

# GAUGUIN



**I'Unità**

Elemond Arte



# Gauguin

**l'Unità**

---

Elemond Arte

*In copertina*  
Donna con frutto (Dove vai?), 1893, particolare.  
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Testi di Virginia Bertone

**l'Unità**

Direttore Renzo Foa  
Vicedirettore vicario Piero Sansonetti  
Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

**Editrice l'Unità S.p.A.**

Emanuele Macaluso, presidente  
Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,  
Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,  
Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,  
Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,  
Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura  
Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità  
Edizione fuori commercio riservata ai lettori  
e abbonati dell'Unità

© 1992 by **Elemond Arte**,  
Milano  
Elemond Editori Associati  
Tutti i diritti riservati

*Il successo incontrato dalla collana dei maestri italiani antichi, che l'Unità ha presentato ai suoi lettori in collaborazione con Elemond Arte, ci ha spinto a proseguire l'iniziativa rivolgendoci alla pittura moderna. Inoltrandosi nel nostro secolo, però, non sarebbe stato possibile limitarsi a considerare l'arte italiana. Non soltanto perché i centri maggiori dell'arte europea si spostano fuori dalla penisola, ma anche perché lo stesso fenomeno dell'arte moderna assume via via una dimensione sempre più internazionale. Forse nessun linguaggio, come quello delle immagini, ha contribuito a dare un volto unitario alla civiltà contemporanea. E oggi, come non era mai accaduto in passato, l'arte è penetrata nella coscienza collettiva e in un vastissimo sistema di mercato e di comunicazione.*

*Scegliendo i maggiori esponenti dell'arte*

*moderna, dall'Impressionismo al Novecento, abbiamo voluto proporre ai nostri lettori alcuni fra i valori più consolidati, senza entrare nel dibattito ancora aperto che riguarda gli ultimissimi anni. Si tratta infatti di grandi pittori che ormai possiamo considerare a tutti gli effetti dei maestri, e che fanno parte con pieno diritto della storia dell'arte occidentale. Anche questi volumi rispondono alle caratteristiche di agilità e di completezza che avevano contraddistinto i precedenti: un profilo storico-biografico sintetico ma aggiornato scientificamente, un'antologia critica selezionata, una traccia bibliografica essenziale. E anche in questa occasione, infine, il percorso delle immagini è corredato da un commento che consente una lettura puntuale e ravvicinata delle opere.*

*aprile-giugno 1992*

*l'Unità*

*Già usciti*

Giotto  
Leonardo  
Tiziano  
Michelangelo  
Raffaello  
Caravaggio  
Mantegna  
Piero della Francesca  
Bellini  
Giorgione  
Masaccio  
Carpaccio  
Giulio Romano  
Guercino  
Canaletto  
Lotto  
Veronese  
Tintoretto  
Correggio  
Botticelli  
Van Gogh  
Degas  
Picasso  
Cézanne  
Renoir

*I prossimi volumi*

Toulouse-Lautrec  
Kandinskij  
De Chirico  
Miró

*I volumi pubblicati*

*possono essere richiesti a*

L'Unità / Ufficio arretrati

Via dei Taurini, 19

00185 Roma

Tel. (06) 444901 / 44490390

## Gauguin

### Gli anni impressionisti

Nato a Parigi nel 1848, Gauguin lascia l'Europa per la prima volta già nell'anno successivo: il padre Clovis, redattore del giornale repubblicano "Le National", è infatti costretto a partire in seguito alla vittoria di Luigi Napoleone, contro il quale si era schierato. La madre, Aline Chazal, era figlia dell'incisore André e di Flora Tristan, scrittrice e militante socialista la cui famiglia d'origine, i Moscoso, appartenente alla nobiltà spagnola, aveva un ramo peruviano di solido prestigio politico e benessere economico; i Gauguin s'imbarcano quindi alla volta del Perù, ma il padre muore nel corso della traversata. A Lima Paul e la madre sono accolti dallo zio, Pio Tristan, e per alcuni anni possono godere di una generosa ospitalità. Nuovi problemi familiari, ai quali si aggiunge l'instabilità politica del Perù, spingono però Aline, nel 1855, a rinunciare all'eredità di Pio ed a tornare in Francia, ad Orléans, presso il cognato Isidoro, dove resta fino al 1859; in quell'anno si trasferisce a Parigi. Paul rimane in collegio ad Orléans fino al 1865; a diciassette anni, respinto dalla Scuola Navale per gli scarsi risultati scolastici, si imbarca come marinaio sul mercantile "Luzitano". Nella marina mercantile resterà per due anni, fino al 1868, compiendo un giro del mondo.

Nel 1867 la madre, prima di morire, nomina, come tutore del giovane Paul, Gustavo Arosa, un fotografo d'arte collezionista di pittura contemporanea, realista ed impressionista – legato attraverso la famiglia al mondo finanziario parigino – che avrà grande influenza nella vita del pittore. Nel 1868 Gauguin è chiamato ad assolvere il servizio militare sull'incrociatore "Jérôme-Napoléon"; dopo il congedo, nell'estate del 1871, si stabilisce a Parigi dove, attraverso Arosa, ottiene un impiego presso l'agenzia di cambio Bertin. Negli stessi anni incomincia a dipingere, dap-

prima sotto la guida della figlia di Arosa, poi (1874) seguendo – insieme con un altro impiegato di Borsa, Émile Schuffenecker – i corsi dell'accademia Colarossi.

Dal matrimonio con la danese Mette Gad, celebrato nel 1873, nasce Émile: la sua vita sembra stabilizzarsi in un decoroso e benestante matrimonio borghese. Inizialmente guidato dall'esempio di Arosa, Gauguin si accosta anche al collezionismo: il suo gusto si orienta verso il gruppo, allora in formazione, degli impressionisti, di cui segue attentamente le vicende e le prime esposizioni e delle cui opere può permettersi di acquisire una discreta raccolta, comprendente fra gli altri dei Cézanne, Pissarro, Sisley.

In questi anni Gauguin è poco più che un pittore dilettante, un autodidatta dallo stile garbato e convenzionale. I primi quadri sono per lo più paesaggi e nature morte ancora molto vicini ai modi di Corot e della scuola di Barbizon, come il *Sottobosco a Viroflay* (ubicazione ignota) esposto al Salon del 1876. Presto però egli si avvicina, anche per l'influenza di Pissarro (conosciuto attraverso Arosa, secondo alcuni già nel 1874 o al più tardi nel 1877), all'impressionismo, di cui sposa completamente i principi pur interpretandoli in una pittura lontana dagli effetti di luce, giocata piuttosto sulle ombre del sottobosco e su di una luce filtrata, fondata più sulla memoria che sulla diretta osservazione della natura, vicina all'arte dello stesso Pissarro. Questi è per Gauguin un autentico maestro; artista maturo sul piano umano e non solo tecnico, gli trasmette principi che ne segneranno l'intera attività: la distinzione tra la capacità e la riuscita di un artista ed il successo presso il pubblico, l'atteggiamento indipendente e l'amore per la propria libertà, l'impegno artigianale nell'attività artistica. Proprio il gusto per l'artigianato spinge Gauguin ad accostarsi anche alla scultura in marmo ed in legno, ma

è soprattutto nella pittura che egli trova modo di esprimere la sua sensibilità, il ricordo delle esperienze dei suoi viaggi e della frequentazione di opere d'arte ed artisti, il bisogno – anche – di affermazione personale.

Gauguin si avvicina maggiormente alle tendenze centrali nel gruppo impressionista dopo che nel 1879, ospite di Pissarro a Pontoise, conosce Cézanne, di cui ammira la capacità di conciliare l'immediatezza delle sensazioni ed emozioni con il rigore intellettuale. Il suo maggior punto di riferimento è tuttavia rappresentato da Degas, le cui inconsuete impaginazioni ed audaci prospettive sono chiaramente riecheggiate nei dipinti dei primi anni ottanta (*Interno della casa dell'artista in rue Carcel a Parigi*, tav. 3). I due pittori sono e si sentono vicini anche sul piano personale per le molte consonanze nel carattere e nell'atteggiamento: entrambi individualisti, intransigenti, con una concezione che vede il lavoro artistico come un mestiere, gelosi della propria libertà fin quasi all'anarchismo; la loro è un'amicizia duratura, venata di paterna benevolenza da parte di Degas e caratterizzata da una stima profonda da parte di Gauguin.

Su invito di Degas e di Pissarro, Gauguin partecipa alle esposizioni degli impressionisti a partire dal 1879; in occasione della sesta (1881) espone, tra gli altri dipinti, uno studio di nudo in interno, *Suzanne che cuce* (tav. 1), che gli vale le prime positive attenzioni della critica. Huysmans, lo scrittore e critico naturalista, gli riconosce la capacità di introdurre moderni aspetti di ricerca della verità oggettiva in un tema tipico della tradizione accademica.

La partecipazione alle esposizioni, il favore dei critici e l'incoraggiamento di artisti come Manet spingono Gauguin ad attribuire alla pittura un posto di sempre maggior importanza nella sua vita. Quan-

do nel 1883 la crisi che da mesi si stava aggravando nella Borsa parigina sfocia nel crollo dell'Union Générale, l'artista, perduto l'impiego, pensa di poter far fronte all'improvvisa situazione di indigenza vivendo della sua pittura. Nel 1884 si trasferisce a Rouen, presso Pissarro, con la famiglia ormai numerosa (nel dicembre 1883 è nato il quinto figlio, Paul) sperando in un minor costo della vita ed in una presunta maggior facilità di vendita dei suoi quadri; il progetto tuttavia non funziona e la moglie, perdute le sicurezze borghesi offertele fino ad allora da Gauguin, ritorna a Copenaghen per cercare l'aiuto della sua famiglia. Qui l'artista la raggiunge e incomincia un'attività di rappresentante di tele impermeabili, continuando nel frattempo a dipingere, ma i risultati sono negativi in entrambi i campi: gli affari vanno male, provocando l'ostilità della famiglia di Mette, che lo emargina; la mostra dei suoi quadri che allestisce nel maggio del 1885 a Copenaghen, ignorata dalla critica e dal pubblico, dura solo cinque giorni. Respinto dalla famiglia acquisita, a disagio nell'ambiente della borghesia danese, della cui atmosfera opprimente si trovano echi nella *Natura morta in un interno* (1885, Svizzera, collezione privata), Gauguin avverte la necessità di riflettere sul rapporto tra arte e realtà – stimolato anche dalla lettura di Baudelaire – e il bisogno di riprendere il contatto con il fermento artistico che ha in quegli anni il suo centro a Parigi. Vi torna quindi nel giugno 1885; per vivere vende alcuni quadri della sua collezione e nell'inverno del 1886, quando la malattia del figlio Clovis aggravava ancor più le difficoltà, lavora come attacchino per pochi franchi al giorno. Continua comunque a dipingere: in maggio partecipa all'ottava ed ultima esposizione degli impressionisti con diciannove opere, paesaggi che risentono ancora dell'influenza di Pissarro.

### **Gauguin e la Bretagna; le ceramiche; il soggiorno in Martinica**

Inevitabilmente in secondo piano nella mostra che vede imporsi la *Domenica alla Grande-Jatte* di Seurat e fare scandalo i nudi di Degas, queste opere hanno però caratteristiche innovatrici non trascurabili. Gauguin, che non condivide il rigore scientifico dei neoimpressionisti (li definisce "giovani chimici"), usa una tecnica anch'essa basata sull'opposizione di colori complementari, ma stesi in larghe zone accostate in modo da intensificarsi reciprocamente, mantenendo sempre la stessa densità dei toni, alla ricerca non della luminosità ma di quella che Fénéon chiama "un'armonia sorda". In occasione della mostra Gauguin conosce l'incisore Bracquemond e attraverso questi Chaplet, un ceramista di grande valore che per i suoi pezzi usa le tecniche giapponesi di cottura a fuoco vivo. Questa forma d'arte appassiona il pittore, che se ne appropria con grande rapidità e ben presto passa dalla decorazione delle opere di Chaplet alla creazione di pezzi originali: tra il 1886 ed il 1887 ne esegue oltre cinquanta.

Le sue prime ceramiche risentono dell'influsso combinato di due tendenze che in quegli anni sono all'apice della diffusione nell'ambiente artistico parigino. Da un lato l'influenza dell'arte giapponese, che esercita un forte ascendente su tutta la cultura francese di quel periodo – dalla collezione di stampe che Baudelaire mostra a Zacharie Astruc nel 1863, alla mostra allestita nel 1883 dalla galleria Petit, ai riferimenti presenti nel *Ritratto di Émile Zola* di Manet, all'esposizione di stampe organizzata da Vincent van Gogh nel 1887 – e che a Gauguin giunge anche attraverso il suo primo maestro, Pissarro, oltre che per il tramite di Bracquemond e Chaplet; dall'altro la rivalutazione dell'artigianato e delle arti decorative ed applicate, che è stimolata dal dibattito che si sviluppa in

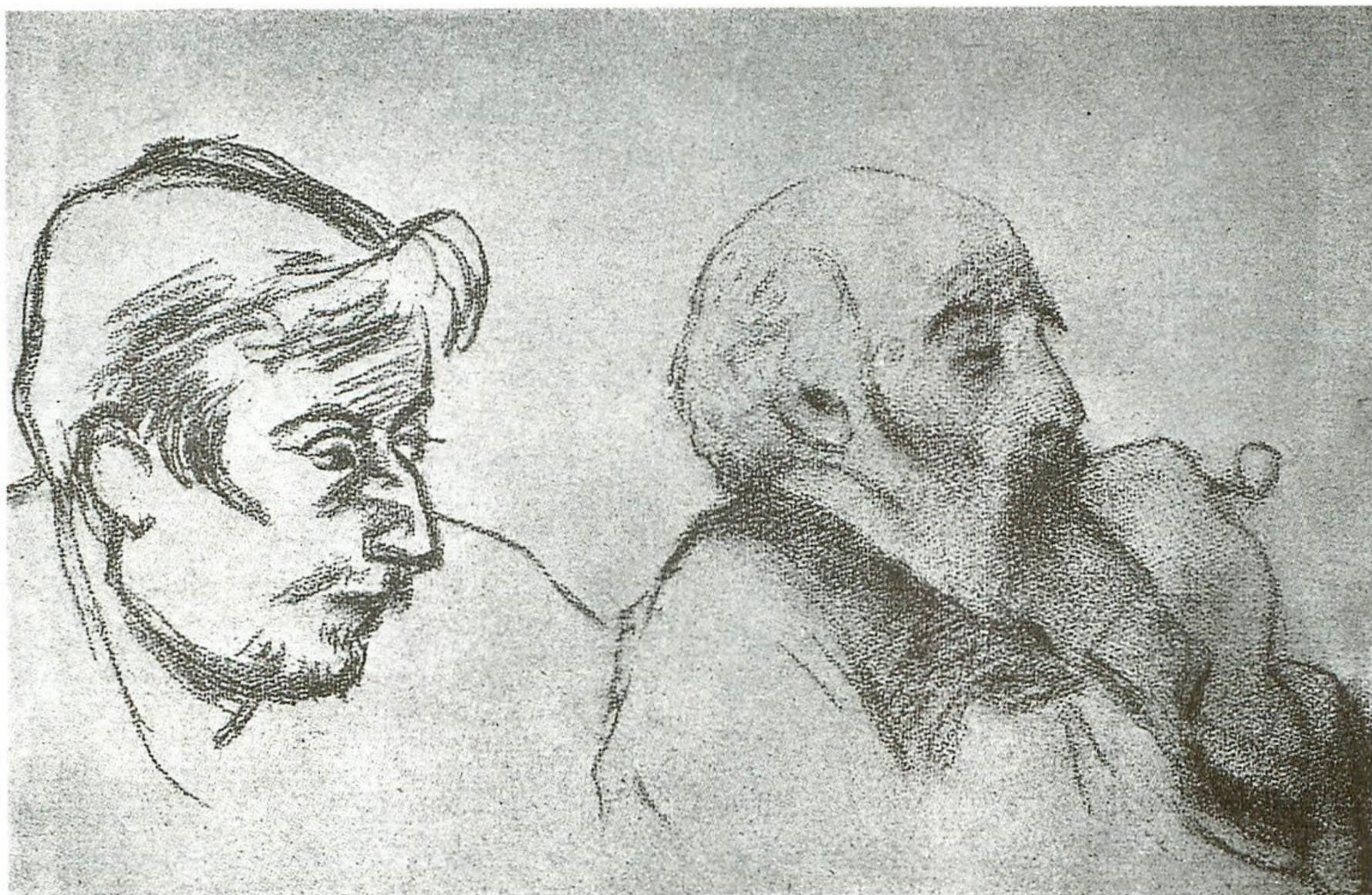
Inghilterra a partire dagli anni 1860 ad opera del movimento delle Arts and Crafts di William Morris, Walter Crane, Randolph Caldecott. Appare probabile che i libri per bambini che Crane e Caldecott avevano illustrato insieme a Kate Greenaway – e che avevano ricevuto entusiastiche recensioni da Huysmans nel 1881 – abbiano influenzato le prime ceramiche di Gauguin; ed è certo che, quando questi compie nel 1886 il suo primo viaggio in Bretagna, erano già conosciute a Parigi, attraverso la “Gazette des Beaux-Arts”, le illustrazioni di Caldecott per i *Breton Folks*. L’eco delle teorie di Morris e del privilegio in esse accordato alle arti minori ed all’attività artigianale è evidente nelle parole dello stesso Gauguin a Daniel de Monfreid (1892): “Diciamo che ero nato per fare l’artigiano e non ho potuto farlo. Vetri dipinti, mobili, ceramiche: a questo sono portato, molto più che alla pittura in sé”.

Le sue opere sono vasi in grès smaltato di forme inconsuete, in cui spesso è presente il ricordo delle ceramiche inca conosciute nell’infanzia in Perù e poi nella casa della madre in Francia, decorati con figurine bretoni e ballerine di Degas; talora scolpiti in forma di testa umana o con il volto dello stesso artista, come nel caso del *Vaso in forma di testa* o *Autoritratto* (tav. 22), ricoperto di smalto rosso sangue di bue; la terra, i volumi, lo smalto gli consentono di coniugare il gusto per il colore con la passione per la scultura. A questa rinvia anche uno dei quadri (*Natura morta con profilo di Laval*, tav. 9) che Gauguin dipinge nel suo primo soggiorno bretone, attraverso la presenza di una ceramica di forma strana e primitiva.

In Bretagna egli si trasferisce nell’estate del 1886, a Pont-Aven, dove alloggia nella pensione Gloanec ed incontra Charles Laval ed Émile Bernard. Questa scelta, consigliatagli dal pittore Jobbé-Duval, è legata a ragioni pratiche (il basso costo

della vita), ma anche a motivazioni connesse con la ricerca di nuove ispirazioni per la sua pittura, in una regione che nell’integrità della memoria storica e dei caratteri geografici mantiene una sua speciale libertà e selvatichezza, che esercita su Gauguin un’attrazione moltiplicata dal tramite letterario del *Voyage en Bretagne* di Flaubert e du Camp e degli articoli scritti da Barrès.

In autunno, tornato a Parigi, Gauguin conosce i fratelli van Gogh, ma, anche se Théo prende in deposito nella sua galleria alcuni dipinti e nonostante i progetti di vendere ceramiche d’arte, la sua situazione diviene sempre meno sostenibile; la città gli appare “un deserto per chi è povero”, e nell’ambiente artistico il successo dei neoimpressionisti lo isola. Matura in questi mesi la decisione di partire: progetta di stabilirsi in una isoletta vicina a Panama, Taboga, dove conta di appoggiarsi, sul piano degli affari, ad un cognato che lì ha impiantato un suo commercio e di recuperare le energie dissipate nelle difficoltà della vita metropolitana. S’imbarca nell’aprile 1887, insieme a Laval, ma i suoi progetti non si realizzano: costretto a lavorare nel cantiere dell’istmo, quando per la crisi della Compagnia perde anche questo lavoro cerca, sofferente di malaria e dissenteria, un nuovo rifugio alla Martinica, dove arriva in giugno. In quest’isola, considerata il gioiello delle colonie francesi d’oltremare, Gauguin sembra trovare il paradiso che cercava, e ne scrive con entusiasmo all’amico Schuffenecker. Nei dipinti di questo periodo la gamma cromatica, influenzata dalla luce violenta e dai colori della vegetazione tropicale, si semplifica; l’artista usa toni decisi di porpora, viola, verde in tutte le gradazioni, stesi con un tratteggio breve nel quale non si avvertono stacchi di densità tra le diverse zone delle composizioni, con risultati di grande splendore decorativo. Ma l’effetto



Gauguin e Pissarro, *Ritratti reciproci*, c. 1879-1883, "fusain" e pastello, 8,5 × 5,7 cm. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

di queste opere sul pubblico di Parigi non è quello atteso dall'artista, convinto dell'impatto positivo dei loro connotati di novità: nella generale perplessità, solo i van Gogh apprezzano senza riserve il suo lavoro, ed è ancora Théo il solo mercante d'arte che acquista qualche sua tela, tra cui uno dei rari pastelli su carta, la *Testa di giovane martinicana* (tav. 11), che precorre un tema che dominerà in tutta la sua produzione.

Il ritiro dall'attività di Chaplet toglie a Gauguin la speranza di lavorare nel suo atelier di ceramista. Ancora in gravi difficoltà economiche, alleggerite solo dal costante aiuto di Schuffenecker, nel febbraio 1888 egli parte nuovamente per Pont-Aven, dove resterà fino ad ottobre. Dopo un periodo di attenta osservazione e riflessione Gauguin trova nella "primitività" della natura e della gente bretone una profonda risonanza con le esigenze della

sua arte, che considera "di una grande semplicità rustica e superstiziosa". Nei dipinti della primavera, che pure risentono ancora delle influenze di Degas e del "japonisme", compaiono i primi elementi di un linguaggio nuovo (*La danza delle quattro bretoni*, tav. 8) in cui il tentativo di trasformazione decorativa della natura si fonde con il "cloisonnisme" praticato da Bernard, tecnica basata su una stilizzazione simbolico-costruttiva consistente in campiture di colore piatto delimitate da contorni scuri; evidente il richiamo alle vetrate colorate e agli smalti gotici, appunto, "cloisonnés". I tentativi ed i saggi in questa direzione dei pittori del gruppo di Pont-Aven offrono a Gauguin spunti e mezzi che rafforzano la sua tendenza ad abbandonare la fedeltà alla realtà naturale. La sua maggior decisione e consapevolezza nell'avviarsi sulla strada del sintetismo (della semplificazione, cioè, ottenuta lavo-

rando a memoria anziché dal vero) è sottolineata dal confronto con i lavori degli altri artisti, come nel caso della *Visione dopo il sermone* (tav. 13), chiaramente ispirata al dipinto di Bernard Bretoni *in una prateria verde*. La persistenza di un impianto ancora giapponesizzante e di riferimenti ad opere precedenti è trasformata dall'antinaturalismo nella linearità del disegno e nell'uso del colore; si ha qui la misura del progresso della ricerca dell'artista sulle tecniche e sulle valenze simboliche, di cui è nitida espressione il dipinto, dello stesso periodo, *L'onda* (tav. 14). Nell'autunno del 1888 Gauguin ha un ruolo di caposcuola nel gruppo di Pont-Aven, al quale si è aggiunto Sérusier, che sarà un tramite importante dell'influenza dell'artista sulla generazione postimpressionista: un suo piccolo paesaggio eseguito sotto la guida di Gauguin – un'autentica lezione pratica di pittura – diventerà il *Talismano* (1888, Parigi, Musée d'Orsay) dei Nabis. La ricerca di Gauguin approda in questo periodo ad esiti di grande novità tanto nella impaginazione quanto nell'uso del colore e nell'adozione di punti di vista inconsueti e complessi; dipinti come la *Fête Gloanec* (tav. 15) anticipano con grande chiarezza i risultati cui giungerà, sul piano teorico, Maurice Denis.

Nelle opere di questi anni sono già riconoscibili gli elementi che indurranno A. Aurier a considerare Gauguin (la cui *Visione* gli sembra un esempio tipico di arte "ideista, simbolista, sintetica, soggettiva e decorativa") come il fondatore del simbolismo in pittura: primo fra tutti il processo di trasformazione del concetto realista di onestà e sincerità dalla forma della fedeltà alla percezione del mondo esterno a quella della fedeltà alla natura dei materiali e perciò, nella pittura, alla superficie piana. Ne consegue un'arte tendenzialmente bidimensionale, decorativa, che abbandona l'illusione della profondità per fondarsi

sul colore e i contorni, accentuando l'importanza, e l'evidenza, dei mezzi pittorici a scapito della realtà che con quei mezzi si rappresenta. Nella scelta di Gauguin verso la bidimensionalità concorrono diversi fattori e fonti: l'influenza profonda dell'arte giapponese; la ricerca condotta in Inghilterra dai preraffaelliti, da Morris e dal movimento Arts and Crafts, con l'insistenza sulle arti minori e sull'artigianato che sarà propria anche dei Nabis; il rifiuto dell'idea della pittura come progressiva conquista della realtà materiale, diffusa nel grande pubblico che alla fine dell'Ottocento frequenta ormai in massa le esposizioni, a cui si contrappone l'esaltazione dei mezzi artistici in se stessi, visti come strumenti di una comunicazione emotiva assimilabile a quella, purissima, della musica (dirà Gauguin ad André Fontainas, a proposito dell'allegoria di *Donde veniamo? Che siamo? Dove andiamo?* [tav. 35]: "È un poema musicale, non c'è bisogno di un libretto"). In questo ha un ruolo anche il desiderio di opporsi all'avanzata del gusto di un pubblico sempre più ampio e sempre meno preparato restringendo – attraverso l'accentuazione dei mezzi formali e linguistici – l'accessibilità dell'opera d'arte ai fruitori in grado di padroneggiarne i codici puramente estetici.

Durante il soggiorno bretone Gauguin ha costanti scambi non solo con Émile Bernard ma anche con Vincent van Gogh, che si trova ad Arles; i tre, influenzati dalla lettura del romanzo di Pierre Loti *Le mariage de Loti*, concepiscono l'idea di un "Atelier del Mezzogiorno" (diverrà poi "Atelier dei Tropici"), progetto di lavoro comune in cui crede soprattutto van Gogh, che insiste anche con i due amici per uno scambio di ritratti, costume tipico degli artisti giapponesi. L'idea si trasforma poi in uno scambio di autoritratti; Gauguin invia "all'amico Vincent" un dipinto (*Les misérables*, tav. 16) in cui si rap-

presenta come l'artista puro e ribelle alle convenzioni, come tale perseguitato dalla società, simile in questo a Jean Valjean, protagonista del romanzo di Victor Hugo.

Cedendo, anche per il sostegno economico offerto da Théo, alle insistenze di Vincent, alla fine del 1888 Gauguin si reca ad Arles: tra i due si instaura quello che è stato chiamato un "duello pittorico", che spinge Gauguin a radicalizzare il processo di allontanamento dal reale e di semplificazione delle forme (*Nel giardino dell'ospedale di Arles*, tav. 17). Benché vi siano reciproche influenze, nei dipinti di questo periodo di lavoro comune dei due artisti ad emergere sono soprattutto le diversità, anche quando è evidente il legame tra le opere dei due amici (*Madame Ginoux al caffè*, tav. 18). La tensione creata dai continui contrasti di opinione e dai legami emotivi che si stabiliscono contribuisce a scuotere il già precario equilibrio di van Gogh; se ne trovano i segni nel ritratto di *Van Gogh mentre dipinge i girasoli* (1889, Amsterdam, Rijksmuseum), di cui lo stesso artista dice "sono io, ma diventato pazzo". La follia dell'amico, con il tentativo di aggressione ed il taglio, autopunitivo, dell'orecchio, colpisce profondamente Gauguin, che in dicembre torna precipitosamente a Parigi.

Dopo il lungo periodo di assenza, l'artista si impegna nel tentativo d'imporre se stesso e gli amici di Pont-Aven come gruppo contrapposto ai neoimpressionisti, con scarsi risultati: al fallimento dell'"Atelier del Mezzogiorno" si aggiunge la delusione dell'insuccesso della sua partecipazione all'esposizione annuale dei "Venti" di Bruxelles. Cerca allora di trarre vantaggio dal movimento di pubblico creato dall'apertura dell'Esposizione Universale, che visita riportando una grande impressione dai padiglioni coloniali, ed organizza insieme a Schuffenecker la mostra del "Gruppo impressionista e sintetista", che si apre il 10 maggio 1889 nella sala del Ca-

fé Volpini, nella galleria esterna del palazzo delle Belle Arti. Espongono, oltre ai due organizzatori, Bernard, Anquetin, De Haan, Monfreid, Fauché, Roy; non van Gogh, i cui quadri non vengono concessi da Théo. La mostra non ottiene successi di pubblico o di vendita, ma le critiche favorevoli di Fénéon e di Aurier attirano sul gruppo l'attenzione degli artisti più giovani, i futuri Nabis. La produzione artistica di Gauguin a Parigi si limita a qualche ceramica (*Vaso con ritratto della signora Schuffenecker*, tav. 19) ed al dipinto *La famiglia Schuffenecker* (tav. 20), opere che, pur non prive di interesse estetico, sono forse più indicative per la comprensione dei sentimenti dell'artista, di scarsa considerazione per l'amico e di grande ammirazione per sua moglie.

Consapevole dei pochi stimoli che Parigi offre alla sua arte, Gauguin si sposta ancora una volta in Bretagna, terra per lui ben più capace d'ispirazione; da giugno del 1889 fino a novembre del 1890 si stabilisce a Pouldu, nell'albergo di Marie Henry. Nei dipinti di questo periodo hanno un ruolo centrale il sacro e l'arcaico, espressi con una pittura che nelle suggestioni dell'arte popolare bretone trova quelle consonanze tra i caratteri primitivi e selvaggi della regione e quelli, simili, del suo essere, che Gauguin aveva già avvertito e cercato nei soggiorni precedenti. L'affinità del linguaggio sintetista con l'arcaismo dell'arte bretone porta l'artista a rappresentare nel *Cristo giallo* (1889, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery) il Crocifisso ligneo di Tremaldo e nel *Calvario bretone* (ubicazione ignota) il Calvario in pietra di Nizon; ma, pur restando perfettamente riconoscibili i modelli originali, l'uso del colore consente a Gauguin di farne un'espressione assolutamente interna al proprio stile. Caratteri sacri ha anche il ritratto *La belle Angèle* (tav. 24), ma disposti in uno spazio suddiviso secondo uno schema

ben lontano da quelli dell'arte bretone, che riproduce la scansione caratteristica dello stile giapponese Ukiyo-e. Un'allusione alla mentalità "primitiva" della Bretagna – e contemporaneamente alle origini dello stesso artista – è però individuabile nell'idolo inca posto sulla sinistra del quadro, un richiamo simile a quello affidato alla ceramica raffigurata nell'*Autoritratto con il Cristo giallo* (tav. 23).

La capacità di invenzione nel colore e nella composizione si esprime in tutte le opere di questo periodo sposandosi con l'originale lettura che Gauguin dà dell'arte giapponese e di quella di Cézanne. In alcuni dipinti compaiono simboli orientali, accenni di una ricerca di "terre lontane" ancora solo mentale, come la volpe (simbolo indiano di perversità) nel quadro *La perdita della verginità* (tav. 27), tra i più dichiaratamente simbolisti. Non a caso sono i dipinti di questo periodo che Aurier – che pubblica nel 1891 un articolo sul "Mercur de France" che può essere considerato un manifesto del simbolismo – esalta e pone a fondamento dell'arte "ideista"; in essi gli esponenti del simbolismo letterario trovano l'espressione, al di fuori del naturalismo che aborriscono, della loro aspirazione al ritorno alle origini, alla fuga dalla civiltà moderna. Aurier vi trova anche le premesse filosofiche, derivate dall'idealismo platonico, che giustificano la rottura col naturalismo e l'impressionismo in nome di un'arte più pura in quanto tesa a rappresentare le idee, con la conseguente necessità di abbandonare l'illusione del realismo.

### I primi anni tahitiani

Per quanto appagato e compiaciuto dall'ammirazione di poeti e scrittori, con i quali stringe intensi rapporti di amicizia, Gauguin non cessa di avvertire l'esigenza di staccarsi dall'Europa per immergersi in un mondo incontaminato ed autentica-

mente primitivo: la sua scelta cade su Tahiti, influenzata dalle descrizioni dell'isola date da Loti. Ottenuta dal governo una missione ufficiale, l'artista organizza un'asta delle proprie opere all'Hôtel Drouot, nel febbraio 1891, per raccogliere i fondi necessari al viaggio, ottenendo un grande successo; dopo un banchetto d'addio al Café Voltaire (cui presiede Mallarmé) s'imbarca in aprile per giungere a Tahiti in giugno. Papeete, la capitale, gli appare già contaminata dal contatto con la civiltà occidentale, ma gli indigeni che vi conven-gono per i funerali del re Pomaré gli fanno intravedere l'esistenza di costumi ancora intatti. Dopo qualche tempo si trasferisce quindi in un villaggio non ancora raggiunto dalla colonizzazione, Mataiea, dove si integra nella società locale familiarizzando con gli abitanti, tra i quali trova una compagna, Tehura, imparandone il linguaggio, adottandone il modo di vita. Questo processo di conoscenza e di approfondimento si fissa in disegni, schizzi, annotazioni che costituiscono il materiale di base della sua attività, che non si limita alla pittura. L'interesse per la mitologia maori, strettamente connesso al suo sentimento del sacro, trova infatti espressione anche nella scrittura, confluendo nel 1892 nel manoscritto, illustrato da acquerelli ispirati alle decorazioni locali, *Ancien Culte Mahorie*.

Nei dipinti di questo primo soggiorno tahitiano l'osservazione della realtà si fonde con la memoria dell'arte europea e giapponese: la riproduzione di scene di vita quotidiana – spesso figure di donne colte in atteggiamenti rilassati ed abituali sulla spiaggia (*Aha oe feii?* [Come, sei gelosa?], 1892, Mosca, Museo Puškin) – è filtrata dal riferimento ad atteggiamenti e gesti derivati dall'arte classica; i costumi, le capigliature, il mare forniscono spunti per stilizzazioni ed arabeschi lineari che richiamano l'arte orientale; i miti e le leg-

gende locali offrono stimolo all'esprimersi dell'inventiva e del gusto del colore e della linea. Gauguin fa ricorso a fonti di diverse culture figurative: dalla Francia ha portato con sé stampe giapponesi, foto di arte egiziana ed indiana e di opere di artisti moderni come Manet, Puvis de Chavannes, Degas. Così in *Te aa no Areois (Il seme degli Areéoi, 1892, New York, collezione William S. Paley)* e *Vairumati tei oa (Il suo nome è Vairumati, 1892, Mosca, Museo Puškin)* il nudo seduto ricorda la *Speranza* di Puvis, mentre *Manao tupapau (Lo spirito dei morti veglia, 1892, Boston, Albright-Knox Art Gallery)* deriva la sua forza espressiva e la sua ricchezza dal fondersi dell'impressione visiva di Tehura spaventata nel buio con il passaggio al piano dell'immaginario attraverso la citazione delle credenze maori.

### Il ritorno in Francia

Nel giugno del 1892 Gauguin è costretto dalle difficoltà economiche a chiedere di ritornare in Francia. Non basta ad aiutarlo la partecipazione alla Esposizione Libera di Arte Moderna di Copenaghen (marzo 1893): le otto tele che invia non riscuotono successo, anche se una, *Te faaturuma (Il silenzio, tav. 29)*, viene acquistata da Degas. Ottenuto l'ordine di rimpatrio, in giugno l'artista s'imbarca per Marsiglia, grazie all'aiuto economico di Monfreid e Sérusier; in agosto arriva a Parigi, portando con sé dipinti del cui valore è profondamente convinto e che confida di poter imporre. Una certa tranquillità economica, che gli viene dal ricevere l'eredità dello zio di Orléans, gli consente di impegnarsi a fondo nella promozione del suo lavoro, innanzitutto allestendo una mostra di una quarantina di opere nella galleria Durand-Ruel; le vendite però sono scarse, i dipinti tahitiani ottengono consensi solo da pochi amici come Degas e Mallarmé.

L'impegno maggiore di Gauguin, che

si sistema in un atelier di rue Vercingetorix, si rivolge ora alla scrittura: da Tahiti ha portato i manoscritti di diverse opere, tra cui un testo composto di notazioni autobiografiche, leggende e costumi maori, intitolato *Noa Noa*, un "libro d'artista" che ritiene possa far meglio comprendere ed apprezzare la sua pittura. Per la stesura definitiva Gauguin si rivolge a Charles Morice, scrittore e critico simbolista, cui chiede di rivedere il testo e di aggiungervi, a commento dei dipinti contenutivi, poemi di gusto simbolista. La collaborazione non è però felice, ed a causa dei contrasti il libro uscirà solo nel 1901: "fuori stagione", osserverà l'artista.

In maggio Gauguin torna a Pont-Aven e Pouldu, dove però dipinge poco ed incorre invece in numerose disavventure. In una rissa a Concarnau, scoppiata con alcuni marinai a causa della sua compagna Anna Martin, riporta fratture e ferite che lo costringono in ospedale; Anna rientra a Parigi e lo lascia dopo aver svuotato l'atelier di tutto ad esclusione dei quadri. Tornato a Parigi, l'artista decide di partire per Tahiti definitivamente: la sua ultima opera eseguita in Francia è un idolo in grès, *Oviri* (tav. 33), nel quale si manifesta una radicale rottura con la cultura occidentale, la definitiva affermazione dell'aspirazione di Gauguin ad una dimensione di purezza originaria e di libertà che individua nel concetto di "selvaggio" e nel primitivismo. Il contrasto tra i due mondi è esplicito nello scambio di lettere con lo scrittore svedese Strindberg, che respinge la richiesta rivoltagli da Gauguin di presentare il catalogo dell'asta delle sue opere, organizzata per finanziare il viaggio.

### Gli ultimi anni: Tahiti e Hiva Hoa

Il 3 luglio 1895 Gauguin lascia definitivamente la Francia. L'asta si è risolta in un insuccesso, e la maggior parte dei suoi dipinti restano affidati ad Auguste Bauchy e

Georges Chaudet, mentre degli scritti s'incarica Charles Morice. Grazie a loro, a Daniel de Monfreid e, più tardi, al mercante Ambroise Vollard, l'artista è informato della fortuna delle sue opere e conoscerà anche – in anni per molti versi difficili – periodi di prosperità. La corrispondenza che Gauguin intrattiene con questi personaggi è una ricca fonte di dati sulla sua situazione finanziaria e di salute, anche se l'insistenza sulle difficoltà della vita rischia di sminuire l'importanza dei dipinti, disegni ed incisioni di questo periodo. Gli ultimi otto anni di Gauguin sono intensissimi. Nonostante sia ricoverato – e per lunghi periodi – almeno quattro volte in ospedale, nonostante una crisi profonda che nel 1897 lo conduce a tentare il suicidio, l'artista costruisce tre case, genera almeno tre figli, lavora per un giornale mentre di un altro è redattore, stampatore ed editore, scrive tre libri (*Diverses choses*, 1896-97; *Raconters de Rapin*, 1902; *Avant et après*, 1903), invia dipinti e disegni a numerose esposizioni europee, esegue quasi cento quadri, almeno quattrocento incisioni e decine di sculture in legno, scrive circa centocinquanta lettere e combatte con impegno contro l'amministrazione coloniale e religiosa, scontando per questo anche una condanna a tre mesi di prigione, nel 1903.

Le opere dell'ultimo periodo tahitiano sono molto diverse dalle precedenti. Abbandonato l'approccio "etnografico" alle scene di vita quotidiana ed alle leggende e miti locali, Gauguin crea un'arte slegata dal luogo in cui viene concepita, un amalgama in cui confluiscono le sue idee sulla religione, la politica, la filosofia sociale con le tradizioni – passate e presenti – dell'Oriente, dell'Occidente e dell'area del Pacifico; arte che difficilmente poteva essere compresa dal pubblico parigino, di cultura esclusivamente europea, cui era destinata, assai vicina però alla sensibilità

ormai integrata del nostro secolo.

Nel novembre 1895 Gauguin restaura ed ingrandisce un'abitazione indigena a Punaania: qui esegue, tra il 1896 ed il 1897, sei opere di dimensioni simili (circa 96 × 130 cm, le più grandi dal 1881). Oggi disperse tra San Pietroburgo, Monaco, Chicago, Lione, Mosca e Londra, esse formavano un insieme, il più vasto fin'allora concepito dall'artista, segnalando quella sua tendenza a concentrare gli sforzi su un minor numero di quadri, ma di maggior importanza, che lo conduce a concepire e realizzare quello che egli stesso considera un capolavoro: *Donde veniamo? Che siamo? Dove andiamo?* (tav. 35). Superando le oscurità ed i riferimenti letterari delle opere dei due anni precedenti (*Nevermore*, tav. 34), *Donde veniamo?* incarna una "summa" filosofica della vita, della civilizzazione, della sessualità secondo Gauguin, in una composizione che nell'impianto ricorda il Puvis del *Bosco sacro*, ma nella densità del contenuto simbolico si avvicina al simbolismo monumentale di Munch e Hodler. Il quadro viene esposto nel novembre e dicembre 1898 alla galleria Vollard in una mostra che con tutta evidenza Gauguin concepisce come un'opera di "arte totale": la tela principale è circondata da otto dipinti eseguiti per questo preciso scopo, ciascuno rappresentante una figura, un gruppo o un settore della decorazione della grande tela, analizzandone un frammento, generalmente in una tonalità dominante. *Vairumati* (Parigi, Musée d'Orsay) è saturo di arancioni, gialli e rossi; *Tahiti* (Buenos Aires, collezione privata) di blu, viola e grigi; altri di gialli, verdi, viola. L'ambizione dell'autore è di riconciliare l'arte con le idee ed i sogni dell'uomo traducendo il pensiero in forma-colore piuttosto che dipingendo sensazioni reali; un punto di vista simbolista, che riprende in *Diverses choses*, connesso con l'adesione alle teorie di Delacroix sul colo-

re, alla concezione che lo considera una vibrazione, affine alla musica. Anche se commercialmente è un altro insuccesso, la mostra alla galleria Vollard rappresenta uno dei maggiori eventi artistici del decennio.

Tra la fine del 1898 ed il 1899 Gauguin dipinge quadri in cui i personaggi sono immersi in paesaggi nei quali la presenza di alberi ed arbusti non interrompe il senso di pienezza, di calma, di metafisica chiarezza trasmesso dalle zone di colori vibranti che definiscono lo spazio (*Rupe Rupe*, 1899, Mosca, Museo Puškin). L'artista raggiunge qui una sorta di decorazione ultima, vicina all'ideale di Baudelaire di "lusso, calma e voluttà" ancor più che l'opera di Matisse, che pure userà come titolo (1904-5) quel verso dei *Fiori del male*.

Dopo il 1899 Gauguin riduce molto l'attività di pittore, per le precarie condizioni di salute e la malattia agli occhi ma anche perché assorbito dalla scrittura, dalle preoccupazioni economiche, dalla battaglia ingaggiata contro le autorità coloniali. Mantiene comunque una certa produzione, anche per onorare l'accordo finanziario con Vollard, che gli garantisce rimesse quasi regolari. Trasferitosi nelle Marchesi, ad Hiva Hoa, esegue opere che non raggiungono l'intensità delle tele degli anni precedenti, e stampe di grande importanza sia per la loro forza ed originalità che per l'effetto che avranno su Matisse e Picasso. Nel 1902 consegue ancora risultati di alto valore, grazie al gusto per il colore ed alla capacità di abbandonarsi alle sensazioni ed alla memoria, in quello che è il suo ultimo omaggio a Degas, *Cavalieri sulla spiaggia* (tav. 36).

### L'eredità

Gauguin muore l'8 maggio del 1903. Cinque mesi più tardi si apre la sua ultima mostra alla galleria Vollard, in cui sono esposte ventisette opere dell'ultimo perio-

do, oggi difficili da individuare per la mancanza delle indicazioni che Gauguin era solito inserire nelle lettere che accompagnavano l'invio dei dipinti e per l'arbitrarietà dei titoli attribuiti da Vollard nel catalogo.

Critici e pittori si affollarono per vedere le ultime opere dell'artista in quella mostra, ed ancor più nella grande retrospettiva del 1906. Picasso fu sconvolto dal potere, dalla forza brutale e selvaggia delle stampe (e l'impatto delle sculture di Gauguin su di lui è documentato dalla ripresa di *Oviri* nelle *Demoiselles d'Avignon*); Matisse fu affascinato dal colore e dal disegno apparentemente facile degli ultimi dipinti, come lo era stato da *Otahi*. Ma anche per la nuova generazione di artisti la mostra del 1906 segnò un momento importante; fu per i *fauves* quel che l'incontro con la pittura di Gauguin attraverso Sérusier era stato per i Nabis. Questi ultimi d'altronde si dichiararono espressamente discepoli di Gauguin, nel quale trovavano i loro stessi punti di riferimento – l'arte giapponese, quella popolare e primitiva – e le loro stesse parole d'ordine: sintesi, decorazione, arabesco, espressione, simbolo.

Le direzioni in cui si mosse la ricerca di Gauguin anticiparono, al di là delle connessioni dirette, orientamenti che emergero nei decenni successivi: dal suo consiglio ai giovani artisti di "appigliarsi all'astrazione più spinta", allo stesso suo interesse per gli idoli "barbari", consonante con quello nutrito dagli espressionisti tedeschi e dai cubisti.

## Antologia di scritti

Essendo fisicamente più forte di noi, è comprensibile che anche le sue passioni [di Gauguin] siano più forti. La moglie e i figli sono in Danimarca, ma egli vuole andare all'altro polo, se non erro alla Martinica. È spaventoso pensare all'abbondanza di desideri, di bisogni contrastanti che devono sorgere in lui a causa di questa ambiguità.

(da una lettera di van Gogh al fratello Théo, 17 gennaio 1889)

Gauguin ed io ci comprendiamo fino in fondo e anche se siamo un po' pazzi che importa? Siamo pur sempre profondamente artisti per controbilanciare le inquietudini che facciamo sorgere per ciò che diciamo o che facciamo con i pennelli [...]. Non si può mettere in dubbio la nostra mania artistica ed io per primo dico che ne siamo tutti un po' presi fino al midollo; ma dico anche che le consolazioni che diamo possono essere con un po' di buona volontà considerate come ampiamente prevalenti.

(da una lettera di van Gogh al fratello Théo, 23 gennaio 1889)

Quanto ai gruppi di oppositori che strillano davanti ai miei quadri, me ne importa poco, tanto più che io stesso so che sono incompleti; piuttosto un avviamento a delle cose simili. Bisogna far sacrificio, in arte, periodo per periodo, prove ambientali, un pensiero vagante, senza espressione diretta e definitiva. Ma oibò! Un minuto in cui si tocca il cielo che fugge subito dopo; in compenso quel sogno intravisto è qualcosa di più potente di tutta la materia. Sì, noi siamo destinati (artisti ricercatori e pensatori) a perir sotto i colpi del mondo. Ma perire in quanto materia. La pietra perirà, la parola resterà. Noi siamo in piena miseria, ma non siamo ancora morti.

(da una lettera di Gauguin a Émile Bernard, scritta da Le Pouldu, 1890, in P.

Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris 1946)

M. Gauguin atterrisce la realtà, ricrea linee e colori, annulla la profondità: rivendica il diritto di esprimersi a suo piacimento. Sia pure, ma ci si sarebbe aspettati più esaltati mosaici, arabeschi più allucinanti, e anche maggiore personalità. (All'Hôtel Drouot, dove recentemente erano riunite trenta sue tele per essere poste in vendita, si riconoscevano, là dei nudi giapponesi, là dei campi di Monet, là degli alberi di Cézanne, e le sue tele di Arles erano dei van Gogh). Senza dubbio, egli ha arricchito l'anima contemporanea. Ma l'asimmetria dei suoi Cristi non gli ha giovato molto. E perché le deformazioni si risolvono sempre in un sovrappiù di bruttezza?

M. Gauguin, o gli operai di M. Delaherche, o i ceramisti di Takatori, sanno incorporare al grès tinte emozionanti. M. Gauguin trae da questa materia effetti molto decorativi. Egli è più plastico che pittore, e bisogna ammirare la sua scultura; ma di concessione in concessione si giungerà ad ammirare le urne funerarie zapoteche.

(F. Fénéon, *Paul Gauguin*, in "Le chat noir", 23 maggio 1891, ried. in *Au-delà de l'impressionnisme*, a cura di F. Cachin, Paris 1966)

Il senso di queste parole: obbedire fedelmente alle proprie necessità interiori, non sacrificare nulla alle necessità esteriori; non essere schiavo della natura, dominarla, servirsene solamente come di un pretesto per la realizzazione del sentimento o del pensiero da cui si è affascinati; vedere il mondo sensibile come un immenso enigma la cui soluzione è in noi, soluzione multipla, soluzione variegata come multipla e variegata è l'essenza degli uomini; liberarsi dunque – pittore – da ogni convenzione di colore e di linea, come – poeta – da ogni consuetudine di pensiero e di

linguaggio; infine, possedere la materia senza lasciarsene possedere. Il pittore ha il diritto di fare ciò che vuole delle linee e dei colori, purché abbia il senso dell'armonia generale e la sua volontà sia retta da una concezione logica ed individuale. Ha il diritto di deformare, purché abbia il desiderio e la capacità di creare simboli. La natura è per lui una preda da conquistare. Ma in che consiste la conquista? In una rivelazione. Il pittore ed il poeta sono coloro che rivelano la concezione che hanno dell'infinito. Per questa rivelazione è legittimo ogni mezzo che considerino appropriato. Parliamo, qui, solo dei mezzi dei pittori. Dalla loro mente il pensiero si è proiettato con rapidità nello spettacolo – volto o paesaggio – che hanno sotto gli occhi, e per ritrovarvelo, essi sgombrano, semplificano, sintetizzano, scartano tutto ciò che potrebbe sottrarre loro la visione chiara dell'oggetto, deformano, cioè correggono tutto ciò che vorrebbe ingannarli sulla realtà dell'oggetto. Cercate di riconoscere nella natura oggettiva il paesaggio in cui Gauguin non ha visto che il proprio pensiero! Andatevene, fotografi, a Tahiti con le vostre lastre più sensibili: è da temere che il sole non vi farà le rivelazioni che ha fatto a questo pittore.

(Ch. Morice, *Paul Gauguin*, in "Mercure de France", dicembre 1893)

Ho sempre detto – se non detto, pensato – che la poesia letteraria del pittore è tutta speciale, che non consiste certo nell'illustrare o tradurre in forme uno scritto: insomma, che in pittura uno deve cercare più la suggestione che la descrizione, come del resto accade in musica.

(da una lettera di Gauguin a Daniel de Monfreid, agosto 1901, in P. Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris 1946)

Metto in questo ritratto ciò che l'animo ha permesso agli occhi di vedere e soprattutto

to, penso, ciò che gli occhi soli mai avrebbero veduto, questo fuoco intimo, intenso [...]. I tratti elevati della fronte così nobile mi rimandano a Poe, a quel suo giudizio: “non c'è pura bellezza senza un che di strano nelle proporzioni”. E il fiore che porta all'orecchio ascolta il suo profumo. Ora lavoro meglio, più liberamente.

(P. Gauguin, *Noa Noa*, [Paris 1901], Milano, 1942)

Ho cercato di parlare e di spiegare il colore come materia viva; come il corpo di un essere animato. Mi rimane il suo spirito, il suo fluido inafferrabile e tutto ciò che ha saputo creare per mezzo del talento e della sensibilità: parlare del colore che stimola l'immaginazione arricchendo il nostro sogno e aprendo nuovi orizzonti verso l'infinito e l'ignoto.

Difficile spiegare il suo linguaggio, ma è possibile suggerirlo per immagini, con un gioco di parole. Il colore così ambiguo nelle sensazioni che ci offre, non può che essere impiegato in modo ambiguo ogni volta che è necessario non per disegnare, ma per tradurre le emozioni musicali che si liberano dalla sua natura, dal suo centro misterioso ed enigmatico.

Il simbolo si crea per mezzo di armonie sapienti. Il colore, come la musica, coglie nelle sue vibrazioni quanto di più universale, dunque indefinito, esiste in natura: la sua energia segreta.

(P. Gauguin, *Scritti di un selvaggio*, [1884-1903], Milano 1983)

Gauguin, quasi quarantenne, spiccava singolarmente tra gli altri frequentatori del Gloanec, sia per l'aspetto sia per l'inflessibilità che metteva nel lavoro: per non parlare del lavoro stesso, che agli allievi delle varie accademie sembrava rivoluzionario, audacissimo. Un giovane pittore inglese che lo vide [...] lo descrisse in seguito come un uomo alto, dai capelli scuri e la

pelle olivastria, le palpebre pesanti e un bel viso, una figura poderosa. Indossava il maglione blu dei pastori bretoni e un berretto piantato baldanzosamente di traverso. Il suo aspetto, l'andatura, erano quelli di un benestante comandante biscaglino di goletta da cabotaggio [...].

Gauguin non lavorava più esclusivamente all'aperto, come gli aveva insegnato Pissarro, ma cercava l'incontro tra esperienze visive e visionarie. Di un dipinto iniziato in studio capitava che dicesse: “Lo finirò fuori”. Un pannello con un paesaggio autunnale, che dipinse per la sala da pranzo della locanda, parve agli altri estremista nella sua cruda esagerazione: ma dopo l'impatto iniziale, la sua audacia fece grande impressione e promosse a Gauguin un forte seguito. Dopo di che egli scrisse, con la consueta vanagloria: “Qui a Pont-Aven sono io che faccio scuola: tutti gli artisti mi temono e mi amano; nessuno respinge le mie convinzioni.

(J. Rewald, *La storia dell'impressionismo. Rievocazioni di un'epoca*, [New York 1946], Milano 1973)

La tendenza cattolica di Gauguin, che egli d'altronde condivideva con altri simbolisti, urtò Camille Pissarro che gli era stato maestro e che da buon libertario vedeva nel motivo religioso soltanto un'involuzione della coscienza moderna. Il 13 maggio 1891 scrisse al figlio Lucien: “La Bourgeoisie [...] sent le besoin de ramener les peuples aux croyances superstitieuses. De là ce remue-ménage de symbolistes religieux, socialisme religieux, art idéiste, occultisme, Bouddhisme, etc. etc. Ce Gauguin a senti le mouvement. Il y a longtemps que je vois venir cet ennemi acharné du pauvre, du travailleur”. L'ingenuo ed eroico Pissarro aveva torto: Gauguin era in perfetta buona fede, come la sua vita disgraziata doveva provare in modo anche troppo evidente. Il mutamento di di-

reazione era nella necessità delle cose, nel passaggio da un positivismo stanco a un idealismo ancora incerto e confuso, che tuttavia liberò l'arte da molti pregiudizi e le istillò una coscienza di stile maggiore che in passato. Gauguin e Van Gogh ne profittarono per i loro capolavori; il piccolo acquerello della *Invocazione* è uno di essi, e riassume nella sua disperazione tutta la vita di Gauguin.

(L. Venturi, *Una "Invocazione" di Gauguin*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, vol. III, Roma 1963)

Non risulta che Gauguin abbia mai riconosciuto di aver subito influssi inglesi; tuttavia negli anni ottanta le opere decorative e le teorie di Morris erano già largamente note in Francia e i pittori preraffaelliti, rivelati al pubblico francese fin dall'Esposizione Universale del 1855, avevano raggiunto nel 1884 l'apice della popolarità, specialmente per quanto riguarda Burne-Jones. Lo stesso Gauguin ci appare assai vicino a Morris quando, nel parlare della propria opera con Daniel de Monfreid (1892), afferma l'importanza preminente delle arti decorative: "Diciamo che ero nato per fare l'artigiano e non ho potuto farlo. Vetri dipinti, mobili, ceramiche: a questo sono portato, molto più che alla pittura in sé". Ma c'è un fatto più importante. La "sincerità" del realismo andava trasformandosi da "fedeltà alla natura" in "fedeltà alla natura dei materiali"; con l'ovvia conseguenza, nel caso della pittura, del passaggio a una bidimensionalità astratta e decorativa, fondata sui contorni e sul colore, e a un'accentuazione delle "autentiche" qualità di superficie, in luogo della "fedele" rappresentazione del mondo naturale e sociale. In questo contesto, come ha dimostrato esaurientemente Merete Bodelsen, furono proprio le scoperte fatte da Gauguin nella decorazione della ceramica a indurlo

ad accentuare la bidimensionalità nei suoi quadri: "Fin dall'inverno 1886-87 l'attività di ceramista di Gauguin lo portò ad adottare un trattamento semplificato della linea che è all'origine del suo *cloisonnisme* e del suo sintetismo. Come nel caso di Bernard e di Anquetin, l'attività di Gauguin nel campo delle arti decorative e applicate finì con l'influenzare il suo stile pittorico". E fu appunto Gauguin (insieme con gli altri membri della sua cerchia) a mettere maggiormente in risalto nei dipinti e negli scritti i valori della bidimensionalità come unica forma possibile di onestà nelle arti su una superficie piana [...].

Gauguin prepara veramente il terreno per la futura avanguardia quando accentua la decorazione e mette in guardia contro il modellato, quando sostiene l'esigenza di un colore e di una composizione di tipo musicale, capaci di esprimersi autonomamente anziché come "traduzioni" di qualcos'altro, quando persegue la condensazione delle sensazioni invece della loro duplicazione, in breve quando afferma (rivolgendosi a Schuffenecker) che "l'arte è un'astrazione"; anche se, naturalmente, per astrazione egli intende qualcosa di molto diverso da ciò che intenderanno nel Novecento un Malevič, un Mondrian o anche un pittore spiritualmente più affine come Kandinskij.

(L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, [1971], Torino 1989)

Esule sociale, pittore maledetto, creatore scandaloso e sublime, eroe esotico, veggente e primitivo ai tempi della torre Eiffel: la leggenda di Paul Gauguin non ha precedenti nella storia dell'arte moderna. Ma conviene chiedersi se, facendo di lui già in vita un depositario della sacralità, questa stessa fama non sia andata a scapito della sua pittura.

Pittura il cui potere di seduzione si impone al primo sguardo, ma di cui non è facile

definire l'essenza. La componente tropicale? Nell'*Incantatrice di serpenti* o nella *Zingara addormentata* il Doganiere Rousseau è riuscito a esprimere, senza mai essersi allontanato dall'Europa, una poesia esotica infinitamente più efficace di tutte le scene tahitiane di Gauguin. L'impaginazione inusuale, l'audacia compositiva? È la strada indicata, ma con quanto più spirito e vigore!, da Degas. Nell'espressività del colore è senza dubbio migliore Van Gogh. E quanto allo spirito, alla capacità di osservare o al rigore, sono indiscutibile privilegio di un Lautrec e di un Seurat. Nel rigoglio immaginativo dell'ispirazione simbolista, infine, è l'opera di Odilon Redon e di Gustave Moreau a primeggiare; mentre a Cézanne, e non a Gauguin, va il merito di aver per primo liberato il quadro dalle pastoie del soggetto, e di aver saputo evocare con il solo ausilio della tecnica una dimensione metafisica. In una graduatoria delle diverse specialità Gauguin non figura mai al primo posto, benché alcune delle sue tele capitali siano fra gli esempi più alti della pittura, e la sua esperienza più propriamente stilistica abbia svolto un ruolo fondamentale nella nascita dell'arte contemporanea [...]. Dall'impressionismo all'arte moderna l'evoluzione della sensibilità subisce in effetti una brusca accelerazione. Agli inizi del secolo, quando a malapena si era avuto il tempo di assimilare Monet e Cézanne, Picasso, Braque e Matisse creavano già dal nulla un nuovo "universo di forme". E il trasformarsi del gusto tende a sfumare il ruolo dei due principali mediatori di questo processo, Georges Seurat e Paul Gauguin, pur essenziali per l'evoluzione e per la comprensione stessa dell'arte del XX secolo. Benché per vie diverse, entrambi hanno infatti tentato di trascendere il realismo impressionista verso un "grande sti-

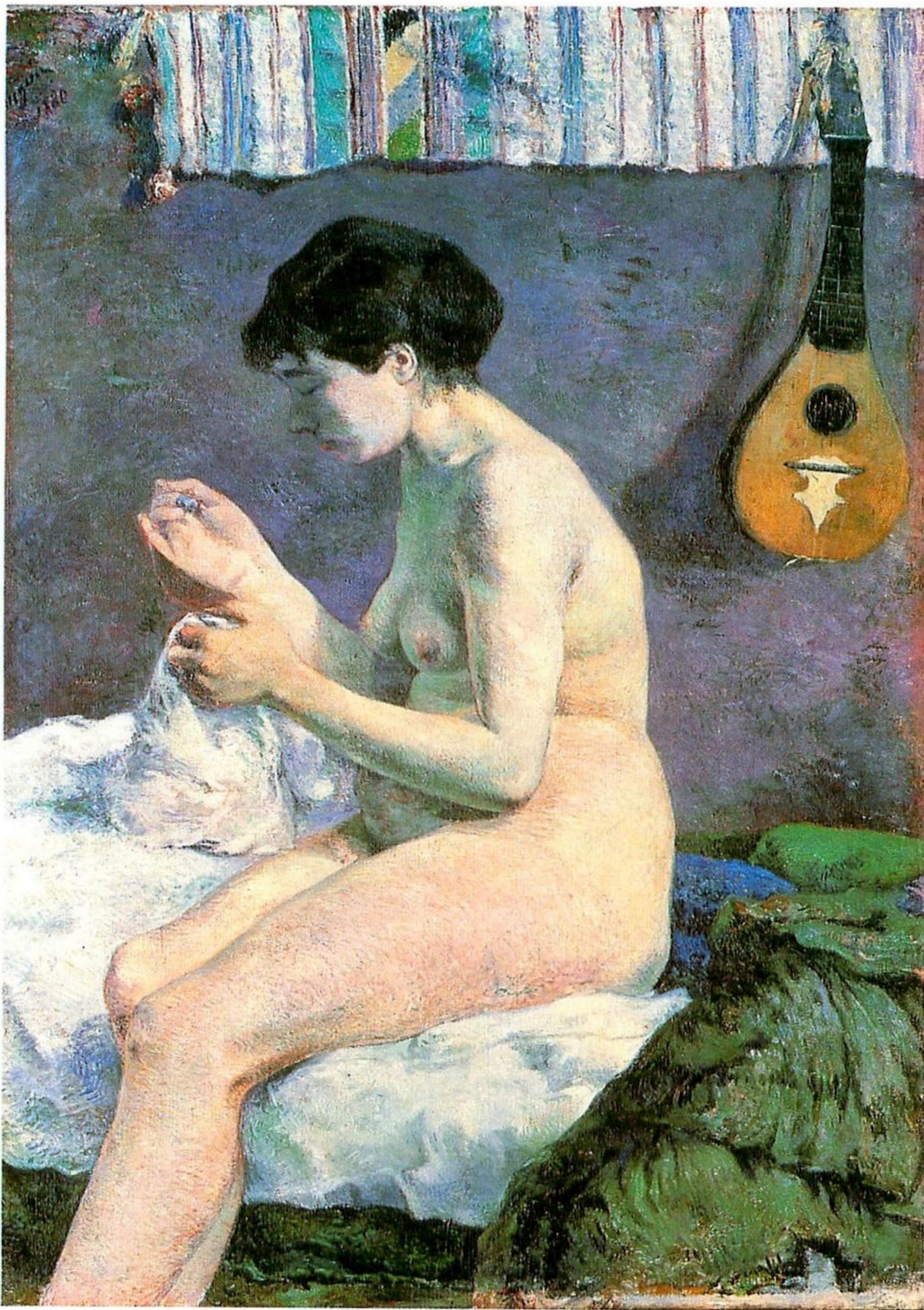
le" moderno, verso un'arte più ambiziosa che esprimesse il mondo anziché rappresentarlo. Ognuno a modo proprio, hanno contribuito a sistematizzare, a semplificare le scoperte dell'era impressionista, a renderle più feconde di ulteriori sviluppi portandole alle estreme conseguenze: Seurat attraverso una sorta di poesia scientifica e Gauguin perseguendo un ideale simbolistico non dimentico tuttavia delle lezioni visuali di un Degas o di un Pissarro [...].

Il vero dramma di Gauguin non è infatti nella sua vita quanto nella sua pittura. Se da un lato egli lascia la sicurezza e la tranquillità familiare per quella che con orgoglio definiva un'esistenza da "lupo magro", dall'altro si distacca verso il 1885 dall'impressionismo di Pissarro, cerca di superare nel 1890 le acquisizioni del sintetismo e infine si libera negli ultimi tempi di ogni residuo simbolistico e letterario, abbandonando ogni volta un riferimento estetico faticosamente conquistato per lanciarsi in un'avventura assai più rischiosa per la sua "gloria" della scelta della "bohème" o dell'isolamento esotico [...].

Prima di scoprire in sé la propria giustificazione con l'astrattismo – soluzione che oggi non manca di suscitare nuovi problemi –, la pittura degli anni del simbolismo doveva cercare innanzi tutto di ritrovare quella dignità spirituale che la musica e la letteratura sembravano contenderle.

Gauguin sentiva confusamente ma con particolare intensità questa esigenza: e se gli si può rimproverare di aver talora mancato di intelligenza nelle singole soluzioni, bisogna nondimeno dargli atto di aver affrontato con coraggio i problemi della pittura del suo tempo e di averli intuiti in modo spesso geniale.

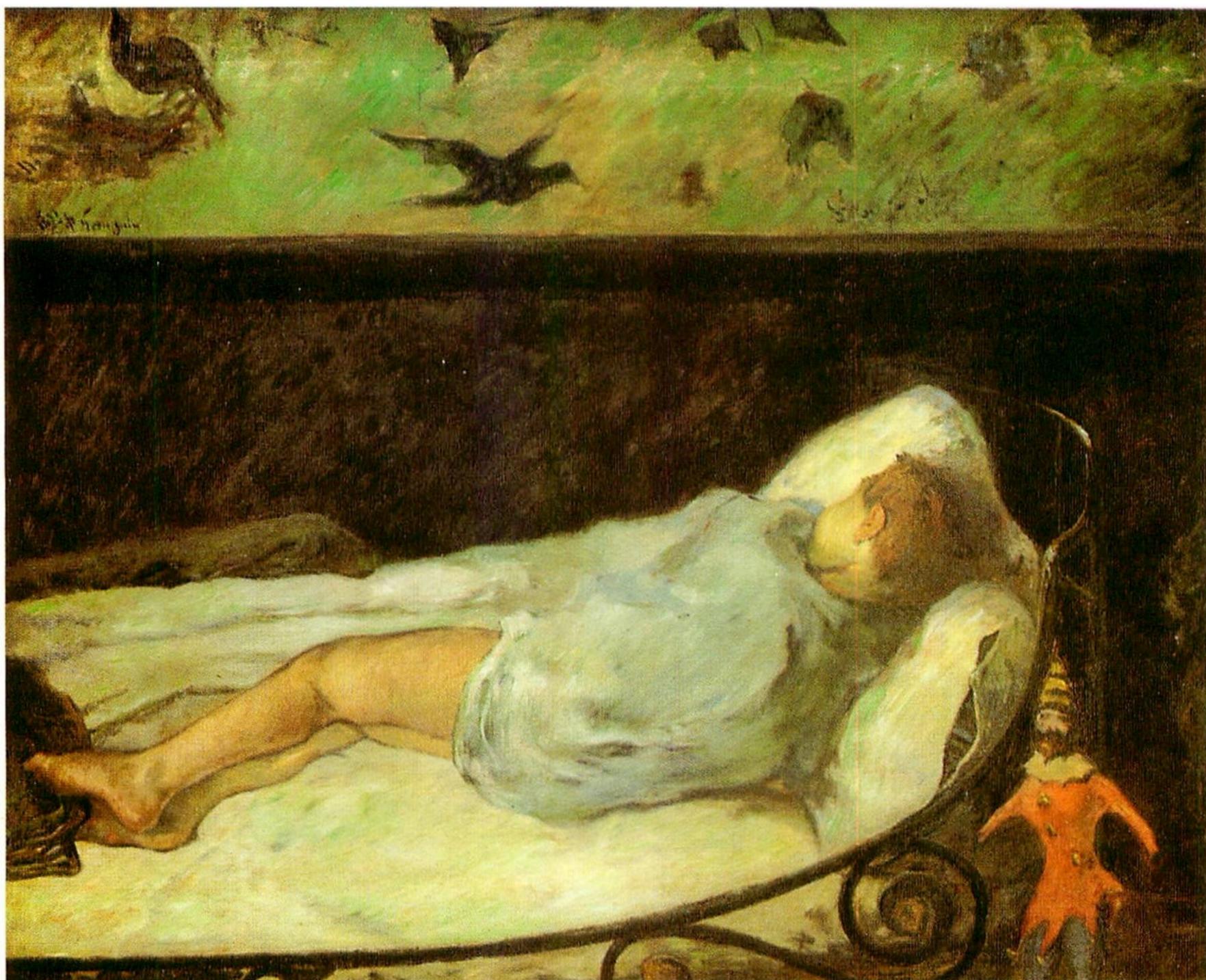
(F. Cachin, *Gauguin*, [Paris 1968], ed. ampliata e aggiornata, Milano 1988)



1

1. Studio di nudo (Suzanne che cuce), 1880, olio su tela, 115 x 80 cm. Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek. In occasione dell'esposizione impressionista del 1881 questo studio di nudo in un interno pone Gauguin all'attenzione della critica. Huysmans,

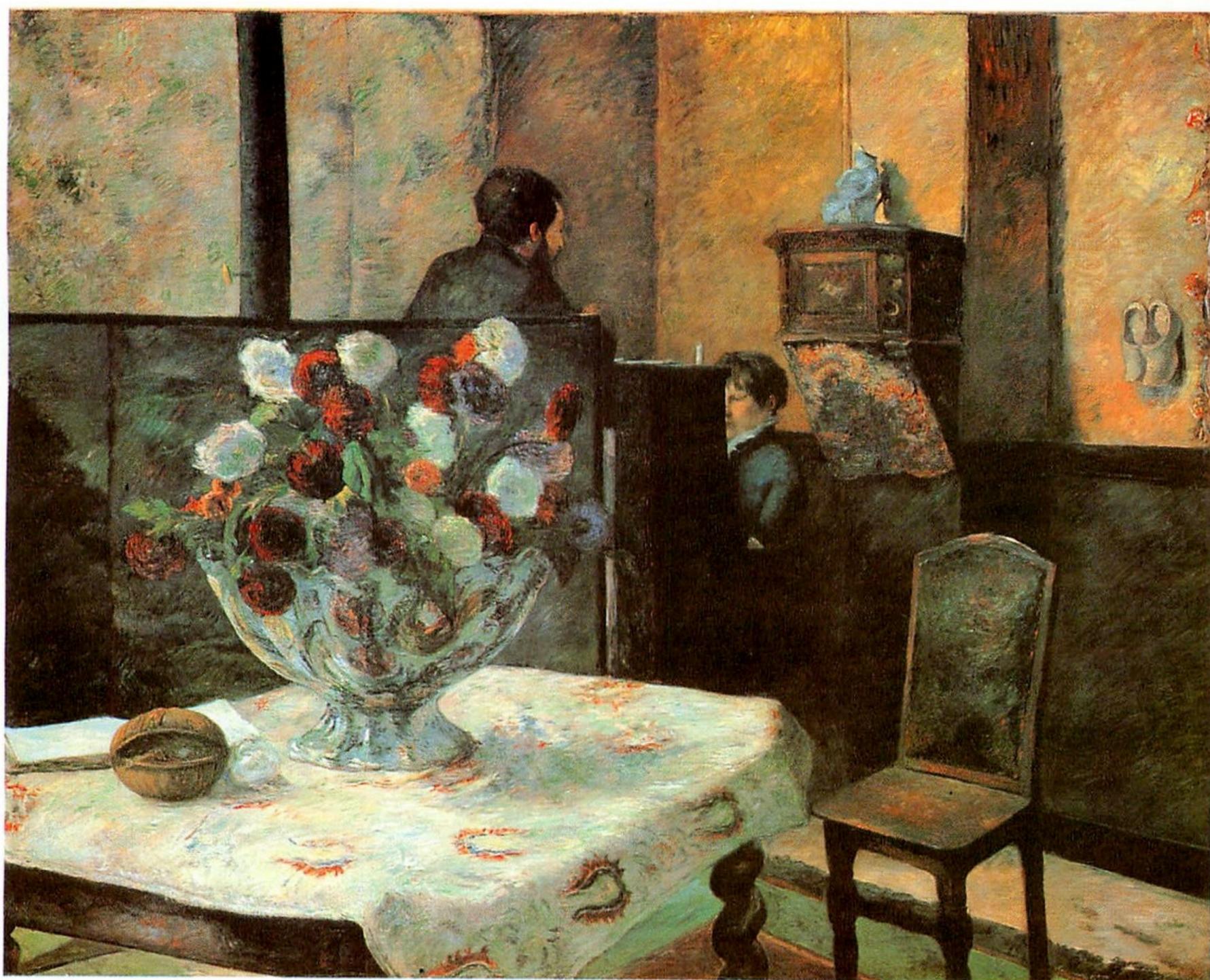
*in quel momento sulla linea del naturalismo zoliano, ne pone in risalto le doti di verità oggettiva, con cui l'artista riscatta, non senza una sottile vena ironica, un tema di lunga tradizione accademica, rivelando "un indiscutibile temperamento di pittore moderno".*



2

2. *Bambina dormiente*,  
1881, olio su tela, 54 × 73 cm.  
Copenaghen, collezione  
Ordrupgaard.  
Accanto ai paesaggi,  
le tematiche che l'artista tratta  
in questo periodo sono le nature  
morte e gli interni con ritratti,  
che riprendono le ardite  
impaginazioni di Degas.

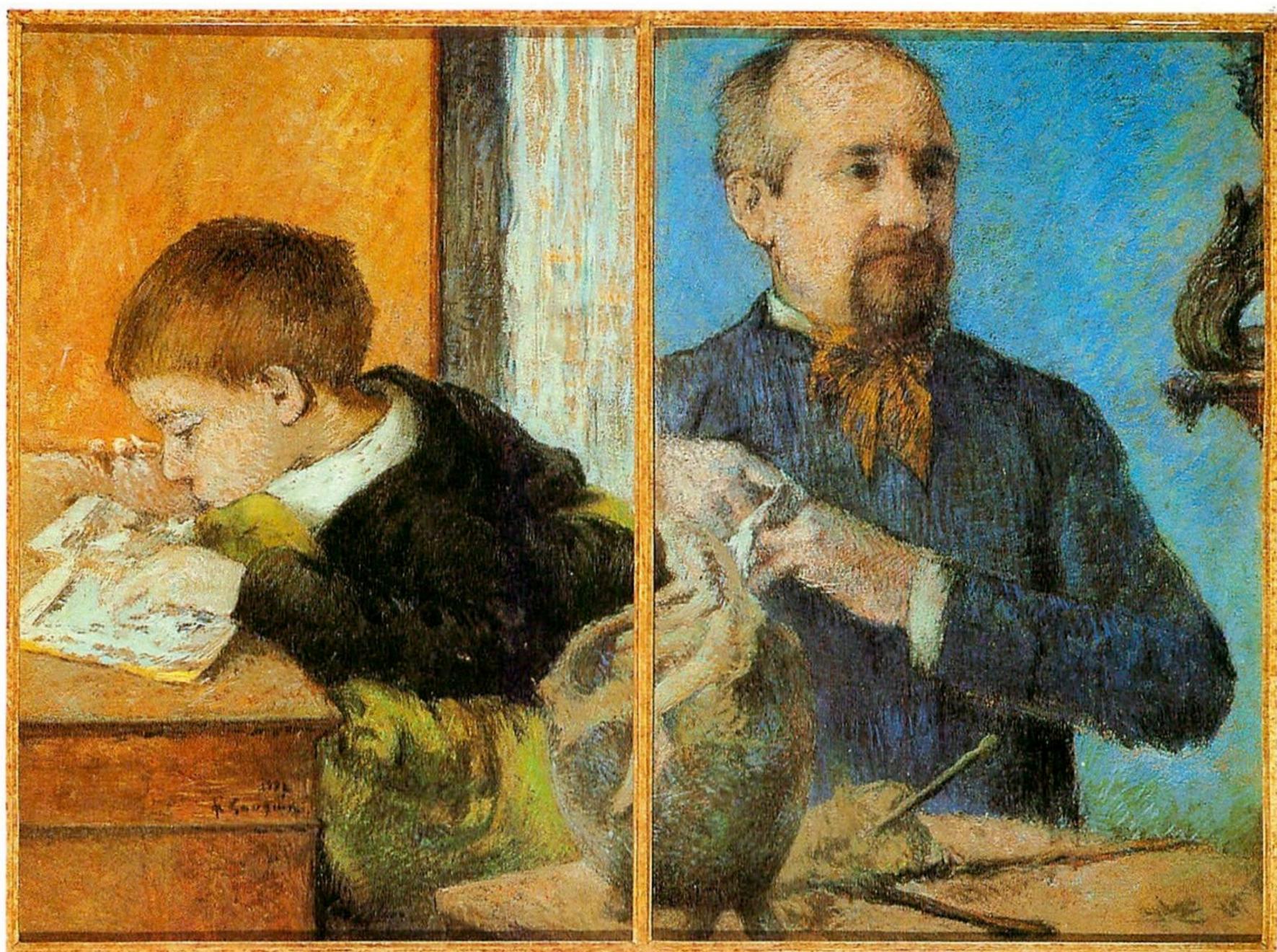
*In quest'opera, che per  
composizione e soluzioni tecniche  
si rivela già personale e ricca  
di inventiva, l'artista ritrae  
la figlia Aline. Esposto con  
probabilità alla settima mostra  
impressionista (1882), il dipinto  
rivela, nella parete a decori  
enigmatici, uno spunto che sarà  
ripreso in più lavori.*



3

3. Interno della casa dell'artista in rue Carcel a Parigi, 1881, olio su tela, 130 × 162 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet. Per formato e complessità d'impianto e di figurazione, l'opera rappresenta l'esito più ambizioso di questo periodo.

*L'attenzione è attratta dallo smagliante mazzo di zinnie sul tavolo, mentre il taglio inconsueto delle figure – Mette seminascosta dal pianoforte e Gauguin che l'ascolta appoggiato allo strumento – risente dell'influenza congiunta di Caillebotte e di Degas.*



4

4. Ritratto dello scultore Aubé con il figlio, 1882, pastello su carta, 53 × 72 cm. Parigi, Musée du Petit Palais. Il comune interesse per le arti decorative aveva avvicinato Gauguin a Jean-Paul Aubé, artista di formazione accademica e che godeva di qualche notorietà. Il procedimento usato

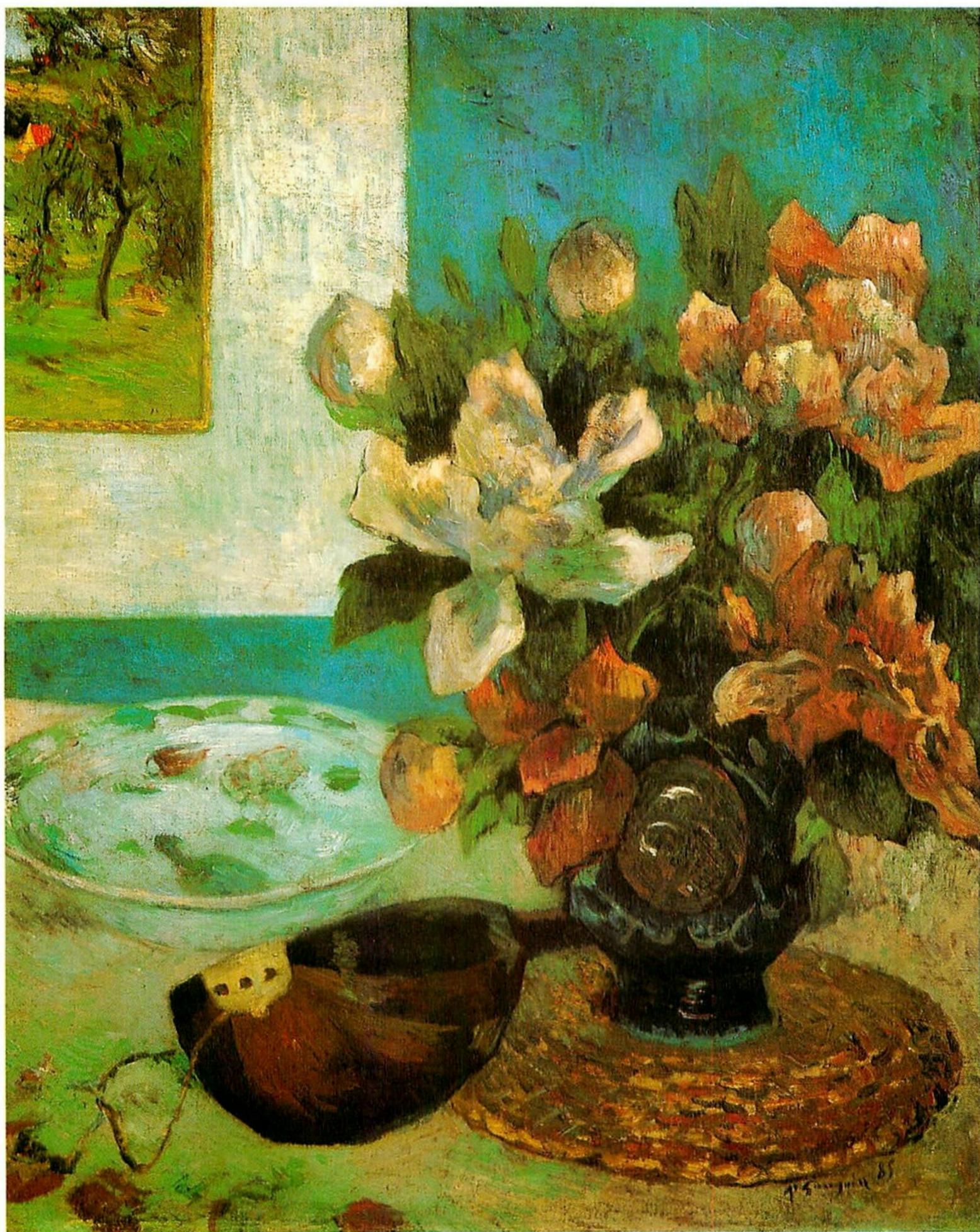
da Gauguin per questo doppio ritratto appare insolito: egli giustappone entro un'unica cornice due immagini su sfondi diversi, raccodate dal vaso di ceramica posto al centro. Diverso è anche lo spirito delle due raffigurazioni, più intimo quello del bimbo, più formale nella posa da artista il padre.



5

5. Cantante, medaglione,  
1880, legno con applicazioni di  
gesso e pittura, diametro 54 cm.  
Copenaghen, Ny Carlsberg  
Glyptotek.

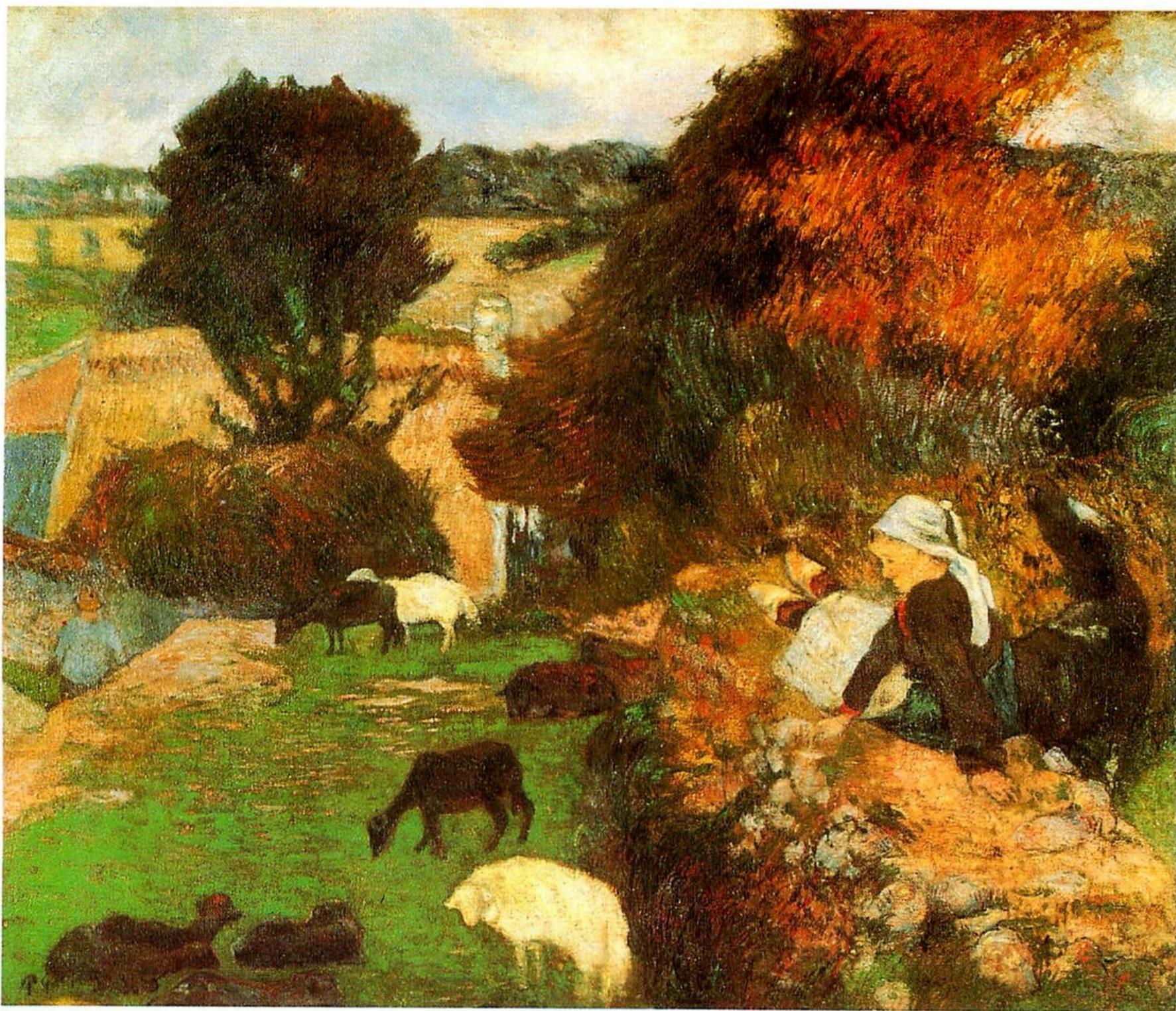
La scultura in legno, che pratica  
associandovi la pittura, occupa  
un posto primario negli interessi  
di Gauguin. Esposta nel 1881,  
alla sesta mostra degli  
impressionisti, l'opera riprende  
il tema delle scene di caffè  
concerto che trova ampia  
fortuna in quell'ambito.



6

6. Mandolino e vaso di fiori,  
1885, olio su tela, 64 × 53 cm.  
Parigi, Musée d'Orsay.  
Il tema delle nature morte,  
poco praticato dall'artista, trova  
in questo dipinto uno degli esiti

più significativi. Le novità sono  
costituite dal particolarissimo  
accordo tonale, caldo e sordo,  
e dall'opulenza sontuosa  
delle peonie poste in risalto  
dal fondo azzurro.



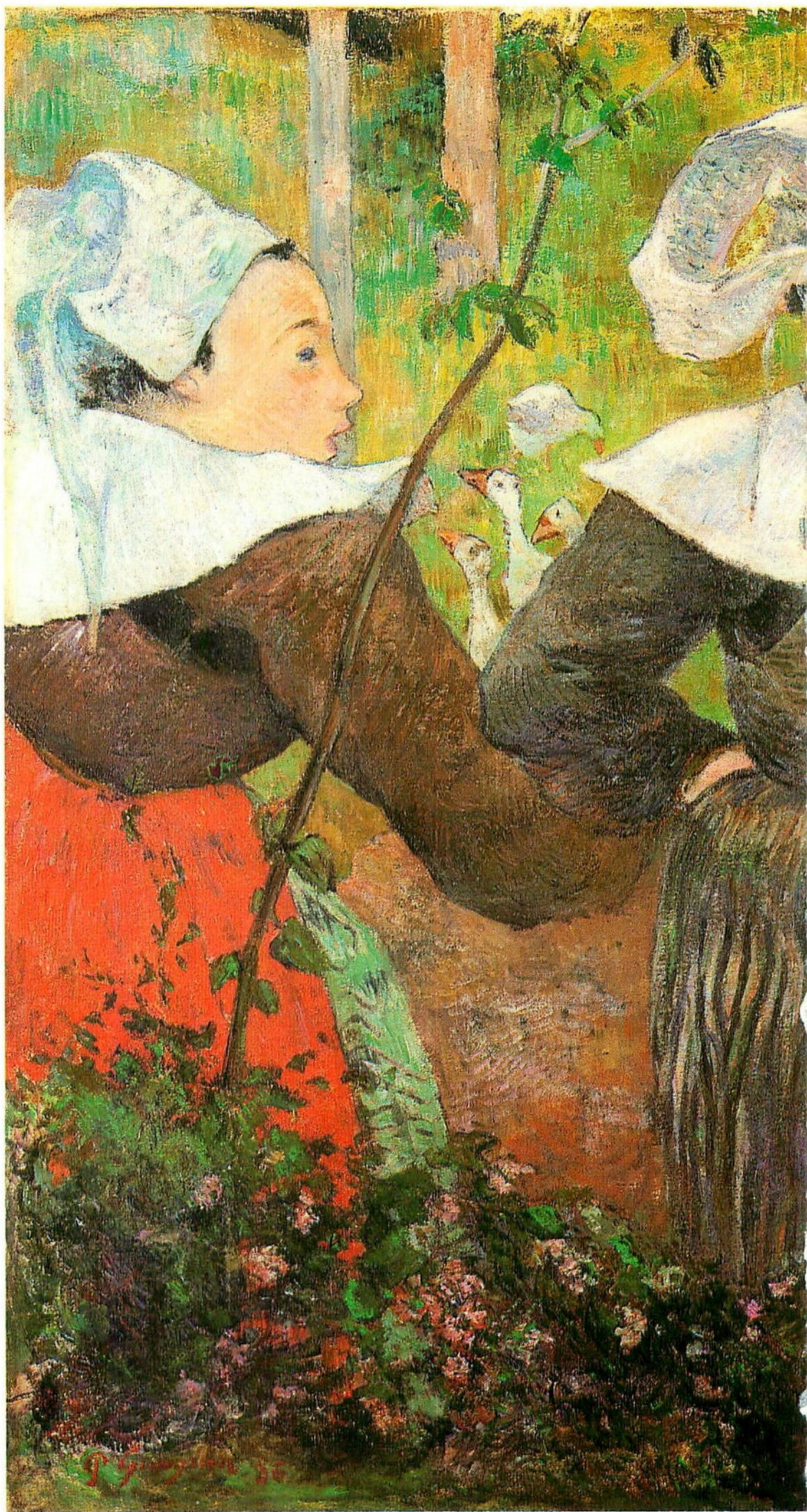
7

7. Pastorella bretone,  
1886, olio su tela, 60 × 73 cm.  
Newcastle-upon-Tyne, Laing  
Art Gallery.

*Eseguito durante il soggiorno  
a Pont-Aven nel luglio  
del 1886, il dipinto si avvale  
di una pennellata ancora  
impressionista, ma che a tratti  
si fa più nervosa e vibrante.  
Viceversa l'impianto, di cui  
si conosce un grande disegno  
preparatorio, risulta assai  
studiato e rivela il ritorno  
a procedimenti tradizionali.*

8. La danza delle quattro bretoni, 1886, olio su tela, 72 × 91 cm. Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

L'opera documenta una tappa significativa nella ricerca di un linguaggio sintetico, fondato su impaginazioni anticonvenzionali, sull'accentuazione dei contorni e sulla riduzione dello spazio in forma bidimensionale, che consente all'artista di trasporre le forme naturali in arabeschi decorativi. In tale direzione di lavoro Gauguin si affianca ad artisti più giovani e di conseguenza meno condizionati dall'impressionismo, quali Bernard e Anquetin.







9

9. Natura morta  
con profilo di Laval, 1886,  
olio su tela, 46 × 38 cm.  
Collezione Josefowitz.  
All'originalità  
dell'impaginazione,  
fortemente influenzata dal gusto  
giapponesizzante, contribuisce  
l'affacciarsi ardito

e in controluce del profilo del  
giovane pittore, Charles Laval,  
che Gauguin aveva conosciuto  
quell'estate a Pont-Aven.  
La natura morta sul tavolo  
preannuncia nei colori, nella  
resa dei frutti e nella ceramica  
d'ispirazione "selvaggia",  
la futura produzione esotica.



10

10. Vaso con scene bretoni, 1887-1888, ceramica, altezza 29 cm. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Nell'inverno del 1886 Gauguin lavora presso il ceramista Ernest Chaplet, l'unico ceramista di

spicco in quel periodo, creatore di uno stile spoglio, che si rifaceva alle forme tradizionali delle terraglie contadine. Per Gauguin la ceramica avrà un valore particolare, per ragioni di ordine decorativo e morale,

sulla scorta delle teorie di William Morris. Più che il vago ideale umanitario di abbellire la vita quotidiana, l'artista pare non trascurare i possibili positivi risvolti economici dell'arte applicata all'industria.

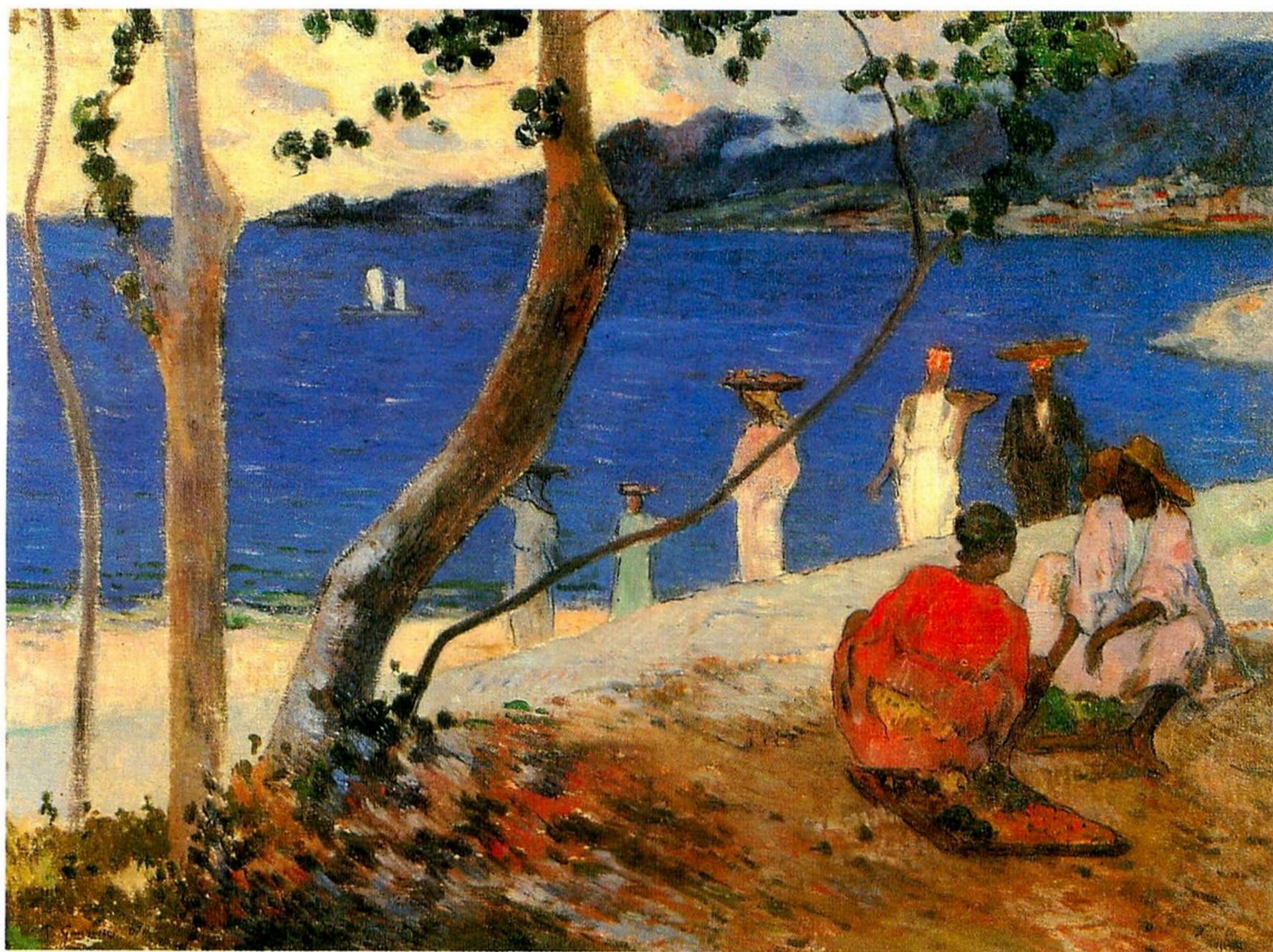


11

11. Testa di giovane martinicana, 1887, pastello su carta, 36 × 27 cm. Amsterdam, fondazione Vincent van Gogh, Rijksmuseum Vincent van Gogh.

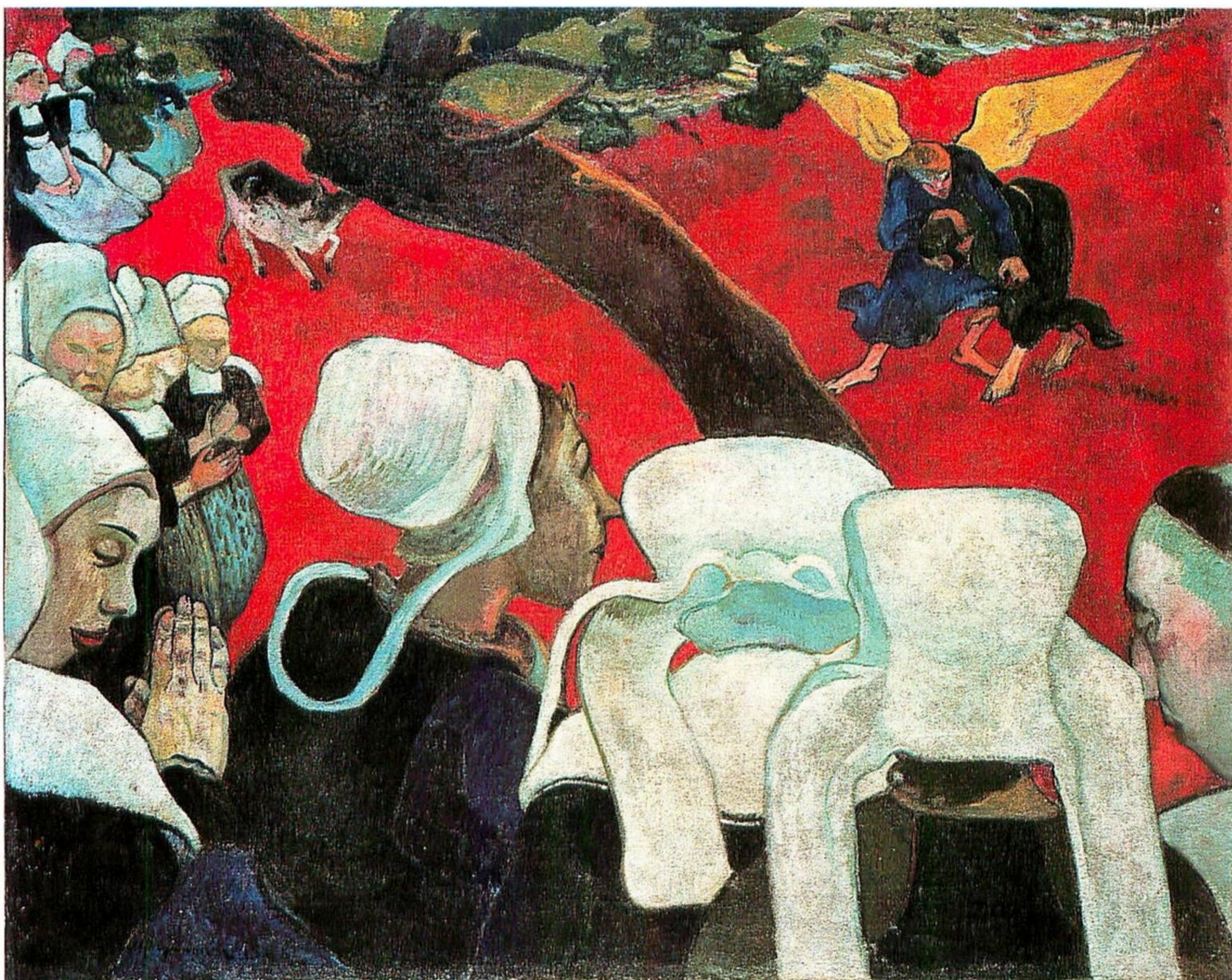
È una delle poche opere su carta eseguite dall'artista durante il soggiorno in Martinica (giugno-ottobre 1887).

La giovane indigena, con la graziosa acconciatura di Madras, inaugura la serie di bellezze esotiche, fulcro della produzione successiva dell'artista. Il disegno fu acquistato da Théo van Gogh, che come il fratello apprezzava particolarmente la produzione martinicana di Gauguin.



12

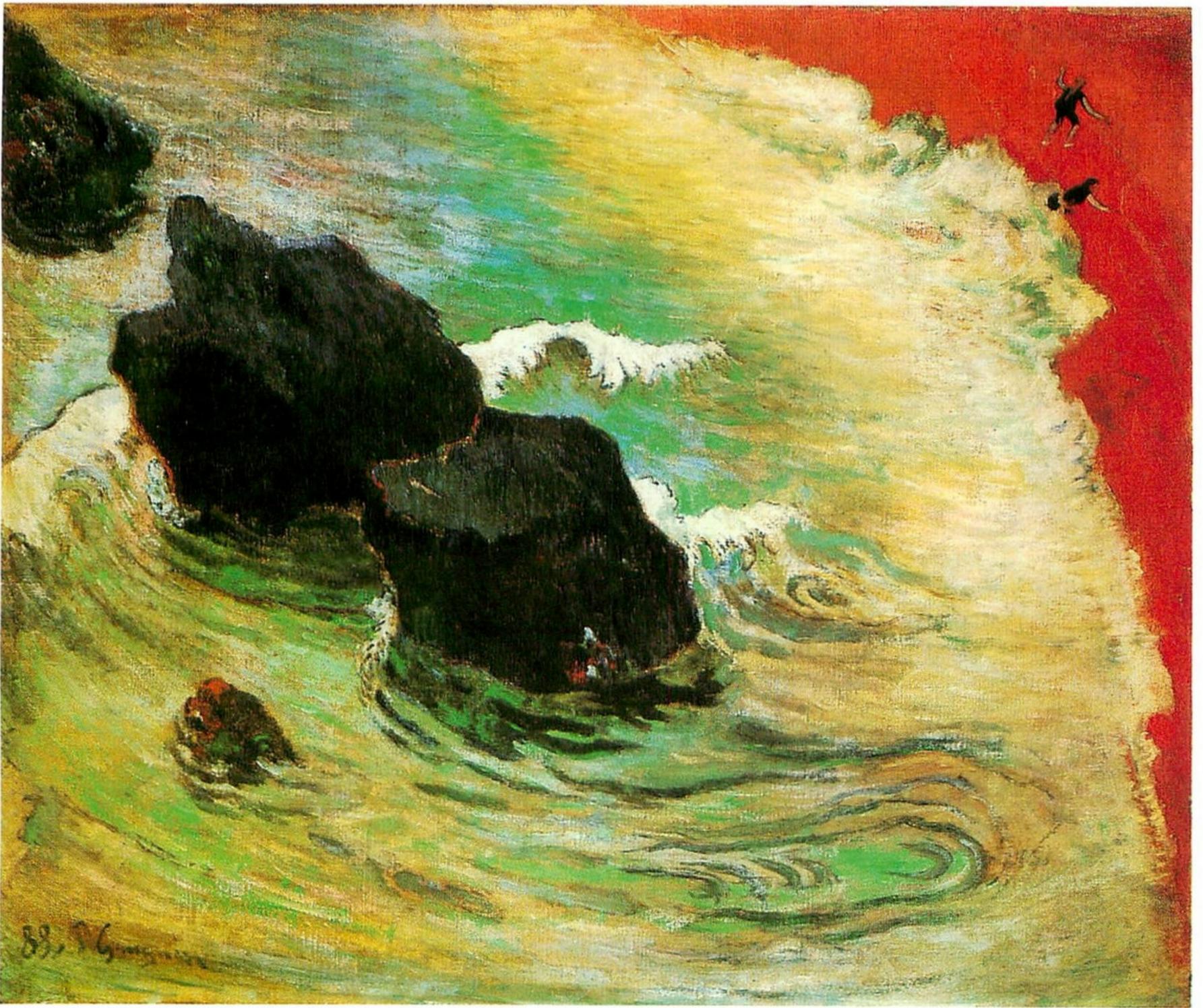
12. In riva al mare, 1887,  
 olio su tela, 46 × 61 cm.  
 Parigi, collezione privata.  
 L'opera riflette ancora  
 lo stretto ascendente del gusto  
 giapponese che ne impronta  
 l'impaginazione, ricca  
 di riferimenti ad una stampa  
 di Hokusai della serie  
 delle Trentasei vedute  
 del monte Fuji.



13

13. La visione dopo il sermone, 1888, olio su tela, 73 × 92 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland. La novità presentata dal quadro è la coesistenza di un piano reale e di uno immaginario, raccordati tra loro da elementi plastici quali il disegno a nastro determinato dalle bretoni inginocchiate e la diagonale

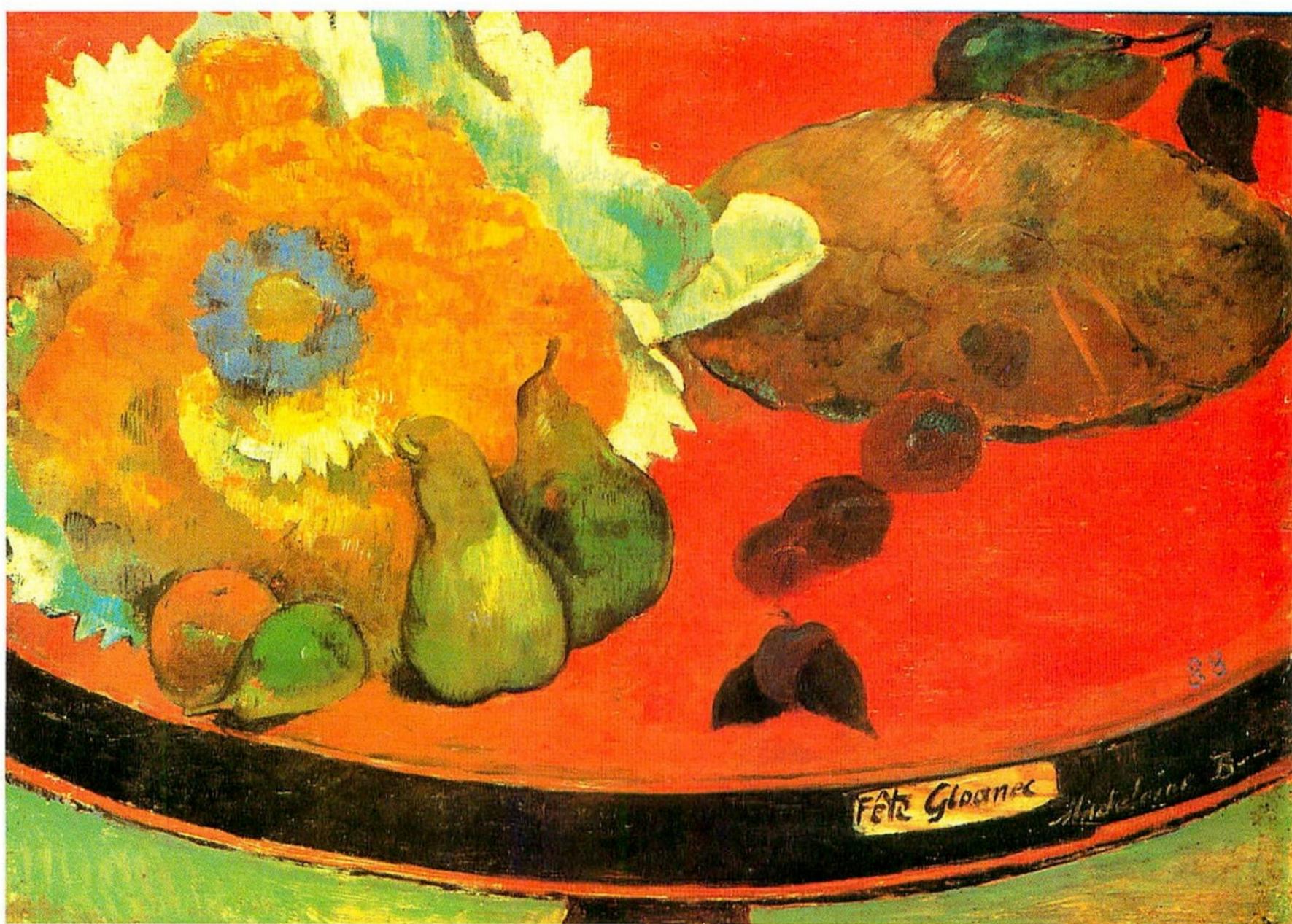
segnata dall'albero che divide a metà lo straordinario campo rosso, in cui si svolge la biblica lotta di Giacobbe con l'angelo. La tela fu realizzata per essere donata alla chiesa di Nizon. Il parroco rifiutò l'opera, che fu esposta nel 1889 a Bruxelles, dove fu accolta come una sorta di manifesto pittorico del simbolismo.



14

14. L'onda, olio su tela,  
49 × 58 cm. New York,  
collezione privata.

La resa stilizzata del paesaggio,  
di evidente derivazione  
giapponese, si ispira  
probabilmente alla xilografia  
di Hiroshige intitolata  
Il gorgo. La tela fu realizzata  
a Le Pouldu: gli elementi  
antinaturalistici della  
rappresentazione – si vedano  
i minuscoli bagnanti raggiunti  
dall'onda – esaltano le valenze  
simboliche dell'immagine.



15

15. Natura morta (Fête Gloanec), 1888, olio su tela, 38 × 53 cm. Orléans, Musée des Beaux-Arts.

L'opera fu eseguita in occasione della festa di Marie-Jeanne Gloanec, proprietaria della pensione di Pont-Aven, e Gauguin la firmò con il nome di Madeleine Bernard, sorella di Émile, forse per cautelarsi da

eventuali riserve. Appartenuto per lungo tempo a Maurice Denis, futuro teorico della pittura "sintetista" e colorata che i Nabis derivarono dai principi di Gauguin, essa ne rispecchia felicemente la celebre definizione del 1891, secondo cui il quadro è "essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori in un dato ordine".



16

16. Autoritratto  
(Les misérables), 1888,  
olio su tela, 45 × 55 cm.  
Amsterdam, fondazione Vincent  
van Gogh, Rijksmuseum  
Vincent van Gogh.  
Dedicato "all'amico Vincent",  
l'autoritratto trae grande forza  
espressiva dall'intonazione  
rossastra, come infuocata, e dal  
segno incisivo di cui l'artista si

avvale. In alto sulla destra c'è  
un piccolo ritratto di Bernard,  
ma campeggia l'autoritratto di  
Gauguin, di una tristezza cupa,  
in sintonia con il tono pessimista  
delle lettere, e non privo  
di intenzioni extrapittoriche,  
tra le quali quella d'interessare  
Théo van Gogh alla sua pittura  
nella ricerca di sicurezze  
economiche e personali.



17

17. Nel giardino dell'ospedale di Arles, 1888, olio su tela, 73 × 92 cm. Chicago, The Art Institute. La tela fu realizzata durante il soggiorno di Gauguin ad Arles, dove fu ospite di van Gogh dall'ottobre al dicembre 1888. A proposito di questo soggiorno l'artista, in una lettera a Bernard scritta verso

la fine di ottobre, rivelava: "È strano, qui Vincent trova degli spunti alla Daumier, mentre io ci vedo dei colori alla Puvis con un pizzico di Giappone. Le donne del luogo, con la loro acconciatura elegante, una bellezza di tipo greco, gli scialli drappeggiati come nelle opere dei primitivi, ricordano certi fregi greci".



18

18. Madame Ginoux al caffè,  
1888, olio su tela, 73 × 92 cm.  
Mosca, Museo Puškin.  
L'ambiente e i personaggi sullo  
sfondo costituiscono una sorta  
di omaggio a van Gogh,  
che li aveva a sua volta dipinti;  
tuttavia l'impianto compositivo  
e la tecnica rimandano più  
strettamente a Cézanne.





20

19. Vaso con ritratto della signora Schuffenecker, 1889, grès, 24,2 × 16,8 × 17,8 cm. Dallas, Museum of Art.

20. La famiglia Schuffenecker, 1889, olio su tela, 73 × 92 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Dedicato "al buon Schuffenecker", amico e compagno di lunga data, raffigurato con tratti quasi

caricaturali e in atteggiamento umile, questo singolare ritratto di famiglia è risolto dall'artista con un linguaggio reso fortemente espressivo dal cromatismo, intensificato per l'accostamento di colori complementari.



21

21. Due bambine, 1890,  
olio su tela, 46 × 61 cm.  
Copenaghen, Ny Carlsberg  
Glyptotek.

Ascritto tradizionalmente agli  
anni 1894-95, il dipinto è stato  
invece recentemente riferito  
(Cachin, 1988) ad una data  
leggermente anteriore  
in relazione ai netti contrasti  
di colore che corrispondono  
all'ardito cromatismo delle tele  
degli anni 1889-90. Il quadro  
evoca alcuni inquietanti ritratti  
dipinti da van Gogh nel 1888  
e che Gauguin aveva veduto  
ad Arles.

22. Vaso in forma di testa  
(Autoritratto), 1889, grès  
flambé, altezza 19,3 cm.  
Copenaghen,  
Kunstindustrimuseet.

L'idea del vaso in forma di testa  
deriva dall'arte popolare,  
ma soprattutto dalla ceramica  
peruviana, oggetti che la madre  
dell'artista collezionava. Tale  
derivazione, accentuata dalla  
resa dei tratti che ne esaltano  
le origini indie, contrasta  
con la tecnica utilizzata, il grès

flambé con colature di colore,  
di matrice giapponese e praticata  
da Chaplet. Queste tracce  
di colore rosso sangue evocano  
le scene di martirio delle teste  
tagliate del Battista  
e di Orfeo: Gauguin,  
in una trasposizione da leggere  
in chiave simbolica, si presenta  
in veste di martire dell'arte,  
a cui si richiamerà anche con  
un autoritratto, di poco  
posteriore, in cui si raffigura  
con la tunica di Cristo.





23

23. Autoritratto con il Cristo giallo, 1889-1890, olio su tela, 38 × 36 cm. Francia, collezione privata.

*Eseguito a Le Pouldu in Bretagna, il dipinto presenta l'artista accanto a due opere di cui era particolarmente orgoglioso: Il Cristo giallo*

*e un vaso da tabacco in terracotta smaltata con la sua effigie. Il tutto compone una sorta di simbolico trittico, in cui l'espressione schiva e amara del volto dell'artista conferisce all'immagine una singolare forza espressiva.*



24

24. La belle Angèle, 1889, olio su tela, 92 × 73 cm. Parigi, Musée d'Orsay. Il ritratto di Madame Satre, noto come La belle Angèle, ha carattere sacro e si presenta come una sorta di icona.

*La figura è racchiusa entro un tondo, incompleto per un calcolato decentramento dell'immagine, che – come i fiori sparsi sullo sfondo e l'assenza di legame tra figura e fondo – rimanda a modelli giapponesi.*



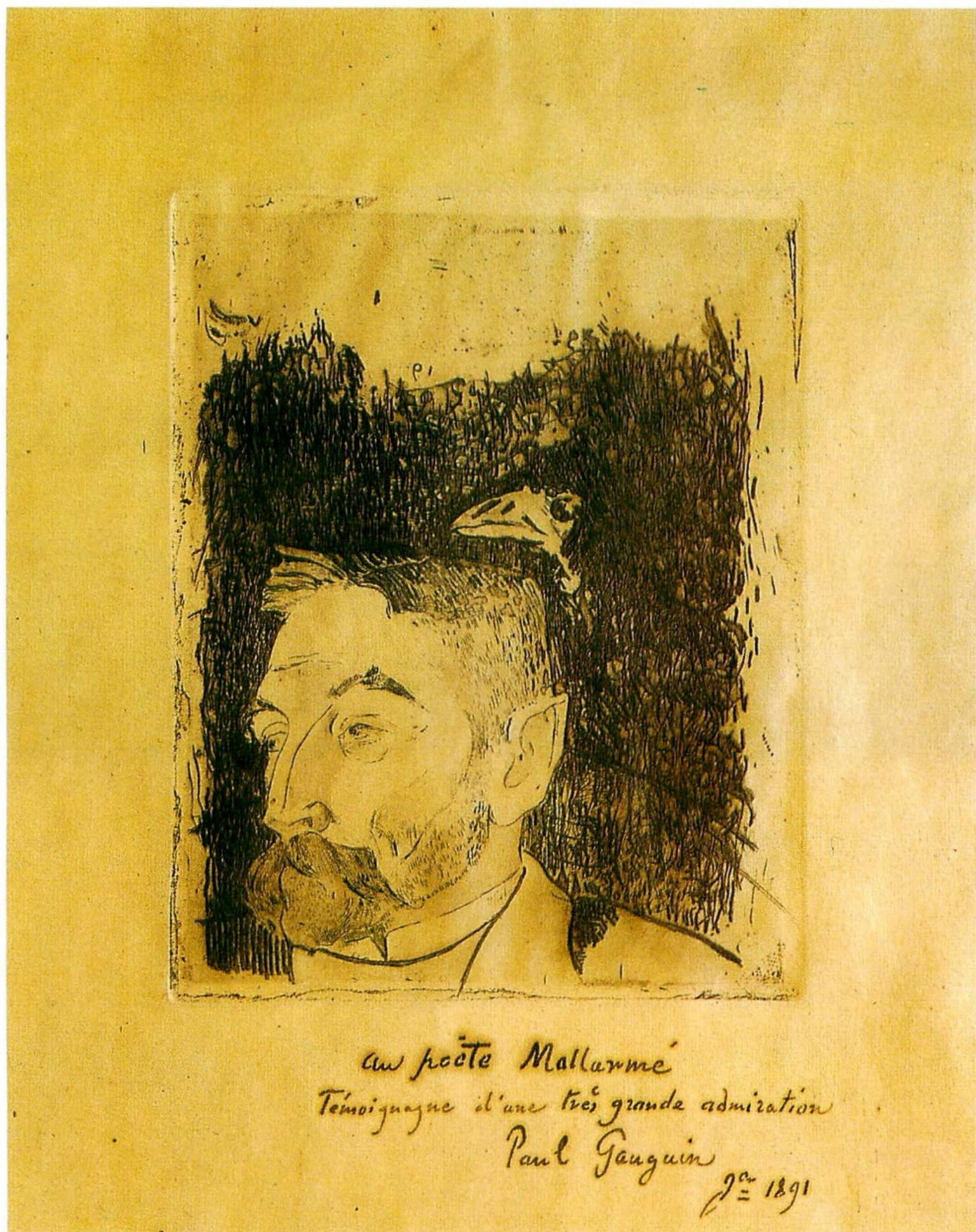
25

25. Tra le onde  
(Ondina), 1889, olio su tela,  
92 × 71,5 cm. Cleveland,  
Museum of Art.

*Il dipinto segna una tappa  
di grande rilevanza nella  
produzione dell'artista. Il nudo  
femminile, tema che Gauguin  
aveva trattato quindici anni*

*prima nella Suzanne che cuce  
(tav. 1), viene risolto con un  
punto di vista molto ravvicinato,  
che ne evidenzia la ricerca  
audacemente bidimensionale  
e il vivace cromatismo. Il  
risultato è un'immagine  
semplificata e parzialmente  
deformata – si veda il profilo*

*della donna – che rivela  
l'ottica eminentemente  
decorativa con cui è stata  
concepita. L'impaginazione, la  
semplicità e la forza evocativa  
che improntano la scena  
appaiono, ancora una volta,  
non privi di riferimenti  
a Degas e al gusto giapponese.*

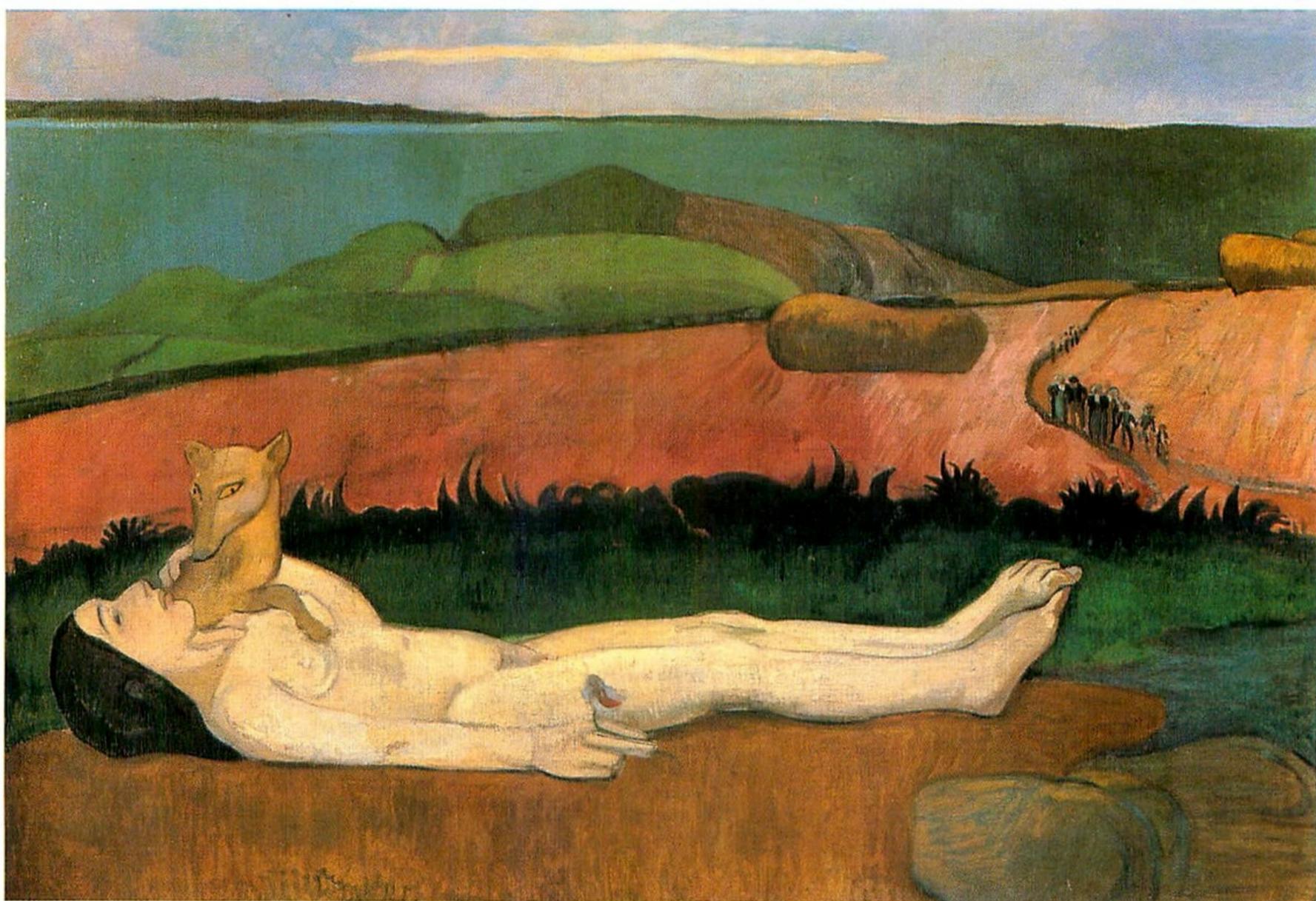


26

26. Ritratto di Mallarmé con dedica, 1891, acquaforte su velina, 18 × 14 cm. Parigi, collezione privata.

La preziosa acquaforte, tirata in pochi esemplari di cui Gauguin fece dono ad amici pittori e poeti, attesta i sentimenti di stima che egli

nutrì verso il poeta. Questi, conosciuto nel 1890, intervenne più volte in suo favore. Pur non avendo mai scritto nulla sulla pittura di Gauguin, in una lettera a Fontainas ne offre una mirabile definizione: "Come è possibile porre tanto mistero in tanto fulgore?".

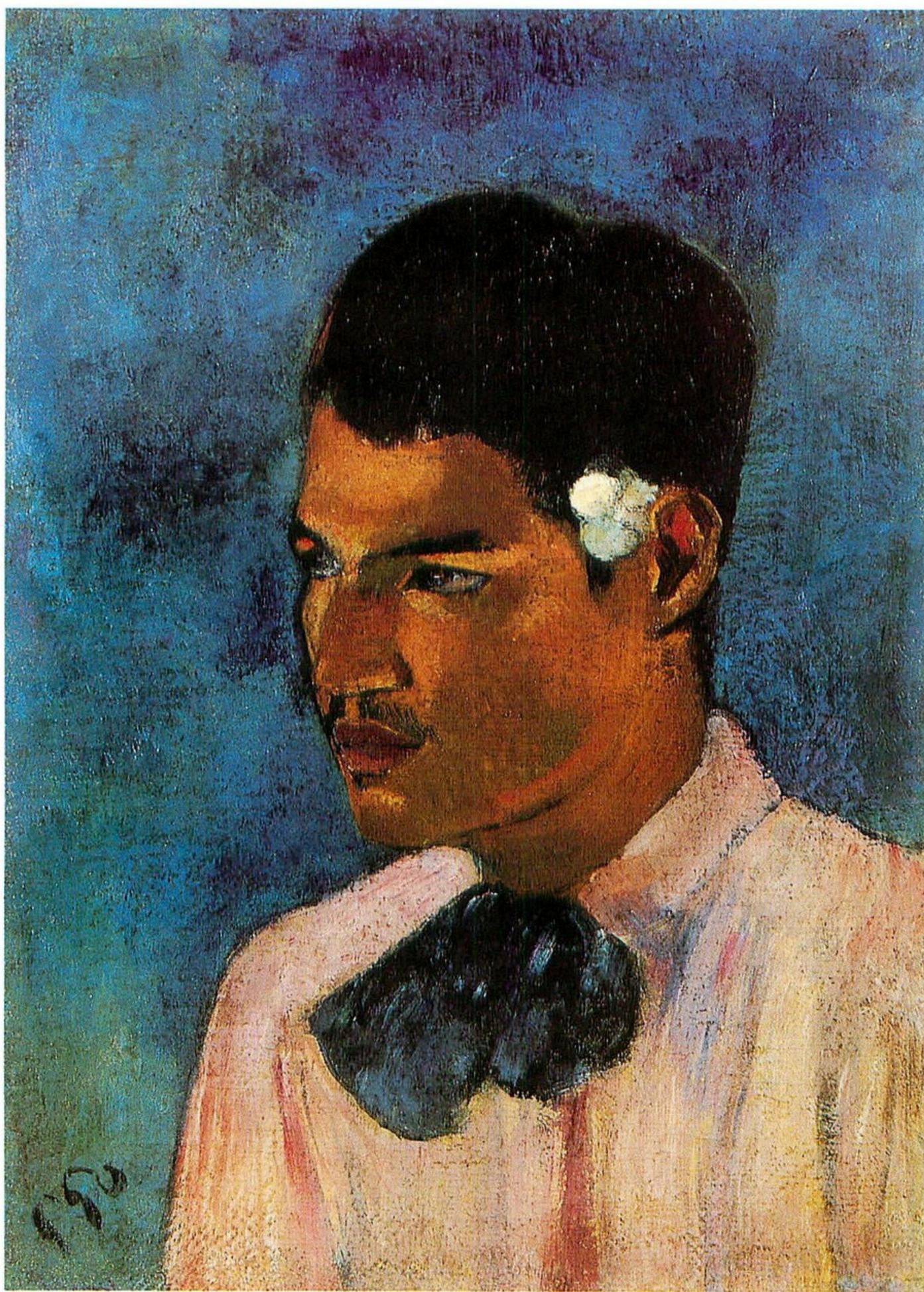


27

27. La perdita  
della verginità, 1891,  
olio su tela, 90 × 130 cm.  
Norfolk, Virginia, Chrysler  
Art Museum.

*Noto anche con il titolo  
Il risveglio di primavera,  
il dipinto è carico di suggestioni  
simboliche, a partire dalla  
presenza della volpe considerata  
"simbolo di perversità".*

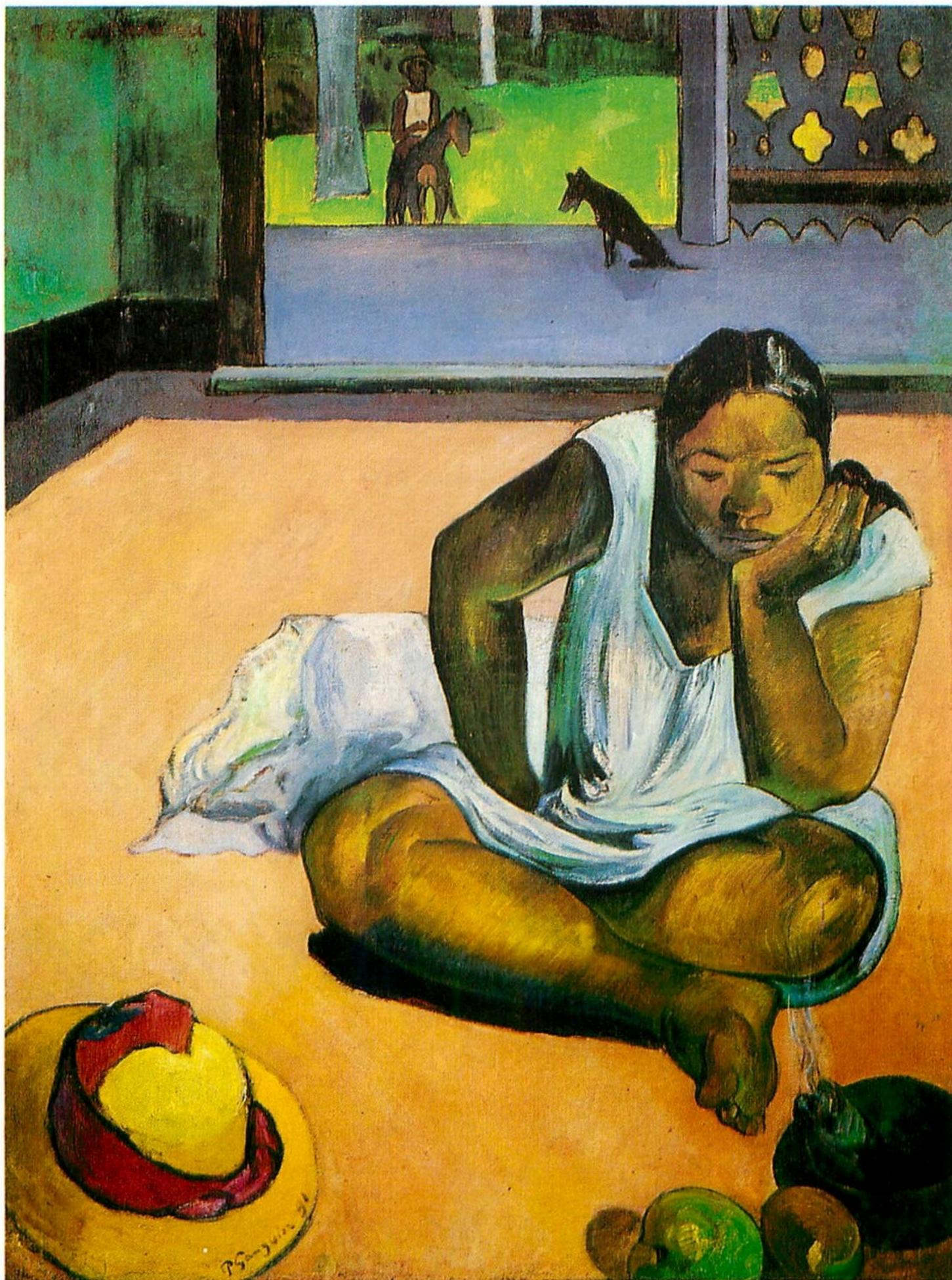
*Tuttavia la voluta attenuazione  
della carica erotica connessa  
all'immagine è stata da alcuni  
posta in relazione, in una sorta  
di ironica contrapposizione, alla  
Olympia di Manet, che proprio  
in quegli anni era entrata a far  
parte delle collezioni del Musée  
du Luxembourg.*



28

28. Giovane dal fiore all'orecchio, c. 1891, olio su tela, 46 × 33 cm. Stati Uniti, collezione privata. L'impaginazione tradizionale e la posa di tre quarti inducono a riferire quest'opera non datata ai primi tempi del soggiorno

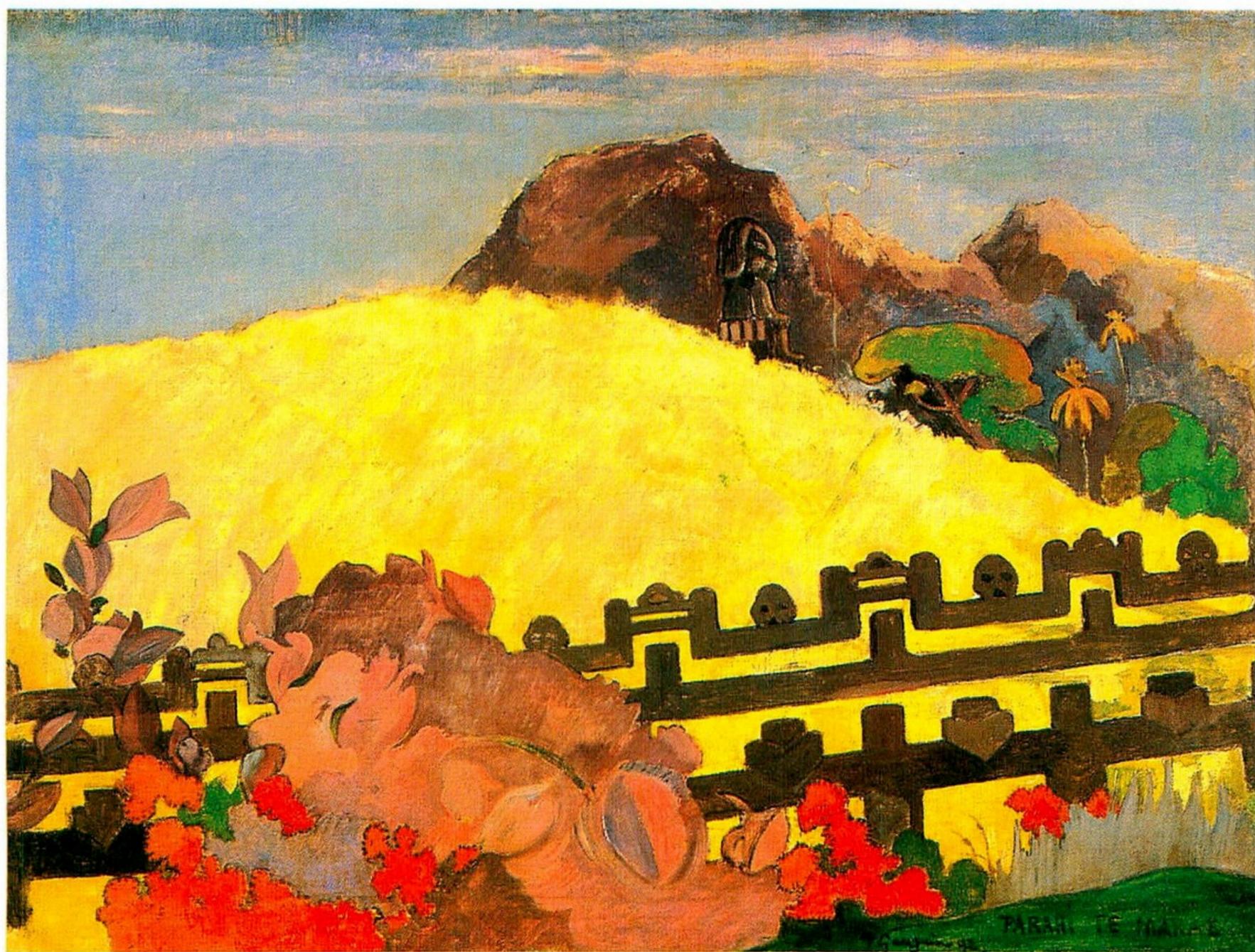
tahitiano di Gauguin a Papeete. Affascinato dalla bellezza classica e insieme esotica del modello, Gauguin ne esalta lo sguardo, dolce e lievemente triste. Il dipinto appartenne a Henry Matisse, che lo acquistò ai primi del secolo.



29

29. Te faaturuma  
(Il silenzio), 1891,  
olio su tela, 91 × 68 cm.  
Worcester, Art Museum.  
In occasione di una mostra  
a Copenaghen nel 1893  
fu Gauguin stesso ad indicare  
alla moglie il titolo tahitiano  
di questa tela, la cui

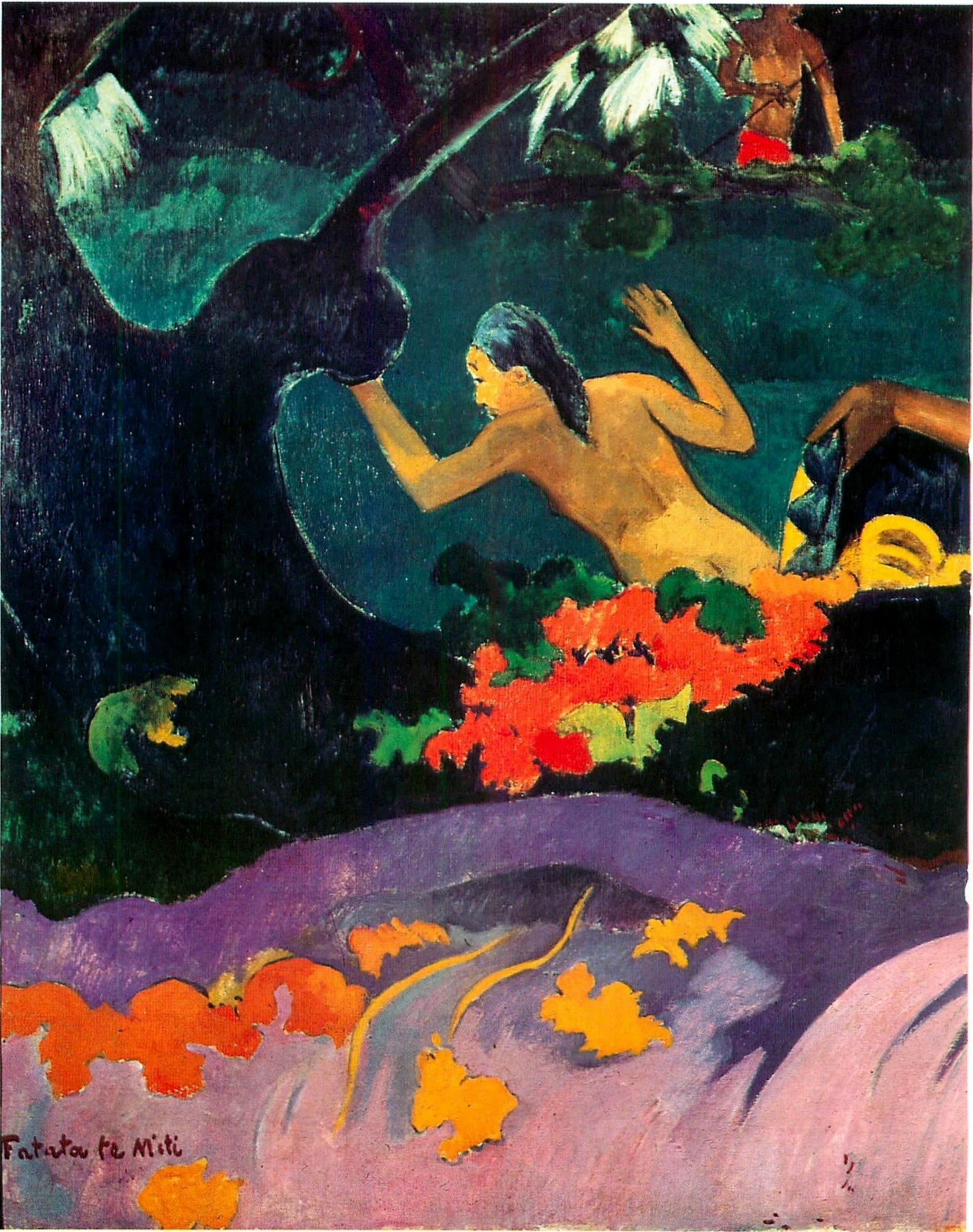
concentrazione, venata dal  
mistero dei pensieri della donna  
ritratta, risulta più efficace  
di altri esiti, volutamente  
enigmatici. Il dipinto fu  
acquistato da Degas, a cui  
piacquero la forza evocativa  
e il vigore che improntano  
la scena.



30

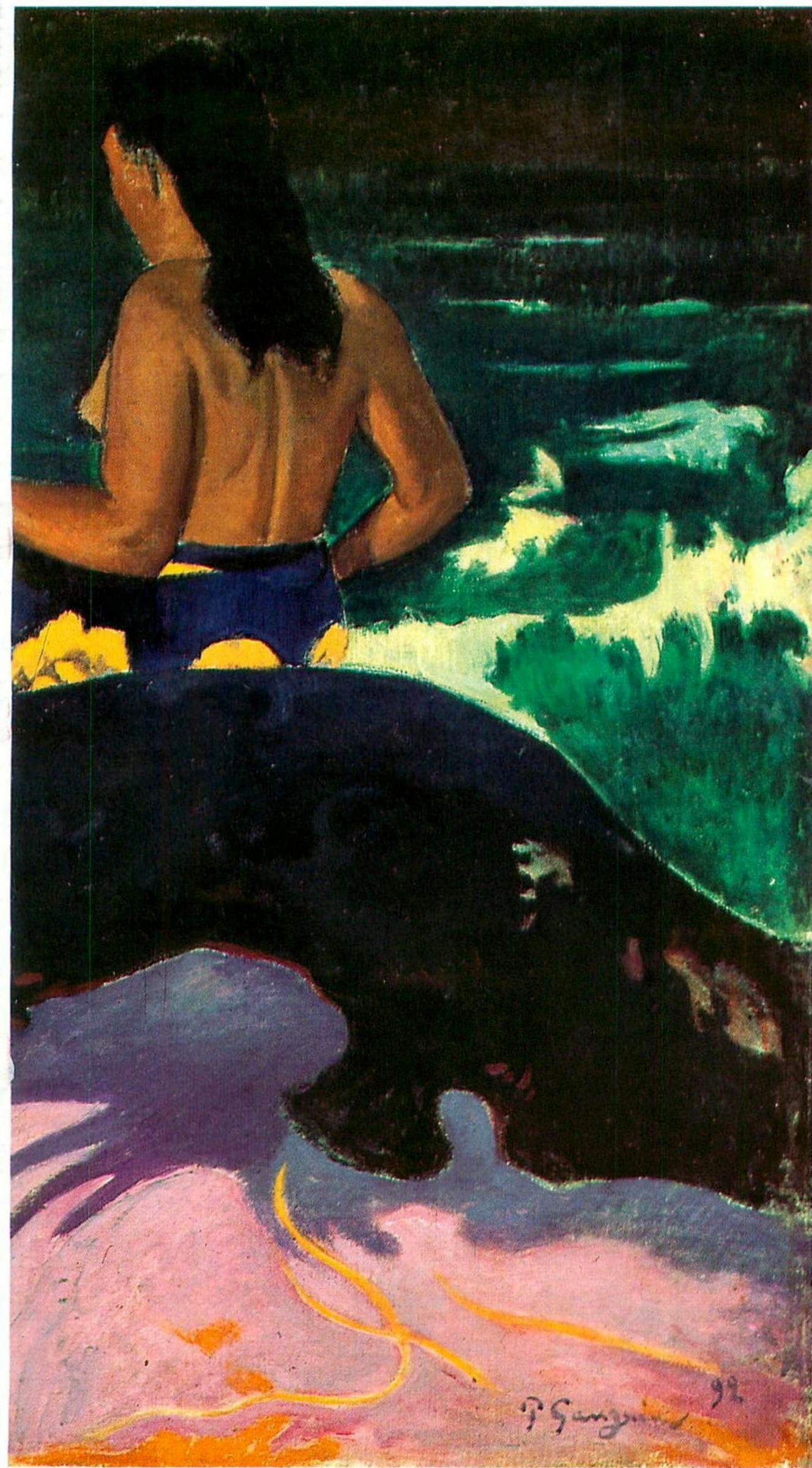
30. Parahi te marae  
(Là è il tempio), 1892,  
olio su tela, 68 × 91 cm.  
Filadelfia, Philadelphia  
Museum of Art.

*Incentrato sul giallo intenso  
della collina, il disegno  
geometrico decorativo  
della barriera e il riferimento  
ad antichi culti rituali  
(la statua del tiki, divinità  
maori, e i piccoli teschi)  
conferiscono al quadro  
un grande senso di mistero,  
in un'immagine che  
come poche altre  
prelude esplicitamente  
all'“art nouveau”.*



Fatatau te Miti

31. *Fatata te miti* (Vicino al mare), 1892, olio su tela, 68 × 92 cm. Washington, National Gallery of Art. Nel felice e fecondo primo soggiorno tahitiano, Gauguin si mostra affascinato dal tema delle donne sulla spiaggia, sempre ritratte in coppia, qui colte nell'atto di entrare in acqua.





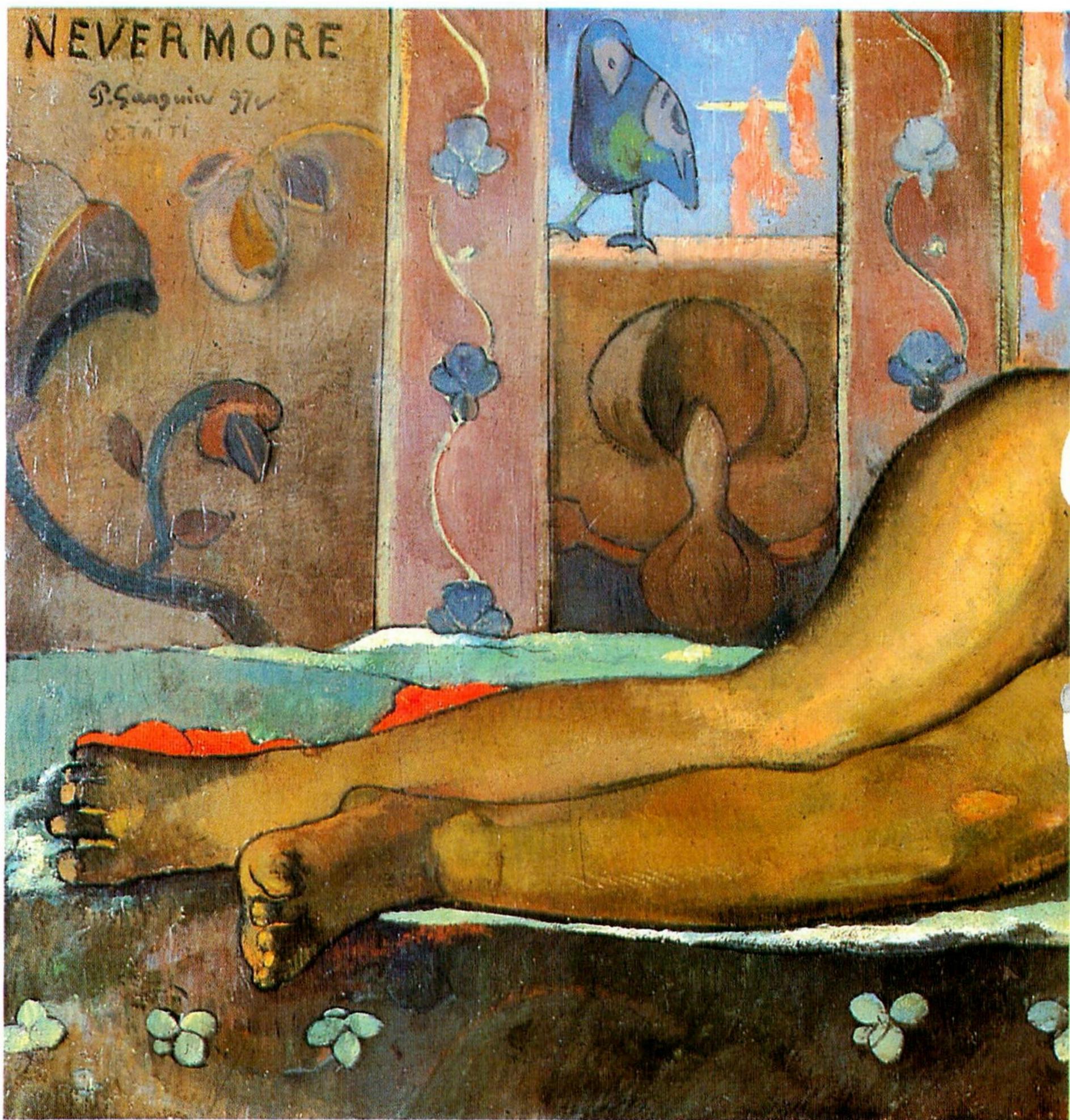
32

32. Otahi (Sola), 1893,  
olio su tela, 50 × 73 cm.  
Parigi, collezione privata.  
Lo stesso Gauguin definì  
quest'opera "un pezzo  
eccezionale" ed in effetti  
l'immagine coniuga in maniera  
sorprendente semplicità,  
modernità e forza evocativa.  
Esposto al Salon d'Automne  
del 1906, impressionò  
fortemente Maillol e Matisse.



33. *Oviri*, 1894, grès smaltato, altezza 75 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

*“Oviri” è il termine tahitiano per “selvaggio”, epiteto di cui Gauguin amava fregiarsi. Modellata nel corso dell’ultimo soggiorno parigino, Gauguin giudicava quest’opera come una delle sue creazioni più forti. Il crudo primitivismo che impronta l’effigie ne fa un’immagine eccentrica nel panorama dei soggetti dolci e malinconici che caratterizzano l’universo polinesiano dell’artista. Esposta alla retrospettiva del Salon d’Automne nel 1906, l’opera dovette influenzare fortemente Picasso che ne riprese le fattezze terrificanti nelle Demoiselles d’Avignon.*



34

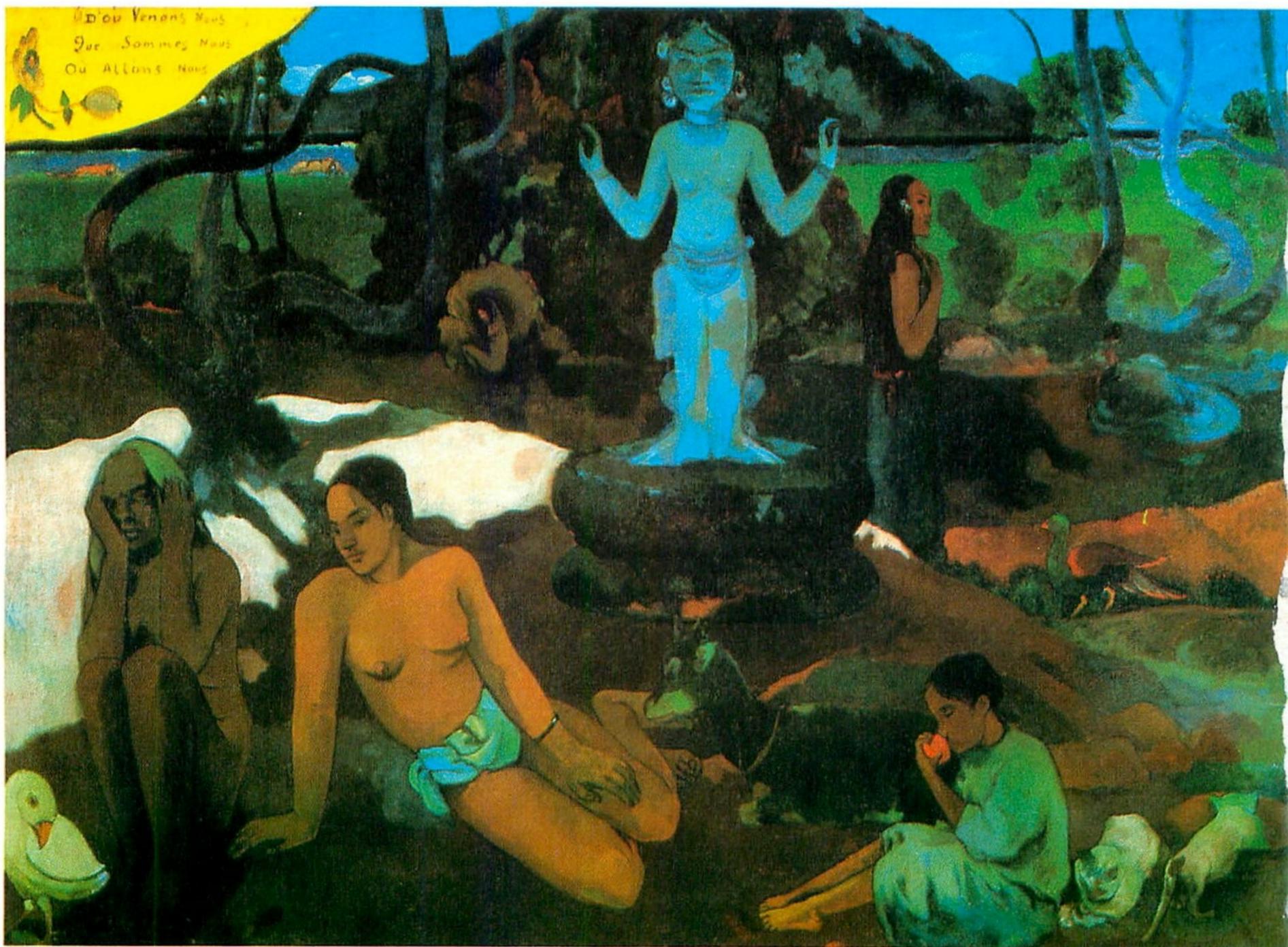
34. Nevermore (Tahiti),  
1897, olio su tela, 60 × 161 cm.  
Londra, Courtauld Institut  
Galleries.

Gauguin non innova, riprende  
motivi di altre tele, utilizzando  
allusioni letterarie per renderne

*più complesso il significato,  
che talvolta risulta tuttavia  
oppressivo e inquietante.*

*Appartiene a questo genere  
Nevermore, un omaggio  
a Mallarmé che aveva tradotto  
il poema di Poe, Il corvo.*

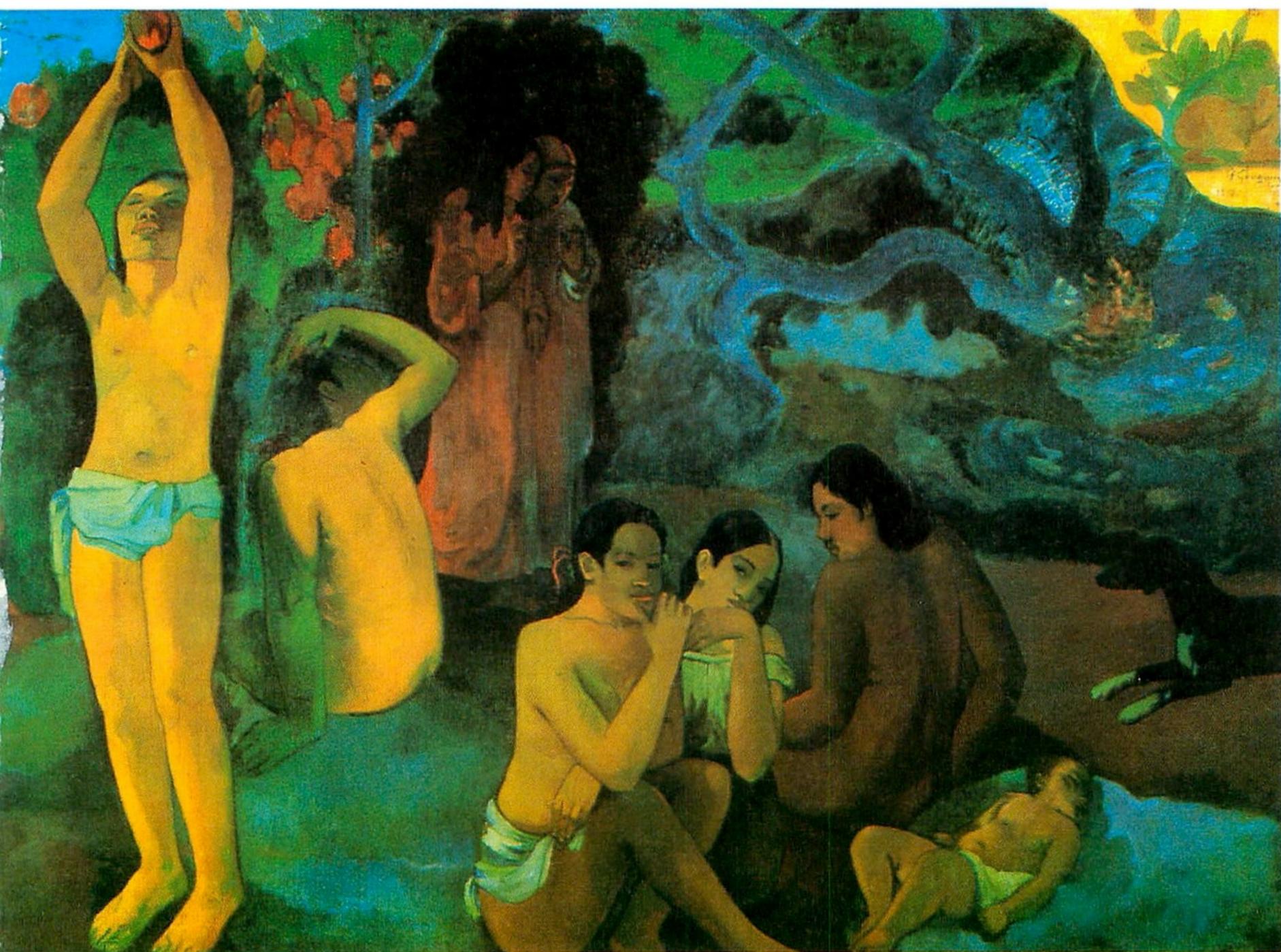




35

35. *Donde veniamo?  
Che siamo? Dove andiamo?,  
1897-1898, olio su tela,  
139 × 374,5 cm. Boston,  
Museum of Fine Arts.  
Una duplice aspirazione al mito  
e al monumentale lo porta a  
concepire quest'ambiziosa tela,  
che Gauguin stesso definì "un  
capolavoro". Eseguita a più  
riprese tra il 1897 e il 1898,*

*è una "summa" filosofica  
sulla vita, la civilizzazione, la  
sessualità. L'artista vi sviluppa  
il tema delle tre età dell'uomo  
e dei desideri e delle angosce  
che ne travagliano l'esistenza,  
in una grandiosa allegoria  
incentrata sull'andamento a  
fregio delle figure, dalle cadenze  
classiceggianti, e sul valore  
espressivo del colore.*





36

36. Cavalieri sulla spiaggia,  
1902, olio su tela, 66 × 76 cm.  
Essen, Folkwang Museum.  
Ormai distaccato dalla cerchia  
di artisti e letterati simbolisti,  
Gauguin ottiene alcuni degli  
esiti più alti della sua pittura.  
È il caso di questo dipinto, dove  
il tema della corsa dei cavalli  
non può essere interpretato  
che come un estremo omaggio  
a Degas.

## Bibliografia essenziale

P. Gauguin, *Gauguin mon père*, Paris, 1938.

J. Rewald, *Gauguin*, New York 1954.

H. Perruchot, *La vie de Gauguin*, Paris 1961.

M. Bodelsen, *Gauguin's Ceramics*, London 1964.

W. Jaworska, *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchatel 1971.

F. Agustoni e G. Lari, *Catalogo completo dell'opera grafica di Paul Gauguin*, Milano 1972.

G.M. Sugana, *L'opera completa di Gauguin*, Milano 1972.

E. Fezzi, F. Minervino, "Noa Noa" e il primo viaggio a Tahiti di Gauguin, Milano 1974.

R.D.J. Collins, *Paul Gauguin et la Nouvelle Zélande*, in "Gazette des Beaux-Arts", n. 90, novembre 1977.

M. Hoog, *Gauguin. Vie et oeuvre*, Friburg 1987.

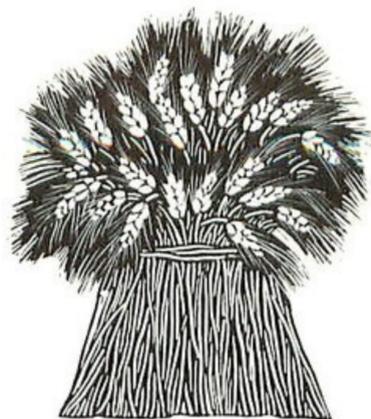
F. Cachin, *Gauguin*, Paris 1968; ed. riveduta e aggiornata, Milano 1988.

A.M. Damigella, *Gauguin*, in "Art e Dossier", n. 32, febbraio 1989.

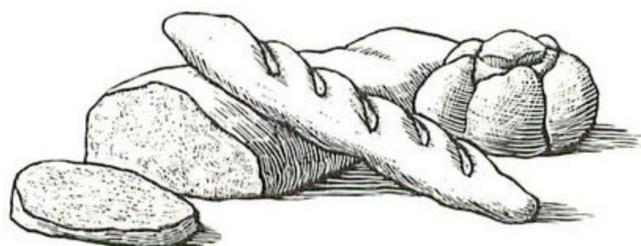
*Gauguin*, catalogo della mostra, coordinamento scientifico di R. Bretell, F. Cachin, C. Freches-Thory, C.F. Stuckey, Paris 1989.

*Referenze fotografiche*  
Archivio Electa, Milano  
Artothek, Peissenberg  
Photo Service Fabbri, Milano  
Scala, Firenze

Stampato per conto della Elemond Arte  
a cura della Elemond Impianti Industriali s.r.l.



# Anche per il '91, tutti utili, nessun profitto.

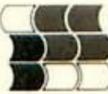


Sai dove vanno i miliardi di attivo dei nostri bilanci? Vengono reinvestiti, per finanziare idee e azioni a tutela dei consumatori. Servono cioè a proporti prodotti selezionati che rispondano a idee di consumo sempre più evolute: i prodotti Coop, per esempio, senza coloranti e rigorosamente controllati anche nell'uso degli additivi. Servono a rinnovare la rete distributiva e i punti vendita adeguando strutture, servizi, orari alle

reali necessità di chi compra. Servono ad aggiornare il tuo modo di fare la spesa, nel rispetto dell'ambiente: perchè l'attenzione alla qualità dell'alimentazione significa attenzione alla qualità della vita. La Coop è la più grande catena di distribuzione alimentare italiana, ed è la più vicina ai consumatori. Perchè associa milioni di consumatori che vogliono quello che vuoi tu.

**coop**  
LA COOP SEI TU.

# CAMMINIAMO A GRANDI PASSI.

 **BANCO DI SANTO SPIRITO**  
GRUPPO CASSA DI RISPARMIO DI ROMA  
*La tua amica Banca*

