

LA VOCE



Esce ogni giovedì in Firenze, via dei Renai, 11. Diretta da GIUSEPPE PREZZOLINI. Abbonamento per il Regno, Trento, Trieste, Canton Ticino, L. 5,00. Estero L. 7,50. Un numero cent. 10, doppio cent. 20. Dono agli abbonati: Bollettino bibliografico e Abb. cumulativo con 6 "Quaderni della Voce", L. 9. Estero L. 13. Telefono 28-30.

Anno III N° 8 23 Febbraio 1911

SOMMARIO: Paul Gauguin, HENRI DES PRURAUX — Stato e Chiesa in Toscana, ANTONIO ANZILOTTI — Norme di polizia letteraria, BENEDETTO CROCE — La riforma del « qu », GIOVANNI PAPINI — Scienziati celebri, I. Il professore Bossi, ALBERTO VEDRANI.

PAUL GAUGUIN

(1848-1903).

Delacroix era morto, glorioso, poco compreso, senza discepoli non avendo esercitata un' influenza su una ristrettissima élite (Fromentin, G. Moreau, Puvis de Chavannes) se non a traverso Chasseriau che gli era venuto da Ingres. Gli allievi di quest'ultimo, più rispettati che ammirati, disputavano male l'autorità e le ordinazioni sulle orme di Delaroche e di Vernet. Alcuni isolati, Daumier, Ricard, Monticelli, Jadni e i veterani di Fontainebleau, producevano ancora delle belle cose.

Corot e Millet idealisti e soggettivi, Courbet e Manet realisti e oggettivi, lottavano contro l'accademismo regnante, senza gran successo. Sotto l'influenza piuttosto contraddittoria di questi maestri, alcuni giovani pittori lavoravano, deducendo dai primi due la preoccupazione dei valori esatti e della pittura chiara, prendendo a Courbet il suo realismo, a Manet il suo disegno sommario e la sua libera fattura. Quest'ultimo si evolveva lentamente; il lavoro dal vero l'allontanava dai suoi cari spagnoli e l'esempio di Delacroix l'incitava alle audacie del colore: alfine, temendo di vedersi lasciato indietro dai giovanotti che usufruivano dei suoi consigli, rinunziò alla maniera nera, ai toni neutri, alla pittura storica — e l'impressionismo fu.

Manet, Degas, Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne, questi artisti diversissimi, non ebbero guari in comune che questi principi: respingere ogni sorta di letteratura, domandar tutto alla realtà, anche la composizione, tradurre sul vero la sensazione del momento, non impiegare se non toni puri, osar tutto il

e Gervex fu visto imporsi una sorta d'ibrido naturalismo conciliante i soggetti da « prix de Rome » con la pittura chiara dalle ombre violente, il disegno scolastico e l'illustrazione grande al vero dei fatti di cronaca, prosaizzante il Louvre a profitto del Salon. E ciascuno volle veder la natura a traverso il proprio temperamento. Tutto ciò molto a parte dei maestri impressionisti, sempre contestati, scherniti, anche da coloro che gli svaligiavano, sgradevolmente sorpresi di veder le loro scoperte volgarizzate, procurar onori e quattrini a degli abili adattatori. Si conosce il frizzo di Degas: « Ah Besnard! il va bien, il commence à voler de nos propres ailes ».

L'esposizione del 1889 segna il punto culminante di questa anarchia.

Sette anni prima di questa epoca, Paolo Gauguin, il quale arruolatosi nella marina mercantile all'uscita del liceo, aveva corso il mondo sino al suo venticinquesimo anno, lasciava la casa bancaria, dove era impiegato da dieci anni, per darsi alla pittura. Aveva 35 anni e non aveva ancora dipinto se non da amatore, a tempo perso: nonostante era già stato notato nelle esposizioni del gruppo impressionista. Nel 1882 un gran nudo di donna gli aveva valso gli elogi di J. K. Huysmans. Seguiva allora i consigli di Pissarro ma, nella figura soprattutto, la sua personalità cominciava già a svilupparsi.

Il suo mestiere era più semplice, più brusco di quello del suo maestro, alla policro-

carattere dell'opera, ancorchè questa linea possa essere, come spesso in Carrière, senza estensione. Questa franca affermazione è ciò che Ingres chiamava « la probità dell'arte ».

Prendete un ritratto di Wisthler, un grande artista tuttavia, e constaterete che sarebbe facile spostarne sensibilmente i contorni senza diminuire il valore dell'opera. Fate la stessa esperienza con un Ingres e vedrete il resul-

Gauguin fa il suo esame di coscienza, si sforza di trovare la logica della propria personalità.

In odio alle varie virtuosità, alle eleganze facili e fittizie, al molle eclettismo che regnava allora, egli rimonta violentemente ai principi primordiali della pittura. « La barbarie — ha scritto — è per me un ringiovanimento, io mi sono spinto molto lontano,



PAUL GAUGUIN (Tahiti)
Collezione Volland, Parigi

tato. Notate che la « mise en place » d'un pittore che non disegna può essere più esatta di quella d'un disegnatore; che un contorno grosso come un dito può benissimo non essere disegno; che finalmente se, come in Carrière, la modellatura può creare il contorno senza l'aiuto della linea, nello stesso modo che il lapis d'Ingres dà la sensazione del volume quasi senza chiaroscuro, per via del maggiore o minore spessore del tratto, la modellatura non è il disegno, e che un non disegnatore può modellar bene.

Durante un soggiorno assai lungo in Bretagna (Pont-Aven 1886) Gauguin s'emancipò della tutela di Pissarro. Il colore più vivo, più vario, si fece carezzevole e ricco, il suo disegno più libero, più sicuro, più elegante raggiunse la grazia; condusse alla sua perfezione la pastosa tecnica impressionistica, fu, secondo l'espressione di Maurice Denis, la sua maniera fiorita della quale, l'anno dopo, il suo viaggio alle Antille decide la completa efflorescenza e ben presto l'evoluzione.

Laggiù in mezzo a quella natura dei tropici, incanto della sua prima giovinezza, egli scoprì la sua vera personalità. Il vero Gauguin rimonta a queste rutilanti tele della Martinicca. Larghe curve avviluppano le masse, un disegno pieghevole e semplice traduce la grazia un po' scimmiesca dei giovani negri, il colore ricchissimo, caldo e chiaro si diversifica in fine sfumature, il complementare non interviene più che discretamente, non più in bruschi contrasti ma condotto da una sottile degradazione di toni, la prospettiva aerea alfine, tanto sacrificata più tardi, fa affluire l'aria nei cieli. L'insieme di un'armonia sicura e dolce contiene tutti gli elementi di questo sintetismo che presto egli avrebbe sistematizzato, reso più potente e più ampio a scapito di questa spontaneità, di questa freschezza.

Ritornato in Francia, durante i suoi vari soggiorni a Parigi, in Bretagna, in Provenza,

più lontano dei cavalli del Partenone, fino al cavalluccio della mia infanzia, il buon cavallo di legno». E studia i calvari bretoni, i gotici, gli estremorientali e magari le figurine d'Epinal. Degas e Puvis de Chavannes lo conducono a Ingres, a Raffaello, ai greci: a tutti egli domanda ciò ch'essi hanno di più generale nell'interpretazione della forma. Confronta le sue intuizioni e le sue osservazioni di colorista con gli insegnamenti del Louvre, di Delacroix e degli impressionisti, di Cézanne soprattutto le cui opere recenti, viste in casa di Emile Bernard e presso un oscuro mercante di Montmartre, quadravano con le sue attuali preoccupazioni. È certo che lo studio, l'imitazione, anche, di Cézanne, visibili in certe tele di Gauguin, l'aiutarono a orientarsi a ordinare le sue intuizioni e i risultati della propria esperienza, ma la malevolenza press' a poco universale alla quale lo destinava il suo carattere intrattabile, ha molto esagerato questa influenza. C'è piuttosto parentela che imitazione fra Cézanne e Gauguin. Tutt'e due derivavano da Pissarro, il più freddo, ma il più metodico degli impressionisti, tutt'e due lavoravano isolati, tenuti da analoghe preoccupazioni.

Paolo Cézanne (1837-1905) aveva, a Parigi, studiato il nudo nelle accademie, copiato al Louvre, subito l'influenza di Courbet e di Manet; poi, convertito da Pissarro alla pittura all'aria aperta e allo studio immediato della natura, dopo alcuni anni, s'era ritirato a Aix per quivi darsi alla ricerca dell'assoluto pittorico.

Colorista straordinario sacrificava tutto all'attuazione per mezzo del colore: eccedendo il domma impressionistico non vedeva l'universo se non per macchie colorate. Partendo da un abbozzo stabilito con cura dal vero e moderatamente colorato, lo spingeva, in lunghe sedute, alzando sempre la gamma, serbando di più in più il tessuto dei suoi tocchi



PAUL GAUGUIN (Tahiti)
Collezione Volland, Parigi

colore, dimenticar l'arte dei musei. Credo che lo stesso Degas mettesse da parte in quei giorni il suo culto per Ingres, Caracci e i fiorentini. Monet, alfine, presto seguito da Renoir e Pissarro sistematizzò la divisione del tono, già in principio, in Delacroix.

Dopo una lotta di dieci anni l'impressionismo trionfava e penetrava persino nella scuola di belle arti: un impressionismo molto mitigato e del tutto empirico, ma che tuttavia bastò a creare un antagonismo fra allievi e professori, a disorganizzare l'insegnamento. Scortato da Bastien-Lepage, Duez

ma a volte leggermente agra del quale egli sostituiva un'armonia un po' sorda di toni derivati gli uni dagli altri e di valori molto prossimi, il tutto ravvivato da alcuni tocchi di colore complementare: insomma invece di contentarsi della semplice « mise en place » di cui si contentava Pissarro, Gauguin disegnavo già. Ma nel vocabolario artistico regna una tal confusione che mi bisogna dir qui che cosa io intenda per disegno. Per me c'è disegno là dove il contorno afferma nettamente la volontà dell'artista, è voluto qual'è; là dove un minimo spostamento della linea altererebbe gravemente il

