

PAUL GAUGUIN

“La pittura deve suggerire più che descrivere, come invero fa la musica.”

Il 1886 a Parigi è un anno cruciale per capire gli sviluppi artistici dei primi anni del XX secolo. Si tiene l'ultima mostra degli Impressionisti e contemporaneamente, sul quotidiano "Le Figaro" viene pubblicato il Manifesto del Simbolismo, scritto dal poeta Jean Moreas.

Fino a questo periodo tutta l'arte (da quella romantica al realismo, fino ad arrivare all'impressionismo) ha avuto la sua radice nella osservazione e nella riproposizione della "realtà". Il filo conduttore, il termine comune della poetica della pittura dell'800, è la parola **"realtà"**.

Per il Simbolismo, invece, gli oggetti e le immagini sono allusioni e analogie che si riferiscono ad un mondo "invisibile", rivelando l'essenza più segreta delle cose. Il Simbolismo e la sua poetica (*rivestire l'idea di forma sensibile*), riconoscendo alla sfera della percezione interiore identico valore della conoscenza sensoriale (effettuata con i cinque sensi), si contrappone al Positivismo (*che ammette e riconosce solo la realtà naturale*) analogamente a quanto già successo con il Romanticismo contrapposto all'Illuminismo tanto che Charles Baudelaire (1821-1867), poeta e scrittore francese precursore del Simbolismo, individuò nell'arte Romantica la vera arte moderna.

Questo desiderio di scandagliare il senso segreto delle cose si diffonde velocemente da Parigi in tutta Europa. Il Simbolismo, in rapporto all'ideale romantico, cerca ed afferma una realtà alla quale si arriva solo accordando e mettendo in perfetta sintonia la sfera del sentimento ed il valore della conoscenza sensoriale. Nato come movimento letterario (partendo dalla poetica di Charles Baudelaire) si sviluppa velocemente in tutti i campi artistici affermandosi, spesso, come elemento di assoluta novità dal quale scaturirono le Secessioni in Germania ed Austria (che poi diventò lo Jugendstil), l'Art-Nouveau in Francia, il Liberty in Italia, il Modernismo in Spagna, il Modern Style in Inghilterra e Stati Uniti.

Paul Gauguin nasce a Parigi nel 1848 e fino a sette anni vive con la mamma a Lima in Perù nella casa del nonno materno, circondato da lusso e da tenerezze; questo sarà il primo "paradiso perduto" rimpianto da Gauguin al suo ritorno in Francia. A diciassette anni si imbarca come marinaio semplice a Le Havre e due anni dopo, nelle Indie, viene a conoscenza della morte della madre, la quale gli ha scelto come tutore Gustave Arosa, un fotografo e collezionista di quadri moderni che costituirà il primo contatto di Gauguin con l'arte. Dal 1873 conduce una tranquilla vita borghese; sposato, svolge un lavoro redditizio (Paul Gauguin era un agente di borsa) che gli consente una vita agiata e gli permette di acquistare e collezionare quadri impressionisti. Nel 1883 Gauguin decide di abbandonare la propria vita borghese e dedicarsi totalmente alla pittura, per questo lascia casa e lavoro per trasferirsi in Bretagna. Fin dalle prime opere la sua pittura si evidenzia come diversa dall'Impressionismo; le sue tele si caratterizzano per le larghe stesure cromatiche in luogo dei piccoli tocchi di colore della tecnica impressionista, avvicinandolo al modo di dipingere di Cézanne; i suoi anni in Bretagna costituiscono un periodo fondamentale della sua arte. Nel 1887 Gauguin, si imbarca per Panama e visita la Martinica, ma i soldi finiscono subito ed a novembre è costretto a tornare in Francia dove espone i suoi lavori nella galleria di Theo Van Gogh, ma i colori accesi e violenti dei suoi quadri hanno poco successo.

Nel 1888 scrive: *"l'arte è un'astrazione; fai derivare questa astrazione dalla natura sognando di fronte a lei e pensa più alla creazione che ne risulterà che la modello. Questo è l'unico modo di salire a Dio facendo quello che fa in nostro Divino Maestro: creare"*. Gauguin perciò dipinge la natura non per registrarne sulla tela l'apparenza, ma per scoprirne l'essenza.

La poetica di Gauguin è perciò tutta compresa in questa affermazione: *"non si deve dipingere solo ciò che si vede ma anche quello che si immagina"*.

È questa definizione che sta alla base dell'insanabile e definitiva rottura con l'amico Van Gogh. I due si erano ritrovati nell'autunno del 1888 ad Arles per dipingere insieme, fianco a fianco, scegliendo gli stessi temi.

Pochi giorni dopo Gauguin annota: *"Vincent ed io abbiamo pochi punti in comune, lui è romantico, io sono portato piuttosto ad esser un primitivo. Dal punto di vista del colore gli piace l'azzardo delle pennellate pastose."*

Sono due concezioni diverse della pittura, quella di Van Gogh non può fare a meno del reale mentre quella di Gauguin lascia prevalere l'immaginazione.

Questa divergenza di vedute porta alla lite furibonda che si conclude con la partenza di Gauguin nel Dicembre dello stesso anno e con l'affermazione di Van Gogh: *"il compito di un artista è pensare non sognare"*.

Dopo questo sofferto passaggio, Gauguin, ritorna in Bretagna; in seguito si avvicina all'arte giapponese ed a quella esotica che diventano non solo una ispirazione ma una scelta di vita: nel 1890 si trasferisce a Tahiti e successivamente alle Isole Marchesi dove morirà nel 1903 di sifilide.

Le sue opere più famose sono piene di richiami, suggestioni, colori di questo mondo esotico, espressione della cultura primitiva, della estrema semplificazione (sintetismo) compositiva e formale. In tal modo Gauguin dà il suo contributo alla liberazione dell'arte dalla "mimesi" (cioè dall'imitazione).

Ogni cosa è dipinta a colori piatti, con stesura di una campitura uniforme di bianco, nero, azzurro, rosso, giallo, verde, con forti contrasti, senza prospettiva, a rimarcare la bidimensionalità della tela, senza l'illusione dello spazio, questo – per Gauguin – rende "vera" la pittura.

La visione dopo il sermone

(1888, olio su tela, 90 x 73 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland).

Quadro dipinto in Bretagna che rappresenta una processione popolare per celebrare i santi. Gauguin dipinge la lotta di Giacobbe, secondogenito di Isacco, con un angelo misterioso; le parole del sacerdote, sull'episodio tratto dalla Genesi, sono riviste dagli occhi delle donne bretoni abbigliate nei loro costumi tradizionali fuoriescono dalla chiesa.

L'intento del pittore è molto complesso, perché non è solo una semplice descrizione di ciò che succede dopo la lettura del sermone, ma ci vuole riportare quello che è l'immaginario di un pubblico primitivo. Le donne visualizzano una scena quasi onirica: grande campo rosso sullo sfondo, dove il rosso è visto come un colore simbolico e allusivo.

Rispetto alla pittura impressionista, il colore non è più dato a pennellate, ma a stesure omogenee, e le figure vengono nettamente contornate (c'è un ritorno al disegno attraverso la tecnica del sintetismo). Il lavorare di memoria porta alla semplificazione e quindi alla sintesi.

Il Cristo giallo

(1889, olio su tela, 92,5 x 73 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery)

Gauguin qui si confronta con un tema religioso che ha già affascinato migliaia di artisti: la crocifissione di Gesù. Se, tuttavia, il racconto dei Vangeli testimonia come che il supplizio di Gesù Cristo sulla croce avvenne sulla piccola altura del Golgota a settentrione di Gerusalemme, Gauguin opera una trasposizione spazio-temporale, e riconduce l'evento alla dimensione quotidiana della Bretagna ottocentesca, regione presso la quale egli risiedeva sin dal 1886.

Riprendendo il commento dello stesso Gauguin, l'opera raffigura *"un Cristo pietoso e selvaggio [...] imbrattato di giallo"* sullo sfondo di *"una campagna affogata nel giallo"*. Mai descrizione poteva essere più veritiera: le campagne bretoni, costellate qua e là di alberi che divampano con una suggestiva colorazione rosso-arancio, si tingono infatti di un giallo intensissimo, ripreso e variato nell'incarnato del Cristo, crocifisso in primo piano e circoscritto da un contorno nero e verde. Tutt'intorno alla croce, infine, si dispongono alcune contadine bretoni abbigliate con i loro vestiti tradizionali, quasi fossero delle pie donne.

Gauguin non applica il colore naturalisticamente, cioè con l'intento di riprodurre fedelmente la realtà rispettando i meccanismi che regolano la visione umana, bensì lo stende su ampie campiture omogenee, prive di effetti chiaroscurali, delimitate da contorni ben marcati. L'utilizzo quasi esclusivo dei tre colori primari (giallo, blu e rosso), poi, si giova anche di una spiccata bidimensionalità che, nel suo complesso, genera un ritmo decorativo non dissimile da quello presente nelle vetrate gotiche delle chiese bretoni, negli smalti medievali e nelle stampe dell'Estremo Oriente, particolarmente apprezzate da Gauguin.

Ia Orana Maria

(1891-92, olio su tela, 88 x 114 cm, New York, Metropolitan Museum of Art)

Il dipinto è del primo soggiorno a Tahiti e Gauguin dipinge una scena di vita quotidiana delle donne di Tahiti con un evidente richiamo al Cristianesimo per la donna, in primo piano, avvolta in uno sgargiante pareo rosso, che porta sulle spalle il suo bambino assimilabile alla Vergine Maria con Gesù Bambino.

In *Ia Orana Maria*, in ogni caso, Gauguin fonde armoniosamente la religione cristiana con gli stimoli visivi provenienti dalle terre del Sud. Ci troviamo in un contesto naturalistico lussureggiante e rigoglioso, degno di un «paradiso terrestre»: vi troviamo, infatti, un albero del pane, degli ibischi, dei candidi fiori di tiarè, noti per il loro profumo sublime, e infine una natura morta esotica con due caschi di banane, disinvoltamente poggiati su un piccolo altare legno su cui è laconicamente incisa la salutatione angelica: «Ia Orana» [Ave Maria]. È in questo modo che l'osservatore comprende di stare davanti a una trasposizione tahitiana del tema della Madonna con il bambino: partendo da sinistra, in effetti, scorgiamo un bellissimo angelo dall'incarnato scuro e dalle ali gialle e viola. Ha appena annunciato alle due tahitiane davanti a lui il mistero dell'Incarnazione: le due donne, infatti, si stanno avviando sul sentiero con le mani giunte sul petto, in segno di saluto.

Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?

(1897, olio su tela, 375 x 139 cm, Boston, Museum of Fine Arts)

L'opera, che pone i massimi quesiti esistenziali dell'uomo, fu dipinta dall'artista a Tahiti in un momento assai delicato della sua vita: prima di un tentativo non riuscito di suicidio (l'artista era malato, aveva seri problemi al cuore ed era sifilitico, in lotta con le autorità locali ed isolato sia fisicamente che artisticamente). Ad aggravare le cose, giunse a Gauguin la notizia della morte della figlia prediletta Aline, avvenuta pochi mesi prima. Il dolore per la perdita spinse l'artista a creare un'opera di grandi dimensioni (la più grande di tutto il suo lavoro artistico) che fosse una riflessione sull'esistenza, un testamento spirituale.

È lo stesso Gauguin a guidare l'osservatore nell'interpretazione dell'opera con un testo di suo pugno:

"Ai due angoli in alto, dipinti in giallo cromo, reca il titolo a sinistra e la mia firma a destra, come un affresco guasto agli angoli applicato su di un fondo oro. A destra, in basso, un bambino addormentato e tre donne sedute. Due figure vestite di porpora si confidano i propri pensieri. Una grande figura accovacciata, che elude volutamente le leggi della prospettiva, leva il braccio e guarda attonita le due donne che osano pensare al loro destino. Al centro una figura coglie frutti. Due gatti accanto a un fanciullo. Una capra bianca.

Un idolo, con le braccia alzate misteriosamente e ritmicamente, sembra additare l'aldilà. Una fanciulla seduta pare ascoltare l'idolo. Infine una vecchia, prossima alla morte, placata e presa dai suoi pensieri, completa la storia, mentre uno strano uccello bianco, che tiene una lucertola con gli artigli, rappresenta la vanità delle parole. Tutto ciò accade lungo un ruscello, sotto gli alberi. In fondo è il mare e le cime dell'isola vicina. Malgrado i diversi motivi di colore, il tono del paesaggio è tutto blu e verde veronese. Su questo fondo tutti i nudi staccano in vivo arancione".

La lettura del dipinto va affrontata alla maniera orientale, ovvero procedendo da destra verso sinistra. «Da dove veniamo?»: la risposta a questo interrogativo ci viene fornita dal neonato in fasce all'estrema destra che, disteso sul manto erboso, si gode il suo primo giorno di vita. Questo fanciullo, tuttavia, potrebbe anche richiamare il peccato originale: Gauguin è volutamente ambiguo sul significato delle sue figure, e l'opera può di fatto essere interpretata in vari modi secondo la personale sensibilità di ognuno (*«il mio sogno non si lascia catturare, non ha alcuna allegoria; è un poema musicale e fa a meno di qualsiasi libretto... l'essenziale in un'opera d'arte è in quello che non è espresso»* disse l'artista a tal proposito).

La descrizione del quadro, poi, prosegue con la seconda domanda posta dal titolo: «Cosa siamo?». L'attenzione viene polarizzata dal giovinetto al centro che, senza curarsi di essere osservato, tende le braccia verso l'alto e raccoglie un frutto. Il ventaglio di interpretazioni di questa figura si rivela ampio e variato, siccome tale gesto potrebbe alludere al momento della procreazione - atto con il quale un uomo vede, in un certo senso, i propri «frutti» - ma anche alla forza della gioventù, età della vita umana nella quale si è più lieti e spensierati. Certo, la forza gioiosa giovanile è sempre pacatamente velata da un sentimento di malinconia, dettato dall'incertezza del domani e dall'impossibilità di rispondere a quesiti esistenziali così pregnanti come quelli proposti dal quadro: si osservino, ad esempio, le due ragazze vestite di porpora, probabilmente intente a discutere sul perché della vita, oltre che su progetti di ieri e di domani.

La tela è aperta anche ai rimandi religiosi, tanto che sullo sfondo troviamo la statua blu della dea lunare Hina, colta con le braccia levate.

«Dove andiamo?»: a questo ultimo, fondamentale interrogativo è dedicata la porzione sinistra della tela, dove troviamo rannicchiata una vecchia in posizione quasi fetale, con le braccia svigorite oppresse sul volto.

Quest'anziana signora è investita dall'assalto dei ricordi, dei rimpianti e dei rimorsi: la sua giornata terrena sta per concludersi, ed è tremendamente spaventata dal destino ignoto che la attende, ovvero la morte. La fanciulla distesa al suo fianco prova compassione per l'anziana signora tanto che la guarda intensamente, impensierita.

Le 12 figure simboliche sono disposte all'interno di un paesaggio magico-religioso. Gauguin nelle sue opere più meditate non abbandonò mai la componente spirituale che fa di lui un artista simbolista.

