

Il Postimpressionismo

Il postimpressionismo è un termine convenzionale, usato per individuare le molteplici esperienze figurative sorte dopo l'impressionismo. Il denominatore comune di queste esperienze è proprio l'eredità che loro assorbono dallo stile precedente. Il postimpressionismo, tuttavia, non può essere giudicato uno stile, in quanto non è assolutamente accomunato da caratteri stilistici unici. Esso è solo un'etichetta per individuare un periodo cronologico, che va all'incirca dal 1880 agli inizi del 1900.

La grande novità dell'impressionismo è stata la rivendicazione di una specificità del linguaggio pittorico, che ponesse la pittura su di un piano totalmente diverso dalla produzione di altre immagini. Da ricordare che, in questi anni, la nascita della fotografia aveva messo a disposizione uno strumento di riproduzione della realtà totalmente naturalistico. La fotografia registra la visione ottica con una fedeltà e velocità a cui nessun pittore potrà mai giungere. La fotografia, pertanto, ha occupato di prepotenza uno dei campi specifici per cui era nata la pittura: quello di riprodurre la realtà.

Che l'arte avesse per mezzo espressivo la riproduzione della realtà visibile, era un dato implicito e costante di tutta l'esperienza artistica occidentale. Solo nell'alto medioevo, dal VII al IX secolo, si era assistito ad una fase artistica aniconica. Ma, da ricordare, che l'alto medioevo fu il periodo di maggior decadenza della cultura occidentale in genere, periodo che vide l'affermazione della iconoclastia dei bizantini e dell'aniconismo delle culture arabe e barbariche.

In sostanza, tutta la cultura occidentale ha sempre inteso l'arte quale *riproduzione del reale*, avendo come obiettivo qualitativo finale il perfetto naturalismo. Questo atteggiamento culturale di fondo si rompe proprio nel corso del XIX secolo, quando le nuove scoperte scientifiche e tecnologiche portano alla nascita della fotografia e del cinema, perfezionando allo stesso tempo le tecniche della riproduzione a stampa. La civiltà occidentale diviene sempre più una civiltà delle immagini, ma, paradossalmente, la pittura in questo processo si trova a svolgere un ruolo sempre più marginale.

Competere con la fotografia sul piano del naturalismo sarebbe stato perdente, e perfettamente inutile. Alla pittura bisognava trovare un'altra specificità, che non fosse quella della riproduzione naturalistica. È quanto, sul piano tecnico, fanno i pittori dell'impressionismo, e quanto, sul piano dei contenuti, faranno i pittori della fase successiva. Agli inizi del Novecento, l'arte, ed in particolare la pittura, hanno completamente cambiato funzione: non *riproducono*, ma *comunicano*.

Ovviamente anche l'arte precedente, da sempre, comunicava. Tutto ciò che rientra nell'ambito della creatività umana è anche comunicazione. Solo che nell'arte precedente questa comunicazione avveniva sempre per il tramite della riproduzione del visibile. Ora, dal postimpressionismo in poi, l'arte si pone solo ed unicamente l'obiettivo della comunicazione, senza più porsi il problema della riproduzione. Ovvero, l'arte serve a mettere in comunicazione due soggetti – l'artista e lo spettatore – utilizzando la forma che è, essa stessa, realtà, senza riprodurre la realtà visibile.

Nel breve volgere di pochi decenni, le premesse di questo nuovo atteggiamento porteranno a rivoluzioni totali nel campo dell'arte, dove, la nascita dell'astrattismo, intorno al 1910, sancisce definitivamente la rottura tra arte e rappresentazione del reale.

Le radici dell'Espressionismo

Nella fase del postimpressionismo, l'attività di alcuni pittori crea le premesse di uno degli stili fondamentali del Novecento: l'espressionismo. Il termine «espressionismo» nacque proprio in opposizione a quello di «impressionismo». I pittori impressionisti esprimono le proprie sensazioni visive. Esprimono, in sostanza, le emozioni del proprio occhio. I pittori espressionisti vogliono esprimere molto di più. Vogliono esprimere tutta le proprie emozioni interiori e psicologiche, non solo quelle sensoriali ottiche.

Quello che storicamente viene definito «espressionismo», nasce intorno al 1905 contemporaneamente in Francia ed in Germania, con due gruppi artistici: i «Fauves» e «Die Brücke». Le loro novità artistiche e stilistiche vengono preparate, dal 1880 in poi, dalla attività di tre principali pittori postimpressionisti: Van Gogh, Gauguin e Munch. In questi tre pittori, la pittura comincia a riprodurre realtà non visibili dall'occhio. Ma riproduce il riflesso interiore della realtà esterna.

Le motivazioni all'origine dell'opera di questi tre pittori sono molto diverse, così come sono diversi i risultati ai quali giungono. Tuttavia, sia Van Gogh, sia Gauguin, sia Munch, esprimono una forte carica di drammaticità, che li pone su un piano opposto rispetto all'impressionismo. L'impressionismo è stato connotato da una gioiosità di fondo. Al contrario l'espressionismo, e tutto ciò che è venuto prima e dopo, a cominciare da Van Gogh, esprime sentimenti e sensazioni più intense e dolorose, che toccano alcuni dei centri nervosi più profondi della natura umana.

Le tecniche pittoriche dopo l'Impressionismo

Su un versante opposto si svolge, negli stessi anni, l'attività pittorica di altri pittori definiti postimpressionisti. Tra essi troviamo pittori, quali Cezanne, Seurat, Toulouse-Lautrec, che superano l'impressionismo soprattutto sul piano della tecnica di rappresentazione.

Tra queste personalità, la più complessa risulta quella di Cezanne, la cui pittura rimane una delle più difficili da decodificare. Egli aveva partecipato a tutta la vicenda artistica della seconda metà dell'Ottocento. Aveva esposto nella prima mostra di pittori impressionisti, nello studio di Nadar, proponendo quadri che già mostravano una certa originalità, rispetto a quelli degli altri pittori del gruppo. La sua differenza appare più evidente dopo il 1880, divenendo egli uno dei protagonisti del superamento della pittura impressionista.

L'impressionismo si era caratterizzato per due punti fondamentali: le inquadrature di tipo fotografico, e la forma evanescente della rappresentazione. Tutto era risolto con il colore, ma per cercare la sensazione di un solo istante. Anche Cezanne risolveva la sua pittura solo con il colore. Ma egli cercava di ottenere una immagine più ferma ed equilibrata. Egli tendeva a cogliere l'equilibrio delle forme, per esprimere una sensazione di serenità senza tempo. La sua pittura fu importante soprattutto per le influenze che produsse su un pittore come Picasso, dando vita ad un altro grande movimento avanguardistico del Novecento: il cubismo.

La ricerca dell'impressionismo si era basata su un principio tecnico che era già alla base della pittura di Manet: quello di usare solo colori puri, evitandone la sovrapposizione. In tal modo i quadri acquistavano una maggiore luminosità. Questo procedimento fu portato alle estreme conseguenze da George Seurat, che fu il fondatore di uno stile definito «pointillisme». La sua pittura, infatti, si componeva di tanti minuscoli punti di colori primari, accostati sulla tela a formare una specie di mosaico. Questo stile, che più correttamente va definito «divisionismo», si basava su un principio ottico fondamentale: il «melange optique», ossia la mescolanza ottica. L'occhio umano, ad una certa distanza, non riesce più a distinguere due puntini accostati tra loro, ma vede una sola macchia. Se i due puntini sono blu e giallo, l'occhio vede invece una macchia verde. Se i puntini blu e giallo sono puri, l'occhio vede un verde molto brillante, più brillante di quanto possa fare un pittore mescolando dei pigmenti per ottenere sulla sua tavolozza un verde da utilizzare sulla tela. La pittura divisionista produsse una influenza notevolissima su tutti i pittori della generazione successiva, molti dei quali saranno protagonisti delle avanguardie storiche del Novecento. Toulouse-Lautrec rappresenta un caso particolare, nella vicenda della pittura di fine secolo. Egli potrebbe essere considerato l'ultimo degli impressionisti, ma anche un precursore dell'espressionismo per il suo tratto molto inciso e nervoso, che lo accomuna alla pittura espressionista. Tuttavia, anche per la sua produzione di manifesti, egli fornì molti stimoli al sorgere di quello stile decorativo, definito Liberty, che contraddistinse la produzione di arte applicata tra fine Ottocento e inizi Novecento.

Vincent Van Gogh

Vincent Van Gogh (1853-1890), pittore olandese, rappresenta il prototipo più famoso di artista maledetto; di artista che vive la sua breve vita tormentato da enormi angosce ed ansie esistenziali, al punto di concludere tragicamente la sua vita suicidandosi. Ed è un periodo, la fine dell'Ottocento, che vede la maggior parte degli artisti vivere una simile condizione di emarginazione ed angoscia: pittori come Toulouse-Lautrec o poeti come Rimbaud finiscono la loro vita dopo i trent'anni, corrosi dall'alcol e da una vita dissipata. E, come loro, molti altri. Il prototipo di artista maledetto era iniziato già con il romanticismo. In questo periodo, però, la trasgressione era solo sociale: l'artista romantico era essenzialmente un ribelle antiborghese. Viceversa, alla fine del secolo, gli artisti vivono una condizione di profonda ed intensa drammaticità nei confronti non della società ma della vita stessa.

Il caso di Van Gogh è uno dei più emblematici. Figlio di un pastore protestante, provò a svolgere diversi lavori fino a quando decise per la vocazione teologica. Divenne predicatore, vivendo in villaggi di minatori. Qui, prese talmente a cuore le sorti dei lavoratori, anche in occasione di scioperi, da essere considerato dalle gerarchie ecclesiastiche socialmente pericoloso. Fu quindi licenziato. Crebbe la sua crisi interiore che lo portò a vivere una vita sempre più tormentata. In questo periodo, era il 1880 e Van Gogh aveva solo 27 anni, iniziò a dipingere. La sua attività di pittore è durata solo dieci anni, essendo egli morto a 37 anni nel 1890.

Sono stati dieci anni segnati da profondi tormenti, con crisi intense intervallate da momenti di serena euforia. Si innamorò di una prostituta, Sien, e nel 1882 andò a vivere con lei. L'anno dopo, convinto dal fratello, lasciò Sien e si trasferì nel nord dell'Olanda. Intanto sviluppava un intenso legame con il fratello Theo, che molto lo sostenne nella sua attività artistica anche da un punto di vista economico. Nei dieci anni che ha fatto il pittore Van Gogh è riuscito solo una volta a vendere un suo quadro.

Il periodo iniziale della sua pittura culmina nella tela «I mangiatori di patate», dipinta nel 1885. L'anno successivo si trasferì a Parigi, dove il fratello si era recato per lavoro. Qui conobbe la grande pittura degli impressionisti, ricavandone notevoli stimoli. Rinnovò infatti il suo stile, acquisendo maggior sensibilità per i colori e per la stesura a tratteggio. Rimase due anni a Parigi, fino al 1888. Si trasferì ad Arles, nel sud della Francia. Dopo qualche mese lo raggiunse Paul Gauguin ed insieme i due iniziarono un sodalizio artistico intenso che però si interruppe poco dopo per la partenza di Gauguin. La partenza di Gauguin procurò una nuova crisi a Van Gogh che si tagliò il lobo di un orecchio. Iniziarono i suoi ricoveri in ospedale, sempre più in bilico tra depressione e brevi momenti di felicità. Il 27 luglio del 1890 si tirò un colpo di pistola al cuore. Dopo due giorni morì.

L'attività di Van Gogh è stata breve ed intensa. I suoi quadri più famosi furono realizzati nel breve giro di quattro o cinque anni. Egli, tuttavia, in vita non ebbe alcun riconoscimento o apprezzamento per la sua attività di pittore. Solo una volta era apparso un articolo su di lui. Dopo la sua morte, iniziò la sua riscoperta, fino a farne uno degli artisti più famosi di tutti i tempi.

Van Gogh nell'immaginario collettivo rappresenta l'artista moderno per eccellenza. Il pittore maledetto che identifica completamente la sua arte con la sua vita, vivendo l'una e l'altra con profonda drammaticità. L'artista che muore solo e disperato, per essere glorificato solo dopo la morte. Per giungere a quella fama a cui, i grandi, arrivano solo nella riscoperta postuma.

I mangiatori di patate

Questo quadro, dipinto nel 1885, rappresenta il punto di arrivo della prima fase pittorica di Van Gogh. È il periodo che coincide con la sua vocazione religiosa. Aveva iniziato in Inghilterra, predicando accanto ad un pastore metodista di nome Jones. Nel 1877 ritornò a Etten, il villaggio in cui abitavano i genitori. Il padre, anch'egli pastore, volle favorire la sua vocazione e lo mandò ad Amsterdam per iscriversi alla facoltà di teologia, ma Van Gogh non superò gli esami di ammissione. Iniziò così a predicare, pur non avendone titoli ufficiali. L'anno dopo si recò a Borinage, centro minerario belga, dove visse a stretto contatto con i minatori. Matura in questo periodo il suo amore per i poveri, i derelitti, le persone sfortunate.

E questo suo legame affettivo con i poveri lo ritroviamo soprattutto in questo quadro, che egli dipinse a Nuenen, dopo altri burrascosi anni in cui egli viaggiò in Francia, in Belgio, e dopo la sua convivenza a L'Aja con Sien. Quando lasciò la donna decise di andare in campagna. Iniziò così ad interessarsi ai contadini. In difficoltà finanziarie, si recò a Nuenen dove il padre si era trasferito per i suoi impegni di pastore. Qui, Van Gogh, invece di andare a vivere con la famiglia, prese in affitto due stanze: in una abitava, nell'altra dipingeva.

A «I mangiatori di patate» lavorò molti mesi, eseguendone più versioni. In questo quadro sono già evidenti i caratteri stilistici che rendono immediatamente riconoscibile la sua pittura. Vi è soprattutto il tratto di pennello doppio che plasma le figure dando loro un aspetto di deformazione molle.

In questo quadro sono più evidenti le influenze della grande pittura fiamminga del Seicento. Sia per la scelta di rappresentare la scena in un interno, sia per la luce debole che illumina solo parzialmente la stanza e il gruppo di persone sedute intorno al tavolo.

Il soggetto del quadro è di immediata evidenza. In una povera casa, un gruppo di contadini sta consumando un misero pasto a base di patate. Sono cinque persone: una bambina di spalle, un uomo di profilo, di fronte una giovane donna e un altro uomo con una tazzina in mano, e una donna anziana che sta versando del caffè in alcune tazze. Hanno pose ed espressioni serie e composte. Esprimono una dignità che li riscatta dalla condizione di miseria in cui vivono.

Nel quadro predominano i colori scuri e brunastri. Tra di essi Van Gogh inserisce delle pennellate gialle e bianco-azzurrine, quali riflessi della poca luce che rende possibile la visione. Da notare l'alone biancastro che avvolge la figura della ragazzina di spalle e che crea un suggestivo effetto di controluce.

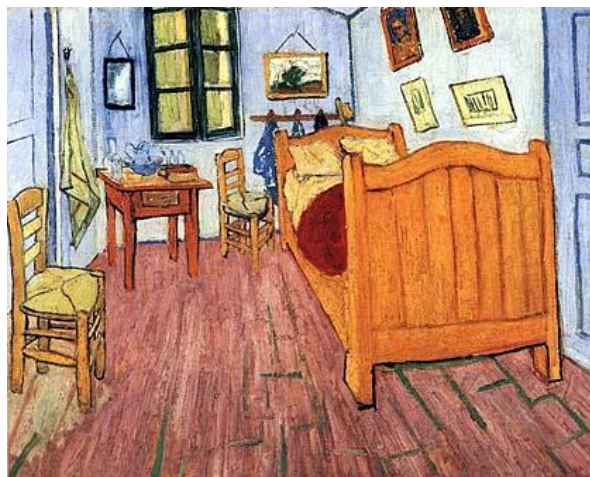
In questo quadro c'è una evidente partecipazione affettiva di Van Gogh alle condizioni di vita delle persone raffigurate. La serietà con cui stanno consumando il pasto dà una nota quasi religiosa alla scena. È un rito, che essi stanno svolgendo, che attinge ai più profondi valori umani. I valori del lavoro, della famiglia, delle cose semplici ma vere.

Non è un'opera di denuncia sociale (come potevano essere i quadri di Courbet), o di esaltazione della nobiltà del lavoro dei campi (come era nei quadri di Millet). Questo quadro di Van Gogh esprime solo la sua profonda solidarietà con i lavoratori dei campi che consumano i cibi che essi stessi hanno ottenuto dalla terra.



Camera da letto

A questa stanza, la camera da letto della casa dove risiedeva ad Arles, Van Gogh, nel periodo in cui era ricoverato a Saint-Rémy, dedicò due tele (questa in figura è la prima). L'immagine ha un vago senso di deformazione prospettica che anticipa le più ardite deformazioni degli artisti espressionisti. Ma qui, tutto sommato, domina il senso di tranquillità e anche le pennellate si dispongono con calma, senza eccessivo nervosismo o concitazione. Sembra come se Van Gogh ripesci nella memoria la sua vecchia camera da letto come approdo di serenità e di equilibrio, in un momento in cui il suo travaglio psicologico era sicuramente notevole.



Notte stellata

Quadro tra i più famosi di Van Gogh, «Notte stellata» è pervasa da un senso di poesia molto evidente e di immediata presa. La tela è stata realizzata durante il suo soggiorno all'ospedale Saint-Rémy. Van Gogh rimase sveglio tre notti ad osservare la campagna che vedeva dalla sua finestra, affascinato soprattutto dal pulsare di Venere, che appare, soprattutto all'alba, come una stella più grande delle altre. Il quadro che realizza non è tuttavia una fedele riproduzione del paesaggio che egli vedeva, ma una immaginaria visione in cui affiorano anche elementi, quali il quieto paesino, presi dai suoi ricordi olandesi. Dei cipressi fanno da immaginario ponte tra la terra e il cielo, diversi luoghi trattati con evidente dualismo: calma e tranquilla la terra assopita nel buio e nel sonno, pulsante di energia e di vitalità il cielo notturno solcato dalla luce vibrante delle stelle.



Paul Gauguin

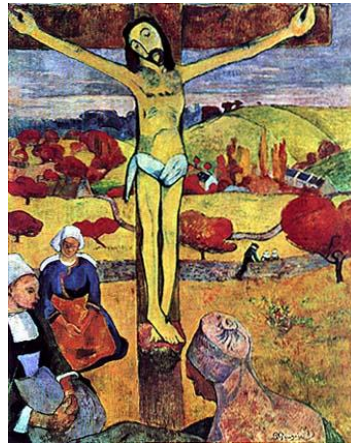
Paul Gauguin (1848-1903), pittore francese, è stato uno dei protagonisti della fase artistica che definiamo post-impressionismo. Egli incarna un altro archetipo di artista: l'artista che vuole evadere dalla società e dai suoi problemi per ritrovare un mondo più puro ed incontaminato. Egli, al pari di tutti gli altri artisti e poeti francesi di fine secolo, vive sullo stesso piano la sua vita privata e la sua attività artistica. E le vive con quello spirito di continua insoddisfazione e di continua ricerca di qualcosa d'altro che lo portò a girovagare per mezzo mondo, attratto soprattutto dalle isole del Pacifico del Sud.

Egli, benché nato a Parigi, trascorse la sua prima infanzia a Lima, in Perù. Tornato in Francia, a diciassette anni, si arruolò come cadetto in Marina, restando in mare per cinque anni. Nel 1871 ritornò a Parigi e si impiegò presso un agente di cambio. Iniziò così il periodo più sereno e borghese della sua vita. Si sposò con una ragazza danese, ebbe cinque figli, condusse una vita contraddistinta da un discreto benessere economico. Intanto iniziava a collezionare quadri e a dipingere. Espose sue opere nelle mostre che gli impressionisti tennero dal 1879 al 1886. Ma la situazione della ditta presso la quale lavorava si fece critica e nel 1883 fu licenziato. Venuta meno l'agiatazza economica si aggravarono anche i suoi problemi familiari. La moglie ritornò presso la sua famiglia d'origine in Danimarca. Gauguin la seguì cercando di lavorare in Danimarca ma, seguendo la sua vocazione artistica, abbandonò il lavoro per dedicarsi solo alla pittura. Ritornò in Francia e i rapporti con la moglie divennero solo epistolari. Si trasferì in Bretagna, a Pont-Aven, nel 1885, dove divenne capofila di una nuova corrente artistica chiamata «scuola di Pont-Aven» e che egli definì «sintetista». Nel 1887 andò a Panama e in Martinica. L'anno dopo era di nuovo a Pont-Aven. Nel 1888 trascorse un periodo anche ad Arles dove dipinse insieme a Vincent Van Gogh. Ruppe con il pittore olandese per ritornare a Pont-Aven. Nel 1891 andò per la prima volta a Tahiti, trattenendosi tre anni. Fece ritorno a Pont-Aven, ma per poco. Nel 1895 si trasferì nuovamente nei mari del Sud e non fece più ritorno in Francia. Morì nel 1903 nelle Isole Marchesi.

La pittura di Gauguin è una sintesi delle principali correnti che attraversano il variegato e complesso panorama della pittura francese di fine secolo. Egli partì dalle stesse posizioni impressioniste, comuni a tutti i protagonisti delle nuove ricerche pittoriche di quegli anni. Superò l'impressionismo per ricercare una pittura più intensa sul piano espressivo. Fornì, dunque, soprattutto per i suoi colori forti ed intensi, stesi a campiture piatte, notevoli suggestioni agli espressionisti francesi del gruppo dei «Fauves». Ma, soprattutto per l'intensa spiritualità delle sue immagini, diede un importante contributo a quella pittura «simbolista», che si sviluppò in Francia ed oltre, in polemica con il naturalismo letterario di Zola e Flaubert e con il realismo pittorico di Courbet, Manet e degli impressionisti. Il suo contributo al «simbolismo» avvenne attraverso la formazione del gruppo detto «scuola di Pont-Aven». Fonte di ispirazione per questa pittura erano le vetrate gotiche e gli smalti cloisonne medievali. Prendendo spunto da essi i pittori di Pont-Aven stendevano colori puri e uniformi, contornati da un netto segno nero. Ne derivò una pittura dai toni intimistici che rifiutava la copia dal vero e l'imitazione della visione naturalistica.

Il Cristo giallo

«Il Cristo giallo», al pari della «Visione dopo il Sermone», è una tela di intenso valore mistico. La scena è dominata da un grande crocifisso, come spesso compaiono nella campagna, sotto il quale tre donne, nei tradizionali costumi bretoni, sono inginocchiate a pregare. Fa da sfondo un paesaggio rurale che trasmette un sentimento di calma e di serenità. La composizione riprende quello della «Crocefissione» comune a tante immagini medievali, dove però al posto del Cristo vi è un Crocifisso e al posto della Madonna, la Maddalena e gli apostoli, vi sono delle contadine moderne. Il significato è ben chiaro: rivivere nell'esperienza quotidiana il mistero del sacrificio come dimensione sacra della rinascita della vita. Da questa visione proviene anche il colore giallo che domina nel quadro, assumendo il valore di unione simbolica tra le messi di grano e il Messia. Stilisticamente l'opera deve molto al "cloisonnisme", ovvero ad uno stile che, prendendo ispirazione dalle vetrate gotiche, tende a delimitare le figure con spessi tratti neri, quali le piombature che circondano le figure delle vetrate, e a campirle con colori uniformi e saturi.



Paul Gauguin, Il Cristo giallo, 1889

Da dove veniamo? Che siamo? Dove andiamo?

La grande tela, realizzata da Gauguin negli ultimi anni della sua attività, costituisce quasi un testamento spirituale della sua arte. La sua pittura, pur di grande qualità decorativa, non si limita all'apparenza delle cose, ma cerca di scavare nel profondo, soprattutto della dimensione umana, per cercare il confronto (le risposte sarebbe un po' troppo) con i grandi interrogativi esistenziali citati dal titolo.

La tela si presenta a sviluppo orizzontale con un percorso di lettura che va destra a sinistra. Lungo questa direzione, Gauguin dispone una serie di figure che ripropongono in sostanza le "Allegorie delle età della vita". Dal neonato nell'angolo a destra si giunge alla donna scura a sinistra passando attraverso le varie stagioni della vita. La donna al centro, che quasi divide il quadro in due, simboleggia il momento della vita in cui si raccolgono i frutti, ovvia allegoria del momento della procreazione. La vecchia in fondo a sinistra, già presente in altre composizioni di Gauguin, nella sua posizione fetale con le mani accanto al volto, in realtà non simboleggia solo la vecchiaia ma soprattutto la paura della morte.

Ma straordinaria in questo quadro è soprattutto l'ambientazione. Il percorso della vita si svolge in un giardino che sa proprio di Eden. Come dire che, secondo Gauguin, in fondo la vita e la realtà non sono poi male, se non fosse per l'angoscia di non sapere con certezza a cosa serve tutto ciò.

Con questo quadro il senso di inquietudine e di instabilità, tipico dell'artista e uomo Gauguin, ci appare alla fine come un percorso senza fine, perché volto a traguardi che non sono di questo mondo. E così il suo fuggire dall'Occidente verso i paradisi dei mari del Sud, in fondo, altro non è che la metafora, non figurata ma reale, della ricerca perenne ma inesauribile dell'approdo ultimo della nostra serenità.



Paul Gauguin, Da dove veniamo? Che siamo? Dove andiamo?, 1897

la orana Maria (Ave Maria)

Il quadro è stato realizzato durante il primo soggiorno di Gauguin a Tahiti. È anch'esso un quadro di soggetto religioso, che riprende il tema dell'Annunciazione ma lo ambienta nel contesto tahitiano. Sulla sinistra, tra i rami di un arbusto, appare un angelo dalle ali bianche che indica a due donne tahitiane la Madonna con il Bambino posti a destra in primo piano. Sulla sinistra, sempre in primo piano, Gauguin pone una natura morta di frutta esotica e la scritta «la orana Maria» che in tahitiano significa «Ti saluto, Maria». Il quadro testimonia, come le analoghe tele di soggetto religioso realizzate nel periodo bretone, l'interesse suscitato in Gauguin dalle visioni mistiche. È il suo modo per andare oltre le apparenze del reale e ritrovare una dimensione spirituale nella vita di tutti i giorni.



Paul Gauguin, la orana Maria, 1891

Paul Cezanne

Paul Cezanne (1839-1906) è il pittore francese più singolare ed enigmatico di tutta la pittura francese post-impressionista. Nato ad Aix-en-Provence, nel meridione della Francia, proviene da una famiglia benestante (il padre era proprietario della banca locale). Egli quindi ebbe modo di condurre una vita agiata, a differenza degli altri pittori impressionisti, e di svolgere una ricerca solitaria e del tutto indifferente ai problemi della critica e del mercato. Egli, infatti, nella sua vita, al pari di Van Gogh, vendette una sola tela, solo qualche anno prima di morire.

Pur vivendo quasi sempre a Aix-en-Provence, trascorse diversi periodi a Parigi dove ebbe modo di venire a contatto con i pittori impressionisti della prima ora quali Pissarro, Degas, Renoir, Monet e gli altri. Egli, come gli altri impressionisti, si vedeva rifiutato le sue opere dalla giuria del Salon. E così anche egli partecipò alla prima mostra che gli impressionisti tennero nello studio del pittore Nadar nel 1874. A questa mostra egli espose la sua famosissima opera «La casa dell'impiccato a Auvers».

La sua aderenza al movimento fu però sempre distaccata. La sua pittura seguiva già agli inizi un diverso cammino che la differenziava nettamente da quella di un Monet o di un Renoir. Mentre questi ultimi erano interessati solo ai fenomeni percettivi della luce e del colore, Cezanne cerca di sintetizzare nella sua pittura anche i fenomeni della interpretazione razionale che portano a riconoscere le forme e lo spazio. Ma, per far ciò, egli non ricorse mai agli strumenti tradizionali del disegno, del chiaroscuro e della prospettiva, ma solo al colore. La sua grande ambizione era di risolvere tutto solo con il colore, arrivando lì dove nessun pittore era mai arrivato: sintetizzare nel colore la visione ottica e la coscienza delle cose.

Egli disse infatti che «nella pittura ci sono due cose: l'occhio e il cervello, ed entrambe devono aiutarsi tra loro».

Da questa sua ricerca parte proprio la più grande rivoluzione del ventesimo secolo: la pittura cubista di Picasso. Con il cubismo si perde completamente il primo termine della sintesi di Cezanne (visione-coscienza), per ricercare solo quella rappresentazione che ha la coscienza delle cose. Perdendosi il primo termine il cubismo romperà definitivamente con il naturalismo e la rappresentazione mimetica della realtà per introdurre sempre più l'arte nei territori dell'astrazione e del non figurativo.

In Cezanne tutto ciò è però ancora assente. Egli non perde mai di vista la realtà e il suo aspetto visivo. Come per i pittori impressionisti, egli è del tutto indifferente ai soggetti. Li utilizza solo per condurre i suoi esperimenti sul colore. Ed i suoi soggetti sono in realtà riducibili a poche tipologie: i paesaggi, le nature morte, i ritratti a figura intera.

I paesaggi sono, tra la produzione di Cezanne, quella più emozionante e poetica. Vi dominano i colori verdi, distesi in infinite tonalità diverse, tra cui si inseriscono tenue tinte di colore diverso. Sono paesaggi che nascono da una grande sensibilità d'animo e che cercano nella natura la serenità e l'equilibrio senza tempo. Le nature morte di Cezanne sono quasi sempre dominate dalla frutta. Inconfondibili sono le sue mele che, come perfette sfere rosse, compaiono un po' ovunque. In questi quadri gli elementi si pongono con grande libertà, cominciando già a mostrare le prime volute roture con la visione prospettiva. Cezanne è interessato solo ai volumi non allo spazio. Tanto che egli affermò che tutta la realtà può essere sempre riconducibile a tre solidi geometrici fondamentali: il cono, il cilindro e la sfera.

Questa sua attenzione alla geometria solida ritorna anche nei suoi ritratti a figura intera, tra cui spiccano le composizioni delle Grandi Bagnanti.

La sua tecnica pittorica è decisamente originale ed inconfondibile. Egli sovrapponeva i colori con spalmature successive, senza mai mischiarle. Per far ciò, aspettava che il primo strato di colore si asciugasse per poi intersecarlo con nuove spalmature di colore. Era un metodo molto lento e meticoloso, per certi versi simile a quello di Seurat e dei neoimpressionisti che accostavano infiniti e minuscoli puntini. Cezanne è, tuttavia, molto lontano dai risultati e dagli intenti dei puntinisti. Egli non ricercava una pittura scientifica, bensì poetica. La sua rimane però una pittura molto difficile da decifrare e spiegare. Ma basti il giudizio di Renoir che di lui disse: «Ma come fa? Non mette neanche due macchie di colore su una tela, senza fare una cosa eccezionale!»

La sua ricerca fu estremamente solitaria e scevra di clamori. Anche per il suo carattere schivo e introverso condusse una vita molto ritirata nella sua Aix-en-Provence. La sua attività di pittore è del resto

contraddistinta da una insoddisfazione perenne. Egli si sentiva sempre alla ricerca di qualcosa che non riusciva mai pienamente a raggiungere. La sua riscoperta e rivalutazione avvenne solo negli ultimi anni della sua vita. Nel 1904, due anni prima della morte, il Salon d'Automne espose le sue opere dedicandogli un'intera sala. Dal 1906, anno della sua morte, la sua eredità venne ripresa soprattutto dai cubisti che in Cezanne videro il loro precursore.

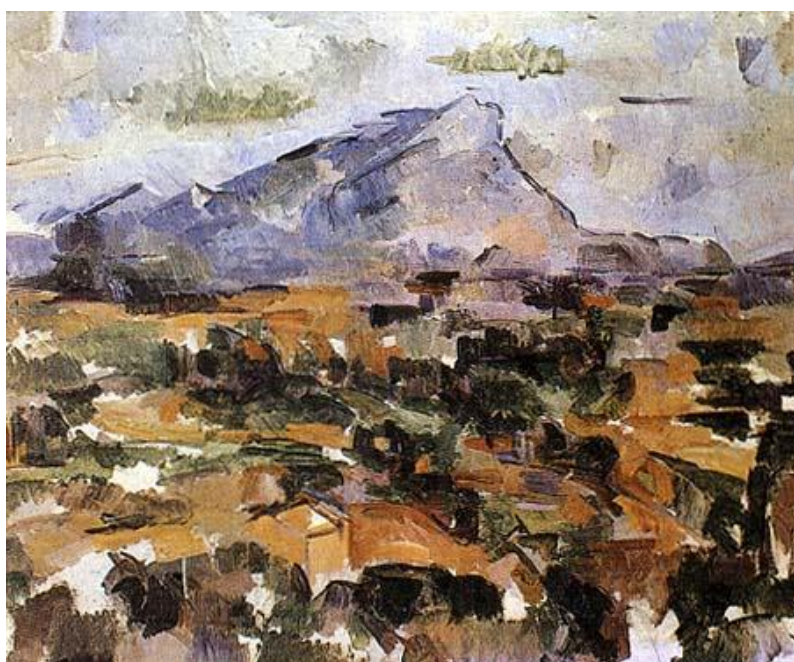
La montagna Sainte-Victorie

Numerose sono le tele che Cezanne ha dedicato alla montagna Saint-Victorie, soprattutto negli ultimi anni della sua vita. Si può quindi ritenere che, in questi quadri, si sintetizzi molto della sua ricerca pittorica. L'immagine è ottenuta solo con il colore che viene steso a piccole pezzature con direzioni e orientamenti diversi. Prevalgono nel basso i toni arancio e verde, mentre il profilo della montagna è della stessa tonalità azzurrina del cielo in cui si staglia. Ma il verde ritorna anche nel cielo, come riflesso capovolto della terra verso l'alto.

Il quadro ha un'idea compositiva molto semplice. Una linea orizzontale, a due terzi dalla base, definisce l'orizzonte dividendo il quadro in due parti distinte e separate. Nella parte inferiore il colore definisce la multiforme varietà dei campi coltivati, degli alberi e delle case inserite tra essi. Nella parte superiore domina, quasi come un simbolo totemico, l'inconfondibile profilo della montagna.

Di per sé, il soggetto non ha una forma precisa. Non può essere trattato volumetricamente ma solo spazialmente. Sono quindi elementi imprescindibili della rappresentazione la luce e l'aria. E qui il colore che stende Cezanne sembra compiere il miracolo: socchiudendo gli occhi, ed allontanandosi dal quadro, l'immagine si forma nella nostra percezione come dotato di vera luce e di vera aria.

Ma la visione è ferma, immobile, dotata di una sua precisa staticità che rende questo quadro del tutto diverso dai quadri impressionisti. Non c'è la ricerca dell'attimo fuggente né la rappresentazione della mobilità della luce. Gli oggetti non vibrano né si sfaldano. Ogni cosa è al suo posto con un ordine ed un equilibrio ben precisi. Eppure il quadro tende ad una rappresentazione quasi astratta. Le macchie sono colori puri che non permettono la riconoscibilità di un oggetto preciso. Le macchie di colore hanno valore solo nel loro mutuo rapporto. Da qui all'arte astratta il passo è molto breve. Un percorso simile lo svolgeranno molti astrattisti del XX secolo: dalla forma alla stilizzazione segnica. Cezanne cercava invece una diversa costruzione dell'immagine: dalla forma al colore-luce, senza però perdere la forma. E per questo, egli non divenne mai un pittore astratto pur anticipando anche questo sviluppo dell'arte del Novecento.



Le grandi bagnanti I

Il tema dei bagnanti (sia maschili sia femminili) occupa una parte cospicua nella produzione di Cézanne. A conclusione di un percorso di ricerca svolto attraverso numerosissime tele, vi sono le tre composizioni chiamate le «Grandi Bagnanti» I, II e III, realizzate negli ultimi anni di attività. Questa in esame è la prima delle tre composizioni, e quella probabilmente più nota.

Il tema è abbastanza semplice: l'inserimento del nudo nel paesaggio. Vi si possono leggere significati di un ecologismo ante litteram che, in seguito, ritroveremo soprattutto nell'espressionismo tedesco: la ricerca di una nuova armonia tra l'uomo e la natura. In realtà, nell'ottica di Cézanne, il problema del significato può anche essere secondario. Prevalente è il problema della pittura e del nuovo linguaggio che egli sperimenta. La pittura di Cézanne, qui più che altrove, si mostra come ricerca di insieme e non di particolari: la donna accovacciata a sinistra non ha neppure il volto. Ma ciò che l'artista cerca è rendere l'emozione della visione solo attraverso la stesura di colori su una superficie, senza altra preoccupazione relativa alla verosimiglianza.

Questa visione così sintetica del rappresentare influenzerà molti artisti dopo Cézanne. Soprattutto Picasso e Matisse, e tramite loro gran parte dei pittori del Novecento, pur attraverso percorsi diversi, gli saranno debitori di nuove possibilità espressive del linguaggio pittorico.



Paul Cézanne, Le grandi bagnanti I, 1906

Georges Seurat

Georges Seurat (1859-1891), è il pittore che porta alle estreme conseguenze la tecnica pittorica degli impressionisti. Il problema di dar maggior luce e brillantezza ai colori posti sulla tela era già stato impostato da Manet e dagli impressionisti. La loro risposta a questo problema era stato il ricorso a colori puri, non mescolati, così da evitare al massimo le sintesi sottrattive che smorzavano i colori rendendoli privi di luminosità. Georges Seurat intese dare una nuova risposta a questo problema. Egli voleva giungere ai risultati di massima brillantezza utilizzando il «melange optique», ossia la mescolanza ottica.

Negli stessi anni, le ricerche sul colore avevano trovato un notevole impulso scientifico da parte del chimico francese Chevreul. Egli aveva messo a punto il principio di «contrasto simultaneo», secondo il quale se si accostano due colori complementari le qualità di luminosità di ognuno vengono esaltate.

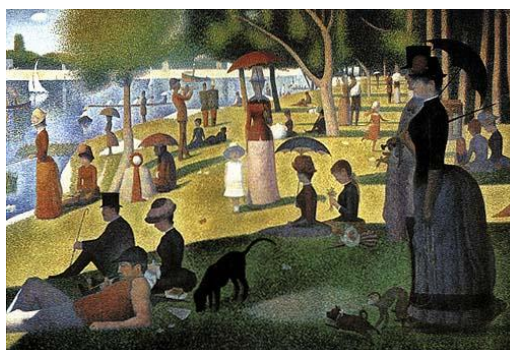
Il principio non era sconosciuto agli impressionisti che anzi lo utilizzavano spesso nella loro tecnica pittorica. Ma la grande novità fu il principio di «melange optique», che per primo formulò proprio Seurat. In sostanza l'occhio ha una capacità di risoluzione che lo porta a distinguere due puntini tra loro accostati se questi non sono troppo piccoli. Se i puntini diventano eccessivamente piccoli, o se aumenta la distanza dell'osservatore dai due puntini, l'occhio dell'osservatore non ha più la capacità di separare i due puntini ma vede un'unica macchia di colore. Se questi due punti sono di colore diverso, l'occhio vede un terzo colore dato dalla somma dei due. In tal modo, secondo il principio di Seurat, un occhio, guardando dei puntini blu e gialli, vede un verde più brillante di qualsiasi verde che possa ottenere il pittore con la mescolanza dei pigmenti.

La grande novità tecnica della pittura di Seurat furono i puntini. Egli realizzava i suoi quadri accostando piccoli puntini di colori primari. Ne derivava una specie di mosaico che trasmetteva un'indubbia suggestione. Dalla sua tecnica derivò il nome dato a questo stile, definito «puntinismo» o «pontillisme», alla francese. Altro nome che ebbe questo stile fu di neo-impressionismo, a sottolinearne la sua ideale continuazione con l'impressionismo.

Molte sono le affinità tra i due stili artistici, soprattutto sul piano della scelta dei soggetti tratti dalla vita parigina di quegli anni. Tuttavia, sul piano estetico, le differenze sono notevolissime tali da rendere i due stili quasi opposti. Uno dei maggiori fascino della pittura impressionista era la poetica dell'attimo fuggente che veniva materializzata in immagini sfuggenti e tremolanti. Nel neo-impressionismo, invece, non vi sono attimi che trascorrono ma una sorta di congelamento del tempo che rende tutto immobile e statico.

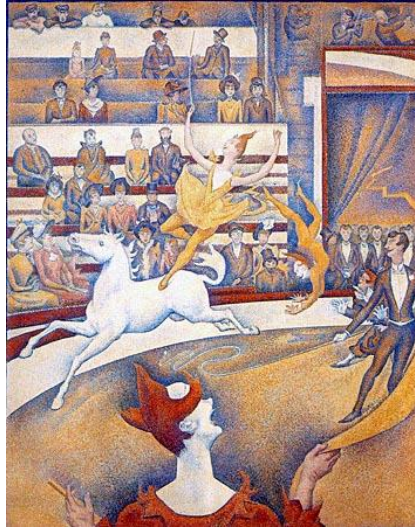
Georges Seurat morì molto giovane, nel 1891, a soli trentadue anni. La sua eredità venne raccolta soprattutto dall'amico Paul Signac. Oltre all'attività pittorica, Signac si dedicò anche a quella di teorico e con il suo libro, «Da Delacroix al neoimpressionismo», diede i fondamenti teorici del «pointillisme» che egli proponeva invece di chiamare «divisionismo». Sosteneva infatti che il loro obiettivo non era fare dei puntini ma dividere il colore. Il puntino era quindi solo un mezzo e non un fine. Tanto che gli stessi procedimenti divisionistici potevano ottenersi anche con tratteggi accostati e non solo con piccoli punti. Ed il tratteggio divenne infatti la tecnica preferita dai divisionisti italiani quali Pelizza da Volpeda, Segantini e Previati.

Il divisionismo fu infatti un movimento più vasto e che andava oltre il semplice puntinismo. Divisionisti furono molti pittori europei tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, diffondendo questa tecnica per tutto il continente.



Il circo

Questa è l'ultima tela alla quale stava lavorando Seurat prima di morire, ed è un quadro che rimane parzialmente compiuto. Benché completo nel disegno compositivo, manca probabilmente una compiuta definizione cromatica. Anche in questa ultima tela si conferma non solo lo stile, ma anche l'impianto costruttivo classicheggiante della pittura di Seurat.



Georges Seurat, Il circo, 1890-91

Henri de Toulouse-Lautrec

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) è uno degli ultimi pittori impressionisti. Discendente di una nobile ed antichissima famiglia francese, la sua vita fu segnata, a quattordici anni, da due cadute da cavallo che gli procurarono delle fratture ad entrambe le ginocchia. In seguito le sue gambe non crebbero al pari del resto del corpo, restando egli deforme come un nano. Ciò lo portò a vivere una vita bohemien nel pittoresco e malfamato quartiere parigino di Montmartre. E in questo povero universo di ballerine e prostitute egli svolse la sua arte, prendendo di lì la propria ispirazione. Morì nel 1901 all'età di trentasette anni per problemi di alcolismo.

Egli è soprattutto un grande disegnatore, portando la sua arte su un piano che era sconosciuto agli altri pittori impressionisti: quello della linea funzionale. Egli con la linea coglie con precisione espressionistica le forme, i corpi e lo spazio. Non solo. Anche le superfici vengono tutte intessute di linee che si intrecciano a formare suggestivi intrecci.

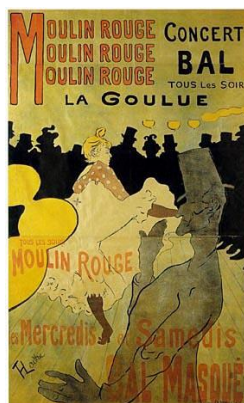
Questa sua capacità di deformare la linea con grande capacità espressionistica rese la sua opera pittorica densa di suggestioni per i movimenti pittorici successivi. Soprattutto l'espressionismo prese ispirazione da Toulouse-Lautrec ma anche la successiva cultura figurativa liberty che fece della linea la sua principale matrice figurativa. Ed al liberty Toulouse-Lautrec fornì anche un nuovo ambito di applicazione: quello del manifesto d'autore. Egli, infatti, fu il primo pittore ad utilizzare le sue capacità artistiche per la produzione di grafica d'autore, soprattutto in occasione di spettacoli teatrali e cabarettistici.

La breve vita di Toulouse-Lautrec rimane un esempio anch'esso emblematico dell'artista di fine secolo. Ovvero di artista maledetto che vive la propria vita e la propria arte su un unico piano di intensa partecipazione emotiva. Egli, pur provenendo da una famiglia nobile ed agiata, preferì vivere la propria esistenza fuori dai comodi schemi della vita borghese, consumandola con un disprezzo per la vita stessa che lo accomuna ad altri artisti, non solo pittori, di questa fase.

Come Van Gogh e Gauguin anche egli, a suo modo, evade dalla società. Ma mentre i primi due lo fanno ricercando il mondo dei contadini o i mondi esotici delle isole del Pacifico, Toulouse-Lautrec evade rifugiandosi in quel mondo equivoco fatto di bordelli e locali di spettacoli in cui incontrava barboni, reietti, ubriachi, prostitute e con i quali condivideva anche la sua affettività. Ed essi divennero il soggetto dei suoi quadri, cogliendo in loro una vera e genuina umanità, a volte struggente e dignitosa.

Moulin Rouge

I manifesti, che Toulouse-Lautrec realizza per il mondo dello spettacolo parigino, nascono più dall'amicizia che egli intrattiene con i personaggi di questo ambiente che non per calcolo particolare. L'occasione è quindi casuale, e rappresenta la prima esperienza di un artista nel linguaggio più popolare quale quello della pubblicità. Dopo di lui, non saranno pochi i pittori che non disdegnarono di realizzare manifesti pubblicitari. Del resto, lo stile sintetico e lineare di Toulouse-Lautrec ben si prestava ad esiti più grafici che pittorici, ed i suoi manifesti riescono, più di molti quadri, a dare immagine suadente e affascinante a quel bel mondo parigino che si affacciava alla Belle Époque.



Al Moulin Rouge

Il quadro rappresenta un angolo del noto locale parigino. Intorno ad un tavolo vi è un gruppo di amici del pittore, mentre sullo sfondo appare egli stesso in compagnia del cugino e la ballerina soprannominata Goulue che si guarda nello specchio. Il taglio dato all'inquadratura ricorda molto il quadro «L'absinthe» di Degas, pittore molto studiato da Toulouse-Lautrec. Ciò che caratterizza questo quadro è tuttavia la dominante verde, creata forse dalle tappezzerie e dai velluti della sala, che, riflettendosi negli specchi, creano una luce particolare, causa anche del riflesso verde sul volto della donna in primo piano sulla destra. Ne deriva un'atmosfera irrealma non priva di un certo fascino lussuoso.



Henry de Toulouse-Lautrec, Al Moulin Rouge, 1892-94

La toilette

Il dipinto è realizzato in una di quelle case di appuntamento in cui il pittore passava la maggior parte del suo tempo. La rappresentazione coglie un istante di vita quotidiana con un senso di immediatezza molto evidente. Contribuisce a questo senso di immediatezza il taglio di tipo fotografico con una angolazione dall'alto verso il basso.

La donna viene vista di spalle presentandosi in un aspetto di fragilità quasi commovente. Le spalle hanno una linea molto armoniosa. Su di esse la testa ha una postura molto diritta e serena. I capelli sono di un rosso molto delicato, raccolti in modo seducente. Le braccia e le gambe sono magre e delicate. Tutto ciò crea un contrasto evidente con l'attività della donna la quale, proprio per questa sua bellezza che non scompare, conserva una sua purezza virgineale. La simpatia del pittore è tutta per lei.

La donna ha appena finito di lavarsi in una vasca che si intravede accanto alla sua testa. Sta asciugandosi seduta a terra su degli asciugamani. Il fatto che sia appena uscita dall'acqua ne accentua simbolicamente l'avvenuta purificazione.

La stanza si presenta povera e spoglia. Il pavimento è un normale parquet a listoni paralleli su cui sono posati pochi oggetti: la poltroncina e il divanetto di vimini, la tinozza per il bagno.

La tecnica pittorica risulta molto sapiente e sicura. Toulouse-Lautrec stende i colori secondo linee veloci e marcate. L'immagine prende mirabilmente forma con tratti che si intessono senza perdere la loro evidenza lineare. I colori sono molto delicati e definiscono dei riflessi che danno alle cose una sensazione di grande verità.

La pittura di Toulouse-Lautrec ha anch'essa decisamente superato l'impressionismo. Benché egli si consideri il continuatore di Degas, di cui conserva il tipo di inquadratura evidente anche in questo quadro, la sua pittura è oramai alla ricerca di significati e di contenuti che non sono più quelli superficiali e festosi della pittura impressionista.



Henry de Toulouse-Lautrec, La toilette, 1896

Edvard Munch

Edvard Munch (1863-1944) è senz'altro il pittore che più di ogni altro anticipa l'espressionismo, soprattutto in ambito tedesco e nord-europeo. Egli nacque in Norvegia e svolse la sua attività soprattutto ad Oslo. In una città che, in realtà, era estranea ai grandi circuiti artistici che, in quegli anni, gravitavano soprattutto su Parigi e sulle altre capitali del centro Europa.

Nella pittura di Munch troviamo anticipati tutti i grandi temi del successivo espressionismo: dall'angoscia esistenziale alla crisi dei valori etici e religiosi, dalla solitudine umana all'incombere della morte, dalla incertezza del futuro alla disumanizzazione di una società borghese e militarista.

Del resto tutta la vita di Munch è stata segnata dal dolore e dalle sofferenze sia per le malattie che per problemi familiari. Iniziò a studiare pittura a diciassette anni, nel 1880. Dopo un soggiorno a Parigi, dove ebbe modo di conoscere la pittura impressionista, nel 1892 espose a Berlino una cinquantina di suoi dipinti. Ma la mostra fu duramente stroncata dalla critica. Egli, tuttavia, divenne molto seguito ed apprezzato dai giovani pittori delle avanguardie. Espose nelle loro mostre, compresa la celebre Secessione di Vienna del 1899. Il sorgere dell'espressionismo rese sempre più comprensibile la sua opera. E al pari degli altri pittori espressionisti fu anche egli perseguitato dal regime nazista che dichiarò la sua opera «arte degenerata». 82 sue opere presenti nei musei tedeschi vennero vendute. Egli morì in piena guerra, nel 1944, presso Oslo, lasciando tutte le sue opere al municipio della città.

Nell'opera di Munch sono rintracciabili molti elementi della cultura nordica di quegli anni, soprattutto letteraria e filosofica: dai drammi di Ibsen e Strindberg, alla filosofia esistenzialista di Kierkegaard e alla psicanalisi di Sigmund Freud. Da tutto ciò egli ricava una visione della vita permeata dall'attesa angosciata della morte. Nei suoi quadri vi è sempre un elemento di inquietudine che rimanda all'incubo. Ma gli incubi di Munch sono di una persona comune, non di uno spirito esaltato come quello di Van Gogh. E così, nei quadri di Munch il tormento affonda le sue radici in una dimensione psichica molto più profonda e per certi versi più angosciante. Una dimensione di pura disperazione che non ha il conforto di nessuna azione salvifica, neppure il suicidio.

L'urlo

Questo è senz'altro il quadro più celebre di Munch ed in assoluto, uno dei più famosi dell'espressionismo nordico. In esso è condensato tutto il rapporto angoscioso che l'artista avverte nei confronti della vita. Lo spunto del quadro lo troviamo descritto nel suo diario:

*Cammino lungo la strada con due amici
quando il sole tramontò
il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue
mi fermai, mi appoggiai stanco morto a un recinto
sul fiordo nerazzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco
i miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura
e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura.*

Lo spunto è quindi decisamente autobiografico. L'uomo in primo piano che urla è l'artista stesso. Tuttavia, al di là della sua relativa occasionalità, il quadro ha una indubbia capacità di trasmettere sensazioni universali. E ciò soprattutto per il suo crudo stile pittorico.

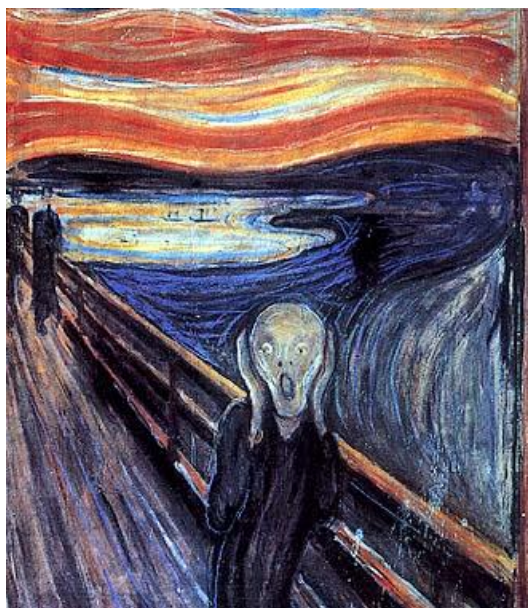
Il quadro presenta, in primo piano, l'uomo che urla. Lo taglia in diagonale il parapetto del ponte visto in fuga verso sinistra. Sulla destra vi è invece un innaturale paesaggio, desolato e poco accogliente. In alto il cielo è striato di un rosso molto drammatico.

L'uomo è rappresentato in maniera molto visionaria. Ha un aspetto sinuoso e molle. Più che ad un corpo, fa pensare ad uno spirito. La testa è completamente calva come un teschio ricoperto da una pelle mummificata. Gli occhi hanno uno sguardo allucinato e terrorizzato. Il naso è quasi assente, mentre la bocca si apre in uno spasmo innaturale. L'ovale della bocca è il vero centro compositivo del quadro. Da esso

le onde sonore del grido mettono in movimento tutto il quadro: agitano sia il corpo dell'uomo sia le onde che definiscono il paesaggio e il cielo.

Restano diritti solo il ponte e le sagome dei due uomini sullo sfondo. Sono sordi ed impassibili all'urlo che proviene dall'anima dell'uomo. Sono gli amici del pittore, incuranti della sua angoscia, a testimonianza della falsità dei rapporti umani.

L'urlo di questo quadro è una intesa esplosione di energia psichica. È tutta l'angoscia che si racchiude in uno spirito tormentato che vuole esplodere in un grido liberatorio. Ma nel quadro non c'è alcun elemento che induca a credere alla liberazione consolatoria. L'urlo rimane solo un grido sordo che non può essere avvertito dagli altri ma rappresenta tutto il dolore che vorrebbe uscire da noi, senza mai riuscirci. E così l'urlo diviene solo un modo per guardare dentro di sé, ritrovandovi angoscia e disperazione.



Edvard Munch, L'urlo, 1885

Pubertà

La figura della ragazza nuda, seduta sul bordo del letto, è una delle più famose della produzione di Munch. Non vi è alcun compiacimento sensuale in questo nudo, anzi, l'immagine trasmette, ad uno sguardo più attento, un intenso sentimento di angoscia. Il nudo, in questo caso, è allegoria di condizione indifesa, soprattutto da parte di chi è ancora giovane ed acerbo, nei confronti dei destini della vita. E che ognuno ha un destino che lo aspetta, in questo quadro è simboleggiato dall'ombra che la ragazza proietta sulla parete. Non è un'ombra naturale, ma un grumo nero come un fantasma che si materializza dietro di noi, senza che possiamo evitarlo: è un po' il simbolo di tutti i dolori che attendono chi vive.

