

POST IMPRESSIONISMO

Nell'ultimo quarto di secolo l'entusiasmo tecnologico che aveva contraddistinto gli anni precedenti ebbe un nuovo impulso: la civiltà del vapore, che già aveva connesso paesi e città attraverso la ferrovia, si trasformava nella civiltà dell'elettricità. La visione del mondo cambiava così radicalmente da proporre agli artisti nuovi stimoli e nuovi problemi da risolvere.

Gli Impressionisti si erano serviti ampiamente della nuova tecnologia: Degas faceva largo uso della fotografia, Monet dipingeva il vapore delle locomotive, tutti si interessarono alla descrizione scientifica della luce. Il diffondersi della fotografia come pratica anche amatoriale e non più nelle mani di pochi, il suo lento e inesorabile penetrare nell'esistenza di tutti, contribuì ad accentuare la crisi di identità in cui la pittura già si trovava per altra via, ovvero in relazione a una committenza che non era più pubblica e che iniziava a dilatare il contributo dei collezionisti privati.

Di che cosa si doveva occupare la pittura, dal momento che la riproduzione della realtà poteva essere svolta da un mezzo meccanico?

Ma questo aspetto, la relazione con la fotografia, non era che la sfida più appariscente gettata all'arte visiva dalla nuova civiltà delle macchine.

Crisi ed evoluzione dell'Impressionismo

Verso il 1880 l'Impressionismo era ormai stato pienamente accolto non solo dagli ambienti più elevati della società parigina, ma anche all'estero e non solo in Europa. All'apice della propria notorietà, da parte degli artisti più giovani si cominciava a percepire un'esigenza di superamento che li distanziava da padri ormai divenuti scomodi e spesso ripetitivi. La crisi venne dall'interno del movimento: i nuovi accolti scalpitavano e introducevano nuove priorità. Nella piccola galleria d'arte di Theo van Gogh, nel 1885 si riunivano artisti ancora sconosciuti: il metodico **Georges Seurat**, il suo devoto collega **Paul Signac**, l'aristocratico amante dei bassifondi **Henri de Toulouse-Lautrec**, l'irrequieto **Paul Gauguin**. Il gruppo apprezzava in particolare **Cézanne**, che viveva isolato a Aix-en-Provence e i cui quadri circolavano poco: per ammirarne qualcuno ci si doveva avventurare negli scantinati di Péré Tanguy, un mercante di stampe giapponesi.

Questo gruppo, che in seguito si guadagnò la definizione poco originale di "Postimpressionisti", non si accontentava più di cogliere la natura *en-plein-air* affidandosi alle proprie percezioni retiniche. Il termine fu coniato nel 1910 dal critico inglese Roger Fry, in occasione della mostra allestita a Londra intitolata *Manet and the Post-Impressionists*, dove oltre alle opere di Manet erano esposti dipinti di **Cézanne**, **Gauguin** e **van Gogh**.

Il **Postimpressionismo** è dunque un termine convenzionale, usato per individuare le molteplici esperienze figurative sorte dopo l'impressionismo, il cui denominatore comune è proprio l'eredità acquisita dallo stile precedente. Il postimpressionismo, pertanto, non può essere giudicato uno stile in quanto non è assolutamente accomunato da caratteri stilistici omogenei. Esso è solo un'etichetta per individuare un periodo cronologico che va all'incirca dal 1880 agli inizi del 1900.

L'Impressionismo iniziò a essere percepito, per alcuni, come una prevaricazione dell'occhio sullo spirito e per altri come un metodo in cui regnavano un eccesso di improvvisazione e uno scarso approfondimento scientifico della dinamica percettiva. A questo punto, infatti, vennero imboccate due direzioni maggiori e contrapposte tra loro: la prima intendeva cogliere l'elemento espressivo del mezzo pittorico concependo l'atto stesso del dipingere come un momento drammatico; la seconda

voleva dare un fondamento scientifico alla pittura utilizzando i nuovi dettami della fisica del colore. Questi due atteggiamenti si posero alla base dello sviluppo di gran parte dell'arte a venire, divisa appunto tra esaltazione dell'emotività personale e ricerca, al contrario, di una impersonalità razionale e scientifica. Dai primi, con il carisma di **van Gogh** e **Gauguin**, emerse una concezione dell'opera come mezzo per esprimere una realtà interiore. Dai secondi, capeggiati da **Cézanne** e **Seurat**, nacque la convinzione che il quadro debba essere descrizione di una realtà esterna, pienamente autonomo dalla persona che lo dipinge ma anche dall'intera società.

Negli stessi anni in cui la pittura impressionista entrava in tale fase critica, vi erano mutamenti anche nel campo letterario: nasceva infatti la poesia simbolista, che esprimeva la propria protesta contro la materialità che via via si affermava nelle relazioni interpersonali. Assumendo come modello Baudelaire, i poeti simbolisti aspiravano a una poesia che evocasse mediante immagini simboliche degli stati di coscienza complessi. L'elemento musicale assumeva un'inedita rilevanza: così come **Gauguin** parlava di «accordi di colore», i poeti cercavano «accordi di parole». Il punto di riferimento era **Mallarmé**, nella cui casa parigina si svolgevano i famosi «martedì letterari». Il musicista **Claude Debussy** incluse un testo di Mallarmé nella sua composizione più nota, *L'après midi d'un faune*. Nella sua musica vi è anche una sorprendente analogia con i canoni estetici di Gauguin: basti pensare all'introduzione di sonorità esotiche mediante la musica giavanese spagnoleggiante.

I **Simbolisti** instaurarono un rapporto nuovo e ricco d'azzardo con le droghe, la sessualità, la magia come mezzi per arricchire la loro creatività. Non solo i postimpressionisti e i simbolisti influenzarono l'arte del XX secolo, ma anche gli sviluppi dei medesimi padri impressionisti. Giunti alla loro piena maturità, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley e Degas superarono in modo diverso la crisi che le nuove poetiche avevano generato.

Postimpressionismo come premessa alle Avanguardie

Nei **Postimpressionisti** troviamo dunque le premesse per quelle che saranno definite le **Avanguardie Storiche**, nate nei primi decenni del Novecento e tese a portare fino alle estreme conseguenze il rinnovamento del linguaggio pittorico e la nuova indipendenza dalla figurazione rappresentativa. I quattro pilastri saranno **Cézanne, Gauguin, Seurat** e **van Gogh**.

Tutto lo sforzo che faranno gli artisti per liberare la pittura dalla necessità di ritrarre il mondo esterno, conferendole una propria autonomia, si fonda sulle ricerche di **Seurat** e **Signac**.

Gauguin libera il colore dall'aderenza ai dati percettivi e dal realismo.

Van Gogh porta all'acme il romanticismo ottocentesco, traghettandolo verso l'**Espressionismo** del Novecento.

Il 1886 fu un anno di svolta per la storia dell'arte, poiché segnò la fine dell'Impressionismo con la sua ottava e ultima mostra al *Salon des Indépendants* di Parigi.

I protagonisti del movimento nato vent'anni prima erano ancora molto attivi e incominciavano a godere di un certo benessere economico, grazie anche all'instancabile attività di promozione del loro mercante **Paul Durand-Ruel**, che proprio allora ne stava proponendo le opere ai collezionisti degli Stati Uniti. Tuttavia, dal punto di vista creativo, l'Impressionismo aveva perso gran parte della sua carica vitale e stava per diventare uno stile accademico, con il suo seguito di imitatori in ritardo.

Nella fase del postimpressionismo si crearono 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 rappresentano la percezione visiva. Descrivono, in sostanza, il mero dato sensorio che se ne ricava dal guardare con i propri occhi. I pittori espressionisti vogliono andare oltre questo dato sensorio convinti che la realtà non è solo in ciò che si coglie con gli occhi ma risiede anche nei pensieri.

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 cui caratteristiche stilistiche trovano le premesse nella attività di tre artisti principali: **Van Gogh, Gauguin e Munch**.

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

Il Neoimpressionismo o Pointillisme

Un aspetto unitario saliente dell'Impressionismo era stato la pennellata: a volte netta, altre volte irregolare, quasi sempre felicemente colorata. I giovani sentivano il bisogno di andare oltre, restringendo la stessa pennellata, diminuendone l'aspetto gestuale e ponendo una regola alla sua base. **Seurat, Signac** e il loro teorico **Fénéon**, in particolare, cercarono di fondare le loro opere su una grammatica della visione obiettiva. Rifiutarono l'emozione soggettiva come fonte dell'opera e ritennero invece che l'arte dovesse muoversi in parallelo con le ricerche ottiche. Questo legame con la scienza, vero o preteso, serviva a giustificare come ogni tono del colore, in un dipinto, dovesse essere suddiviso nelle sue componenti primarie e accompagnato dal suo complementare. Il luogo dove si componeva il colore non era più la tavolozza, ma il quadro stesso, su cui venivano giustapposti puntini più o meno grossi. I soggetti perdevano importanza, erano occasionali, niente affatto *en-plein-air*.

Il retroterra scientifico a cui si accennava ha anzitutto un protagonista di spicco, **Eugène Chevreul**, un chimico che diventò direttore della celebre manifattura di Gobelins. Gli fu chiesto di porre rimedio al grigiore delle tinture che venivano usate nelle tessiture e si rese conto che, a svilire la brillantezza cromatica delle stoffe, non erano i coloranti impiegati ma il modo in cui venivano affiancati i filati. I diversi colori dei fili, cioè, visti da lontano si fondevano tra loro e generavano un'impressione di grigio. Per evitarlo, Chevreul sperimentò l'accostamento di colori complementari da cui ricavò alcune leggi. Queste norme ebbero grande diffusione anche tra i pittori, che ne fecero la base per modalità meno intuitive di utilizzo delle paste cromatiche.

Nel 1860 iniziarono a essere conosciuti i lavori del fisico **Hermann von Helmholtz**, che proponevano gli stessi accostamenti di Chevreul. Un approfondimento ulteriore su come si comportano i colori a livello retinico quando li si combinano tra loro, fu condotto alla Columbia University dal fisico **Ogden Rood**: nel 1879 pubblicò *La scienza moderna dei colori*.

Si è dibattuto molto su quanto e se, in effetti, Seurat conoscesse questi studi. La sua morte precoce, nel 1891, pose fine alla sua ricerca. Nessuno più abbracciò lo scientismo con tale entusiasmo. La sua opera può però essere valutata come fonte del pensiero artistico recente, in quanto iniziò una linea analitica dell'arte moderna.