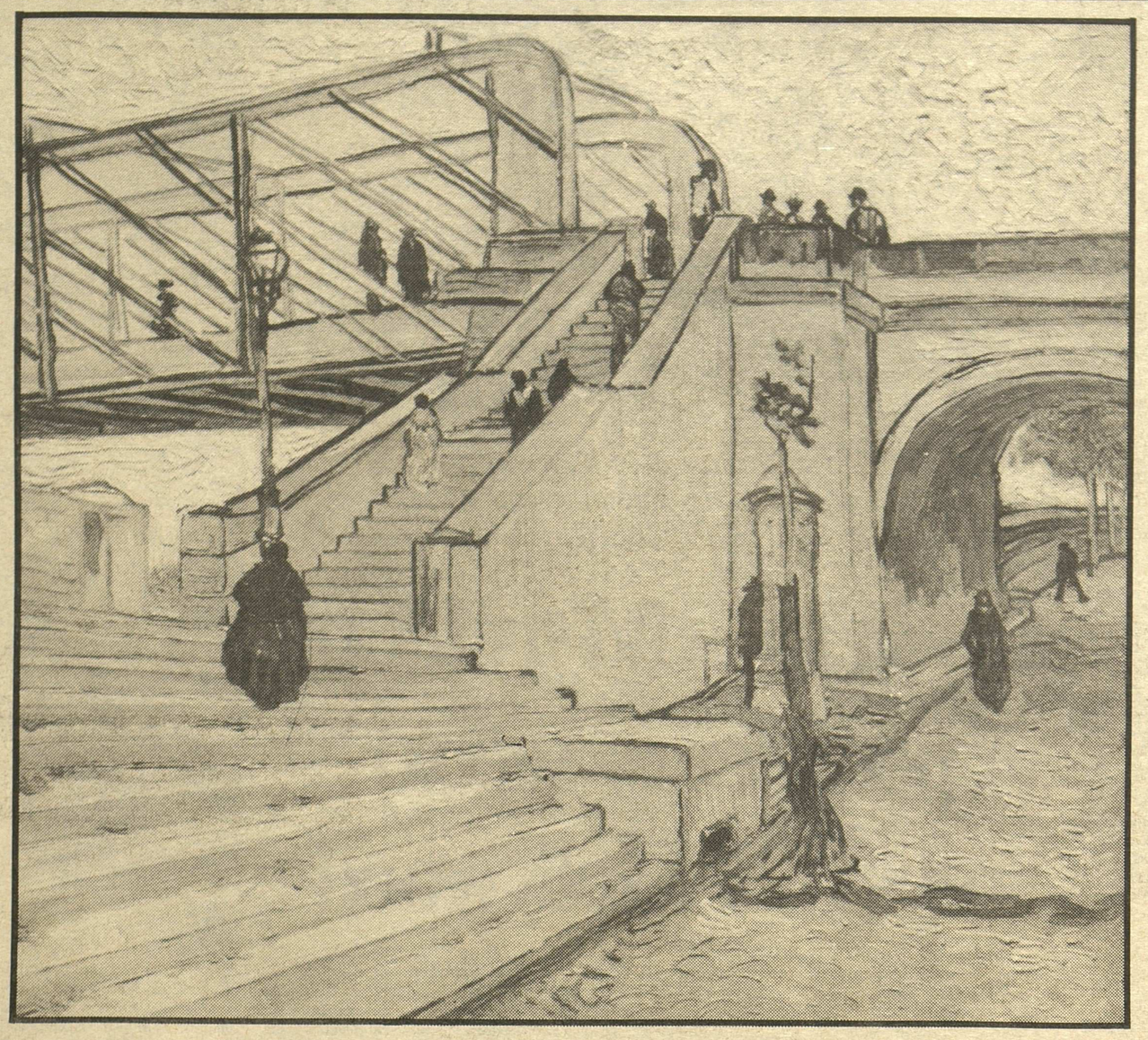
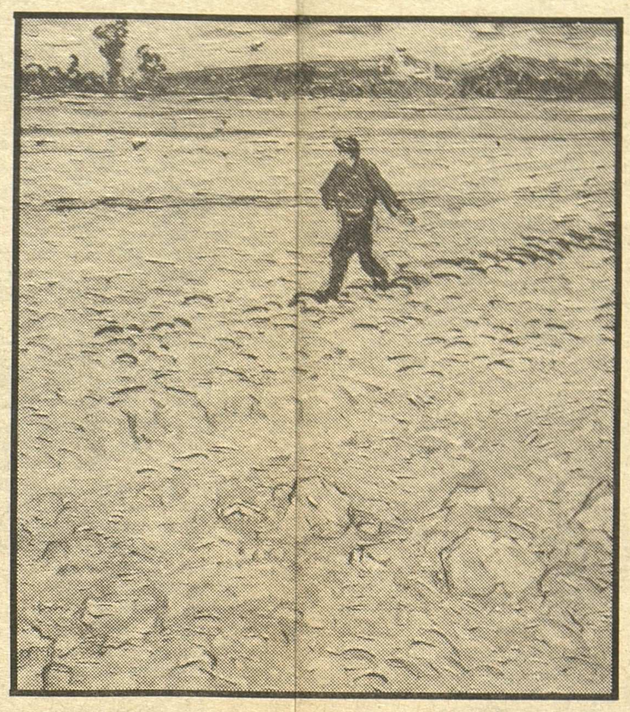
A fianco: **Vincent Van Gogh: Il ponte di Trinquetaille.**
Sotto: **Il seminatore.**
In basso: **La casa gialla**





Quella febbre di Arles

Di estremo interesse la mostra newyorkese sul periodo provenzale di Van Gogh

di GIULIANO BRIGANTI

NEW YORK — Van Gogh visse ad Arles per quindici mesi, dal 20 febbraio del 1888 all'8 maggio del 1889. Durante quel soggiorno dipinse circa 200 quadri, fece più di 100 disegni e scrisse almeno 200 lettere. Quattrocentoquarantaquattro giorni — tanti furono per l'esattezza — di lavoro continuo, anzi di fatica ossessiva (la leonardesca «fatica mentale» del pittore, la «fatica dell'anima»), fra esaltazioni e crisi che culminarono in quella, violentissima, della notte fra il 23 e il 24 dicembre (il famoso taglio dell'orecchio dopo la lite con Gauguin) e consumarono le sue forze fisiche e mentali sino alla soglia della distruzione.

Giorni anche felici, in cui Van Gogh fu sostenuto dall'ambizione, modellata su di un sogno umanitario, di essere «un anello nella catena degli artisti», cioè «di recare utilità a persone che nemmeno si conoscono» (gli artisti del futuro) o, ancor più, di essere il protagonista di una grande rivoluzione che era tutta da inventare, con l'aiuto di Gauguin, come sperò per un momento, ma con fatica inimmaginabile, e della quale, nei momenti di maggior umiltà e solitudine, si sentiva di essere soltanto un confuso annunciatore. La coscienza, o la speranza, di essere «un colorista quale mai ce ne erano stati»; la coscienza, soprattutto, che nell'affrontare quell'impresa così ardua era necessario «pagare un alto prezzo di salute, di giovinezza, di libertà».

Sessantatre settimane che furono certo le più intense della sua breve vita e durante le quali i momenti di esaltazione creativa e di disperato sconforto, i momenti di salute e le crisi della sua malattia, la sua travagliata solitudine e l'illusione di trovare in Gauguin il compagno ideale, si riversavano nel disegnare e nel dipingere (dipinse fino a trenta tele in una settimana nell'ottobre dell'88), si riflettevano, come in uno specchio talvolta lucidissimo, nelle sue lettere assetate di sincerità e accentuavano le spinte contraddittorie del suo temperamento (e della sua cultura), che era di naturalista e di visionario, di mistico e di positivista, di disegnatore analitico e metodico, di arabescatore «japonisant» e di appassionato, impaziente ricercatore di un nuovo linguaggio intensamente espressivo con cui realizzare se stesso, anzi tutto se stesso, come rovesciando il fondo della propria anima per trovarvi la sincerità del sentimento della natura: ma in modi che gli altri artisti, pensava, si negavano, creando (o accettando) ostacoli tecnici e mentali così radicati, così difficili da vincere, che lui stesso sapeva di non aver «ancora» vinto.

Quella luminosa stagione provenzale, trascorsa ad Arles e nei suoi dintorni, fra la Camargue e la Crau, lungo le rive del Rodano, da Montmajour a Les Saintes-Maries-de-la-Mer, che suscita in noi l'immagine, generica ma non deviante, di una sola lunghissima primavera-estate, di cieli di un blu-cobalto carico e di fiammanti soli arancione, di frutteti in fiore nell'aria bianca e azzurra dell'aprile, di campi giallo-cromo per l'ondeggiare del grano maturo, di notti gremite di stelle giallo-limone, o verdi o bianche o rosa, che scintillano nell'atmosfera dilatata roteando come girandole dentro il denso blu di Prussia di un cielo che sembra sconvolto dai vortici di correnti cosmiche; quelle duecento pitture, che evocano quasi brutalmente la luce e tutte le sensazioni (odori e suoni) di una fiammeggiante estate mediterranea, ma anche l'ossessione di raggiungere una sentimentale violenza cromatica per mezzo di colori puri, «sfacciatamente crudi» (così li voleva), regolati secondo quelle reciproche attrazioni e risonanze che il pittore aveva studiato così puntigliosamente dal dicembre dell'83 al novembre dell'85 a Nuenen (il suo più importante momento olandese), ma che ora accorda più liberamente sino a raggiungere quella cromia follemente dirompente che prelude alla maniera estrema di Saint Rémy e di Auvers; quelle opere straordinarie di Arles, insomma, sono state sempre considerate le opere più felici della sua vicenda pittorica, una vicenda così breve che supera appena i dieci anni. E' il periodo della vita e dell'arte di Van Gogh più popolare e più divulgato: la sua gloria.

Nessuno ne ha mai dubitato. Eppure, nonostante il grande interesse che Van Gogh ha suscitato, e con progressiva accelerazione, in questo secolo, nonostante l'indubbia preferenza concessa dai mezzi moderni di diffusione culturale all'Impressionismo e al Post-Impressionismo, né una monografia né una mostra erano mai state dedicate, sin qui, al periodo di Arles. Che io sappia, nemmeno un documentario.

Successo straordinario

La mostra al Metropolitan Museum, «Van Gogh in Arles», ha riempito, e come meglio non era possibile fare, quella lacuna. Di qui lo straordinario successo che ha incontrato: prenotazioni di biglietti con settimane e settimane di anticipo, vendita eccezionale di cataloghi ecc. Ma il successo è dovuto soprattutto alla maniera intelligente, analitica e didattica (dico didattica nel senso originario, non pensando solo ai bambini delle scuole ma a tutti, compresi gli storici dell'arte) con cui sono stati documentati, pressoché giorno per giorno, con ben 151 opere, i mesi di Arles, seguendo i vari spostamenti e i conseguenti «motivi», avvicinando i disegni alle pitture relative, i disegni preparatori a quelli derivati invece dal dipinto, e accompagnandoli con le lettere che, come è ben noto, sono spesso illustrate con piccoli disegni che tratteggiano la composizione che in quei giorni l'artista aveva fatto o che stava facendo.

Era possibile, così, seguire alla mostra con la maggiore approssimazione possibile, nella loro reale sequenza, il succedersi delle vicende del più importante periodo artistico di Van Gogh; con il risultato che questo continuo controllo sui modi e sui tempi ha avvicinato il visitatore alla realtà, costringendolo a seguire un filo storico che poteva dissuaderlo da quei giudizi generici, da quei luoghi comuni così spesso mistificanti che sono suggeriti dalle mostre antologiche prive di un piano e di un senso.

A tal fine il catalogo (ben lontano dalle esibizionistiche lungaggini di certi cataloghi nostrani, che sembrano fatti più per servire, come titolo, alla carriera dell'estensore che al vantaggio dei visitatori) è un ausilio indispensabile e, si può dire, forma un tutt'uno con la mostra che è dotata, appunto, della struttura e della qualità di un racconto storico, o di un saggio illustrato con gli originali. E' un successo, quindi, che non può che riempire di soddisfazione, perché induce a sperare che la si finisca una volta per tutte con le mostre generiche e velleitarie che fanno viaggiare le opere senza poi dimostrare niente. Sono cose che ho detto troppe volte, mi accorgo, per non provare un certo disagio a doverle ancora ripetere.

Che cosa ha dimostrato, allora, questa bella mostra di Van Gogh? Nulla, o quasi nulla, forse, che già non si sapesse; almeno da chi è addentro alla materia, tanto Van Gogh è stato da tempo sottoposto alla più analitica delle investigazioni. Ma non si può affatto dubitare che l'occasione di vedere riuniti, nel rigoroso ordine che ho detto, e quindi con la possibilità davvero unica di studiarli comparativamente, tanti disegni e dipinti del suo periodo più significativo, non abbia lasciato un segno durevole nella conoscenza di Van Gogh, e nemmeno che non abbia in qualche modo aggiornato la sua odierna valutazione. Così dovrebbe essere almeno, se valutare ha ancora un senso. Non intendo, naturalmente, la valutazione corrente, che è altissima quanto indiscriminata, e anche di natura retorica o addirittura romanzesca, ma una valutazione più spregiudicata e a lui consona, sia nei confronti del tempo in cui l'artista visse sia proiettandolo nel futuro.

Non poco, certo, ha significato l'aver avvicinato tanti disegni ai dipinti che ne sono derivati; ha servito, se non altro, a ridimensionare presso il pubblico la sua gloria di esplosivo e inedito colorista, o per lo meno ad affiancarle quella di grandissimo disegnatore. Un disegnatore che pur nella sua sommarietà e nello spessore addirittura rozzo del tratto, resta pur sempre un disegnatore analitico, preciso, persino descrittivo. E' sempre sicuro e controllato, tanto che sembra voler mettere ordine nella varietà degli aspetti della natura disponendoli entro l'impeccabile impianto della prospettiva e variando la natura dei segni e delle puntinature come se usasse un codice programmato per distinguere campo da campo, siepe da siepe, cespuglio da cespuglio. Ad ogni morfologia del tratto sembra corrispondere un diverso colore.

Quell'ordine era imposto certamente dalla necessità di fornire un appoggio chiaro e sicuro al dipinto che ne sarebbe derivato e avalla quel giudizio di «mente troppo metodica, almeno a tratti» (Arcangeli) senza però qualificarlo, in questo caso, in senso negativo. Perché i disegni sono bellissimi, respirano nell'aria e nella luce e ricordano molto spesso l'origine olandese dell'artista nel taglio e nell'ampiezza dell'orizzonte. Dimostrano come il disegno fosse per Van Gogh una tecnica guida, la vera nascita dell'idea, qualcosa di più insomma, di molto di più di un semplice studio preparatorio. E' già presente in essi tutto il dinamismo della pennellata del dipinto, tutti quei «valori» che si tradurranno in violenza cromatica.

Questa mostra dovrebbe aver fatto meditare anche su quanto Van Gogh fosse veramente quello che sentiva e diceva di essere nelle sue lettere, anche se usava termini opposti a seconda dei momenti ora di esaltazione umanitaria e di fiducia, ora di disperazione e di impotenza. Un grande artista, del resto, è sempre cosciente di quanto valga la sua opera.

Grandezza morale

E' vero che in Van Gogh il giudizio su se stesso era troppo spesso condizionato e distorto dalla consapevolezza di quanto fosse difficile raggiungere quel fine che si era posto, realizzare quella volontà di esprimere se stesso nelle cose, di andare oltre le frontiere toccate dai suoi grandi contemporanei. Ma è proprio in quella continua disperata tensione, in quella coscienza di dover pagare tutto in fatica e in sangue, che sta la sua maggiore grandezza, umana e artistica. Una tensione che sembra talvolta placarsi, come per esempio alle soglie della morte, quando, pochi giorni prima di uccidersi, nel luglio del '90, poteva parlare in questi termini del suo ultimo quadro: «Sono immense distese di grano maturo sotto i cieli tormentati, e *non ho avuto difficoltà per esprimere* la tristezza, l'estrema solitudine».

Forse è vero che Van Gogh aveva la coscienza di non aver raggiunto quello che voleva, e che per raggiungerlo aveva dovuto seguire vie traverse che gli rendevano sempre più difficile il rapporto con i suoi contemporanei. Forse è vero che i suoi tentativi lo avevano allontanato da quel grande fiume della pittura che gli scorreva accanto, quel fiume ottocentesco che era nato in terra di Francia e che non era ancora giunto alla sua foce. E' vero che se si prendono per termine assoluto di confronto quei valori pittorici che l'Ottocento francese ha così splendidamente glorificato, Van Gogh è meno «pittore» di Monet, che pur tanto amava e che tanto gli sopravvisse; meno «pittore» di Cézanne, che pur tentava anche lui, e negli stessi anni, strade del tutto nuove; meno «pittore» di Matisse, che era ancora di là da venire. Nei suoi quadri, anche in molti di quelli di Arles, ci sono delle pesantezze, degli squilibri, delle forzature, delle dissonanze, delle rozzezze che nessuno di quei pittori avrebbe commesso. Che non commise mai nemmeno Seurat il quale, in modi del tutto diversi, volle superare gli stessi confini.

Ma questo non è un buon metro per giudicare Van Gogh. Con la sua cultura pittorica eclettica e confusa, difficilmente riducibile ad una dominante, egli aveva, come altri della sua generazione, misurato i limiti dell'Impressionismo. Ma con essi, e qui credo andasse oltre, aveva misurato anche i limiti di quella «pittura», diciamo pure di quella tradizione nella quale gli impressionisti stessi si erano inseriti. Non considerò mai quella sorta di filo interrotto che unisce Velazquez, Goya, Manet, Monet, Degas, Matisse, per non citare che i maggiori. Non cercava, nell'avvicinare i colori, quegli accordi sublimi che li facevano vivere di un lirico splendore. Era come se, di quella pittura, avesse presentito la fine. Nella violenza cromatica dei colori puri cercava il mezzo di rompere i ponti con il passato, di lanciare un ponte verso l'avvenire. Una accanita «fatica dell'anima» che salda indissolubilmente la sua arte alla sua vita, alla sua grandezza morale.

Era quella la sua gloria, quella la ragione della sua morte. Non l'assenzio, la schizofrenia, l'epilessia, la sifilide. «Essere colpiti a morte dall'immortalità»: è una frase che cita in una lettera senza ricordarne l'autore ma riferendo l'impressione che gli aveva fatto. E infatti fu colpito a morte dall'immortalità, cioè da quell'ansia di superamento che lo trascinò, per tutta la sua vita sofferta, verso il futuro.

Pietro Zullino

-CATILINA-

L'inventore del colpo di Stato

Nel tramonto di Roma repubblicana, alla vigilia della «soluzione imperiale» di Cesare, Catilina inventa il colpo di Stato, mobilita schiavi e donne, organizza lo scontento, immagina il partito armato.
Per secoli e secoli diventa l'immagine-modello del padre nobile (o ignobile) dei congiurati di tutte le congiure, degli eversori di tutte le eversioni, degli eroi di tutte le impazienze e di tutti i cambiamenti. Chi è Catilina?
È un avventuriero o un rivoluzionario? È un eterno contemporaneo?

RIZZOLI

Va in edicola una "Grande Opera" Einaudi a dispense, pubblicata dalla Fabbri: l'iniziativa sarà presentata oggi a Milano

La Storia a piccoli passi

DA stamane sarà in edicola una «Grande Opera» a dispense: la «Storia d'Italia» Einaudi, ristampata per l'occasione dalla Fabbri e scandita in duecentoquarantanove fascicoli (più settanta di «Documenti»), con un nuovo corredo di illustrazioni.

A conti fatti il lettore avrà l'opera completa a disposizione tra circa cinque anni, quasi il doppio del normalmente destinato a questo tipo di pubblicazioni. Ma non è questa la novità, l'impegno maggiore. In genere l'opera a dispense, generosa dispensatrice di maestri del colore, del cucito, della cucina, della letteratura etc., non è mai andata al di là di un sapere prevalentemente informativo, di una cultura precotta, che ha il suo termine di paragone nell'enciclopedia tradizionale, volentieri scissa per argomenti, per temi, in modo da raggiungere un pubblico più preciso, motivato da una scelta particolare.

Se è vero che la «Storia d'Italia» Einaudi non è un monumento per specialisti, è anche vero che, per la sua impostazione problematica, per il suo essere «opera aperta», richiede un lettore che le «somigli». Lo troverà attraverso le venticinquemila edicole, che arrivano anche dove non esistono librerie? Gli editori, anche sulla base di un'indagine di mercato, sono ottimisti e lanceranno l'opera con una tiratura di oltre 150.000 copie. Potrebbe essere (ma ci vorrà tempo per verificarlo) una interessante svolta nel mercato delle «Grandi Opere» di qualità. Intanto, sempre oggi a Milano (Palazzo Isimbardi, ore 17,30, corso Monforte 31) ci sarà una presentazione dell'iniziativa. Interverranno Giulio Einaudi, Ruggiero Romano, Giuseppe Rossotto e Mario Speranza. *(p.m.)*