

TESTO
W43

PAUL GAUGUIN

Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?

Questo quadro del pittore francese Paul Gauguin è considerato il testamento del suo originalissimo percorso biografico e artistico, cominciato alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento negli ambienti impressionisti parigini e finito tra le isole dell'Oceania nei primi anni del nuovo secolo. Dopo frequenti soggiorni in una Bretagna pastorale e contadina alla ricerca del "selvaggio" e del "primitivo", Gauguin decide di partire per Tahiti, dove continua la sua sperimentazione di un nuovo modo di dipingere, centrato sull'uso espressivo di linee e colori e sull'esaltazione della forza simbolica dei soggetti.

Da dove veniamo? è un'opera di dimensioni monumentali (un metro e mezzo per tre e mezzo) che vuole rappresentare i diversi momenti della vita umana, dalla nascita (a destra) alla vecchiaia (a sinistra), attraverso figure umane e paesaggi tipici dell'ambiente polinesiano. Gauguin vi lavora nel 1897, durante uno dei periodi più tristi della sua vita, in cui arriverà a tentare il suicidio, ingoiando dell'arsenico; prima di «farla finita» però, come scrive in una lettera a un amico, «mette giù una grande pittura», lavorandoci «giorno e notte in una febbre inaudita». Ne risulta un'antologia di tutta la sua pittura tahitiana (quasi tutte le figure sono presenti già in altre tele) e un tentativo di esprimere, in una forma libera e originale, quel senso sacrale della natura e del primitivo che la decadente civiltà occidentale ha, secondo Gauguin, perduto per sempre.



Paul Gauguin, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, 1897, olio su tela (Boston, Museum of Fine Arts).

OSSERVIAMO INSIEME

ALLA RICERCA DEL PRIMITIVO

■ *L'atelier dei Tropici*

La partenza di Gauguin da Marsiglia nel 1891 alla volta di Tahiti è un episodio fortemente simbolico – che richiama da vicino la “fuga” africana di Rimbaud – in cui si legge il **rifiuto della civiltà moderna e della cultura occidentale**, la ricerca di un'autenticità perduta, il desiderio tutto *bohémien* di essere liberi e vivere con i frutti della terra. Realizzando un sogno a lungo di-

scusso con l'amico pittore Van Gogh (appena morto suicida), Gauguin parte con l'idea di fondare un «*atelier dei Tropici*», un laboratorio di pittura dove si possa vivere in comunità e praticare un'arte nuova, senza i condizionamenti della città e delle mode: «un'epoca terribile si prepara per l'Europa per la generazione che viene... **Tutto è marcio, gli uomini e le arti.** Laggiù almeno, in un cielo senza inverno, su una terra dalla

fecondità meravigliosa, il tahitiano deve solo alzare un braccio per raccogliere il cibo; così non lavora mai... per loro vivere è cantare e amare». Il pittore quarantenne, che aveva alle spalle una famiglia abbandonata, molti anni di povertà e un forte sentimento di “maledizione”, cercava dunque un nuovo inizio, un luogo dove curare il suo cuore, ritrovare l’armonia con la natura e **coltivare finalmente la sua arte «allo stato primitivo e selvaggio»**. Anche se la vita tahitiana gli riserverà molte amarezze (soprattutto i gravi problemi di salute e la cronica mancanza di denaro), il suo addio all’Europa segna un momento importante nella storia dell’arte di fine Ottocento.

■ Gauguin spiega Gauguin

È lo stesso Gauguin in una lettera a un suo amico a **guidarci in una prima lettura della tela**: «Ai due angoli in alto, dipinti in giallo cromo, reca il titolo a sinistra e la mia firma a destra, come un affresco guasto agli angoli applicato su di un fondo oro. A destra in basso, un bambino che dorme e tre donne accoccolate. Due figure vestite di porpora si confidano i loro pensieri. Un’altra che ho voluto assai grande e, in contrasto con la prospettiva, accoccolata, leva in alto il braccio e guarda quelle, stupita che non temano di pensare al loro destino. Nel mezzo un’altra coglie frutta. Due gatti accanto ad un bambino. Una capra bianca. L’idolo leva misteriosamente le braccia e sembra indicare l’altro mondo col suo ritmo. Una figura accoccolata, come ad ascoltarlo; una vecchia infine, vicina a morire e rassegnata a ciò che pensa, conclude la leggenda: ai suoi piedi uno strano uccello bianco che tra le zampe tiene ferma una lucertola. Sta a significare la vanità delle parole. Tutto ciò accade lungo un ruscello, sotto gli alberi. In fondo è il mare e le cime dell’isola vicina. Malgrado i diversi motivi di colore, il tono del paesaggio è tutto blu e verde veronese. Su questo fondo tutti i nudi staccano in vivo arancione». Gauguin prosegue dicendo che, nonostante la sua monumentalità, **l’opera è fatta di getto, senza disegni o cartoni preparatori**, «sulla punta del pennello, su una tela da sacchi piena di nodi e di rugosità»: di essa si dirà forse «che è tirata alla meglio, che non è compiuta». Il pittore la giudica però diversamente: «credo che questa tela non solo sia superiore a tutte quelle precedenti, ma anche che **mai mi riuscirà di farne una migliore o anche solo simile**. Vi ho messo, prima di morire, tutta la mia energia, e una tale passione dolorosa in circostanze così terribili, una visione così pura, senza correzioni, che **tutto ciò che vi è di precipitoso sparisce e ne sorge la vita**». Soprattutto «è una cosa che neanche lontanamente sa di modello, di mestiere e delle cosiddette regole», delle quali egli ha fatto sempre a meno con un po’ di paura, mentre qui si è lasciato andare liberamente.

■ Un’atmosfera sovranaturale

Il quadro sembra un album su cui il pittore abbia incollato tutte le figurine di una misteriosa raccolta. Chi queste siano, quale rapporto abbiano tra di loro e che cosa l’opera significhi non è assolutamente chiaro, né a noi né ai contemporanei (che lamentavano la sua «oscurità»), anche se probabilmente essa rappresenta una risposta o una illustrazione delle tre domande poste in alto a sinistra. Questa ambiguità è comunque voluta da Gauguin, che scrive: «il mio sogno non si lascia catturare, non ha alcuna allegoria; è un poema musicale e fa a meno di qualsiasi libretto... **l’essenziale in un’opera d’arte è in quello che non è espresso**». Al contrario di un’allegoria, in cui ogni elemento ha un suo significato simbolico e tutti insieme formano una storia di cui lo spettatore può comprendere il significato, qui siamo di fronte a una visione complessa, fatta di sensazioni sovrapposte e intrecciate (di tempo, di spazio, di colore, di musica), più che di ragionamento. Il migliore modo per leggerla è dunque quello di avvicinarsi senza alcuno schema interpretativo e lasciarsi catturare dalla sua magia evocativa.

Su tutta la tela regnano il **silenzio, il senso del mistero e una grande sensualità**, legata soprattutto alla rappresentazione del nudo femminile. Si osservino per esempio **le tre donne di destra**: sono figure molto semplici, che intrattengono un muto dialogo tra di loro, ma soprattutto con lo spettatore, a cui sembrano rivolgere un invito misterioso, con un atteggiamento che è nello stesso tempo meditativo e sensuale (si notino la mano della donna di sinistra che regge il lembo del suo *pareo* e copre il seno con le braccia, il capo languidamente reclinato della figura centrale e la totale nudità della donna di destra). Lo stesso effetto fa anche **la donna sulla sinistra**: un bellissimo nudo che rappresenta nello stesso tempo la giovinezza e la vita (tutto il corpo è rivolto verso il centro del quadro, dove il giovane coglie il frutto), ma anche la malinconia (il capo è rivolto verso la vecchia morente). L’attenzione dello spettatore è attirata però soprattutto dalla **figura maschile centrale** (che divide nettamente in due parti la tela), rappresentata nell’atto di cogliere un frutto. I colori del suo corpo – più di quelli delle donne – sono chiari, vitali, con frequenti tocchi di arancione sul petto e sulle gambe. Tutta la sua figura rivolta verso l’alto, compresi gli occhi quasi chiusi che non guardano lo spettatore, **rimanda a un senso di sacralità originaria**, come se il suo semplice atto fosse un’azione rituale, dotata di un profondo valore religioso. Questa atmosfera è accresciuta dalla presenza sullo sfondo di **due donne dipinte in rosso** su una nuvola marrone-grigia, che sembrano venire da un altro mondo, e, naturalmente, dall’**idolo blu con le braccia levate**. Si tratta della dea Hina, la più importante della religione polinesiana, raffigurata qui in una posizione ieratica in una luminosità quasi notturna, lunare.

C'è insomma nel dipinto **un senso profondo di semplicità originaria**, da paradiso terrestre, in cui regna l'armonia tra esseri viventi e ambiente, e dove le sofferenze e le tristezze della vicenda umana non sono cancellate, ma accettate e integrate in un sistema superiore, su cui veglia la divinità. Era forse questo il messaggio centrale che dalla sperduta isola polinesiana Gauguin voleva comunicare ai cittadini della metropoli parigina.

■ «Il diritto di osare tutto»

La tela non va però letta solo per il suo contenuto simbolico, ma soprattutto per la sua forma. Del resto questa divisione tradizionale, per Gauguin come per molti dei suoi contemporanei, ha perso ogni senso, e il modo in cui il quadro è dipinto esprime più di ogni altra cosa il suo significato, che consiste qui fondamentalmente nella **ricerca della più grande libertà espressiva**. Tutte le figure convivono in uno stesso spazio, ma sembrano esistere **in tempi diversi**, come accadeva nei fregi dei templi antichi, che Gauguin spesso imitava nelle sue opere: il bambino di destra non è contemporaneo all'anziana di sinistra, che a sua volta vive in un tempo lontano dalla sua vicina. Il **paesaggio** è nello stesso tempo realistico (il mare, il bianco delle onde, le coste, i tetti delle casette, la montagna, l'albero tropicale) e fantastico nella sua confusione e sommarietà (soprattutto nella parte destra), nei suoi strani colori, nell'uso arbitrario della luce, nelle volute dei rami che

sembrano dettagli puramente decorativi. Allo stesso modo il **realismo quotidiano** della scena del bambino con i due gattini si mescola con l'**atmosfera irreale** delle due donne in rosso o della piccolissima figurina femminile che sembra nascere da una conchiglia a sinistra dell'idolo. Le figure sono poi **estremamente semplificate e spesso saltano le proporzioni**: la donna seduta di schiena con un braccio sollevato è molto più grande di quello che dovrebbe e sembra quasi appartenere a un altro quadro; il suo volto è inoltre solo abbozzato, diversamente dalle altre figure. Infine si noti l'estrema **espressività dei colori**, i rami e la vegetazione blu, i corpi gialli, arancioni o marrone scuro, i volti e i vestiti rossi (scriveva il pittore che «essendo il colore enigmatico nelle sensazioni che ci dà, logicamente non lo si può impiegare che enigmaticamente... non per disegnare, ma per comunicare le sensazioni musicali che fluiscono dalla sua natura, dalla sua forza interiore, misteriosa, enigmatica»). **Una libertà visionaria che "sgancia" totalmente l'opera d'arte dal mondo esterno** e che è capace di mescolare gli stili più diversi, nel tentativo di esprimere un grumo profondo di sensazioni al di là di ogni condizionamento realistico o di scuola. È probabilmente la lezione più grande del Gauguin tahitiano, che sarà compresa in pieno soltanto da grandi pittori della generazione successiva, come lo spagnolo Pablo Picasso e il francese Henri Matisse.

Attività

PER CAPIRE

1. Perché Gauguin decide di abbandonare l'Europa?
2. In che cosa consiste il suo sogno di un «*atelier* dei Tropici»?
3. Perché Gauguin scrive che il suo quadro non è «allegorico»?

PER APPROFONDIRE

4. Individua le figure umane o animali che non abbiamo commentato nell'analisi e cerca di darne una tua interpretazione.

5. Quali elementi comuni si potrebbero individuare tra la figura di Gauguin e quella di Rimbaud (→ Testo 85)?
6. Confronta questa tela con due altri quadri: *La colazione sull'erba* (1863) di Edouard Manet e *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande Jatte* (1884-1886) di Georges-Pierre Seurat.

PER SCRIVERE

7. Scrivi un testo libero ispirato al quadro.