Postimpressionismo, da van Gogh a Gauguin* (London 1956), Firenze 1967, cap. VI.

dal risentito *cloisonnisme* di Bernard o Anquetin, tracciando i contorni con un procedimento contrario, per assenza, che allo spesso segno scuro sostituisce un minimo margine di tela non dipinta, riquadrante i diversi campi di colore.

Tutto l'assetto, sia iconografico che compositivo, del quadro è condizionato dalla citazione dell'idolo, un elemento figurativo d'ora in poi ricorrente nell'opera di Gauguin. Per le sue fonti, diverse sono state le indicazioni della critica: esso è anticipato in un disegno nel taccuino del 1888-1889, pubblicato da Huyghe e da questi ricondotto a un generico prototipo orientale, la posizione del "viresana", dell'introspezione, comune sia all'arte Hindu che buddista.²² L'ipotesi che esso sia piuttosto di derivazione precolombiana, già avanzata da studiosi quali Gray, Dorival, Laude, può essere confermata con uno specifico rimando alle statuette fittili della cultura tolteca, dell'altopiano centrale del Messico, risalenti a circa un millennio a.C., o della coeva cultura olmeca, dell'area di Vera Cruz, esposte sia al Museo del Trocadéro che alla sezione etnografica dell'Esposizione. L'accostamento delle collezioni archeologiche ed etnografiche vi era stato così motivato dal curatore Hamy: "I materiali impiegati in epoche primitive dai popoli oggi civilizzati sono quasi del tutto simili a quelli ancora oggi in uso nei selvaggi".²³ Le statuette in questione presentano tratti simili all'idolo del quadro nella tipizzata fisionomia del volto, nel busto sottile e nelle braccia esili, nell'accentuazione della rotondità del ventre e delle cosce, negli elaborati copricapo e acconciature, nella posa a gambe incrociate.²⁴ Il riferimento a prototipi asiatici sembra invece più pertinente per la figura di Angèle che, nell'inquadratura e nell'abbigliamento, offre possibili paralleli con una fotografia posseduta da Gauguin di una statua di Shiva nella posa di Buddha, di area giavanese e da lui ripresa in una xilografia del 1898-1899. L'aureola che incornicia la testa del dio si dilata nel disco attorno alla donna, mentre il monile a più giri sul collo e l'alta fascia che serra il busto si traspongono nella collana

²² R. Huyghe, *Le carnet de Paul Gauguin*, Paris 1952, p. 12.

²³ Vedi *Exposition Universelle Internationale de 1889. Catalogue général officiel – Exposition Rétrospective du Travail et des Sciences Anthropologiques*, Lille 1889, *Section I, Anthropologie et Ethnographie (Mexique)*, p. 129 e *Section III, Arts et Métiers, Céramique (Vitrine n. 137, poteries peruvienne et mexicaines du musée Guimet)* e *ibidem*, p. 126: "Le matériel qui fut primitivement en usage chez les peuples aujourd'hui civilisés, ressemble presque exactement à celui qu'utilisent encore les peuples sauvages". B. Dorival, *Le milieu*, in *Gauguin*, Paris 1960; J.P. Laude, *La peinture française et l'art nègre 1905-1914*, Paris 1968, p. 62.

²⁴ E.T. Hamy, *Galerie américaine du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, Paris 1897, tav. X. Vi sono illustrate statuette "tolteche" (nn. 6447-6451), provenienti dall'altopiano del Messico, lavorate col procedimento del "pastillage": "les membres sont façonnés avec de petits rouleaux de pâte et les chapeaux, colliers, ronds d'oreilles sont très habilement pastillés".

di Angèle e nell'analogia fascia del costume bretone. Una conferma di questa eventuale derivazione è offerta da Robert Welsh che nell'intreccio delle mani della donna ha scorto l'inverso della posizione "diamond-mudra", propria dell'iconografia hindu-buddista e allusiva allo stato di concentrazione volto ad annullare le passioni e a raggiungere l'illuminazione.²⁵

Al di là dell'arduo reperimento di un modello preciso, resta da decifrare il perché dell'accostamento paratattico dell'idolo e del ritratto di Angèle: evidentemente si tratta di un doppio, di un riscontro o di un'iterazione di significato, e, del resto, il tema del doppio sembra affascinare Gauguin in questo periodo, come dimostra il citato *Autoritratto con il Cristo giallo* iniziato alla fine del 1889. C'è dunque una specularità di senso fra statuetta e figura umana, che di certo esula dall'occasionalità del ritratto fisionomicamente fedele. I reperti prima citati come possibile fonte iconografica per *La belle Angèle* si evidenziano per una marcata accentuazione degli attributi femminili, connessa per le terrecotte messicane a probabili riti della fertilità, e nel caso del Shiva/Buddha a una versione in chiave androgina del canone tipologico del Buddha seduto, dovuta a un'interferenza con l'immagine di Shiva, dai pettorali rilevati. Nel quadro è dunque in questione un'idea della femminilità, già oggetto dell'opera ad esso immediatamente precedente, la statuetta *Donna o Venere nera* (B 49), attribuita da Cooper al maggio 1889, sulla base di evidenze epistolari, e ispirata da una relazione che il pittore aveva allora avuto con una mulatta. Il tema della donna nell'esotismo, associato da Delacroix a una vitalistica sensualità, si era evoluto in Baudelaire in quello della donna fatale, da cui emanano oscure minacce di castrazione: nella scultura di Gauguin, quest'immagine, presente per la testa-autoritratto mozzata, inserita sulla base, che fa della Venere una Salomé, si trasmuta però in quella della fertilità, allusa dal ventre pregno e dal simbolismo del fiore di loto che si protende verso di esso, un ricorrente segno di rigenerazione sia nell'arte dell'India che in quella Maya.²⁶

²⁵ Vedi Z. Amishai-Maisels, *Gauguin's Early Tahitian Idols*, in "The Art Bulletin", LX, 2, giugno 1978, p. 339. R. Welsh, *Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction*, in *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*, catalogo della mostra a cura di R. Welsh, Los Angeles, County Museum of Art, 1986, p. 68.

²⁶ *Gauguin: 45 Lettres...*, cit., 14 (Gauguin a Théo, Le Pouldu 1 luglio 1889) e *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, T. 9 (Théo a Vincent, Parigi 22 maggio 1889). Il primo a citare il simbolismo di *Femme Noire* è stato V. Jrat-Wasiutynski, *Paul Gauguin's Self-Portraits and the Oviri, the Image of the Artist, Eve and the Fatal Woman*, in "Art Quarterly", II, nuova serie, 2, primavera 1979, pp. 172-90. Più prosaicamente, Z. Amishai-Maisels, *Die Dualität in den Selbstportraits von Paul Gauguin*, in *Paul Gauguin, von der Bretagne nach Tahiti, ein Aufbruch zur Moderne*, catalogo della mostra a cura di B. Béranger-Menard, Graz, Landes Museum

Questo meccanismo associativo sembra sfociare con *La belle Angèle* nella figura archetipica, e sostanzialmente sacra, della madre, con una netta inversione di percorso rispetto all'equivalenza, già instaurata dall'esotismo, fra tematica primitivista e uno statuto inferiore della donna, preda in negativo della naturalità dell'istinto. Il nesso del discorso potrebbe essere stato offerto a Gauguin – oltre che dalla citata incisione di Bracquemond – da *La Berceuse* di van Gogh (prima versione, Boston, Museum of Fine Arts). Come si evince dalla corrispondenza della prima metà del 1889, l'opera era ritenuta centrale dall'autore nel complesso viluppo di solidarietà e competizione instaurato con Gauguin; ne parla a più riprese con Théo, fino a quando, nel maggio suggerisce di dare all'amico, per uno scambio, una delle copie in possesso del fratello, cosa che Théo farà ai primi di luglio. Alla prima versione della *Berceuse*, van Gogh aveva lavorato ad Arles dalla metà del dicembre 1888, proprio nei giorni che precedono il drammatico episodio del suo attacco di follia e la conseguente, precipitosa partenza di Gauguin. Nella prima lettera intesa a ricucire il rapporto con Gauguin, inviata alla fine del gennaio successivo, una volta recuperato un sufficiente equilibrio, Vincent insiste sull'aspetto materno, consolatorio del quadro, ispiratogli da Augustine Roulin intenta a cullare l'ultima nata, e sull'analogia musica-colore: “Come composizione di colori impressionisti, non credo d'aver mai fatto di meglio. E sono convinto che se si mettesse questo quadro così com'è in un battello di pescatori, perfino in Islanda, ce ne sarebbero che sentirebbero là dentro la ninna-nanna. Ah! Mio caro amico, fare della pittura quel che è già stata prima di noi la musica di Berlioz e di Wagner [...] un'arte consolatrice per i cuori afflitti”.²⁷ *La belle Angèle* porta il titolo inscritto – si tratta della prima volta per Gauguin – così come *La Berceuse* e la ricorda nella sgraziata compattezza della posa a mezzo busto, nell'intreccio delle mani sul grembo, nello sfondo con una tappezzeria a fiorami, nell'allusività del contrasto dei complementari. Ma, l'espressione intenta di Madame Roulin è

Ioanneum, 2000, pp. 47-60, ha di recente sostenuto la derivazione della *Femme noire* da una foto, appena ricevuta da Gauguin nel maggio 1889, della florida moglie Mette ritratta assieme ai figli.

²⁷ *Gauguin: 45 lettres...*, cit., pp. 265-269, qui p. 269 (Vincent a Gauguin, Arles 23 o 24 gennaio 1889): “Comme arrangement de couleurs impressionnistes je n'ai jamais inventé mieux. Et je crois que si on plaçait cette toile telle quelle dans un bateau de pêcheurs même d'Islande il y en aurait qui sentiraient là dedans la berceuse. Ah, mon cher ami, faire de la peinture ce qu'est déjà avant nous la musique de Berlioz et de Wagner [...] un art consolateur pour les coeurs navrés!”. Vedi inoltre *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, 574 (a Théo, Arles 28 gennaio 1889), 576 (a Théo, Arles 3 febbraio 1889), 578 (a Théo, Arles 22 febbraio 1889), e 592 (a Théo, Saint-Rémy 25 maggio 1889).

trasposta da Gauguin in una chiave più astratta e ieratica, in una fissità immota, rinforzata dalla presenza dell'idolo e che poteva suggerire a Théo la più banale analogia con la vacuità di sguardo di “une jeune vache”. Gauguin è passato per l'esperienza dell'Esposizione Universale, dove ha saggiato dal vivo l'enigmaticità dei reperti precolombiani e la spiritualità sottesa al simbolismo dell'arte hindu-buddista: è come se la cantilena dolce e rassicurante orchestrata da van Gogh coi colori del suo quadro venisse da lui rivissuta nell'esotica melopea ascoltata al villaggio giavanese, che più di un commentatore aveva allora assimilato all'effetto appagante di una ninna nanna: “Queste note cristalline di campane lontane, questa tonalità languida la cui lamentosa dolcezza sembra esprimere una sofferenza vaga, ci cullano, deliziosamente”.²⁸ Ugualmente, al contrasto cromatico rosso/verde di van Gogh, che potremmo definire gergale, per la *naïveté* e l'intensa, popolare vitalità che ne emana – van Gogh stesso descrive l'opera a Théo come una cromolitografia uscita da un negozio di merci a buon mercato – Gauguin sostituisce il linguaggio aulico del contrasto blu cupo/giallo arancio, dove la profondità del blu che riquadra statuetta e figura femminile le distacca di per sé in una dimensione altra, assimilandole a un'icona devozionale.

La belle Angèle è comunque conseguente al soggiorno di Gauguin ad Arles, perché oltre all'impiego espressivo del colore presuppone la tesi concomitante del ritratto simbolico, altrettanto cara a van Gogh. Sul ritratto aveva già scritto Baudelaire, in occasione del *Salon* del 1859, in termini che ritornano nel saggio su *Le Caractéristique* pubblicato dal pittore Jean-François Raffaëlli nel 1884 e apprezzato da Vincent: questo genere, solo in apparenza minore, richiede da parte dell'artista una facoltà di “divinazione”, nel forzare l'insieme, come tutti i dettagli, nel senso di uno svelamento del “carattere”, di una sorta di “biografia drammatizzata”.²⁹ La sintesi formale, perseguita da Bernard e Gauguin nell'estate 1888 li induce a un processo astrattivo, a restringere la nozione di carattere ai dati interiori ritenuti essenziali, denotati da poche linee espressive, analogamente alle maschere giapponesi: Bernard può così parlare di “caricatura” a proposito del coevo ritratto della sorella Madeleine – e con questa valenza positiva il termine poteva risultare legittimo anche per *La belle Angèle*.³⁰ Van

²⁸ E. Monod, *L'Exposition Universelle de 1889*, Paris 1890, t. III, *Le Kampong javanais*, pp. 129-139, qui p. 136: “Ces notes cristallines de cloches lointaines, cette tonalité alanguie dont la douceur plaintive semble exprimer de vagues douleurs, nous bercent délicieusement”.

²⁹ Ch. Baudelaire, *Le Salon de 1859, Le Portrait*, in *Oeuvres complètes*, a cura di Y.G. Le Dantec, Paris 1951, p. 799. *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. II, 416 (a Théo, 6 luglio 1885).

³⁰ E. Bernard, *op. cit.*, p. 7.

Gogh, nella stessa estate 1888, teorizzando la valenza espressiva del colore, sulla base di spunti desunti da Delacroix, imprime uno scarto di senso al genere del ritratto: lo sottrae alla determinazione psicologista ancora praticata dagli amici di Pont-Aven e media tramite il colore una modalità dell'essere più tipizzata, una tensione spirituale più profonda, che esula dalla situazione oggettiva dell'individuo raffigurato. Il ritratto del pittore Eugène Boch, indice della raggiunta consapevolezza di questo processo, anticipa *La belle Angèle* nel simbolismo del contrasto dei complementari blu e giallo arancio, che, nell'intento dell'autore, sortiscono "un effetto di mistero": servendosi di Boch, van Gogh, come scrive a Théo nell'agosto 1888, riesce infine a prestare forma alla propria idea del "Poeta", secondo una ricerca così commentata: "Vorrei dipingere degli uomini o delle donne con quel non so che di eterno simbolizzato un tempo dall'aureola e che noi ricerchiamo con la vibrazione, con lo stesso irraggiare dei nostri colori [...] Ah, il ritratto, il ritratto con il pensiero, l'anima del modello, questo mi sembra che debba proprio essere realizzato". Di lì a poco scrive a Bernard: "Ti raccomando con forza di studiare il ritratto, fanne il più possibile e non mollare. Ci toccherà d'ora in poi catturare il pubblico con il ritratto, l'avvenire, secondo me, è lì".³¹ Parallelamente, nella *Berceuse*, l'intento è di avvalersi di semplici borghesi per fare "ritratti di santi e di sante dal vero e che sarebbero sembrati di un altro secolo, pur essendo gente di oggi", apparentati ai primi cristiani.³² A giudicare dalla corrispondenza successiva, il ritratto simbolico, fortemente spiritualizzato, diviene in van Gogh una sorta di percorso obbligato per la pittura che intenda innovare nel senso di essere del proprio tempo e configurarsi al contempo in un impegno eticamente motivato, cui egli non ottempera solo per la carenza di modelli.

È spiegabile allora perché Gauguin, per dare figura a un suo discorso complesso sul recupero di un archetipo femminile, si sia servito di Angèle Satre, soggetto di per sé insignificante come Augustine Roulin, ma, proprio per questa sua "piattezza", suscettibile di veicolare un senso secondo, nascosto, rispetto

³¹ *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, 520 (a Théo, Arles c. agosto 1888) e 531 (a Théo, Arles, c. agosto 1888): "Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec ce que je ne sais quoi d'éternel, dont autrefois le nimbe était le symbole, et que nous cherchons par le rayonnement même, par la vibration de nos colorations [...] Ah le portrait, le portrait avec la pensée, l'âme du modèle, cela me paraît tellement devoir venir"; e B 19 (a Bernard, Arles inizi ottobre 1888): "Je t'engage fortement d'étudier le portrait, faites-en le plus possible et ne lâchez pas. Il nous faudra dans la suite prendre le public par le portrait, l'avenir, selon moi, est là dedans".

³² *Ibidem*, 605 (a Théo, Saint-Rémy 10 settembre 1889): "bourgeois d'à présent [...] portraits de saints et de saintes femmes d'après nature et qui auraient paru d'un autre siècle".

a quello immediatamente leggibile e capace di prestare all'opera la rilevanza di cui sarebbe altrimenti priva; solo che in Gauguin, come già accennato, il processo di astrazione si rafforza rispetto a van Gogh. Le danzatrici del balletto di Giava avevano incarnato, davanti ai suoi occhi, le movenze rigide e sacralizzate del fregio di Borobudur, verificando come, nel ritualismo orientale, le persone vive si traspongano in idoli e simboli; così Angèle assume in sé l'imperscrutabile sovratemporalità dell'idolo che le sta accanto. Da questo punto di vista, *La belle Angèle* è la risposta dell'artista all'*Olympia* di Manet, presente nella retrospettiva dell'arte francese allestita all'Esposizione Universale, e da lui definita, con un proprio corsivo, *la belle Olympia*, nella recensione dell'Esposizione pubblicata su "Le Moderniste". All'*Olympia*, in cui tutti all'epoca, per l'evidenza iconografica e per lo stesso titolo, ravvisavano una prostituta – il nome Olympia era diffuso tra le cocottes d'alto bordo – viene raffrontata Angèle; e la connotazione ideologica investe le stesse modalità esecutive dell'opera. Alla pittura di Manet, che nel suo dinamico tessuto di velature fluide e vibratili, sembra il portato di modalità percettive e modi di produzione coerenti allo scenario urbano, mobile ed effimero, si contrappone la pittura di Gauguin, che, nella consistenza plastica, nella chiusura dei contorni, nella semplificata angolosità del modellato, traspone in forma i valori rigidamente codificati e le dure condizioni di vita della società rurale che ne è l'oggetto. Non va, infatti, dimenticata la coeva centralità del dibattito relativo alla tecnica pittorica, emerso fin dal primo Ottocento con la contrapposizione classici/romantici, tanto che Baudelaire, Zola, Huysmans, per citare solo dei nomi, avevano insistito sulla necessità di nuove modalità di rappresentazione che si rendessero equivalenti alla sostanza mutevole e fuggitiva del moderno. In particolare, nel caso di Baudelaire, è significativo il suo parere sull'*Olympia*, comunicato in una lettera a Manet che, prostrato per il fiasco del Salon del 1865, gli aveva chiesto conferme. Nonostante il fascino dell'opera, Baudelaire esprime delle riserve, e può solo concludere, a conforto dell'artista, che "voi non siete che il primo nella decrepitezza della vostra arte",³³ giudizio di cui non è eludibile la filiazione da un altro, espresso da Poe, sul progresso evocato come la grande eresia della decrepitezza. L'arte contemporanea appare un'arte della decadenza, per il suo sintonizzarsi con le direttrici scientiste del progresso, il cui positivismo è di per sé frutto di un'interna corrosione della cultura. È evidente, in questo frangente, che l'adozione del sintetismo e la successiva citazione della scultura nel quadro, con il suo riverberarsi sui modi stessi della rappresentazione, rivesta

³³ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, a cura di C. Pichois e J. Ziegler, Paris 1973, vol. II, pp. 496-497: "Vous n'êtes que le premier dans la decrepitude de votre art".

per Gauguin un significato preciso, in linea con lo sguardo regressivo instaurato dalla cultura simbolista. Nel manoscritto *Diverses choses*, del 1896-1897, egli scriverà che “ogni soggetto intrapreso richiede una tecnica particolare in armonia col pensiero che la dirige”.³⁴

LA BRETAGNA E L'IDEOLOGIA DEL PRIMITIVO

L'archetipo femminile riscontrato nella *Belle Angèle* racchiude difatti, nel suo trascorrere dalla fertilità alla maternità, un senso ulteriore, l'aspirazione a un ritorno alle origini, così forte in Gauguin e negli intellettuali e letterati esponenti del simbolismo. Per essi, la via più immediata per un tale recupero era quella di un'esperienza religiosa autentica quanto, ossimoricamente, frutto della “fiction”, della tensione fantastica che già Baudelaire nel *Salon* del 1859 aveva indicato quale massimo incentivo nei moderni del processo creativo. Testimonia in questo senso con chiara forza argomentativa il saggio *La littérature de tout à l'heure*, pubblicato nell'aprile 1889 da Charles Morice, di lì a poco grande amico di Gauguin. Alla “demenza della scienza positivista”, Morice oppone i poeti e gli artisti in genere, che riconducono l'umanità “verso le origini di tutte le verità, verso religioni remote, da dove sono nate delle religioni morte a loro volta”; e dato che il Bello non è che lo splendore del Vero, tesi che l'autore cita dal romanzo *Manette Salomon* dei fratelli Goncourt, e che la via alla verità è antica, adombrata nel mito e nella leggenda, ne consegue che “per natura, dunque, l'essenza dell'arte è religiosa”.³⁵ Nella *Belle Angèle*, l'associazione donna-madre-origini, per la sacralità iconica con cui è proposta, si concretizza nell'invito a recuperare un'arcaica dimensione religiosa, dove in un abbinamento mediato dalla allora diffusa teosofia e da *Les grands Initiés* di Edouard Schuré, pubblicato nello stesso giugno 1889, confluiscono la spiritualità orientale e il cristianesimo primitivo, intravisto nel contesto di credenze e riti religiosi della popolazione bretone: questa,

³⁴ Gauguin. *Oviri...*, cit., p. 175: “chaque sujet à traiter a une préférence pour une technique, spéciale, en harmonie avec la pensée qui la guide”. Negli stessi termini si esprime, a proposito dell'arte egizia, V. van Gogh in *Correspondance...*, cit., vol. III, 594 (a Théo, Saint Rémy 9 giugno 1889): “Alors que la chose représentée et la façon de la présenter s'accordent, la chose a du style et de la tenue”.

³⁵ Ch. Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Paris 1889, pp. 34, 35, 59: “vers les origines de toutes vérités, vers les vieilles religions d'où sont nées des religions mortes à leur tour [...] de Nature donc l'essence de l'Art est religieuse”. Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Oeuvres...*, cit., p. 773.

del resto, venerava come propria protettrice Sant'Anna, figura materna per eccellenza.

Ancora prima di Wagner – che aveva trasposto Buddha in Cristo e Parsifal – e di Schuré, tale sincretismo era stato esemplificato nel racconto filosofico *Louis Lambert* di Balzac, una delle letture preferite di Gauguin, come ricorda Morice nella sua biografia, dove si citava la priorità e la confluenza dei libri sacri dell'India nella Bibbia ebraica, e dove la spiritualità del protagonista era evocata in un'immagine certo suggestiva per il pittore: “I suoi gesti erano parchi e semplici come lo sono quelli degli orientali o dei selvaggi, fra i quali la gravità sembra essere uno stato naturale”.³⁶ Parallelamente, in Gauguin l'eclettismo delle fonti iconografiche, il sincretismo degli stili, partito da probabili motivazioni estetiche, dalla necessità di un rinnovamento del linguaggio figurativo, sfocia in conclusioni di senso che investono il piano dei contenuti e dell'ideologia. Il fatto che Angèle sia raffigurata come una sorta di “santa”, espressa dal mondo contadino e dalla *naïveté* dei suoi comportamenti religiosi, risulta in perfetta sintonia con la vena di nostalgia regressiva che alimenta la cultura del secondo Ottocento, dal realismo al simbolismo. Una testimonianza puntuale è nel *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle (1831), *livre de chevet* dei simbolisti, e noto a Gauguin fin dal soggiorno ad Arles da van Gogh: vi si legge che “non conosco nulla di più sublime a questo mondo di un Santo Contadino, semmai se ne possa incontrare uno. Questi ti porterebbe indietro alla stessa Nazareth; potresti vedere lo splendore del Cielo sprigionarsi dai più umili recessi della Terra”.³⁷ Il fatto, poi, che Angèle sia bretone si carica di ulteriori valenze dimostrative e ideologiche.

La Bretagna, regione costellata di dolmen, menhir, calvari, cappelle votive e scarsamente popolata, si prestava a farsi luogo deputato di esperienze spirituali, di itinerari a ritroso nel tempo: su questa linea, per fare degli esempi fra i tanti, si erano mossi Merimée, Stendhal, Flaubert e l'amico Du Camp, tutti autori di note memorie di viaggio; fra i contemporanei di Gauguin, il pittore Bernard percorre la Bretagna a piedi nel 1886 e Maurice Barrès, nello stesso anno, ne conferma e ne alimenta l'aura - e non ve ne era certo la necessità - in una serie

³⁶ H. de Balzac, *Louis Lambert* (1832), in *Etudes philosophiques*, a cura di M. Bouteron, Paris 1950, vol. II, pp. 404 e 402: “ses gestes étaient rares et simples comme le sont ceux des Orientaux ou des Sauvages, chez lesquels la gravité semble être un état naturel”.

³⁷ Th. Carlyle, *Sartor resartus* (1831), London 1869, p. 221: “Sublimier in this world know I nothing than a Peasant Saint, could such now anywhere be met with. Such one will take thee back to Nazareth itself; thou wilt see splendour of Heaven spring forth from the humblest depths of Earth”. Il libro è raffigurato da Gauguin nel ritratto di De Haan del 1889 (W 317).

di resoconti pubblicati su “Le Voltaire”. Per tutti valga la testimonianza di Stendhal, dal paesaggio – “L’aspetto generale del paese è cupo e triste; tutto è povero e fa pensare a un’estrema miseria” – alla specifica religiosità degli abitanti, osservati in occasione di un pellegrinaggio popolare alla cappella di Sant’Anna vicino Auray: “La cappella è insignificante, ma non dimenticherò mai l’espressione di profonda pietà che ho trovato su tutti i volti. Là, una madre che dia *uno scapaccione* al suo bambino di quattro anni, ha l’espressione della *fede* [...] Questa mattina in tutti i miei vicini notavo quegli occhi opachi e risoluti che denotano un animo ostinato [...] Qui dovrebbero venire a cercare i loro modelli quei giovani pittori di Parigi che hanno la disgrazia di non credere a niente, e che ricevono, da un ministro saldo quanto loro nella sua fede, l’ordine di fare dei quadri di miracoli che verranno giudicati al Salon, da una società che crede solo per politica”.³⁸ In maniera vulgata, il mito di una Bretagna desolata e inospitale nel paesaggio, “selvaggia” e rude nei costumi degli abitanti, primitiva – quando con questo termine si intenda l’accezione allora fornita dal dizionario Littré di “stato primo [...] la forma la più semplice”³⁹ – si era consolidato grazie al romanzo di Pierre Loti, *Mon frère Yves* (1883), che nel 1887 era giunto alla XVIa edizione; e Loti era un autore caro a van Gogh, da lui citato e segnalato nella corrispondenza con Gauguin. Questi, a sua volta, sembra interessarsi alla Bretagna in seguito a considerazioni d’ordine eminentemente economico, per l’essere una regione ancora a buon mercato; ma è significativo che l’abbia anteposta, come luogo di un lavoro diretto sul motivo, *sur le vif*, alla Normandia, meta consueta degli impressionisti, e che, in questa scelta, egli si sia trovato, invece, accomunato ai pittori accademici o *salonnières* e ai molti stranieri, specie americani, che allora affollavano Pont-Aven. L’ambiente bretone offriva cioè agli artisti, che ancora volessero lavorare sui contenuti, delle tematiche suscettibili di forti ideologizzazioni, sia per gli stranieri,

³⁸ Stendhal, *Mémoires d’un touriste* (1838), in *Oeuvres complètes*, a cura di L. Royer, XIII, Paris 1932, t. II, pp. 10 e 24-25: “L’aspect général du pays est morne et triste; tout est pauvre et fait songer à l’extrême misère [...] La chapelle est insignifiante; mais ce que je n’oublierai jamais, c’est l’expression de piété profonde que j’ai trouvée sur toutes les figures. Là una mère qui donne *une tape* à son petit enfant de quatre ans a *l’air croyant* [...] . Ce matin je trouvais chez tous mes voisins ces yeux ternes et résolus qui annoncent une âme opiniâtre [...]. C’est ici que devraient venir chercher des modèles ces jeunes peintres de Paris qui ont le malheur de ne croire à rien, et qui reçoivent d’un ministre aussi ferme qu’eux dans sa foi l’ordre de faire des tableaux de miracles, qui seront jugés au Salon par une société qui ne croit que par politique”. Vedi anche P. Mérimée, *Notes d’un voyage dans l’Ouest de la France*, Paris 1836; G. Flaubert, *Par les champs et par les grèves* (1847), Paris 1885; M. Barrès, in “Le Voltaire”, agosto 1886.

³⁹ Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. III, Paris 1882, p. 1318.

che vi credevano di ritrovare il “pittorresco” genuino di una società rimasta incardinata al Medioevo – in questo senso testimoniano le guide turistiche – sia per i pittori espositori ai Salons, come Pascal Dagnan-Bouveret, i cui quadri, raffiguranti le tipiche solennità religiose bretoni, i *Pardons*, erano letti dai critici monarchico-conservatori quali *exempla* di alta moralità e pietà religiosa, mentre quelli di area liberale-radicala ne sottolineavano il verismo e l’apporto per una registrazione, a futura memoria, di un’identità etnica e culturale ancora non compromessa dal progressivo alterarsi di mentalità e modi di vita. In ambedue i casi, si trattava di letture forzate, di fraintendimenti, che dissimulavano lo sviluppo dell’economia bretone, l’impatto degli obblighi scolastici e militari nell’uniformare gli abitanti alla media francese; soprattutto si rimuoveva la consapevolezza della caratterizzazione turistica che andava rapidamente assumendo la regione, anche per la facile raggiungibilità da Parigi, grazie alle nuove linee ferroviarie. In questo contesto, i riti religiosi, le connesse feste popolari, erano viepiù segnati, a fianco di credenze e superstizioni comunque persistenti, dall’emergere degli aspetti secolari, come la ricreazione, l’ostentazione dei costumi tradizionali, il configurarsi di attrattive e strutture recettive per i visitatori.⁴⁰ Nulla di tutto questo, evidentemente, affiora nei quadri dei pittori allora affermatosi sul mercato grazie alla tematica bretone, quali Dagnan-Bouveret o Jules Breton e Adolphe Leleux. Gauguin stesso ne condivide l’esotismo intenzionale, che proietta e riferisce all’Altro da sé le proprie utopie di regressione, ma il suo caso si sostanzia di un più complesso rifiuto della cultura “urbana” degli impressionisti, che pure avevano costituito il suo referente di partenza sia nei temi che nelle tecniche linguistiche. Sotto questo aspetto, Gauguin sembra recepire certi motivi portanti dell’ideologia realista, scaturiti dalla negativa esperienza del ‘48, formulati al meglio da Jules Champfleury nei suoi studi degli anni sessanta sulla letteratura e sulla *imagerie* popolari francesi: in essi il patrimonio culturale della classe contadina appare depositario di una sorta di memoria collettiva, custode di valori permanenti, di stabilità sociale, alternativi a quelli della società urbana, segnata dal succedersi delle trasformazioni tecnologiche e dei conflitti di classe.⁴¹ Il quadro di riferimento di Gauguin è però quello del simbolismo, dove tale ricerca di una dimensione comunitaria, opposta all’esperienza tutta recente della frammentazione nell’effimero

⁴⁰ F. Orton e G. Pollock, *Les données bretonnantes la prairie de la représentation*, in “Art History”, III, 3, settembre 1980, pp. 314-344. M. Orwicz, *Criticism and Representation of Brittany in the Early Third Republic*, in “Art Journal”, XLVI, 4, inverno 1987, pp. 291-298.

⁴¹ J.F. Champfleury, *De la Littérature populaire en France*, Paris 1861 e *Histoire de l’imagerie populaire*, Paris 1869.

e nel privato, si sgancia da una contestualità contingente per risalire a una condizione originaria, quasi astorica, rivivibile in contesti ambientali e in sistemi sociali che l'etnologo considerava primitivi perché arretrati, non evoluti, mentre l'artista li avverte come primari e archetipici, esemplari di comportamenti ormai desacralizzati dalla metropoli. Una valenza di riflessione antropologica in questi termini è sottesa al primo quadro di forte rilievo, sia tematico che linguisticamente sperimentale, intrapreso da Gauguin in Bretagna, vale a dire *La visione del sermone* (DW 308) dell'agosto 1888. È evidente che qui il pittore intende offrire un'adeguata rappresentazione, risolta in termini di equivalenza pittorica, delle stesse modalità di appercezione di una mentalità cosiddetta primitiva. Le contadine bretoni, assorti nell'ascolto del predicatore che rievoca la lotta di Giacobbe e l'angelo, prestano consistenza tangibile a ciò che non è altro che una suggestione individuale, indotta da una propria reazione psichica, non distinguendo fra l'esperienza sensoria della realtà e la soggettiva allucinazione visiva. All'epoca, per prestare adeguata figura alla propria lettura, Gauguin si serve del linguaggio astratto desunto dalla sintesi bidimensionale della grafica giapponese; ma nel corso del 1889, le suggestioni ricevute da un variegato spettro di culture sia arcaiche che esotiche entro l'Esposizione Universale, lo inducono a una più fondata condivisione della cultura bretone, secondo modi, inoltre, congeniali alla propria personalità, che accentuino il gradiente di *sauvagerie*, di selvatichezza, intrinseco all'idea di Bretagna. Oltre alle opere di quell'anno, lo testimoniano più brani della corrispondenza. In una lettera, inviata a Vincent van Gogh dal villaggio di Le Pouldu nel dicembre 1889, Gauguin commenta le proprie scelte tematiche, contadini, mandriani, donne intente alla raccolta delle alghe. È evidente la discendenza da Millet, ma con una forzatura degli aspetti che la critica aveva trovato più disturbanti nel lavoro di quest'ultimo e che Gauguin avverte di dover giustificare: "io cerco di mettere in quelle facce desolate quel tanto di selvatichezza che vedo in esse e che è anche dentro di me. Qui in Bretagna i contadini hanno un'aria da medioevo e sembrano non pensare proprio che esiste Parigi e che siamo nel 1889. Tutto il contrario del Sud. Qui tutto è rude come la lingua bretone, chiuso, sembrerebbe per sempre. [...] Ancora timorosi del signore e del curato, i bretoni maneggiano i loro utensili al pari dei cappelli quando sono in chiesa; io li dipingo in questo loro modo d'essere e non secondo una verve meridionale".⁴² A questa stessa visione sembra riferirsi Théo van Gogh, in una lettera a Vincent, di poco

⁴² *Gauguin. 45 lettres...*, cit., 36 (a Vincent, Le Pouldu c. 20 ottobre 1889): "je cherche à mettre dans ces figures désolées, le sauvage que j'y vois et qui est en moi aussi. Ici en Bretagne les paysans ont un air du moyen âge et n'ont pas l'air de penser un instant que Paris existe et

precedente, dove, circa la possibilità di un trasferimento al Nord, gli consiglia Auvers, piuttosto che Pont-Aven, “poiché credo che la Bretagna abbia questo carattere di chiostro monastico, lo si avverte parecchio perfino negli ultimi quadri di Gauguin”.⁴³ Fra queste ultime opere di Gauguin si trovava appunto *La belle Angèle*, ricevuta da Théo ai primi di settembre 1889.

Il quadro offre varie spie del processo di ideologizzazione intrapreso da Gauguin: la più evidente è costituita dal costume indossato da Angèle e dallo statuto che le conferisce. Nella società bretone, la donna aveva una funzione preminente per l'essere responsabile dei lavori di agricoltura e pastorizia quanto gli uomini lo erano della pesca: il suo abbigliamento denunciava visivamente una rigida gerarchia di ruoli, indicando, a partire dai dettagli, il clan di appartenenza, le disponibilità finanziarie, lo stato civile. La veste matrimoniale di Angèle Satre, pur rispondendo alla tipologia tradizionale del costume di Pont-Aven, denota, nella preziosità dei merletti e delle passamanerie, la condizione di *nouveau riche*; ma in Gauguin tale funzione simbolica è assunta in se stessa, svincolata da ogni allusione contestuale, e concorre a distaccare la figura in una dimensione remota, dove la ritualità tradizionale, ancor più che farsi garante dell'osservanza di assodati valori sociali e spirituali, diviene sinonimo di una condizione archetipica, sancita dalla compresenza dell'idolo.

L'inserimento di quest'ultimo trova un'altra ragione proprio in associazione alla veste di Angèle. Nella sopracitata lettera a Vincent, Gauguin così prosegue nella sua analisi della caratterizzazione antropologica della gente di Le Pouldu: “Anche i costumi sono quasi dei simboli, influenzati dalle superstizioni del cattolicesimo. Guardate la croce sul retro del corpetto, la testa avvolta in una cuffia nera come le monache. Con ciò i visi sono quasi asiatici, gialli e triangolari, severi”;⁴⁴ e subito sotto schizza lo schema sommario di un volto, i cui lineamenti

qu'on soit en 1889. Tout le contraire du Midi. Ici tout est rude comme la langue Bretonne, bien fermé (il semble à tout jamais) [...] Encore craintif du seigneur et du curé les bretons tiennent leurs chapeaux et tous leurs ustensiles comme s'ils étaient dans une église; je les peins aussi en cet état et non dans une verve méridionale”. *Paul Gauguin, Vincent e Théo van Gogh: sarà sempre amicizia tra noi. Lettere 1887-1890*, a cura di V. Merlhès, Milano 1991, 141 (ridattata 8-10 dicembre 1889).

⁴³ *Correspondance de van Gogh*, cit., vol. III, T. 18 (Théo a Vincent, Parigi 4 ottobre 1889): “car je crois que la Bretagne a aussi ce caractère de cloître, et même dans les derniers Gauguin cela se ressent beaucoup”.

⁴⁴ *Gauguin: 45 lettres...*, cit., 36 cit.: “Les costumes sont aussi presque symboliques influencés par les superstitions du catholicisme. Voyez le dos corsage, une croix, la tête enveloppée d'une marmotte noire comme les religieuses. Avec cela les figures sont presque asiatiques jaunes et triangulaires, sévères”.

corrispondono a quelli dell'idolo, i quali, a loro volta, nel quadro sono omologhi a quelli di Angèle. Il *carnet Huyghe* riporta alla pagina 150 il disegno di un'uguale maschera facciale, abbreviata ai limiti del grottesco, e schizzi di cuffie bretoni che potrebbero costituire studi preliminari al quadro. In base a una lettura esclusivamente formale, questa semplificazione dei tratti fisionomici potrebbe essere ricondotta, nell'ambito di una poetica sintetista volta a distillare nel ritratto l'essenza dell'effigiato, a una ripresa dei diagrammi delineati da Humbert de Superville nel 1827 e riportati da Charles Blanc in una tavola della sua *Grammaire des arts du Dessin*: brevi segni ascendenti, orizzontali, discendenti figurano le espressioni di base della gaiezza, della calma e della tristezza. De Superville era popolare fra i postimpressionisti perché il suo simbolismo grafico aveva percorso le successive teorie sull'autonoma connotazione espressiva dei tracciati lineari esposte da Taine e Blanc, riprese da Charles Henry e Aurier e alluse da Gauguin nella lettera del gennaio 1885 a Schuffenecker.⁴⁵ In Gauguin, tale schematismo formale non si esaurisce però in se stesso, nella pura evidenza dell'autoreferenzialità dei significanti, perché quest'ultima sembra essere frutto – e si tratta di un'altra spia del processo di ideologizzazione – di una complessa serie di nessi sul piano dei significati. Nella *Belle Angèle*, la simbologia che il pittore ravvisa nei costumi bretoni rinvia all'Oriente (“avec ces figures sont presque asiatiques”); la misteriosa imperturbabilità dell'idolo, così evocato, si traspone nelle fattezze della donna; la fisionomia tipizzata di questa è confermata e insieme suggerita, in un gioco di rimandi, dal raffronto col tipo mediano di de Superville, quello della calma connessa all'andamento orizzontale dei tratti. E ancora, questa stasi risaltata da uno schema ridotto a pochi segni sta per ieraticità, contribuisce cioè a riferire l'opera a una dimensione religiosa, esemplificando il mutuo rapporto che numerosi critici simbolisti avevano stretto tra il carattere religioso della nuova arte, allusiva a verità metafisiche e il corrispettivo linguaggio sintetico e astratto, fino all'ermetismo, da essa adottato. Basti ricordare Morice che, nel citato saggio *La Littérature*, declinava il procedimento creativo secondo tre caratterizzazioni della sintesi, nel pensiero o “metafisica”, nell'idea o “finzione fantastica”, nell'espressione o “suggestione, linguaggio delle corrispondenze”; oppure Paul Adam che, nella prefazione al libro di George Vanor, *L'Art symboliste*, sempre pubblicato nella primavera 1889, dopo aver ribadito il *leit-motiv* che l'epoca attuale è di sintesi, perché posta al punto cruciale tra la fine e la nascita di due sistemi sociocul-

⁴⁵ H. de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde 1827. *Correspondance de Gauguin...*, cit., 65 (a Schuffenecker, Copenhagen 14 gennaio 1885); G. Aurier, *Les Symbolistes*, in “Revue encyclopédique”, II, aprile 1892, colonne 474-486, qui 480.

turali, scrive: “Si impone l’impiego di uno stile ieratico, i cui termini siano simbolici e distillati, capaci di cingere nettamente l’idea, di farla avvertire come attraverso delle gemme che fissino l’attenzione, la mantengano per qualche tempo legata al pensiero, di modo che l’idea stessa appaia non superficialmente, ma con le sue origini, le sue lontananze, le sue deviazioni, i suoi esiti, con tutto ciò che possa racchiudere o suggerire”.⁴⁶

L’elemento della “fiction”, della “suggestion” nel quadro di Gauguin è evidentemente l’idolo, che, con le associazioni indotte, tramuta in un soggetto sacro, allusivo all’idea delle origini, un ritratto femminile, dove, altrimenti, sarebbe solo emersa una costante tipologica propria della regione bretone, la fisionomia grossolana, dai tratti larghi e dall’aspetto sgraziato, additata da una guida turistica dell’epoca.⁴⁷ Per forzare la lettura nel senso metaforico della serie madre/santa/origini, tale che non si arresti alle apparenze, Gauguin deve alterare la referenza naturalistica dell’immagine, la somiglianza al soggetto contingente, Angèle, e diciamo la sua gradevolezza, poiché, come scriverà anni dopo in *Diverses Choses*, “tutte le volte che i testi appaiono disconoscere le leggi della natura, si tratta a colpo sicuro, di parabole”.⁴⁸ Ha qui inizio un percorso di ricerca, proseguito dalle successive avanguardie, che attenta alla riconoscibilità, all’integrità stessa degli oggetti e della figura umana, pur di svelarne una realtà che eluda l’esperienza sensibile. Nel caso specifico, la funzione ideologizzante della statuetta può esser meglio chiarita rievocando il noto passo della sfilata degli idoli nella *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert, e ricordando che, a giudizio di Morice, Flaubert, con *Le Conte de Lisle*, aveva dato “il segnale del ritorno alle origini” alla nuova letteratura.⁴⁹ L’inserimento dell’idolo ha quindi una sua ragione, risponde a un contesto di significati intenzionalmente suggeriti dall’artista, e insieme “lavora” per proprio conto, trasforma le modalità del fare pittura di Gauguin. Esso introduce intricate catene associative, ponendo

⁴⁶ Ch. Morice, *La littérature* cit., cap. V passim e qui pp. 377-378. G. Vanor, *L’Art symboliste*, Paris 1889, prefaz. di P. Adam, pp. 7-12, poi citata nella recensione di G. Lecomte, in “La Cravache”, 3 maggio 1889: “S’impose l’emploi d’un style hiératique, aux termes symboliques et rares, capables de ceindre nettement l’idée, de la sentir par de gemmes qui fixent l’attention, la maintiennent par quelque temps liée à la pensée, en sorte que celle-ci apparaisse non pas superficiellement mais avec ses sources, ses lointains, ses déviations, ses buts, avec tout ce qu’elle peut contenir or suggérer”.

⁴⁷ N. Whist, *Picturesque Brittany*, London 1897, p. 221, cit. in V.W. Andersen, *Gauguin’s Paradise Lost*, New York 1971, p. 41: “clumsy looking, large featured, coarse faces”.

⁴⁸ P. Gauguin, *Diverses Choses* (1896-1897), cit. in V. Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, New York 1978, p. 20: “toutes les fois que les textes méconnaissent en apparence les lois de la nature il y a paraboles à coup sûr”.

⁴⁹ Ch. Morice, *La Littérature* cit., p. 268.

in questione, alla luce della propria sintesi scultorea precedenti tecniche di rappresentazione improntate dal naturalismo, e stimola a nuove, spesso faticose, sperimentazioni sulla via di un'espressione simbolica nei contenuti e radicalmente arcaizzante nei linguaggi figurativi.

Nelle opere immediatamente successive alla *Belle Angèle* l'intento metaforico e il processo di stilizzazione, cui è subordinato di conseguenza l'assetto compositivo, si rafforzano proprio per il rilievo conferito alla citazione nel quadro di una muta figura scultorea, che ora si fa soggetto stesso dell'opera. Nel *Cristo verde* o *Calvario bretone* (*Le Christ vert*) (W 328), il motivo centrale è il gruppo della Deposizione di Cristo con le tre Marie, tratto dal calvario in pietra del cimitero di Nizon, villaggio prossimo a Pont-Aven e ben conosciuto da Gauguin, che aveva destinato alla rustica chiesa locale *La Visione del sermone*, salvo incontrare, come ricorderà Bernard nei *Souvenirs*, un reciso rifiuto da parte del pievano. L'opera viene eseguita verso la fine dell'agosto 1889, quando Gauguin si trovava ancora a Le Pouldu, e la scultura, contornata da uno sfondo di alte dune a pascolo, tipiche di quel tratto di costa, è ricreata a memoria. In questa visione a distanza, essa è ulteriormente scarnificata nelle fattezze delle figure, dove sono reiterati gli schemi fisionomici dell'idolo della *Belle Angèle* e dei diagrammi di de Superville, ed è amplificata nelle dimensioni rispetto al modello, una Crocifissione, cui la scena isolata da Gauguin fungeva da predella. Il carattere della pietra, ormai stondata nei suoi profili e smussata nelle sue scabrosità per l'azione corrosiva del tempo, si estende al paesaggio, nella fluida modulazione delle colline e delle nuvole, e alla figura della contadina in primo piano, quasi rinchiusa, riassorbita entro i contorni del corpo inerte del Cristo, di cui, più che assecondare, sembra iterare la posa. Oltre all'assetto formale, nel risolversi della composizione in un ritmo decorativo, la pietra invecchiata determina la stessa tonalità dominante del quadro, nel blu-verde della sua superficie muschiata, risaltata dalla tessitura gialla, rosa, verde intenso dei campi, in piena luce sulla sinistra del quadro. Il gruppo scultoreo si fa così protagonista dell'opera, nella sua stessa sostanza di enigmatica testimone di credenze remote nel tempo, il cui rigore sopravvive nella pietra e nella residua energia di modellato dei suoi piani. Al di là dell'iconografia cristiana, il calvario in pietra sembra difatti perpetuare il simbolismo delle grandi stele dei dolmen e dei menhir che disseminavano la campagna bretone e che erano venerati, come accade nelle culture primitive, quali *omphalos* o indici di stabilità e immutabilità. Nonostante la secolarizzazione, o forse proprio come corrispettivo di essa, la superstizione costituiva un tratto dominante nel comportamento religioso della popolazione bretone, nel suo resistere come scoria di radicate credenze magico-animistiche. Nel caso specifico, ai menhir era attribuito il po-

tere di fermare l'anima dei defunti, impedendole di errare a danno dei viventi, con la conseguenza di un'ulteriore, positiva, accezione della pietra, ritenuta anche simbolo di fecondità e rimedio taumaturgico per le donne sterili. In effetti, nell'opera di Gauguin, che dall'estate 1889 è sempre più coinvolto nel procedimento metaforico inerente alla creazione artistica, la doppia valenza di morte e vita potrebbe essere esemplificata nel tema stesso della morte del Cristo, un sacrificio che comporta rigenerazione, o in un contrasto fra l'ufficio funebre delle figure scolpite e il gesto della contadina che, nel reggere la corda, rimanda all'analogo motivo della *Berceuse* di van Gogh – già modello per *La belle Angèle*- e all'allusa presenza di una culla. Del resto, c'è un rilancio speculare fra *La belle Angèle*, dove l'idolo pagano presuppone e fonda la valenza cristiana dell'immagine, e il *Cristo verde*, dove, al contrario, è l'oggetto di culto cristiano che riaccende una precedente credenza animistica. Ma, come sempre accade con la citazione della statua/ idolo nei quadri di Gauguin, sia nelle opere bretoni che in quelle tahitiane, il calvario nel *Cristo verde* ha una valenza più genericamente suggestiva che riconducibile a un significato preciso. L'archetipo religioso diviene un tramite per mediare un'esperienza e uno stato d'animo soggettivi, riferibili al ruolo che la Bretagna, quale sinonimo di primitivo, riveste nell'immaginario di Gauguin. L'artista stesso offre questa chiave di lettura in una lunga lettera a Théo van Gogh del novembre 1889, dove trapela l'ansia di far comprendere all'amico che aveva palesato la propria diffidenza, le ragioni dell'inedito spessore simbolico e del forte gradiente di astrazione delle ultime ricerche. Scrive Gauguin, "Oltre che esprimere una condizione generale, anziché un unico pensiero, io tento di far percepire all'occhio di un altro un'impressione indefinita infinita. *Suggirire* una sofferenza non vuol dire quale genere di sofferenza [...] Lo stesso nel quadro delle tre donne di pietra che sostengono Cristo. Bretagna, ingenua superstizione e desolazione. La collina è custodita da una fila di vacche disposte in croce. Ho cercato in questo quadro che tutto spirasse credenza, sofferenza passiva, stile religioso primitivo e la grande natura con il suo grido".⁵⁰ Gauguin è altrettanto esplicito nel brogliaccio passato ad Aurier come traccia per il saggio che questi gli dedicherà nel

⁵⁰ *Gauguin: 45 Lettres...*, cit., 22 (a Théo, Le Pouldu 20 o 21 novembre 1889): "Je cherche en même temps qu'à exprimer un état général plutôt qu'une pensée unique, faire ressentir à l'oeil d'un autre une impression indéfinie infinie. *Suggérer* une souffrance ne veut pas dire quel genre de souffrance [...] De même dans le tableau des trois femmes de pierre tenant le Christ. Bretagne, superstition simple et désolation. La colline est gardée par un cordon de vaches disposées en calvaire. J'ai cherché dans ce tableau que tout respire croyance souffrance passive style religieux primitif et la grande nature avec son cri". *Gauguin e van Gogh: sarà sempre amicizia...*, cit., 138 (ridatata c. 18-24 novembre).

febbraio 1891: “*Calvario / fredda pietra del suolo/ idea bretonne dello scultore che spiega la religione attraverso la sua anima bretonne con dei costumi bretoni/ il colore locale bretonne come la pecora passiva*”.⁵¹

La sottolineatura con cui Gauguin pone in evidenza la freddezza della pietra conferma come *Il Cristo verde*, con il suo ricorso alla scultura, sia l’opera che meglio restituisce l’esperienza della Bretagna, tal quale Gauguin l’aveva vissuta fin dall’inverno 1888, al ritorno dalla Martinica, quando scrive a Schuffenecker di ritrovare nella risonanza dei propri zoccoli sul suolo di granito lo stesso suono sordo, cupo e forte che egli intende cercare in pittura.⁵² Questa polarità aspra del primitivo persisterà intatta nell’immaginario di Gauguin anche nel contesto edenico, da età dell’oro – o almeno presentato come tale – di Tahiti, a conferma di una dialettica tra due diverse esperienze, l’arcaismo, o distanza nel tempo, propria della Bretagna, e l’esotismo, o distanza nello spazio, propria dei mari del Sud. Uno schizzo a penna del calvario, con il titolo *Les saintes images*, ritorna nella pagina 105 di *Avant et Après*, l’ultimo manoscritto di Gauguin dell’inverno 1903; in precedenza, una xilografia del 1898-1899 con il motivo del calvario era stata incollata nel manoscritto di *Noa- Noa*. Questa presenza della Bretagna a Tahiti si fa così emblematica dello spaesamento vissuto dalla generazione simbolista, nella sua nostalgia delle origini: il ritornare indietro nello spazio, nel contatto ricercato con culture diverse – da Gauguin a Rimbaud, da Stevenson a Conrad – è solo il palliativo di un’impossibile regressione nel tempo.

Anche il *Cristo giallo* (W 327) dipinto nel settembre 1889 a Pont-Aven, di cui riprende il paesaggio collinare nello sfondo, è tratto da un modello preciso, il Cristo crocefisso venerato nella vicina cappella di Trémalo; e dall’originale, scolpito in legno, media i tratti del contorno, risentiti e angolosi. La lettura dell’opera è complessa al pari del precedente *Cristo verde*, implicando la coeva, forte proiezione di Gauguin, e van Gogh, nella figura profetica e sacrificale del Cristo, e l’uso simbolico del giallo cromo come colore indice di consolazione e, insieme, in questo caso, emanazione della divinità. Lasciando da parte il piano soggettivo di una propria definizione d’immagine, che in questi mesi assilla Gauguin, il quadro in sé non è un soggetto sacro, ma, ancora una volta, vale

⁵¹ *Lettres de Gauguin...*, cit., Appendice § II: “Calvaire/ froide pierre du sol/ Idée bretonne du sculpteur qui explique la religion à travers son âme bretonne avec des costumes bretons / la couleur locale bretonne mouton passif”.

⁵² *Correspondance de Gauguin...*, cit., 141 (a Schuffenecker, Pont-Aven febbraio 1888): “J’aime la Bretagne, j’y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j’entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture”.

come visualizzazione del comportamento religioso proprio di una mentalità primitiva, concentrata sulla fideistica venerazione di oggetti di culto, simulacri della divinità, consacrati dal tempo. Lo intuisce il critico Octave Mirbeau che, nel redigere per il conservatore “Le Figaro”, nel febbraio 1891, un articolo sull’artista, poi impiegato come prefazione al catalogo della successiva *Vente Gauguin*, conferisce un particolare rilievo al “Cristo, simile a una divinità papua, rozzamente intagliato in un tronco d’albero da un artista indigeno, un Cristo commiserevole e barbarico, chiassosamente imbrattato di giallo”.⁵³ L’impiego del termine “papua”, derivato dall’omonima località nella Nuova Guinea, concorre al reciso giudizio di Mirbeau, per il suo essere indice all’epoca – come attestano gli stessi scritti di Gauguin – di una rozzezza estrema, assai più di “caraibico” o “canaco”.

Al pari della *Belle Angèle* anche *Il Cristo verde* e *Il Cristo giallo* si danno quali “ritratti”, volti a cogliere, nei suoi aspetti archetipici, la struttura mentale e la spiritualità della popolazione bretone. In tutti, l’idolo è la chiave di questa ricerca a ritroso che, dall’assiomatica evidenza formale risale al più complesso nucleo di senso, operando una cesura col tempo reale, quello della propria cultura, per un’immedesimazione in tutt’altre modalità d’esperienza.

⁵³ O. Mirbeau, *Paul Gauguin*, in “Le Figaro”, 18 febbraio 1891, p. 2: “Le Christ, telle une divinité papoue, sommairement taillé dans un tronc d’arbre par un artiste local, le Christ pitteux et barbare, peinturluré de jaune”

van Gogh, Gauguin inizia a esprimere il desiderio, sempre più pressante, di partire, prima per il Tonchino, poi per il Madagascar, infine per Tahiti. È come se l'esperienza dell'Esposizione Universale, caleidoscopica vetrina di manufatti di tutte le epoche e di tutti i paesi, oltre a rivelargli le inedite risorse di altre culture figurative, lo avesse confermato nelle paure e nel disincanto già espressi da Régnier, ricavandone la convinzione della non sussistenza di residui incentivi creativi entro il proprio spazio culturale. Gauguin parte sotto l'urgenza di una disperante situazione economica, per rompere infine il proprio isolamento di artista e trovare un repertorio inedito, sulla cui *sauvagerie* far leva per legittimare le proprie sperimentazioni formali, già da tempo avviate, e su cui contare per potersi costruire un proprio, specifico spazio entro l'ormai caotico mercato parigino. Profondamente partecipe per affinità, amicizie e letture della cultura simbolista, non può sottrarsi al mito, a questa inerente, di un recupero delle origini, del ritorno a una dimensione edenica, precedente le fratture della storia, e ora esperibile nel mito, nel sogno, nell'espressione simbolica. La *rêverie* delle origini, come dell'"ignoto" o dell'"altro", già intrinseca al verso di Charles Baudelaire "au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*", viene ridimensionata, dalla seconda metà dell'Ottocento, dal positivismo col costituirsi in discipline scientifiche di archeologia ed etnografia, fino a materializzarsi in estese raccolte di reperti da museo apportati da scavi e missioni scientifiche. Gauguin sembra, allora, avvertire che l'unica possibilità rimasta alla *rêverie* simbolista di sussistere, spoglia di velleità mistificatrici, consista nel rischiare di persona il ritorno alle fonti, con un viaggio che riporti all'indietro nel tempo, come aveva già tentato nella solitudine del villaggio bretone di Le Pouldu, oppure allontanarsi nello spazio, seguendo l'indubbio avventurismo che da ragazzo lo aveva indotto a fare l'allievo ufficiale in marina. Nonostante queste giovanili peregrinazioni e nonostante, soprattutto, la sconcertante esperienza già vissuta nel lungo soggiorno del 1887 in Martinica – positivo solo per quel po' di quadri che vi aveva potuto fare – le cognizioni di Gauguin su Tahiti, a giudicare dalla corrispondenza precedente la partenza, restano del tutto liberesche, condizionate dalla pubblicistica coloniale. Tahiti viene annessa come colonia francese nel 1880, nell'ambito di un progetto di espansione che celebrava i territori d'Oltremare come serbatoio di risorse materiali quanto psichiche, cui attingere per una rigenerazione della nazione francese. Nel caso di Tahiti, l'immagine di Citera, la mitica isola dimora di Venere, evocata a suo proposito dall'esploratore Antoine de Bougainville nel suo *Voyage autour du monde* del 1771, luogo di una natura feconda e prodiga e di una popolazione gentile e docile, quanto sessualmente disinibita, si era radicata nella fantasia collettiva, e ritorna nella sintetica spiegazione, letteralmente copiata da un brano di un testo divulgativo

sui possedimenti dell'Oceania – pubblicata dal Département des Colonies in occasione dell'Esposizione Universale – che Gauguin offre in una lettera alla moglie Mette, a sostegno della propria scelta: facilità di sostentamento, clima propizio, quiete e musica. In un'altra lettera a Bernard aggiunge a queste dovizie la disponibilità di modelle.³ È un quadro polarmente opposto all'immagine altrettanto radicata nel pubblico – e già posta a frutto da Gauguin – di una Bretagna rude e inospitale, primitiva non perché al di fuori della storia ma perché situata ai primordi di essa; ambiente che, del resto, sia Théo van Gogh, allora mercante dell'artista, che Edgar Degas, suo primo referente a Parigi, avevano ritenuto esiziale per la sua ricerca, per averla volta a toni aspri, a un disegno risentito, a cromie cupe e sorde, a simbolismi oscuri.⁴ Se queste erano le sommarie letture, le scontate aspettative, i giudizi negativi sul proprio lavoro, che avevano motivato Gauguin alla partenza, è facile allora riscontrare, nel suo atteggiamento e abbigliamento da *cow-boy*, un ulteriore pedaggio da pagare ai luoghi comuni dell'esotismo e un indice del carattere complessivo di sfida che egli intendeva attribuire all'esperienza tahitiana.

Ma, quest'abbigliamento risponde a un movente ultimo e che è forse il più costitutivo: quello di chiarire le radici della propria identità, che egli intendeva, ormai, al fondo, come “selvaggia”. La componente della ricerca o costruzione di una propria immagine, volontaristica o sincera che sia, è determinante nell'innescare scelte e direttrici del percorso esistenziale e artistico di Gauguin. Intorno al 1888, nel momento della grande solidarietà d'intenti e riflessioni con van Gogh, l'immagine su cui Gauguin si modella è quella del Cristo reietto, dell'artista incompreso ed emarginato dalla società. Nei due anni successivi, come dimostrano la sequenza dei numerosi autoritratti, le confessioni nella corrispondenza e, infine, le asserzioni fatte ad amici e intervistatori negli articoli pubblicati a ridosso della partenza, prevale l'immagine del selvaggio, a disagio nella civiltà e che ricerca le proprie origini. Questo movente è sempre più forte a partire dall'estate-autunno 1890, quando morto van Gogh e avviata da Albert Aurier e Bernard una campagna di sua mitizzazione, proprio nei termini, poi di Antonin Artaud, del “suicidato dalla società”, Gauguin deve a forza

³ *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, a cura di M. Malingue, Parigi 1946, C (a Mette, Parigi febbraio 1890) e CV (a Bernard, Le Pouldu giugno 1890). B. Danielsson, *Gauguin in the South Seas*, New York and London 1965, pp. 32-34.

⁴ *Paul Gauguin, Vincent e Théo van Gogh: sarà sempre amicizia tra noi. Lettere 1887-1890*, a cura di V. Merlhès, Milano 1991, 136 (Théo a Gauguin, Parigi c. 17-20 novembre 1889) e 138 (Gauguin a Théo, Le Pouldu c. 18-24 novembre 1889). F. Cachin, *Degas et Gauguin*, in *Degas inédit, Actes du Colloque* a cura di H. Loyrette (Parigi, Musée d'Orsay 1988), Paris 1989, pp. 114-127.

differenziarsene. Si tratta di asserire la propria autonomia di ricerca, insidiata secondo alcuni da un apporto determinante conferitogli da Vincent, e di far risaltare in modi tassativi la propria *leadership* all'interno dell'avanguardia postimpressionista. Al giornalista Jules Huret, che lo intervista al momento della vendita all'asta del febbraio 1891, Gauguin confessa: "Parto per starmene tranquillo, libero dalla civiltà. Voglio fare dell'arte semplice, molto semplice; per questo ho bisogno di ritemperare le mie forze a contatto con la natura ancora vergine, di vedere solo selvaggi e vivere la loro vita, senz'altra preoccupazione che tradurre con la semplicità di un bambino le fantasie della mente, con gli unici mezzi veri ed efficaci: quelli dell'arte primitiva".⁵ Il discorso va al di là di una velleità polemica, poiché il convincimento della propria identità selvaggia sostanzia in modo indefettibile tutto l'arco dell'esperienza tahitiana di Gauguin, nonostante egli modifichi nel tempo la propria percezione della realtà dell'isola e i tratti e i referenti della propria ricerca. È una certezza che lo induce a ripartire definitivamente dopo il breve rientro in Francia del 1893-1895, e che lo fa scrivere nell'ultima lettera a Charles Morice dell'aprile 1903: "Sono a terra, ma non ancora vinto. Forse che è vinto l'Indiano che sorride durante la tortura? Davvero, il selvaggio è migliore di noi. Ti sei sbagliato, quando un giorno mi hai detto di avere torto nel definirmi un selvaggio. È la verità: sono un selvaggio. E la gente civile lo avverte, poiché nelle mie opere non c'è nulla che possa sorprendere o disorientare, se non questo "essere selvaggio, mio malgrado". Ed è per questo che sono inimitabili".⁶

Se tale è il convincimento, la realtà esistenziale di Gauguin sembra piuttosto indicare un'impossibilità di trovare radici, causa una continua inquietudine, una sorta di cogente pressione alla fuga. E il peregrinare è effettivo, va oltre la proiezione fantastica de *L'invitation au voyage* di Baudelaire o del "Fuir! Là-bas

⁵ J. Huret, *Paul Gauguin devant ses tableaux*, in "L'Écho de Paris", 23 febbraio 1891, p. 2: "Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple, très simple; pur cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre de leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitif, les seuls bons, les seuls vrais".

⁶ *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXXXI (a Morice, Atuona aprile 1903): "Je suis par terre, ma pas encore vaincu. L'Indien qui sourit dans le supplice est-il vaincu? Décidément le sauvage est meilleur que nous. Tu t'es trompé un jour en disant que j'avais tort de dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai: je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent: car, dans mes oeuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce "malgré-moi-de-sauvage". C'est pourquoi c'est inimitable".

fuir!” dell’amato poema *Brise marine* di Mallarmé. Sbarcato, con tante aspettative, a Papeete, dopo soli undici mesi di soggiorno, nel giugno 1892, inoltra una richiesta a Parigi, per essere rimpatriato a spese del Governo, ritenendo compiuta la missione di documentazione su costumi e paesaggi tahitiani, di cui era riuscito a farsi incaricare nel marzo dell’anno precedente.⁷ Dopo neanche un anno di sosta a Parigi, è evidente, da scritti e testimonianze, la decisione di un’altra partenza, quasi che fosse infine prigioniero del mito che egli stesso aveva accuratamente confezionato nella campagna di stampa di quei mesi. In un articolo sul “*Mercur*” del novembre 1894, l’amico Julien Leclercq scrive che, lungi dal rappresentare un esilio, “la sua vera patria è laggiù, in quelle isole del Pacifico, di cui fatalmente egli riprenderà la strada, forse per non tornarsene più”.⁸ A Tahiti dal 1895, muta più residenze, per trasferirsi infine nel 1901 a Hiva Oa nelle isole Marchesi, remoto arcipelago a 1200 chilometri di distanza, ancora una volta riparandosi dietro la necessità di scovare repertori sempre più stranianti per sorprendere il pubblico, come rivela a Daniel de Monfreid: “Qui la mia immaginazione cominciava a raffreddarsi, e inoltre anche il pubblico si era troppo abituato a Tahiti. La gente è così stupida, che quando gli si faranno vedere dei quadri contenenti elementi nuovi e paurosi, Tahiti diverrà comprensibile e graziosa. I miei quadri di Bretagna sembrano all’acqua di rose rispetto a quelli di Tahiti; Tahiti diventerà dell’acqua di Colonia rispetto alle Marchesi”.⁹ Come dato di fatto, la ragione di questi spostamenti risiede in un mancato inserimento nella società delle isole, coloniale o indigena che fosse, e nella persistente inconsistenza di un mercato per le proprie opere, con conseguenti, disperanti, difficoltà di lavoro e di sussistenza. Ma, angustie materiali e disinteresse del pubblico non fanno che incentivare un’inquietudine comunque costitutiva, e più volte confessata negli ultimi anni, relativa alle proprie capacità di realizzazione. Lo spostarsi risponde all’ansiosa rincorsa di uno spunto

⁷ Vedi B. Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Papeete 1975, p. 107. Il volume, estensione del precedente *Gauguin in the South Seas*, cit., offre la prima documentata ricostruzione del soggiorno tahitiano di Gauguin.

⁸ J. Leclercq, *La lutte pour les peintres*, in “*Mercur de France*”, XII, 59, novembre 1894, p. 265: “En verité, sa vraie patrie est là-bas, dans ces îles du Pacifique dont fatalement il reprendra le chemin quelque jour, -et pour ne plus revenir peut-être”.

⁹ *Paul Gauguin. Ovirî, Écrits d’un sauvage*, a cura di D. Guérin, Parigi 1974, p. 245 (a Monfreid, Tahiti giugno 1901): “Ici mon imagination commençait à se refroidir, puis aussi le public à trop s’habituer à Tahiti. Le monde est si bête que lorsqu’on lui fera voir des toiles contenant des éléments nouveaux et terribles, Tahiti deviendra compréhensible et charmant. Mes toiles de Bretagne sont devenues de l’eau de rose à cause de Tahiti; Tahiti deviendra de l’eau de Cologne à cause des Marquises”.

creativo che possa condurre a definitiva espressione potenzialità sicure quanto elusive, “un’ultima scintilla d’entusiasmo che ravvivi la mia immaginazione e porti a compiutezza il mio talento”.¹⁰

NUOVE FIGURE PER LE LEGGENDE MAORI

Fin dalle prime battute, il viaggio in Oceania del 1891-1893 si pone sotto il segno della nostalgia per un passato che si rivela irrimediabilmente perduto. Sembra questo il senso sotterraneo dell’esperienza tahitiana che spira dall’esordio del racconto-diario di *Noa Noa*, in patente contrasto con le stesse intenzioni dell’autore, allineate alla propaganda governativa, e che affettano di aver trovato nell’isola un propositivo modello di ringiovanimento. Nel giugno, pochi giorni dopo l’arrivo di Gauguin, muore l’ultimo re di Tahiti, Pomaré V. *Noa Noa* si apre con l’imminenza della morte del re, in pagine segnate dall’atmosfera di pervadente malinconia che grava sull’isola e sui comportamenti degli indigeni. La consapevolezza di essere in un mondo che volge alla fine, rafforzata dalla delusione avvertita nell’impatto con la già europeizzata Papeete, preordina i modi della successiva esperienza. Da subito, Gauguin si pone in una prospettiva intesa a forzare e dischiudere l’enigmaticità di un popolo che, al di là dell’oggettiva differenza culturale, risulta impenetrabile per un suo affiorare da una storia non più testimoniata. Le cancellazioni di riti, credenze, costumi, operate da colonizzatori e missionari, hanno lasciato al passato la sola possibilità di sopravvivere come leggenda, evocata nei racconti degli anziani o attiva nel persistere di residue superstizioni. Solo l’ambiente paesistico non tradisce le attese dell’artista, presentandosi, già negli immediati dintorni di Papeete, come sufficientemente vergine per incoraggiarlo in un processo di “indigenizzazione”, tale da distoglierlo dal presente e da fargli provare una dimensione di virtuale naturalità, nei fatti ormai trascorsa nella Tahiti di fine secolo. In una prima lettera alla moglie, sempre del giugno, sono proprio degli scarni dati ambientali e certi tratti antropologici che emergono vividi e atti a situare un’esperienza, dove l’osservazione dei sensi sarà solo propulsiva per l’immaginazione: il fondo silenzio notturno, che rende spettrali finanche i fruscii, la strana musica ascoltata ai funerali del re, dalla cadenza “quanto più armoniosa e astratta”, e infine certe

¹⁰ *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXXIV (a Morice, Tahiti luglio 1901): “Je crois que là, cet élément tout à fait sauvage, cette solitude complète me donnera avant de mourir un dernier feu d’enthousiasme qui rajeunira mon imagination et fera la conclusion de mon talent”.

attitudini degli abitanti, tali da restare per ore in un'inerte immobilità, intenti in una malinconica contemplazione.¹¹

Se il viaggio di Gauguin era, fin dagli inizi, un viaggio a ritroso, per ritrovare origini e proprie radici, è evidente che la chiave di lettura applicata a Tahiti doveva essere quella della restituzione di un passato e non della scintillante descrizione di un presente folklorico e pittoresco, com'era accaduto per la pittura della precedente tradizione orientalista. Le letture critiche di matrice psicoanalitica che nell'ultimo trentennio si sono scatenate a proposito di Gauguin, amano riferire questo dato costitutivo della sua percezione di Tahiti a una sotterranea volontà di regressione, dove affiorano pulsioni insoddisfatte e altriamenti rimosse.¹² Nel dipinto *Eva esotica (Eve exotique)* (W 389) del 1890, immagine delle proprie fantasie relative all'"Altro" che lo attende nei paesi a sud del mondo europeo, l'ambiente è quello di un tropicale giardino dell'Eden, dove la giovane Eva ha le sembianze della madre Aline, precocemente scomparsa. Fantasie infantili sul ritorno a un corpo materno, proprie di un'identità irrisolta, potevano essere avvalorate dalla connotazione femminile che la cultura delle Isole della Società aveva ricevuto fin dai viaggi dei primi esploratori. Le descrizioni di Cook e di Bougainville si erano dilungate sulla languida sensualità e passività dei comportamenti degli indigeni, sulla bellezza e la cura del corpo, sui ritmi di vita non segnati dal lavoro, ma dalla rilassata animalità dei bagni e della raccolta dei frutti.¹³ Su questi temi ritornano le reiterate asserzioni sul recupero di un'innocenza infantile che sostanziano dichiarazioni dell'artista e interventi di amici e recensori al momento della partenza, da Octave Mirbeau a Emile Verhaeren. Nelle parole di quest'ultimo, le scelte di Gauguin lo confermano come "un altro artista arruolatosi sotto la bandiera di un'arte infantile".¹⁴ Ma, a giudicare dall'appoggio ricevuto dalla cerchia dei simbolisti e dalla risonanza favorevole con cui le opere tahitiane vi sono accolte al ritorno nel 1893, il nesso fra esotismo e nostalgia, l'evasione nello spazio come sostituto di un impossibile regredire nel tempo, trascende l'anamnesi e i conflitti psichici dell'individuo Gauguin, per farsi emblematica di una più estesa e radicata dimensione culturale. Le stesse teorie evoluzionistiche, col parallelismo introdotto fra filogenesi e ontogenesi, fra sviluppo della razza e crescita del

¹¹ *Ibidem*, CXXVI (a Mette, Tahiti fine giugno 1891).

¹² Capostipite di questo filone interpretativo è V. Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost*, New York 1971.

¹³ Vedi P. Brooks, *Gauguin's Tahitian Body*, in "Yale Journal of Criticism", III, 2, 1990, pp. 51-78.

¹⁴ E. Verhaeren, *Paul Gauguin*, in "La société nouvelle", marzo 1891.

singolo, offrivano un fondamento scientifico alla tesi che, fin dai primi viaggi d'esplorazione, aveva indotto a riscontrare nelle popolazioni rimaste allo stato "selvaggio", cioè non acculturate secondo i parametri occidentali, la condizione originaria trascesa e perduta nell'età adulta. Forzare la realtà delle Isole ai sensi di farne una testimonianza del passato significa per Gauguin inserirsi, senza troppi interrogativi, in una linea di lettura che da sempre aveva inteso esorcizzare, agli occhi dell'europeo, la differenza, inquietante se non minacciosa, rappresentata da altre culture. D'altra parte, il contemporaneo attestarsi della scienza positivista, rende Gauguin e compagni abbastanza disincantati per avvedersi che questa restituzione del passato serba in sé moventi e caratteri della *rêverie*. Lo conferma al meglio l'amico Leclercq, nel suo commento ai quadri tahitiani: "Gauguin sogna quando crea una leggenda imperitura, per rendere eterna l'esistenza contingente di una razza ormai avviata all'estinzione, e che si porterà via con la scomparsa degli ultimi sopravvissuti il segreto della propria felicità e semplicità"¹⁵.

I primi mesi del soggiorno tahitiano, oltre che dal fallito tentativo di farsi una clientela nella colonia, sono segnati dall'affannosa ricerca di residue tracce da dove muovere per una rivisitazione del passato dell'isola. Nelle lettere, Gauguin accenna più volte all'insufficienza delle proprie conoscenze, aggravata dalle difficoltà nell'apprendimento della lingua maori. La versione di *Noa Noa*, dove la rivelazione sembra infine venire dall'incontro con la giovanissima *vahine* Tehamana, che con i suoi racconti e superstizioni gli riattualizza cosmogonia, divinità e credenze dell'antica religione maori, sembra poco attendibile se riferita a una Tahiti dove gli idoli in pietra erano stati abbattuti da tempo, il luogo dei templi era segnato solo da diruti recinti e dove le donne frequentavano regolarmente il servizio domenicale, cattolico o protestante che fosse, con gli abiti divenuti di festa, i camicioni a righe e i cappelli di paglia imposti dai missionari. Come in tutta la tradizione dell'esotismo, dove erano le letture a precedere e preordinare l'esperienza del viaggio, anche per Gauguin il passato di Tahiti si dischiude grazie a un libro di cui viene a conoscenza nel marzo 1892, il *Voyage aux îles du Grand Océan*, pubblicato in due tomi nel 1837 dal console e etnologo belga Jacques-Antoine Moerenhout, e scritto nell'intento di documentare il complesso di una cultura già allora compromessa e destinata alla sparizione. Da questo momento, Gauguin inaugura un nuovo filone tematico, consistente nella rievocazione di miti della religione maori o di pae-

¹⁵ J. Leclercq, *La lutte pour les peintres*, cit., p. 267: "Il rêve quand, pour éterniser cette vie temporelle d'une race qui diminue chaque jour et emportera bientôt avec la mort de ses derniers survivants le secret de son bonheur et de sa simplicité, il en crée la légende immortelle".

saggi che la presenza di altari o di grandiosi idoli in pietra vulcanica situa in un passato leggendario.¹⁶ La serie viene aperta dal quadro *Vaïraumati tei oa* (*Il suo nome è Vaïraumati*) (W 450) sinteticamente schizzato in una lettera a Paul Sérusier del 25 marzo 1892; e prosegue con una serie di opere che comunque non costituisce l'aspetto rilevante della produzione tahitiana del pittore. In un inventario redatto all'incirca nell'aprile 1892, inserito in uno dei pochi quaderni di disegni sopravvissuti, il *Carnet de Tahiti*, Gauguin annota l'elenco dei dipinti fino allora eseguiti, una trentina. Prevalgono, in assoluto, le scene di genere, ritratti, nature morte, quadri di figure e paesaggi con il tema ricorrente della propria capanna a Mataiea, nel suo lussureggiante contesto. La proporzione non cambia, anche dopo la lettura di Moerenhout: dei sessantasei dipinti riportati in Francia dal primo soggiorno tahitiano, solo una dozzina sono riferibili a fantasie desunte dai miti maori. Il gran numero dei quadri di genere che, assommata a una mole di schizzi e studi dal vero, Gauguin nelle lettere chiama "documenti", è solo in parte dovuto all'impegno di assolvere la missione ricevuta dal Governo, di ritrarre paesaggi e costumi dell'isola, per "fissarne il carattere e la luce", nella definizione dell'artista.¹⁷ Più probabilmente, Gauguin ricalca una scelta già evidente nel periodo bretone fra 1888 e 1890, e lavora tenendo presenti diverse tipologie di pubblico, con largo spazio concesso a un genere più facile, realistico o descrittivo, e con un settore ristretto riservato a opere di più radicale ricerca linguistica e di spessore metaforico, accessibili alla cerchia dell'intelligenza simbolista.

Di tale convergenza fra un'oltranza formale e una complessità di contenuto, è emblematico il quadro *Vaïraumati tei oa*. Il tema, di per sé, inquadra al meglio la prospettiva scelta dall'artista per la personale evocazione della trascorsa cultura tahitiana. Vaïraumati, una mortale sposa del dio Oro, era, nella teogonia ricostruita da Moerenhout, la progenitrice dell'ordine degli Areoi, un'aristocratica società di uomini e donne che, nella Tahiti precedente la colonizzazione, inscenava i miti connessi alla creazione e alla rigenerazione con riti, musiche e danze, ispirati a libere pratiche sessuali. L'isola abitata dagli Areoi diviene dimora di un'esotica versione dell'età dell'oro: quadri da *Arearea* (*Gioco-*

¹⁶ Vedi R.S. Field, *Paul Gauguin: the Paintings of the First Trip to Tahiti* (1963), New York and London 1977; J. Teilhet-Fisk, *Paradise Reviewed: an Interpretation of Gauguin's Polynesian Symbolism* (1975), Ann Arbor, Mich., 1983; Z. Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes* (1969), New York and London 1985.

¹⁷ P. Gauguin, lettera a Léon Bourgeois, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Parigi, 15 marzo 1891 (Parigi, Archives nationales, F21 2286, foglio 20): "Je désire me rendre à Tahiti afin d'y poursuivre une série de tableaux sur le pays dont j'ai l'intention de fixer le caractère et la lumière".

sità) (W 468) fino a *Nave nave moe (Sacra primavera)* (W 512) eseguito a Parigi nel 1894, traspongono, in un contesto straniante per taglio spaziale, astrazione lineare e gridata intensità cromatica, paesaggi del mito comunque inseribili in un ininterrotto filone della tradizione francese, dall'Arcadia di Poussin, alle *fêtes galantes* del Settecento fino alle rivisitazioni dell'antico operate da Puvis de Chavannes. La particolare iconografia risulta da una pratica di ibridazione formale, che nella figura di Vaïraumati, seduta su un pareo di fabbricazione britannica, accosta suggestioni dagli affreschi dell'antico Egitto o dai rilievi del tempio giavanese di Borobudur al tipo del noto dipinto *La Speranza* di Puvis. Viene ripreso un sincretismo sperimentato nelle opere bretoni e che, nel caso specifico, oltre che dalle letture teosofiche già note a Gauguin, veniva legittimato da suggestive ipotesi avanzate nel testo di Moerenhout – in gran parte tributario della mitologia classica – relative alle affinità riscontrabili fra il pantheon delle divinità tahitiane e quelle dell'India, dell'Egitto e della Grecia arcaica. Ma il quadro è gravido di riferimenti personali e più vicini, per l'essere stata *La Speranza* di Puvis un'opera testimoniale per van Gogh, simbolo della facoltà consolatrice della pittura e della sua rigenerazione che egli si aspettava dall'atelier del Midi instaurato con Gauguin e che questi ora, con affini presupposti, aveva in proprio trasferito ai Tropici. Nello sfondo risalta il gruppo votivo costituito da due grotteschi idoli accovacciati e strettamente affiancati che, in assenza di modelli locali, sono tratti da Gauguin da motivi intagliati sull'impugnatura di remi o di mazze da guerra, provenienti dalle Isole Marchesi e reperibili a Tahiti. Nella loro deforme grossolanità, i due idoli o *tiki*, figure di divinità inferiori, spiriti propizi o malefici, sembrano giustificare lo sgomento con cui, nella citata lettera a Sérusier, Gauguin guarda agli esiti indotti nel suo lavoro dalle suggestioni esercitate dalla mitologia maori: “Non oso parlare di quello che sto facendo, tanto i miei quadri mi impauriscono; il pubblico non li accetterà mai. Quel che faccio è davvero brutto da tutti i punti di vista, davvero pazzo. Mio Dio, perché avermi fatto a questo modo? Io sono maledetto. Ma, che religione l'antica religione oceanica! Che meraviglia! Il mio cervello ne risuona fino a sfiancarsi e tutto ciò che mi suggerisce spaventerà di sicuro”.¹⁸

¹⁸ Gauguin. *Oviri...*, cit., p. 80 (a Sérusier, Tahiti 25 marzo 1892): “Ce que je fais ici, je n'ose en parler tellement mes toiles m'épouvantent; jamais le public ne l'admettra. C'est laid à tous les points de vue et je ne saurai vraiment ce que cela est qu'à Paris quand vous tous aurez vu [...] Ce que je fais maintenant est bien laid, bien fou. Mon Dieu, pourquoi m'avoir bâti ainsi? Je suis maudit. Quelle religion que l'ancienne religion océanienne. Quelle merveille! Mon cerveau en claqué et tout ce que cela me suggère va bien effrayer”.

Il gruppo dei *tiki* ha un diretto riscontro con quello intagliato sul retro di una contemporanea scultura in legno duro, l'*Idolo con conchiglia* (*L'idole à la coquille*) (G 99). Nel ricordo di Jénot, Gauguin aveva iniziato a scolpire degli idoli bizzarri, eppure dotati di intensa espressività, fin dal suo primo arrivo a Tahiti, in un legno di guaiava facilmente friabile. La lettura del testo di Moerenhout lo stimola a riprendere e a svolgere quei precedenti tentativi, rapportandoli ora ai miti e alle divinità appresi e a una più avveduta conoscenza del repertorio iconografico deducibile dagli oggetti decorati provenienti dalle Marchesi. Moerenhout per primo aveva dato delle effigi degli *Atua*, le divinità tahitiane, delle descrizioni sommarie quanto disgustate: blocchi squadrati di pietra o spezzoni intagliati di legno, informi, con tratti abbozzati o mostruosi. Ma Gauguin non se ne fa intimidire. A iniziare dall'aprile 1892 compaiono nelle lettere accenni a oggetti scolpiti, spesso minimizzati come esperimenti di poco conto, quali "bibelots sauvages", e che però – al pari delle sculture eseguite in Bretagna – verranno a costituire l'aspetto linguisticamente più deflagrante della produzione tahitiana, per l'audacia delle contaminazioni stilistiche, per la rozzezza della lavorazione e per la brutale espressività degli esiti. È come se, nel recupero dell'impervia dimensione dell'*homo faber*, confrontato con la resistenza del materiale, Gauguin arrivi infine a cogliere le radici della propria identità "selvaggia", omologandosi a quel primo e incolto intagliatore di feticci rievocato da Baudelaire nella nota definizione data nel 1846 alla scultura, un'"arte caraibica", perché originatasi nella notte dei tempi.¹⁹ Si tratta di un'immagine che Gauguin doveva avere presente, se nell'estate 1894, in un momento di sconforto seguito all'insuccesso riscosso a Parigi dalla mostra delle opere tahitiane presso la galleria Durand-Ruel, scrive a Schuffenecker di voler tornare nell'isola, ma per abbandonare la pittura, e "per vivere nei boschi, scolpendo sugli alberi degli esseri immaginari".²⁰ Di fatti queste opere, l'*Idolo con conchiglia*, l'*Idolo con perla* (*Idole à la perle*) (G 94), *Hina* (G 95), *Hina e Fatou* (G 96), tutte in legno duro, non arrivano neanche a essere propriamente sculture, ma conservano del tronco originale la sagoma cilindrica, su cui le figure sono come sbalzate a forza, modulandosi in una sequenza circolare senza soluzione di continuità. Questi idoli costituiscono una sorta di trinità della religione

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Oeuvres complètes*, a cura di Y.G Le Dantec, Paris 1951, p.663: "L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps [...] c'est donc un art de Caraïbes".

²⁰ *Gauguin. Oviri...*, cit. (a Schuffenecker, Pont-Aven 26 luglio 1894): "Je songe à la quitter [la peinture] moi-même pour vivre dans les bois sculptant des êtres imaginaires sur les arbres".

maori, ne rappresentano gli *Atua* o divinità più emblematiche. Taaroa, creatore dell'universo, si presenta nella posa del Buddha illuminato e concentrato nella meditazione nell'*Idolo con perla*, ma è connotato da attributi più selvaggi, propriamente oceanici, dentatura digrignante e tatuaggi, nell'*Idolo con conchiglia*. Hina, sua sposa, principio della materia e della sensualità quanto Taaroa lo è dello spirito, e dea della luna, appare in una diversa posa eretta, ma altrettanto rigida e frontale, derivata anch'essa da un'iconografia indù. Per un processo associativo tipico del sincretismo di Gauguin, la maschera del volto rimanda a degli studi preliminari per il ritratto bretone della *Belle Angèle*, eseguiti nel cosiddetto *Carnet Huyghe*, dove, in un'immota stilizzazione, era raffigurato un analogo archetipo della femminilità, una sorta di cristiana dea madre, quanto Hina lo era per i maori. Infine Fatou, figlio di Taaroa e Hina, lo spirito della terra, viene sempre raffigurato nell'atto di un dialogo con Hina, sia nel quadro *Parau Hina Tefatou (La luna e la terra)* (W 499) che nel cilindro intagliato *Hina e Fatou*, la più cruda scultura della serie. Le due divinità vi sono assimilate a *tiki* delle Marchesi, nei grossolani scorcì e nelle deformazioni anatomiche che eppure sostengono un serrato svolgersi di ritmi lineari. Il dialogo fra i due, che Gauguin trascrive nel suo manoscritto *Ancien culte Mahorie* dalla fonte di Moerenhout, titolandolo *Eternité de la matière*, è incentrato sull'inderogabile rifiuto che Fatou oppone alla richiesta della madre di sottrarre l'uomo e quanto vi è di vivente sulla terra al proprio destino di morte. Hina replica che, all'opposto, farà rivivere ciò che rientra nel proprio dominio, attinente la sensualità. Oltre che riferirsi alla religione maori, queste opere si fanno allora immagini di quella vitalità oscura e dirompente, lacerata fra opposte pulsioni di generazione e distruzione, che Gauguin avvertiva costitutiva di un'identità originaria, non acculturata quanto priva di censure. Lo stesso oltranzismo formale rientra nel contesto dimostrativo di tale discorso. Esso viene lucidamente perseguito per una strutturale esigenza di sincerità, di coerenza coi temi prescelti – come era già accaduto per i quadri bretoni – anche se di qui a tre anni, Gauguin preferirà giocare in difesa e sostenere, a proposito dell'opera dell'amico Armand Séguin, in realtà di se stesso, che si è maestri solo se i propri difetti sono affermati con sufficiente evidenza.²¹ Del tutto incompresa, per la sua dirompente trasgressione di ogni canone, sia tematico che iconografico, la serie delle sculture tahitiane, dopo aver scandalizzato nel corso della mostra personale a Parigi del novembre 1893, viene sottratta a ogni circolazione sul mercato e affidata all'amico Monfreid. Ricomparirà nella retrospettiva dedicata a Gauguin dal

²¹ P. Gauguin, *Armand Séguin*, in "Mercure de France", XIII, 62, febbraio 1895, pp. 222-224, qui p. 222.

Salon d'Automne nel 1906, con incisivi esiti sui risvolti primitivisti delle nascenti avanguardie.

Fra i quadri del primo soggiorno tahitiano, quelli che pretendono di svolgere un discorso metaforico, non raggiungono mai la chiarezza ostensiva, nella consonanza di contenuto e forma, della serie delle sculture. Nel citato *Vairaumati*, il discorso resta descrittivo, limitandosi alla sola evocazione di un mito, mentre nell'opera che lo stesso Gauguin riteneva come la più significativa e riuscita del periodo, il nudo disteso del *Manaò tupapaú* (W 457), l'esito resta sul piano dell'allusione suggestiva. Se nel racconto di *Noa Noa*, l'opera appare originata da un fatto vissuto, Tehamana colta atterrita nel sonno per la visione di uno spirito notturno, in realtà essa è frutto di una lucida riflessione, di un calcolo dei mezzi linguistici rivolti a uno specifico fine espressivo. Lo attesta una precedente spiegazione, offerta alla moglie in una lettera del dicembre 1892, e ripresa in un brano del manoscritto *Cahier pour Aline*, redatto nella primavera successiva. Memore dell'*Olympia* di Manet, di cui aveva eseguito una copia a Parigi (W 413), poco prima della partenza per Tahiti, poi acquistata da Degas, Gauguin costruisce ad arte una posa per la modella.²² Ne è indice il lenzuolo chiaro che fa risaltare il corpo, così com'era stabilito dalla prassi del nudo accademico. Ma, la posa adottata risulta indecente per un occhio europeo, e allora una plausibile legittimazione della scelta può essere quella della paura e, nel contesto tahitiano del quadro, paura di uno spirito. “Con il Tupapaú (lo spirito dei morti) si dice tutto. Per i Canachi costituisce una paura costante [...]. Una volta trovato il mio Tupapaú vi aderisco in pieno e ne faccio il motivo del mio quadro. Il nudo passa in secondo piano [...]. Per le credenze dei tahitiani, il titolo *Manaò tupapaú* suona con un doppio significato, o lei pensa o crede al fantasma o il fantasma veglia su di lei. Ricapitoliamo. Parte musicale. Linee orizzontali ondulate, accordi d'arancio e di blu connessi dai gialli e violetti loro derivati. Lampi di scintille verdastre. Parte letteraria. Lo spirito di una persona viva legato allo spirito dei Morti. La notte e il giorno. Questa genesi è scritta per quelli che vogliono sempre sapere i come e i perché. Altrimenti, il quadro non è che un semplice studio di un nudo polinesiano”.²³ Il brano,

²² *The Art of Paul Gauguin*, catalogo della mostra a cura di R. Brettell et al., Washington, D.C., The National Gallery of Art, 1988, n. 154. J. Ball, *Gauguin's Uncanny Nude. Manaò tupapaú*, in “Rutgers Art Review”, 1990, 11, pp. 37-51.

²³ *Paul Gauguin, Cahier pour Aline*, Parigi, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, edizione in facsimile, *À ma fille Aline ce cahier est dédié*, a cura di V. Merlhès, Paris 1989: “Le Tupapaú (Esprit des Morts) – est tout indiqué. Pour les Canaques c'est la peur constante [...] Une fois mon Tupapaú trouvé je m'y attache complètement et j'en fais le motif de mon tableau. Le nu

titolato *Genèse d'un tableau*, rimanda al saggio di Edgar Allan Poe *Filosofia della composizione*, dove questi aveva delucidato il procedimento compositivo del *Corvo*, e che era stato per l'appunto tradotto da Baudelaire come *La genèse d'un poème*. Gauguin, grande lettore e ammiratore di Poe, citato in più parti dei suoi scritti, ne sposa le conclusioni, e cioè che nell'opera d'arte moderna ogni azzardo o elemento del caso può comparire solo se simulato, ma bandito nella sostanza. In tal modo, l'opera rispetta la struttura della parabola, concetto che Gauguin doveva agli scambi intercorsi con van Gogh fin dal 1888: un livello esplicito del discorso, un quadro di nudo che nell'assetto cromatico, "armonia generale scura, triste, spaventosa che risuona nell'occhio come un rintocco funebre"²⁴, alluda a un livello implicito o nascosto, la superstizione degli indigeni e la paura degli spiriti. Questa si materializza in una figura incappucciata, così come le efflorescenze verdastre dello sfondo sono i bagliori o emanazioni che ne tradiscono la presenza nell'oscurità. I percorsi associativi dell'immaginario di Gauguin, dove figure/simbolo affiorano a distanza di tempo e precipitano in nuovi contesti, ibridati rispetto alla loro valenza originaria, fa sì che al fantasma del *Tupapaú* egli presti il sembiante della donna avvolta nello scialle nero, allusiva nel quadro bretone del 1889, *Bonjour Monsieur Gauguin* (W 321), come in quello di Arles, precedente di un anno, *Misère umane* (*Misères Humaines*) (DW 317), a un incontro con la propria solitudine, ora fattasi spauracchio di morte.

Il *Tupapaú*, presentato di profilo o di fronte, diviene motivo centrale di un'altra serie di quadri del 1892, da *Parau na te varua ino* a *Parau Hanahano*, esposti da Durand-Ruel nel 1893 coi titoli tradotti *Parole del diavolo* (W 458) e *Fare paura* (W 460). Qui lo spirito è affiancato al tipo dell'Eva dopo il peccato, derivato da repertori di scultura medievale, in una contrapposizione che, oltre che al tema biblico della tentazione e della caduta, potrebbe suggerire, vista la presenza del simulacro di Hina nel secondo quadro, la dialettica fortemente attiva in Gauguin di morte e di vita, della donna latrice di pulsioni oscure e distruttive, quanto feconda di esiti di rigenerazione. Le interpretazioni dell'Eva tahitiana, sia nella versione notturna di *Parole del diavolo* che in quella solare e paradisiaca di *Te nave nave fenua* (*Terra incantevole*) (W 455), che in quella domestica di

passé au 2e plan. [...] Croyances tahitiennes – Le titre Manaò Tupapaú a deux senses – pensée – Revenant – croyance – ou elle pense au revenant ou le revenant pense à elle. Récapitulons – Partie musicale – Lignes horizontales ondulantes – accords d'orangé et de bleu reliés par des jaunes et des violets verdâtres – Partie littéraire – L'esprit d'une vivante lié à l'esprit des Morts. La nuit et le jour. Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir le pourquoi, les parce que. Sinon, c'est tout simplement une étude de nu océanien”.

²⁴ *Lettres de Gauguin...*, cit., CXXXIV (a Mette, Mataiea 8 dicembre 1892): "Harmonie générale sombre, triste, effrayante, sonnante dans l'oeil comme un glas funèbre”.

Manaò Tupapaù, hanno costituito il privilegiato banco di prova di tanta esegesi esercitata su Gauguin. Recentemente, alle letture fondate su una convergenza di credenze maori, racconto biblico, reminiscenze teosofiche, si sono sovrapposte altre, imperniate sulla percezione brutalmente strumentale che Gauguin offre della donna indigena, per il proprio duplice pregiudizio di maschio e di europeo, segnato da un'ideologia patriarcale e colonizzatrice.²⁵ Questa affannosa caccia alle intenzioni – che poi finiscono per riflettere e tradire gli schemi culturali attivi nei diversi interpreti – potrebbe venire ridimensionata tenendo presente la costante difesa avanzata dall'artista contro ogni tentativo, a parte i propri, di decifrare letteralmente, come in uno speculare rapporto di immagine e testo, i sensi delle proprie opere. Le parole di Gauguin possono anche suonare come una rimozione o come il desiderio di ammantarsi in una suggestiva nebulosità, ma non vi si può negare un fondamento di autenticità. Ancora nel 1901 ribadisce a Monfreid: “Insomma, in pittura bisogna cercare più la suggestione che la descrizione, come accade del resto con la musica. Qualche volta mi si rimprovera d'essere incomprensibile, e per forza, dato che si cerca nei miei quadri un aspetto esplicativo che invece non c'è. Su questo soggetto si potrebbe chiacchierare a lungo, senza arrivare a niente di conclusivo; credimi, tanto meglio, la critica dice delle sciocchezze e noi possiamo solo rallegrarcene, se abbiamo una fondata coscienza della nostra superiorità, la soddisfazione del dovere compiuto. Mucchio di imbecilli, che vogliono analizzare ciò che per noi è godimento”.²⁶ Altrove, prende le distanze dagli “ideisti”, termine attribuito nella Parigi degli anni novanta ai pittori della cerchia simbolista, oppure, con uno scatto d'orgoglio, si dichiara “colui che ha liberato la pittura da molte delle sue antiche pastoie accademiche e da quelle simboliste (altro genere di sentimentalismo)”.²⁷

²⁵ A. Solomon-Godeau, *Going Native*, in “Art in America”, LXXVII, 7, luglio 1989, pp. 119-129; G. Pollock, *Avantgarde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History*, London and New York 1992.

²⁶ *Gauguin. Ovir...*, cit., p. 246 (a Monfreid, Tahiti agosto 1901): “il ya en somme en peinture plus à chercher la suggestion que la description, comme le fait d'ailleurs la musique. On me reproche quelque fois d'être incompréhensible parce que justement on cherche dans mes tableaux un côté explicatif tandis qu'il n'y en a pas. A ce sujet on pouvait bavarder longuement sans arriver à rien de positif; ma foi, tant mieux, la critique dit des bêtises et nous nous en réjouissons, si nous avons le sentiment légitime de notre superiorité, la satisfaction du devoir accompli. Tas d'imbeciles qui veulent analyser nos jouissances”.

²⁷ *Ibidem*, pp. 224-225, (a Denis, Tahiti giugno 1899). “Mon art de Papou n'aurait pas sa raison d'être à côté des [...] symbolistes, idéistes”; e p. 247 (a Monfreid, Hiva Oa novembre 1901): “si mes oeuvres ne restent pas, il restera toujours le souvenir d'un artiste qui a libéré la peinture de beaucoup de ses travers académiques d'autrefois et de travers symbolistes (autre genre de sentimentalisme)”.

L'ESOTISMO ALLA PROVA DEL MERCATO

Se i soggiorni in Bretagna e a Tahiti fondano e avvalorano l'autonomia della ricerca di Gauguin, la temperie simbolista, per forza di cose, lo risucchia nei suoi ritorni a Parigi. Come già nell'inverno 1890-1891, così accade nell'autunno 1893, quando, reduce dall'Oceania – sbarca a Marsiglia il 30 agosto di quell'anno, del tutto privo di mezzi – riprende le sue frequentazioni di critici e letterati soprattutto intese a creare una rete di alleanze, nell'urgenza di promuovere il lavoro compiuto oltremare. Ancora una volta, nel quadro di un ritorno atteso e ambito da tanti mesi, ma che si preannuncia subito difficile, anche per il risalto conseguito sul mercato parigino da quelli che Gauguin intendeva come discepoli, il gruppo dei Nabis, le sue mosse sono ispirate da un'avveduta logica imprenditoriale. Forte di un consistente stock di quadri dove ha posto a frutto un repertorio tematico del tutto inedito, egli mira a una mostra in una galleria di punta, sostenuta da un adeguato lancio pubblicitario. Grazie alla mediazione di Degas²⁸, si accorda con la galleria Durand-Ruel, accollandosi tutte le spese di allestimento grazie al lascito ereditario di uno zio, provvidenzialmente ricevuto in quei mesi. L'esposizione, aperta a novembre, pur suscitando larga risonanza nella stampa, non sortisce affatto l'esito voluto: solo un quarto delle opere è venduto, sia per gli alti prezzi – Gauguin, come spiega alla moglie, aveva giocoforza dovuto attenersi alle quotazioni, fra i duemila e i tremila franchi, stabilite da Durand-Ruel nelle precedenti antologiche di Monet e Renoir²⁹ – sia soprattutto per lo scandalo suscitato dalle opere, sostanziate di intenzionalità del tutto estranee alle aspettative dei visitatori, al massimo improntate da un gusto genericamente orientalista.

Gauguin era troppo avvertito per non avere previsto tale sconcerto di pubblico e critica. In questo senso, appena tornato a Parigi, dalla fine di settembre si era accinto alla scrittura di un testo che servisse di ausilio a una corretta ricezione. Ne scrive in una lettera alla moglie: “Preparo un libro su Tahiti che sarà molto utile per far capire la mia pittura. Quanto lavoro! Finalmente saprò se partire è stata una follia”.³⁰ Già nel dicembre 1892, dopo aver spedito dei quadri

²⁸ L'indubbia suggestione esercitata su Degas dalla cromia delle opere tahitiane di Gauguin è confermata, fra l'altro, dal suo olio *Donna al bagno* del 1895 (Toronto, Art Gallery of Ontario), dagli inusuali rialzi cromatici nelle ombre carminio o nello sfondo a striature di rosa viola e verde intenso.

²⁹ *Lettres de Gauguin...*, cit., CXLV (a Mette, Parigi dicembre 1893).

³⁰ *Ibidem*, CXLIII (a Mette, Parigi ottobre 1893). “Je prépare en outre un livre sur Tahiti et qui sera très utile pour faire comprendre ma peinture. Que de travail. Je vais enfin bientôt savoir si c'est une folie de partir pour Tahiti”.

a Copenhagen nell'aspettativa di una mostra, ne aveva spiegato a Mette i titoli tahitiani, i soli che dovessero comparire in catalogo. Rendendosi conto che “ questa lingua è strana e ha parecchi significati “ e che “ naturalmente molti quadri saranno incomprensibili “, l'artista si era dilungato in una sorta di decostruzione, in termini di racconto, del dipinto più rilevante, *Manaò tupa-paú*.³¹ Allineandosi a questa chiave narrativa, *Noa Noa* si configura alla stregua di un memoriale, ben diverso da un diario appuntato nell'immediatezza degli eventi vissuti. Nella prima stesura, un sintetico manoscritto, pubblicato in facsimile solo nel 1954³², il testo appare piuttosto costruito secondo un'artata successione di episodi, tali da poter ciascuno illustrare un quadro, e il cui canovaccio ordinatore ha un forte referente nella letteratura di gusto esotizzante, nel caso specifico in un romanzo giovanile di Pierre Loti, *Rarahu (Le mariage de Loti)*, pubblicato nel 1880. L'autore vi aveva rievocato un suo viaggio a Tahiti, il matrimonio con una giovanissima indigena, l'abbandono finale, tutti spunti quasi testualmente ripresi da Gauguin. Dato che, già prima della partenza per Tahiti, Gauguin aveva espresso delle generiche riserve sulla letterarietà della Polinesia di Loti³³ – giudizio che diventerà molto più duro in *Avant et après*, nel 1903 – il romanzo poteva fungere sia da scorciatoia, nell'urgenza dell'impresa, sia da antagonista cui opporre la testimonianza di un'esperienza autentica, dove l'autore avesse intrapreso il percorso del farsi egli stesso indigeno. Tutto *Noa Noa* è, difatti, il racconto di un'iniziazione, sostanziata dai brani sui miti e divinità dell'antica religione delle Isole, tratti dal precedente manoscritto *Ancien culte Mahorie*. Consapevole della propria sbrigativa confezione, Gauguin coinvolge nella scrittura l'amico Charles Morice, per ampliarne la risonanza suggestiva con lo svolgimento lirico di alcuni spunti e con l'inserimento di brevi poemi. Le ragioni di tale scelta verranno poi intese nel senso di introdurre una sorta di drammatizzazione, spiegata anni dopo dall'artista a Daniel de Monfreid: “Avevo avuto l'idea, parlando dei non civilizzati, di far risaltare il loro carattere a fianco del nostro e avevo trovato assai originale il partito di scrivere io, semplicemente da selvaggio, affiancato dallo stile di un civilizzato, qual è Morice. Mi ero dunque prefigurato e prospettato la collaborazione in tal senso; inoltre, non essendo, come si dice, del mestiere, volevo quasi scoprire chi di noi due valesse di più, se il selvaggio ingenuo e brutale o il marcio

³¹ *Ibidem*, CXXXIV (a Mette, Mataiea 8 dicembre 1892).

³² *Noa Noa*, a cura di B. Sagot-Le-Garrec, Paris 1954; *Noa Noa, Voyage to Tahiti*, 1a ed. in facsimile a cura di J. Loize, Oxford 1961; *Noa Noa, Tahiti de Gauguin*, a cura di N. Wadley, London 1985, trad. con esteso apparato critico.

³³ *Lettres de Gauguin...*, cit., CVII (a Bernard, Le Pouldu giugno 1890).

civilizzato”.³⁴ Nella primavera del 1894, Gauguin copia di proprio pugno la nuova stesura, lasciando bianche le pagine assegnate alle poesie di Morice che, nonostante i suoi solleciti, stentano ad arrivare. Non mirando più a un’edizione immediata, visto l’insuccesso della propria offensiva sul mercato parigino, porterà infine con sé il manoscritto a Tahiti, dove verrà completato da un apparato illustrativo sulle pagine vuote, fatto di disegni acquerellati, spezzoni di xilografie colorate, monotipi, ritagli e fotografie, in parte ispirato dal quaderno di viaggio redatto da Delacroix in Nord Africa, acquistato dal Louvre nel 1891, e per l’appunto pubblicato col *Journal* fra il 1893 e il 1895.

A Parigi, Gauguin aveva invece pensato di corredare *Noa Noa* con una serie di dieci xilografie, concepite come introduzioni ai diversi capitoli del libro³⁵, probabilmente eseguite nei primi mesi del 1894, in un serrato periodo di lavoro seguito alla prima stesura del memoriale e alla chiusura della sfortunata personale alla galleria Durand-Ruel. La serie, poi esposta nel dicembre successivo nel bohémien atelier parigino dell’artista – fra serate musicali e letture poetiche – appare approntata sull’onda di una reazione che, nel suo stile, rilancia eccentricità e isolamento per fondare ulteriormente un’immagine di esasperata alterità. Forzando la lettura che i simbolisti avevano offerto della sua opera, Gauguin riprende e traspone motivi dei quadri tahitiani, accentuandone l’enigmaticità degli assunti, i referenti mitici, come certi “selvaggi” dati iconografici, nelle ricorrenti figure di spiriti e divinità, e la crudezza dell’esecuzione. Quanto le pagine di *Noa Noa* e soprattutto i quadri vivono di una luce e di una policromia intensa – abbagliante, nelle parole dei recensori – tanto il contesto delle xilografie è calato in cupe atmosfere notturne, in composizioni dove i contorni in chiaro lasciano emergere le masse scure e indistinte delle figure al pari di presenze fantasmatiche o inquietanti. Soprattutto, ciò che nei quadri veniva soltanto suggerito come una sorta di romanzo del passato, come una leggendaria evocazione di un “altrove” spaziotemporale, qui acquista la consistenza e lo spessore di un denso e riflettuto discorso metaforico. Le divinità di *Te Atua* sono presentate in un’intenzionale sequenza trinitaria: il raffronto ne

³⁴ Gauguin. *Oviri...*, cit., pp. 247-248 (a Monfreid, Atuona maggio 1902): “J’avais eu l’idée, parlant des non civilisés, de faire ressortir leur caractère à côté du nôtre, et j’avais trouvé assez original d’écrire (moi tout simplement en sauvage), et a côté le style d’un civilisé qui est Morice. J’avais donc imaginé et ordonné cette collaboration dans ce sens; puis aussi, n’étant pas comme on dit, du métier, savoir un peu lequel de nous deux valait le mieux: du sauvage naïf et brutal ou du civilisé pourri”.

³⁵ R.S. Field, *Gauguin’s Noa Noa Suite*, in “Burlington Magazine”, CX, 786, settembre 1968, pp. 500-511 e E.H.J. Kornfeld e E. Morgan, *Paul Gauguin: Catalogue Raisonné of his Prints*, Berna 1988.

sottolinea le differenti fonti iconografiche, dai motivi indù, ai precolombiani agli oceanici, a conferma della fede teosofica e sincretica della cultura simbolista – e della concomitante teoria diffusionista in antropologia – che attribuiva le diverse religioni al diramarsi di un solo mito originario. Il nudo di *Manaò tupapaù* è ora ripreso in una contratta posizione fetale, per rendere esplicito il contrasto fra vita e morte, qui fra nascita e morte, che aveva costituito, nelle parole di Gauguin, l'aspetto letterario del quadro. In *Te nave nave fenua*, Eva rivolge gli occhi alla lucertola alata, che nel contesto tahitiano dell'opera sostituisce il serpente, mostrandosi quindi avvertita della tentazione, mentre nell'omonimo quadro lo sguardo, fingendo maggiore innocenza, era volto altrove. In *Te po (La notte)*, all'apparizione del *Tupapaù* dagli occhi sbarrati nel buio, si affianca un meditativo autoritratto dell'artista: entrambi vegliano su una ammantata figura supina, immobilizzata dalla paura invece che dal sonno. *Maruru (Ringraziamento)* conferisce forte risonanza a un tema già proposto in *Parahi te marae (Tempio sacrificale)* (W 483). Un *tiki* fattosi imponente monolito e oggetto di culto – suggerito da riproduzioni delle statue dell'Isola di Pasqua come da una reminiscenza dei colossi egizi di Memnone – sta ormai non come rappresentazione di una divinità specifica, ma come figura *tout-court* dell'idolo, visualizzazione di un essere impenetrabile quanto gravido di valori archetipici, di esperienze e credenze stratificate nel tempo. In tutta la serie, l'effetto di mistero è rafforzato da certa brutale sommarietà, propria della tecnica dell'incisione su legno, "cette matière à idoles", come la definisce il letterato Remy de Gourmont nell'editoriale del primo numero dell'ottobre 1894 de "L'Ymagier", rivista simbolista interamente dedicata alla grafica, dove, fra 1894 e 1895, vengono per l'appunto pubblicate alcune prove incisorie di Gauguin.

Il fatto che Gauguin si allontani ormai dalla mera illustrazione della teogonia e del pantheon della religione maori è confermato da *Mahana no Atua (Giorno di Dio)* (W 513), un quadro eseguito sempre nel 1894 e fortemente intriso del mito simbolista delle origini in senso lato, metaforico, e non descrittivo di una specifica realtà di cultura primitiva. Anche qui, il simulacro di Hina è trasposto in una sorta di meta-idolo che presiede al rigenerarsi del ciclo di nascita, esistenza, morte, in un paesaggio tutto cerebrale, frutto di pura astrazione, nella violenta e dissonante cromia come nella rigida partizione simmetrica. Il maggior tributo alla temperie simbolista e alla sostanza esoterica dei suoi discorsi, Gauguin lo paga con la scultura in ceramica *Oviri* (G 113) eseguita nel dicembre 1894 nell'atelier del ceramista Chaplet e presto seguita da una xilografia, che l'artista invia a Mallarmé, con la dedica "À Stéphane Mallarmé cette étrange figure cruelle enigme". In effetti, la scultura, ripresa per tanti aspetti nel lavoro successivo dell'artista, fino a farsi protagonista del quadro *Rave te hiti aamu*

(*L'idolo*) (W 570) del 1898, ha costituito un altro passaggio obbligato nell'esegesi dell'opera di Gauguin, un altro banco di prova delle interpretazioni variamente intese a decifrarne fonti, moventi, discorsi latenti e proiezioni personali.³⁶ A conferma del rilievo conferito alla scultura dalla cerchia degli amici simbolisti, Morice si fa promotore di una sottoscrizione pubblica per donarla al Musée du Luxembourg, certo di ottenere un rifiuto e di poter così conferire a Gauguin tutti i benefici di un *succès de scandale*. Ma l'opera era testimoniale soprattutto per l'autore, che, nel 1900, deluse le prospettive di un acquirente, la richiederà indietro in Oceania, per averla sulla propria tomba e che solo costretto dai rischi del trasporto per mare ne accetterà, infine, la vendita al collezionista Gustave Fayet. L'appassionato coinvolgimento dell'autore è del resto la chiave di lettura di *Oviri*, una sorta di ennesimo autoritratto inteso a stipulare la propria identità. Al pari della divisa personalità di Gauguin, la scultura è costituita da una somma di aspetti contraddittori: un corpo femminile pieno ma ripiegato, con le gambe che cedono come nella posa del *Prigione* michelangiolesco, su cui spicca una maschera di morte suggerita dai teschi mummificati con le orbite dilatate, superstiti effigi dei capitribù nelle Isole Marchesi. La polarità di morte-vita – Gauguin stesso chiama l'opera in una lettera del 1897 la *Tueuse* – è brutalmente rilanciata dal lupo disteso in basso in una pozza di sangue, allusa dalla rossa invetriatura della ceramica, e forse schiacciato dalla figura, mentre questa stringe al fianco, soffocandolo o proteggendolo, un cucciolo. La risoluzione iconografica ha un evidente precedente in un'altra scultura in ceramica, la *Donna o Venere nera* (G 91) del 1889, dove una mulatta dal ventre pregno poggiava su una mozzata testa autoritratto dell'artista, in un'ambigua versione del tema della *femme fatale*, la cui oscura vitalità distrugge nel contempo che, fecondata, dà luogo a una nuova vita. Qui, il tema assume una valenza diversa, per la sorta di violenta e incolta naturalità che spirava dalla figura nella brusca torsione della posa, nella prorompente e fluentissima capigliatura che ne costituisce per metà il volume, per la presenza dei lupi e per il titolo stesso che in maori implica lo stato selvaggio, alludendo a una primordiale divinità delle Isole, spirito dei boschi, posto a presiedere la morte e il lutto. La statua-idolo, che ormai in Gauguin funziona come cifra plastica di una più complessa realtà simbolica, è allora l'icona della propria identità selvaggia, prepotentemente affiorata e asserita nel contesto degli insuccessi e infortuni patiti in Francia. Nella

³⁶ Vedi V. Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin's Self-Portraits and the "Oviri": The Image of the Artist, Eve and the Fatal Woman*, in "Art Quarterly", nuova serie, II, 2, primavera 1979, pp. 172-190; *The Art of Gauguin* cit., n. 211; S. Taylor, *Oviri, Gauguin's Savage Woman*, in "Kunsthistorik Tidskrift", LXII, 3-4, 1993, pp. 198-220.

denudante e come esibita confessione del sé che Gauguin osa negli autoritratti, tale identità è qui resa nella sua forza insieme distruttiva e aggressiva – come scrive a Morice, Gauguin si riteneva affine al lupo³⁷ – che dal proprio sacrificio trae il seme di una rinascita e, per l'artista, di una sempre rigenerata creatività. La fede nella rinascita attraverso la sofferenza è un tema che era venuto a Gauguin da van Gogh, e dalle letture di Carlyle e Balzac fino alla prospettiva teosofica dei *Grands Initiés* di Schuré: qui si spoglia di ogni “sentimentalismo”, come lo avrebbe definito l'artista, per irrompere fra gli archetipi dell'immaginario con inusitata, brutale, evidenza. In questo senso, l'opera è anche la spia dell'ormai maturata decisione di tornare a Tahiti. Nel febbraio successivo, il fallimento dell'asta all'Hôtel Druot -di quarantasette quadri ne sono venduti solo nove, alcuni riacquistati dall'artista stesso- conferma che l'alterità di Gauguin è un dato di fatto, non una pittoresca, quanto strategica, definizione d'immagine.

L'EUROPA VISSUTA ALTROVE

Nel settembre 1895, Gauguin è di nuovo a Papeete, dopo aver fatto scalo, nel corso della traversata oceanica, a Auckland, in Nuova Zelanda e averne visitato il Museo etnografico, dove gli oggetti in legno intagliato della cultura maori –negli esempi, notevoli per complessità e perizia di fattura, quanto enigmatici nei teriomorfi motivi ornamentali, provenienti dalle isole di Samoa- gli compaiono allo sguardo come un reperto sopravvissuto e decontestualizzato, un oggetto di studio che egli appunta in più schizzi in un taccuino, così come aveva fatto anni prima a Parigi, davanti alle vetrine etnografiche o archeologiche dell'Esposizione Universale.³⁸ Il senso di un'inafferrabile quanto pervasiva lontananza del passato dell'isola, avvertito nel primo impatto con la realtà di Papeete quattro anni prima, si tramuta nell'evidenza del disincanto, nella consapevolezza della sua avvenuta rovina, della sua inesistenza. La città è ora dotata di un primo impianto di illuminazione pubblica, nella piazza un chiosco ospita la società filarmonica che suona musica europea, mentre una giostra e campi di tennis occupano i giardini del governatorato e dell'antico palazzo reale. Non sono, però, queste novità a mutare la percezione di Gauguin, quanto

³⁷ *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXXIV (a Morice, Tahiti luglio 1901): “Puvis est grec tandis que mois je suis un sauvage un loup dans le bois sans collier”.

³⁸ *Gauguin and Maori Art*, catalogo della mostra a cura di B. Nicholson, Auckland, City Art Gallery, 1995.

la sua lucida accettazione della realtà della colonia, esperita di persona in tutte le sue frustranti contraddizioni, date le angustie economiche e le difficoltà ambientali già patite nel primo soggiorno. Lettere e scritti tradiscono da questo momento, e con varie vicende, la vigile attenzione ai fatti propria del residente e non più le attese, confermate o deluse, del visitatore di passaggio. Finito di essere un filtro per gli occhi, il romanzo o la leggenda di Tahiti si esaurisce anche nell'immaginario: ormai si attesta nell'artista l'idea di un "altrove" più radicale, sempre più nutrito da esperienze interiori e citazioni della memoria, piuttosto che da un'osservazione diretta. Lo testimonia, fin da una prima serie di tele impegnative eseguite fra 1896 e inizio del 1897, un'evidente differenza rispetto alle opere del primo periodo tahitiano.

Lo statuario nudo di *Té arii vahine o la moglie del re (La femme du roi)* (W 542) della primavera 1896, nella sua artata compostezza, sembra più il frutto di reminiscenze colte, da Lucas Cranach ai fregi di Borobudur, a Manet, che del personale coinvolgimento tradito dalla posa, inerme e allarmata, del nudo di *Manaò tupapaú*. Anche se solo precedenti di poco più di tre anni, appaiono lontani i brani di *Noa Noa*, dove Gauguin denunciava i propri imbarazzi, espressi ora in fantasie di possesso, ora di femminile abbandono, rispetto all'androginia dei corpi oceanici, distinti da *souplesse* nei maschi, e da un massiccio impianto muscolare nelle donne. Proprio a partire dalla loro qualità scultorea – un'osservazione all'epoca stereotipa, ricorrente nelle guide consultate da Gauguin in Francia – nel trattare il nudo femminile egli appare ormai trascorrere dal tipo espressivo dell'Eva innocente o tentata a quello monumentale segnato dalla distaccata indifferenza dell'idolo. *Té arii vahine* è forse il quadro ideale descritto da Gauguin nel coevo manoscritto *Diverses choses*, dove "la figura principale sarà una donna che si tramuta in statua ma viva ancora nella sua metamorfosi. Risalterà da un ciuffo di arbusti come non crescono sulla terra ma solo in paradiso. Chiaro, no? Non è la statua di Pigmalione che si anima prendendo forme umane, ma la donna che diventa idolo".³⁹ Ridurre la figura a statua significa invertire la freccia del tempo, appiattire la distanza fra il tempo delle origini e il presente e questo spiega la sostanza colta, citazionista del dipinto. L'immobilità, come già in Francia aveva testimoniato l'opera di Gustave Moreau o di Puvis de Chavannes, implica uno stato trasognato, alieno più che

³⁹ *Gauguin. Ovirì...*, cit., p. 165: "La figure principale sera une femme se transformant en statue, conservant la vie pourtant, mais devenant idole. La figure se détachera sur un bouquet d'arbres comme il n'en pousse pas sur la terre mais dans le paradis. On me comprend bien! n'est-ce pas? Ce n'est pas la statue de Pygmalion s'animant et devenant humaine, mais la femme devenant idole".

scisso da qualsiasi notazione di cronaca, funzionale a fare dell'opera una metafora invece che un "documento", volgendo a quest'esigenza il riscontrato dato antropologico di una certa inerzia di movimenti o di attitudine contemplativa dei nativi. Ne è un sintomo il brano di apertura di *Noa Noa, Songeries*, di mano di Morice, poi ripreso da Gauguin, proprio per elucidare, in una lettera al critico André Fontainas del marzo 1899, le ragioni del proprio lavoro situate nella specificità dell'esperienza tahitiana: "Qui, accanto alla mia capanna, in assoluto silenzio, sogno delle armonie violente intessute dei profumi naturali che mi inebriano. Una delizia accentuata da una sorta di sacro orrore provato nell'intuizione di qualcosa di immemorato. Un sentore di felicità di tempi remoti che io respiro nel presente. Figure animali di una rigidità statuaria: un non so che di antico, di augusto, di religioso nella cadenza ritmica dei loro gesti o nella loro rara immobilità. Negli occhi sognanti, l'affiorare torbido di un enigma insondabile".⁴⁰

In questa luce, anche opere riconducibili alla precedente tipologia di quadri di genere, con frammenti paesistici o gruppi femminili, assumono un respiro più dilatato e una sovratemporale alterità. Una scena d'interno, come *Tè verioa (Il sogno)* (W 557), recupera la contiguità fra realtà e immaginario, già del quadro bretone *La visione del sermone* (DW 308), ma ora allusa in modo più evasivo e insieme complesso, al pari di una *mise en abîme*. "Tutto è sogno in questo quadro – spiega Gauguin a Monfreid – anche se si tratta o del sogno del bambino o della madre o dell'uomo a cavallo sul sentiero, o dello stesso pittore! Mi si dirà che tutto questo esula dal quadro. Chi lo sa? E forse no".⁴¹ Il quadro, dipinto in velocità fra febbraio e marzo 1897, per approfittare dello scalo prolungato a Tahiti della nave da guerra impiegata per spedire in Francia le ultime tele, dimostra, proprio nella sua stratificazione di temi, quanto interrogativi esistenziali e loro metafore fossero ormai introiettati e sedimentati nell'artista, tanto da venire alla luce quasi di getto. Il fregio rilevato sulle pareti della stanza, con scene della cosmologia maori, allusive al

⁴⁰ *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXX (a Fontainas, marzo 1899): "Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent. Délice relevée de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial. Autrefois, odeur de joie que je respire dans le présent. Figures animales d'une rigidité statuariaire: je ne sais quoi d'ancien, d'auguste, religieux dans le rythme de leur geste, dans leur immobilité rare. Dans des yeux qui rêvent, la surface trouble d'une énigme insondable".

⁴¹ *Lettres de Gauguin à Georges Daniel de Monfreid*, a cura di A. Joly-Segalen, Paris 1950, p. 102 (Tahiti 12 marzo 1897): "Tout est rêve dans cette toile, que ce soit l'enfant, la mère, le cavalier sur la route, où le rêve du peintre. Tout ça n'a rien à voir avec la peinture, diront-ils. Qui sait? Peut-être pas".

ciclo di unione sessuale e nascita, si intesse con la scena raffigurata dal vivo, le due donne assortite, il bambino addormentato nella culla, in un'ambiguità di rispecchiamento fra vita e morte, dove i due termini si scambiano di valore, la vita evocata come distanza o sogno, la morte come realtà sospesa, immota.

Alla diversità di partitura ideale, corrisponde nelle opere del secondo periodo tahitiano un mutamento di registro del linguaggio pittorico, sia sul piano compositivo che su quello cromatico. Alla visione dall'alto, alle figure scorciate in tagli audaci, memori dell'apprensione empirica e plurifocale dello spazio propria di Degas, subentrano il più delle volte sequenze paratattiche di figure frontali e di profilo, allineate su sovrapposte fasce orizzontali. La tipologia antichizzante dell'affresco rimanda al precedente dei cicli decorativi di Puvis de Chavannes, ben presente, del resto, nei temi di altri due dipinti del 1896, in *Nave nave mahana* (*Giorno delizioso*) (W 548), una sorta di esotico Giardino delle Esperidi, o nella citazione esplicita di *Te vaà* (*La canoa o Famiglia tahitiana*) (W 544), una ripresa del *Povero pescatore* di Puvis. Gauguin era in relazioni amichevoli con Puvis, pittore già amato da van Gogh e del resto privilegiato, proprio per i suoi inoffensivi arcaismi, dalla cerchia dei simbolisti. Ma la virata di Gauguin, oltre che confermare la linea di un'astrazione scultorea nelle proprie scelte formali, appare memore – nei termini insieme di una replica e di una riflessione – del disagio espresso dal drammaturgo August Strindberg che, alla richiesta di scrivere un'introduzione per il catalogo della vendita all'asta del 18 febbraio 1895, aveva opposto un netto rifiuto, esprimendo la propria preferenza per l'arte di Puvis, più colta ai suoi occhi d'europeo. Gli stessi registri cromatici delle opere gauguiniane sono ora rattenuti su armonie sorde, dovute all'impiego di tele grezze con un'imprimatura di bianco di zinco, tale da assorbire i colori stesi con un pennello sottile, con un effetto affine all'affresco, giocato su gradazioni di toni su toni piuttosto che sui luminosi contrasti dei complementari. Gauguin stesso, per ovviare a tale carattere eccessivamente "mat", raccomandava che le tele, una volta giunte a destinazione in Francia e srotolate, venissero ricoperte, per risaltarle, da una mano leggera di vernice a cera. Inoltre, il ritorno di ombreggiature e chiaroscuri, al posto delle chiazze di campiture a piatto, restituisce ai corpi spessore di volumi, assicurandone lo sbalzo dalla superficie, prima connesso agli scorci e al loro esito di ribaltamento in avanti. Gauguin rinuncia in questo modo al colore arabesco, alle squillanti ondulazioni cromatiche che avevano raggiunto il massimo del proprio valore di luce in quadri come *Matamoe* (*Morte o Paesaggio con pavoni*) (W 484) del 1892, quasi assimilate al variegato piumaggio del pavone, motivo che, del resto, vi compariva più volte, come una sorta di microcosmo cromatico.

La nuova sobrietà è anche una reazione alle critiche ricevute a Parigi, dove più detrattori, a iniziare da Camille Mauclair, si erano riferiti ai quadri tahitiani come a dei “tappeti”; e insieme implica una maggiore attenzione alla funzione costruttiva del colore più che al suo risalto decorativo, come è evidente nei sottili e orchestrati rapporti, pur in un cupo contesto di prevalenti toni freddi, dal blu al verde veronese, solo interrotti dal giallo arancio dei corpi, di *D’où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?* (*Da dove veniamo? Cosa siamo? Dove andiamo?*) (W 561) del 1897-98. Le ambiziose dimensioni di quest’opera, che emula la pittura murale nel suo svolgersi su quasi quattro metri di tela, e il titolo, inscritto nell’angolo in alto a sinistra, la pongono oltre le rappresentazioni dell’età dell’uomo, già consuete nella pittura degli artisti *Nabis*, Denis, Sérusier, Lacombe, e ricorrenti nella pittura europea degli anni novanta, da Munch a Toorop fino a Klimt. Qui, la progressione del tempo è trascesa in una riflessione su senso e destino dell’esistenza – un tema già trattato pochi mesi prima in *Te Rerioa* – e come tale è stata soprattutto studiata, nel tentativo di riferirla ad analoghi tentativi nei racconti filosofici di Balzac o in testi chiave della cultura simbolista, dal *Sartor Resartus* di Carlyle a Maeterlinck. Prossimo alla conclusione dell’opera, nel febbraio 1898, Gauguin ne offre una sintetica spiegazione a Monfreid, ripresa, a tre anni di distanza, in una lettera a Morice, che intendeva, anche in questo caso, promuovere una pubblica sottoscrizione per acquisirla allo Stato, e provocarne clamorosamente il rifiuto. Il resoconto di Gauguin è descrittivo, segue il titolo e non l’automatismo dell’ordine di lettura da sinistra a destra: inizia con l’interrogativo “Da dove veniamo?”, riferito al bambino nella culla a destra e prosegue fino alla vecchia dell’estremità opposta, ormai contratta in una figura fetale, emblema del “Dove andiamo?”. Solo pochi suggerimenti integrano la quanto mai parca, e in sé ovvia, descrizione: la “rassegnazione” della vecchia, il vicino uccello bianco – evidente segno di morte – che, tenendo fra le zampe la lucertola-tentatrice, allude all’“inutilità delle vane parole”; e, soprattutto, lo “stupore” della figura seduta di schiena al centro, che guarda “ai due personaggi che osano pensare al loro destino”.⁴² Queste due figure, relegate e in penombra, rispetto ai nudi risaltati in toni di arancio brunito in primo piano, ricevono un’ulteriore attenzione nel successivo resoconto fatto a Morice: “Dietro un albero due figure sinistre, avvolte in abiti di colore scuro, mettono, presso l’albero della scienza, la loro nota di dolore, data da questa scienza stessa nel confronto con delle creature semplici che si abbandonano alla gioia di vivere, in una natura tale e quale all’idea che gli

⁴² *Gauguin. Ovirì...*, cit., pp. 193-195 (a Monfreid, Tahiti febbraio 1898): “une figure [...] regarde étonné ces deux personnages qui osent penser à leur destinée”.

uomini si fanno del paradiso”.⁴³ La lacerazione fra la sofferenza del conoscere e l’animale naturalità dell’istinto, suggerita inoltre dalle tante bestiole inserite nel paesaggio edenico, potrebbe essere, allora, la chiave di lettura dell’opera.

La lettera a Monfreid si concludeva con l’accento a uno “scritto filosofico”, redatto contemporaneamente al dipinto e che ne costituiva il retroterra speculativo. Il saggio, *L’église catholique et les temps modernes*, inserito nel manoscritto di riflessioni estetiche e note biografiche *Diverses choses*, era in realtà una violenta requisitoria contro la teocrazia ecclesiastica, pronta a imporre come dogma irrefutabile il senso letterale dei racconti biblici, rimuovendone il carattere costitutivo di parabola, di scrittura che, sotto un linguaggio figurato o leggendario, adombra un senso recondito quanto consona alla ragione. Se si accetta il concetto di parabola, conclude Gauguin, non c’è conflitto fra la moderna teoria dell’evoluzione e il racconto della Genesi, che allude allo svolgersi ed esplicarsi di un Essere o causa prima universale. Ma, la diatriba fra fede e scienza non è così facilmente risolvibile, come lo stesso Gauguin vorrebbe pretendere; il suo saggio è discontinuo, spesso oscuro – tanto da non aver ancora goduto di un’edizione critica- e la teoria dell’evoluzione vi compare in termini quasi teosofici, come “evoluzione trasformatrice delle anime animali e umane, secondo una metamorfosi, una metempsicosi ascensionale”.⁴⁴ E qui c’è una prima effettiva concordanza con il quadro, dove l’ordine della lettura visiva, da sinistra a destra, dalla morte alla vita, si scontra con la logica e viene invertito dalla progressione imposta dal titolo, con l’esito di suggerire che la risposta al quesito sul destino dell’esistenza risiede nel suo riavvolgersi, nel ciclico rigenerarsi e riproporsi del vivente in forme differenziate. Ma, il fulcro di senso del quadro, la sterile riflessione delle due figure dialoganti, sancita dall’uccello-morte, emblema dell’inutilità delle parole, rimanda al brano introduttivo del manoscritto che, nella sua congenialità a temi già cari all’autore, sembra metterne in questione tutte le elucubrazioni successive. In una tensione che ricorda Nietzsche – e forse delle notizie al riguardo gli erano venute dalla lettura del “*Mercur de France*”, rivista che egli riceveva in abbonamento gratuito a Tahiti – Gauguin scrive che, prima ancora dell’autorità della Chiesa, o dello stesso “favoloso” Cristo, “ciò che occorre uccidere, per non farlo più rinascere,

⁴³ *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXXIV cit.: “Derrière un arbre deux figures sinistres enveloppées de vêtements de couleur triste mettent au près de l’arbre de la science leur note de douleur causé par cette science même en comparaison avec des êtres simples dans une nature vierge qui pourrait être un paradis de conception humaine, se laissant aller au bonheur de vivre”.

⁴⁴ *Gauguin. Ovir...*, cit., pp. 201-202 “Est-ce le sens encore de l’évolution transformatrice des âmes animales, humaines, par métamorphose, métempsycose ascensionnelle?”.

è Dio”. Dio è una proiezione umana, meschina e irrazionale, tanto da poter essere piegata da riti e preghiere, escogitata per colmare l’“insondabile”, la dimensione d’immenso, sostanziale, mistero che non appartiene né allo scienziato né al filosofo, ma che può essere affrontata solo dai poeti, con le risorse del sogno.⁴⁵ E nei termini del sogno Gauguin, infine, difende il quadro dalle obiezioni, peraltro espresse con discrezione, del critico André Fontainas, che lo aveva visto al centro della seconda personale dell’artista a Parigi, allestita dal mercante Ambroise Vollard fra il novembre e il dicembre 1898 e che lo recensisce a ruota sul “*Mercur*”. A fronte dell’opera di Puvis, che resta l’indiscusso termine di paragone dell’eccellenza di opere “decorative”, intese cioè a trasporre idee in figure, secondo la coeva accezione del termine, a Gauguin si rimprovera l’oscurità dell’allegoria, incomprendibile se non ci fosse il titolo a suggerirne il senso. La stessa evocazione dell’idolo, soggiunge Fontainas, seppure abile, non offre elementi di decifrazione. Nella sua risposta, nella lettera già prima citata, Gauguin indica proprio nell’idolo, nella consistenza d’immagine che questi presta all’insondabile, la chiave di accesso all’opera: “Ritornando al pannello: l’idolo è là, non come una spiegazione letteraria ma come una statua, meno statua forse delle figure animali; meno animale anche, facente corpo nel mio sogno, davanti alla mia capanna, con la natura intera, regnante nella nostra “anima primitiva”, consolazione immaginaria delle nostre sofferenze in quanto comportano di vago e di incompreso davanti al mistero della nostra origine e del nostro avvenire”.⁴⁶ Nella figura apparentemente muta dell’idolo sono condensati esperienze stratificate, interrogativi, valori archetipici che lo rendono pregnante sul piano della comunicazione, capace di incorporare e visualizzare proiezioni e aspettative, più di quanto lo sia la figura umana che, pure se ne assimila la rigidità e l’impenetrabilità, è comunque transeunte, fragile nella labilità del suo apparire. L’idolo, in sintesi, è la cifra plastica, l’icona, genialmente intuita da Gauguin, del simbolo stesso, che adombra in una forma sostanzialmente inadeguata – per usare i termini allora noti dell’estetica di Hegel – un’eccedenza di contenuti di per sé non esprimibili; non per niente l’idolo appare essere il prodotto di una mentalità primitiva che formula la propria

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 198-199: “Ce n’est donc pas le Christ fabuleux qu’il faut frapper, mais plus haut, plus loin dans l’histoire: Dieu”.

⁴⁶ *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXX cit.: “Reparlant du panneau: l’idole est là non comme une explication littéraire, mais comme une statue, moins statue peut-être que les figures animales; moins animale aussi, faisant corps dans mon rêve devant ma case avec la nature entière, régissant en notre âme primitive, consolation imaginaire de nos souffrances en ce qu’elles comportent de vague et d’incompris devant le mystère de notre origine et de notre avenir”.

esperienza del mondo nell'immediatezza di simboli visivi e auditivi, prima che irrigidirla nel filtro del linguaggio. Ciò che noi ora definiamo pensiero mitico è per Gauguin, che qui mostra di condividere le teorie neoplatoniche dell'amico Aurier, arte ideista, che si avvale di segni sensibili, come la figura dell'idolo, per significare idee e intuizioni.

Di conseguenza, nella sua struttura metaforica, imperniata sull'enigmaticità dell'idolo, il quadro di Gauguin, pure se interpretabile alla luce del conflitto fra coscienza e innocenza, rivela al fondo la vanità, la sostanza inane e superflua di ogni discorso rispetto al mistero dell'essere. Se l'insondabile fa ammutolire, sfugge al linguaggio, esso assume nella coscienza degli acculturati, cui Gauguin e Fontainas appartengono, l'evidenza del sogno, visualizzabile nella sola opera d'arte: sotto questo aspetto "il mio sogno non si lascia afferrare, non comporta alcuna allegoria [...] è un poema musicale che fa a meno del libretto"; e l'essenza dell'opera, nel suo porsi immateriale e sublime, consiste precisamente, per citare Mallarmé, in "ciò che non è espresso".⁴⁷ La stessa consistenza formale dell'idolo, piuttosto che essere antitetica con l'evanescenza del sogno qui evocato, ne è un dato costitutivo: in virtù della sua connotazione polisemica, del mistero che ne vela la decifrabilità, la figura dell'idolo funge da attributo caratterizzante la dimensione onirica o visionaria del lavoro dell'artista, emblematicamente riassunta dall'amico Jean Dolent, nel suo circoscrivere la poetica simbolista al risalto di verità circonfuse dalla magia del sogno.⁴⁸ Si vede quanto, nella progressiva introspezione, Gauguin si sia distaccato, anche a parole, dal modello di creatività additato da Poe nella *Filosofia della composizione* e che, nell'avvertito calcolo dei mezzi espressivi e dei loro esiti, sembrava aver presieduto, cinque anni prima, alla stesura di *Manaò tupapaú*. Ora, l'evidenza degli "enormi errori matematici" presenti nell'assetto compositivo di *Da dove veniamo?*, sia nelle proporzioni che nella prospettiva, e che non intende affatto ritoccare, lo fa riflettere su dove inizi e dove possa considerarsi conclusa l'esecuzione di un quadro. Ne scrive a Monfreid, tenendosi l'opera davanti, ammirato e quasi attonito, e ricavandone il convincimento che il punto d'origine risiede in un "incosciente", in un momento dove "sentimenti estremi sono in fusione nel più profondo dell'essere", sincronico col loro dischiudersi nel magma lavico del fare e lontano da qualsiasi esercizio di consapevole raziocinio.⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem*: "Mon rêve ne se laisse pas saisir, ne comporte aucune allégorie [...] poème musical, il se passe de libretto".

⁴⁸ Cit. da Ch. Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Paris 1889, p. 265: "Mon Idéal: Vérités ayant la magie du Rêve".

⁴⁹ *Gauguin. Oviri...*, cit., pp. 217-218 (a Monfreid, Tahiti marzo 1898).

Un altro testo scritto aveva accompagnato la stesura dell'opera, un saggio sul colore, citato in una lettera a Morice del febbraio 1898, e di cui questa doveva essere la verifica e il coronamento. Non ne è rimasta traccia, se non delle probabili anticipazioni in alcuni brani del manoscritto *Diverses choses*.⁵⁰ Il colore vi è definito come “linguaggio profondo, misterioso, linguaggio del sogno”, in un totale rifiuto dell'accezione retinica e scientifica, conferitagli dagli impressionisti e dai *pointillistes*. Guardando all'esito espressivo di *Da dove veniamo?*, l'“insondabile”, figurato nelle fattezze dell'idolo, viene comunicato attraverso l'intensità evocativa e suggestiva del colore, attraverso assonanze, rilanci, echi che percorrono e costruiscono il quadro. L'intera mostra da Vollard, a giudicare dalle opere esposte, doveva essere stata concepita come un articolato complesso polifonico: il grande quadro era accompagnato da otto dipinti minori, di uguale formato, che ne replicavano o svolgevano in tagli frammentari figure o episodi, ciascuno giocato sul dispiegarsi in gradazione di una prevalente nota cromatica, dal giallo arancio, al blu porpora, al blu verde grigio. L'insistenza su una sola nota ne accentuava l'intensità, ma con un effetto di arbitrio e di disequilibrio denunciati nella recensione di Fontainas. Gauguin replica insistendo sull'effetto intenzionale di tali scelte, ancora una volta memore di ascolti musicali, fra cui le danze giavanesi che tanto lo avevano affascinato all'Esposizione Universale del 1889: “Queste ripetizioni di toni, di accordi monotoni, pensando alla valenza musicale del colore, non presentano forse un'analogia con quelle melopee orientali, intonate da una voce stridente in accompagnamento di vicine note vibranti, che ne vengono arricchite per opposizione? Anche Beethoven ne fa un uso ricorrente (mi è sembrato di capirlo) nella *Sonata patetica* e così Delacroix con i suoi accordi ripetuti di marroni e sordi violetti, una cupa veste per suggerire il dramma. [...] Pensate allora al ruolo musicale che verrà ormai assunto dal colore nella pittura moderna. Come la musica, il colore è una vibrazione e nello stesso modo raggiunge ciò che vi è di più costitutivo e insieme di più vago nella natura: la sua forza interiore”.⁵¹ Certo, l'impatto dell'inusitata,

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 171-180. G. Artur, *Notice historique du Musée Gauguin de Tahiti, suivie de quelques lettres inédites de Paul Gauguin*, in “Journal de la Société des Océanistes”, XXXVIII, 74-75, 1982, p. 16.

⁵¹ *Lettres de Gauguin...*, cit., CLXX cit.: “Ces répétitions de tons, d'accords monotones, au sens musical de la couleur, n'auraient-elles pas une analogie avec ces mélopées orientales chantées d'une voix aigre, accompagnement des notes vibrantes qui les avoisaient, les enrichissant par opposition? Beethoven en use fréquemment (j'ai cru le comprendre) dans la *Sonate pathétique*, par exemple. Delacroix avec ses accords répétés de marron et de violets sourds, manteau sombre vous suggérant le drame. [...] Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à

intensissima partitura cromatica condiziona in modo determinante la recezione della mostra: i recensori più accreditati, Gustave Geffroy, amico e biografo di Monet, Thadée Natanson, editore della prestigiosa "Revue Blanche" si arrestano, come Fontainas, di fronte al senso oscuro dell'insieme, risaltandone invece la valenza decorativa; per Geffroy, Gauguin potrebbe esprimersi al meglio nel disegno di vetrate o arazzi.⁵² È un suggerimento che il pittore appare già scegliere di per sé, lavorando fra 1898 e 1899, a un filone di quadri- affresco di dilatato respiro, appaganti, quanto sempre più astratte ed ermetiche, prospettioni di paradisi immaginari da *Faa iheihe (Pastorale tahitiana)* (W 569) a *Ruperupe (Raccogliendo un frutto)* (W 585).

Non di meno, la riflessione avanzata nello scritto *L'église catholique et les temps modernes*, sulla natura di parabola dei racconti biblici ed evangelici, dove la vicenda esteriore vale per verità elementari, sovratemporali o archetipiche, si riverbera in alcune opere dai contenuti complessi. La confluenza sincretica di diverse fedi religiose è visualizzata nella spaesante contiguità e sovrapposizione di motivi iconografici desunti da diverse tradizioni figurative. Quest'operazione, già avviata nella serie delle citate sculture tahitiane del 1892-1893, consegue un massimo risalto nel *Cilindro con Crocifissione* (G 125), fittamente ornato con motivi decorativi tratti dalle mazze da guerra delle Isole Marchesi e dalla scrittura su tavolette *rongorongo* dell'isola di Pasqua.⁵³ Su una faccia vi è intagliato il Cristo crocefisso, su quella opposta la sagoma scarna, ma prominente rispetto al Cristo, di un idolo, sempre dell'isola di Pasqua, sui lati sono impilati tozzi *tiki* tahitiani, il tutto entro un intrico di segni, certo avvertito della valenza dei glifi nelle citate tavolette, interminabili genealogie riferite all'ordine cosmico. Nell'opera, nonostante si propenda per una datazione che la sposta verso il 1897, è presente il valore di totem o feticcio effettivamente agente, altrettanto incarnato dalle precedenti sculture di divinità tahitiane, grazie all'evidente allusione fallica degli spezzoni di tronco su cui sono intagliate. Se si accetta la data del 1897, un anno di tali difficoltà e sconcerti da indurre infine Gauguin a un tentativo di suicidio, come rivelerà a Monfreid, la scultura

même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure".

⁵² G. Geffroy, *L'art d'aujourd'hui. Falguière-Chauval-Gauguin*, "Le Journal", 20 novembre 1898, pp. 1-2; T. Natanson, *Petite Gazette d'art. De M. Paul Gauguin*, "La Revue Blanche", 17, dicembre 1898, pp. 544-546.

⁵³ K. Varnedoe, *Gauguin*, in *Primitivism and Twentieth Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogo mostra a cura di W. Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1984, trad. it. *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Milano 1985, vol. I, pp. 179-209, qui pp. 195-199.

potrebbe proseguire il discorso per immagini aperto dalla ceramica *Oviri*: la sofferenza e l'autoannientamento, già fonte di salvezza nell'etica cristiana, vengono ulteriormente trascesi se immessi e confrontati con una vitalità selvaggia, irrazionale quanto dirompente, e sempre rigenerata. Al fondo si tratta di una tesi di Schopenhauer, autore noto a Gauguin fin dal periodo bretone, per il tramite di Sérusier o Aurier che ne erano fervidi lettori.

Quando, fra il 1898 e il 1899, riprende in pittura, nel *Grande Buddha* (W 579) una tematica sincretista, la contaminazione delle fonti non appare più sostenuta da un uguale convincimento del valore di rivelazione o di rinascita veicolato dal discorso religioso, qualunque sia la cultura che lo esprime. Nel *Grande Buddha*, l'idolo al centro si modella sul tipo di Pukaki, uno spirito di antenato, venerato nella Nuova Zelanda, e schizzato al Museo di Auckland, qui assunto a una sintesi di Buddha, l'illuminato, e di Taaroa, il Creatore maori, date le due figurine rappresentate sul busto nell'atto dell'unione sessuale. Sullo sfondo, in una sfocata distanza, l'Ultima cena appare un episodio non fondativo, ma solo esemplare, un paradigma della fraternità umana, così come era stata ridimensionata, nello scritto contro la Chiesa cattolica, la vicenda del Cristo. Le due figure di tahitiane in primo piano ricordano nella posa e nella silenziosa solidarietà di una comune riflessione le due donne di *Te verioa* (*Il sogno*): il racconto di più religioni che si dispiega alle loro spalle assume, allora, l'impalpabile consistenza di una favola, si fa evocazione suggestiva, e, pure in questo caso, segnata dall'inermità delle parole, dallo sfuggire dell'insondabile rispetto a qualsiasi descrizione, anche se leggendaria, tantomeno dogmatica. Parabole religiose e miti personali, questi ultimi addensatisi fin dai quadri bretoni, continuano a sostanziare una nuova serie di quattordici xilografie, che Gauguin appronta, sempre fra il 1898 e il 1899 per il mercante Vollard. Le incisioni dovevano susseguirsi a coppie, a illustrare un estensivo discorso dispiegato in un fregio. Ancora una volta, il linguaggio arcaico e rozzo dell'incisione su legno – attraverso la rivista "L'Ymagier", Gauguin aveva conosciuto un ricco campionario di xilografie popolari di Epinal, colorate come le proprie, con elementari rialzi di rosso, verde o giallo – si dimostra il più congeniale a trasporre in figura l'enigmaticità, con cui suggestioni di diverse culture si ibridano nell'immaginario dell'artista. La contiguità dei motivi è spesso brutale, tanto da togliere al parallelismo dei miti ogni fondamento di scientismo positivista, per rilevarne la sola evidenza di racconti – come accade nella coppia che affianca il mito classico del *Ratto di Europa a Te Atua* (*Gli dei*), dove una divinità oceanica si prostra davanti a una Madonna con Bambino di fattezze orientali.

Dal settembre 1901, Gauguin è ad Atuona, villaggio di Hiva Oa, la maggiore delle Isole Marchesi. Un quadro qui eseguito nel 1902, *Racconti barbarici*

(*Contes barbares*) (W 625) appare ancora essere la sintesi figurativa di tre religioni comparate – così come viene condotta nel coevo manoscritto *L'Esprit moderne et le catholicisme* – nell'accostamento di un ritratto a memoria di Meyer de Haan, di una figura androgina al centro, nella posa del loto, e di una donna dai capelli fulvi: rispettivamente il credo giudaico-cristiano, quello buddista e quello nativo, dei maori. Ma, l'impatto con un nuovo contesto ambientale, con una diversa tipologia degli indigeni, sia nei tratti somatici che antropologici, più disponibili a posare che a Tahiti, e il contratto fisso stipulato da un anno con Vollard, lo inducono a riprendere la pittura di genere, a subordinare gli ardui temi sincretico-filosofici alle scene quotidiane, ai ritratti, alle nature morte, collocabili sul mercato, ma senza che questa preferenza implichi, per forza di cose, l'avvalersi dell'osservazione diretta. Forse per le esigenze di una produzione variata e incrementata – secondo l'accordo, Gauguin doveva inviare a Vollard una ventina di quadri per anno, pagati intorno ai duecento franchi per un compenso mensile di circa trecento franchi più la fornitura di tele, carte e colori – viene adesso in piena luce il procedimento ideativo dell'artista, apparentemente alieno, nelle scelte operative, da quell'effusione magmatica di cui aveva scritto a Monfreid. Gauguin lavora secondo un duplice montaggio di citazioni: motivi letteralmente prelevati da un repertorio proprio, da altri artisti o da tradizioni figurative arcaiche o esotiche, vengono poi ripresi e più volte rielaborati, infine modificati, a seconda di diverse partiture compositive e cromatiche. Raramente muta il senso rispetto alla prima comparsa, perché da subito specifiche figure o pose si associano a nessi di senso, valgono come cifre plastiche del registro concettuale e simbolico attivo nell'immaginario dell'artista. Per le citazioni da altri, Gauguin attinge a un cospicuo fondo di riproduzioni fotografiche, portate con sé in Oceania, la cui identificazione ha costituito la delizia degli studiosi, con il frequente esito di centrare la lettura delle opere sul solo inventario delle relative fonti iconografiche. Il caso più estremo appare l'insieme figurativo di *Da dove veniamo*, intrecciato di un montaggio di propri motivi e di una varietà di riprese, da Rembrandt a Ingres, da Manet a Puvis; ma per tutto il corso della produzione tahitiana il raggio dei riferimenti è quasi spaesante, trascorre da affreschi di tombe egizie al fregio del Partenone, dai bassorilievi del tempio di Borobudur a Giava a sculture precolombiane, da codici miniati a Botticelli, da Holbein a Rembrandt, da Delacroix a Degas, per citare i fatti più noti. Soprattutto, Gauguin lavora su cartelle di disegni propri – definiti “documents” nelle lettere e in gran parte dispersi – riferiti a copie o a studi dal vero, questi ultimi in gran parte risalenti al primo soggiorno tahitiano. Spesso il procedimento della ripresa consiste in un taglio arbitrario o in un'inversione della posa, secondo una modalità che ricorda dappresso le

variazioni di Degas sul tema delle ballerine o dei cavalli, ma al lucido distacco di questi, fondato sulla registrazione visiva, Gauguin sostituisce lo spesso emotivo delle associazioni indotte da flussi e suggestioni della memoria. Il montaggio delle citazioni può essere, infine, integralmente occultato, come nel caso clamoroso di *Pape moe* (*Acqua misteriosa*) (W 498) del 1893, un dipinto che i recensori favorevoli alla personale da Durand-Ruel avevano annoverato fra i più efficaci della mostra nel suggerire la sotterranea vitalità che scaturisce da una natura vergine - e che come tale viene rievocato in *Noa Noa*. Invece, il motivo del dissetarsi alla sorgente, già trattato da Courbet nella *Source*, è la letterale ripresa di una fotografia fatta a Tahiti intorno al 1888 da Georges Spitz, che nel 1885 aveva aperto uno studio fotografico a Papeete e il cui fondo viene esposto a Parigi all'Esposizione Universale del 1889. Del resto, basta guardare il repertorio di riprese di Spitz e di altri suoi colleghi fotografi in Oceania, per dedurre quanto le figure delle scene di genere dipinte da Gauguin nel corso del primo soggiorno tahitiano fossero tributarie di analoghe, studiate, messe in posa adottate all'epoca da fotografi di professione interessati alla tematica esotica delle isole polinesiane. Lo stesso volto della propria *vahine*, ritratto in *Merahi metua no Tehamana* (*Tehamana ha molti antenati*) (W 497) appare suggerito da una foto di Spitz, tanto quanto la sua evocazione nel manoscritto di *Noa Noa* è in massima parte frutto di un'invenzione poetica.⁵⁴

Come per primo ha dimostrato Richard Field,⁵⁵ se le citazioni, di massima colte, sostanziano gli impegnativi dipinti del 1896-1898 dissimulate nella loro complessa articolazione simbolica, o nella loro suggestiva dimensione immaginaria, esse ritornano, invece, visibili nella rinnovata produzione di genere che dal 1900 circa caratterizza il lavoro di Gauguin. Negli ultimi anni, quando l'indebolimento della vista gli impedisce di impegnarsi nella xilografia, la sua attività grafica si incentra tutta su un proprio procedimento di riproduzione di disegni a impronta, una variante della tecnica del montotipo, ottenuti tracciando il disegno con matite di diverso spessore su un foglio steso su un altro foglio, precedentemente trattato con un inchiostro per stampa nero o bruno, di modo che la figura veniva a imprimersi sul verso del primo per essere poi ritoccata con pigmenti giallo, rosso o verde oliva. Questo prototipo, riversato poi su altri fogli di carta velina, induceva a derivarne molteplici varianti. Ma, non sono certo i modi del processo esecutivo a costituire la ragione di un lavoro che, pur nei motivi tratti dal vero, appare sempre più riavvolto sulla memoria. Nei quadri tornano insistenti fonti europee, da Dürer per *Il guado* (W 597), ripreso

⁵⁴ Ch. Stuckey, *The First Tahitian Years*, in *The Art of Gauguin*, cit., pp. 211-213.

⁵⁵ R.S. Field, *Plagiaire ou créateur?* in *Paul Gauguin* (1960), Paris 1986, pp. 139-169.

dal *Cavaliere, la morte e il diavolo* – una riproduzione della stampa è inoltre incollata nel quarto di copertina del manoscritto *Avant et après* – a Degas per gli *Uomini a cavallo sulla spiaggia* (W 620), a Cézanne per il nudo maschile dei *Bagnanti* (W 618). Accade come se la lontananza, accentuata nell'isolamento di Hiva Oa, inducesse a riaccendere e rilanciare immagini interiorizzate e da lungo tempo stratificate, e non per nostalgia, ma ancora per una ricerca di radici, per una definizione e ancoraggio di identità. Gauguin avverte di essere in una condizione di non ritorno, confinato nelle Isole per la propria infermità fisica, sempre più grave, e per le precarie risorse finanziarie; oltretutto, come pragmaticamente gli obietta Monfreid in una lettera del dicembre 1902, l'assenza da Parigi lo circonfonde ormai di un'aura leggendaria, costitutiva della stessa, nascente fortuna sul mercato delle sue opere: "C'è da temere che un vostro ritorno non venga a compromettere un processo, un'incubazione che sta ormai avendo luogo nell'opinione pubblica a vostro proposito: siete l'artista leggendario che, dal fondo dell'Oceania, comunica le proprie opere sconcertanti, inimitabili, opere definitive di un grand'uomo per così dire sparito dal mondo. I vostri nemici, e ne avete così tanti, non dicono niente, non osano combattervi, non vi pensano nemmeno, siete così lontano! Non dovete tornare! [...] Voi godete dell'immunità dei grandi morti".⁵⁶ Lo sbarramento di ogni orizzonte al futuro motiva quindi una quasi coercitiva, più che malinconica, riappropriazione del passato. L'impulso a un recupero di una propria storia, che non fosse solo quella della scelta "selvaggia", era balzato evidente già nelle quattro nature morte con girasoli, eseguite nel 1901, prima della partenza per Hiva Oa. I fiori li aveva coltivati Gauguin stesso, da semi inviatigli da Monfreid e i quadri erano tutti intessuti di affetti personali, quasi una testimonianza ultimativa dei propri debiti in quanto a rapporti d'amicizia e delle interferenze della propria cultura d'immagine. La *Natura morta con la Speranza* (W 604), coglie apparentemente un angolo della propria capanna, con alla parete la riproduzione dell'omonimo quadro di Puvis de Chavannes affrontato a un'ac-

⁵⁶ *Lettres de Gauguin à Monfreid*, cit., pp. 232-235 (Monfreid a Gauguin, 11 dicembre 1902): "Il est à craindre que votre retour ne vienne déranger un travail, une incubation qui ont lieu dans l'opinion publique à votre sujet: vous êtes cet artiste légendaire qui, du fond de l'Océanie, projette ses oeuvres déconcertantes, inimitables, oeuvres définitives d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde. Vos ennemis (et vous en avez bon nombre) ne disent rien, n'osent vous combattre, n'y pensent pas: vous êtes si loin! Vous ne devez pas revenir [...] Vous jouissez de l'immunité des grands morts". Vollard aveva venduto nel 1901 *Da dove veniamo?* a un oscuro amatore di Bordeaux, come poi la scultura *Oviri* a Gustave Fayet, per 1500 franchi, prezzi comunque inferiori ai 5000 e 2000 franchi rispettivamente chiesti dall'artista.

quaforte con *Scena di bordello* di Degas; i fiori sono in una ciotola in legno scolpito maori, con accanto una ciotola in ceramica giapponese. Frammenti di un armamentario quotidiano, in realtà saturi del coinvolgimento maturato in un'esperienza ventennale di lavoro e di vita. Lo stesso vale per la *Natura morta con girasoli su una sedia a braccioli* (W 606). Il grande pistillo del fiore sullo sfondo, dilatato a occhio di piuma di pavone, è una citazione da una litografia di Odilon Redon, *Fiore-Ciclope*, ceduta e dedicata a Gauguin, forse quando, nel 1890, ne aveva incoraggiato il desiderio di viaggio oltremare, indirizzandolo verso il Madagascar. Sulla destra della stanza un'apertura riquadrata coglie un indigeno al di fuori, comunque indifferente o estraneo alla scena per il suo sguardo volto altrove. Tutto il dipinto è invece invaso dalla presenza di van Gogh, col cesto di girasoli prorompenti, e spampanati sulla sedia dove il cesto è appoggiato. Era stato van Gogh a usare delle seggiole, ciascuna con oggetti diversi, come ritratti allusivi a sé e all'amico Gauguin; questi, a sua volta, nel ritratto fatto a van Gogh nel dicembre 1888 ad Arles, nell'atto di lavorare a una tela con girasoli, li aveva posti su una sedia. Lo spazio della natura morta è ora quello dell'interiorità psichica dell'artista; la pittura, linguaggio della memoria, colma la distanza; per suo tramite si compie un ritorno, soprattutto nel tempo. Tale sembra essere il senso ultimo della "fuga" di Gauguin in Oceania.

manifesto del simbolismo in pittura, e come tale ha un'immediata diffusione, chiarendo a tutto quel movimento di artisti, impegnati dalla metà degli anni Ottanta a distanziarsi dai modi puramente percettivi dell'impressionismo, gli autentici moventi e direttrici del proprio lavoro.²

Le fonti di Aurier sono nel Baudelaire della lirica *Correspondances*, dove i fenomeni naturali sono letti come segni di stati spirituali e negli scritti di Richard Wagner, mitizzanti l'atto creativo nella sua titanica individualità e nel suo slancio a catalizzare, in una sintesi compiuta, poesia, musica e arti visive. Inoltre, la rinnovata fortuna di Schopenhauer nella cultura simbolista induce Aurier a sottolineare la sostanza intellettualistica e la matrice neoplatonica della nuova arte, originata da stati soggettivi come dalla memoria. Ne consegue la definitiva acquisizione della natura convenzionale e astratta del linguaggio pittorico, una scrittura autoreferente, il cui valore consiste nella coerenza interna del proprio sistema di segni, e non nell'immediato raccordo fra rappresentazione e oggetto esteriore. Le categorie stabilite da Aurier per individuare la nuova pittura, ideista, simbolista, sintetica, soggettiva e decorativa, d'ora in poi costituiscono un canone interpretativo non solo per l'arte di Gauguin, ma per tutta la ricerca degli artisti dell'avanguardia postimpressionista. Nei fatti, la cerchia dei simpatizzanti di Gauguin resta esigua, dato il facile gioco esercitato dalla critica più retriva nel mettere in ridicolo un lavoro ormai del tutto svincolato, nel sintetismo del disegno e nel simbolismo dei colori, da ogni consueta legittimazione in un referente naturalistico.

Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, 1891
 "Mercure de France", II, 15, marzo 1891, pp. 155-165.

Lontano, molto lontano, su una collina immaginaria dove il sole appare di un colore vermiglione acceso, si svolge la lotta biblica di Giacobbe con l'Angelo.

Mentre questi due giganti leggendari, che la distanza e l'allontanamento trasformano in pigmei, sono impegnati nel loro formidabile combattimento, alcune donne guardano, interessate e con un'espressione ingenua, senza aver l'aria di capire, forse, ciò che sta avvenendo sulla favolosa collina imporporata.

² J.P. Bouillon, *Descriptions de Gauguin 1888-1893*, in *La description de l'oeuvre d'art, du modèle classique aux variations contemporaines*, a cura di O. Bonfait, Paris 2004, pp. 251-272, muove dalle letture dei due quadri, *La visione del sermone* e *Manaó Tupapaù*, per una disamina approfondita dei modi della critica coeva a Gauguin.

Sono delle contadine. E dall'ampiezza delle loro cuffie bianche simili ad ali di gabbiano, dalle tipiche varietà di colore dei loro scialletti, dalla forma dei loro abiti e delle loro casacchine, si direbbero donne originarie della Bretagna. Hanno l'atteggiamento rispettoso, il viso sorpreso e gli occhi spalancati delle creature semplici nell'atto di ascoltare straordinarie storie fantastiche raccontate da qualche bocca autorevole e riverita. Si direbbe che queste donne siano in una chiesa, tanto la loro attenzione è silenziosa, tanto il loro contegno è raccolto e devoto; sembrano essere in una chiesa dove tra le ali bianche delle loro cuffie aleggia un vago odore di incenso e di preghiera, mentre la voce rispettosa di un vecchio prete scende sulle loro teste... Sì, forse sono in una chiesa, in una di quelle chiese spoglie, caratteristiche dei piccoli borghi bretoni... Ma allora dove sono le colonne ammuffite e coperte di muschio? Dove sono i muri lattei con la piccolissima via crucis cromolitografica? Dov'è il pulpito in legno d'abete? Dov'è il vecchio curato che tiene il sermone con voce mormorante? Dov'è tutto questo? E perché, là in fondo, lontano, molto lontano, sorge quella collina immaginaria con un sole rosso acceso?

Ah! È che le colonne ammuffite e coperte di muschio e i muri lattei e la piccola via crucis cromolitografica e il pulpito in legno d'abete e il vecchio curato che tiene il sermone sono stati, da alcuni minuti, annientati, non esistono più per gli occhi e per le anime delle buone contadine bretoni!... In quale accento meravigliosamente toccante, in quale luminosa ipotiposi, stranamente appropriata alle rozze orecchie del suo zotico auditorio si è mai imbattuto questo Bossuet di paese che recita? Tutti gli aspetti materiali dell'ambiente si sono dissipati in nuvole di vapore, sono scomparsi; egli stesso, l'evocatore, ha cancellato la propria presenza, e ora la sua Voce, la sua povera vecchia e compassionevole Voce farfugliante, è divenuta visibile, imperiosamente visibile, ed è la sua Voce che queste contadine con le cuffie bianche contemplanò con attenzione devota ed ingenua, ed è la sua Voce, questa visione fantastica agli occhi degli abitanti di un piccolo villaggio, sorta, là in fondo, lontano, lontanissimo, la sua Voce, quella collina favolosa sulla quale il sole splende color vermiglio, quel paese di sogno infantile, dove i due giganti biblici, trasformati in pigmei dalla distanza, combattono la loro formidabile battaglia!...

Davanti a questa meravigliosa tela di Paul Gauguin, che illumina veramente l'enigma del Poema; davanti alle ore paradisiache dell'umanità primitiva; davanti a questa tela che rivela il fascino ineffabile del Sogno, del Mistero e dei veli simbolici che le mani dei semplici sollevano solo a metà; davanti a questo quadro che risolve, per il buon lettore, l'eterno problema psicologico della plausibilità delle religioni, delle dottrine politiche e di quelle sociali; che mostra infine la feroce belva primordiale domata dai filtri incantatori della

Chimera; davanti a questa tela prodigiosa, non solo un banchiere adiposo e sentenzioso che si inorgoglisce di una galleria ingombra di Detaille (valore sicuro) e di Loustauneau (valore futuro), ma persino un dilettante, considerato intelligente e amico delle giovanili audacie al punto di accettare la ridicola visione dei puntinisti, esclamerebbe:

“Ah, no, per esempio!... Quella tela è troppo forte!... Delle cuffie e degli scialletti di Ploërmel, delle Bretoni e di questa fine secolo, in un quadro che si intitola: *La visione dopo il sermone!*... No, non sono un reazionario, ammetto l'impressionismo, arrivo ad ammettere anche solo l'impressionismo, ma...”.

“E chi le ha detto, mio caro signore, che si tratti di impressionismo?”.

[...] Allora, inventiamo un nuovo vocabolo che termini in -ista (ce ne sono già talmente tanti che questo passerà inosservato!) per i nuovi arrivati, alla testa dei quali cammina Gauguin: sintetisti, ideisti, simbolisti, come più ci piacerà, ma soprattutto dovremo rinunciare al termine generico e inappropriato affibbiato agli impressionisti, riservando questo titolo esclusivamente ai pittori per i quali l'arte non è che una traduzione delle sensazioni e delle impressioni dell'artista.

Oh! Come sono rari, in verità, tra coloro che si vantano di possedere una 'predisposizione artistica', come sono rari i fortunati che hanno un'anima le cui palpebre si sono schiuse e che possono esclamare, insieme a Swedenborg, geniale allucinato: “Questa stessa notte gli occhi dell'uomo che porto dentro di me sono stati aperti: è stata data loro la facoltà di guardare i cieli, il mondo delle idee e gli abissi dell'inferno!...”. Ma non è proprio questa la necessaria e preliminare iniziazione cui deve sottoporsi il vero artista, l'artista assoluto?...

Ai miei occhi, Paul Gauguin è uno di questi sublimi veggenti. Mi è sembrato l'iniziatore di una nuova arte, non tanto nell'ambito generale della storia, quanto, per lo meno, nella nostra epoca. Analizziamo dunque quest'arte da un punto di vista estetico in senso lato. Sarà, così ritengo, come studiare l'artista stesso, e forse delineare qualcosa di meglio di una semplice monografia superficiale composta dal commento critico a una ventina di quadri e da quella decina di cliché cerimoniosi di cui solitamente si accontenta la Critica al giorno d'oggi. [...]

Come ho già detto, lo scopo abituale e ultimo della pittura, e di tutte le arti del resto, non può essere la rappresentazione diretta degli oggetti. La sua finalità è di esprimere le idee, traducendole in un linguaggio speciale.

Agli occhi dell'artista, vale a dire agli occhi di colui che ha il compito di 'esprimere gli esseri assoluti', gli oggetti, esseri relativi, traduzione proporzionata alla relatività dei nostri intelletti degli esseri assoluti ed essenziali, le idee, gli oggetti non possono avere valore in quanto tali. Essi non possono che apparire

all'artista in qualità di 'segni'. Sono le lettere di un immenso alfabeto che solo l'uomo di genio è in grado di compitare.

Scrivere il proprio pensiero, il proprio poema con questi segni, ricordandosi che il segno, per quanto indispensabile sia, non è nulla in se stesso e che solo l'idea è tutto: questo sembrerebbe essere dunque il compito dell'artista il cui occhio ha saputo discernere le ipostasi dagli oggetti tangibili. La prima conseguenza di questo principio, troppo evidente perché sia necessario soffermarvisi, è, lo si indovina subito, una necessaria 'semplificazione del segno all'interno della scrittura'. Se così non fosse, il pittore non assomiglierebbe forse all'ingenuo letterato convinto di aggiungere qualcosa alla propria opera curando e ornando la propria calligrafia di futili ghirigori?

Ma, se è vero che, nel mondo, i soli esseri reali sono le idee, se è vero che gli oggetti non sono che le apparenze rivelatrici di tali idee e, di conseguenza, non hanno importanza se non come segni delle idee, non è meno vero che ai nostri occhi d'uomini, vale a dire agli occhi di orgogliose 'ombre di esseri puri', di ombre che vivono nell'incoscienza del loro stato illusorio e nell'amato inganno dello spettacolo di ciò che è fallacemente tangibile, non è meno vero che per i nostri occhi miopi gli oggetti, il più delle volte, ci appaiono come tali, come oggetti puri e semplici, indipendentemente dal loro significato simbolico, al punto che, talvolta, malgrado sforzi sinceri, non riusciamo a immaginarceli in qualità di segni.

Questa nefasta propensione a considerare, nella vita pratica, l'oggetto solo in quanto tale è evidente e, si potrebbe aggiungere, generalmente diffusa. Soltanto l'uomo superiore, illuminato da quella suprema virtù che gli alessandrini chiamarono in modo così esatto e appropriato estasi, sa persuadere se stesso di essere soltanto un segno gettato, da un misterioso corso preordinato, in mezzo a un'immensa foresta di altri segni; egli solo sa, domatore del mostro dell'illusione, passeggiare da padrone in quel tempio fantastico

ove pilastri viventi

lasciano sfuggire a tratti confuse parole

mentre l'idiota gregge umano, ingannato dalle apparenze che lo portano a negare le idee essenziali, passerà, eternamente cieco,

attraverso foreste di simboli

che l'osservano con sguardi familiari

L'opera d'arte non deve per nessun motivo, anche agli occhi del gregge umano, prestarsi a un simile equivoco. Il dilettante (che non è un artista e che, di conseguenza, non possiede affatto il senso delle corrispondenze simboliche), davanti all'opera d'arte si troverebbe in una situazione analoga a quella della folla davanti agli elementi della natura. Ne percepirebbe gli oggetti rappre-

sentati in quanto tali – ciò che appunto sarebbe auspicabile evitare. È dunque necessario che, nell'opera ideista, questa confusione non abbia a prodursi, è necessario essere messi nella condizione di non poter dubitare che gli oggetti, nel quadro, non hanno alcun valore in quanto tali, che sono solo ed esclusivamente un insieme di segni e di verbi che in sé non hanno importanza alcuna.

Di conseguenza, l'imitazione pittorica dovrà essere regolata da determinate leggi. L'artista, all'uopo, dovrà accuratamente impegnarsi a evitare questa antinomia, caratteristica di tutte le discipline artistiche: la verità concreta, l'illusionismo, il *trompe-l'œil*, in modo da non dare con il proprio quadro una fallace impressione di natura, la quale agirebbe sullo spettatore come la natura stessa, cioè senza alcuna suggestione possibile, ovvero (mi si perdoni questo barbaro neologismo) come un ideicidio.

È logico immaginarsi questa analisi dell'oggetto come non dettagliata, al fine di proteggersi contro i pericoli della verità materiale. Ciascun dettaglio non è che un simbolo parziale inutile, la maggior parte delle volte, nell'economia globale del significato dell'oggetto. Il severo compito del pittore ideista è, di conseguenza, quello di effettuare una selezione ragionata tra i numerosi elementi che si combinano nell'oggettività, di non utilizzare nella propria opera che le linee, le forme e i colori generali e distintivi che servono a definire nettamente il significato ideico dell'oggetto, oltre a qualche simbolo parziale che coadiuvi il simbolo generale.

È inoltre facile dedurre che l'artista avrà sempre il diritto di esagerare quei caratteri direttamente apportatori di significato (forme, linee, colori, ecc.), di attenuarli, di deformatli, non solo seguendo la propria visione individuale e i moduli della propria soggettività (come avviene anche nell'arte realista), ma di esagerarli, attenuarli, deformatli seguendo le necessità poste dall'Idea che si vuole esprimere.

Dunque, per riassumere e concludere, l'opera d'arte, per come mi è piaciuto definirla, sarà:

1. 'Ideista', poiché il suo unico ideale sarà l'espressione dell'Idea;
2. 'Simbolista', poiché esprimerà questa Idea attraverso delle forme;
3. 'Sintetica', poiché essa comunicherà queste forme e questi segni secondo una modalità di comprensione generale;
4. 'Soggettiva', poiché in essa l'oggetto non verrà mai considerato in quanto tale, ma in quanto segno dell'Idea percepito da un soggetto;
5. (è una conseguenza) 'Decorativa', perché la pittura decorativa propriamente detta, come l'hanno intesa gli egiziani, molto probabilmente i greci e i Primitivi, altro non è che una manifestazione artistica contemporaneamente soggettiva, sintetica, simbolista e ideista.

Ora, a volerci ben riflettere, la pittura decorativa è, per esprimersi correttamente, la vera pittura. La pittura non può essere stata creata che per 'decorare' di pensieri, di sogni e di idee i banali muri degli edifici umani. Il quadro a cavalletto non è che un'illogica raffinatezza inventata per soddisfare la fantasia o lo spirito commerciale delle civiltà decadenti. Nelle società primitive, i primi tentativi pittorici non possono che essere stati decorativi.

Quest'arte, che abbiamo cercato di legittimare e di caratterizzare attraverso le deduzioni antecedenti, quest'arte all'apparenza complicata e che certi 'esperti' considererebbero volentieri come deliquescente, si trova dunque, in ultima analisi, ricondotta alla formula dell'arte semplice, spontanea e primordiale. Proprio qui risiede il criterio di correttezza dei ragionamenti estetici utilizzati. L'arte ideista, che occorre giustificare attraverso argomentazioni complicate e astratte, tanto appare paradossale alle nostre civiltà decadenti e dimentiche di qualsiasi rivelazione iniziale, è dunque, senz'ombra di dubbio, l'arte vera e assoluta, poiché, legittima dal punto di vista teorico, essa è anche, in fondo, identica all'arte primitiva, all'arte per come essa fu intuita dal genio istintivo agli albori dell'umanità [...]

Così è l'arte che è confortante sognare, questa è l'arte che mi piace immaginare, nel mio cammino forzato tra le pietose o turpi artisticherie che ingombrano le nostre mostre inquinate dall'industrializzazione. Questa è inoltre l'arte, così credo, a meno che non abbia mal interpretato il pensiero che sottende alla sua opera, che ha voluto instaurare nella nostra patria lamentabile e pietrificata un grande artista geniale dall'anima primitiva e un poco selvaggia: Paul Gauguin.

In questa sede non potrei né descrivere né analizzare la sua opera, già meravigliosa in sé. Mi basta aver cercato di caratterizzare e legittimare il lodevole concetto estetico che sembra guidare questo grande artista. Come è possibile infatti suggerire a parole tutto l'inesprimibile, l'oceano di idee che l'occhio chiaroveggente riesce a intravedere in queste magistrali tele: *Il calvario*, *La visione dopo il sermone*, *Il Cristo giallo*, in quei meravigliosi paesaggi della Bretagna e della Martinica, dove ogni linea, ogni forma, ogni colore è il verbo di un'Idea, in quel sublime *Cristo nell'orto degli ulivi* dove un Cristo dai capelli color incarnato, seduto in un luogo desolato, sembra piangere gli ineffabili dolori del sogno, l'agonia delle chimere, il tradimento delle contingenze, la vanità del reale e della vita e, forse, dell'aldilà... Come esprimere la filosofia scolpita nel bassorilievo su cui ironicamente si legge: "Siate innamorate e sarete felici", in cui tutta la lussuria, tutta la lotta della carne e del pensiero, tutto il dolore delle voluttà sensuali si contorcono e, per così dire, digrignano i denti? Come evocare un'altra scultura in legno, *Siate misteriose*, che celebra le pure gioie dell'esoterismo, le inquietanti carezze dell'enigma, le fantastiche ombre delle foreste del problema?

Come narrare infine le bizzarre, barbare e selvagge ceramiche nelle quali Gauguin, sublime vasaio, ha racchiuso e modellato più anima che argilla?...

E tuttavia, è bene riflettervi, per quanto inquietante, magistrale e meraviglioso sia l'insieme della sua opera, non è che una minima parte rispetto a ciò che avrebbe potuto produrre Gauguin se fosse vissuto in un'altra civiltà. Gauguin, è necessario ripeterlo, come tutti i pittori ideisti, è, innanzitutto, un decoratore. Le sue composizioni si trovano alle strette nello spazio chiuso e limitato della tela. A volte si è quasi tentati di considerarle frammenti di affreschi immensi, sempre pronte come sono a polverizzare le cornici che le limitano indebitamente!... Ma come! In questo nostro secolo agonizzante non abbiamo che un grande decoratore, forse due, contando Puvis de Chavannes, e la nostra stupida società di banchieri e di allievi dell'Ecole Polytechnique di Parigi rifiuta di dare a questo raro e prezioso artista il più piccolo palazzo, la più infima catapecchia della nazione dove appendere il sontuoso mantello dei suoi sogni!

I muri dei nostri Pantheon di Beozia sono imbrattati dalle eiaculazioni dei Lenepveu e dei Tal dei Tali dell'Institut!...

Ah! Signori, come la posterità vi maledirà, si farà beffe di voi e vi sputerà addosso, se qualche giorno il senso dell'arte si risveglierà nello spirito dell'umanità!... Suvvia, un po' di buon senso, avete tra voi un decoratore geniale: dei muri! dei muri! dategli dei muri!...

Charles Merki, *Apologie pour la peinture*, 1893

“*Mercure de France*”, VIII, 42, giugno 1893, pp. 148-149. (Recensione della *V Exposition d'Art Moderne* allora allestita presso la galleria Le Barc de Boutteville, così aggressiva nei confronti dell'intera avanguardia, dai *pointillistes* ai Nabis fino a Gauguin e van Gogh che, con una nota introduttiva, la redazione del “*Mercure*” si dissocia dai giudizi dell'autore).

Questo carnevale della pittura, senza peraltro divenire più raccomandabile, assume un altro aspetto con il Sig. Gauguin. Il Sig. Gauguin rappresenta l'arte ideista o se si preferisce simbolista. Il colore qui non ha due pollici di spessore [rispetto a van Gogh, NdT], ma la sua brutalità sconcerta forse di più. Si è detto che il Sig. Gauguin imitava la tecnica della vetrata. E un'opinione come un'altra e che non infastidisce nessuno. Paesaggi iperbolici, così selvaggi che nessun fenomeno della visione potrebbe scusarli, sono disseminati di pupazzetti di panpepato. Colori come piatti di spinaci, cattivo disegno, grandi idee, scarabocchi di Pierino sulla copertina dei suoi quaderni di scuola. Adesso, il

Sig. Gauguin si è dato a dipingere le negre. Una di queste mattine lo troveremo con un nuovo carico di prodigi e sarà il momento di riparlare. Quello che oggi si può dire della sua *Lotta di Giacobbe con l'angelo* è che, se Giacobbe e l'angelo vengono deformati nei cervelli delle donne bretoni, altrettanto le bretoni sono state deformate nel cervello del pittore, perché sono venute male come tutto il resto. D'altra parte, non saprei come mettermi d'accordo con gli amatori delle sue sculture in legno: *Siate innamorate* ecc., caricaturali e macabre, intagliate alla maniera degli idoli africani; piuttosto, abbiamo del Sig. Gauguin un disegno molto bello e misterioso, fatto per illustrare *Madame La Mort*, di Rachilde.

IL DIBATTITO SULLE OPERE TAHITIANE, 1893-1898

L'esposizione delle ultime opere di Gauguin, aperta alla galleria di Paul Durand-Ruel a Parigi dal 10 al 25 novembre 1893, suscita un'immediata eco sulla stampa, con più di venticinque recensioni che sembrano largamente innescate e prefigurate dall'accorta introduzione al catalogo redatta da Charles Morice, in sicuro accordo con l'artista stesso. Pur in una dichiarata presa di distanze, artista, prefatore e recensori si situano con le loro scelte e letture nell'ambito dell'asestata tradizione della pittura orientalista, di una pittura cioè che, fin dal viaggio di Eugène Delacroix in Marocco del 1832, aveva trovato il proprio punto di forza nella visualizzazione di un ambiente esotico, nel fattore di sorpresa e insieme di indefinita suggestione, di diversivo per l'immaginazione e impulso alla *rêverie*, offerto da contesti e costumi stranieri, entro luci e cromie di accentuata, inusitata valenza. Solo che, in questo caso, l'impatto con l'esotico è volutamente calcolato e risulta quasi provocatorio, incentivato sia dai modi spavaldi e bohémien dell'autore come dall'enigmaticità dei titoli tahitiani dei quadri o dalla rozza xilografia che siglava il frontespizio del catalogo, tratta dalla scultura più brutale e grossolana esposta in mostra, il tronchetto di legno intagliato con le figure di Hina e Fatou. Inoltre, è nuova l'insistenza, che suona come il leitmotiv dell'introduzione di Morice, sull'autenticità dell'esperienza condotta da Gauguin a Tahiti sia per motivi personali, la lontana discendenza peruviana, il passato da marinaio, sia per un'avvertita necessità di condividere radici, esistenza, mentalità dei nativi, per meglio coglierli, e soprattutto per soddisfare un proprio conflitto di identità. Più che le ragioni dell'antropologo e dell'etnologo – scienze che proprio allora si andavano fondando e che eserciteranno il loro peso su Gauguin negli anni successivi – contano in questo caso, a difesa di una cultura indigena in via di sparizione, la cultura e l'ideologia anarchiche, diffuse

fra i simbolisti ed esplicitamente professate da alcuni di essi, come Félix Fénéon o Octave Mirbeau. Con una significativa rimozione di un movente altrimenti fondante, Morice nega che la partenza di Gauguin sia dovuta alla ricerca di motivi inediti e sottolinea piuttosto la sua insofferenza per i vincoli di una civilizzazione ormai decadente e la sua incoercibile ansia di libertà.

Tutti i commenti favorevoli a Gauguin riprendono questi temi, con una varietà di sfumature probabilmente connessa a una maggiore o minore frequentazione dell'artista. Fénéon, già teorizzatore del *pointillisme* di Seurat, e Gustave Geffroy, partecipe sostenitore dell'impressionismo di Monet, mantengono un certo distacco. Nel caso di Mirbeau, la fervida rievocazione della vita tahitiana di Gauguin risente di un'evidente lettura del manoscritto di *Noa Noa*, che l'artista stava proprio allora redigendo. E sempre serpeggia, sotterranea e pervasiva, l'ideologia coloniale, che sostanzia le asserzioni su un Gauguin che non si limita a ritrarre, ma prende possesso della realtà esperita o per il quale, come scrive Morice, "la natura è una preda da conquistare". L'argomento è anche affrontato con disincanto, come nel caso di Thadée Natanson, l'influente editore della "Revue Blanche". Quasi infastidito dal coro unanime sulla novità e originalità del repertorio di motivi introdotto da Gauguin, Natanson rileva quanto questo sia materiato di riprese da una tradizione figurativa che, peraltro, l'artista intenderebbe rifiutare. Viene così denunciata la scorciatoia che affida il valore di rottura a un esotico registro tematico, senza sostanzialmente ridiscutere i modi del linguaggio. Natanson evita toni polemici, ma il suo giudizio suona duro e significativo, se si pensa che, di lì a due anni, in una memorabile recensione della mostra di Cézanne dal mercante Ambroise Vollard, additerà in questi il vero precursore, la cui *sauvagerie* viene dall'aver infine trovato segni inediti per oggetti consueti.

Se l'interesse per l'esperienza esotica effettivamente vissuta sembra offuscare le ragioni autonome dell'opera, che ne appare il più delle volte come un derivato o una letterale trasposizione, non possono, d'altra parte, mancare le letture che valutino l'effettiva revisione linguistica intentata dall'artista. Gauguin, sempre attento a sostegni per il proprio lavoro, ne seleziona alcune, incollandole – assieme alle più denigratorie, per un confronto – nelle ultime pagine del manoscritto *Cahier pour Aline*. Fra di esse, un commento di Claude Roger-Marx, dove si taglia corto sulle disquisizioni su reconditi significati e si sottolinea piuttosto la compiutezza formale delle opere tahitiane, specie delle sculture; e soprattutto il saggio di Achille Delaroche, conservato e ricopiato integralmente, ancora nel 1903, nel manoscritto *Avant et après*. Delaroche, con un impegnativo arco di riferimenti che vanno da Kant a Schelling, da Wagner a Baudelaire, coglie nel segno le intenzioni di Gauguin, non interessandosi, a

differenza di Mirbeau e di altri, all'attendibilità della Tahiti evocata, quanto al fatto che il pittore, visualizzando in un adeguato scenario il proprio sogno, agisce per suggestione sull'immaginario dell'osservatore. La corrispondenza intersoggettiva fra mondo sensibile e stati d'animo, così avviata, è il fondamento di un'opera che "racchiuda in sé il trait d'union fra cosciente e incosciente".

Un'accusa che i fautori dell'arte di Gauguin sembrano particolarmente impegnati a smentire riguarda le deformazioni del suo disegno e le trasgressioni del canone naturalistico. Le reazioni del pubblico al riguardo possono ben venire esemplificate da un sintetico commento giornalistico, poi ricordato da Gauguin nel manoscritto *Diverses choses* del 1896-1897: "Se desiderate far divertire i vostri bambini, mandateli alla mostra di Gauguin. Le attrazioni includono immagini a colori di quadrumani femmine dall'aria di gorilla distese su verdi tavoli da biliardo".³ Morice, nell'articolo scritto a caldo per il "Mercure", subito dopo la chiusura della mostra, e motivato da risentimenti per le incomprendimenti di cui essa era stata oggetto, fa leva, a questo proposito, sulle tesi di Edgar Allan Poe, condivise negli scritti di Gauguin, relative all'incontestabile diritto dell'artista a manipolare la propria materia e all'impossibilità del darsi della bellezza, se non in un contesto segnato da infrazione di canoni. Ancora, Morice cita il precedente delle deformazioni, motivate da un'esigenza di sintesi d'ordine concettuale, introdotte dai pittori cosiddetti Primitivi, di cui si andava allora attestando la fortuna, come dimostra un'analogo argomentazione nel saggio di Delaroche. Si trattava di un ulteriore spunto caro a Gauguin, in gran parte indotto dalle stesse ricerche formali intraprese nei quadri bretoni del 1888-1889.

La mostra da Durand-Ruel si conclude con un ennesimo scacco per l'artista, con la vendita di soli undici quadri sui quarantaquattro elencati in catalogo. Per tutto il corso dell'anno successivo, Gauguin resta comunque al centro del mondo dell'arte parigino, per una serie di iniziative assunte in proprio, come la pubblicazione di articoli su van Gogh, Séguin, l'esperienza tahitiana, particolarmente asseverativi ed eccentrici,⁴ o la partecipazione a mostre, fra cui una allestita nel proprio studio, in un calcolato scenario esotico. Il dibattito sulla validità dell'opera di Gauguin prosegue, specie sulle pagine del "Mercure de France", dove, in contemporanea, Emile Bernard andava pubblicando un'antologia delle lettere di van Gogh, con l'intento di accentuarne la preminenza

³ Paul Gauguin. *Oviri. Ecrits d'un sauvage*, a cura di D. Guérin, Parigi 1974, p. 169.

⁴ P. Gauguin, *Natures mortes*, in "Essais d'art libre", 4, gennaio 1894, pp. 273-275; *Exposition de la Libre Esthétique*, *ibidem*, 5, febbraio-aprile 1894, pp.30-32; *Sous deux latitudes*, *ibidem*, 5, maggio 1894, pp. 75-80, reprint *Essais d'art libre, revue mensuelle*, Genève 1971.

rispetto a Gauguin, soprattutto mettendone in rilievo il disinteresse e una sincerità d'assunti inconfutabile rispetto a tutta la messa in scena orientalista del secondo.⁵ In questo quadro, le ragioni di Julien Leclercq, fattosi paladino dell'artista al punto di legittimarlo come emulo di Poussin, si fronteggiano con quelle dell'agguerrito Camille Mauclair che ritiene, invece, Gauguin responsabile degli squilibri compositivi e degli eccessi cromatici del gruppo dei Nabis, spingendosi a definirne la ricerca, ancor più che "orientalista", come "arte coloniale" *toutcourt*, chiassosa e priva del minimo gusto. È un'iperbole facilmente contestata da Leclercq, che una volta per tutte fuga il sospetto di esotismo di comodo, da molti commentatori fatto aleggiare sulla pittura di Gauguin; questa viene piuttosto riferita all'utopia già di Rousseau e al mito, proprio della cultura simbolista, di un impossibile, eppure ambito, recupero dell'innocenza delle origini.⁶ L'ambiente naturale, ancora vergine, di Tahiti offre all'artista il contesto per situare il proprio sogno e per figurare il passato di un popolo, irrimediabilmente avviato a perdere la propria integrità culturale. È questo, ormai, il canovaccio su cui si imposta il mito di Gauguin pittore di paradisi perduti nei mari del Sud, e che – rischiatto, del resto, in un difficile percorso personale – viene proposto dallo stesso artista, nel lucido carteggio intercorso con il drammaturgo August Strindberg e reso pubblico su "L'Eclair" nel febbraio 1895, al momento della decisione della definitiva partenza per Tahiti. Strindberg, nell'opporre la propria preferenza per la gravità rattenuta del *Povero pescatore* di Puvis de Chavannes rispetto alla sconcertante esuberanza della natura tahitiana, offre un facile gioco a Gauguin; nelle sue stesse parole, un modello di rassegnazione "civilizzata", quale quello di Puvis, viene meno rispetto alla prorompente vitalità della selvaggia Oceania. Ma, Gauguin disperde il vantaggio acquisito: in una lettera di risposta che sa di confessione, per una volta pacata quanto amara, egli indulge in quasi snobistiche digressioni, un excursus filologico sulla differenza fra un linguaggio primario, "turiano", e quello evoluto, europeo, che ancora una volta gli varrà gli strali sarcastici di Mauclair.

La successiva mostra aperta nel dicembre 1898 nei locali di Vollard, incentrata sull'invio del grande quadro *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* contornato da otto opere minori ad esso riferite, sembra naufragare contro lo

⁵ Estratti delle lettere a Bernard e a Théo van Gogh vennero pubblicati sul "Mercure de France" fra il 1893 e il 1897, accompagnati da riproduzioni di schizzi e disegni. Vedi C. Zemel, *The Formation of a Legend, van Gogh Criticism 1890-1920*, Ann Arbor, Mich. 1980, pp. 70 e sgg.

⁶ C. Mauclair, *Lettre sur la peinture*, in "Mercure de France", XI, 55, luglio 1894, pp. 270-275; J. Leclercq, *La lutte pour les peintres*, *ibidem*, XII, 59, novembre 1894, pp. 254-271.

scoglio della propria intenzionale enigmaticità di contenuti.⁷ Il messaggio dell'opera è ancora troppo centrale perché anche i critici più sensibili lo accantonino per soffermarsi sulla pura articolazione compositiva e cromatica, apprezzata per la sua seduzione, ma pur sempre investita di uno statuto diminutivo rispetto all'Idea. Gauguin proverà a giustificarsi, nell'impegno speculativo, generoso quanto rapsodico, dei suoi scritti degli ultimi anni. Coglie nel giusto l'amico Jean Dolent che, nel 1903, ne ricorderà le due anime: "Il teorico era eccessivo e impreciso, ma l'artista al cavalletto era silenzioso. Si difendeva".⁸

Gustave Geffroy, *L'Art d'aujourd'hui: Paul Gauguin*, 1893

"La Justice", 12 novembre 1893, p. 1.

Il fatto artistico del giorno è l'esposizione aperta nella galleria Durand-Ruel: il ritorno di Paul Gauguin che, dopo aver trascorso più di due anni a Tahiti, rientra con sculture e dipinti, una versione personale, vissuta e sincera dell'arte esotica.

Paul Gauguin aveva delle ragioni per andare a cercare così lontano il fondamento della sua arte. Egli ha delle origini nell'Oltremare, e per lunghi anni, come marinaio, ha trasalito alla vista degli oceani, al grido di terre nuove.

Le sculture che egli ora espone, ispirate da tipi e repertori decorativi direttamente osservati, spiccano come degli idoli, dei feticci di laggìù. I quadri riproducono delle scene di vita tahitiana, una tipologia di uomini, donne, bambini colti nei corpi, negli atteggiamenti, nelle espressioni del volto. Lo scenario è caldo e armonioso, reso con estese pezzature di colore, come nelle vetrate.

Gli si potrebbe contestare qualche intento, rivolgere qualche obiezione. L'insieme costituisce un bel viaggio, una presa di possesso delle cose, un approccio a temi di luce e di espressione, ed è soprattutto questo che conta di dire.

Octave Mirbeau, *Retour de Tahiti*, 1893

"L'Echo de Paris", 14 novembre 1893, p. 1.

Tre anni fa Paul Gauguin partiva per Tahiti. Non si trattava, come si è detto, di un colpo di testa, né di stanchezza del nostro ambiente abituale, né di

⁷ Vedi L. Houssais, *Gauguin devant la presse: lecture croisée et modes d'approche des critiques de l'Exposition Vollard 1898*, "Recherches en Histoire de l'Art", 2004, n. 3, pp. 47-56.

⁸ Cit. da Ch. Morice, *Quelques opinions sur Paul Gauguin*, in "Mercure de France", XLVIII, 167, novembre 1903, pp. 413-433, qui p. 415.

disperazione d'artista e neanche di gusto dell'avventura o di desiderio di originalità. Un pensiero ben riflettuto, una volontà imperiosa quanto quieta lo invitavano a questo lungo esilio, da lui avvertito come il ritrovamento di una patria d'elezione. Da marinaio, egli aveva già una volta salutato questa terra d'incanto e gliene era rimasto il forte desiderio di conoscerla, di comprenderla, di viverla [...].

Gauguin non si attarda nelle città. Appena arrivato, va a scegliere la sua casa nella montagna, lontano da ogni fisionomia, da ogni abitudine europea. Vive esclusivamente fra gli indigeni, e alla loro maniera. Mangia e si veste come loro, si adatta a tutti i loro costumi, accetta i loro giochi, i loro piaceri, le loro tradizioni. La sera, assiste alle loro riunioni. Ascolta i racconti degli anziani, si compenetra della sublime poesia delle leggende, fa la sua parte nel coro dei canti improvvisati, quando fra l'intreccio dei rami al crepuscolo si avverte lontano il dolce sciacquio del mare, e i profumi dei fiori emanano dalla terra che volge al sonno. Allora, poco a poco, attraverso i racconti, la musica, la pervasiva bellezza che gli ricolma gli occhi, bellezza di un paesaggio prodigiosamente vitale, bellezza di corpi umani dall'incarnato di oro cupo, dagli atteggiamenti da idolo, viene evocato nel presente tutto il passato di questa terra miracolosa nei suoi tratti d'indolenza e di grazia, d'armonia e di forza, di candore e di grandezza, di perversità e d'amore. I miti prendono consistenza, si delineano; divinità mostruose, dalle labbra sanguinanti, assassine di donne e divoratrici di fanciulli, si stagliano in un imponente e antico terrore. Sorgono dalle acque profonde, fluttuano su sfondi incantati, appaiono fra i palmizi dorati. Gauguin ha talmente mescolato la sua vita a quella dei maori, che tutto questo passato egli lo riconosce come proprio. Ha solo da tradurlo nella sua opera.

Eccola quest'opera, tutta scintillante di strane bellezze, che neanche per un momento sono state immaginabili dal Sig. Pierre Loti. Ora non si avverte più, sotto la sonorità possente e rivelatrice di quest'orchestra, il suono debole di quel flauto mediocre che ci è arrivato un tempo da un casinò dell'Oceania...

Félix Fénéon, *Expositions*, 1893

“La Revue anarchiste”, I, 7, 15 novembre 1893.

Da Durand-Ruel, al 16 di Rue Laffitte, sono esposte le tele decorative, di un carattere barbaro, opulento e taciturno che Paul Gauguin ha riportato da Tahiti.

Camille Pissarro al figlio Lucien (Parigi 23 novembre 1893)

Correspondance de Camille Pissarro, a cura di J. Bailly Herzberg, vol. III, Paris 1988, 962.

C'è ora una mostra di Gauguin che riscuote tutta l'ammirazione dei letterati, a quanto pare ne sono entusiasti, mentre gli amatori d'arte restano sconcertati e perplessi. Mi si dice che vari pittori sono unanimi nel ritenere quest'arte esotica troppo incline ai canachi, non c'è che Degas che la ammira; Monet, Renoir la trovano semplicemente brutta... Ho visto Gauguin che mi ha teorizzato sull'arte, assicurandomi che la salvezza per i giovani sta lì, nel ritemperarsi in quelle sorgenti lontane e selvagge! Io gli ho risposto che quest'arte non gli appartiene, che egli resta un uomo civilizzato e che a questo titolo è tenuto a mostrarci delle cose armoniche; ci siamo lasciati senza convincerci. Gauguin non è certamente privo di talento, ma quanto gli è difficile ritrovarsi, sta sempre a cacciare di frodo sul terreno altrui, oggi saccheggia i selvaggi dell'Oceania!

Olivier Merson, *Chronique des Beaux Arts. Exposition Paul Gauguin*, 1893
"Le Monde illustré", 16 dicembre 1893, p. 395.

I titoli apposti alle opere, come la pittura stessa, soffrono qui della stessa irrisione contro il buon senso, si confondono nella stessa folle scommessa intentata contro la ragione. Solo il parlarne sarebbe dare dell'importanza a quella che non è che una farsa [...] a delle fantasie di un povero cervello squinternato...

Charles Morice, *Paul Gauguin*, 1893

"Mercure de France", IX, 48, dicembre 1893, pp. 289-300.

Si sono appena verificati, in simultanea armonia, due avvenimenti artistici, fra i più significativi: nello stesso giorno in cui è andato in scena in un teatro parigino il *Nemico del popolo* di Ibsen, si è aperta la mostra dei quadri e delle sculture che Paul Gauguin ha riportato da Tahiti.

Al teatro de L'Œuvre e da Durand-Ruel, si è trattato della stessa rappresentazione.

Secondo una struttura drammatica di una semplicità inedita, nello sfondo di un paese nuovo, almeno ai nostri occhi, Ibsen ci ha mostrato un uomo che

soffre per la verità. Di una tragedia del tutto simile, Gauguin è nello stesso tempo l'eroe e l'autore. Per esprimere la sua personale verità artistica, egli ha scelto un paese, uno scenario, una razza sconosciuta all'Occidente, e in quest'atmosfera d'elezione si è espresso liberamente, col naturale splendore del suo sogno di bellezza. La messa in scena è ancora più semplice di quella del drammaturgo, così come le libertà prese sono, in effetti, più ardite, più individuali. E allora? Per capirlo, per seguirlo nel coraggio delle sue semplificazioni occorre uno sforzo ulteriore rispetto a quello d'accettare l'indipendenza totale che è il primo diritto dell'artista come del poeta, e dimenticare, entrando alla mostra, le scelte e le abitudini dei grandi artisti tanto quanto le insulse convenzioni dei mediocri. È questo sforzo che non si è affatto voluto fare. E mi riferisco molto meno al pubblico – influenzabile e malleabile a dispetto dei suoi pregiudizi – che al mondo dell'arte, agli artisti stessi, ai critici e ai giornalisti. La cattiva fede e la stupidità hanno fornito una bella prova della reciproca complicità [...].

“Questa pittura – mi diceva un critico molto sensibile – si situa all'estremo limite della letteratura: non è forse lì il suo difetto? A forza di dominare la materia, di plasmarla e rimodularla a proprio modo, forse che l'artista non si svincola, con un certo arbitrio, dai canoni necessari della sua arte? Forse che non elude certe difficoltà? So bene che secondo Poe ‘La compiuta armonia di un'opera d'immaginazione le rende spesso torto agli occhi degli sciocchi, dando loro l'impressione della facilità’. Ma egli si riferiva soprattutto a creazioni letterarie, e sembra che Gauguin, per evocare la concezione della poesia scritta, si sia risolto a un partito preso di stranezza che esige da parte nostra una sottomissione troppo spinta...”

Lo stesso Poe ha anche detto che “Non si dà una bellezza squisita senza una qualche stranezza nelle proporzioni”. E ancora: “È la materia che è schiava dell'artista, essa gli appartiene”. E sempre lui: “Il vero artista è solo quello che applica con successo i suoi precetti più astrusi”. Non penso che con queste riflessioni Poe abbia guardato alla sola poesia scritta: queste sono le leggi fondamentali dell'arte in generale. I Primitivi non le ignoravano di certo, essi che sono stati i grandi deformati, i grandi semplificatori. Fare a modo loro – considerare la natura come l'oggetto del nostro pensiero, ricercare l'armonia solo all'interno dell'opera, fra le sue diverse componenti, senza preoccuparsi dell'esteriorità oggettiva che ne è stato il pretesto – non significa imitarli. Essi imitavano la natura, che perpetua la sua creazione secondo delle leggi che noi siamo spesso tentati di attribuire al capriccio, e che deforma a proprio modo, moltiplica ciò che è caotico, per ricondurlo senza tregua a delle linee infinitamente semplificate. Imitare la natura, penetrare i suoi segreti, rubarle i suoi

processi, produrre un dettaglio infinitesimale soggetto a un'invincibile unità, ecco l'anima e il fondo di tutte le arti [...]. L'unione di tutte le arti è il voto supremo del genio umano e potrebbe forse costituire l'opera dell'essere di sogno che Stéphane Mallarmé ha designato come l'"uomo primitivo supremo", vale a dire l'uomo ritornato e ritemprato alle leggi essenziali, ai precetti costitutivi della vita, senza nulla perdere delle conquiste ammassate nei secoli. È per questo motivo che ogni grande pittore è un grande poeta...

Thadée Natanson, *Expositions, œuvres récentes de Paul Gauguin à la Galerie Durand-Ruel*, 1893

"La Revue Blanche", V, 26, dicembre 1893, pp. 418-422.

Ma, prima di lasciare questo avvincente spettacolo, per così tanti versi interessante, importa tener conto d'uno scrupolo, che da esso deriva. Al di là del piacere e dell'esigenza di andare a fare in tutta libertà dei quadri belli o gradevoli, delle accattivanti sculture, non è forse la preoccupazione di sbarazzarsi della tradizione, di dimenticare i modelli e le scuole, di affrancarsi per meglio padroneggiare la propria opera, di crearne infine una che fosse 'originale', quella che ha trascinato così lontano da noi il Sig. Gauguin e che lo ha indotto a ricercare in un paese vergine dei soggetti per la sua ispirazione e dei motivi con cui realizzare la sua estetica?

Ebbene! Bisogna ammettere che, lungi dal rassicurarci sul suo valore di originalità e creatività, tutto questo apparato di novità – se così posso definirlo per l'agio di una sola parola – ci rende guardinghi e diffidenti, tanto da farci accorgere a ragione che, forse, il suo esito è più di sorpresa che non di ammirazione.

Senza dubbio, conta molto poco che un ricordo abbia o no preoccupato Gauguin quando ha dipinto questa donna che da sé si intitola l'«Olympia di Tahiti»; o questo cavaliere, venuto da un fregio greco, al galoppo lungo un bosco; o questo scorcio, questo corpo di donna gracile e allungato, questo o quel dettaglio, questa o quella composizione.

Senza dubbio, è difficile negare il fascino di estraneità e di mistero che egli ha saputo prestare alla sua opera e che ne sprigiona, come è difficile sottovalutare ciò che questo fascino presenta d'originale e di nuovo.

Senza dubbio, infine, egli conserva il merito di non aver ceduto in niente al desiderio di attutire il carattere spettacolare, di adattarlo al nostro gusto; e di aver scelto temi sufficientemente lontani per affrancare l'osservatore dall'influenza degli oggetti, per impedire che questa gli snaturasse l'emozione e gli

facesse, per esempio, ammirare un quadro perché la donna rappresentata gli appare desiderabile, un mobile o un abito gradevole.

Ma, al di là della grazia che esse possono avere e del loro fascino singolare, è veramente una qualità quella che noi ammiriamo in queste opere, e cioè che esse derivino la loro attrattiva di novità dalla novità del tema o del motivo finora sconosciuto, o che esse verifichino su degli oggetti inediti delle formule peraltro sperimentate?

Anzi, si potrebbe arrivare a temere che la preoccupazione di fare del nuovo, se si limita al solo registro di temi e motivi, non finisca per trascinare l'artista ben lontano dall'effettiva novità ed originalità, cui possono bastare gli oggetti più ordinari e più frequentemente trattati.

In realtà, per inchinarci davanti alla maestria di un creatore – ce ne sono altri che si possono amare o ammirare – forse che non occorre trovarci in presenza di un temperamento e di un gusto d'artista che abbia trasformato la materia, già espressa, anche da tempo immemorabile, prima di lui?

Achille Delaroche, *D'un point de vue esthétique. A propos du peintre Paul Gauguin*, 1894

“L'Ermitage”, V, 1, gennaio 1894, pp. 36-39.

Ci si muoveva come nel prodigio di una luce incantata, all'esposizione dove Gauguin ci ha di recente invitati. Una luce così abbagliante che sembrava impossibile, al momento di uscire, riguardare, se non come a penombre antitetiche, ai quadri dei nostri artisti più consueti.

Gauguin è il pittore delle nature primitive: ne ama e ne possiede la semplicità, la suggestiva ieraticità, l'ingenuità un po' goffa e angolosa. Le sue figure partecipano del carattere spontaneo e non addomesticato della vegetazione vergine. Era dunque logico che egli esaltasse, per la festa dei nostri occhi, la ricchezza della flora tropicale, lussureggiante sotto astri propizi, e di una vita edenica e libera: trasposta nei quadri con una prestigiosa magia di colori, eppure priva di ogni ornamento inutile, di ogni ridondanza o italianismo. È sobrio, grandioso, imponente. E quanto la serenità di questi nativi annienta la vanità della nostra smorta eleganza, delle nostre agitazioni puerili! Tutto il mistero di mondi infiniti si muove nell'ingenua perversità dei loro occhi, aperti sulla novità delle cose.

Poco m'importa che in questi dipinti ci sia un'esatta riproduzione in nome della veridicità dell'esotismo. Gauguin si serve di un ambiente sconosciuto per situarvi il proprio sogno, e quale più favorevole scenario, ancora non inquinato dalle nostre menzogne di civilizzati! Ma, da queste figure umane, da questa flora

ardente, l'irreale e il meraviglioso si sprigionano altrettanto e meglio che dalle Chimere o dagli attributi mitologici di altri pittori. Alla mostra, è stata quasi una moda, quella di venir meno dal ridere per lo scandalo di quelle anatomie invero fin troppo scimmiesche e non da esseri umani. Davanti a quei paesaggi in verticale, cui mancava l'aria per un'insufficiente prospettiva. Forse che si poteva deformare a questo modo la natura? E si invocava a volontà la consueta euritmia della scultura greca, della pittura italiana. Ma, oltre al fatto che sarebbe facile ricordare l'arte egizia, la giapponese, la gotica che hanno tenuto tutte poco conto di queste leggi cosiddette inderogabili, la scuola olandese, al momento della piena fioritura del gusto classico, ha dimostrato con sicurezza che anche il brutto ha una sua validità estetica. Se vogliamo apprezzare nel suo merito quest'arte strana, converrà lasciare alla porta i pregiudizi delle nostre accademie con le loro linee stabilite, i loro scenari ripetitivi, la loro retorica di torsi scultorei [...].

L'artista ci interessa dunque meno per una sua visione tirannicamente imposta e delimitata – per quanto armoniosa essa sia – che per la sua facoltà di suggestione, tale da sostenere lo slancio dell'immaginazione o da ambientare il nostro sogno, in modo da aprire un nuovo accesso all'infinito e al mistero.

Meglio di ogni altro, finora, Gauguin sembra aver compreso questo ruolo di suscitatore di uno scenario suggestivo. Procedo soprattutto per scorci, per una sintesi d'impressioni. Ognuno dei suoi quadri è un'idea generica, senza che, d'altra parte, non vi sia osservata abbastanza la realtà delle forme per sollecitare la verosimiglianza. E in nessun'opera d'arte si esplica meglio la concordanza costante dello stato d'animo e del paesaggio, così lucidamente formulata da Baudelaire. Se ci rappresenta la gelosia, lo fa con un incendio di rosa e di violetti, dove la natura intera sembra partecipare come un essere cosciente e tacito...

Claude Roger-Marx, *Revue artistique: exposition Paul Gauguin*, 1894
"Revue Encyclopédique", IV, 76, 1° febbraio 1894, pp. 33-34.

Sotto quella latitudine, come in ogni altro posto, Gauguin non ha affatto mirato alla pura copia dell'esteriorità, ma a un'iniziazione completa, spirituale, tanto che immagino che gli sia stato dolce gustare la gioia delle festività collettive, seguire i riti delle cerimonie religiose, condividere lo spavento delle superstizioni, il fascino delle leggende. *La luna e la terra*, *Le parole del diavolo*, tanti altri quadri testimoniano di quanto profondamente egli si sia imbevuto di queste leggende; ma da nessuna parte le modalità del sentire e dell'esprimere appaiono tanto denudate da qualsiasi reminiscenza europea quanto in queste

rappresentazioni mitiche intagliate nel legno duro e apparentate, nel carattere grossolano e nella sovrabbondanza dei motivi, alle antiche sculture indù.

Julien Leclercq, *Sur la peinture (de Bruxelles à Paris)*, 1894

“*Mercure de France*”, XI, 53, maggio 1894, pp. 74-75. (Recensione della *VI Exposition d'Art Moderne* nella galleria parigina Le Barc de Boutteville).

Le persone che rifiutano Gauguin gli rimproverano tre cose: la sua ignoranza, la sua stravaganza, la sua barbarie. La sua ignoranza?... È mai possibile che sia ignorante chi, ‘facendo ciò che intende sapendo intendere’, non lascia intervenire nella sua opera che degli elementi scelti fra tanti?

La sua stravaganza?... A vedere le sue opere a Bruxelles, nella cerchia dei pittori de La Libre Esthétique, ci si sarebbe in buona fede ravveduti da questo infelice giudizio. È tanto poco stravagante quanto Poussin; è altrettanto ponderato, altrettanto grave e brilla di un'uguale vivacità di colore.

La sua barbarie?... No, preferisco descrivere quel suo paesaggio tahitiano, ricolmo di dolcezza, di gioia e di grazia [...] *Nave nave moe* (Mistero delizioso). Veramente, si tratta di barbarie?

Il Signor Péladan è di questo avviso.

Julien Leclercq, *Choses d'art: Exposition Paul Gauguin*, 1895

“*Mercure de France*”, XIII, 61, gennaio 1895, pp. 121-122.

Ritornato dalla Bretagna solo da qualche giorno, Paul Gauguin, dal 2 al 9 dicembre, ha aperto il suo atelier a un piccolo numero di simpatizzanti, che non ritengono che la sua arte sia così disprezzabile come, invano, lo pretendono critici mediocri e irriflessivi. È stata un'idea eccellente quella di esporre acquerelli e incisioni a casa propria, nel mezzo dei quadri visti l'anno scorso da Durand-Ruel e che assumono in questo contesto un carattere silenzioso, il loro vero carattere, e accanto alle ceramiche e alle sculture dove egli ha così compiutamente manifestato le sue preoccupazioni formali. Poi, sui muri tinteggiati di giallo del radioso atelier, dove il colore non perde in nulla della sua qualità, appaiono, fra i quadri, delle stampe giapponesi e delle fotografie di opere antiche (Cranach, Holbein, Botticelli) e moderne (Puvis de Chavannes, Manet, Degas), la cui prossimità, così pericolosa per altri, conferma che il padrone di casa è della grande famiglia, della bella famiglia dei forti, di quelli la cui compagnia lo incoraggia; vi sono anche dei disegni di Odilon Redon, dei quadri di

Cézanne e di van Gogh. Gauguin si trova a proprio agio solo in quel mondo, poiché è quello che gli appartiene.

Ho parlato di lui molto a lungo, due mesi fa, per non dovervi ritornare in modo generale. Mi limito a segnalare le sue ricerche recenti con materiali da cui ha tratto un partito originale. Con un inedito procedimento di stampa ad acqua [i monotipi NdT], egli dona all'acquerello una gravità, una sontuosità e delle profondità che costituiscono per lui delle esigenze estetiche imprescindibili, qualunque sia la materia lavorata [...]. Le sue incisioni su legno, tratte dai motivi già noti delle sue sculture, rivelano il personalissimo accordo di queste ultime con i suoi dipinti. Fra scultura e pittura, la xilografia si pone come un'espressione intermedia che ha molto in comune sia con l'una che con l'altra. Immaginatevi dei rilievi rattenuti, dalle forme piene, in una stampa dal tessuto spesso, con un sobrio tocco di rosso o di giallo per interrompere la monotonia dei bianchi e dei neri. Ne scaturisce un effetto di potenza, che è il segreto del temperamento dell'artista.

August Strindberg, *Actualité. Le mysogine Streinberg (sic) contre Monet*, 1895
"L'Eclair", 15 febbraio 1895, p. 1.

Caro Gauguin,

ci tenete assolutamente ad avere una mia prefazione per il vostro catalogo, in ricordo dell'inverno 1894-95, da noi trascorso qui dietro l'Institut, non lontano dal Panthéon e nei pressi del cimitero di Montparnasse.

Vi avrei volentieri donato questo ricordo, da portare in quell'isola dell'Oceania dove voi andrete a cercare un ambiente e uno spazio che sia in armonia con la vostra forte statura; ma, fin dall'esordio, mi accorgo di essere in una situazione equivoca, e senza esitazioni rispondo alla vostra richiesta con un "non posso", o più brutalmente con un "non voglio" [...].

Ecco i motivi del mio rifiuto: non riesco a comprendere la vostra arte e non posso amarla. So che questa confessione non vi arrecherà né stupore né offesa, perché ho l'impressione che voi siate soprattutto rafforzato dall'odio altrui; è come se la vostra persona si compiacesse dell'antipatia che suscita, al punto da conservare meglio la propria integrità! [...]

È verso Puvis de Chavannes che andavano ieri sera i miei pensieri, quando, al suono meridionale del mandolino e della chitarra, ho guardato, sui muri del vostro atelier, al selvaggio insieme di quadri impregnati di sole, che stanotte mi hanno turbato il sonno. Ho visto degli alberi sconosciuti a qualsiasi botanico, degli animali che Cuvier non ha mai sospettato e degli uomini che voi solo

avete potuto creare. Una distesa marina che fluiva da un vulcano, un cielo che un Dio non può abitare.

“Signore – dicevo nel mio sogno – avete creato una nuova terra e un nuovo cielo, ma io non mi ritrovo al centro della vostra creazione: è troppo soleggiata per me che amo il chiaroscuro. E nel vostro paradiso abita un’Eva che non è il mio ideale, poiché, in verità, anch’io ho uno o due ideali di donna!”

Stamattina, sono andato a visitare il museo del Luxembourg per gettare uno sguardo su Chavannes che non faceva che tornarmi in mente.

Ho contemplato con una profonda simpatia il povero pescatore, occupato con tanta attenzione a spiare la preda che gli avrebbe valso l’amore fedele della sua sposa intenta a cogliere fiori e del suo pigro bambino. Com’è bello! Ma ecco che mi infastidisco per la corona di spine sulla testa del pescatore, e mi perdo. Perché odio il Cristo e le corone di spine, io le odio, Signore, intendetemi bene! Non ne voglio affatto sapere di questo Dio commiserevole che accetta gli affronti. Mio Dio – piuttosto preferisco il Vitslipustli che al sole si nutre del cuore degli uomini.

No, Gauguin non è venuto dalla costola di Chavannes, né da quella di Manet o di Bastien Lepage. Chi è allora? È Gauguin, il selvaggio che odia l’invadenza della civiltà, per qualche verso simile al Titano che, geloso del Creatore, fa a tempo perso la propria piccola creazione, o al bambino che smonta i propri giocattoli per costruirne degli altri; colui che rinnega e che osa, preferendo vedere il cielo rosso piuttosto che blu assieme alla folla.

Insomma, dopo essermi riscaldato nello scrivere, mi sembra d’iniziare a capire l’arte di Gauguin.

Buon viaggio maestro, purché siate di ritorno e veniate a trovarmi. Allora, avrò forse imparato a meglio comprendere la vostra arte, fatto che mi permetterà di scrivervi un’effettiva prefazione in un nuovo catalogo per un nuovo Hôtel Drouot, poiché anch’io inizio ad avvertire un bisogno immenso di farmi selvaggio e di creare un mondo nuovo.

Parigi, il 1° febbraio 1895.

Paul Gauguin, *Strindberg contre Monet*, 1895

“L’Eclair”, 16 febbraio 1895, p. 2, poi in *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, a cura di M.Malingue, Paris 1946, CLIV. (La lettera di Strindberg e questa risposta furono inserite da Gauguin come prefazione nel catalogo per la vendita all’asta delle proprie opere tenutasi all’Hôtel Drouot il 18 febbraio 1895).

Caro Strindberg,

ricevo oggi la vostra lettera, che è una prefazione per il mio catalogo. Ebbi l'idea di domandarvi questa prefazione, quando vi vidi l'altro giorno nel mio studio suonare la chitarra e cantare: il vostro nordico occhio azzurro guardava attentamente i quadri appesi ai muri. Ebbi come il presentimento di una rivolta: tutto un urto tra la vostra civiltà e la mia barbarie.

Civiltà di cui voi soffrite. Barbarie che è, per me, un modo di ringiovanire.

Dinanzi all'Eva di mia scelta, che ho dipinto in forme e in armonie di un altro mondo, i vostri ricordi di elezione hanno evocato forse un passato doloroso. L'Eva civilizzata della vostra concezione vi rende, e ci rende, quasi tutti misogini; l'Eva antica che, nel mio studio, vi fa paura potrebbe forse un giorno sorridervi meno amaramente. Questo mondo che forse né un Cuvier né un botanico saprebbero ritrovare, sarebbe un paradiso che io avrei solamente abbozzato. E dall'abbozzo alla realizzazione del sogno c'è margine. Non importa! Intravedere una felicità, non è pregustare il nirvana?

L'Eva che ho dipinto (lei sola), logicamente, può restar nuda davanti ai nostri occhi. La vostra, in quello stato naturale, non saprebbe camminare senza impudicizia, e troppo bella (forse) sarebbe l'evocazione di un male e di un dolore.

Per farvi capire bene il mio pensiero, paragonerei non più quelle due donne direttamente, ma la lingua maori o turaniana che parla la mia Eva e la lingua che parla la vostra donna scelta fra tutte, lingua a flessioni, lingua europea.

Nelle lingue d'Oceania, fatte di elementi essenziali, conservati nella loro rudezza, isolati o saldati senza nessuna preoccupazione del levigato, tutto è nudo e primordiale.

Mentre nelle lingue a flessioni, le radici, dalle quali tutte le lingue hanno avuto origine, spariscono nella pratica quotidiana che ha consumato i loro rilievi e il loro contorno. È un mosaico perfezionato in cui non si vede più la giunta delle pietre, più o meno rozzamente avvicinate, per non ammirare più che una bella pittura lapidare. Un occhio esercitato può solo sorprendere il procedimento della costruzione.

Scusate questa lunga digressione filologica; la credo necessaria per spiegare il disegno selvaggio che ho dovuto impiegare per decorare un paese e un popolo turaniani.

Non mi resta, caro Strindberg, che ringraziarvi.

Quando ci rivedremo?

Quel giorno, come oggi, a voi di tutto cuore,

Paul Gauguin

s.d. [5 febbraio 1895]

Camille Mauclair, *Choses d'art*, 1895

“*Mercure de France*”, XIV, 66, giugno 1895, pp. 358-359. (Mauclair fa riferimento all'intervista di E. Tardieu, *Paul Gauguin*, in “*L'Echo de Paris*”, 13 maggio 1895, p. 2).

Finirò ricordando una recente dichiarazione del Sig. Gauguin a “*L'Echo de Paris*”, da cui si deduce che i suoi cani rossi, i suoi alberi verde cavolo e i suoi cieli rosa sono “necessari e calcolati a lungo”. Attraverso degli accordi di linee e di colori, “con il pretesto di un soggetto qualunque, tratto dalla vita o dalla natura, io raggiungo delle sinfonie, delle armonie che non rappresentano nulla di ‘reale’ nel senso comune del termine, non esprimono direttamente alcuna idea, ma devono far pensare, come la musica, senza l’ausilio di idee o di immagini, semplicemente grazie alle misteriose affinità che esistono fra i nostri cervelli e gli accordi di colori e di linee”.

Questo soggetto tratto dalla vita o dalla natura e che non rappresenta nulla di reale lascia perplessi. Ciò che il Sig. Gauguin definisce in questo modo, esiste da circa tremila anni: è il ‘tappeto’. E in effetti, dai quadri del Sig. Gauguin si potrebbero fare dei tappeti abbastanza belli, chiassosi quanto spassosi. Ma a qual fine aver lasciato le stoviglie bretoni ed essersi esiliato a Tahiti per eseguire questa pittura che, come ne parla lo stesso Sig. Gauguin, si potrebbe fare senza mai uscire dalla propria stanza? E che ne dite di quest’arte ‘plastica’ che fa pensare “senza l’ausilio delle idee e delle immagini”? Che cosa stupefacente dev’essere la cerebralità senza idee né immagini di questo pittore pensatore! Decisamente, il Sig. Gauguin non è molto a suo agio nella teoria e ne ha ben diritto: perché allora darsi tanta pena, invece di dire con tutta franchezza che dipinge i suoi cani di rosso solo perché gli piace? Forse che crede di farci impietrire d’ammirazione con la metafisica dei suoi quadri? Ad ogni modo ne vorremmo ancora di più, ed io penso che egli ha tratto ben poco profitto dai suoi semplici tahitiani, che egli ama a ragione e che così stando le cose non gli si sono certo rifiutati. Da parte mia, ho sempre l’aria di stroncare il Sig. Gauguin, che non ne è molto contento, a quanto pare: ma vi assicuro che non ho alcuna cattiva intenzione e che tutte le volte che ho trovato buono un suo quadro, l’ho detto e l’ho scritto. Ma, sinceramente, come non ritenere tanto ingenua quanto inutili delle dichiarazioni teoriche come quelle che il Sig. Gauguin, dal momento del suo ritorno, trova così importante avanzare? In una lettera al Sig. Strindberg, pubblicata su “*L'Eclair*”, ha parlato della sua arte ‘turiana’, corrispondente alla sua anima e al suo sentire ‘turiani’. Per questo avevamo già il Signor Richepin. Le turanerie mi suonano alla stregua di banali cineserie e, se in questo risiede la metafisica ispirata dai grandiosi

paesaggi dell'Oceania, ne muore una delle mie illusioni sulla bellezza della vita semplice.

Gustave Geffroy, *L'art d'aujourd'hui. Falguière – Chauval – Gauguin*, 1898
“Le Journal”, 20 novembre 1898, pp. 1-2.

Il Sig. Paul Gauguin [...] non si è allontanato da Tahiti, ma ha inviato in Francia una serie di tele che testimonia sempre di un grande senso decorativo e che sono, nella maggior parte, addolcite da una grazia naturale tale da opporsi con delicatezza alle arcigne rudezze come alle deformazioni così spesso volute dall'artista. Il Sig. Paul Gauguin ci offre in questo modo una via facilitata alle sue idee e sottrae alla discussione non solo il pretesto di un'asprezza enigmatica ma la stessa supposizione di un pensiero mistificatore nascosto al di là dell'arbitrio delle sue linee e dei suoi colori. A parer mio, persiste una fin troppo determinata fiducia nell'artificio, ma vi è anche un gusto per la natura che riaffiora, molto vivo e molto seducente [...] Spiace che le doti di creazione in senso decorativo del Sig. Paul Gauguin non siano state finora riconosciute, che non gli sia stata offerta tutta la libertà di esprimersi nel disegno di vetrate policrome o di tappezzerie [...] I vetri, soprattutto, ne avrebbero valorizzato il lavoro, avrebbero rischiarato quello che le sue composizioni spesso presentano d'opaco.

Thadée Natanson, *Petite Gazette d'art. De M. Paul Gauguin*, 1898
“La Revue Blanche”, 17, dicembre 1898, pp. 544-546.

Il Sig. Gauguin occupa, fra gli artisti del nostro tempo, un posto a parte. Notevole, a colpo sicuro. Curioso. [...] In odio di un'arte che egli trovava ormai passata e di cui disprezzava il facile successo, in odio soprattutto delle aspettative alquanto sciocche del pubblico, quando si pronuncia a proposito delle arti figurative, egli ha cercato la propria strada, procedendo all'indietro rispetto alle norme invalse riguardo a grazia e bellezza, e in avanti, rispetto all'ideale rinnovato da un Cézanne e dagli impressionisti, suoi ispiratori. Col massimo rischio di snaturare le qualità di finezza e di delicatezza che sono forse l'aspetto più valido del suo talento. Col rischio, inoltre, di spaventare lo spettatore, ma tale esito il Sig. Gauguin l'ha sempre accettato con coraggio, non senza, perfino, una gioia segreta.

Gli spiriti superficiali hanno gridato al laido e all'orribile, hanno fatto delle sue opere uno spauracchio, gli hanno rimproverato il suo partito preso, che

non era però dove lo si voleva vedere. Senza riflettere che perseguire ciò che si chiama il laido e l'orribile equivale in senso stretto a perseguire ciò che chiamiamo il grazioso o il bello. Per non parlare poi delle persone poco illuminate che in presenza di un'opera d'arte s'immaginano di prendere in esame, per esempio, se una donna sia o non sia desiderabile.

E non è tutto. Mirando ad ampliare la propria parte d'apporto personale, e non essendogli sufficienti come punto d'appoggio il soggetto o l'allegoria tradizionali, e neanche l'esempio di precedenti illustri che, pur non rinunciando a un soggetto non di meno non hanno espresso nelle loro opere alcunché tale da restituire il senso di un titolo, di un linguaggio verbale, il Sig. Gauguin si è impegnato a conferire alle proprie, oltre alla loro specifica unità o senso intrinseco, anche una ragione d'essere o un significato esteriori. Un certo misticismo in favore fra alcuni letterati contemporanei, da lui frequentati, un misticismo che egli stesso, del resto, ha contribuito a rendere popolare, ha prestato, se non altro, delle risorse ai suoi quadri, ai suoi bei pannelli scolpiti.

Fra i ditirambi e i lazzi, fra l'incredibile indifferenza dei compratori, abbandonato, inacidito, del resto troppo esuberante per essere soddisfatto della rilevante influenza esercitata, il Sig. Gauguin è arrivato a detestare, per delle eccellenti ragioni, un paese e un sistema sociale dove non gli riusciva di trovare il proprio posto. Dando un esempio che invita alla riflessione, se n'è fuggito a cercare altri cieli, altri costumi di vita e, dato che la Bretagna, da lui stesso illustrata e messa alla moda, non era abbastanza selvaggia per i suoi gusti, ha trovato dei luoghi che si è compiaciuto a descrivere alla stregua di un paradiso terrestre anche su queste pagine ["Revue Blanche"], e vi si è trasferito. Egli vive a Tahiti.

Le notizie che di quando in quando ne vengono hanno indotto i suoi amici a temere che la terra promessa abbia in qualche modo deluso il pellegrino. Ma ecco testimonianze più concrete e più direttamente riferibili al pittore.

Il Sig. Vollard espone nella sua galleria una decina di tele arrivate in Francia da poco. In realtà, oltre a un paesaggio molto felice e a un piccolo pannello, particolarmente ben riuscito e che ha la seducente apparenza di una miniatura d'altri tempi, di cui riprende i colori puri e luminosi, l'ingenuità, fino alle dorature, si tratta di otto quadri di genere ispirati dallo scenario dove vive il pittore, e di un grande pannello decorativo, misterioso, che li riassume, ma di cui i primi possono altrettanto bene essere dei frammenti replicati piuttosto che degli studi preparatori.

Il talento del Sig. Gauguin non ha perduto nulla della sua delicatezza e del suo sapore: il suo colore conserva quella bella purezza, quegli aspetti cangianti di gemme preziose, quelle profondità e trasparenze di cui egli serba il segreto.

Che sia soltanto per merito dell'artista oppure che lo scorrere del tempo abbia avuto il suo peso, ma è un fatto che tali sue ricchezze piacciono sempre di più. Ciò che ora inoltre risalta è la naturalezza delle forme, per esempio, la grazia di qualche nudo; si direbbe che il pittore, con maggiore sincerità e coraggio, abbia minor timore di sedurci, tant'è che il quadro con quei nudi femminili, delle ninfe brune che quasi svolazzano fra la vegetazione, è pieno di fascino, in tutto attraente. Non che il Sig. Gauguin abbia rinunciato a esibire energia, audacia o a spaventarci. Resta sempre incline a squadrare il corpo di una negra o a intagliare nel legno, come era già solito fare, la figura proterva e disgustosa di un feticcio. Ma dei fondi sempre più suggestivi ammantano di incanti fiabeschi le sue tele, con l'aggiunta di dettagli graziosi come quelle silhouettes nude in fuga o certi animali osservati dal vero. Non ha rinunciato al gusto per ieratici motivi decorativi, ma non lontano da un uccello sacro gioca in souplesse una coppia di gattini, su per roccie impervie si arrampicano delle caprette, e, se ci presenta una sorta di altare sacro o di un letto quasi sacerdotale, fatto di metalli preziosi, il corpo nudo della donna che vi è disteso dispiega una grazia cui il pittore ci aveva disabituati.

Il Sig. Gauguin non ha neanche rinunciato a farci riflettere per il tramite delle arti figurative, questa volta della pittura. Il motto che egli inserisce sulla cornice del quadro più grande ci invita a meditare sul mistero del nostro destino. I modelli sono tahitiani, ma il motto, del resto scritto in francese, ha una sua generale validità.

Il merito filosofico, o se si vuole morale, del Sig. Gauguin può venire considerato a parte, soprattutto se lo si apprezza meno delle sue doti figurative. Comporterebbe il prendere in esame degli interrogativi troppo gravi e complessi che ci porterebbero troppo lontano. D'altra parte questi quadri sussistono al di fuori di esso, o almeno, suo malgrado. Ce ne possiamo astenere.

Pur rendendo ancora una volta omaggio alle loro qualità profonde e insieme affascinanti, non si può fare a meno di osservare che il senso che dovrebbe sprigionarsi dal quadro più grande è al primo impatto difficilmente afferrabile e inoltre non è tale da conferire all'opera una sufficiente unità. La composizione, per giustificarsi, poiché non lo fa abbastanza in concreto, richiede un commento: ma questo resta oscuro.

Al contrario, ciascuno dei quadri di accompagnamento può farne a meno. Occorre tenere conto delle modifiche richieste dall'insieme del grande pannello e del ruolo cui ciascuno dei singoli motivi ha dovuto conformarsi, ma ognuno di questi, preso a sé, occupa al meglio la cornice che lo contiene, fa da solo un quadro compiuto, un soggetto che basta a se stesso e in genere più soddisfacente, più piacevole che la propria replica offerta nel quadro d'insieme.

André Fontainas, *Revue du mois. Art Moderne, Expositions, Gauguin*, 1899
 “*Mercure de France*”, XXIX, gennaio-marzo 1899, pp. 235-238.

Non amo molto l'arte del Sig. Paul Gauguin. Per molto tempo ne sono rimasto a distanza, ne ho parlato in un tono faceto, un po' in velocità, lo conoscevo appena. Questa volta, ho esaminato con attenzione le poche tele recenti esposte nel negozio del Sig. Vollard a Rue Laffitte, e se la mia opinione è cambiata di poco, nondimeno ho sentito nascere e attestarsi entro di me una stima profonda e ferma per l'opera grave, riflettuta, sincera del pittore. [...] Ad ogni modo, anche dopo questo studio accurato, non mi sono sentito né trascinato né emozionato come mi ricordo d'esserlo stato per altri artisti; ho ragionato sui motivi della mia freddezza e penso di averli scoperti. [...]

Ciò che colpisce di primo acchito chi voglia farci caso, è la superiore articolazione, soprattutto in senso decorativo, esibita dalle sue tele. Ne deriva ai paesaggi una sapiente, tranquilla, armonia, condotta non tanto in vista di un effetto soltanto pittoresco, quanto nell'intento, quasi sempre realizzato, di prestare un fondamento intenso, meditativo, all'emozione che ne deve scaturire. Se i brutali contrasti di tonalità ricche, piene e vibranti, che non si fondono né mai trapassano dall'una all'altra con valori intermedi, forzano sul momento un'attenzione distratta, si deve pur riconoscere che queste tonalità, spesso cantanti, ardite, trionfali, altre volte mancano l'effetto per la monotonia della ripetizione, per il confrontarsi, alla lunga irritante, di un rosso squillante a fianco di un verde che vibra allo stesso modo, con lo stesso fine. [...]

Troppe volte i personaggi del suo sogno appaiono secchi, rigidi, incolori, delineati in maniera imprecisa, mal formulati da un'immaginazione segnata da una maldestra metafisica, il cui senso resta avventuroso e l'espressione arbitraria.

Niente resta di simili opere, se non la testimonianza di errori deplorabili. Le idee astratte non possono comunicarsi in concretezza d'immagini a meno che esse non abbiano preso corpo nel sogno stesso dell'artista, in una qualche materiale allegoria che, fatta vivente, le manifesti. Qui risiede il valore esemplare dell'arte elevata di Puvis de Chavannes. Per prestare consistenza a un ideale filosofico, egli ha concepito dei raggruppamenti armoniosi, dove gli stessi atteggiamenti dei personaggi sapevano imporci un sogno analogo al suo. Nel grande pannello esposto dal Sig. Gauguin, neanche le due figure agili e pensierose che passano tranquille e così belle sullo sfondo, o l'abile evocazione di un idolo misterioso, riuscirebbero a rivelarci il senso dell'allegoria, se non fosse per la scritta che egli si è premurato d'apporre in un angolo alto della tela: “Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?”.

L'interesse, del resto, si disperde, scorre dalla donna dal gesto muto accovacciata sul primo piano alle altre figure quasi selvagge, tutti effetti bizzarri a cui ci si abitua, per fissarsi infine esclusivamente sul fascino del luogo dove la scena è ambientata.

Neanche intendo insistere nel segnalare la grazia di una donna per metà distesa all'aria aperta in una sorta di letto sontuoso e strano, così come gli altri pannelli, dove si rivela il mestiere tenace di un innovatore ostinato, in tutto l'impeto, un po' brutale, del suo impegno.

Tutto sommato, il Sig. Gauguin è un pittore raro cui è stata troppo a lungo rifiutata l'occasione di cimentare la foga generosa del proprio temperamento in un affresco decorativo di rilievo, in un pubblico edificio. Lì sapremmo, nel modo più giusto, quello che egli potrebbe essere e, nel caso che gli riuscisse di diffidare della propria tendenza all'astrazione, vedremmo nascere dal suo sforzo, ne sono sicuro, un'opera potente e di naturale armonia.

1903. UN PRIMO BILANCIO

Mentre Gauguin è in Oceania, Charles Morice lavora sul manoscritto di *Noa Noa*, consegnatogli dall'artista, con aggiunte ridondanti ed enfatiche, pensando infine di avvalersene per uno *scoop* letterario: è così che ne escono prima due estratti, il 15 ottobre e il 1 novembre del 1897, sulla "Revue Blanche" ed infine, un'edizione spuria, stampata in Belgio e diffusa dalle edizioni de La Plume, nel 1901. Gauguin sconfessa l'impresa, tanto da scrivere un'accorata lettera alla moglie di Morice, perché "non bisognava fare che il narratore, anche se ingenuo, sparisse dietro il poeta".⁹ Eppure è questa versione, con i suoi eccessi e le sue mistificazioni, che fonda il mito di Gauguin, mentre il manoscritto originario, completato dall'artista a Tahiti intorno al 1900, sarà pubblicato a Parigi solo nel 1924.

Nel novembre 1903, a distanza di sei mesi dalla morte di Gauguin nell'isola di Hiva Oa, e in concomitanza con un'immediata retrospettiva allestita da Vollard, comprensiva di tutto il fondo del mercante – cinquanta quadri, di cui molti arrivati dalle Isole Marchesi, più disegni e monotipi – Morice raccoglie sulle pagine del "Mercure" una serie di dichiarazioni di pittori, critici, letterati, tali da offrire un primo ventaglio di pareri sull'operato dell'artista. L'inchiesta era stata lanciata fin dal 30 settembre, in risposta all'avversa campagna di stampa

⁹ *Paul Gauguin. Oviré...*, cit., pp. 219-221 (a Madame Charles Morice, Tahiti febbraio 1899).

che aveva accolto l'arrivo a Parigi della notizia del decesso. I quotidiani ne avevano scritto fra il 1° e il 2 settembre, in toni spregiativi, inaugurati dal critico Thiébauld-Sissons su il conservatore "Le Temps", e che avevano ribadito il convincimento di un Gauguin "detraqué", anarchico e immorale, e "lépreux", alcoolizzato e appetato.¹⁰ Dalle risposte del pubblico colto, e certo simpatico, interpellato da Morice, si evince piuttosto come, dopo una lontananza di tanti anni, la figura di Gauguin fosse divenuta una cosa sola con il luogo tuttora ritenuto selvaggio, e quindi confuso di mistero, dove aveva scelto di abitare. Il termine 'barbaro' con il suo risvolto speculare, 'infantile', è quello che ricorre più di frequente, saldando insieme gli eccessi di una personalità rude e imperiosa, nei ricordi di chi lo aveva frequentato, e di una pittura che vive dell'oltranza delle deformazioni e degli accordi cromatici – "aspra, di sapore acido, impregnata di uno spirito marino e lontano" nelle parole di Redon – di una risoluta autonomia, tale da rifondare dalle origini il lavoro dell'artista. Anche i debiti di Gauguin, innegabili per i critici più avveduti, come Geffroy, vengono minimizzati, considerati non dati costitutivi ma remore, oggetto di un'incessante lotta intrapresa per liberarsi assieme dalle convenzioni ereditate e dall'identità europea. A fronte dell'equilibrato giudizio del pittore Eugène Carrière, che lo aveva ben conosciuto e lo ricorda "inquieto e agitato da un istinto che non riusciva a dominare e da un'educazione moderna, di cui invano pensava di spogliarsi", prevalgono ormai le mitizzazioni enfatiche. Così Félicien Fagus, letterato della cerchia simbolista, liquida l'innegabile rapporto con Puvis de Chavannes: "Puvis riassume venti secoli di cultura; Gauguin non viene da nessuno, né da Cézanne né da qualunque altro; Gauguin è un antidiluviano riportato alla luce; Gauguin è il barbaro sontuoso, veemente, tumultuoso e sordo, con qualcosa del selvaggio e del fanciullo, e tutta l'incurabile disperazione delle razze condannate".¹¹

Un mese prima dell'uscita dell'inchiesta di Morice, il pittore e saggista Maurice Denis aveva a sua volta pubblicato una propria versione su sostanza e incidenza dell'opera di Gauguin, in concomitanza, questa, con una ristretta antologica di una decina di opere allestita in tutta fretta dal neonato Salon d'Automne. Dal 1888 Denis aveva fatto parte del gruppo di giovani pittori, Sérusier, Ranson, Bonnard – i futuri Nabis – formatosi sul magistero di Gauguin e sulla tecnica sintetista dei suoi quadri bretoni. Nell'articolo rievoca

¹⁰ P. O'Reilly, *La mort de Gauguin et la presse française*, in "Bulletin de la Société archéologique historique et artistique *Le vieux papier*", XXIV, 212, aprile 1965, pp. 225-247.

¹¹ Ch. Morice, *Quelques opinions sur Paul Gauguin*, "Mercur de France", XLVIII, 167, novembre, pp. 413-433, pp. 414, 417-418, 429.

quella prima stagione, con un'obiettività lucida e pacata, ricontestualizzando la statura di Gauguin entro una dimensione di esperienze quotidiane e condivise, infine avulsa dal prometeico titanismo, da quel mito di se stesso, di cui il pittore aveva finito per essere per forza di cose prigioniero, dopo aver tagliato i ponti con Parigi ed essersi confinato in Oceania. Denis insiste, a ragione, sul debito con Cézanne, ritorna sul paragone con Poussin, già avanzato da Leclercq, con l'esito di restituire a Gauguin quell'*esprit de raison*, la misura d'ordine, che ne aveva da sempre materiato la ricerca, in polare contrapposizione a ogni barbarie, sia nei termini di stile che d'urgenza espressiva. Denis riprenderà questa lettura in un importante saggio del 1909, *De Gauguin et de van Gogh au classicisme*, dove la "deformazione oggettiva" del primo e quella "soggettiva" del secondo sono ritenute istitutive di una teoria della pittura come espressione per "equivalenza", e non mimesi della realtà percepita. Su Gauguin, il giudizio di Denis è vieppiù inteso a correggere i fraintendimenti mitizzanti ormai radicati. Nonostante la volontà di un tono rustico in Bretagna o selvaggio a Tahiti, l'opera del pittore spira grazia, persino venustà nelle figure degli ultimi anni, e sempre ragionevolezza. "Gauguin, che ha portato tanto disordine e incoerenza nella propria vita, non li tollerava nella propria pittura. Amava la chiarezza, segno d'intelligenza".¹² È così tracciata la via per fare di Gauguin un paradigma non solo per gli espressionismi, ma anche per le tendenze del ritorno all'ordine che, di lì a pochi anni, invertiranno il corso delle avanguardie.

Maurice Denis, *L'influence de Paul Gauguin*, 1903

"L'Occident", 23, ottobre 1903, pp. 160-164, poi in *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912, pp. 160-166.

Dopo la morte di Gauguin – e dopo la pubblicazione su "L'Occident"¹³ dello studio di Séguin sulla sua opera – è utile esaminare l'influenza che egli ebbe sugli artisti dell'epoca piuttosto che la sua opera in sé che, così ci auguriamo, sarà prossimamente raccolta nell'ambito di un'esauriente retrospettiva, dove sarà possibile valutarne l'importanza e celebrarne la bellezza.

¹² M. Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, in "L'Occident", 90, maggio 1909, pp. 187-202, poi in *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912, pp. 254-270, qui p. 262.

¹³ A. Séguin, *Paul Gauguin*, in "L'Occident", 16, marzo 1903, pp. 158-167; 17, aprile 1903, pp. 230-239; e 18, maggio 1903, pp. 298-305.

I più audaci tra i giovani artisti che intorno al 1888 frequentavano l'Académie Julien ignoravano quasi completamente il grande movimento artistico che con il nome di impressionismo aveva da poco rivoluzionato l'arte di dipingere. Erano rimasti a Roll e a Dagnan; ammiravano Bastien Lepage; parlavano di Puvis con rispettosa indifferenza, dubitando in coscienza che egli sapesse veramente disegnare. Grazie a Paul Sérusier, allora allievo ed economo presso i piccoli atelier del faubourg Saint-Denis – mansioni a cui adempiva con un'eccezionale fantasia – l'ambiente era sicuramente molto più colto che nella maggior parte delle accademie: vi si discorreva abitualmente dei concerti Lamoureux e della letteratura decadente, che del resto conoscevamo piuttosto male: un allievo di Ledrain ci iniziò alla letteratura semitica, e Sérusier espose le dottrine di Plotino e della scuola di Alessandria al giovane Maurice Denis che si trovava lì per preparare l'esame di filosofia in vista della maturità di lettere.

Fu alla riapertura del 1888 che il nome di Gauguin ci venne rivelato da Sérusier, di ritorno da Pont-Aven; egli ci mostrò, non senza mistero, il coperchio di una scatola di sigari sulla quale si poteva distinguere un paesaggio informe, a furia di essere formulato in modo sintetico, in viola, vermiglione, verde veronese e altri colori puri, come escono dal tubetto, senza essere quasi mescolati al bianco. “Come vedete quest'albero? – aveva detto Gauguin davanti a un angolo del Bois d'Amour – È decisamente verde? Bene, allora usate del verde, il più bel verde della vostra tavolozza. E quell'ombra, vi sembra piuttosto blu? Non abbiate paura di dipingerla il più blu possibile”.

Così ci venne presentato, per la prima volta, sotto una forma paradossale, indimenticabile, il fertile concetto della “superficie piana coperta di colori assemblati secondo un determinato ordine”. In questo modo imparammo che qualsiasi opera d'arte era una trasposizione, una caricatura, l'appassionato equivalente di una sensazione che si percepisce. Fu l'origine di un'evoluzione alla quale aderirono immediatamente H.-G. Ibels, P. Bonnard, Ranson, M. Denis.¹⁴ Iniziammo a frequentare luoghi completamente ignorati dal nostro patron Jules Lefebvre: l'ammezzato della Maison Goupil sul boulevard Mont-

¹⁴ Non si ha la pretesa di elencare in questa sede tutti gli 'allievi' di Gauguin. Quelli come Armand Séguin lo frequentarono assiduamente in Bretagna. Altri subirono la sua influenza solo attraverso Sérusier: tra questi vi fu Jan Verkade che passò dal sintetismo alle 'sante misure' del gruppo dei Nabis e divenne uno degli artisti più notevoli della scuola di Beuron. Per Edouard Vuillard, la crisi scatenata dalle idee di Gauguin fu di breve durata: egli fu comunque debitore a Gauguin della validità del metodo della pittura a zone circoscritte (*cloisonnisme*) sulla quale fa leva il fascino intenso e delicato delle sue composizioni. Quanto ad A. Maillol, dubito che abbia mai incontrato Gauguin; ma, nonostante ciò, quali preziosi insegnamenti devono essere stati gli *xoana* del Maestro di Pont-Aven per questo greco della Belle Époque! (NDA)

martre dove van Gogh, fratello del pittore, ci mostrò, oltre che dei Gauguin della Martinica, anche dei Vincent, dei Monet e dei Degas; il negozio di papà Tanguy, in rue Clauzel, dove scoprimmo, con grande emozione, la pittura di Paul Cézanne.

L'intelligenza eminentemente filosofica di Sérusier trasformava assai rapidamente in dottrina scientifica anche le più insignificanti parole di Gauguin, e questo ebbe su di noi un'impressione decisiva. Gauguin non era un professore, fatto che gli veniva continuamente rimproverato: Lautrec provava un piacere maligno nel chiamarlo con quell'appellativo. Al contrario, Gauguin era piuttosto un intuitivo. Nelle sue conversazioni, come nei suoi scritti, trovavano spazio felici aforismi, intuizioni profonde, affermazioni di una logica per noi stupefacente. Gauguin se ne rese conto, immagino, solo più tardi, quando lasciando la Bretagna dove si riunivano i suoi adepti¹⁵, all'epoca delle grandi manifestazioni del simbolismo letterario, ritrovò a Parigi le proprie idee espresse dalla forma sistematica e raffinata di Albert Aurier, per esempio.

Forse non fu Gauguin a inventare il sintetismo, il quale si mutò a sua volta, grazie al contatto con i letterati, in simbolismo; E. Bernard, su questa questione assai controversa, risponde affermativamente. Ma Gauguin era comunque il Maestro, il Maestro incontestato, l'uomo di cui si raccoglievano e si diffondevano i paradossi, di cui si ammirava il talento, la facondia, il gesto, la forza fisica, la cattiveria, l'inesauribile immaginazione, la tolleranza dell'alcol, i modi romantici. Il mistero del suo ascendente fu di fornirci un paio di idee molto semplici, nelle quali era racchiusa una verità necessaria nel momento in cui mancavamo completamente di insegnamenti. Così, senza che avessimo mai cercato la bellezza in senso classico, Gauguin insinuò quasi subito in noi la preoccupazione del bello. Prima di ogni altra cosa, Gauguin voleva rendere il carattere, esprimere il "pensiero interiore", anche in ciò che era esteticamente brutto. Era ancora un impressionista, ma sosteneva di leggere il libro "in cui sono scritte le eterne leggi del Bello".¹⁶ Pur essendo ferocemente individualista, si aggrappava alle tradizioni popolari più collettive, più anonime. Da queste sue contraddizioni ricavamo una legge, un insegnamento, un metodo.

Ma a quell'epoca già lontana, l'ideale impressionista era lungi dall'essere superato. Ci si poteva ancora accontentare di quello che avevano prodotto Re-

¹⁵ E anche i suoi amici Emile Bernard, Filiger, de Hahn, Maufra e Chamaillard, che ebbero una certa influenza sull'evoluzione delle sue idee. Non bisogna inoltre dimenticare che Gauguin frequentò molto van Gogh. (NdA)

¹⁶ Prefazione al catalogo di Armand Séguin, 1895. (NdA)

noir o Degas. Questo lascito Gauguin riusciva a trasmetterci, ma gravato dai prestiti che egli stesso aveva fatto alla tradizione classica e a Cézanne. Rivelava ai nostri occhi la pittura di Cézanne non come l'opera di un geniale indipendente, di un irregolare della scuola di Manet, ma come essa è realmente, l'esito di un lungo sforzo, il risultato necessario di una profonda crisi.

Gli impressionisti, spiegati dalle sue opere e dai suoi paradossi, continuavano a identificarsi con il sole, la luce diffusa, la libertà di composizione, il senso dei valori secondo Corot, la tecnica cangiante, il gusto per il colore puro e infine la predilezione per l'arte giapponese, quella sorta di polvere lievitante che poco a poco impregnava la pasta: era tutto questo, sì, ma altro ancora. Gauguin ci annunciava due testamenti contemporaneamente.

Ci liberava di tutti gli impacci che l'idea di copiare disseminava nel nostro istinto di pittori. Nell'atelier dove il realismo più grossolano era succeduto all'accademismo insignificante degli ultimi allievi di Ingres, dove uno dei nostri professori, Doucet, ci consigliava di "dare risalto all'interesse" di uno schizzo preso a prestito dalla Passione di Gesù Cristo utilizzando delle fotografie di Gerusalemme, noi aspiravamo alla gioia dell'"esprimere se stessi", privilegio che reclamavano così insistentemente anche i giovani scrittori dell'epoca. La teoria degli equivalenti ce ne forniva i mezzi: una volta sottratta alla sua iconografia espressiva, essa ci dava diritto al lirismo. Per esempio, se era permesso dipingere di vermiglione un albero che, in un determinato momento, ci era sembrato rosso intenso, perché non tradurre plasticamente, esagerandole, le impressioni che giustificano le metafore dei poeti: affermare fino alla deformazione la curvatura di una bella spalla, esagerare il biancore madreperlaceo di un incarnato, irrigidire la simmetria di un ramo immobile?

Questo ci veniva spiegato da tutto il Louvre e i Primitivi, Rubens e Veronese. In questo caso, completammo i rudimentali insegnamenti di Gauguin sostituendo alla sua semplicistica teoria dei colori puri, quella delle belle armonie, infinitamente varie come la natura; adattammo a tutti i gradi della nostra sensibilità le molteplici risorse della tavolozza, e gli spettacoli che evocavano in noi determinate emozioni, erano altrettanti segni della nostra soggettività. Cercavamo degli equivalenti, ma degli equivalenti in bellezza! Accanto a noi, alcuni americani eccessivamente coscientosi ostentavano un'abilità piuttosto sciocca nel copiare, cosa ancor peggiore, le forme banali di qualche modello insignificante. Avevamo gli occhi pieni delle meraviglie che Gauguin aveva portato dalla Martinica e da Pont-Aven. Splendidi sogni se paragonati alle miserabili realtà dell'insegnamento ufficiale! Erano un'ebbrezza benefica, una fonte di indimenticabile entusiasmo! Inoltre, Sérusier ci dimostrò attraverso Hegel, e anche gli articoli di Albert Aurier insistevano

pesantemente su questo fatto, che logicamente e filosoficamente, era Gauguin ad aver ragione.

A quell'epoca, non sentivamo quasi il sapore del suo esotismo, i raffinamenti quasi barbari del suo impressionismo. Vedevamo in lui soltanto l'esempio decisivo dell'Espressione attraverso la Decorazione.

Il termine 'decorativo' non era ancora diventato un argomento 'trito e ritrito' nelle discussioni tra gli artisti, e neppure tra la gente di mondo. Gauguin, con un'incoscienza davvero rara, si difendeva contro i suoi ammiratori più chiaroveggenti, negando di essere un decoratore. Il fatto che confessasse di essere un artigiano, che fabbricasse mobili, oggetti di ceramica, che ornasse persino i propri zoccoli, ci faceva sentire distintamente l'apostrofe di Aurier: "Ma come! In questo nostro secolo agonizzante non abbiamo che un grande decoratore, forse due, contando Puvis de Chavannes, e la nostra stupida società di banchieri e di allievi dell'Ecole Polytechnique di Parigi rifiuta di dare a questo raro e prezioso artista il più piccolo palazzo, la più infima catapecchia della nazione dove appendere il sontuoso mantello dei suoi sogni!" ("Revue encyclopédique", aprile 1892).

Il suo modo di dipingere virtuoso, omogeneo, dilatato nello spazio, dalle morbide pennellate, che egli aveva evidentemente derivato da Cézanne, era tanto lontano dal puntinismo scientifico quanto dai falsi patinati dei primi allievi di Moreau. Eseguita una tela da sei come se spaziasse su un affresco immenso. E proprio da qui traemmo la nostra saggia massima, secondo la quale lo scopo di qualsiasi quadro è quello di decorare, quello di essere ornamentale.

L'Art Nouveau e il suo snobismo non esistevano ancora. L'Esposizione del 1889 non aveva ancora fatto conoscere l'esito delle ricerche che si svolgevano all'estero, soprattutto in Inghilterra.

E così, in un momento davvero unico, era stato possibile proiettare nell'anima di qualche giovane artista la luce abbagliante secondo la quale l'arte è, prima di tutto, un mezzo espressivo. Gauguin aveva insegnato, forse inconsapevolmente, che ogni oggetto artistico deve assolvere a una funzione decorativa. Infine, grazie all'esempio della sua opera, Gauguin aveva dimostrato che la magnificenza e la bellezza non hanno valore senza la semplificazione e la chiarezza e neppure senza l'omogeneità della materia.

Gauguin non aveva niente dell'artista, in senso proprio, etichetta che già da quindici anni non ci trovava d'accordo; certo, pur essendo dotato di una rara sensualità, le sue opere erano robuste e sane. Egli giustificava pienamente il gioco di parole etimologico di Carlyle su "genio e ingenuità". Dalla sua arte selvaggia, dal suo grezzo buon senso, dalla sua vigorosa ingenuità emanava qualcosa di essenziale, di profondamente vero. I paradossi di cui dava prova

nelle sue conversazioni, forse per darsi un'aria pretenziosa come facevano gli altri, e certamente perché era parigino, nascondevano insegnamenti fondamentali, verità innate, idee eterne che nessun tipo di arte e nessuna epoca possono permettersi di ignorare. Proprio in queste idee Gauguin immergeva nuovamente la pittura. Egli era, per la nostra epoca corrotta, una sorta di Poussin senza cultura classica che, invece di recarsi a Roma per studiare con serenità gli antichi, si infervorava nello scoprire una tradizione sotto l'arcaismo grossolano dei calvari bretoni e degli idoli maori, o anche nella colorazione appariscente delle immagini popolari di Epinal. Sì, ma, come il grande Poussin, anche Gauguin amava appassionatamente la semplicità, la chiarezza, ci incitava a 'volere' con franchezza, e anche per lui 'sintesi e stile' erano pressappoco sinonimi.

* Una prima versione di questa antologia è comparsa con il titolo *Gauguin. La costruzione di un mito*, in *Paul Gauguin e l'avanguardia russa*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1995), Firenze 1995, pp. 205-225.

Sud, Milano 2002) e E. Childs, *Seeking the Studio of the South: van Gogh, Gauguin and Avantgarde Identity*, in *Vincent van Gogh and the Painters of the petit Boulevard*, catalogo della mostra a cura di C. Homburg (Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 2001), Saint Louis 2001, pp. 113-152. Sulla tematica religiosa e l'identificazione con Cristo, nuovi stimolanti apporti per fonti e letture si trovano in D. Silverman, *Van Gogh and Gauguin. The Search for Sacred Art*, New York 2000 e in E.D. Powers, *From Eternity to Here: Paul Gauguin and the Word Made Flesh*, in "Oxford Art Journal", XXV, 2, 2002, pp. 89-106, su opposti versanti, l'uno che sottolinea l'incidenza della formazione cattolica ricevuta da Gauguin in età scolare in seminario a Orléans, con l'esito di orientarne tutta la ricerca in senso spiritualista, l'altro riferito alla dimensione carnale dell'imagerie del corpo in Gauguin, che ne investirebbe le stesse proiezioni religiose. Altri contributi sono in W. Jaworska, *Christ in the Garden of Olives*, in "Artibus et Historiae", 37, 1998 e per l'*Autoritratto con il Cristo giallo*, in I. Cahn, *Les Gauguin dans Gauguin: peintures, céramiques, et sculptures dans le tableau*, in *Actes du colloque Gauguin*, cit. Su giapponismo e astrazione vedi D. Wildenstein, *Paul Gauguin, premier itinéraire d'un sauvage*, cit., scheda 309 *Les Misérables*, pp. 478-485 e scheda 308 *La Vision du Sermon*, pp. 465-469. (Si recupera qui il titolo originario del quadro, indicato da Gauguin in una lettera a Octave Maus del dicembre 1888, poi corretto in *La Vision après le sermon* nel catalogo della vendita all'asta del febbraio 1891). Per il neoplatonismo e le fonti filosofiche di Gauguin, vedi M. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge and New York 1991 e N.E. Maurer, *The Pursuit of Spiritual Wisdom: The Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*, Madison and London 1998. Sul contesto di sfondo del ritratto, come luogo del paesaggio interiore della persona effigiata, specie nel periodo di Le Pouldu, vedi Ch. Stuckey, *Gauguin Inside-out*, in *Gauguin's Nirvana. Painters at Le Pouldu 1889-1890*, catalogo della mostra a cura di E.M. Zafran (Hartford, Wadsworth Athenaeum Museum of Art, 2001), New Haven and London 2001, pp. 129-141.

Libri e suggestioni letterarie

Gauguin et les sources littéraires, in "Gazette des Beaux Arts", 6a serie, CXVII, 1465, febbraio 1991, pp. 101-112.

Il rapporto di van Gogh con la letteratura è stato analizzato in dettaglio da J. Sund, *True to Temperament. Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge and New York 1992. Sulle letture di Gauguin e van Gogh ad Arles, vedi *Van Gogh and Gauguin. The Studio...*, cit. ed E. Childs, *Seeking the Studio*

of the South..., cit., pp. 113-152. L'antagonismo dei due dipinti di van Gogh, *La sedia di van Gogh* e *La sedia di Gauguin* del 1888, come già quello fra i due autoritratti del settembre 1888, *Les Misérables* e *Autoritratto come Bonzo*, è l'argomento forte di B. Collins, *Van Gogh and Gauguin. Electric Arguments and Utopian Dreams*, Cambridge and New York 2001, nell'avanzare una lettura psicoanalitica del rapporto fra i due artisti, imperniata su ambivalenze edipiche e latenti pulsioni omoerotiche. Sugli interessi letterari della cerchia di artisti a Le Pouldu, incluse le fonti esoteriche e orientali, vedi i saggi in *Gauguin's Nirvana...*, cit., in particolare E.M. Zafran, *Searching for Nirvana*, pp. 103-127. Sulla sperimentazione linguistica di Gauguin nei propri manoscritti, in particolare in *Avant et après*, vedi R. Driell Reck, *Gauguin écrivain*, in "French Review", LXIV, 4, 1991, pp. 632-642.

L'Esposizione Universale del 1889

Paul Gauguin all'Exposition Universelle del 1889: i disegni dell'Album Walter, in "Storia dell'Arte", 74, 1992, pp. 92-110.

Sull'insieme di sollecitazioni ricevute dall' "Exposition Coloniale" del 1889, vedi V. Merlhès, *LABOR, Painters at Play in Le Pouldu*, in *Gauguin's Nirvana...*, cit., pp. 81-86. Sugli schizzi dal Museo presenti nell'Album Walter, vedi *Paul Gauguin: Pages from the Pacific*, catalogo della mostra a cura di D.W. Druick e P.K. Zegers (Chicago, The Art Institute – Auckland, City Art Gallery, 1995), Chicago 1995, pp. 8-14. Sulla tipologia del mercato a Parigi, R. Jensen, *Marketing Modernism in Fin de Siècle Europe*, Princeton N.J. 1994. Su una supposta derivazione di *Cuore di tenebre* di Conrad dal canovaccio di *Noa Noa*, conosciuto dagli estratti pubblicati nel 1897 sulla "Revue Blanche", vedi D. Schwarz, *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationships between Modern Art and Modern Literature*, London 1997.

Arcaismi di Bretagna

L'ottantanove di Paul Gauguin: il caso de La belle Angèle, in *Actes du XXVII Congrès international d'Histoire de l'Art* (Strasburgo 1989), Strasbourg 1992, Section 7, pp. 187-222; *Alla ricerca delle origini: Gauguin*, in M.G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1994, cap. IV.

Sul villaggio giavanese all'Esposizione del 1889, vedi D.W.Druick e P.K. Zegers, *Le Kampong et la pagode, Gauguin à l'Exposition Universelle de 1889*, in

Actes du Colloque Gauguin 1991 cit., pp. 101-142. Sull'esperienza bretone di Gauguin, D. Delouche, *Gauguin et la Bretagne*, Rennes 1996, utile per l'estesa ricostruzione di contesto, e *Paul Gauguin, von der Bretagne nach Tahiti...*, cit.. I saggi qui contenuti di Z. Amishai-Maisels, W. Jaworska, I. Cahn, V. Jirat-Wasiutynski, H. Dorra, C. Boyle-Turner, C. Puget, offrono una compiuta sintesi delle letture critiche relative al periodo bretone. Ulteriori fonti su Pont-Aven sono recuperate da R. Pickvance, nel catalogo della mostra *Gauguin und die Schule von Pont-Aven*, Sigmaringen, Museum Würth, 1997. Sul soggiorno a Le Pouldu, vedi B. Welsh-Ovcharov, *Paul Gauguin's third Visit to Brittany, 1889-1890*, in *Gauguin's Nirvana...* cit., pp. 15-59. Sulla tecnica del *cloisonnisme*, V. Jirat-Wasiutynski e H. Travers Newton, *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge and New York 2000. Sul simbolismo religioso dei quadri bretoni, anche in riferimento a van Gogh, specie alla *Berceuse*, vedi D. Silverman, *Van Gogh and Gauguin...*, cit. e R. Shiff, *The Primitive of Everyone Else's Way*, in *Gauguin and the Origins of Symbolism*, catalogo della mostra a cura di G. Solana, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 64-79. Per casi particolari, vedi *Gauguin et le Christ jaune*, catalogo della mostra a cura di C. Puget (Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2000), Pont-Aven 2000; e *Gauguin's Vision (The Vision of the Sermon)*, catalogo della mostra a cura di B. Thomson (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2005) Edinburgh 2005.

Tahiti, distanza e memoria

Biografia, distanza, memoria nelle opere tahitiane di Gauguin in *Paul Gauguin e l'avanguardia russa*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 1995), Firenze 1995, pp. 145-165.

L'analisi dell'opera tahitiana di Gauguin ha costituito nell'ultimo decennio il banco di prova di una storia dell'arte revisionista, aggiornata sugli studi antropologici e postcoloniali. N. Perloff, *Gauguin's French Baggage, Decadence and Colonialism in Tahiti*, in *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, a cura di E. Barkan e R. Bush, Stanford 1995, pp. 226-269, ed E. Childs, *The Colonial Lens: Gauguin, Primitivism and Photography in the Fin de Siècle*, in *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, a cura di L. Jessup, Toronto 2001, pp. 50-70, seguono il filone di denuncia delle connivenze dell'artista con le ideologie imperanti, coloniali-patriarcali, aperto da A. Salomon-Godeau, *Going Native*, in "Art in America", LXXVII, 7, luglio 1989, pp. 119-129 e da G. Pollock,

Avantgarde Gambits 1888-1893, Gender and the Colour of Art History, London and New York 1992. Su un opposto versante, i capisaldi di un'interpretazione che ricontestualizzi tali *topoi* critici sono St. Eisenman, *Gauguin's Skirt*, London and New York 1997 (discusso da E. Child in "Pacific Studies", XXIII, 1-2) ed E. Rod, *Representing the South Pacific: Colonial Discourse from Cook to Gauguin*, Cambridge and New York 1997. Vi si allineano, in area tedesca, P.F. Schneeberger, *Gauguin von Tahiti*, Stuttgart 1991 e I.Heermann, *Gauguin, Tahiti – Anmerkungen aus Ethnologischer Sicht*, in *Paul Gauguin, Tahiti*, catalogo della mostra a cura di Ch. Becker (Stoccarda, Staatsgalerie 1998), Stuttgart 1998, pp. 147-165. I saggi in *Gauguin, das Verlorene Paradies*, catalogo della mostra a cura di G. Kolzsch (Essen, Folkwang Museum, 1998), Köln 1998, valgono piuttosto come un compiuto bilancio della letteratura esistente, su fonti letterarie e iconografiche o temi, quali Eva e il femminile, piuttosto che come aperture su nuovi tagli di ricerca, a parte i contributi di P. Kropmanns e R. März sulla fortuna di Gauguin in Germania e l'influenza sugli espressionisti nel primo decennio del novecento. Una messe di indagini archivistiche e diagnostiche è stata messa a frutto in *Gauguin Tahiti. L'atelier des Tropiques*, catalogo della mostra a cura di Cl. Frèches-Thory e di G.T. Shackelford (Parigi, Grand Palais – Boston, Museum of Fine Arts 2003-2004), Paris 2003, con contributi preziosi, inquadrati in un'ottica documentaristica, oltre che su sculture, dipinti e grafica, sull'impiego della fotografia, sui manoscritti, e sulla recezione di Gauguin in Francia. Su questi stessi temi si allineano i saggi pubblicati negli Atti del convegno *Paul Gauguin, Héritage et confrontations* (Tahiti, Université de la Polynésie française, 2003), Pont l'Abbé 2005, condotti con un taglio pluridisciplinare, comunque centrato sul canone del Gauguin "selvaggio". Nuove luci sul battagliero confronto instaurato dall'artista con le autorità governative ed ecclesiastiche alle Isole Marchesi è offerto dai materiali raccolti in *Ia Orana Gauguin*, catalogo della mostra (Punaauia, Musée de Tahiti et des Iles 2003), Punaauia 2003.

Le letture centrate sulla persona di Gauguin, aperte a ottiche psicoanalitiche, inaugurate da V.W. Andersen nel 1970, aggiornate da H. Foster, *Primitive Scenes*, in "Critical Inquiry", XX, 1, 1993, pp. 69-102, dove la ricerca delle origini è tutt'uno con quella delle scene primarie freudiane, sono rifluite nel filone biografico con lo studio di N. Mowell Mathews, *Paul Gauguin, an Erotic Life*, New Haven and London 2001. La tesi è che un'infanzia difficile, segnata da un clima di violenze domestiche – ben diversa dai racconti dell'artista in *Avant et Après* – ne abbia condizionato la vita affettiva, in un'alternanza di fantasie e di pratiche di dominio e sottomissione, comprovate dal controverso rapporto con van Gogh.

L. Madeline, *Ultra-sauvage: Gauguin Sculpteur*, Paris 2002, accentra l'analisi sul solo artista, straniato dal contesto, secondo letture affermate, ma con inediti raffronti iconografici. M. Shelley, *Gauguin's Works on Paper: Observations on Materials and Techniques*, New York 2001, offre un contributo di rilievo per un'approfondita disamina delle opere su carta. Sui manoscritti redatti da Gauguin in Oceania è centrato lo studio di E. Childs, *Gauguin as Author, writing the Studio of the South*, in "The van Gogh Museum Journal", 2003-2004, con nuovi contributi, specie per l'interpretazione del dipinto *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, ricondotto a un sincretismo fra retaggi tematici e iconografici delle religioni buddista e cristiana. Sulla fortuna di mercato di Gauguin negli Stati Uniti documenta infine il catalogo della mostra *The Lure of Exotic: Gauguin in New York Collections*, a cura di C. Feller Ives (New York, The Metropolitan Museum, 2002), New Haven and London 2002.

