

*La mostra del Grand Palais conferma che, accanto a opere bellissime, non poche volte il pittore dipinse quadri sbagliati*



A fianco: Paul Gauguin, Donna del mare (1892). In basso: Tahitiana nuda (1894)

# Ma Gauguin sparava male

di GIULIANO BRIGANTI

**P**ARIGI - «Cosa importa se mi allontanano dagli altri, per la massa sarò un enigma, per qualcuno sarò un poeta, e presto o tardi il buono avrà il sopravvento». Così scriveva Paul Gauguin al fedele e buon Schuffenecker nell'ottobre del 1888, quando era visitato ancora da qualche pensiero ottimista nei riguardi del suo futuro. Aveva già quarant'anni, ma solo da cinque aveva abbandonato tutto, lavoro, tranquillità economica, pace familiare, per non dedicarsi che alla pittura.

E il buono, naturalmente, ebbe il sopravvento. Ma troppo tardi per lui perché, sin che fu in vita, la sua pittura rimase sempre incomprensibile ai contemporanei, come egli stesso ebbe modo di accorgersi ancora una volta durante il suo ultimo soggiorno in Francia, a Parigi, in occasione della mostra che montò nel 1883 da Durand-Ruel con una cinquantina di quadri, prima di ripartirsene per Tahiti da dove non sarebbe mai più tornato.

Si può dire, infatti, che la fortuna di Gauguin cominciasse a manifestarsi al tempo della prima grande retrospettiva che, tre anni dopo la sua morte, nel 1906 (anno 1 a.D.A., vale a dire «ante Demoiselles d'Avignon») fu organizzata da Charles Maurice al Salon d'Automne con 227 opere; e crebbe progressivamente sino alla mostra del 1949 all'Orangeie, celebrativa del centenario della nascita, nella quale fu salutato come «Créateur de l'art moderne». Un onore, a dire il vero, che Gauguin divide oggi con altri, e non pochi, ammesso che «creatore della pittura moderna» voglia dire qualcosa, che si possa cioè fissare con tanta precisione un punto d'inizio in quella indissolubile concatenazione di eventi che giungono sino a Matisse e a Picasso dopo aver attraversato tutto il corso del secolo decimonono e quasi sempre, come tutti sanno, nei territori dell'arte francese.

Oggi (anno 82 post D.A.) tutte le fanfare della patria artistica francese squillano a pieno fiato in onore di Gauguin in occasione della mostra che gli è dedicata al Grand Palais (aperta fino al 24 aprile), ultima in ordine di tempo fra quelle dedicate ai maestri del gran secolo della Francia. Tutti parlano di Gauguin, immagini delle sue opere più famose ci raggiungono dai luoghi più impensati, Teha-amana, la sua «vahine» di Papeete, e le sue brune compagne dagli occhi a mandorla, intagliati nel purissimo ovale del volto liscio come un frutto acerbo di mango, ci guardano, dal fondo opaco di un'angoscia che non affiora, dalle mille *affiches* che incontriamo ad ogni passo mentre una fila interminabile si snoda davanti all'ingresso della mostra.

## Il mito dell'eroe negativo

Gauguin dunque non è più un enigma per nessuno. E da molto tempo. Mi sembra superfluo dire che quanto è successo nel mondo dell'arte dall'anno di quella sua prima retrospettiva del 1906 è di natura tale da spiegare ampiamente la sua grande odierna popolarità. Dico popolarità con quel che significa, e niente di più; e credo non sia davvero difficile capire, di quella popolarità, la natura e le ragioni. Perché l'irrequietezza, l'ansia di evadere, l'insostenibile tensione che accompagna ogni difficile ricerca espressiva, la frustrazione di un'incomprensione continua, l'insofferenza per la civiltà in cui si vive, e quindi l'aspirazione ad uno stato di purezza, alla verità, all'assoluto e alla disperazione di non poterle raggiungere, sono moti dell'animo che trovano in tutti uno specchio pronto a rifletterli: parlano un linguaggio che colpisce, suscitano echi profondi. Ci sentiamo subito coinvolti, ci abbandoniamo a facili proiezioni.

Così come siamo facilmente attratti dagli eventi di una vita romanticamente segnata dal dramma, sigillata da una fine tragica. Non è forse ancora l'antico principio del Sublime che gioca ora le sue ultime carte? Da un punto di sicurezza, non molto di-

verso da quello di uno spettatore che assiste ad una tragedia da unapoltrona di teatro, proviamo piacere ad abbandonarci alle emozioni provocate dall'altrui angoscia, da passioni che ci trascendono, dal dolore e dalla disperazione. E anche dal mito dell'eroe negativo. C'è anche questo meccanismo, senza dubbio, alla radice di quanto attira oggi il pubblico verso Van Gogh, verso Gauguin. Ma un giudizio, un giudizio che soppesi veramente le qualità poetiche, il valore espressivo di quell'indissolubile intreccio che lega la pittura di Gauguin al suo destino di uomo, si avvale certo di motivazioni diverse, più obiettive, più aderenti a quanto ci rivela il muto linguaggio della pittura.

Cosa dobbiamo pensare allora di Gauguin, di questo Messia dell'arte moderna («un Messia, ma effimero» diceva Natanson), di questo difficile compagno di Van Gogh in una rivoluzione da inventare? Da parte mia dirò che non è stata davvero per me una sorpresa se, uscendo da questa grande mostra, non ho provato la stessa interna gioia, la stessa felicità degli occhi e della mente, lo stesso rinnovato amore per la pittura che avevo provato l'anno scorso uscendo da queste stesse sale dove erano esposte quasi quattrocento opere di Degas, e che avevo provato dieci anni orsono alla mostra degli ultimi anni di Cézanne, per ricordare solo due artisti che Gauguin amò con passione per tutta la vita.

Ero preparato. Sempre mi avevano lasciato perplesso le sue insicurezze, le sue contraddizioni, la sua incerta grammatica stilistica. I suoi errori non giustificati, diciamo così. Ero preparato, perché se sono stato testimone dell'irresistibile ascesa della fortuna critica di Gauguin, non sono stato certo indifferente, fin dai miei primi anni di studio, a quelle voci più attente e spregiudicate, più indipendenti, che contestavano la ben orchestrata

«innografia» che lo esaltava come «creatore dell'arte moderna»: una «innografia» che, come già vedo, crescerà ancora di tono e di dimensioni dopo questa grande mostra che viene dall'America (è già stata a Washington e a Chicago), considerando i tempi di grande conformismo e di cultura di mercato nei quali, ahimè, viviamo.

Ho sempre simpatizzato, insomma, ma non senza alcune riserve, con quelle voci che non si univano al coro, con chi metteva impietosamente il dito sugli a-

spetti più decorativi e letterari della pittura di Gauguin, su quanto vi era di estetizzante nel suo amore per il primitivo, su quegli scivoloni intellettualistici e su quelle improvvisazioni culturali che provocavano certe sue improvvise e gravi cadute di qualità, su quelle sue debolezze, insomma, di decadente alla deriva.

Perché Gauguin (come negarlo?) ha fatto anche dei brutti quadri; quadri ambigui, vorrei dire contaminati, dove residui di altri suoi pensieri, di soluzioni visive

diverse, o addirittura contrarie a quella che era l'idea portante che cercava di realizzare, intervengono diminuendone il potere, impedendogli di creare un'immagine univoca, conseguente. E ha dipinto anche quadri decisamente sbagliati, dove idee diverse si intrecciano senza amalgamarsi, e poi quadri stanchi, ripetitivi, privi di vita. E non sono pochi. Ma ha dipinto anche dei bellissimi quadri, splendidi, nuovi, pieni di coraggio e di grande portata futura a Pont-Aven, ad Arles, a Tahiti. E' questa varietà di risultati che sconcerta. Non ricordo più chi ha detto (Gustav Mahler, forse) che l'artista può essere un cacciatore che spara nel buio: non sa a cosa mira, né cosa eventualmente abbia colpito. Verrebbe voglia di interpretare in quella chiave i risultati così discordi del suo continuo e divagante sperimentalismo, se non fosse per quella sua natura carica di preoccupazioni letterarie e morali che, spingendolo a cercare il bersaglio nel campo visivo di una spiritualità nata da una sensibilità romantica esasperata, incideva così direttamente sul suo dipingere.

No, Gauguin non sparava nel buio, sparava soltanto male, molte volte, e mancava il bersaglio. Ma alcune volte lo colpiva in pieno. Può essere una conclusione semplicistica, ma non ne trovo altre: Gauguin non sapeva sempre con chiarezza mentale e morale quello che voleva; quando lo sapeva gli capitava di non saperlo realizzare; ma quando lo realizzava toccava corde nuove del linguaggio della pittura, raggiungeva risultati molto alti.

Qualcuno certo dirà (se non l'ha già detto): è proprio per quel suo divagante irrequieto sperimentalismo, proprio per quel disinteresse alla «qualità», per quella interiorità che lo spingeva drammaticamente a cercare un «altrove» sempre irraggiungibile e lo condannava all'instabilità, che Gauguin è uno spirito

moderno, un artista vicino a noi. E in parte è anche vero. Ma non è forse altrettanto «moderno», altrettanto, se non di più, carico di conseguenze per il futuro Cézanne con la sua ostinata unidirezionale ricerca, con la sua fatica da operaio, con quel suo insistere sugli stessi temi che lo ha portato sino alla divina e spoglia chiarezza delle sue «Sainte Victoire», delle sue ultime luminose nature morte? Cézanne che non uscì mai dai suoi abituarini e ristretti itinerari, che, dopo il ritorno ad Aix, si spostò al massimo in carrozza, vestito di nero come un notaio, per recarsi sul «motivo» che sceglieva, fra pochissimi luoghi di una sua familiare geografia alle porte di casa?

Questa bella mostra, così ricca di opere (280, compresi i disegni, le litografie e le brutte, spesso bruttissime sculture) e dotata di un catalogo documentatissimo, è indubbiamente un'occasione importante, anzi unica, per rendersi conto, concretamente, delle molte ombre e delle luci di Gauguin. Sebbene non mi illuda che il pubblico possa sempre dimenticare il fascino del mito conradiano di un Gauguin «reietto delle isole» e sappia affrontare il problema della sua rottura con il passato: confrontando, come sarebbe necessario, la sua pittura con quanto andava accadendo in Francia dal 1880 al 1903, gli anni in cui si svolge la sua carriera d'artista. Anni in cui nuove ricerche formali e ansia di spiritualità tenevano il campo del dopo-impressionismo, alternandosi o sovrapponendosi, anni in cui si costituisce lo stile maturo di Cézanne, si afferma il divisionismo del grande Seurat, il primitivismo del doganiere Rousseau e si affacciano le nuove ricerche linguistiche di Van Gogh, di Toulouse-Lautrec e di Odilon Redon, artisti questi ultimi che furono strettamente connessi alle varie esperienze di Gauguin.

Il quale fu certo fra i primi, negli anni Ottanta, a sentire che la poetica impressionista era troppo oggettiva, troppo legata alle apparenze fenomeniche della luce, troppo nutrita di amore per la natura; che l'impressionismo, in fondo, era «trop bas de plafond», troppo basso di soffitto, e rivolse quindi le sue ricerche, fin dal periodo di Pont-Aven e dopo il viaggio alla Martinica, ad una sintesi fra naturale e spirituale, e quindi anche ad una sintesi formale e spaziale non impressionista ma simbolica. Uno stile che si affermò con piena consapevolezza in uno dei suoi primi capolavori, *La lotta di Giacobbe con l'angelo*.

## Nel cuore aveva Cézanne

Ma se Gauguin abolì deliberatamente la felice chiarezza luminosa della trasparente spazialità dell'impressionismo, se volse le spalle alla natura perché voleva perdere l'abitudine di guardarla se non con gli occhi dello spirito, non mancò di ritornare alla luce e allo spazio magari pensando a Cézanne; che rimase sempre nel suo cuore, anche se credo egli fosse distratto da troppi altri richiami per intendere la sua grande lezione.

Come ad un vero romantico, la natura con il suo intimo mistero non cessò mai di ossessionarlo. Ma al contrario di Rimbaud - per ricordare uno spirito apparentemente affine e quasi di lui esatto contemporaneo (in realtà Rimbaud aveva cinque anni di meno, ma aveva già consumato il sublime sperpero della sua ricchezza poetica quando Gauguin aveva appena cominciato a dipingere) -, a Gauguin non riuscì il miracolo di sostituire una nuova natura, in brucianti «illuminazioni», a quella che l'occhio vede. O almeno gli riuscì solo raramente. Perché se cercava di esprimere nella vergine esplosione dei colori, nei cieli gialli, nelle sabbie violente, nei mari rossi, una mitica diversità, una ancor più mitica originaria purezza, la grammatica decorativa gli prendeva troppo spesso la mano, lo fuorviava un letterario esotismo. Come se cercasse non in se stesso, ma in un irraggiungibile «altrove», la conferma al suo sogno di primitiva innocenza. Che, dopo tutto, era un sogno romantico.

