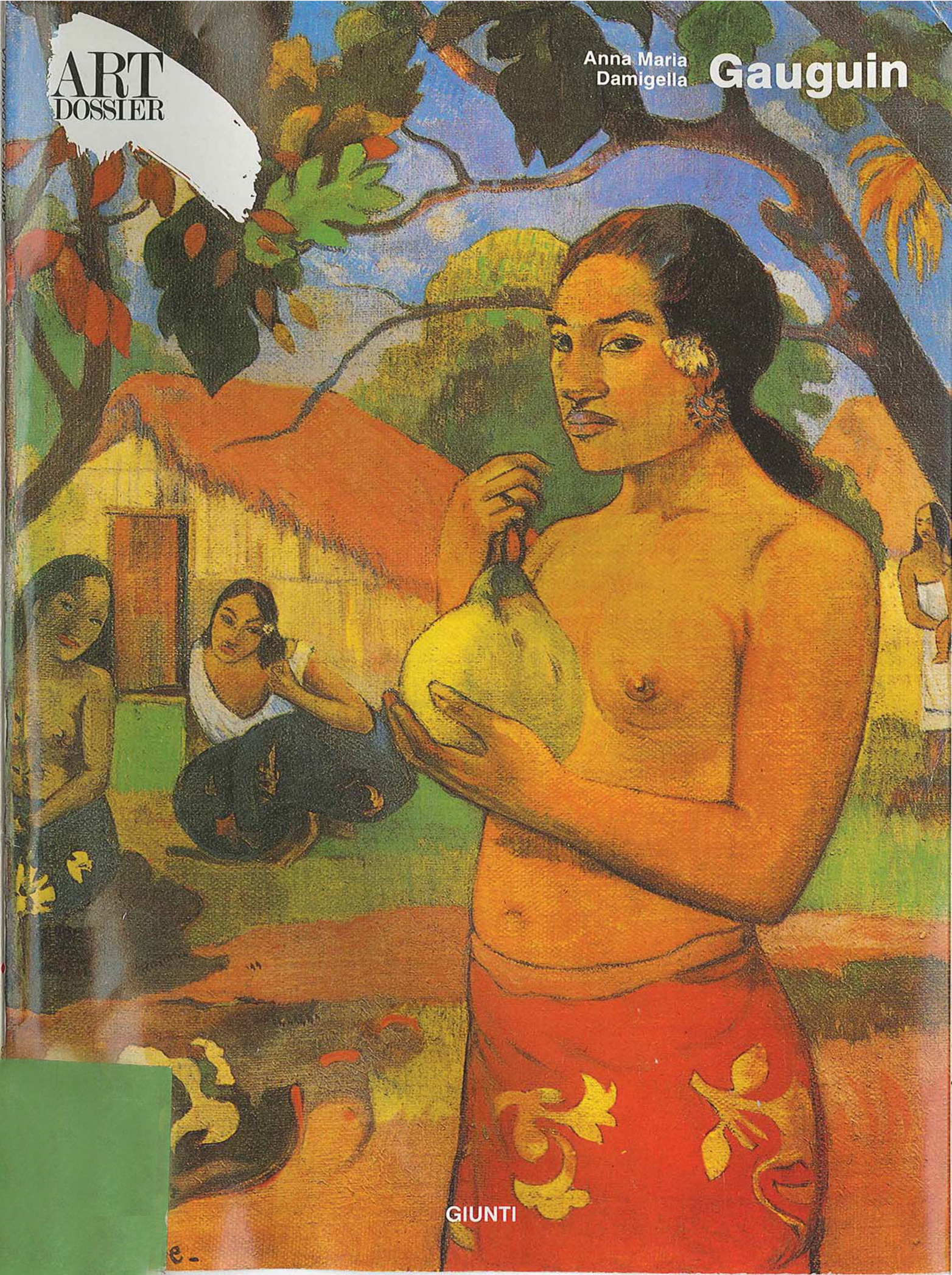


ART
DOSSIER

Anna Maria
Damigella

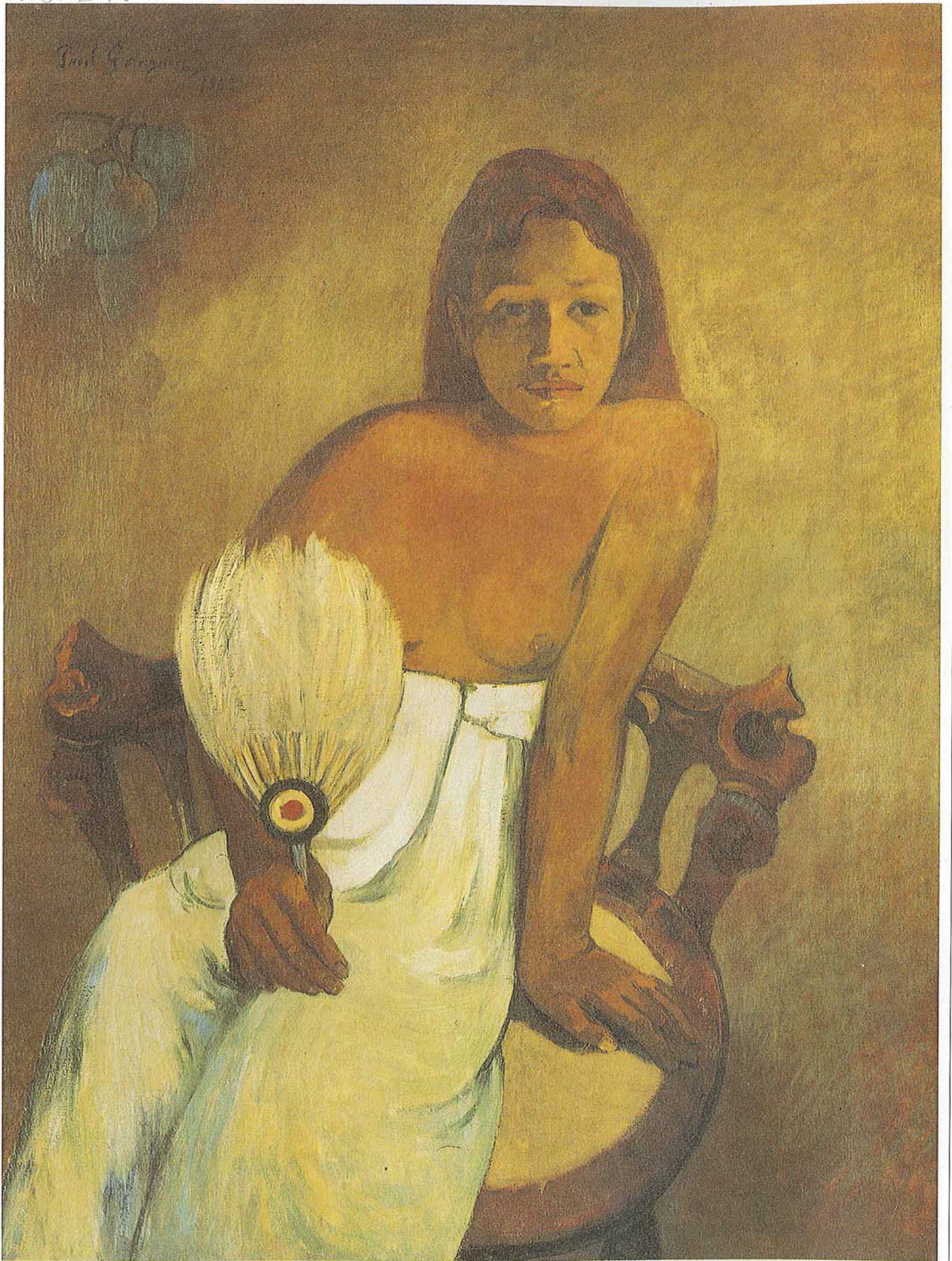
Gauguin

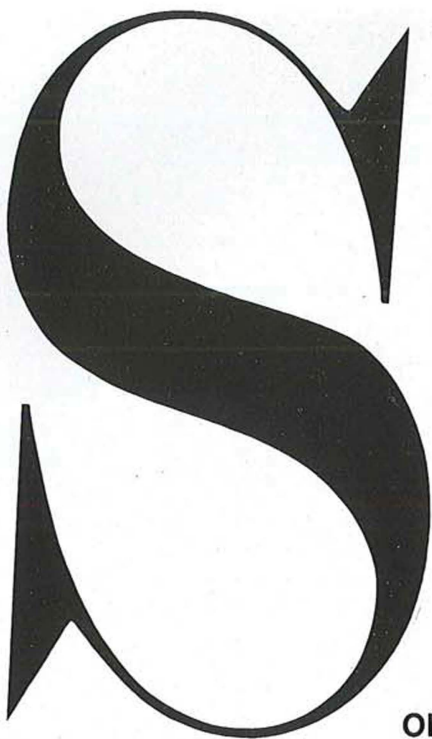


GIUNTI

e.

Paul Gauguin
1891





OMMARIO

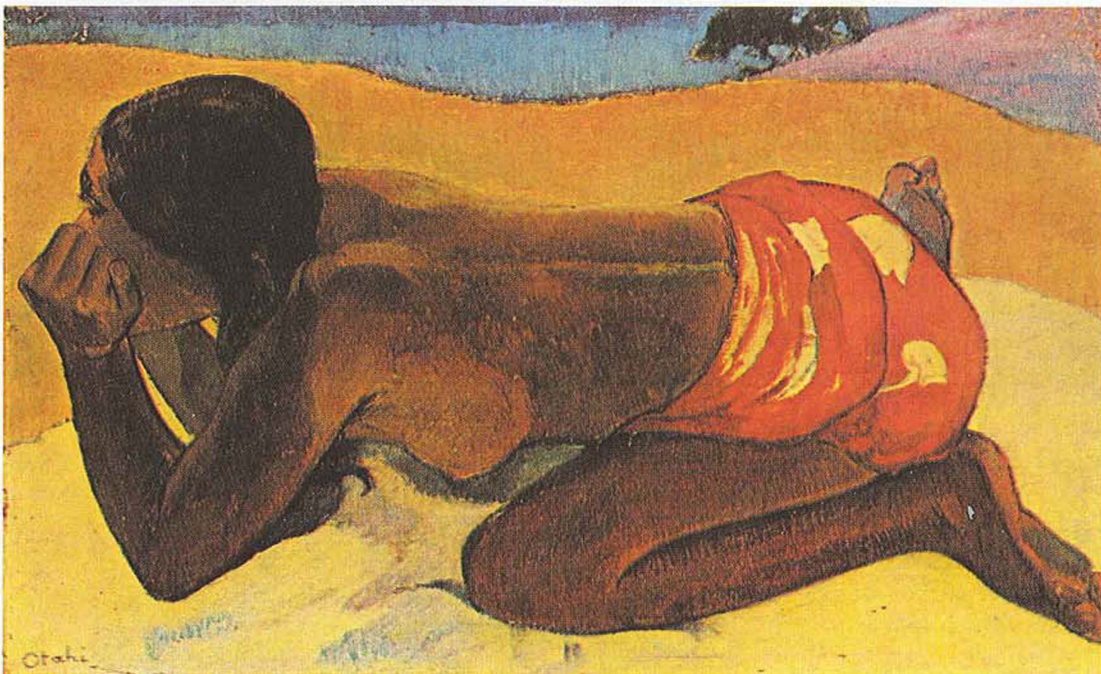
Anna Maria
Damigella

«IL DIRITTO DI OSARE TUTTO»	5
GLI INIZI	8
IL PRIMO SOGGIORNO BRETONE	12
ALLA RICERCA DELLA NOTORIETÀ	17
LA FUGA A TAHITI	35
LA RICERCA DELL'ASTRAZIONE	42
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina:
Ea haere ia oe
(Dove vai?) (1893).
Leningrado,
Ermitage.

Nella pagina a fianco:
Giovanetta tahitiana
con ventaglio
(1902).
Essen,
Museum Folkwang.

Qui accanto:
Otahi (Sola)
(1893), particolare.





*Autoritratto presso
il Golegata*
(1896).
San Paolo,
Museu de Arte.

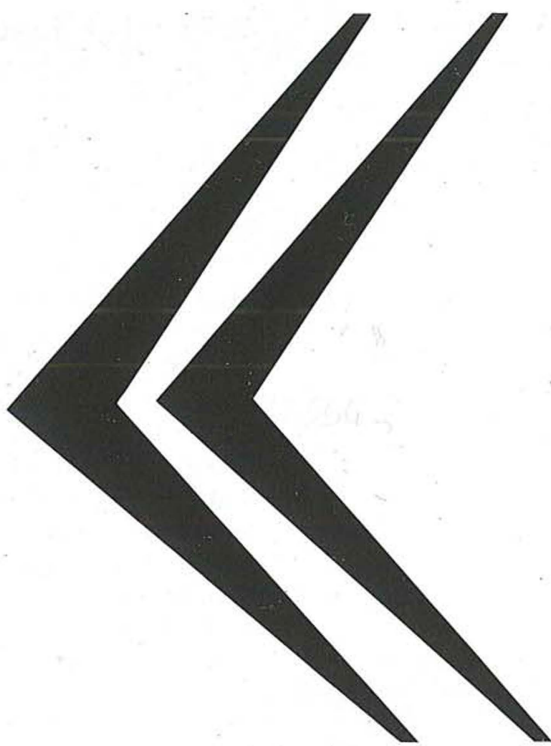
Fu dipinto
durante
l'ultimo soggiorno
tahitiano di Gauguin.
Arrivato infatti

a Tahiti nel 1891
e tornato in Francia
nel 1893, nell'estate
del 1895 si imbarcò
a Marsiglia
per Papeete.
Morì nel 1903
ad Atuana, nell'isola
di Hiva Oa
nell'arcipelago
delle Marchesi.

«Il diritto di osare tutto»



Autoritratto
(1900 circa).



UN GRANDE

viso ossuto e massiccio, dalla fronte stretta, dal naso come spezzato, con una bocca dalle labbra strette e senza inflessione, con delle palpebre pesanti che si sollevavano pigramente su degli occhi un po' sporgenti in cui le pupille bluastre si muovevano nelle loro orbite per guardare a sinistra e a destra senza che il busto e la testa, quasi, si spostassero. Aveva poco "charme" questo sconosciuto; tuttavia, attirava per una espressione molto personale, in cui una altezzosa nobiltà, evidentemente conaturata, si mescolava a una semplicità che confinava con la trivialità; si comprendeva subito che questa mescolanza era la sua forza: l'aristocrazia si ritemprava nel popolo. E se mancava di grazia... il sorriso di Gauguin non mancava di una dolcezza straordinariamente ingenua. Questo volto diventava veramente bello nella gravità, quando si illuminava, cedendo all'ardore della discussione, di bagliori improvvisi, di un blu intenso, che scaturivano dagli occhi». Così lo scrittore Charles Morice rievoca il primo incontro con Gauguin nel 1890, in uno dei caffè in cui si riunivano i simbolisti, che allora l'artista frequentava.

Questa testimonianza, gli innumerevoli autoritratti dipinti, intagliati nel legno, modellati nella ceramica, le fotografie, ci restituiscono l'immagine di una personalità di grande forza impositiva. Gauguin sembra infatti distinguersi da artisti della sua generazione — Cézanne, Seurat, Van Gogh, che come lui sono stati degli innovatori, sono andati oltre l'Impressionismo e hanno inventato nuovi linguaggi, aprendo la via ai movimenti dell'inizio di questo secolo — per la particolarità di essere anche un personaggio fuori dal comune; con tutte le carte in regola, per quanto riguarda origini, vita avventurosa, esotismo, per sollecitare l'immaginazione popolare e impersonare lo stereotipo dell'artista maledetto, incompreso dalla società per le scelte radicali e anticonformiste.

Gauguin ha voluto essere un personaggio, imporre, insieme alla sua arte, l'uomo, impaziente di affermarsi, di essere riconosciuto un caposcuola, mosso, come ha detto lo scrittore Jean

Qui sotto:
Gauguin in una foto
del 1891, realizzata
a Parigi dal pittore
Boutet de Monvel,
nello studio
di rue Vandamme.

Nella pagina a fianco:
una foto di Gauguin
ritratto
con la tavolozza.



Dolent, che lo ha conosciuto da vicino, dalla «legittima ferocia di un egoismo produttivo». «Senza volerlo aveva il potere di annientare gli altri, di eliminarli dai ruoli di primo piano»; ma «la potenza, caratteristica principale che improntava il suo essere, la nobile forza che giustificava una evidente tendenza alla tirannia», nota ancora Morice, sembrava smentita da tratti e moti della fisionomia che svelavano «momenti di debolezza o di disperazione gelosamente nascosti, e questi tratti contraddicevano in parte l'impressione generale, tutta quell'energia tranquilla e cosciente». Questo doppio aspetto della personalità, le due nature che Gauguin sentiva dentro di sé, l'«indiano», cioè il selvaggio, e il «sensitivo», determinano un conflitto, tra la parte forte, che egli vuole fare prevalere e la parte debole da combattere. E da questo conflitto nascono tensioni e instabilità, e anche quel tanto di urtante e sgradevole che gli amici hanno percepito in lui. «Mi sembrate soprattutto fortificato dall'odio degli altri: la vostra personalità si compiace dell'antipatia che suscita, preoccupata di rimanere integra», è il freddo giudizio di Strindberg, che tuttavia coglie un punto importante: la volontà di Gauguin di rimanere se stesso, costi quel che costi, la certezza che la forza sta nella libertà del suo lavoro di artista: «Il mio centro artistico è nel mio cervello e in nessun altro luogo e sono forte perché non sono mai fuorviato dagli altri e faccio quello che sento dentro di me», scrive alla moglie da Tahiti nel 1892.

L'arte diventa allora per lui un assoluto, il valore primario e il cardine della vita, il luogo dove si compongono i conflitti irrisolti nell'esistenza materiale e affettiva: l'indigenza, i disagi, la difficoltà di vedere riconosciuta la propria pittura, le sofferenze che un «cuore sensibile», che non riesce a dominare, gli provocano per la mancanza degli affetti familiari, gli stati di abbattimento e di depressione.

Arte come centro di forza, ma anche e soprattutto come luogo dove si esplica liberamente il «sensitivo». Nella pittura Gauguin trasferisce la sua forte carica sensuale: il colore denso, basso e sordo, tenero e delicato, ha risonanze affettive e musicali, e l'arabesco lineare si dispone in andamenti decorativi. Qui Gauguin ha l'energia e l'audacia necessarie per imprimere uno scatto liberatorio ai mezzi rappresentativi e creare mediante la sintesi di colore e segno, un'altra realtà, in sintonia col suo io più autentico, arcaico e selvaggio. In questo sta la forza innovativa di un'arte che ha costituito un punto di riferimento per il linearismo Art Nouveau, per i fauves e i primi espressionisti.

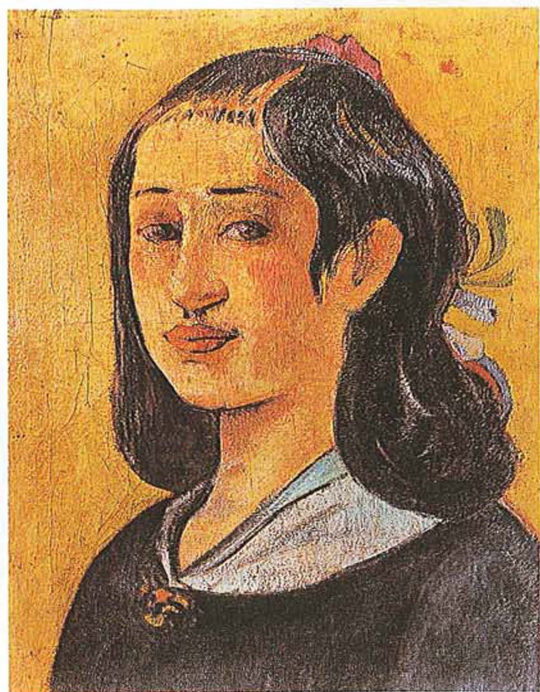
Ma questo personaggio che ha sentito l'arte come un assoluto, che ha dipinto e scolpito e ha scritto moltissimo, ha inteso lasciare un'eredità che non è solo formale, nè ha, sotto quest'aspetto, la purezza e l'originalità di quella di un Cézanne o di un Seurat. Ha messo in discussione una serie di valori pre-costituiti e li ha sostituiti con dei nuovi, con un radicalismo che gli viene da spinte personali, pur seguendo le coordinate ideologiche del tempo. L'ideale della fuga dalla civiltà moderna verso terre sconosciute e incontaminate, dell'arte primitiva come fonte rigeneratrice per gli artisti, le teorie estetiche, le idee sull'arte e la religione di cui si fa sostenitore, affondano le radici nel Romanticismo, in Delacroix, Baudelaire, Wagner, e si muovono in sintonia col Simbolismo e lo spiritualismo fine secolo. Perciò, l'arte primitiva non è per lui una lezione for-



male; rimane un riferimento decorativo e abbraccia con significato estensivo ogni arte pura, sentita, libera.

Il diritto alla libertà nell'arte è il messaggio che Gauguin alla fine della vita è consapevole di lasciare alla generazione più giovane, un'eredità più preziosa della sua stessa pittura che, lucidamente, giudica «buona solo relativamente». «Ho voluto lottare contro tutti quei preconcetti che in ogni epoca si innalzano a dogmi e che sviano non solo i pittori, ma anche il pubblico degli amatori. Quando finalmente gli uomini comprenderanno il significato della parola Libertà? Da tempo sapete ciò che io ho voluto affermare: il *diritto* di osare tutto: le mie capacità [...] non hanno dato un gran risultato, ma nonostante tutto la macchina è lanciata. I pittori che, oggi, approfittano di questa libertà, mi devono qualche cosa», scrive all'amico de Monfreid nell'ottobre 1902.

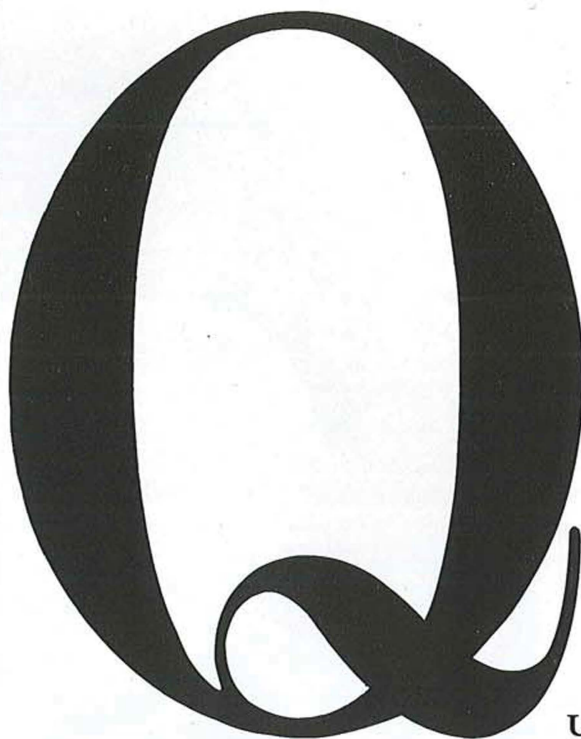
Gli inizi



Qui sopra:
Aline Marie Chazal
Gauguin
(1890).
Stoccarda,
Staatgalerie.

**Il ritratto raffigura
la madre dell'artista
come appariva
in una foto giovanile.**

Nella pagina a fianco:
Suzanne che cuce
(1880).
Copenaghen,
Ny Carlsberg
Glyptotek.

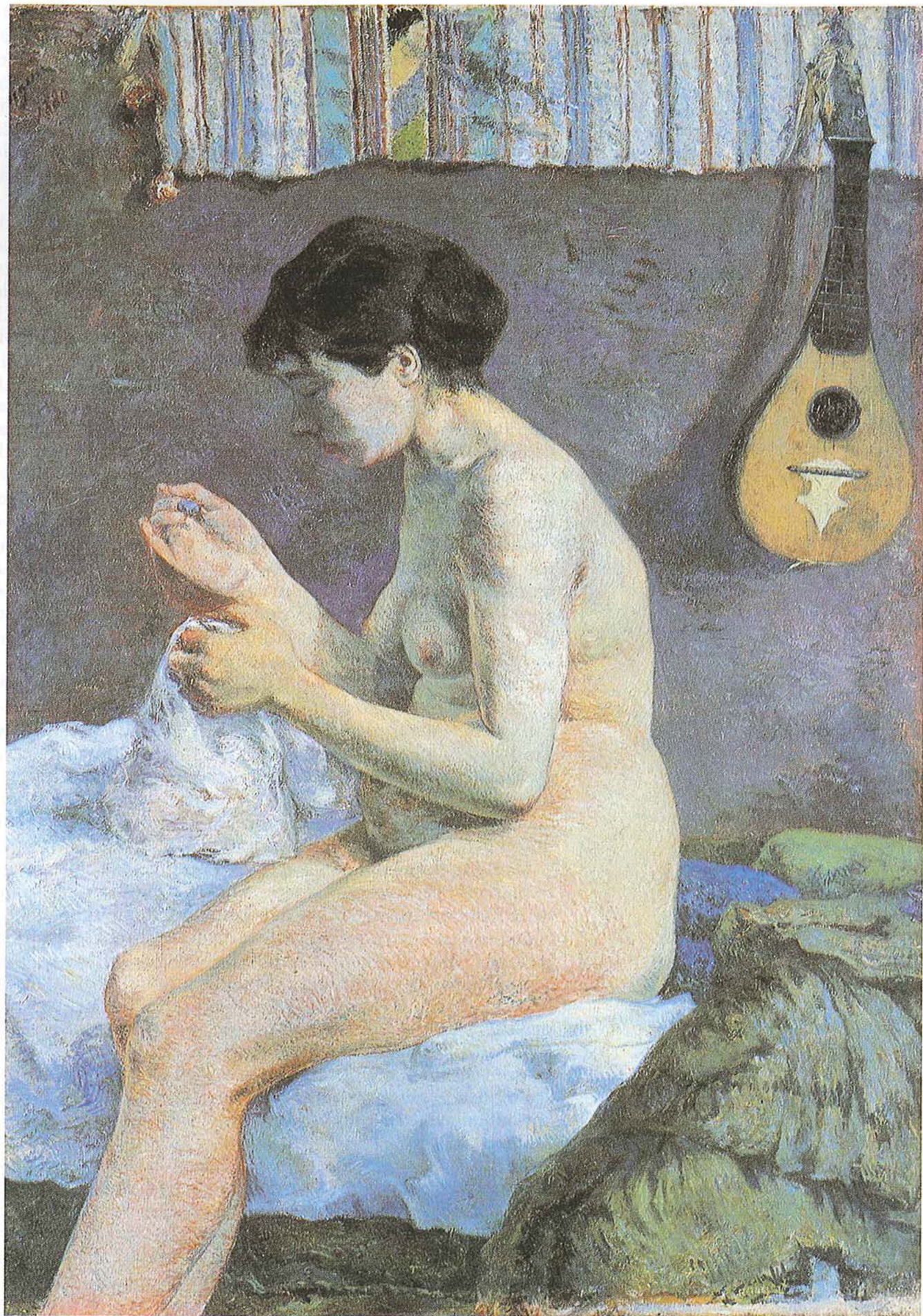


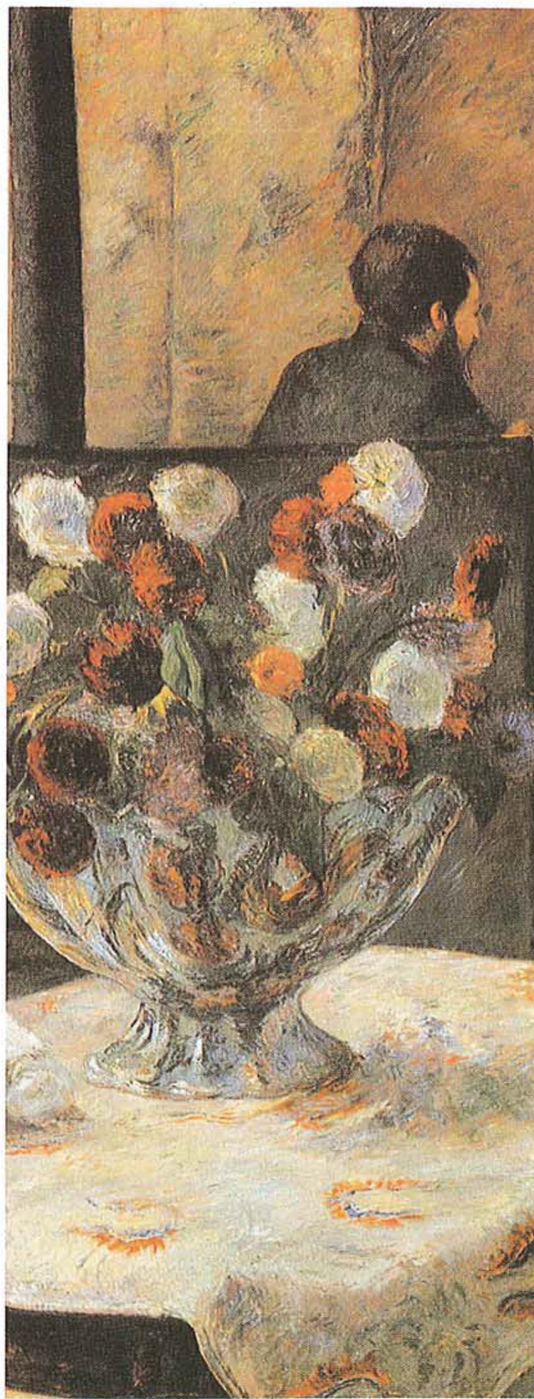
UALCHE VOLTA

Gauguin ha fatto riferimento alle proprie origini esotiche nelle opere, e in *Avant et après* ha scritto intorno alle ascendenze familiari e alle vicende che da piccolo lo avevano portato lontano da Parigi, dove era nato nel 1848. Questi ricordi tardivi e parziali sono stati la traccia per ricostruire una storia abbastanza fuori dal comune che curiosamente, per certi aspetti, prefigura motivi ricorrenti nella vita dell'artista.

Da parte della madre, Aline Chazal, Gauguin discendeva dalla nobile famiglia spagnola, con diramazioni in Perù, dei Tristan de Moscoso. La nonna materna era Flora Tristan, scrittrice e militante per la causa del socialismo sansimoniano, donna ribelle, dotata di uno spirito d'avventura eccezionale per i suoi tempi. Il padre, Clovis Gauguin, era un giornalista di idee repubblicane, redattore de *Le National*, e per le sue opinioni politiche all'opposizione, era stato costretto a lasciare Parigi alla vigilia del colpo di stato di Luigi Napoleone nel 1849. Aveva scelto come meta il Perù per i legami familiari della moglie, ma era morto improvvisamente durante il viaggio. Aline, con i due figli, era stata accolta a Lima dallo zio don Pio Tristan e, grazie alla posizione politica di prestigio che godeva la famiglia Moscoso, il piccolo Paul aveva trascorso la prima infanzia in una condizione di benessere, in un splendida dimora in un paese pittoresco che resterà impresso nella sua memoria.

Nel 1855 Aline torna in Francia per motivi familiari e perde così l'eredità che don Pio le aveva destinato prima di morire; deve adattarsi a un tenore di vita modesto e vivere a Orléans, presso i familiari del marito. Sembra che Gauguin, fanciullo gracile, chiuso, con punte di testardaggine, abbia sofferto dell'atmosfera soffocante della casa dello zio Isidoro e dell'oppressione che su di lui esercitava la sorella Marie, con la quale del resto sarà sempre diviso da una assoluta incomprensione. Nei suoi ricordi affiora solo la figura della madre, donna equilibrata, decisa e fiera, «leggiadra e graziosa [...] lo sguardo così dolce, così fermo, così puro e carezzevole», come nell'immagine di madre bambina che dipingerà, nel 1890, da una fotografia.





Gli studi in collegio a Parigi e a Orléans non sono particolarmente brillanti, nè egli manifesta interessi definiti. La decisione di imbarcarsi a 17 anni come marinaio nella marina mercantile risponde a un desiderio di fuga. Per più di cinque anni rimane in mare; compie un giro del mondo, fa il servizio militare e partecipa a operazioni belliche durante la guerra franco prussiana. Nel 1871 è congedato e rientra a Parigi: comincia per lui un periodo in netto contrasto con quanto ha vissuto fino ad allora.

Le circostanze che portano Gauguin ad avere i primi contatti con il mondo dell'arte, come collezionista e pittore per svago nelle ore del tempo libero, dipendono dall'ambiente che comincia a frequentare poco dopo il rientro a Parigi. Un ruolo fondamentale nella sua formazione culturale e nelle scelte di gusto ha la persona che la madre, prima di morire, ha designato come suo tutore: Gustavo Arosa.

Arosa è un reputato fotografo specializzato nella riproduzione in fototipia di capolavori della storia dell'arte e un collezionista di quadri moderni e ha dei legami familiari con il mondo della finanza. Si deve a lui se Gauguin riesce a entrare nell'agenzia di cambio Bertin come "demarcheur", cioè commesso, con il compito di tenere i contatti con i clienti, suggerire investimenti e operazioni, e con possibilità anche di speculare in proprio. Il settore della finanza è in piena espansione, grazie alla ripresa della Borsa dopo la fine della guerra, e Gauguin ha sufficienti doti di intelligenza e di intuito per affermarsi, guadagnare bene e mantenere in un decoroso tenore di vita borghese la famiglia che si è costruita, sposando nel 1873 la danese Mette Gad; ha anche la possibilità di investire del denaro in quadri, seguendo l'esempio di Arosa. Ma è il suo personale gusto e l'intuito a orientarlo verso quei pittori allora considerati ribelli e incompresi dalla critica e dal pubblico: gli impressionisti. Frequenta le esposizioni del gruppo, ne segue le vicende, e in breve si costituisce una collezione di quadri di tutto rispetto (dei Cézanne, Pissarro, Sisley e altri). Più di una volta, in periodi di indigenza, riuscirà a sopravvivere vendendo qualche opera della propria raccolta.

Contemporaneamente, comincia a dipingere: è inizialmente un modo per occupare il tempo libero, prima sotto la guida della figlia di Arosa, pittrice dilettante, poi frequentando l'Accademia Colarossi, insieme a Schuffenecker, anch'egli impiegato nella Borsa. Presto si rende conto che la pittura rappresenta un'attività gratificante: risponde al suo istinto artigianale, al piacere di lavorare materiali (comincia anche a provarsi nella scultura in marmo e in legno), ed è un campo in cui la sua sensibilità, che si era formata soprattutto attraverso esperienze visive, i viaggi, le opere d'arte, si fissa meglio. Costituisce inoltre un campo di affermazione personale, che in qualche modo viene a colmare insoddisfazioni e inquietudini di fondo.

I primi quadri (*La Senna al ponte di Iena*, 1875) denunciano una maniera attardata sulla pittura di paesaggio di Corot e della scuola di Barbizon, conosciuta attraverso i quadri di Arosa, e manifestano già una sicurezza di mestiere e un predilezione per colori offuscati e tonalità sorde e basse. Nel 1876 un paesaggio è accettato al Salon.

Il rapporto di amicizia stabilito con Pissarro, conosciuto nel

1874 attraverso Arosa, significa per Gauguin avere un maestro. Pissarro è già un pittore maturo e ha le qualità umane necessarie per trasmettere al più giovane un insegnamento che va al di là delle pure nozioni di pittura. Un fondo di anarchismo libertario, la convinzione che la riuscita di un artista non dipende dal consenso del pubblico, l'impegno artigianale nel lavoro pittorico: sono tutti atteggiamenti che Gauguin deriva da Pissarro.

Attraverso di lui si avvicina all'Impressionismo; ne accoglie integralmente i principi, ma ne dà una versione che è molto vicina al tipo di Impressionismo allora praticato da Pissarro, più elaborato intellettualmente e distante dal motivo e da effetti di luce e di atmosfera; una pittura che costruisce le forme mediante pennellate curve, brevi e fitte, di colore denso, e che trova la più tipica espressione in sottoboschi ombrosi quasi senza cielo, con effetti di luce filtrata. Il consiglio che Pissarro dà al figlio Lucien di affidarsi alle osservazioni fatte a memoria, più potenti e originali di quelle fatte direttamente sulla natura, devono avere interessato anche Gauguin.

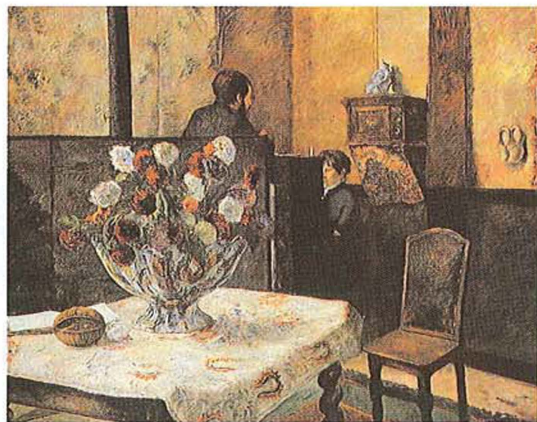
I soggiorni estivi a Pontoise presso Pissarro, nel 1879 e 1880, gli offrono anche l'occasione di vedere al lavoro Cézanne: ed egli è profondamente attirato da una pittura che conferisce alle forme una coesione e un senso costruttivo rigorosamente controllati dall'intelletto e corregge quel carattere effimero e sparpagliato dei quadri impressionisti, senza che vada perduta l'immediatezza della sensazione. Con la stessa impazienza di affermarsi che dimostra all'interno del gruppo impressionista (in cui Pissarro lo introduce nel 1879), Gauguin guarda anche ad altri modelli e soprattutto a Degas, per lui un punto di riferimento importante e duraturo. *L'interno della casa del pittore, rue Carcel*, 1881; *Lo scultore Aubé e suo figlio*, un pastello del 1882, seguono le impaginazioni anticonvenzionali con personaggi e oggetti decentrati, il tipico schiacciamento dei piani nello spazio che conferisce alle figure il carattere di silhouettes leggere, come ritagliate, di Degas.

Ma il rapporto con questo maestro più anziano va oltre un debito puramente formale.

Tra i due si stabilisce una tacita complicità, fondata su risponderenze di carattere e mentalità: l'intransigenza, l'individualismo a sfondo aristocratico, un antimodernismo di fondo, uno spirito da anarchico di destra. Degas sentirà sempre verso Gauguin una benevolenza paterna e Gauguin lo ricambierà con una stima profonda, testimoniata in *Avant et après*, anche se non mancherà di rilevare, nel momento di maggiore infatuazione letteraria, l'assenza nella pittura di Degas di «un cuore che palpita».

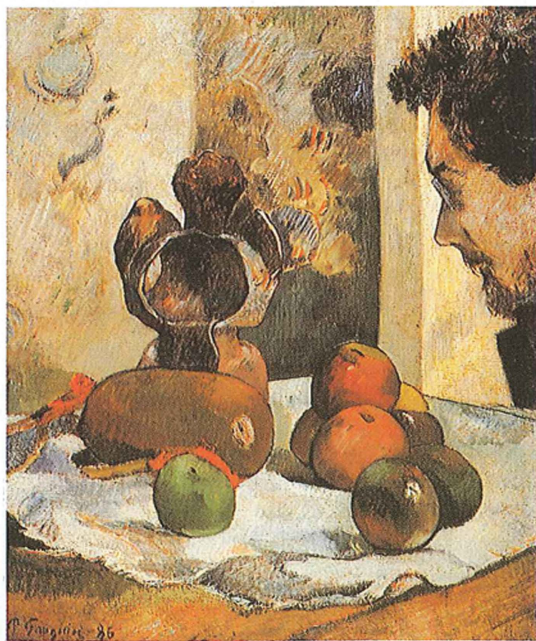
La presenza nelle mostre impressioniste dal 1879 in poi, gli incoraggiamenti dei pittori che ammira (per esempio Manet), l'attenzione della critica, portano gradatamente Gauguin a dare alla pittura il primo posto nella vita.

In occasione dell'esposizione impressionista del 1881, *Suzanne che cuce* (1880), uno studio di nudo in un interno che ricorda un po' Courbet, lo pone all'attenzione della critica. Lo scrittore Huysmans, allora convinto naturalista zoliano, evidenzia le doti di verità oggettiva, diretta, in un tema per tradizione accademico, e riconosce all'autore «un indiscutibile temperamento di pittore moderno».



Qui sopra e
nella pagina a fianco:
*L'interno della casa
del pittore, rue Carcel*
(1881), intero
e particolare.
Oslo,
Nasjonalgalleriet.

Il primo soggiorno bretone



*Natura morta
con profilo di Laval
(1886).*

Il pittore Laval fu grande amico di Gauguin: si imbarcarono nel 1887 per Panama, dove Gauguin si fece ingaggiare come sterratore tra i manovali del canale in costruzione. I due amici andarono poi in Martinica e, per tornare in Francia, Gauguin si imbarcò come marinaio.

L CRACK DELL'“UNION Genèrale”, punto di arrivo di una crisi che da alcuni mesi attraversava la Borsa, costringe le agenzie di cambio a ridurre il personale, e Gauguin nell'ottobre del 1883 perde l'impiego. Si trova di colpo di fronte a una condizione di disagio economico che da questo momento non lo abbandonerà più e, con la sua ingenuità di fondo, ritiene di potere vivere con la pittura. Si trasferisce con la famiglia a Rouen, dove la vita costa meno e spera di vendere più facilmente i quadri; ma non è così, e presto si profila una crisi nel rapporto con Mette, sempre meno in grado di comprendere un uomo ormai molto diverso dall'agiato agente di cambio che aveva sposato e che le aveva garantito sicurezze di tipo borghese.

Mette torna a Copenaghen per cercare appoggio presso i familiari e Gauguin la raggiunge, sperando di poter trovare in Danimarca la possibilità di continuare a dipingere e vivere con un lavoro di rappresentante di tende impermeabili. Ma fallisce su entrambi i fronti e la famiglia della moglie lo emargina per la sua incapacità di riuscita negli affari.

La situazione di disagio e l'isolamento si riflette nella pittura: qualche paesaggio nella linea dell'Impressionismo di Pissarro, una *Natura morta in un interno*, che restituisce l'atmosfera chiusa e opprimente della vita borghese danese, un *Autoritratto*, che presenta un Gauguin incerto, come smarrito, ma davanti al cavalletto, a conferma della coscienza che l'arte ha nella sua vita un posto centrale. Sente il bisogno di riflettere su quale realtà l'arte debba esprimere e la lettura dell'*Art romantique* di Baudelaire, le osservazioni sulla pittura di Delacroix che vi sono contenute, gli suggeriscono delle intuizioni che comunica all'amico Schuffenecker. Certe sensazioni «primarie» che «nessuna educazione può distruggere», tutta un'infinita gamma di sentimenti umani dotati di una indiscutibile forza e verità, devono potersi esprimere con la pittura, attraverso aspetti della natura, diversi apparentemente e tuttavia simili. Poichè «vi sono linee nobili, ingannatrici, toni nobili, comuni, armonie tranquille, consolatrici, altre che eccitano per la loro arditezza».



Qui accanto:
*Il bagno al mulino
 del Bois d'Amour*
 (1886).
 Hiroshima,
 Museo di Belle Arti.

In basso:
La pastora bretone
 (1886).
 Newcastle upon Tyne,
 Laing Art Gallery.

I dipinti furono
 realizzati in
 Bretagna,
 a Pont Aven,
 dove Gauguin
 si recò nel 1886,
 su consiglio
 del pittore
 Jobbé-Duval.
 Fu a Pont Aven
 che conobbe Emile
 Bernard, il pittore
 con cui lavorerà
 assiduamente
 nel 1888, di nuovo
 a Pont Aven.



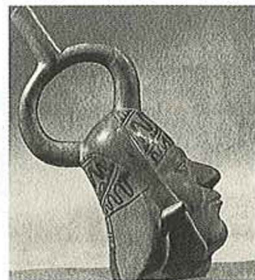
C'è in queste osservazioni una prefigurazione del simbolismo di tipo analogico, ma per ora è Cézanne il modello di una perfetta rispondenza tra il carattere dell'uomo e la sua pittura, e curiosamente Gauguin presta a quest'artista, che ammira profondamente, tratti che prefigurano il suo futuro lavoro: toni di colore bassi, forme tranquille e pesanti, con qualcosa di misterioso, riflesso di una natura intrisa di misticismo orientale. All'interno di quest'ordine di problemi matura la decisione di tornare a Parigi e riprendere i contatti con una sfera di interessi ormai divenuti per lui vitali; e anche se deve affrontare un periodo di difficoltà materiali, accresciute dalla presenza del piccolo Clovis che ha portato con sé, si prospettano per il suo lavoro affermazioni e sviluppi importanti.

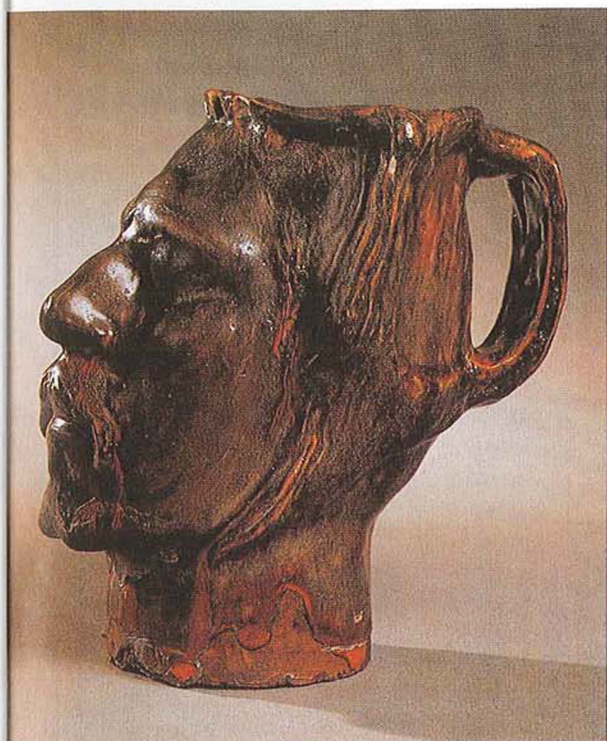
A Copenaghen e poi durante un breve soggiorno sulla costa bretona, a Dieppe, Gauguin ha dipinto paesaggi ancora nella linea dell'impressionismo elaborato e distante dal motivo, di Pissarro (*Scogli in riva al mare*, 1886). Nel maggio del 1886, con 19 tele appartenenti a questa fase di lavoro, partecipa all'ottava e ultima esposizione impressionista.

In questa rassegna, che denuncia la fine del movimento impressionista e segna l'apparizione di tendenze nuove che ne indicano un deciso superamento, Gauguin figura come un innovatore, moderato e in secondo piano rispetto a Seurat, che si impone con il grande quadro *Una domenica pomeriggio alla Grande Jatte*. Tuttavia, a una osservazione attenta, la sua pittura mostra di muoversi in un ordine di problemi e in una direzione non troppo distanti dai neoimpressionisti. Pur non condividendo il rigore scientifico e intellettuale di questi artisti (che definisce ironicamente «giovani chimici»), e il loro fondamento razionale del sistema pittorico, applica un procedimento che parte da premesse simili, l'opposizione di colori complementari per ottenere un'armonia per via di contrasti; e, invece di piccole pennellate a puntini di colore puro, usa larghe zone di colori complementari, accostate in modo da intensificarsi reciprocamente, e tiene i toni sulla stessa densità, così da creare con la pittura «un'armonia sorda». Peculiarità, questa, rilevata da Fénéon, il critico più attento a cogliere e definire questa delicata fase di passaggio verso un Impressionismo «scientifico». Gauguin non cerca infatti un'intensificazione della luminosità, come Seurat e suoi amici, ma appunto un'armonia generale decorativa e carica di risonanze interiori, musicali. La decisione di partire per Pont Aven risponde al bisogno di trovare nuovi motivi da dipingere, più rispondenti a queste aspirazioni ancora confuse.

Nella scelta della Bretagna gioca una ragione pratica: il basso costo della vita e l'attrazione che la regione esercita su di lui dipende molto dall'immagine che ne dà la contemporanea letteratura e le impressioni di viaggio (*Un voyage en Bretagne* di Flaubert e du Camp, gli articoli di Barrés pubblicati nel 1886 in *Le Voltaire*): un paese che ha conservato integri memorie storiche e caratteri geografici di per sé peculiari, dove la gente mantiene una libertà e una selvatichezza rude e triste.

A Pont Aven Gauguin prende alloggio alla Pensione Gloanec, ma non fraternizza con i pittori che solitamente confluiscono nel villaggio, neppure con Bernard e Laval. È guardato con rispetto come «il pittore impressionista» e, chi ha modo di vederlo lavorare, nota che è molto preso da problemi di tec-





Qui sopra:
Autoritratto
 (1887).
 Copenaghen,
 Kunstinstitutet.

Nella pagina a fianco:
 ceramica Mochica
 (Perù).
 New York,
 Metropolitan
 Museum of Art.

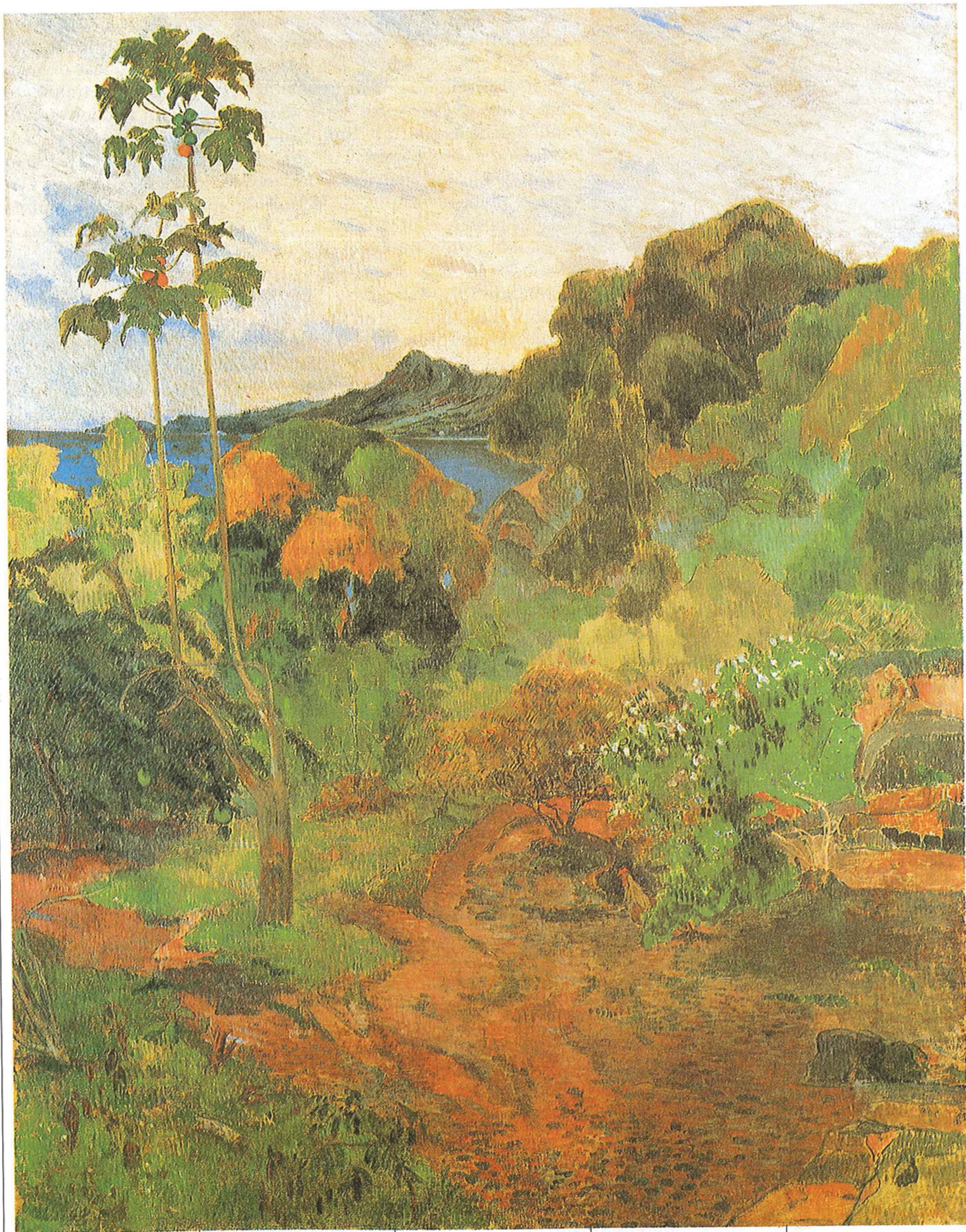
Nel 1886 Gauguin
 conobbe, tramite
 l'incisore
 Braquemond,
 il ceramista
 Champlet.
 Iniziò allora
 a produrre opere
 in cui ricorre spesso
 (come in questo
 vaso-autoritratto
 in grès smaltato)
 il ricordo
 delle ceramiche
 peruviane viste
 nell'infanzia.

nica, usa pennelli di martora perchè il colore resti spesso e non si mescoli e dipinge a piccole pennellate divise, a fitto tratteggio, con effetti "zebrati". Alcuni quadri di questa fase di lavoro si distinguono per un realismo triste dei temi, sottolineato dai colori densi e sordi, e per le impaginazioni anticonvenzionali e delicati effetti di luminosità (*Il bagno al mulino del Bois d'Amour*; *La pastora bretona*). Un quadro, la *Natura morta col profilo di Laval*, abbastanza curioso e anticonvenzionale, tra Degas e Cézanne e con uno spiccato accento giapponesizzante, colpisce per la presenza di una strana ceramica di forma primitiva e rimanda a una nuova esperienza di lavoro avviata in questo periodo. In *Avant et après* Guaguin ha ricordato che una volta, da bambino, era intento a intagliare l'impugnatura di un immaginario pugnale e un'anziana amica di famiglia aveva commentato ammirata: «Sarà un grande scultore» ma, purtroppo, la previsione non si era avverata. Cosa non del tutto esatta. Dal 1873 Gauguin comincia a lavorare il marmo sotto la guida di scultori con i quali viene fortuitamente a contatto e, dopo qualche saggio di maniera accademica, passa rapidamente a soggetti di costume moderno modellati o intagliati nel legno con una tecnica rapida e sommaria di tipo impressionista.

La scultura va incontro a una vocazione per l'artigianato artistico, che ha sentito fortemente, e solo occasionalmente ha potuto realizzare, in piccoli lavori personali di intaglio, in alcune vetrate decorate; risponde alle sue capacità di manipolare materiali diversi ed è un campo in cui l'impronta della personalità dell'artista è più spontanea e immediata. L'esposizione impressionista del 1886 gli dà l'occasione di conoscere il noto incisore Bracquemond, esperto di arte giapponese e ceramista e di venire a contatto, attraverso di lui, con Champlet, ceramista di valore che produce pezzi non commerciali, ispirati a modelli artigianali ed eseguiti secondo raffinate tecniche orientali.

Comincia a lavorare con Champlet, dimostrando subito una particolare predisposizione nel trattare la ceramica e, da semplice decoratore, passa a creare pezzi interamente originali (oltre cinquanta realizzati nell'inverno 1886-1887) che si possono considerare ceramiche d'arte. Si tratta di vasi in grès smaltato, dalle forme strane, che spesso riecheggiano le ceramiche inca che aveva visto da piccolo in Perù e poi in Francia nella casa materna: alcuni in forma di testa con il suo stesso volto, oppure decorati da figurine di bretoni o di ballerine di Degas. La modellazione è sommaria, forte e incisiva e sente l'influenza della scultura impressionista: «Piccoli prodotti delle mie sublimi follie», così Gauguin chiama questi lavori; li sente come una immediata proiezione dell'io e spesso inserisce qualche sua ceramica nei dipinti, con il valore di una seconda firma. Si dimostra perciò troppo severo Bracquemond giudicandoli «arte di marinaio presa un po' dovunque».

Scrivendo intorno alla ceramica, in occasione dell'Esposizione Universale del 1889, Gauguin spiegherà quale valore può avere il lavoro dell'artista nell'artigianato, e le grandi possibilità espressive che offre quest'umile materiale, tenuto in gran conto da tutte le civiltà: «La ceramica non è una futilità. Con un po' di fango si possono creare cose preziose [...] Con un po' di fango e un po' di genio». È convinto che questi oggetti possano soppiantare sul mercato gli sdolcinati prodotti delle fabbriche di Sèvres, perchè «tutto ciò che è bello trova sempre il suo posto».



Vegetazione tropicale
(1887).
Edimburgo, National
Gallery of Scotland.

Alla ricerca della notorietà



Vaso con testa di donna (1887-1888). Ginevra, Musée du Petit Palais.

LA VENDITA

delle ceramiche d'arte è comunque per ora solo una speranza, e Gauguin si trova privo di mezzi, in una Parigi che «è un deserto per chi è povero»; la vita nella grande città lo annoia e lo snerva, gli toglie le energie; l'affermazione dei neoimpressionisti lo isola. Prende la decisione di partire: «Vado a Panama per vivere da selvaggio», scrive alla moglie. «Conosco a una lega da Panama una isoletta nel Pacifico (Taboga), è quasi disabitata, libera e fertile. Porto colori e pennelli e mi ritemperò lontano da tutti».

Parte con Laval nell'aprile del 1887 e nei suoi progetti pittura e affari vanno di pari passo. Conta di appoggiarsi al cognato che ha impiantato un commercio laggiù e guadagnare facilmente del denaro. Ma i piani falliscono e, dopo una serie di difficoltà di lavoro e problemi di salute creati dal clima tropicale, trova finalmente quello che ha cercato alla Martinica, un'isola che aveva la fama di essere la "perla" delle colonie francesi ai Tropici. Il suo entusiasmo traspare dalle lettere a Schuffenecker e si riflette nella pittura: «Siamo sistemati in una capanna ed è un paradiso a due passi dall'istmo. Davanti a noi il mare e alberi di cocco, sopra di noi alberi da frutta di ogni specie [...]. Negri e negre vanno in giro tutto il giorno con le loro canzoni creole e un eterno chiaccherio, che non è monotono, ma, al contrario, molto vario [...]. Una natura ricchissima, un clima caldo, con frescore intermittenti. Con un po' di denaro, qui c'è tutto per essere felici».

Le tele dipinte in Martinica (circa una decina certe), denunciano un decisivo distacco dalla maniera pittorica precedente. La luce violenta, la varietà della vegetazione tropicale lo portano a semplificare la gamma cromatica e a usare toni più vivaci e decisi, viola, porpora, infinite gradazioni di verde; ad accentuare i contorni delle figure, i costumi e gli atteggiamenti, nei quali ritrova cadenze classiche. Le composizioni acquistano un ritmo più ampio e le forme risultano come tessute dalle brevi pennellate a tratteggio, con sottili vibrazioni luminose; si dispongono serrate e fitte, senza che si avverta alcuno stacco



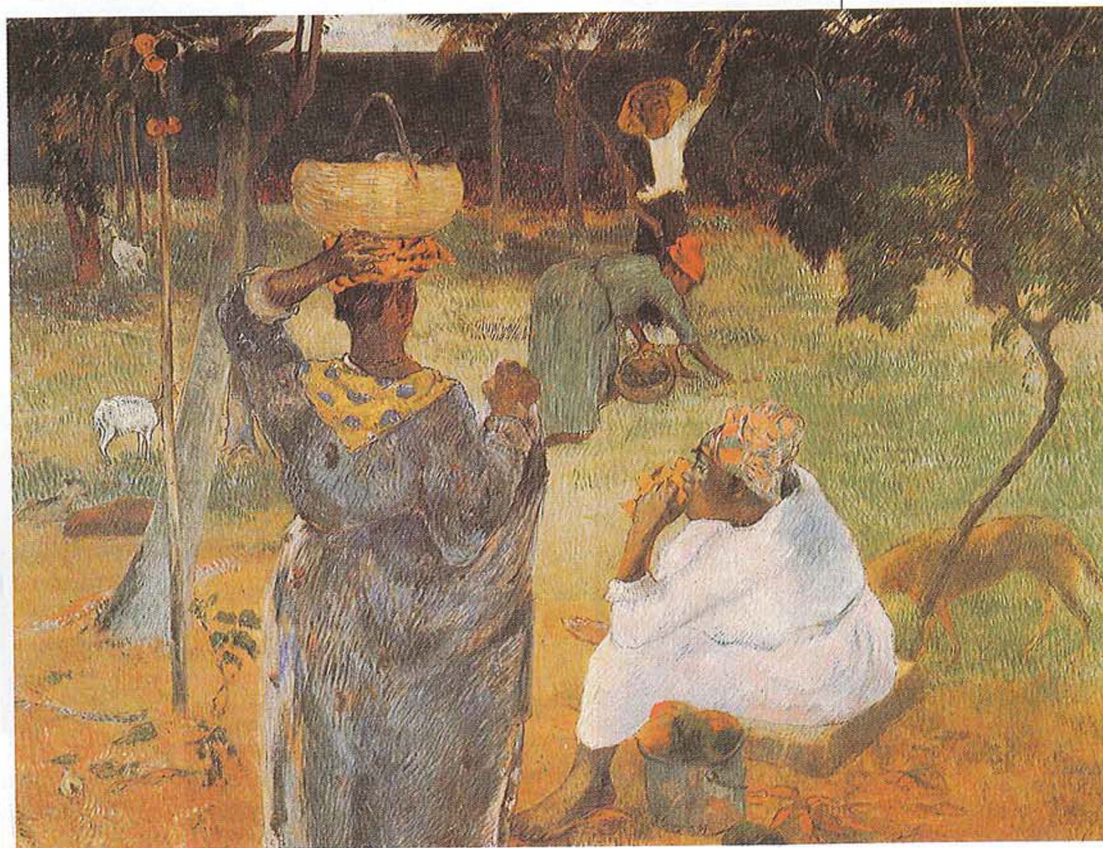
Qui accanto:
Andirivieni
(1887).

Qui sotto:
Sotto i manghi
(1887).
Amsterdam,
Rijksmuseum
Vincent Van Gogh.

Nella pagina a fianco:
*Danza delle quattro
bretoni*
(1888).
Monaco,
Neue Pinakothek.

di densità tra vegetazione, mare, e i rari cieli. Le tele hanno lo splendore e la qualità decorativa di un arazzo.

Cosciente della novità di questi quadri, Gauguin è convinto che a Parigi avranno un effetto d'urto. In realtà suscitano perplessità anche presso gli amici che si aspettavano una svolta decisiva verso la resa della luce e lo splendore del colore. È Van Gogh, che Gauguin aveva conosciuto l'inverno precedente, a essere conquistato dalla poesia dolce e struggente di queste tele e Theo Van Gogh prende in deposito nella sua galleria qualche lavoro di Gauguin. Si avvia così un rapporto che avrà sviluppi significativi l'anno seguente.





Perduta la speranza di lavorare presso Champlet, ritiratosi dall'attività, Gauguin si trova privo di mezzi e può contare solo sull'aiuto materiale di Schuffenecker. Malgrado tutto si rafforza in lui la coscienza del valore, nella società, di quella classe che deve trarre i mezzi dallo spirito di iniziativa, alla quale assimila gli artisti, «la parte migliore di una nazione viva, quella che la fa progredire e l'arricchisce», scrive a Mette.

In febbraio parte per Pont Aven e trascorre un lungo periodo a osservare e riflettere, per impadronirsi del carattere della gente e del luogo prima di avviare un produttivo lavoro pittorico. I quadri eseguiti durante la primavera, ancora nella sfera di influenza di Degas e delle stampe giapponesi, rappresentano tuttavia un passo avanti verso un linguaggio sintetico, fondato su impaginazioni anticonvenzionali, sull'accentuazione dei contorni e sulla trasposizione delle forme naturali in arabeschi decorativi (è il caso della *Danza delle quattro bretoni*, di alcuni nudi di adolescenti che lottano o fanno il bagno).

Si tratta di una direzione che anche altri artisti più giovani, meno condizionati dall'Impressionismo e disponibili a captare i più svariati stimoli e suggerimenti, stavano seguendo e con risultati più radicali. Bernard e Anquetin avevano messo a punto una maniera di dipingere molto abbreviata, priva di modellato e di ombre, fondata su forme semplificate, circondate da una linea scura e riempite da campiture di colore, che prendeva

Nella pagina a fianco,
in alto:

*La visione dopo
il sermone*
(1888).

Edimburgo,
National Gallery
of Scotland.

In basso, da sinistra:

Emile Bernard,
*Bretoni
in una prateria verde*
(1888).

Hokusai,
I lottatori
(1815).

L'opera fu dipinta
da Gauguin dopo
aver visto il dipinto
di Bernard e riflette
anche il suo interesse
per le stampe
giapponesi.

In una lettera
a Van Gogh
del settembre 1888,
scrive: «Credo
di aver raggiunto
nelle figure
una grande
semplicità rustica
e superstiziosa».
Il dipinto era stato
realizzato per essere
donato alla chiesa
di Nizon,
un villaggio
presso Pont Aven.
Gauguin vi si recò
con Bernard
e Laval,
ma il parroco rifiutò
l'opera che fu esposta
nel 1889 a Bruxelles.

spunto dalle stampe giapponesi, dalla tecnica delle vetrate colorate e dagli smalti "cloisonnés".

Nel corso dell'estate, con la venuta di Bernard a Pont Aven, Gauguin ha modo di vedere questi saggi e li giudica «molto interessanti»; ora il rapporto con «le petit Bernard», «uno che non teme nulla», si approfondisce, diventa un'amicizia e un sodalizio di lavoro molto fruttuoso per il più anziano, ancora imbrigliato in problemi di tecnica.

L'influenza di un audace tentativo di Bernard di sintetismo applicato a un tema bretone, le *Bretoni in una prateria verde*, è evidente nella *Visione dopo il sermone*. I riferimenti a opere anteriori, il giapponismo, la trasposizione delle cuffie bretoni in motivi decorativi, appaiono completamente trasformati da un disegno lineare e da un uso del colore antinaturalistici. La vera novità del quadro è la coesistenza di un piano reale e di uno immaginario, e il collegamento di questi due piani mediante espedienti plastici: le bretoni inginocchiate creano con le loro cuffie e profili un ritmo decorativo continuo, l'albero in diagonale divide a metà lo stupefacente prato rosso, isolando la zona dove avviene la biblica lotta di Giacobbe con l'angelo.

Il ricorso all'immaginazione, la facoltà umana in grado di creare una realtà più esaltante ed espressiva della realtà visibile (la «regina delle facoltà», secondo Baudelaire), le rispondenze di significato tra il carattere e la forma mentis primitiva e ingenua della gente bretone e una pittura che Gauguin stesso riconosce «molto mal fatta», ma di «una grande semplicità rustica e superstiziosa», sono tutte invenzioni di Gauguin. I saggi incerti di "cloisonnisme", o sintetismo, di Bernard gli hanno dato lo strumento adatto per mettere in atto una spinta a esagerare, allontanandosi dal motivo.

Non bisogna però negare un'influenza dello spiritualismo di Bernard, fervente cattolico e legato al Simbolismo letterario parigino, nella sacralità del tema della *Visione* e anche nelle idee intorno al significato divino della creazione artistica che Gauguin espone in tono predicatorio a Schuffenecker: «Non dipingete troppo dal vero. L'arte è un'astrazione, traetela dalla natura sognando davanti ad essa e pensate piuttosto alla creazione che ne risulterà; è il solo mezzo per salire verso Dio, facendo come il nostro Divino Maestro, creare».

In questa felice stagione creativa, il sintetismo costituisce per Gauguin uno stimolo per l'invenzione e un aiuto per rivedere i punti di riferimento più importanti: Degas, Cézanne, le stampe giapponesi. Prova a fare un'arte infantile (*Natura morta coi tre cagnolini*); adotta in una natura morta volutamente ingenua (*La festa Gloanec*) un taglio compositivo anticonvenzionale e una gamma coloristica difficile e combina punti di vista differenti; trasforma una veduta di scogli e mare (*Sull'abisso*) in piani di colore incastrati e circoscritti da andamenti lineari decorativi.

L'estate e l'autunno 1888 rappresentano per Gauguin la conquista di una posizione di maestro nella piccola comunità di pittori di Pont Aven. Sérusier, ultimo arrivato dall'Académie Julian, riceve da lui una lezione di pittura, applicata nel piccolo paesaggio del "Bois d'Amour" (che prenderà il nome di *Talismano* perché come tale verrà guardato e studiato dai futuri Nabis), che si fonda sul diritto dell'artista di modificare, esagerare il dato oggettivo secondo la propria sensibilità ed esprimersi con colori puri.





*Autoritratto
(I miserabili)*
(1888).
Amsterdam,
Rijksmuseum
Vincent Van Gogh.

I costanti scambi tra Bernard, Gauguin e Van Gogh (da Arles) fanno nascere il progetto di un "Atelier del Mezzogiorno", poi trasformatosi in "Atelier dei Tropici", sotto la suggestione della lettura del romanzo di Pierre Loti, *Le mariage de Loti*. È Van Gogh a credere in questo ideale di fratellanza e di lavoro comune che vede Gauguin come capo e, nell'attesa che il progetto possa realizzarsi, propone ai due amici uno scambio di ritratti, secondo un costume degli artisti giapponesi. Ma le resistenze che Bernard e Gauguin manifestano a ritrarsi l'un l'altro (Bernard dice che la grandezza di Gauguin gli fa quasi paura) trasforma l'idea in uno scambio di autoritratti.

L'autoritratto di Gauguin dedicato «all'amico Vincent» e intitolato *I miserabili* è carico di intenzioni extrapittoriche; l'intonazione di colore rossastra, come infuocata, e il segno incisivo danno al dipinto una grande forza espressiva. In alto sulla destra c'è un piccolo ritratto di Bernard, ma campeggia l'autoritratto di Gauguin, somigliante e astratto nello stesso tempo, come si descrive, con enfasi, in una lettera a Schuffenecker: «Maschera di bandito mal vestito e possente, che possiede una interiore nobiltà e dolcezza. Il sangue che affluisce al volto e i toni incandescenti dello sguardo indicano la lava di fuoco che incendia la nostra anima di pittori». In questa immagine, che a Van Gogh sembra quella di un prigioniero, Gauguin imper-



sona il pittore impressionista, l'artista ribelle e puro (e simbolo di purezza sono i fiori giapponesizzanti sparsi sul fondo), non contaminato dall'accademismo, incompreso e vittima della società, e come tale si identifica col personaggio di Jean Valjean del romanzo di Hugo che Van Gogh amava.

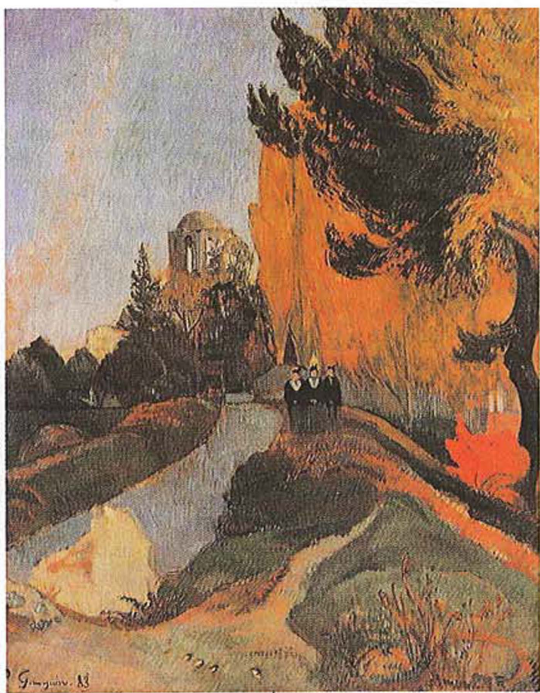
Si può supporre che in questo ritratto di una tristezza cupa, in sintonia con il tono pessimista delle lettere, ci sia anche un intento velato di Gauguin di sollecitare l'interesse di Theo verso i suoi quadri. Sta di fatto che nella decisione di Gauguin di accettare l'insistente invito di Van Gogh a raggiungerlo ad Arles intervengono vari fattori: il sostegno economico di Theo al loro ménage, la grande ammirazione che l'amico gli manifesta da tempo, e soprattutto il consolidamento delle sue certezze artistiche, che gli dà la sicurezza necessaria per affrontare il confronto con una personalità altrettanto forte.

Gauguin si reca ad Arles pieno di riserve, quasi presentando le divergenze che la convivenza avrebbe provocato tra due persone di temperamento così diverso, che avevano avuto fino ad allora solo pochi contatti. A Bernard scrive di sentirsi completamente spaesato, di trovare tutto (il paesaggio, la gente) piccolo e meschino.

In seguito, ricordando il periodo trascorso ad Arles, Gauguin ha esagerato il proprio ruolo di maestro nei confronti del-

Donne nel giardino dell'ospedale (1888).
Chicago, The Art Institute.

Il dipinto fu realizzato durante il soggiorno di Gauguin ad Arles, dove visse con Van Gogh dall'ottobre al dicembre 1888.



Qui sopra:
Veduta degli Alyscamps
(1888).
Parigi,
Musée d'Orsay.



A sinistra:
Ando Hiroshige,
Il santuario Akiba
a Hkiji
(1857).

l'amico, di poco più giovane, che era invece già molto avanti nel processo di superamento dell'Impressionismo e dipinge con tinte piatte, colori accesi, forme molto disegnate e impennazioni audaci. Ha insistito sulle reciproche diversità, di carattere, di preferenze verso i maestri del passato e i contemporanei, di metodo di lavoro: «Vincent e io siamo pochissimo d'accordo in generale, soprattutto in pittura», scrive a Bernarda.

Queste differenze di fondo fanno sì che tra loro si instauri una sorta di «duello pittorico», come è stato detto, e che nei punti centrali delle loro divergenze, l'astrazione, determini in Gauguin un maggiore radicalismo nel distacco dal reale e nella semplificazione delle forme (*Donne nel giardino davanti al ospedale di Arles*), e in Van Gogh qualche tentativo, presto abbandonato, verso una direzione che non gli è congeniale.

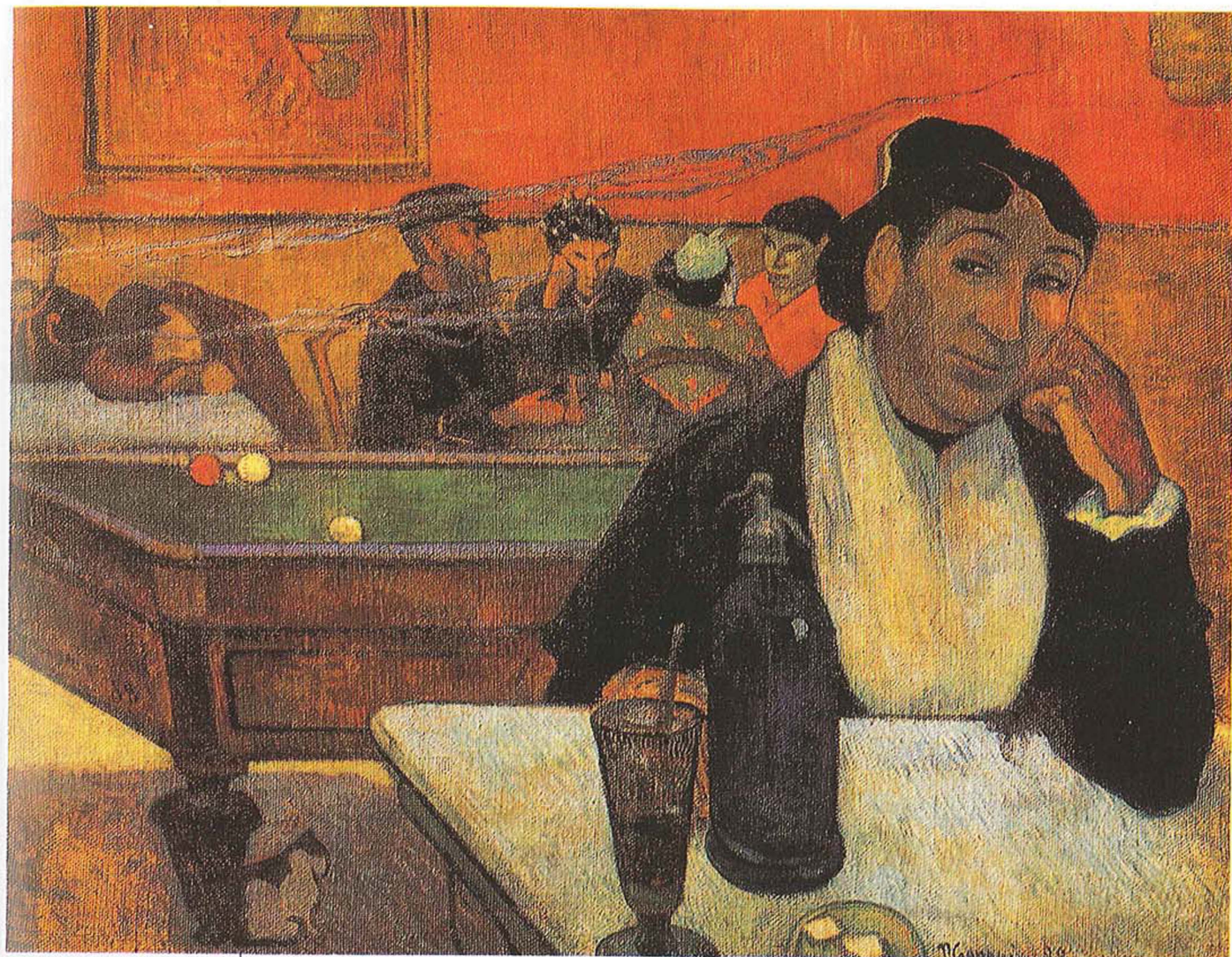
Nei quadri eseguiti in un'intensa fase di lavoro comune, spesso sullo stesso soggetto, si avverte qualche reciproca influenza, ma sono di più le differenze. Nella *Veduta degli Alyscamps* Gauguin riprende lo schema compositivo a "X" della *Terrazza del caffè di sera*; *Al caffè* (*La signora Ginoux*) è un omaggio a Van Gogh per via del soggetto, dell'ambiente e della presenza sul fondo di personaggi da lui ritratti, ma l'impianto compositivo e la tecnica pittorica rimandano a Cézanne, e lo stesso può dirsi per *Fattoria ad Arles*.

Il punto di maggiore avvicinamento al disegno espressionista alla ricchezza di pasta cromatica di Van Gogh è *Vendemmia ad Arles* o *Misericordia Umana*. Nel ritratto di *Van Gogh mentre dipinge i solai* si avverte un senso di disagio e di malessere, qualche cosa di sfuggente. Vincent vi si riconosce, ma «affaticato e carico di elettricità»: «sono io», dice, «ma diventato pazzo». La commovente volge al drammatico epilogo. Il clima di tensione determinato dai continui contrasti di opinioni, il timore di Van Gogh che l'amico intenda andar via, scuotono un equilibrio sempre precario, fino all'esplosione: il tentativo di aggressione, il gesto autopunitivo del taglio dell'orecchio, la precipitosa partenza di Gauguin e il ricovero di Van Gogh in manicomio.

Non pare che Gauguin si senta colpevole dell'attacco di Van Gogh, ma certo l'episodio lo colpisce intimamente. Van Gogh conserva una grande stima e, nel breve ricordo che gli dedica in *Avant et après*, cita un'espressione di Jean Doléris che trova molto vera: «Quando Gauguin dice "Vincent" la sua voce è dolce».

Il ritorno a Parigi, dopo un lungo periodo di assenza, vede Gauguin impegnato a imporre se stesso e gli amici di Pont-Aven come gruppo, in contrapposizione con i neoimpressionisti. Conosce l'esperienza dell'"Atelier del Mezzogiorno" ad Arles e deluse le speranze di un successo all'esposizione dei "Venti" a Bruxelles, alla quale era stato invitato, cerca di trarre qualche vantaggio dal movimento di pubblico creato dall'avvenimento dell'anno, l'Esposizione Universale, la manifestazione che sancisce l'affermazione dell'ideologia borghese e progressista della Terza Repubblica.

Gauguin visita l'esposizione e a proposito scrive qualche articolo di grande lucidità e anticonformismo nei giudizi; si esprime come favorevolmente nei confronti della purezza delle strutture in ferro della Galleria delle macchine e della Torre Eiffel, che invece suscitano indignazione tra i letterati, e si pronuncia a favore dell'uso di questo materiale in architettura, purché



Al caffè (1888).
Mosca,
Museo Puškin.

mistificato. Ma soprattutto lo interessa l'esposizione coloniale, molto ricca e documentata per mostrare la recente espansione del dominio francese. Il Kampong giavanese, le ricostruzioni di Angkor e dei templi indiani soddisfano la sua propensione verso l'esotismo e l'arte orientale e gli offrono una quantità di motivi che gli saranno preziosi per il lavoro.

La sezione di Belle Arti dell'Esposizione è naturalmente appannaggio dell'arte ufficiale e neppure gli impressionisti vi sono ammessi. È perciò un successo se Gauguin e i suoi amici riescono a esporre, durante il periodo della manifestazione, nella sala del Caffè Volpini, situato nella galleria esterna del Palazzo di Belle Arti al Campo di Marte. Ci sono Bernard, Laval, Schuffenecker, Anquetin e qualche altro e Gauguin figura come caposcuola; manca Van Gogh perché Theo non ha concesso i quadri, ritenendo l'occasione poco significativa. Il gruppo si presenta con la denominazione di «Impressionisti», cioè artisti indipendenti e liberi, «Sintetisti», termine che allude al loro stile, ma che può essere capito solo da pochi del mestiere. Il risultato dal punto di vista delle vendite e del pubblico è nullo, ma qualche critica benevola di Aurier e Fénéon, crea intorno al gruppo un certo interesse da parte dei giovani artisti, i futuri Nabis, che già Sérusier ha cominciato a sensibilizzare alla pittura di Gauguin.

Comprensibilmente Gauguin in questo periodo produce po-

Qui sotto:
Stéphane Mallarmé,
acquaforte
(1891).

Nella pagina a fianco:
Autoritratto con aureola
(1889).
Washington, National
Gallery of Art.



co, qualche ceramica e *La famiglia Schuffenecker*, un ritratto di po risolto con il linguaggio sintetista e un cromatismo intensificato dall'accostamento di colori non complementari, gr rossi nella parte bassa del quadro, blu e verdi in alto. Il «Schuff» è reso con tratti caricaturali, in atteggiamento u ed é confinato in posizione marginale e secondaria, rispetto dominante presenza della moglie (ritratta anche in una mica): un documento psicologico del modesto concetto, a artistico, che Gauguin ha dell'amico.

Come al solito, Parigi non è stimolante per il suo lavoro è ancora la Bretagna a ispirargli opere innovative e in con la tendenza simbolista.

Con la crescente affermazione del Simbolismo letterario orientamento idealista e spiritualista, Gauguin acquista un sizione di primo piano, sia come personaggio di artista conformista con un alone di esotismo, che come pittore suoi quadri bretoni, carichi di sacralità e di arcaismo, p scrittori trovano la traduzione in immagini, in un linguaggio moderno fuori dall'abborrito naturalismo, delle loro aspirazioni: la fuga dalla corrotta civiltà moderna, il ritorno alle ni, a miti e leggende fonti comuni dell'umanità.

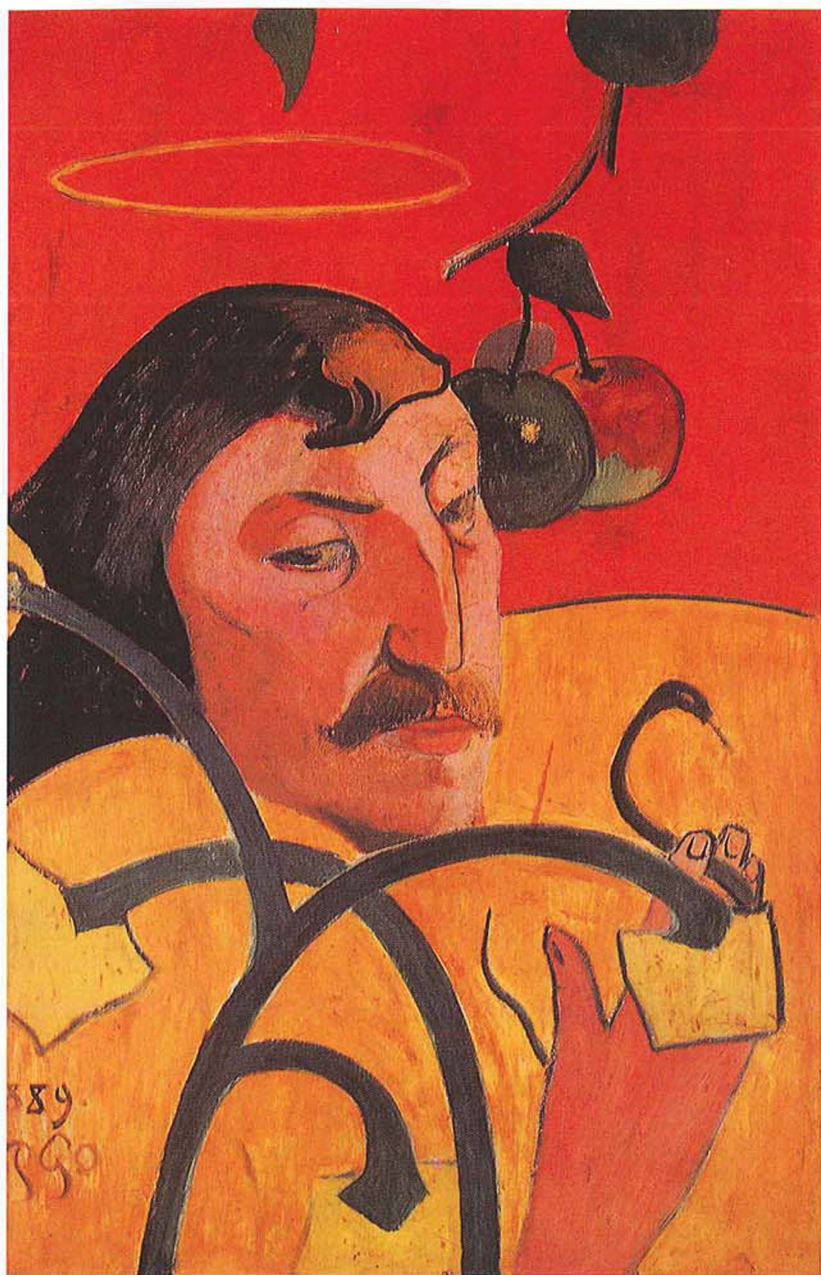
Gauguin si sente ora più in sintonia con gli scrittori che gli artisti; stringe rapporti di amicizia con Aurier, con Morice, lo scrittore che meglio esprime il clima psicologico del movimento con Mallarmé e con Redon; frequenta i caffè dove si riuniscono i simbolisti e si avvicina alle riviste di tendenza.

Nei confronti del movimento simbolista il rapporto è di amore e avere. Il suo narcisismo è appagato nel sentirsi eletto «uomo di genio», come osserva con una punta di riprovazione Aurier, e inoltre è consapevole dei vantaggi che gli articoli di scrittori in voga possono portare all'affermazione della sua opera. Sappiamo che egli ha sollecitato in tal senso, e senza successo, Mallarmé e Strindberg.

Allora, «preda dei letterati», secondo il severo giudizio di Aurier, o «sublime visionario» e fondatore con pieno diritto del Simbolismo in pittura, come lo definisce Aurier? Oppure, viene prestare attenzione al Gauguin demistificatore di dotti e congreghe, che fa del poeta Moréas un ritratto parodistico su scritto l'imperativo «Soyez symboliste»? Che si raffigura un santo aureolato, ma di una religione profana, con allusioni poetiche ed esoteriche? Che commenta, col suo gusto per la confusione delle parole e il gergo: «ils m'embêtent ces cymélistes!»? Un po' di verità c'è in tutto.

Nel periodo di più strette relazioni coi letterati, Gauguin inserisce nelle opere simboli complessi e di significato spesso oscuro. La vicinanza con artisti inclini a teorizzare, malati di sticismo e cultori delle religioni orientali (De Haan, Berner, Sérusier) accentua la tendenza a caricare la pittura di valori etici e sacri, a trasporre stati d'animo e preoccupazioni personali in una dimensione universale, ad assumere atteggiamenti da predicatore ed esporre con «sicura eloquenza persuasiva» (Morice) i principi della vera arte, «l'arte primitiva che scaturisce dallo spirito e si serve della natura, e che permette quel salto al principio che è la meta del Simbolismo», che è poi la ricerca di Aurier.

Il giovane scrittore, critico attento nel dare una base teorica alla nuova tendenza simbolista (che giustamente individua

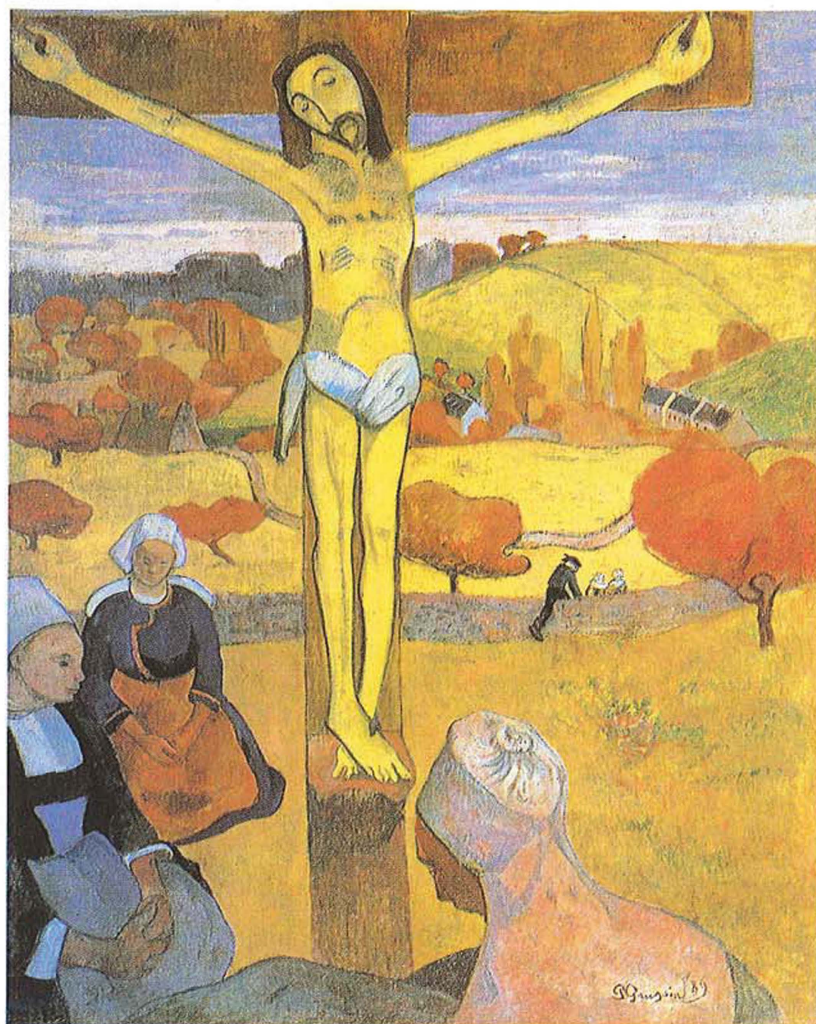


pittura di Gauguin, a partire dalla *Visione dopo il sermone*), pubblicata nel 1891 sul *Mercure de France* uno scritto che è una delle prime chiare formulazioni di arte simbolista.

Molti punti dello scritto di Aurier toccano aspetti essenziali della pittura di Gauguin. Le premesse filosofiche, per esempio: dall'idealismo platonico come giustificazione per un'arte che è più pura ed elevata in quanto rompe con naturalismo e Impressionismo per rappresentare la vera realtà (cioè il mondo delle idee), esse si allargano al principio dell'artista veggente di Swedenborg, colui che è in grado di vedere con «l'occhio interiore» le idee, di leggere in ciascun oggetto il vero significato, ed è dotato del dono dell'emotività, una sorta di capacità visionaria. E soprattutto, nella rappresentazione dell'idea è di rigore il distacco da qualsiasi illusorio naturalismo. Dal mondo visibile l'artista seleziona i caratteri generali, distintivi e significativi, adatti a esprimere l'idea. Essi diventano forme, segni, colori, un «sublime alfabeto», e l'artista ha il diritto di semplificarli, accentuarli, modificarli, secondo la propria soggettività.

Il Cristo giallo
(1889).
Buffalo,
Albright-Knox
Art Gallery.

L'immagine
riprende
il Crocifisso in legno
policromo conservato
nella cappella
di Tremaldo,
poco distante
da Pont Aven.



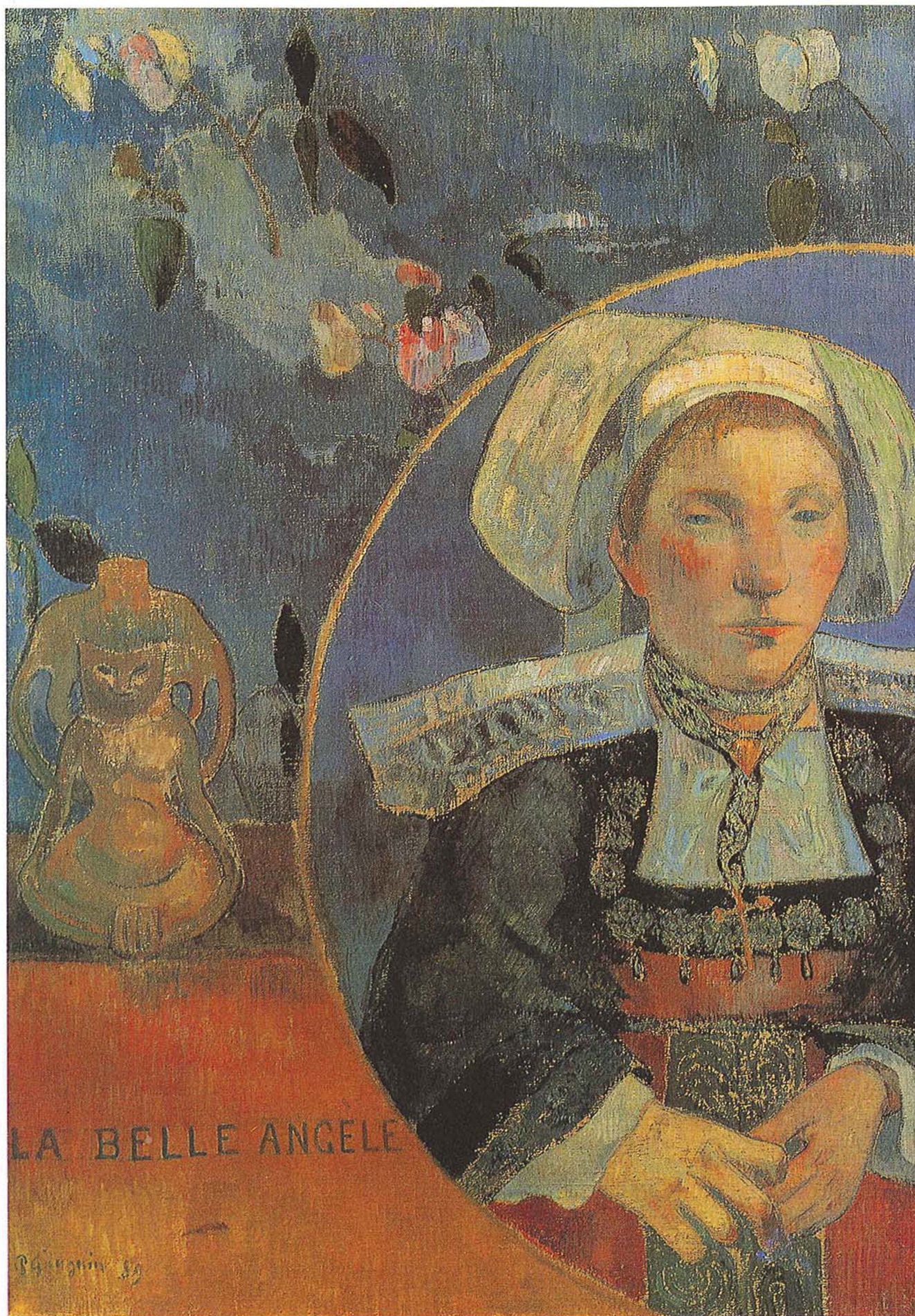
Quest'arte, che Aurier denomina «ideista», riassume in sé le prerogative di arte simbolista, sintetista, soggettiva e, cosa importante se si considera lo stile di Gauguin, risponde alla prima e fondamentale prerogativa di ogni arte semplice e spontanea, quale si è manifestata fin dai primi tempi dell'umanità: decorare con «pensieri, sogni, idee» l'ambiente dell'uomo.

Le opere esaltate da Aurier e poste a fondamento della nuova arte ideista appartengono tutte, a eccezione della *Visione*, ai periodi di lavoro in Bretagna nel 1889 e 1890, nel piccolo villaggio sul mare di Pouldu. Sacralità e arcaismo sono motivi centrali in questi quadri e la pittura ha ora veramente le rispondenze che Gauguin cerca tra il suo io e il carattere del luogo, nel senso in cui l'anno prima scriveva a Schuffenecker: «Amo la Bretagna, in essa trovo un che di selvaggio, di primitivo. Quando i miei zoccoli risuonano su questo suolo di granito, sento il tono sordo, opaco e possente che cerco nella pittura». Semplice e rude, chiuso in se stesso, in una natura ugualmente semplice si raffigura in *Buongiorno, signor Gauguin*.

Nella rappresentazione di soggetti religiosi che hanno dietro di loro tradizioni secolari, Gauguin ricorre all'arte popolare bretone. Avvertendo l'affinità tra il linguaggio sintetista, l'arcaismo e la fattura rudimentale di quelle espressioni figurative, rappresenta nel *Cristo giallo* e nel *Calvario bretone* il Crocifisso in legno della cappella di Tremaldo e il Calvario in pietra di Nizon, con un processo di adattamento al proprio stile che lascia ai modelli originali tutta la loro riconoscibilità. Ma in



*Buongiorno,
signor Gauguin
(1889).
Praga,
Národní Galerie.*



Nella pagina a fianco:
La bella Angèle
 (1889).
 Parigi,
 Musée d'Orsay.

Qui accanto:
Natura morta
 con stampa giapponese
 (1889).
 Teheran,
 Museo d'Arte
 Moderna.

A destra:
 Utagawa Kunisada,
L'attore Sakata Hangorō
 (post. 1830).

La stampa
 alla parete
 riprende il volto
 dell'attore
 giapponese
 Sakata Hangorō,
 raffigurato
 da Kunisada
 Utagawa
 nella parte
 di Omi-no-Katoda.
 Sul tavolo
 è una ceramica
 di Gauguin,
 l'autoritratto
 riprodotto
 a pagina 15.



questi quadri, costruiti secondo schemi semplici e regolari, con lievi asimmetrie, il colore ha un ruolo fondamentale: la gamma insolita di giallo, arancio e rosa nel *Crocifisso*, il grigio verde spento del *Cristo nel giardino degli ulivi*, con l'unica nota di rosso «soprannaturale» nei capelli, esprimono, come ha detto Gauguin stesso, il dolore del Cristo «oggi e domani», una sofferenza che è anche quella dell'artista, poichè nel volto di Cristo c'è qualche cosa della sua fisionomia.

Il ritratto di Madame Satre, noto come *La belle Angèle*, ha ugualmente un carattere sacro e si presenta come un'icona. La figura a mezzo busto è racchiusa entro un tondo, incompleto per via del calcolato decentramento dell'immagine, secondo un procedimento comune nei «crepons» giapponesi. E ugualmente a un'influenza delle stampe giapponesi rimandano l'iscrizione, i fiori sparsi sul fondo, l'assenza di legame tra figura e fondo, eccetto la colorazione azzurra. Una statuetta di idolo inca sulla sinistra fa da pendant alla donna e allude alla «forma mentis» superstiziosa della gente bretone e alle lontane origini dell'artista. Un significato analogo ha la presenza di una ceramica di aspetto esotico nell'*Autoritratto col Cristo giallo*.

Paesaggi, nature morte, ritratti dello stesso periodo mostrano la medesima ricchezza di invenzione nella sfera del colore e della composizione. *Fattoria al Pouldu* è un aggregato di forme «cloisonné» di colori teneri e insoliti e crea una superficie di grande effetto decorativo. *Il prosciutto*, la *Natura morta con la stampa giapponese* e una ceramica autoritratto, restituiscono intatta la sensazione attraverso il colore (delicati accostamenti di rosa e giallo, toni arancione) e i semplici schemi compositivi. Gauguin sfrutta in modo originale e con esiti personali la lezione dell'arte giapponese e di Cézanne; e un doppio omaggio a que-



st'ultimo si può considerare il *Ritratto con la natura morta di Cézanne*, cézanniano nell'impostazione spaziale del personaggio e nella tecnica pittorica.

Ma queste pure espressioni pittoriche non sembrano bastargli. Ha bisogno di arricchire la propria opera di risonanze più profonde e di contenuti che vanno a incontrarsi con la «terribile smania di cose sconosciute» che avverte e con l'esigenza di fare affiorare un «angolo di sé ancora ignoto». Tutti impulsi che lo portano a una fuga in terre lontane, per ora solo mentale e mediata attraverso la cultura. Richiami all'Oriente sono presenti in molte opere sotto diversi aspetti: citazioni di motivi dell'arte indiana, giavanese e una ulteriore assimilazione dello stile giapponese, e si possono in parte spiegare con la vicinanza del pittore olandese Meyer de Haan, cultore della religione buddhista, attraverso la mediazione della filosofia di Schopenhauer. De Haan è raffigurato sotto l'aspetto di un cattivo mago orientale nella gouache *Nirvana*, con un serpente in mano (emblema cabalistico), accompagnato da due figure femminili che simboleggiano rassegnazione e dolore. Esse sono ripetizioni delle ondine ed Eve bretoni dipinte l'anno precedente, a loro volta trasposizioni di bagnanti, con un significato universale. Come filosofo demoniaco De Haan è ritratto davanti a un piano con una natura morta, tra cui sono ben visibili, il *Paradiso perduto* di Milton e *Sartor resartus* di Carlyle, testi che toccavano temi ai quali Gauguin e i suoi amici erano particolarmente sensibili: la corruzione dell'Eden originario e la denuncia dei mali della moderna civiltà industriale.

Simboli di origine orientale compaiono già nel bassorilievo in legno *Soyez amoureuses et vous serez heureuses* (1889), un'opera che nel disegno incisivo e volutamente maldestro e nella composizione caotica denuncia l'esigenza di un'espressione primitiva e decorativa insieme. Gauguin vi si raffigura come selvaggio nell'atto di attirare a sé una donna che si ritrae, tra un'Eva dolorosa e la volpe, simbolo indiano di perversità. La volpe ricompare con lo stesso significato in un quadro programmaticamente simbolista, *La perdita della verginità* (1891), che è un saggio di sintetismo nel disegno del nudo arcaizzante e del paesaggio di Pouldu.

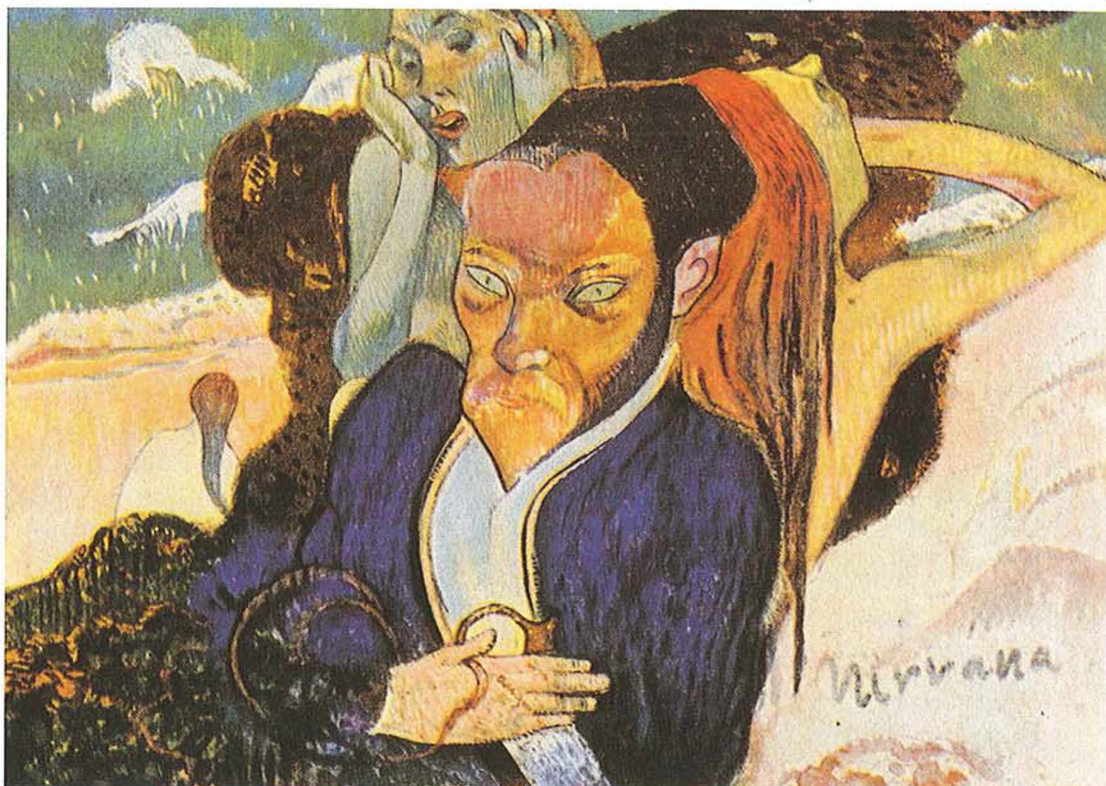
Nel 1890 Gauguin dipinge una *Eva esotica*, che curiosamente, ripete il volto del ritratto della madre, eseguito da una fotografia nello stesso anno. Questa Eva quasi "naive" (ispirata a una figura dei rilievi del tempio giavanese di Borobudur visti all'esposizione del 1889), ambientata in una natura lussureggiante di invenzione, è già il paradiso tropicale immaginato e riflette il richiamo costante della partenza, della grande fuga. La destinazione cambia più volte, a seconda delle notizie e suggerimenti che Gauguin riesce a raccogliere, e il progetto è partire con Bernard. Infine, la scelta cade su Tahiti, l'isola allora molto pubblicizzata da opuscoli dedicati alle colonie francesi in Oceania. Ma soprattutto sembrano averlo attirato le descrizioni di Pierre Loti, nel romanzo *Le mariage* che già Van Gogh due anni prima gli aveva segnalato e in cui Tahiti viene presentata come un luogo privilegiato, un paradiso tropicale, una «nuova Citera» e, soprattutto, in questo romanzo lo scrittore indica nell'immersione in una natura incontaminata dalla civiltà la condizione ideale per realizzare un ideale artistico.

Finalmente, nel 1891 Gauguin riesce ad ottenere dal Gover-

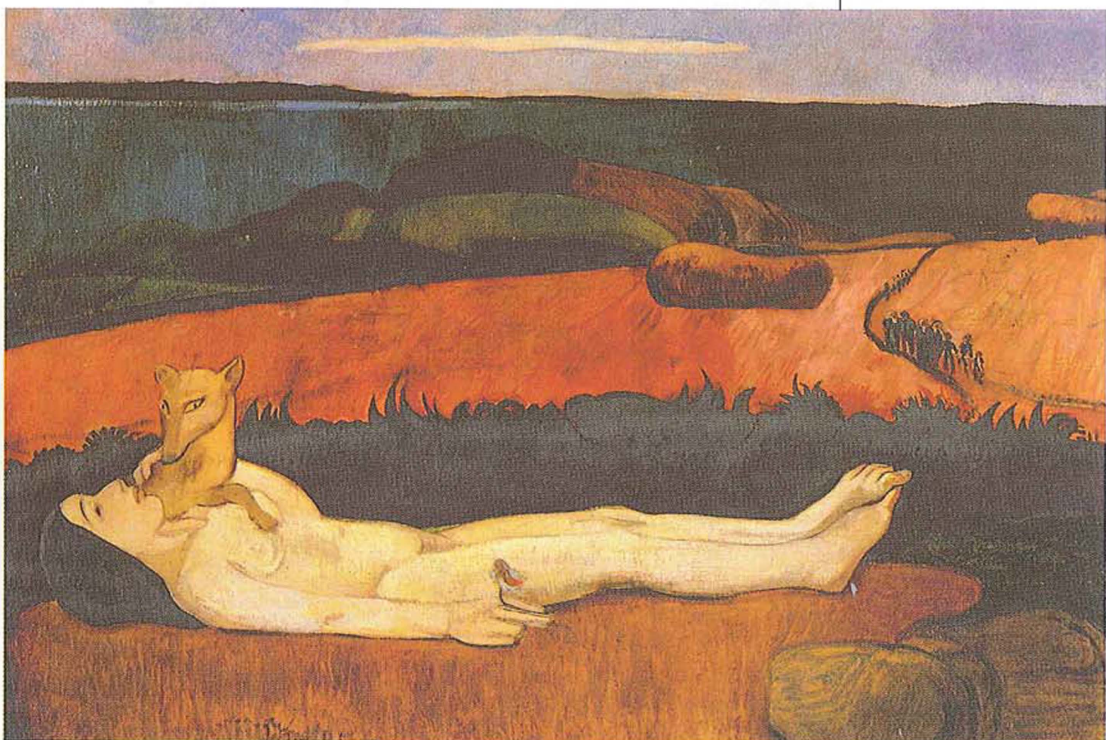
Qui accanto:
Nirvana
 (1889).
 Hartford,
 Wadsworth
 Atheneum.

Qui accanto:
*Il risveglio
 della primavera*
 (1891).
 Provincetown,
 Chrysler Art
 Museum.

Il dipinto è noto anche con il titolo *La perdita della verginità* e il carattere erotico dell'immagine è sottolineato dalla presenza della volpe, simbolo di perversità. Servì da modella Juliette Huet, una giovane modista presentata a Gauguin da Daniel de Monfried, che divenne sua amante.



no una missione culturale a titolo gratuito per Tahiti, con lo scopo di «fissare il carattere e la luce della regione». Per mettere insieme la somma necessaria per il viaggio organizza un'asta delle proprie opere all'Hôtel Drouot, presentata in catalogo dallo scrittore Mirbeau. Il successo della vendita, i numerosi articoli apparsi per l'occasione confermano il credito di cui Gauguin gode nell'ambiente simbolista e il suo ruolo di caposcuola nel movimento pittorico simbolista, ma sono anche l'occasione della definitiva rottura con Bernard, il quale non si rassegna a figurare come discepolo.

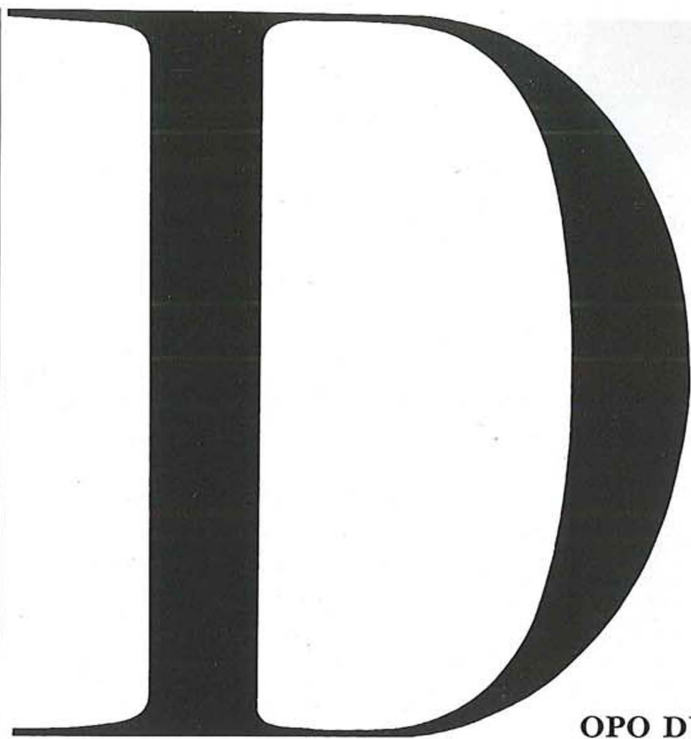




La fuga a Tahiti

Vahine no te Tiare
(La donna col fiore)
(1891).
Copenaghen,
Ny Carlsberg
Glyptothek.

Fu nel 1891
che Gauguin
decise di andare
a Tahiti.
Il suggerimento
gli venne
dalla moglie
di Odilon Redon,
che era originaria
delle isole
della Riunione.
Per procurarsi
il denaro
necessario
per la partenza,
Gauguin organizzò
in febbraio
una vendita all'asta
delle proprie opere
all'Hôtel Drouot.
Il 23 marzo offrì
un banchetto
d'addio
agli amici,
organizzato
da Morice
e presieduto
da Mallarmé.
Si imbarcò
a Marsiglia
il 4 aprile e arrivò
a Papeete in giugno.



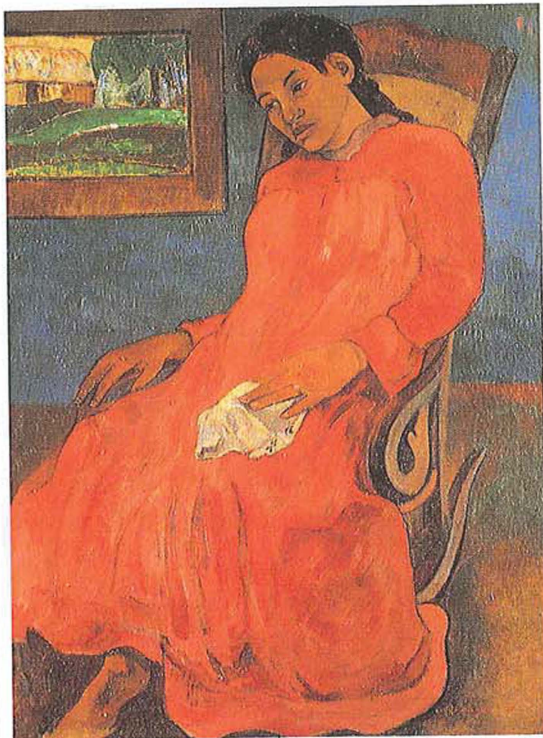
OPO DUE MESI

e mezzo di navigazione, nel giugno 1891, Gauguin giunge a Tahiti. La prima impressione è di delusione. Papeete, capitale dell'isola è ormai abbastanza contaminata dalla civiltà occidentale e il contatto con i colonizzatori in quanto titolare di una missione, se gli vale qualche commissione di ritratti, non può che confermare questa impressione. La morte del re Pomaré gli appare il segno tangibile della fine di una civiltà e, nello stesso tempo, gli indigeni convenuti da ogni parte dell'isola per i funerali gli fanno intravedere costumi e un folclore più intatti.

Come al solito, egli ha bisogno di un certo periodo di tempo per conoscere un luogo nuovo e impadronirsi del carattere della natura e della gente. I primi dipinti tahitiani (qualche ritratto su commissione) non si discostano dalla sua maniera precedente, e anche *Vahine no te tiare* (La donna col fiore, 1891), che è il primo tentativo di accostarsi al tipo fisico e alla psicologia maori, è dipinto come i ritratti eseguiti in Francia e la novità sta nella tipologia femminile, nella volontà di fare un ritratto «somigliante a ciò che i miei occhi velati dal mio cuore hanno visto... somigliante soprattutto interiormente».

Una fase di lavoro più innovativa si avvia con il trasferimento a sud di Papeete, a Mataiea, una località meno toccata dalla colonizzazione. E mano a mano che egli adatta il proprio modo di vivere alle abitudini locali, familiarizza con gli indigeni, impara il loro linguaggio, prende una compagna, Tehura, il processo di conoscenza si esprime in disegni, schizzi, annotazioni di esperienze visive, notizie: tutto un materiale di lavoro che si incanala ora in due direzioni, la pittura e la scrittura.

«È la vita all'aria aperta, e tuttavia intima, tra ruscelli ombrosi e con le donne cinguettanti in un immenso palazzo decorato dalla natura, con tutte le ricchezze che Tahiti racchiude. Da qui tutti questi colori favolosi, quest'aria infuocata, ma raccolta, silenziosa». Così Gauguin ha cercato di spiegare il senso della propria pittura tahitiana a quanti a Parigi la consideravano incomprensibile, una pittura nella quale la sensazione immediata e l'esperienza visiva sono un punto di partenza im-



Qui sopra:
Donna in abito rosso
(1891).
Kansas City,
William Rockhill
Nelson Gallery
of Art.

**Nella pagina a fianco,
dall'alto:**
Aha oe feü?
(Come, sei gelosa?)
(1892).
Mosca,
Museo Puškin.

Fatata te Miti
(Vicino al mare)
(1892).
Washington, National
Gallery of Art.

portante per tradurre i caratteri specifici di quella realtà secondo la direzione a lui congeniale del colore e del sensuoso.

Ma c'è anche da osservare che egli vede questa realtà verso le proprie inclinazioni verso il sacro, l'arcaismo, il mito e si serve di riferimenti a miti e leggende per dare alla sua arte più suggestione. Così i titoli in lingua maori hanno lo scopo di intensificare il mistero dei quadri.

Non è possibile individuare un percorso lineare nell'opera del primo soggiorno tahitiano (circa una sessantina di dipinti), né per quanto riguarda lo stile, né per i temi e i contenuti. In questa fase di grande ricchezza innovativa e sperimentale, Gauguin esplora molte direzioni e, come sempre, in modo sistematico.

In soggetti che nascono dall'osservazione della vita tahitiana (generalmente donne colte in atteggiamenti statici, in calma e placida quiete che sono loro abituali, sulla sedia o mentre si bagnano), sono presenti gesti, atteggiamenti ispirati da figure dell'arte classica, oppure i costumi, le decorazioni, la natura, il mare, danno lo spunto per stilizzazioni e schemi lineari. *L'uomo con l'ascia* (1891) è un esempio intenso di questo processo di trasposizione di una scena vista sulla tela in un modo evocativo e atemporale per via di stilizzazioni che chiaramente richiamano l'arte orientale. Nel suo testo Gauguin descrive la scena che ha rappresentato e vede «lunghe foglie serpentine sul suolo di porpora [...] tutto un vocabolario orientale — lettere (mi pareva) — di una lingua sconosciuta, misteriosa».

Molti quadri che non hanno un soggetto preciso, una natura con piccoli personaggi, esseri umani in stretta relazione con gli elementi naturali (*Pape Moe*, *Acqua misteriosa*, *tefatou*, *La luna e la terra*), sono dipinti con libertà, alla ricerca della modellazione delle forme con brevi pennellate alla maniera di una linea; il colore è denso, di toni bassi con pochi accenti e la superficie della tela risulta compatta, rievocando forme ravvicinate e serrate fra loro.

Gauguin fa sempre più frequentemente ricorso a forme e figure derivate da civiltà figurative. Dalla Francia ha portato con sé una serie di fotografie, «tutto un piccolo mondo di immagini che mi parleranno ogni giorno di voi», fotocopie di capolavori della storia dell'arte, stampe giapponesi, opere di arte egiziana, indiana, e di maestri moderni. Gauguin è affettivamente legato (Manet, Puvis, Degas). Tutto quel patrimonio di immagini che ha davanti agli occhi, come un tesoro immaginario, viene utilizzato con un processo di schematizzazione, nuovo per lui e piuttosto complesso. Schemi iconici, atteggiamenti, gesti, vengono assimilati nelle composizioni, senza seguire un procedimento univoco e preordinato, ma attraverso una serie di richiami e corrispondenze, per un costante bisogno di ancoraggio a motivi ben precisi e anche per la volontà di affrontare il proprio stile e il proprio mondo figurativo in opere consacrate dalla tradizione: l'arte classica, i grandi maestri (Raffaello, che ama molto, Poussin).

Questo procedimento non dipende dai temi dei quadri, ma è presente in opere nate dall'osservazione della realtà, per esempio *Il pasto* (1891), una delle prime opere in cui adotta la stilizzazione delle figure con andamento a fregio, come in

ultà, se-
o deco-

à attra-
l miste-
a pittu-
o scopo

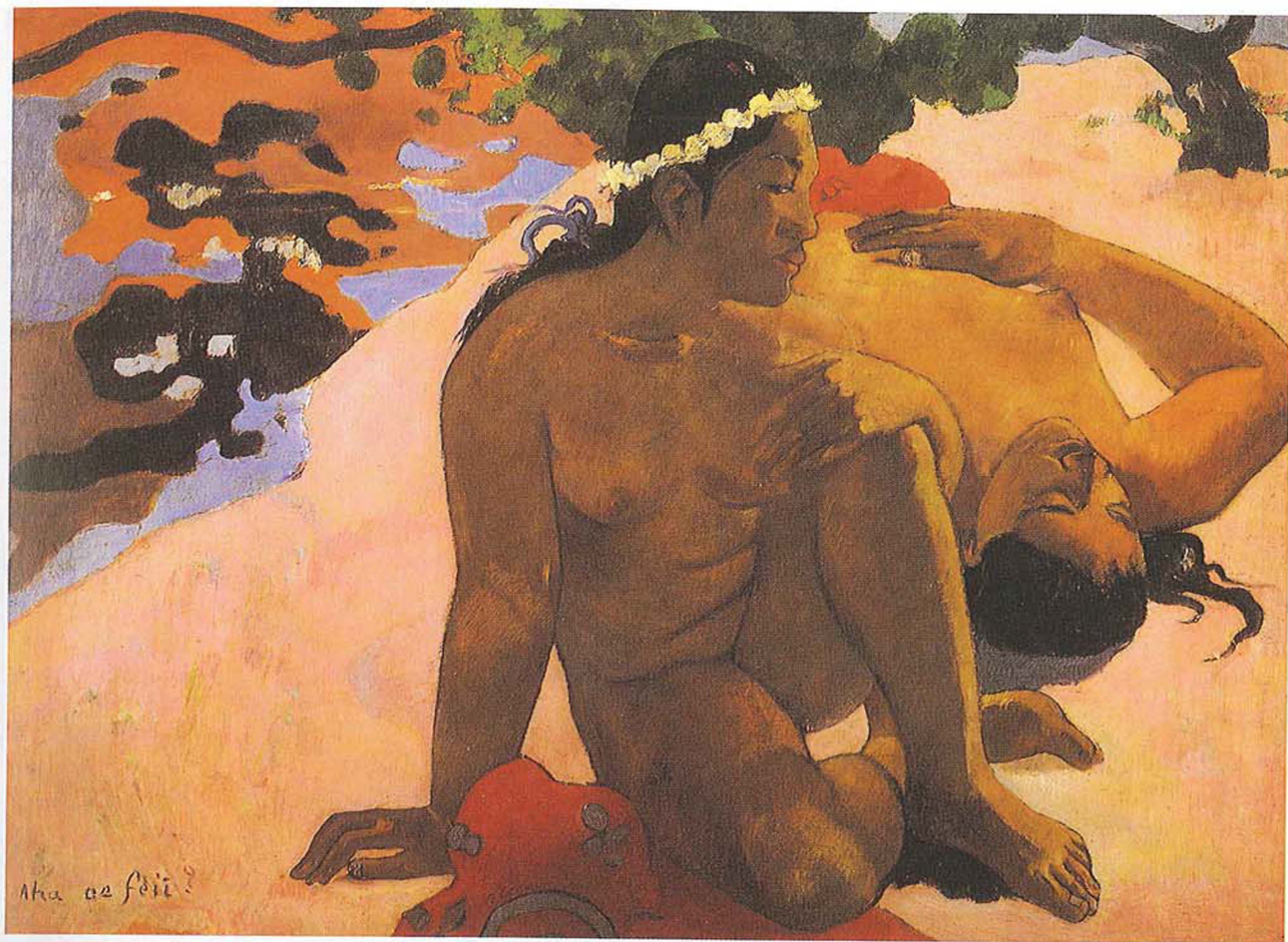
e opere
ele riu-
i conte-
inventi-
on è si-

degli in-
atici, di
piaggia,
nti deri-
apiglia-
ni e ara-
ressante
un pia-
e appro-
Noa Noa
de nelle
o un vo-
gua sco-

scene di
relazio-
sa; *Hina*
ernando
stilizza-
che note
mpita da

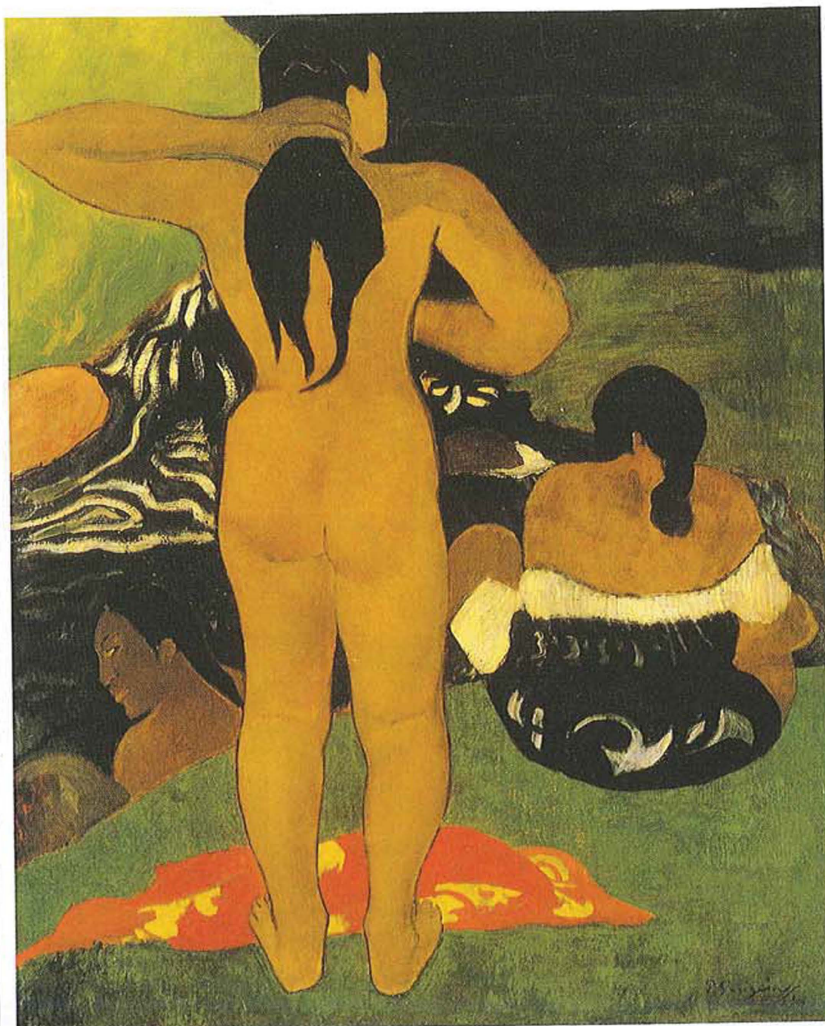
ti di dif-
sé, scri-
di colle-
di Arosa
i, foto di
ai quali
uesto pa-
e un mu-
trasposi-
onografi-
posizio-
nato, per
sogno di
à di con-
con valo-
i maestri

ri; è pre-
esempio
a disposi-
Tà mateli



Qui accanto:
Donne tahitiane
sulla spiaggia
 (1892).

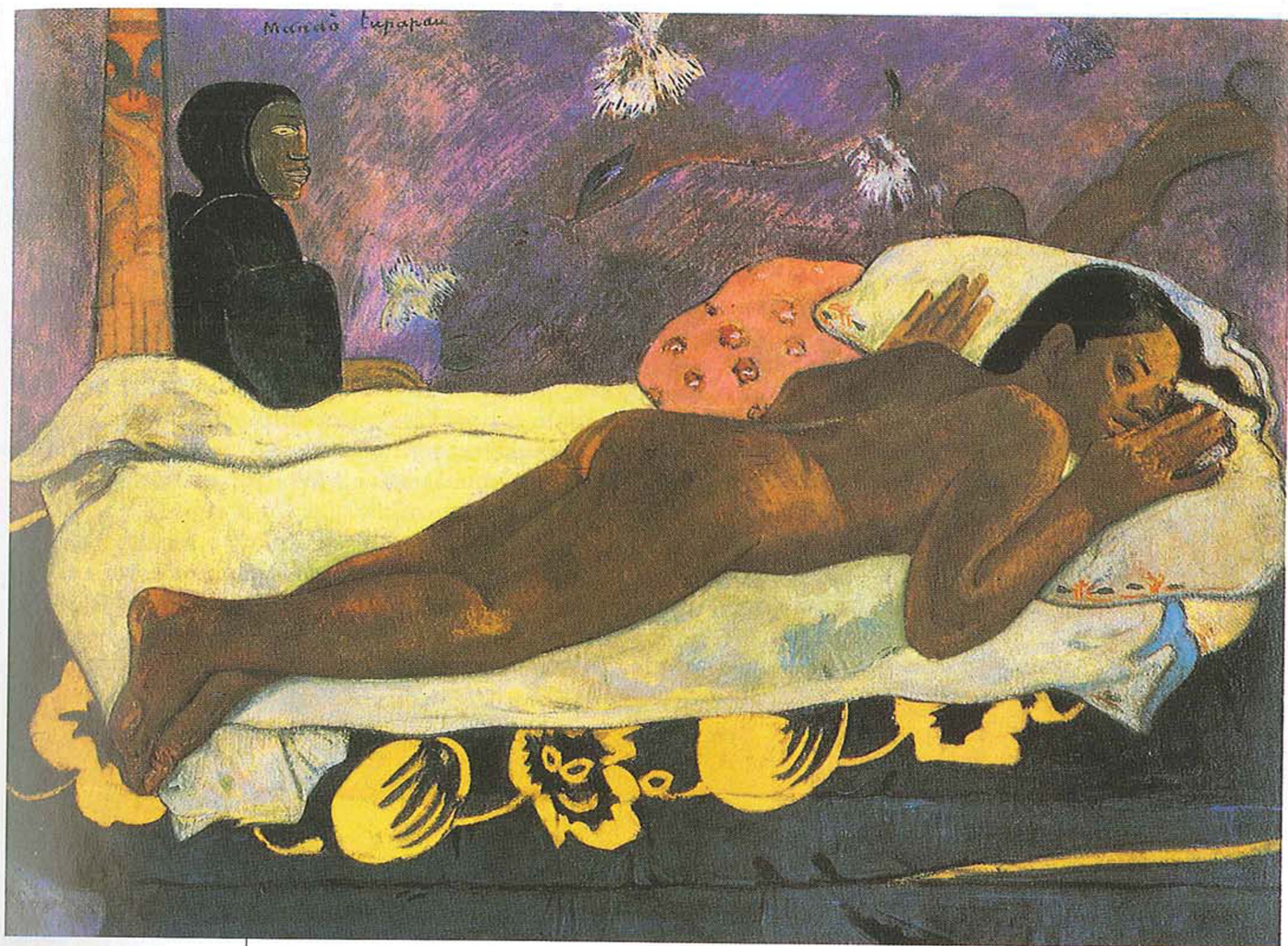
Nella pagina a fianco:
Manao Tupapau
 (Lo spirito dei morti
 veglia) (1892).



(Il mercato, 1892), che ripete l'ordinamento delle figure di una pittura egiziana. Ma anche alcune trasposizioni di iconografie tradizionali dell'arte occidentale nel mondo maori, Eva nel paradiso terrestre in *Tē nāve nāve fenua* (Terra deliziosa), *Ia orana Maria* (Ave Maria, 1891), riprendono atteggiamenti e motivi di altre civiltà figurative.

Durante il primo soggiorno a Tahiti Gauguin manifesta un forte interesse verso la mitologia maori. Si tratta di una curiosità che non prende mai il carattere di un'indagine di tipo documentario ed etnografico, ma si colloca all'interno del suo sentimento del sacro, proiettato in una dimensione lontana e carica di mistero. Questo interesse si estende alla scrittura e confluisce nella redazione di *Ancien culte Mahorie*, un manoscritto illustrato da acquerelli ispirati a motivi della decorazione locale, che ha come fonte diretta il libro scritto nel 1838 dal belga Moerenhaut (fondato sulle testimonianze di anziani capi tribù e stregoni), *Voyages aux Iles du Grand Océan*.

Nei dipinti i riferimenti a miti e leggende locali sono generalmente piuttosto liberi e costituiscono uno stimolo per l'invenzione di temi e l'esplicazione del gusto del colore e della linea. In questo senso si possono considerare un'eccezione i due quadri che illustrano le origini leggendarie della setta degli Areoi, *Tē aa no Areois* (Nascita degli Areoi) e *Vairaumati tei oa* (Il suo nome è Vairumati, 1892). In entrambi il nudo femminile seduto ricalca lo schema della *Speranza* di Puvis, un quadro che Gauguin amava molto. In *Parahi te marae* (Qui si trova



il tempio, 1892), è invece il giallo intenso della collina, il disegno geometrico decorativo della barriera, i rosa e i rossi della vegetazione a dare al quadro un senso di mistero e una grande carica evocativa, più dei riferimenti ad antichi culti e rituali (la statua del tiki, divinità maori, e i piccoli teschi).

Manao tupapau (Lo spirito dei morti veglia, 1892), l'opera più vicina al simbolismo analogico, deriva la forza espressiva e la ricchezza del significato dalla prima impressione visiva (Tehura spaventata nel buio), dallo studio di nudo sdraiato, che si richiama all'*Olimpia* di Manet, e dal riuscito passaggio dal piano visivo a quello dell'immaginazione, per via appunto di una credenza maori: l'apparizione nelle tenebre degli spiriti dei morti. Il dipinto deriva dalla appropriata traduzione pittorica delle due dimensioni del tema, come Gauguin stesso ha spiegato: quella musicale, suggerita da linee orizzontali ondulate e da accordi di colore blu e arancio raccordati da gialli, violetti e scintille verdastre (le fosforescenze sotto cui si presentano gli spiriti); l'altra, letteraria, e cioè il legame tra lo spirito di un essere vivente e lo spirito dei morti, rappresentato dalla figura scura incappucciata con un viso di tiki.

Nel giugno del 1892, dopo un anno di soggiorno, Gauguin chiede al Governo il rimpatrio. Sa di essere avanti nel compito che si è prefisso, ma ancora molto gli resta da fare; tuttavia, le difficoltà materiali, la mancanza di risorse economiche, lo spingono a ritornare in Francia.

Nel maggio del 1893 ottiene finalmente l'ordine di rimpa-

de leurs trompettes et à l'air de leurs tambours, ce qui était le signal de la retraite et de la fin de la fête. Le roi retournait alors à sa demeure, accompagné de sa suite.



Qui sopra:
disegno da
Ancien culte Mahoré.
Parigi, Louvre,
Département
des estampes
et photographies.

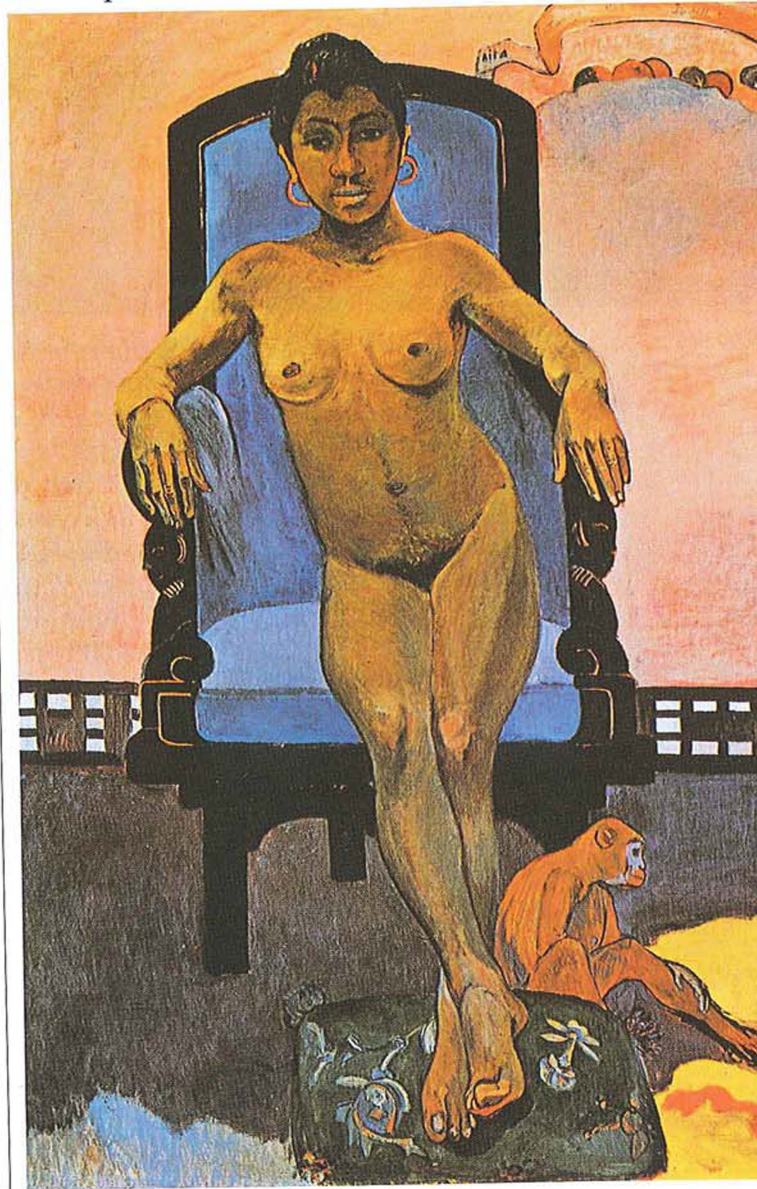
Qui accanto:
Anna Martin
e la scimmia *Taoa*
(1893).

La ragazza era giunta a Parigi per divenire la cameriera della cantante Nina Pack, che le diede il nome di Anna Martin, e la licenziò ben presto. Presentata a Gauguin da Vollard, ne divenne l'amante: visse con lui nello studio parigino di rue Vercingétorix e lo seguì a Pont Aven. Di passaggio a Concarneau, Gauguin litigò con due marinai che schernivano Anna e per una frattura alla caviglia fu ricoverato in ospedale. La giovane andò a Parigi, saccheggiò lo studio lasciando solo i quadri, e scomparve per sempre.

trio e giunge a Parigi in agosto, privo di mezzi, con un bagaglio di quadri del cui valore è consapevole e con molte speranze di riuscire a imporli, forte anche del ruolo di caposcuola del Simbolismo che Aurier gli ha riconfermato in un articolo di movimento pubblicato sulla *Révue Encyclopédique*. La prosperità dell'eredità dello zio Isidoro di Orléans gli dà un'ulteriore sicurezza liberandolo dai problemi economici, e può così dedicarsi interamente alla promozione del proprio lavoro.

Il primo obiettivo è una mostra e la scelta cade sulla galleria di Durand Ruel, il mercante che aveva imposto la pittura di Monet, Renoir, Pissarro. In novembre Gauguin espone quarantina di quadri recenti e una scultura, presentato da un rice. La mostra non ha il successo sperato: i quadri tahitiani suscitano scandalo e non vengono compresi, le vendite sono scarse, anche per i prezzi piuttosto elevati, e solo pochi artisti e fedeli ammiratori, come Degas e Mallarmé, manifestano interesse e ammirazione.

Gauguin sembra comunque intenzionato a fermarsi a Parigi; si sistema in un atelier in rue Vercingétorix, arredato con oggetti e stoffe polinesiane, vetrate fatte da lui, di un gusto un po' di maniera; si accompagna con una giovane ginece.



nese, Annah, che ha ritratto come una moderna Venere esotica in un dipinto semplice e impositivo, molto decorativo per l' incisività del disegno e gli accordi di colore insoliti e raffinati.

In questo momento il suo impegno maggiore va alla scrittura. Da Tahiti ha portato diversi manoscritti: il *Cahier pour Aline*, dedicato alla figlia prediletta («note sparse, senza continuità, come i sogni, come la vita fatta tutta di frammenti»); e un testo composto da narrazioni autobiografiche, leggende e costumi maori intitolato *Noa Noa*, che vuol dire «profumata profumata», appellativo dell'isola.

Per fare meglio comprendere la sua pittura progetta di pubblicare il manoscritto di *Noa Noa*, come «libro di artista», e si rivolge a Morice perchè riveda il testo e vi aggiunga poemi di gusto simbolista a commento dei dipinti e, naturalmente, con la sua influenza, faciliti l'uscita rapida del libro. La collaborazione non ha però esiti felici e la vicenda va per le lunghe. La revisione e l'intervento dello scrittore affievoliscono la vivacità e l'immediatezza dello stile di Gauguin e solo nel 1901, «fuori stagione», commenterà l'artista, esce *Noa Noa* con la doppia firma di Morice e Gauguin. Per questa edizione Gauguin prepara delle silografie originali ispirate ai soggetti dei quadri tahitiani; è l'occasione per provarsi in una tecnica per lui nuova e ne sfrutta le possibilità di sintesi di forme e linee, con esiti molto efficaci.

In maggio Gauguin parte per Pont Aven, più per un richiamo affettivo che per prospettive di lavoro. Si trova di nuovo a contatto con un gruppo di pittori che lo ammira, ma dipinge poco: *Il mulino David a Pont Aven* è il quadro più significativo di questo momento e ricorda, per i colori vivaci e il carattere decorativo, i quadri tahitiani. Oltretutto questo soggiorno è funestato da una serie di avvenimenti negativi che danneggiano il suo fisico e deprimono il morale, tanto da fargli prendere l'irrevocabile decisione di ripartire definitivamente per Tahiti. L'ultima opera realizzata a Parigi, un idolo esotico in grès, dal viso animalesco e dal corpo pesante, si chiama *Oviri* (Selvaggio) e ha il significato di una rottura radicale con la civiltà occidentale.

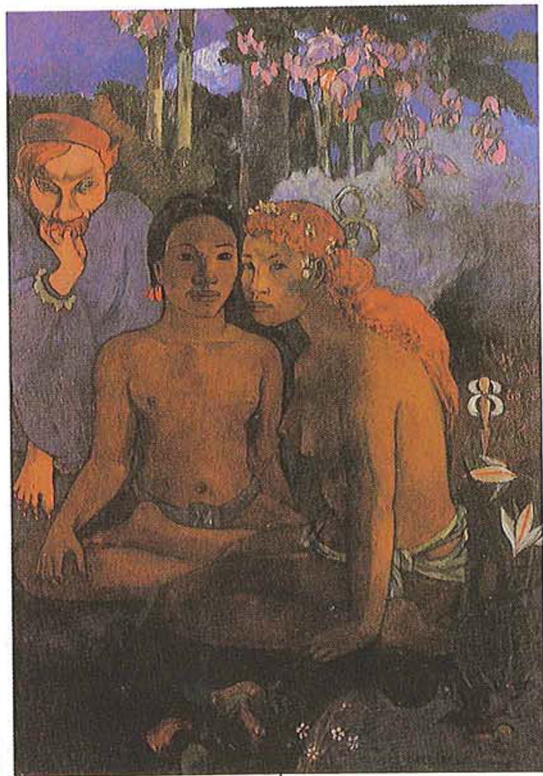
Gauguin ha voluto portare in Francia una dimensione di primitivismo e un concetto di «selvaggio» che corrisponde al concetto della purezza originaria e della libertà, e ha cercato un confronto significativo attraverso il contrasto per evidenziare queste qualità.

Prima il confronto è stato tra la lingua colta di Morice e il proprio linguaggio «barbaro» e ora, in occasione della vendita all'asta delle proprie opere per ricavare i mezzi per il viaggio, il confronto è tra la sua pittura «barbara» e la prosa raffinata di un nordico, Strindberg. Per la presentazione del catalogo della vendita, Gauguin si rivolge infatti allo scrittore svedese che aveva allora riscosso un notevole successo con il dramma *La signorina Giulia*; Strindberg era legato ai circoli simbolisti e aveva anche frequentato le serate nell'atelier di rue Vercingetorix. Ma lo scrittore rifiuta con una lunga lettera distaccata, in cui afferma la propria estraneità alla pittura di Gauguin così solare e aggressiva. Nella risposta di quest'ultimo, che compare insieme alla lettera di Strindberg come prefazione al catalogo, Gauguin dichiara invece il proprio bisogno di porre in contrapposizione i due mondi.

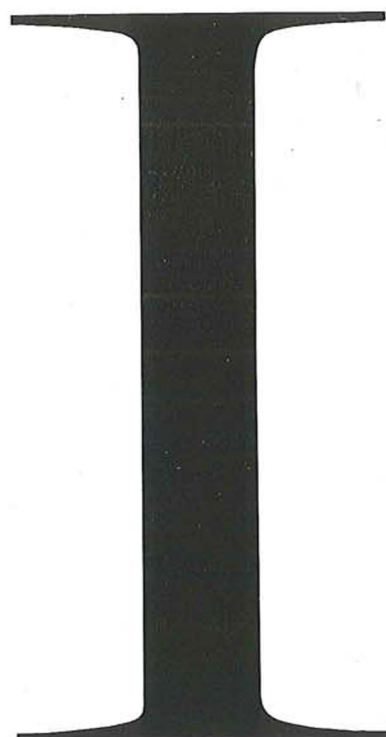
Oviri (1895).
Parigi,
Musée d'Orsay.



La ricerca dell'astrazione



Racconti barbari
(1902).
Essen,
Museum Folkwang.



L RIFLESSO DI UNO

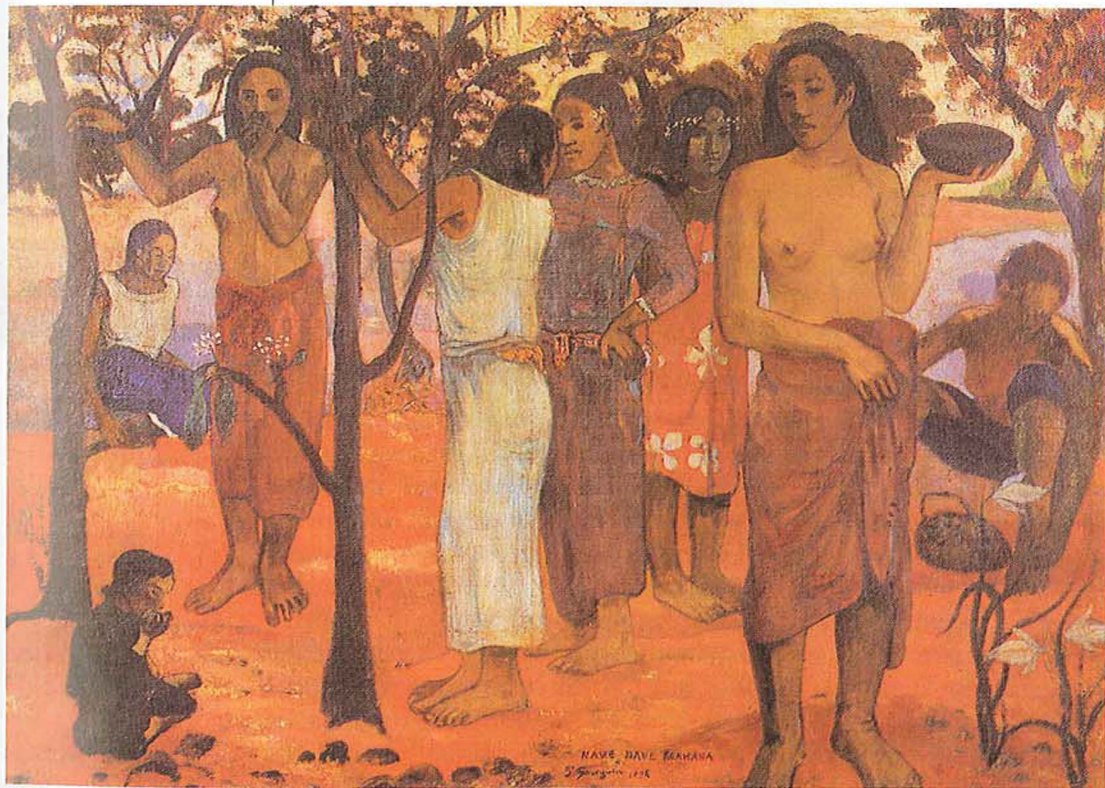
stato d'animo negativo, sul quale influiscono le cattive condizioni di salute, gli avvenimenti funesti e gli insuccessi parigini (il cattivo esito dell'asta Drouot e l'amarezza per gli articoli mallevoli di Bernard pubblicati sul *Mercure de France*), si avverte nel primo quadro dipinto da Gauguin dopo il ritorno a Tahiti: la sistemazione a Punaania: l'*Autoritratto presso il Golgota* (1895). L'artista, in tonaca bianca, si presenta assimilato a Cristo, come martire e vittima dell'arte nuova, l'arte primitiva e pura. La pittura è incerta e debole, come del resto sono i pochi dipinti eseguiti tra il 1895 e il 1897.

Gauguin non innova, riprende motivi di altre tele, li complica e conferisce loro significati diversi, spesso oppressivi e inquietanti, mediante riferimenti letterari, che si sovrappongono alle consuete citazioni classiche rendendo difficile il significato delle composizioni: così, *Tè Rerioa* (Il sogno) e *Nevermore* (Ma più), un omaggio a Mallarmé che aveva tradotto il poema di Poe *Il corvo* (di cui Gauguin usa il ritornello come titolo) e l'aveva letto al banchetto di addio offertogli nel 1891 dai simbolisti. Comunque, egli sembra seguire due direzioni, non del tutto nuove, ma che vengono utilizzate al meglio in alcune opere significative di questo secondo periodo tahitiano: l'una è la predilezione per composizioni con molti personaggi disposti come un andamento a fregio e cadenze di gusto classico, l'altra è il valore espressivo del colore: *Nave nave mahana* (Giorni deliziosi) (1896), *Vairumati* (1896), una sfolgorante tela dai colori rosso oro e *Racconti barbari*, in un'armonia cupa di rosso bruno e arancione, avviano questo indirizzo che trova l'espressione più compiuta in *Da dove veniamo? Che siamo? Dove andiamo?*.

Nel corso del 1897 l'aggravarsi dello stato di salute, la mancanza di mezzi, l'isolamento morale e affettivo, il dolore per la morte della figlia Aline, gettano Gauguin in una profonda crisi dalla quale non vede via d'uscita; in dicembre tenta il suicidio ingerendo dell'arsenico. Ma prima di cercare la morte ha voluto realizzare una tela che ha in mente e vi ha lavorato giorno e notte febbrilmente, per un mese.

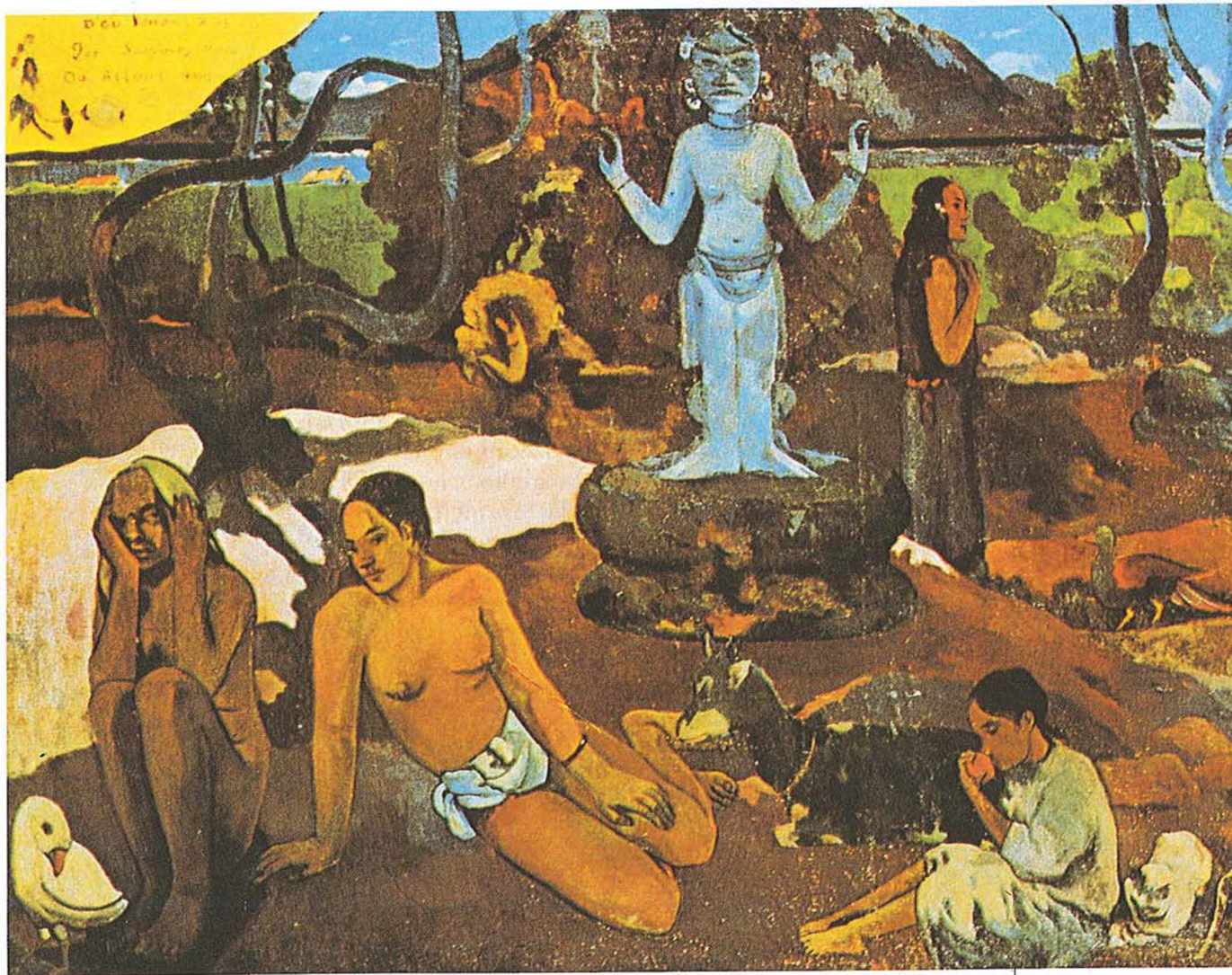
In questo clima prende forma, come l'autore stesso ha confessato, la sua opera più grande, *Da dove veniamo? Che siamo? Dove andiamo?*; fatta «de chic» (di getto), senza studi preparatori e bozzetti, nata non da un cosciente lavoro mentale, ma da «uno stato di vaga sofferenza e sensazione dolorosa di fronte al mistero incomprensibile della nostra origine e dell'avvenire», per consolare la propria «anima primitiva».

Gauguin ricapitola la propria pittura anteriore e paga il debito nei confronti della cultura figurativa europea del tempo. Utilizza figure e motivi già presenti in altri quadri e li ordina in una scena monumentale che compositivamente ricorda il *Bosco sacro* di Puvis de Chavannes, con un significato simbolico universale, perfettamente in linea con il Simbolismo monumentale e decorativo di un Munch o di un Hodler. La composizione segue rispondenze di verticali e orizzontali e ha una dominante di colore blu verde, esaltata dal giallo arancio. Partendo da destra è possibile leggere nella successione delle immagini l'umanità nei diversi stati della vita, dall'infanzia alla vecchiaia, in una natura non determinata, nella quale sono indicati gli elementi del cosmo. Questa umanità sembra lasciarsi vivere in una condizione di inconsapevolezza rassegnata; passa attraverso



Navenave Mahana
(Gironi deliziosi)
(1896).
Lione,
Musée des Beaux-Arts.

la vita senza interrogarsi sul senso dell'esistenza; solo i due personaggi con lunghe vesti sulla destra indicano nell'atteggiamento una tendenza a filosofare che è propria dell'uomo occidentale, mentre l'uccello bianco all'estrema sinistra significa l'inutilità delle vane parole. Il titolo, ha spiegato Gauguin, non fa parte del quadro: è una domanda a posteriori iscritta sulle immagini e proviene da una fonte letteraria, Carlyle (*Sartor resartus*), o più probabilmente dal *Séraphita* di Balzac, un testo che Gauguin prediligeva, in cui tra l'altro si legge: «Che le mie parole rivestano le forme brillanti del sogno, che esse si rivestano d'immagini, fiammeggino e discendano su di te [...] comprendi at-



traverso questo pensiero visibile il destino dell'umanità? da dove viene? dove va?». Il passo trova riscontro in quanto Gauguin scrive a Monfreid: «ho voluto mettere in scena in un décor suggestivo il mio sogno, senza ricorso a mezzi letterari con tutta la semplicità possibile del mestiere, impresa difficile». Il suo sogno è la Tahiti sublime, come l'ha sognata ancora prima di conoscerla, dove «sotto un cielo senza inverno, in una terra di una fecondità meravigliosa, il tahitiano non ha che da alzare le braccia per cogliere il nutrimento».

Nel modo di dipingere Gauguin si allontana non solo dai procedimenti e dalle convenzioni della pittura decorativa del tempo, ma rivendica il diritto alle imperfezioni, agli errori di proporzioni, all'uso arbitrario del colore. Influenzato dalla teoria delle corrispondenze di Baudelaire e dalle teorie sul colore di Delacroix, è convinto che il colore è vibrazione (come la musica), e che con accordi ripetuti di toni, violenti o monotoni, sia possibile tradurre stati d'animo. Nella grande tela, zone di blu e verde, con note di marrone e arabeschi di linee che non hanno una precisa funzione rappresentativa e creano una generale orchestrazione bassa e cupa con le note vive dell'arancione dei corpi, hanno questa funzione espressiva e trasmettono direttamente la sensazione primaria, indefinita e intensa. Appassionato di musica, suonatore dilettante di diversi strumenti (fisarmonica, chitarra), Gauguin applica all'interno del



proprio mondo figurativo le teorie di Delacroix e Baudelaire, che espone nel 1895 in un'intervista pubblicata su *L'Echo de Paris*: «Per via di disposizioni di linee e colori, col pretesto di un soggetto qualsiasi preso dalla vita o dalla natura, ottengo delle sinfonie, delle armonie che non rappresentano niente di assolutamente reale nel senso volgare del termine, non esprimono direttamente nessuna idea, ma che devono fare pensare come fa pensare la musica, senza l'ausilio di idee o immagini, semplicemente per via delle affinità misteriose che esistono tra la nostra mente e quelle tali disposizioni di colori e di linee».

Dopo il dipinto *Da dove veniamo?* la pittura di Gauguin non presenta fratture, né cambiamenti di fondo; guarda indietro, ritorna su temi e motivi anteriori ed esplora altre possibilità, specialmente nel colore e negli effetti decorativi.

Così, *Faa Iheihe* (Pastorale tahitiana, 1898), versione ridotta e più serena della grande tela, si impone per la bellezza della colorazione rosa e oro; in *Il cavallo bianco* (1898) la scena di una natura tropicale si situa in una dimensione atemporale e carica di poesia, in sintonia con il disegno di ispirazione classica dell'animale. Ricompaiono le immagini di donne dalla bellezza calma e forte e alcune nature morte con cui rende omaggio ai pittori che ama e che sono una conferma dei vincoli che lo legano alla Francia (*Natura morta con la Speranza*; *Girasoli su una sedia*, 1901).

*Da dove veniamo?
Che siamo?
Dove andiamo?*
(1897).
Boston,
Museum of Fine Arts.



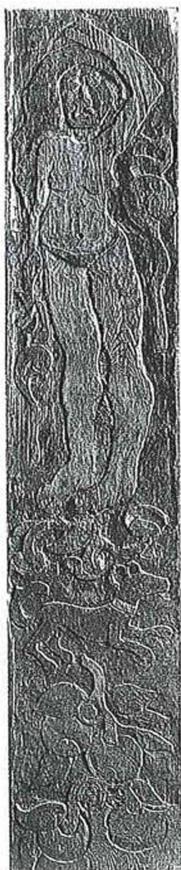
Ma per una valutazione complessiva degli ultimi anni di Gauguin bisogna tenere conto di fattori e circostanze biografiche che esulano dal lavoro artistico: le condizioni di salute sempre precarie e con punte di peggioramento che gli rendono difficile dipingere e spiegano certe insicurezze e carenze tecniche, le privazioni, gli stati di abbattimento di un uomo che è consapevole del precoce declino e sente venire meno le energie alla quotidiana lotta per l'esistenza. Questa scontentezza di fondo e i cattivi rapporti con le autorità locali, lo portano a trasferire sul piano pratico della lotta idee e convinzioni che ha chiare in mente. Ingaggia una battaglia contro i soprusi dell'amministrazione coloniale francese, in difesa dei diritti degli indigeni e continua a condurla fino alla fine, nelle isole Marchesi, indirizzandola in particolare contro la missione cattolica. Lo stesso significato ha l'impegno di disegnatore e giornalista polemico in fogli locali, *Le sourire, journal sérieux* da lui fondato, e *Les guêpes*.

Scrivere è in quest'ultimo periodo sempre più al centro dei suoi interessi; continua manoscritti precedenti, redige due testi su questioni religiose, sostenendo, secondo una tendenza diffusa nel pensiero del tempo, il ritorno alla purezza evangelica; mette insieme testi autobiografici in cui, senza alcuna sistematicità e continuità, parla di sé, della sua vita, di arte e di estetica, di morale e di vita, esprimendo opinioni sempre anticonformiste con un linguaggio diretto e vivo e un tono spesso amaro e ironico: *Diverses choses* (1896-1897), seguito di *Noa Noa, Racontars de Rapin* (1902), *Avant et après* (1903).

Nell'autunno del 1901 si trasferisce nell'isola di Hiva Hoa nell'arcipelago delle Marchesi.

Una perenne instabilità gli fa intravedere una ripresa più serena e creativa del lavoro in una natura diversa, più primitiva e intatta, e il contratto stipulato con Vollard gli dà i mezzi necessari per realizzare il progetto.

Neppure qui rinuncia a iniziative provocatorie ed è costantemente in lotta con la gendarmeria e con le autorità religiose. Chiama la sua residenza, che è situata presso la missione cattolica di Atuana, "Maison du Joui" e la decora di statue e rilievi di un primitivismo spinto. La pittura stenta ad avviarsi e si muove nell'incertezza, senza che i nuovi motivi riescano a imprimere uno scatto nel suo stile. Le credenze locali lo attraggono sporadicamente (*Lo stregone di Hiva Hoa, Racconti bar-*



Nella pagina a fianco:
bassorilievi lignei
che ornavano la casa
di Gauguin nell'isola
Hiva-Oa (1901).
Parigi,
Musée d'Orsay.

bari, 1902) e danno luogo soprattutto a riprese di motivi anteriori.

Ormai si sente distaccato dalle consorterie di artisti e letterati simbolisti e chiede soltanto che venga riconosciuto il suo merito di aver lottato per la libertà in arte; alla nuova generazione consiglia di «appigliarsi alle astrazioni più spinte, a vincere ogni timidezza».

Ed è proprio in questa direzione che ottiene i risultati più alti nella pittura, quando riesce ad abbandonarsi liberamente alla sensazione e ad affidarsi al proprio temperamento di colorista raffinato e originale: in qualche scena di natura folta, dipinta con piccole pennellate di colori chiari (*Donne e cavallo bianco*, 1903), nel ritratto di *Fanciulla col ventaglio* (1902), immediato e delicatissimo, nei *Cavalieri sulla spiaggia* (1902) del Museo di Essen. I cavalieri visti di spalle, resi con pochi segni in un paesaggio indefinito, sono un ultimo omaggio a Degas, ai cavalli da corsa a Longchamp, di cui Gauguin ha compreso il significato: il movimento, la vita delle linee.

Ma è anche una pittura che guarda avanti e apre sulla espressività della linea e del colore, ancora carica di risonanze affettive, del Picasso del periodo "rosa".

Qui sotto:
Cavalieri sulla spiaggia
(1902).
Essen,
Museum Folkwang.



QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Parigi: rivoluzione repubblicana e caduta di Luigi Filippo. Governo provvisorio e proclamazione della Repubblica. Luigi Napoleone è eletto presidente della Repubblica per un quadriennio. Londra: si forma la Confraternita dei Preraffaelliti.

VITA DI PAUL GAUGUIN

1848 7 giugno: Paul Gauguin nasce a Parigi da Clovis Gauguin, redattore de *Le National*, giornale di tendenza repubblicana e da Aline Chazal, figlia dell'incisore André e di Flora Tristan.

1849 In seguito alle vicende politiche parigine, Clovis Gauguin è costretto a lasciare la Francia, dato che *Le National* si era schierato contro l'elezione di Luigi Napoleone. Si imbarca con la famiglia per il Perù, dove vive uno zio della moglie, ma muore durante la traversata.

Londra: Esposizione Universale. Parigi: Luigi Napoleone si proclama presidente della Repubblica per un decennio.

1851

Luigi Napoleone si proclama imperatore.

1852

Guerra di Crimea (termina nel 1856).

1853

Parigi: Esposizione Universale. Courbet espone nel Padiglione del Realismo. Pissarro giunge a Parigi.

1855

All'inizio dell'anno, in seguito ai rivolgimenti politici in Perù e per ragioni familiari, Aline torna in Francia e vive per un periodo a Orléans presso un fratello del marito; Paul studia al "Petit Séminaire".

1859

Aline si trasferisce a Parigi; Paul continua gli studi in collegio.

Salon des Refusés (opere di Manet, Pissarro, Cézanne, Whistler).

1863

1864

Studia in un collegio laico di Orléans. I risultati scolastici mediocri non gli consentono di entrare nella Scuola Navale, secondo i suoi desideri.

Al Salon l'*Olympia* di Manet suscita scandalo ed è difesa da Baudelaire. Wagner: *Tristano e Isotta*. Tolstoj: *Guerra e pace*.

1865

Dicembre: si imbarca a Le Havre come marinaio nella nave mercantile "Luzitano" per il sud America.

Taine scrive *La philosophie de l'art*.

1866

È nominato secondo luogotenente a bordo del "Chili".

Rivoluzione messicana. A Parigi si apre l'Esposizione Universale (padiglione personale di Courbet e Manet). Morte di Baudelaire. Esce *Il capitale* di Marx.

1867

Compie il giro del mondo. In luglio muore la madre. In dicembre rientra in Francia. Suo tutore è Gustavo Arosa, fotografo d'arte e collezionista di quadri realisti e impressionisti. Compie il servizio militare sull'incrociatore "Jerome-Napoleon"; giunge fino al circolo polare.

Apertura del canale di Suez.

1869

Luglio: scoppio della guerra franco-prussiana; in settembre le truppe francesi sono sconfitte a Sedan; è proclamata la III Repubblica.

1870

In seguito allo scoppio della guerra franco-prussiana, partecipa ad operazioni belliche a Boulogne, nel Mediterraneo e ad Algeri.

Gennaio: armistizio della Francia con la Germania. Insurrezione a Parigi; si instaura la Comune, durata dal 18 marzo al 28 maggio. Courbet è presidente della commissione artistica della Comune.

1871

Il 23 giugno è congedato. Si stabilisce a Parigi. Arosa gli procura un impiego presso l'agenzia di cambio Bertin. Comincia a dipingere.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Morte di Napoleone III. Rimbaud pubblica *Une saison en enfer*.

1873

Prima esposizione degli impressionisti nello studio di Nadar.

1874

Seconda esposizione impressionista. Mallarmé pubblica *Après midi d'un faune*. Strindberg a Parigi.

1876

Terza esposizione degli impressionisti. Morte di Courbet.

1877

Quarta esposizione impressionista. Redon pubblica il primo album di litografie. Morte di Daubigny. Edison inventa la lampada elettrica.

1879

Quinta esposizione impressionista. Tahiti diventa colonia francese.

1880

Sesta esposizione impressionista. Prima mostra personale di disegni di Redon nella redazione de *La via moderne*.

1881

Settima esposizione impressionista. Retrospectiva di Courbet all'Ecole des Beaux Arts. Pierre Loti pubblica *Rarehu, ou le mariage de Loti*. Morte di Manet.

1882

Mostra di stampe giapponesi nella galleria Petit. Huysmans pubblica *L'art moderne*. A Bruxelles è fondato il gruppo de "I Venti". Morte di Wagner.

1883

Parigi: fondazione del Salon des Indépendants. Huysmans pubblica *A rebours*.

1884

Retrospectiva di Delacroix all'Ecole des Beaux Arts. Morte di Hugo. Dujardin fonda la *Revue Wagnérienne*. Esposizione Universale di Anversa.

1885

Ottava e ultima esposizione impressionista. Successo degli impressionisti in America. Van Gogh arriva a Parigi. Verlaine: *Illuminations*; Zola: *L'oeuvre*. Moréas pubblica il *Manifesto del Simbolismo* sul *Figaro* letterario.

1886

VITA DI PAUL GAUGUIN

Il 22 novembre sposa una ragazza danese, Mette Sophie Gad.

Tramite Arosa, conosce Pissarro. In agosto nasce il figlio Emile.

Un paesaggio, *Sottobosco a Viroflay*, è accettato al Salon. Lascia l'agenzia Bertin. Primi saggi di scultura, sotto la guida di Bouillot e Aubé.

In dicembre nasce la figlia Aline.

In estate dipinge con Pissarro a Pontoise e conosce Cézanne. Invitato da Pissarro e da Degas, espone alla quarta esposizione del gruppo impressionista. In maggio nasce il figlio Clovis.

Ha lo studio in rue Carcel, in una casa del pittore Jobbé-Duval. In estate dipinge con Pissarro a Pontoise e a Osny. Partecipa alla quinta mostra impressionista.

Partecipa con otto dipinti alla sesta mostra degli impressionisti. Critica positiva di Huysmans al dipinto *Suzanne che cuce*.

Partecipa alla settima esposizione impressionista con dodici quadri. In giugno nasce il figlio Jean René.

In seguito alla crisi della Borsa e al crack dell'"Unione Générale" che sconvolge la finanza, perde l'impiego. In dicembre nasce il quinto figlio Paul.

Si trasferisce a Rouen, presso Pissarro. La moglie ritorna a Copenhaghen e Gauguin in dicembre la raggiunge. Lavora come rappresentante di tele impermeabili, ma gli affari vanno male.

Maggio: tiene una mostra a Copenhaghen, ignorata dalla critica e chiusa dopo cinque giorni. In giugno torna a Parigi e porta con sé il figlio Clovis. Privato di mezzi per vivere, vende qualche quadro della sua collezione.

Nell'inverno è in miseria e in difficoltà per la malattia di Clovis; si attaccano a 5 franchi al giorno e ottiene un piccolo impiego amministrativo.

Partecipa all'ottava mostra impressionista. Conosce l'incisore Bracquemond e attraverso di lui il ceramista Champlet, con cui comincia a eseguire delle ceramiche. Giugno: parte per Pont Aven (Bretagna), su consiglio del pittore Jobbé-Duval; alloggia alla Pensione Gloanec e ha qualche contatto con Bernard e Laval.

Novembre: torna a Parigi. Realizza delle ceramiche. Conosce i fratelli Van Gogh: Theo prende il deposito nella sua galleria alcuni dipinti e sculture.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Esposizione al Tambourin del gruppo «du petit Boulevard» (Van Gogh, Bernard, Toulouse Lautrec). Prima del *Lohengrin* di Wagner all'Opera di Parigi. Si forma l'Unione Indocinese comprendente le colonie francesi nel sud est asiatico.

1887

Aprile: con Laval si imbarca per Panama, con destinazione l'isola di Taboga, dove il cognato Iribe ha impiantato un commercio. Fallite le prospettive di affari, per breve tempo lavora a Golon nel cantiere per il taglio dell'istmo. Perde il lavoro per la crisi della Compagnia. Si ammala di dissenteria e febbre malarica. In giugno giunge in Martinica. Novembre: torna a Parigi.

1888

Da febbraio a ottobre soggiorna a Pont Aven. Durante l'estate ha con Bernard un periodo di intensi scambi di idee. Ottobre: partenza per Arles, ospite di Van Gogh. In dicembre rientra a Parigi.

Esposizione Universale di Parigi. Munch a Parigi. Bergson pubblica il *Saggio sui dati immediati della coscienza*.

1889

A Parigi è ospite di Schuffenecker. Invitato all'esposizione annuale dei "Venti" di Bruxelles. Organizza con Schuffenecker la mostra del "Gruppo Impressionista e Sintetista", che si apre il 10 maggio nella sala del Caffé Volpini presso l'Esposizione Universale. Con lui espongono: Bernard, De Haan, Schuffenecker, Anquetin, Monfreid, Fauché, Roy. In giugno torna in Bretagna e soggiorna al Pouldu nell'albergo di Marie Henry. Progetta di fondare un "Atelier dei Tropici".

Luglio: suicidio di Van Gogh.

1890

In novembre torna a Parigi lasciando delle tele in deposito a Marie Henry.

In dicembre esposizione dei Nabis a Le Barc de Boutenville. Morte di Seurat e di Theo Van Gogh. Aurier pubblica il Manifesto della pittura simbolista. È fondata *La Revue Blanche*.

1891

Febbraio: vendita all'asta delle sue opere all'Hôtel Drouot per mettere insieme la somma per la partenza. Banchetto d'addio presieduto da Mallarmé al Café Voltaire. Aprile: imbarco per Tahiti, con una missione ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti. Giugno: arrivo a Papeete, capitale di Tahiti. Assiste ai funerali del re Pomaré V.

Si forma la Secessione degli artisti berlinesi. Seconda esposizione Nabis a Le Barc de Boutenville. Morte di Aurier.

1892

Vive a Taravao, Faaone e in agosto si stabilisce a Mataiea, 50 Km a sud di Papeete. Comincia la redazione del manoscritto *Ancien culte Mahorie*. In giugno chiede al Direttore delle Belle Arti il rimpatrio.

Apertura della Galleria di Vollard. Secessione di Monaco. A Parigi attentati anarchici.

1893

Marzo: invitato all'Esposizione Libera di Arte Moderna a Copenaghen, espone 8 tele tahitiane. Maggio: ottiene l'ordine di rimpatrio a spese del Ministero dell'Interno. Giugno: si imbarca per Marsiglia. Rientra a Parigi grazie agli aiuti economici di Monfreid e Sérusier. Novembre: mostra nella galleria di Durand Ruel presentata da Morice. Collaborazione con Morice per la stesura di *Noa Noa*. Si sistema in un atelier in rue Vercingetorix dove tiene riunioni serali di letterati e artisti. Vive con Anna Martin.

VITA DI PAUL GAUGUIN

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Prima esposizione personale di Cézanne da Vollard. Bing apre il Salon dell'Art Nouveau. I fratelli Lumière inventano il cinema.

Munch a Parigi. Bruxelles: primo Salon di arte idealista.

Secessione di Vienna.

Morte di Mallarmé, di Puvis de Chavannes, di Moreau. Tolstoi pubblica *Che cos'è l'arte*. Parigi: affare Dreyfus.

Esposizione Universale di Parigi. Si afferma l'Art Nouveau. Picasso a Parigi. Freud: *L'interpretazione dei sogni*.

Marconi inventa il telegrafo senza fili.

È fondato il Salon d'Automne e si apre con un'esposizione commemorativa di Gauguin. Morte di Pissarro.

VITA DI PAUL GAUGUIN

1894 Viaggio in Belgio. Maggio: a Pont Aven e Pouldu. Rissa con dei marinai a Concarneau a causa di Anna, che ha portato con sé. Frattura e ferita a una gamba e ricovero in ospedale. Anna torna a Parigi e svaligia l'atelier, lasciando però i quadri.

1895 Luglio: imbarco per Tahiti; scalo a Sydney e a Auckland; in Nuova Zelanda visita le collezioni di arte maori. Settembre: arrivo a Tahiti. Affitta un terreno a Punaania, 12 Km. a sud di Tahiti, e si fa costruire una capanna.

1896 Luglio: ricovero di due mesi in ospedale per piaghe alle gambe e sifilide. Compra un terreno a Punaania con il denaro di vendita di opere a Parigi e con un prestito della Cassa Agricola si fa costruire una casa.

1897 Gennaio: muore la figlia prediletta Aline. Rottura dei rapporti epistolari con la moglie. Malattia agli occhi. Scrive *La chiesa cattolica e i tempi moderni*. Verso la fine dell'anno tenta il suicidio.

1898 Per sopravvivere accetta un piccolo impiego come disegnatore al servizio dei Lavori Pubblici a Papeete.

1899 Lascia l'impiego grazie a qualche vendita di quadri a Parigi. La compagna Pahura gli dà un figlio, Emile. Da agosto all'aprile 1900 pubblica un mensile satirico illustrato, *Le sourire*.

1900 Gennaio: contratto con il mercante parigino Vollard. Dal febbraio all'agosto 1901 è il principale redattore del mensile satirico *Les guêpes*. Le condizioni di salute non gli permettono di dipingere.

1901 Settembre: si trasferisce nell'arcipelago delle Marchesi e si stabilisce ad Atua nella isola di Hiva Oa, presso la missione cattolica. Iniziative provocatorie verso il direttore della Missione e attacchi alla gendarmeria per le forti tasse imposte agli indigeni.

1902 Inizia la redazione di *Raccontars de Rapin et Avant et après*.

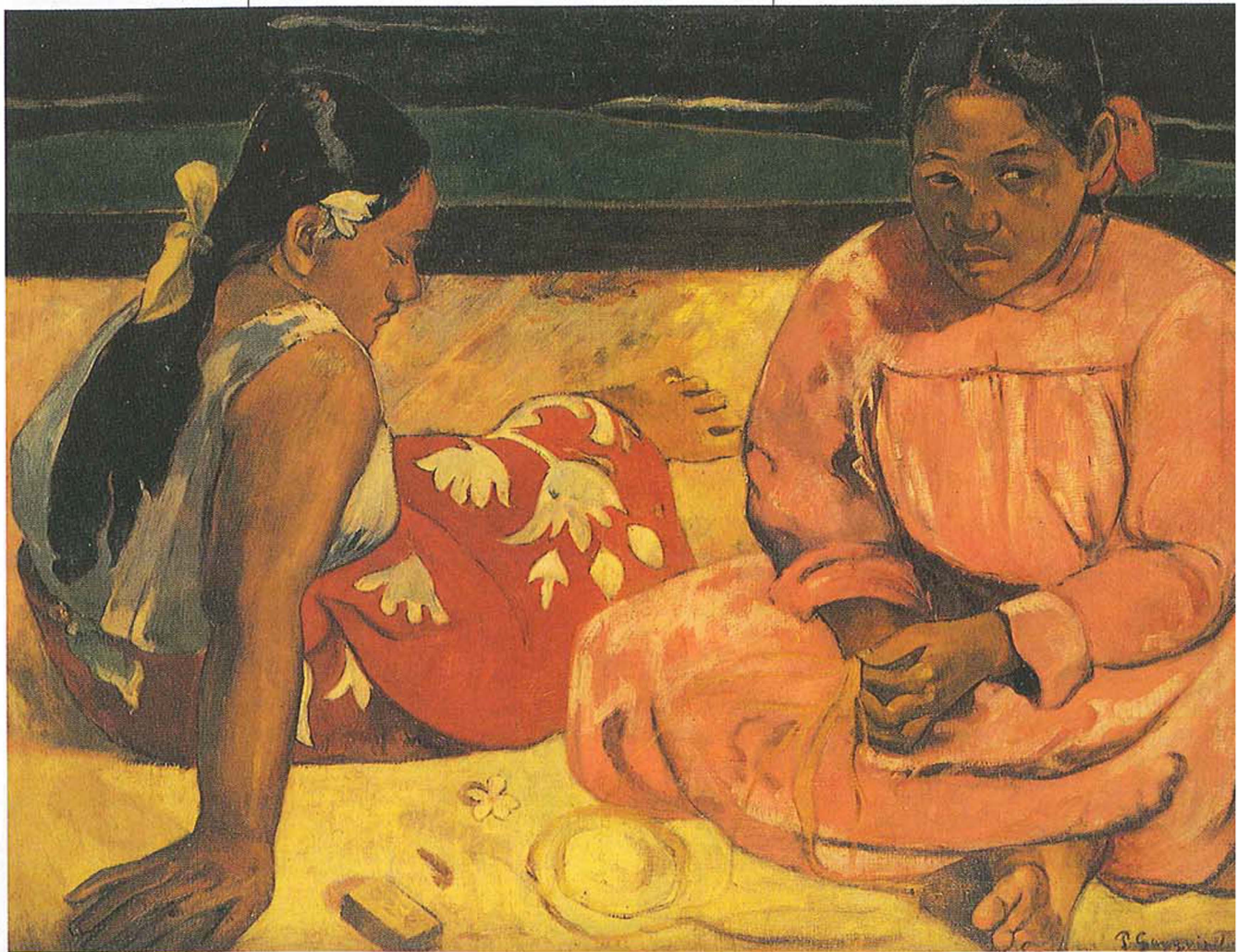
1903 Gennaio: ciclone sulle Marchesi; la sua capanna su pali è risparmiata. Continui scontri con il governatore e i gendarmi. Rapporti a suo carico sono inviati in Francia; è accusato di diffamazione verso un gendarme, di suscitare fermenti anarchici tra gli indigeni contro le autorità. Condannato a tre mesi di prigione e a una multa di 500 franchi. Muore l'8 maggio, a 55 anni.

BIBLIOGRAFIA

Donne sulla spiaggia
(1891).
Parigi,
Musée d'Orsay.

Scritti di Paul Gauguin: *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle*, in *Le Moderniste illustré*, 4 luglio 1889; *Diverses choses* (1896-1897) (manoscritto, Cabinet dei dessins, Musée du Louvre, Parigi); *L'esprit moderne et le catholicisme* (1897-1898) (manoscritto, Università di Saint Louis); *Avant et après* (1903), Parigi 1923; *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Parigi 1930; *Noa Noa e altri scritti* (1891-1903), Milano 1941; *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Parigi 1946; *Ancien culte Mahorie* (1892-1893), Parigi 1951, ed. ital. Como 1987; *Recontars de Rapin* (1902), Parigi 1951; *Lettres de Gauguin à Emil Bernard* (1888-1891), Ginevra 1954; *Cahier pour Aline* (1893), Parigi 1963; *Correspondance de Paul Gauguin*, I, Parigi 1984. Tra gli scritti su Gauguin: A. Au-

rier, *Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin, in cure de France*, marzo 1891; C. Morice, *Paul Gauguin*, Parigi 1920; M. Guérin, *L'oeuvre gravé de Gauguin*, Parigi 1927; P. Gauguin, *Gauguin mon père*, P. 1938; *Gauguin. Le peintre et son oeuvre*, a cura di M. Malingue, Parigi 1948; J. Rewald, *Gauguin*, York 1954; idem, *Postimpressionismo* (1956), Firenze 1967; C. Gray, *Sculpture and ceramics of P. Gauguin*, Baltimore 1963; G. Wildenstein, *Gauguin. Catalogue*, I, Parigi 1964; F. Cachin, *Gauguin*, Parigi 1972; G. M. Sugana, *L'opera completa di Gauguin*, Milano 1972; W. Jaworska, *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchâtel 1971; E. Fezzi-F. Minervino, *Noa i il primo viaggio di Gauguin a Tahiti*, Milano 1971; M. Hoog, *Gauguin. Vie et oeuvre*, Friburgo 1971.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 5062267
Fax (055) 5062287
c.c.p. 12940508
intestato a Art e Dossier,
Firenze

Art e Dossier
Inserito redazionale
allegato al n. 32,
febbraio 1989
Direttore responsabile
Bruno Piazzesi

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

© 1989, 1999
Giunti Gruppo Editoriale,
Firenze
Printed in Italy

Stampa presso
Giunti
Industrie Grafiche S.p.A.

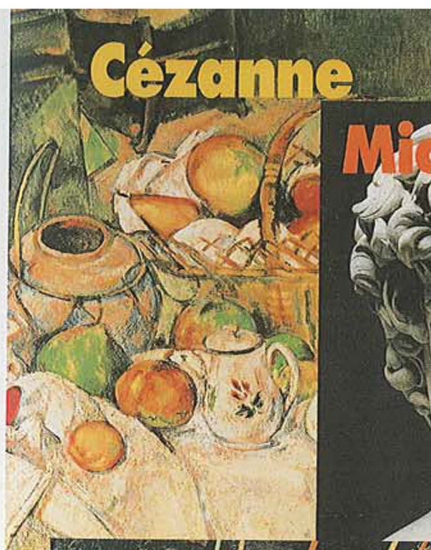
Stabilimento di Prato
Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

ISBN 88-09-76092-1

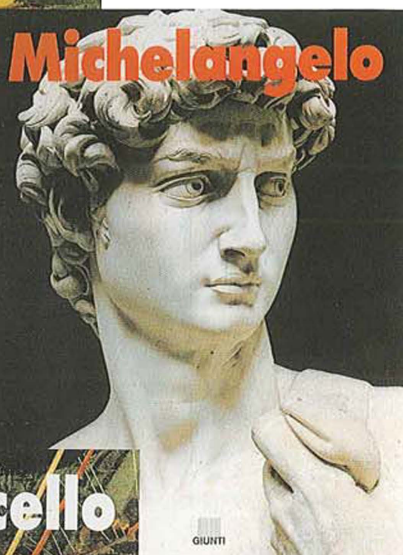
Mer-
quin,
quin,
arigi
a di
New
ren-
quin,
ogue,
968;
lano
aven,
Joa e
974;
87.

Giuliano Serafini
CÉZANNE

Compagno
di strada degli
impressionisti,
precursore
del cubismo,
la sua fama
è legata
alle nature morte
e ai paesaggi
dal segno asciutto
ed essenziale.



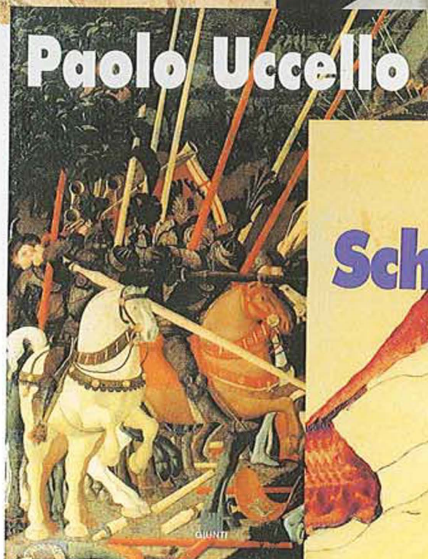
Michelangelo



Marco Bussagli
MICHELANGELO

Genio
del Rinascimento
italiano:
scultore, pittore,
architetto e poeta.
Artefice
di capolavori
come la Cappella
sistina, il David,
le Pietà,
il Tondo Doni.

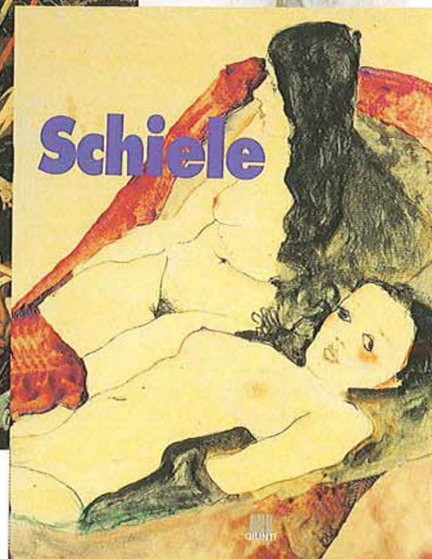
Paolo Uccello



Gabriella
Di Cagno
PAOLO UCCELLO

La pittura
drammatica
e visionaria
di un protagonista
della rinascita
artistica
del Quattrocento
fiorentino.

Schiele



Gianni Pozzi
SCHIELE

Un vita breve
e vissuta
controcorrente,
una pittura
densa di tensione
erotica
ed esistenziale
fanno
di Egon Schiele
un prototipo
dell'artista ribelle.

i n c o l l a n a

D. Battilotti
Bosch

E. Capretti
Botticelli

M. Ragozzino
Caravaggio

S. De Rosa
Chagall

G. Nicoletti
Gauguin

L. Cavazzini
Giotto

M. Chini
Kandinskij

M. Chini
Klimt

M. Cianchi
Leonardo

M. Cianchi
Leonardo, Anatomia

G. Nicoletti
Manet

S. De Rosa
Modigliani

I. Del Secco Cappelli
Monet

F. Galluzzi
Picasso

M. Bussagli
Piero della Francesca

E. Capretti
Raffaello

M. Tazartes
Rembrandt

G. Nicoletti
Renoir

D. Battilotti
Tiziano

G. Di Cagno
Toulouse-Lautrec

E. Crispino

GIUNTI

● **Gli autori**

93. **ALBERTI L. B.**
di F. e S. Borsi
11. **ARCIMBOLDI**
di J. Baltusaitis, M. Calvesi,
E. Coen, F. Porzio
35. **GIOVANNI BELLINI**
di A. Gentili
143. **BENOZZO GOZZOLI**
di M. Bussagli
57. **BERNINI**
di O. Ferrari
133. **BOCCIONI**
di G. Di Milla
145. **BOLDINI**
di A. Borgogelli
21. **BOSCH**
di M. Bussagli
49. **BOTTICELLI**
di G. Cornini
121. **BOUCHER**
di O. Rossi Pinelli
92. **BRAQUE**
di J. Nigro Covre
130. **BRUEGEL**
di M. Bussagli
62. **BURRI**
di G. Serafini
102. **CANALETTO**
di F. Pedrocchi
68. **CANOVA**
di M. F. Apolloni
1. **CARAVAGGIO**
di M. Calvesi
111. **CARPACCIO**
di A. Gentili
13. **CARRÀ**
di M. Carò, E. Coen, G. G. Lemaire
75. **CÉZANNE**
di M. Vescovo
39. **CHAGALL**
di V. Misiano
129. **CIMABUE**
di A. Tomei
99. **COURBET**
di J. J. Fernier
107. **CRIVELLI**
di P. Zampetti
37. **DAVID**
di O. Rossi Pinelli

28. **DE CHIRICO**
di M. Calvesi, G. Mori
76. **DEGAS**
di A. Borgogelli
74. **DELACROIX**
di G. G. Lemaire
134. **DELLA ROBBIA**
di G. Gentili, F. Petrucci, F. Domestici
118. **DOMENICHINO**
di A. Coliva
3. **DONATELLO**
di L. Berti, A. Cecchi, A. Natali
78. **DUCHAMP**
di M. Calvesi
14. **DÜRER**
di F. Anzelewski
63. **ERNST**
di G. Gatt
101. **FATTORI**
di R. Monti
77. **FRANCESCO
DI GIORGIO MARTINI**
di P. Torriti
126. **FÜSSL**
di O. Rossi Pinelli
84. **GAUDI**
di L. Quattrocchi
32. **GAUQUIN**
di A. M. Damigella
136. **GENTILE DA FABRIANO**
di A. De Marchi
104. **GERICAULT**
di G. G. Lemaire
120. **GIOTTO. La pittura**
di A. Tomei
140. **GIOTTO. L'architettura**
di A. Tomei
40. **GIULIO ROMANO**
di C. L. Frommel, S. Ferino
Pagden, K. Oberhuber
35. **GOYA**
di A. Pérez Sánchez
61. **GUERCINO**
di L. Ficacci
137. **HAYEZ**
di F. Mazzocca
86. **INGRES**
di M. F. Apolloni
80. **KANDINSKIJ**
di E. di Stefano
43. **KLEE**
di F. Pirani
29. **KLIMT**
di E. di Stefano
112. **KLINGER**
di B. Buscaroli Fabbri

123. **KOKOSCHKA**
di E. di Stefano
124. **LÉGER**
di G. G. Lemaire
87. **LEMPICKA**
di G. Mori
12. **LEONARDO**
di A. Chastel, P. Galluzzi, C. Pedretti
100. **LEONARDO. I codici**
di C. Pedretti, M. Cianchi
146. **LEONARDO. Il Cenacolo**
a cura di C. Pedretti
67. **LEONARDO. Il disegno**
di C. Pedretti
138. **LEONARDO. Il ritratto**
di C. Pedretti
85. **LONGHI**
di F. Pedrocchi
91. **LOTTO**
di F. Calalucci
59. **MAGRITTE**
di G. Cortenova
51. **MANET**
di G. G. Lemaire
55. **MANTegna**
di C. Cieri Via
56. **SIMONE MARTINI**
di P. Torriti
139. **MAN RAY**
di A. Schwarz
116. **MASACCIO**
di S. Borsi
33. **MATISSE**
di J. e M. Guillaud
9. **MICHELANGELO**
di G. C. Argan, B. Contardi
88. **MICHELANGELO.
Il Giudizio universale**
di F. Mancinelli, G. Calalucci,
N. Gabrielli
125. **MICHELANGELO.
La scultura**
di G. Cosmo
79. **MIRÓ**
di R. Lubar, C. Green
30. **MODIGLIANI**
di G. Cortenova
42. **MONDRIAN**
di J. Nigro Covre
48. **MONET**
di G. G. Lemaire
50. **MORANDI**
di M. Pasquali
117. **MOREAU**
di G. Lacambre
106. **MUCHA**
di P. Ruffalo

96. **MUNCH**
di E. di Stefano
98. **PALLADIO**
di G. Romanelli
69. **PAOLO UCCELLO**
di S. Borsi
82. **PARMIIGIANINO**
di A. Coliva
19. **PICASSO**
di G. G. Lemaire
141. **PICASSO.
Da Guernica a Massacro
in Corea**
di B. Mantura
71. **PIERO
DELLA FRANCESCA**
di M. Bussagli
72. **PIETRO DA CORTONA**
di A. Lo Bianco
113. **PISANELLO**
di L. Ventura
132. **PISSARRO**
di M. T. Benedetti
110. **PONTORMO**
di Ph. Costamagna
54. **POUSSIN**
di M. Marini
97. **RAFFAELLO**
di C. Strinati
7. **RAFFAELLO e le dimore
del Rinascimento**
di A. Zuccari
65. **REMBRANDT**
di D. D. van Dongen, M. Tazartes
27. **RENI**
di A. Emiliani
81. **RENOIR**
di M. T. Benedetti
66. **RIBERA**
di N. Spinosa, O. Ferrari
114. **RODIN**
di A. LeNormand Romain
95. **ROUSSEAU IL DOGANIERE**
di M. Tazartes
44. **RUBENS**
di D. Bodart
64. **SCHIELE**
di E. di Stefano
60. **SEURAT**
di M. Tazartes
108. **SEVERINI**
di D. Fonti
53. **SIRONI e il "Novecento"**
di R. Bossaglia
115. **TIEPOLO**
di F. Pedrocchi

89. **TINTORETTO**
di P. Rossi
47. **TIZIANO**
di A. Gentili
70. **TOULOUSE-LAUTREC**
di G. Cortenova
122. **VAN DYCK**
di D. Bodart
131. **VAN EYCK**
di C. Spantigati
22. **VAN GOGH**
di R. De Leeuw
94. **VELÁZQUEZ**
di M. Marini
45. **VERMEER**
di S. Danesi Squarzina
142. **VERONESE**
di Filippo Pedrocchi
105. **WARHOL**
di A. Boatto

●● **Temi
e movimenti
artistici**

31. **ART NOUVEAU**
di L. Vinca Masini
38. **ARTE AFRICANA**
di E. Cossa
15. **ARTE A SIENA**
da Duccio a Jacopo
della Quercia
di P. Torriti
23. **ARTE BIZANTINA**
di F. De' Maffei, A. Iacobini
4. **ARTE E ALCIMIA**
di M. Calvesi

10. **ARTE E ASTROLOGIA**
di G. Mori
25. **ARTE PRECOLOMBIANA**
di C. Cavatrucci
52. **ASTRATTISMO**
di autori vari
41. **AVANGUARDIE RUSSE**
di N. Misler
119. **BAUHAUS**
di M. De Michelis, A. Kohlmeier
26. **BIENNALE
DI VENEZIA**
di A. Donaggio
6. **CAPOLAVORI
DA SALVARE**
di autori vari
109. **CARAVAGGISTI**
di D. Bodart, A. Moir,
A. E. Pérez Sánchez, P. Rosenberg

16. **CINEMA E PITTURA**
di P. M. De Santi
58. **CUBISMO**
di J. Nigro Covre
90. **DADA**
di M. Ragazzino
127. **ESPRESSIONISMO**
di J. Nigro Covre
2. **FUTURISMO**
di E. Coen
34. **GOTICO
INTERNAZIONALE**
di S. Macioce
20. **GUGGENHEIM**
di T. M. Messer
24. **IL MITO DELL'EGITTO
NEL RINASCIMENTO**
di M. Calvesi

18. **IL TESORO
DEI MEDICI**
di F. M. Tuena
73. **IMPRESSIONISMO**
di B. Denvir
46. **LA NATURA MORTA**
di A. Veca
8. **LA VIA DELL'ARTE
TRA ORIENTE
E OCCIDENTE**
di M. Bussagli
17. **MACCHIAIOLI**
di R. Monti
83. **OROZCO, RIVERA,
SIQUEIROS.**
Muralismo messicano
di C. Brook
36. **POP ART**
di M. Calvesi, A. Boatto

5. **PRERAFFAELLITI**
di M. T. Benedetti
144. **SECESSIONE VIENNESE.**
Da Klimt a Wagner
di E. di Stefano
128. **SIMBOLISMO**
di M. T. Benedetti
103. **SURREALISMO**
di M. Ragazzino

C.M. Q0032-D

ISBN 88-09-76092-



9 788809 760929