

Protagonisti del Postimpressionismo

Georges Seurat

È naturale che la nuova generazione di artisti, dopo aver assorbito dall'Impressionismo tutti gli insegnamenti che era possibile trarne, cercasse una propria autonomia.

Nella mostra del 1886 tutta l'attenzione era stata rivolta a un grande quadro del giovane **Georges Seurat** (Parigi 1859-1891) dal titolo *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*.



Il pubblico rideva davanti a «quegli Assiri coperti da nugoli di insetti» e la donna che, nella scena descritta, portava una scimmia al guinzaglio fu oggetto di battute salaci.

Il giovane e attento Félix Fénéon, uno dei primi critici a porsi come portavoce esplicito di un movimento, intuì la portata innovativa del dipinto tanto da coniare in riferimento a esso il termine di **Neoimpressionismo**: con questo si voleva partire dalla radice percettiva dell'Impressionismo alla Monet, trattando però la luce come un'entità da analizzare e scindere sulla tela. Si sentiva necessario un approccio più obiettivo e scientifico, e un ritorno in atelier, per concentrarsi su un lungo lavoro preparatorio dell'opera. L'Impressionismo rivolto a descrivere le superfici delle cose in maniera intuitiva e soggettiva era finito.

Figlio di quell'ottimismo scientifico che fu una caratteristica di fine Ottocento, nutrito degli studi di ottica di **Chevreul**, **Maxwell** e **Rood**, l'artista preferiva definirsi **cromoluminista**, in modo da accentuare l'atteggiamento analitico nel registrare fedelmente il mutare dei colori in relazione alla luce. Questa definizione era però troppo complicata per divenire popolare. Il termine che si diffuse fu quello di **Pointillisme** (Puntinismo), che descriveva il metodo 'a puntini' attraverso il quale l'artista componeva la tela, coperta da piccolissime macchie di colore, destinate a descrivere la scomposizione fisica della luce e la sua ricomposizione percettiva nella retina dell'osservatore.

Dopo il 1886 Seurat sviluppò coerentemente la sua poetica con opere come *Les Poseuses* (1888), in cui emerse un ulteriore aspetto del suo lavoro: la consapevolezza dell'autonomia della pittura dalla fotografia e dalla resa realistica delle cose. Le figure sono immote e tratte dal modello classico delle Tre Grazie.



L'ambiente è quello dello studio del pittore e vi vediamo comparire un quadro nel quadro, *La Grande Jatte*, ritratto di scorcio. Anche la cornice, dipinta a puntini che delimitano un 'buio' dal quale esce la luce del dipinto, appare parte integrante dell'opera. Seurat morì a soli 31 anni per una difterite.

Paul Cézanne

Paul Cézanne (Aix-en-Provence 1839-1906) non ebbe mai la popolarità di altri suoi contemporanei: i suoi quadri, densamente cerebrali, non hanno contenuti emotivi facili a un immediato apprezzamento; quanto alla sua biografia, essa non offre alcun appiglio a chi ami associare alle opere la leggenda di una vita avventurosa. Eppure, molti filosofi del Novecento gli hanno dedicato pagine di grande partecipazione, e il clima artistico del primo Novecento fu stimolato dalla sua retrospettiva, realizzata a Parigi nel 1907 subito dopo la sua scomparsa.

Figlio di un banchiere molto autoritario, trascorse buona parte della sua vita in conflitto con la figura paterna che lo costrinse a iscriversi alla facoltà di Giurisprudenza. Qualche anno prima, frequentando il Collège di Bourbon, Cézanne aveva conosciuto il futuro scrittore **Emile Zola** di cui era diventato compagno di giochi e di studi. Il sodalizio durò fino al 1886, quando Zola pubblicò il romanzo *L'opera*, il cui protagonista è un pittore fallito in cui Paul vide un chiaro riferimento alla sua persona. Profondamente avvilito, ruppe qualsiasi rapporto con lo scrittore.

La sua frequentazione dei pittori impressionisti fu entusiastica ma la sua vicenda artistica si svolse quasi tutta in Provenza, al di fuori dei chiassosi dibattiti parigini e i suoi quadri vennero sistematicamente rifiutati ai *Salon* ufficiali.

A differenza della maggior parte degli artisti, che danno il meglio di sé in gioventù, Cézanne iniziò a produrre capolavori solo durante la sua maturità. Non era infatti un artista istintivo, ma metodico e riflessivo, alla continua e testarda ricerca di uno stile personale che gli consentisse di superare l'Impressionismo.

Dopo i suoi lenti esordi, gli fu chiaro che a differenza di quelli che, pure, doveva considerare suoi maestri, ciò che egli desiderava non era dipingere la visione, ma la ricostruzione logica e strutturale di essa. La sua ambizione era quella di costruire una base formale all'Impressionismo per ricollegarlo alla grande tradizione della pittura moderna.

La celebre frase che scrisse a Emile Bernard secondo cui «tutto in natura è formato da sfera, cilindro e cono», sottolinea questa ricerca di una sintesi duratura delle forme. Indipendentemente dal modo in cui la natura è strutturata, la mente umana non riesce a percepirla se non secondo griglie geometriche regolari. Per questo Cézanne dipingeva dal vero, seguendo ciò che chiamava «ma petite sensation» (la mia piccola sensazione), ma a partire da quella depurava l'immagine del suo aspetto istantaneo.

Secondo la sua teoria la natura è impossibile da riprodurre, così come la luce del sole; allora occorre rappresentarla mediante i colori intesi come degli 'equivalenti' pittorici. Anzitutto è necessario eliminare i contorni, i profili delle figure, perché il disegno non esiste in natura ma è solamente un artificio. La costruzione del dipinto viene realizzata mediante la 'modulazione' del colore: macchie poste una accanto all'altra conferiscono, grazie alla loro differenza di tono, l'illusione della tridimensionalità.

La conseguenza di questo metodo è una pittura che sembra intessuta come gli antichi arazzi, in cui l'intarsio delle aree discrete crea una sensazione di 'solidificazione' non solo degli oggetti, ma anche dell'atmosfera che li circonda. Aiuta questa sensazione il fatto che il mezzo usato per stendere il colore sia spesso opacizzante, tale da impedire una riflessione fluida della luce sulla superficie delle pennellate. Ne risultano opere in cui l'emotività è contenuta in una solenne costruzione

architettonica, che sacrifica spesso la veridicità dei colori alla loro consonanza con la base geometrica e che appare come la risultante di una compagine di tasselli.

Negli ultimi vent'anni della sua vita Cézanne dipinse quasi esclusivamente tre generi di soggetti: nature morte, figure e paesaggi, in particolare il maestoso profilo della montagna *Sainte-Victoire*



Paul Gauguin

Paul Gauguin (1848-1903) esordì come pittore impressionista e partecipò alle mostre del gruppo, con dipinti e sculture, tra il 1879 e il 1886. Nell'estate del 1886 iniziò però a crescere in lui l'esigenza di allontanarsi dalle mode parigine per cercare un ambiente primitivo, incontaminato dalla civiltà, dove trovare nuova ispirazione per la propria arte. Si spostò pertanto in Bretagna, nella Francia settentrionale, nel villaggio di **Pont-Aven**, che già dagli anni sessanta era frequentato da artisti attratti dalla bellezza selvatica del luogo e dal sapore arcaico della sua cultura, una mescolanza di superstizioni popolari e cristianesimo primitivo.

Dopo un viaggio a Panama e in Martinica con il suo amico **Laval**, nel 1888 Gauguin tornò a Pont-Aven, dove conobbe il giovane pittore **Émile Bernard** (1868-1941), amico di Van Gogh e appassionato di arte medievale, che in quegli anni stava lavorando a disegni e dipinti di soggetto bretone, ispirati alle xilografie popolari e contraddistinti da una semplificazione formale non estranea alla lezione di Cézanne e delle stampe giapponesi.

L'incontro tra i due pittori fu fondamentale: l'essenzialità del nuovo linguaggio usato da **Bernard** in un'opera come *Donne bretoni sul prato* (1888) impressionò profondamente Gauguin. Gli effetti di brillantezza del colore appiattito entro linee scure di contorno assomigliano a quelli delle antiche vetrate gotiche e degli smalti *cloisonné* dell'oreficeria medievale: per tale motivo questa tecnica pittorica venne definita con il termine *cloisonnisme*. Il quadro portò a una interminabile polemica e infine alla rottura tra Gauguin e Bernard, che accusò l'amico di avergli copiato lo stile e il soggetto e di avergli usurpato la fama



In *La visione dopo il sermone* (1888) che realizzò dopo aver visto il quadro di Bernard, Gauguin adottò analoghi principi formali: contorni marcati, piani di colore uniforme, bidimensionalità, figure e ambientazione semplificate.

Al di là dello stile, che l'artista definirà **sintetista**, la vera forza del quadro consiste soprattutto nell'originale unione di due dimensioni diverse: quella reale (le donne che assistono alla predica) e quella immaginata (la lotta di Giacobbe con l'angelo, raffigurata in alto a destra, vista durante un momento di preghiera, con gli occhi della mente e secondo la religiosità semplice e popolare delle donne bretoni).

Sul piano compositivo l'artista separò realtà e visione mediante la diagonale del tronco d'albero, secondo uno schema derivato dall'arte giapponese. Nella *Visione* l'elemento che rende perfetta la fusione tra i due piani è il colore, che non essendo più vincolato all'imitazione della realtà naturale (la terra è dipinta con il rosso vermiglio), può diventare veramente espressione dell'irrapresentabile, di un'emozione pura, di uno stato d'animo, con la stessa libertà della musica. In tal senso Gauguin attuò un vero e proprio superamento dell'Impressionismo, ancora strettamente legato alla verità ottica, aprendo la strada al Simbolismo. Il fondamentale influsso esercitato in tale processo dall'arte del Giappone è ben esemplificato anche da un *Autoritratto* di Gauguin del 1888, in cui la figura del pittore si staglia, come una sagoma ritagliata, contro un sfondo uniforme giallo cromo, dove gli elementi decorativi floreali sembrano sospesi nel nulla.

La ricerca del primitivo, dell'incontaminato, dell'esotico, condusse Gauguin lontano dalla Bretagna e gli ispirò i successivi soggiorni a Tahiti: il primo dal 1891 al 1893 e il secondo dal 1895 al 1901, anno in cui si trasferì nelle isole Marchesi, dove trascorrerà gli ultimi anni della sua vita.

In *Ia orana Maria* ("Ti saluto, Maria"; 1891-92), uno tra i primi dipinti realizzati nell'isola, Gauguin riunì tre motivi iconografici cristiani cui allude il nome della protagonista (l'Annunciazione, la Natività e l'Adorazione del Bambino), ma calò la scena nella natura lussureggiante della Polinesia: a sinistra, nascosto tra i rami, un angelo dalle ali gialle e viola indica a due donne tahitiane Maria, vestita con un pareo rosso, che porta sulla spalla Gesù (la loro sacralità è indicata dalle due aureole). In primissimo piano vi è un'originale natura morta esotica con banane.

Nel dipinto affiora il sincretismo tipico di Gauguin: il formato verticale della tela ricorda quello di una pala d'altare, mentre le due donne maori in preghiera derivano da alcune figure di danzatrici scolpite nei rilievi del Tempio di Borobudur a Giava, di cui l'artista possedeva alcune riproduzioni. Interessato agli aspetti primitivi e naturali della spiritualità, Gauguin cercò di coglierli nella spontaneità dei gesti quotidiani, come già aveva fatto nei soggetti religiosi bretoni, avvalendosi soprattutto della forza del colore.



La tendenza a contaminare forme e linguaggi di culture diverse si ritrova anche in *Manao Tupapau* (1892), un nudo che ricorda *L'Olympia* di Manet, ma che ne è al contempo distante per la bellezza infantile, volutamente associata a una credenza superstiziosa primitiva: il "tupapau", lo spirito dei morti che di notte ritornano, nel dipinto ha l'aspetto di una donna incappucciata dagli occhi gialli. Qui Gauguin, come anche nei lavori successivi (come in *Da dove veniamo? Che siamo? Dove andiamo*), ha usato il colore innanzitutto come mezzo per esprimere un'idea (in questo caso una paura infantile), in virtù del suo potere di aprire una porta verso l'interiorità.

Vincent van Gogh

I primi anni

Vincent van Gogh nacque a Groot Zundert, in Olanda, il 30 marzo 1853, figlio di Theodorus Van Gogh, un pastore della Chiesa Riformata Olandese, e di Anna Cornelia Carbentus.

Nel 1869 Van Gogh fu assunto alla **Goupil & Cie.**, una galleria di mercanti d'arte dell'Aia. La famiglia Van Gogh aveva da lungo tempo legami col mondo dell'arte: gli zii di Vincent, Cornelis ("zio Cor") e Vincent ("zio Cent") erano mercanti d'arte. Suo fratello minore, Theo, sarebbe pure diventato mercante d'arte, e questo fatto avrebbe avuto un'enorme influenza sulla successiva carriera artistica di Vincent.

Vincent ebbe un discreto successo come mercante d'arte e nel 1873 venne trasferito alla filiale di Londra dove s'innamorò del clima culturale che si respirava e dove visitò le molte gallerie e musei della città.

Le relazioni tra Vincent e la **Goupil** si fecero sempre più tese col passare degli anni, e dopo essere stato trasferito alla filiale di Parigi, lasciò la **Goupil** e nel 1876 decise di ritornare in Inghilterra, dove aveva trascorso due anni per la maggior parte felici e gratificanti.

Qui si dedicò ad insegnare in una scuola per ragazzi, diretta dal Rev. T. Slade Jones a Isleworth e sebbene fosse cresciuto in una famiglia religiosa, non è che a quest'epoca che Van Gogh iniziò seriamente a considerare l'ipotesi di dedicare la sua vita alla Chiesa.

Come mezzo di transizione dall'insegnamento allo stato ecclesiale, Vincent chiese al Rev. Jones che questi gli assegnasse maggiori responsabilità specifiche all'ambito ecclesiastico. Jones acconsentì, e Vincent iniziò a prendere la parola agli incontri di preghiera che si tenevano nella parrocchia di Turnham Green.

Dopo questa esperienza gli fu accordato un periodo di prova come predicatore in una delle regioni più impoverite e inospitali dell'Europa occidentale: il distretto carbonifero del Borinage, in Belgio.

Nel gennaio del 1879 Vincent iniziò le sue funzioni predicando ai minatori e alle loro famiglie provando per loro un grande affetto. Egli simpatizzò con le loro terribili condizioni di lavoro e fece del suo meglio, quale loro capo spirituale, per alleviare il fardello delle loro vite. Sfortunatamente, questo desiderio altruistico raggiunse proporzioni in qualche modo fanatiche al punto che iniziò a dare via gran parte del suo cibo e dei suoi vestiti alla povera gente sotto le sue cure. A dispetto delle nobili intenzioni di Vincent, rappresentanti della Chiesa disapprovarono fortemente l'ascetismo di Van Gogh e lo rimossero dall'incarico.

Rifiutandosi di abbandonare la regione, fu in questo periodo fondamentale che Vincent van Gogh scelse la sua successiva ed ultima carriera: quella artistica.

Gli inizi della carriera artistica

Nell'autunno del 1880, dopo più di un anno trascorso da indigente nel Borinage, Vincent si trasferì a Bruxelles per iniziare i suoi studi artistici. Vincent ebbe l'idea di iniziare questi studi grazie al sostegno finanziario del fratello Theo. Lui e Theo erano sempre stati molto vicini fin da bambini e per quasi tutta la loro vita adulta mantennero una corrispondenza ininterrotta e assai rivelatrice.

Sono queste lettere, più di 700 ancora esistenti in totale, a dar corpo a gran parte delle nostre conoscenze circa il modo in cui Van Gogh percepiva la sua propria vita e le sue opere.

Il 1881 si rivelò un anno turbolento per Vincent van Gogh. Vincent fece domanda di ammissione alla *Ecole des Beaux-Arts* di Bruxelles, ma continuò ad imparare il disegno da solo, trovando incoraggiamenti da parte di suo cugino acquisito. Mauve che si era affermato come artista di successo e, dalla sua casa all'Aia, procurò a Vincent il suo primo set di colori ad acquarello, introducendolo così al lavoro con i colori. Vincent era un grande ammiratore delle opere di Mauve e gli era profondamente riconoscente per tutti gli insegnamenti che questi fu in grado di fornirgli. La loro relazione era gradevole, ma finì per soffrire di tensioni quando Vincent iniziò a vivere con una prostituta incinta del secondo figlio conosciuta come **Sien**.

La loro relazione fu di quelle tempestose, in parte a causa di entrambe le loro volubili personalità, in parte a causa della tensione dovuta al fatto che vivevano in completa povertà. Le lettere di Vincent a Theo mostrano come egli si dedicasse a Sien e specialmente ai suoi bambini, ma la sua arte rimaneva la sua prima passione, fino ad escludere qualsiasi altra preoccupazione, incluso il cibo.

Vincent aveva iniziato a sperimentare la pittura ad olio nel 1882, ma fu solo nel 1883 che iniziò ad adoperare sempre più frequentemente questa tecnica. Man mano che la sua abilità nel disegnare e dipingere aumentava, la sua relazione con Sien si deteriorava fino a concludersi.

Vincent tornò di nuovo a casa dai suoi genitori, questa volta a Neunen, sul finire del 1883. Per tutto l'anno successivo continuò a rifinire la sua arte producendo dozzine di disegni e di dipinti: tessitori, filatori e altri ritratti. I contadini del posto si rivelarono i suoi soggetti preferiti in parte perché sentiva una forte affinità con questi poveri lavoratori, in parte perché era un grande ammiratore del pittore Millet, che produsse a sua volta dipinti teneri e compassionevoli di lavoratori nei campi.

L'anno della svolta – 1885: i primi capolavori



Nei primi mesi del 1885 Van Gogh continuò le sue serie di ritratti di contadini che considerava degli "studi" in preparazione a quella che sarebbe stata la sua opera più ambiziosa fino a quel momento: *I mangiatori di patate*.

Vincent vi lavorò per tutto aprile del 1885. Aveva eseguito vari abbozzi in preparazione della grande, definitiva versione a olio sulla quale aveva riposto le sue speranze e che si rivelò meno riuscito di quanto egli si aspettasse. I mangiatori di patate non venne esposto al Salon, né Theo lo mostrò mai all'influente mercante d'arte **Durand-Ruel**, come Vincent gli aveva impulsivamente richiesto.

In realtà, ciò che il dipinto si proponeva di esprimere era più importante di come lo esprimeva. Le opinioni di Vincent su quello che era lo scopo dell'arte erano influenzate dalle nozioni ingenuie e un po' liberesche residuo del suo passato periodo religioso, e anche dopo aver deciso di intraprendere una carriera in pittura egli tendeva a non distinguere tra arte e letteratura. Sebbene eseguisse dipinti per migliorare le sue capacità, egli continuò ad attribuire scarsa importanza alla tecnica per tutto il tempo che rimase in Olanda. Secondo lui, il vero proposito di un dipinto doveva essere quello di "ispirare (alla gente) sentimenti o pensieri"

Quello che con ostinazione egli si proponeva era di esprimere l'animo umano. Van Gogh aveva già cercato di farlo in diversi disegni di figure, ma I mangiatori di patate era il primo dipinto col quale cercava di ottenere un simile effetto. Sebbene egli non desse al dipinto un titolo altrettanto aneddotico o esplicativo, il suo ritrarre un pasto di contadini intendeva evocare lo stesso tipo di reazione emotiva alla condizione umana. A suo modo di vedere, il valore artistico della tela non stava nella sua qualità tecnica, ma nella sincerità e nel fervore del suo proponimento.

In contrasto con *Lo zappatore* di Millet, *I mangiatori di patate* rappresenta un tentativo di dare una forma alle fiere espressioni dei contadini nel loro ambiente domestico. La loro natura brutale era il punto cruciale per il pittore. Egli voleva esprimere questa mancanza di raffinatezza non solo nelle mani, indurite dal lavoro, ma pure nelle facce, come aveva fatto Millet.

Queste fattezze – labbra spesse, guance prominenti e fronti basse e piatte – si possono notare in quest'opera come in tutti i ritratti di contadini di Van Gogh. Le loro bocche e le loro guance sono accentuate. La donna sulla destra del dipinto e l'uomo sulla sinistra con la fronte piatta e le orecchie prominenti sono poco più che grottesche caricature. Questa enfasi sulla natura brutale dei caratteri dei *Mangiatori di patate*, non è intesa a denigrarli. Egli semplicemente li vedeva come tipici rappresentanti della gente di campagna. In breve, il dipinto era un tentativo di ritrarre dei contadini nel loro stato più puro e primitivo, quali rappresentanti degli antichi, tradizionali valori della vita rurale. Come animali, essi vivevano in armonia col loro ambiente naturale e incontaminato, e questo è ciò che Van Gogh ammirava in loro.

Nuovi inizi: Parigi

Nel 1886 Vincent van Gogh si trasferì a Parigi e i due anni che vi trascorse, ebbero un ruolo fondamentale nella sua esperienza artistica. Il fratello Theo, essendo un mercante d'arte, aveva molti contatti, e Vincent poté familiarizzare con gli artisti più innovativi della Parigi dell'epoca. Non c'è dubbio che Van Gogh venne influenzato dagli Impressionisti adottandone alcune tecniche, ma egli rimase sempre comunque fedele al suo stile unico.

La sua tavolozza iniziò a prendere le distanze dai colori più scuri e tradizionali della natia Olanda, per incorporare le tonalità più vibranti degli Impressionisti e contemporaneamente, fu a Parigi in questo periodo che Vincent cominciò ad interessarsi all'arte Giapponese. Il Giappone aveva aperto

solo recentemente i suoi porti agli stranieri dopo secoli di isolamento culturale e, come conseguenza il mondo occidentale rimase affascinato da tutto quanto fosse Giapponese.

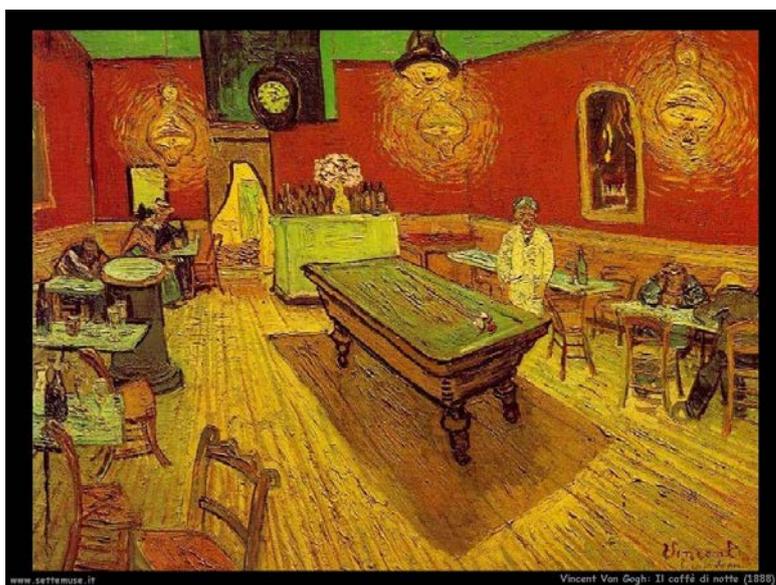
Van Gogh iniziò a collezionare un gran numero di stampe Giapponesi. I suoi dipinti di questo periodo (Il *ritratto di Père Tanguy*, ad esempio) riflettevano sia l'uso vibrante del colore prediletto dagli Impressionisti che nitidi ipertoni Giapponesi. Sebbene Vincent abbia eseguito in tutto solo tre copie da dipinti Giapponesi, l'influenza Giapponese sulla sua arte sarebbe risultata evidente in forme sottili per tutto il resto della sua vita.

Nel *ritratto di Père Tanguy* il contorno della figura conserva ancora molti elementi dello stile precedente; lo sfondo invece è completamente coperto di stampe giapponesi tratte da grandi autori della prima metà dell'800. Toni di ocra, di bianco e di verde si sovrappongono e si mischiano per caratterizzare l'incarnato, l'articolazione delle dita, la rugosità, la forza.

Lo Studio del Sud

Nel 1888 si trasferì ad **Arles** spinto dal caldo della Provenza e dal sogno di stabilire una specie di "comune" di artisti dove i suoi compagni di Parigi avrebbero trovato rifugio e dove avrebbero lavorato assieme e si sarebbero sostenuti a vicenda per raggiungere un obiettivo comune.

Vincent inizialmente prese una camera al Café de la Gare in Place Lamartine. In *Caffè di notte* ne raffigura l'interno: un ambiente chiuso, privo di finestre, dove l'illuminazione artificiale è affidata ad un gruppo di lampade a soffitto che spargono attorno una luce giallastra. I colori della stanza sono violenti e contrastanti - l'artista li definisce in lotta tra di loro - rossi accesi, verdi acidi in più tonalità, con una generale predominanza di giallo



Le regole prospettiche, sono volutamente trasgredite, con l'effetto di destabilizzare la percezione spaziale rendendo sottilmente angosciante l'ambiente. Protagonista muto ed immobile della scena, il tavolo da biliardo occupa il centro della composizione, non ci sono giocatori, attorno c'è uno spazio vuoto metafora della solitudine delle cose. Anche questa volta, Vincent riflette al di fuori di sé, nella realtà del quotidiano, la sua sofferenza.



Secondo un taglio fotografico, le figure di tavoli, sedie e avventori, sono interrotte ai bordi della tela, quasi che una forza centrifuga le spinga fuori dal dipinto, le doghe del pavimento canalizzano lo sguardo sull'unica apertura verso l'esterno da cui proviene una luce radente, mentre i lampioni appesi introducono dall'alto una seconda fonte luminosa che sottolinea i contorni degli oggetti e le loro superfici orizzontali proiettando sul pavimento l'ombra del biliardo, l'unico oggetto dotato di ombra, leggermente ruotata rispetto alla direzione prospettica principale: attingendo al suo bagaglio culturale, Vincent elabora questo espediente della luce pluridirezionale dalla cultura classica e lo utilizza per movimentare drammaticamente la rappresentazione.

L'atmosfera densa disegna attorno alle lampade un alone materico dalla forma globulare che non ha nulla della lievità della luce degli impressionisti, un contorno solido, denso, che ricorda da vicino gli astri rotanti dei celebri cieli stellati, dove lo spazio ha consistenza, corposità, vigore ed una matericità assolutamente antinaturalistica ed il vuoto è inteso non già come assenza di materia, ma come esso stesso elemento concreto della rappresentazione.

Ad Ales prese in affitto la sua famosa «**Casa Gialla**» da usare come studio e successivamente iniziò un'opera di convincimento per incoraggiare Paul Gauguin ad unirsi a lui nel Sud. Vincent lavorò duramente a preparare la **Casa Gialla** per far sì che Gauguin si sentisse il benvenuto. Gauguin arrivò ad Arles il mattino presto del 23 ottobre, ma nei due mesi successivi la loro relazione si deteriorò finché le loro discussioni animate cominciarono a farsi sempre più frequenti quasi di pari passo allo stato di salute mentale di Vincent.

Il 23 dicembre Vincent van Gogh, in un attacco irrazionale di follia, si tagliò il lobo dell'orecchio sinistro con un rasoio e lo avvolse in un panno, portandolo quindi in un bordello per farne dono ad una prostituta. Vincent venne ricoverato all'ospedale Hotel-Dieu di Arles. Dopo aver spedito un telegramma a Theo, Gauguin partì immediatamente per Parigi, scegliendo di non fare visita a Van Gogh in ospedale. Van Gogh e Gauguin avrebbero in seguito avuto una sporadica corrispondenza epistolare, ma non si sarebbero mai più incontrati di persona.

Dopo essersi ristabilito, egli tornò alla sua Casa Gialla, ma da lì in poi le crisi si ripeterono sistematicamente. Lo stato di salute fisico e mentale di Van Gogh diventerà instabile fino alla sua morte. La domenica del 27 luglio 1890, Vincent van Gogh si avviò, col suo cavalletto e i materiali da disegno, attraverso i campi di Auvers. Là giunto, estrasse una pistola e si sparò nel petto. Vincent riuscì a tornare barcollando alla locanda in cui alloggiava e dopo un'agonia di due giorni morì.



Notte stellata è stata dipinta mentre Vincent si trovava in manicomio a **Saint-Rémy** e il suo comportamento era molto imprevedibile in quel periodo, a causa dell'acutezza dei suoi attacchi. Diversamente da molte delle opere di Van Gogh, *Notte stellata* venne dipinta a memoria, e non all'aria aperta come Vincent preferiva. Questo può spiegare, in parte, perché l'impatto emotivo dell'opera sia assai più forte che in altre opere di Van Gogh dello stesso periodo. 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.

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.