



PRIMA DI TAHITI

Il 1890 e Madame la Mort di Paul Gauguin

1

di **Laura Fanti**

La produzione di Gauguin del 1890, stretta tra i capolavori bretoni come *Il Cristo giallo*, *Visione dopo il sermone*, *Ondina* e *La bella Angèle* (dell'anno prima) e la svolta tahitiana del 1891, ha ricevuto scarsa attenzione da parte della critica. E di certo si tratta di un anno di passaggio, in cui l'artista sta cercando di definire la propria identità ed è totalmente preso dal progetto dell'*atelier* dei Tropici, in cui avrebbe voluto coinvolgere i suoi amici artisti. Dunque, è un periodo di incubazione: Gauguin è proiettato verso l'Oceania, dopo un primo innamoramento per il Tonchino e il Madagascar, e i suoi lavori, non molti (Wildenstein ne conta appena venticinque¹), realizzati nel 1890 risentono di questa inquietudine, ma in modo laterale, tranne in un caso, come vedremo.

Cinque mesi a Le Pouldu in Bretagna (da giugno a novembre) insieme a Meijer de Haan, Charles Filiger e Paul Sérusier, e il resto del tempo a Parigi, dove l'artista non fa altro che programmare il suo viaggio, nello specifico, preparando un'asta dei propri dipinti che si sarebbe svolta a marzo del '91 per finanziare, con una moderna operazione di *self-management*, la partenza agognata.

I primi di giugno, appena giunto alla pensione di Marie Henry, trova una lettera di Vincent Van Gogh in cui l'artista gli annunciava il suo imminente arrivo. Sembra che in

quell'occasione Gauguin abbia esclamato "mai e poi mai, voleva uccidermi"² e così incaricò di rispondere Marie che la pensione era al completo: "La sua idea di venire in Bretagna a Le Pouldu mi sembra eccellente se solo fosse possibile realizzarla. Infatti de Haan e io ci troviamo in una frazioncina lontana dalla città, senza altro mezzo di trasporto che una vettura di posta. E per un malato [Van Gogh era appena stato dimesso dall'ospedale di St. Rémy N.d.A.] che ha bisogno del medico qualche volta può essere un problema [...] per di più, se riuscirò a organizzare la partenza per il Madagascar, ai primi di settembre io non sarò più qui, e neppure de Haan che torna in Olanda" (24 giugno).

Due mesi dopo, in preda a terribili crisi, Van Gogh si uccide (29 luglio). Appresa la notizia da Émile Bernard, Gauguin scrive: "Per triste che sia questa morte, non mi affligge molto, perché la prevedevo e conoscevo le sofferenze di quel poveretto in lotta con la pazzia. Morire in questo momento è una gran fortuna per lui, è la fine delle sue sofferenze, e se ritorna quaggiù in un'altra vita, porterà il frutto della sua bella condotta nel mondo (secondo la legge di Budda)" (agosto 1890).

La lettera, per quanto possa apparire fredda e distante, non è incoerente con lo spirito e il carattere dell'artista, che in quel tempo iniziava ad indurirsi e inaspriarsi maggiormente. Ed è in linea con un suo, almeno apparente, spirito disincantato di

1 G. Wildenstein, *Paul Gauguin, I catalogue*, Paris 1964.

2 Sulla convivenza Van Gogh-Gauguin si sono spesi fiumi di parole, qui ricordo solo che i due vissero insieme da ottobre a dicembre del 1888, esattamente fino al 25, giorno in cui Gauguin

partì dopo l'aggressione da parte di Van Gogh. Sulla storia della mutilazione dell'orecchio di Van Gogh le opinioni sono discordanti: secondo molti si è trattato di un'autopunizione (in seguito all'aggressione verso Gauguin), secondo recenti studi (Hans Kaufmann e Rita

Wildegans, 2009) sarebbe stato Gauguin a ferire l'amico e poi a rispettare una sorta di "patto di silenzio" nascondendo per sempre l'accaduto.

Nota informativa: le traduzioni delle lettere di Paul Gauguin sono state reperite in *Gauguin e*

2



Fig. 2 - Paul Gauguin, Eva esotica. Parigi, collezione privata, olio su cartone, 1890.

fronte alle tragedie che lo circondavano, sebbene fosse al contrario di temperamento focoso per questioni che a noi contemporanei appaiono di minore importanza.

La produzione del 1890 è altamente convenzionale rispetto a quella che la precede e a quella che verrà: paesaggi, fattorie, nature morte e ritratti appaiono statici soggetti, un ritorno all'ordine "sconsolato", ricerca di pace priva di entusiasmo. Curiosamente si distinguono alcuni lavori, tre dipinti e un disegno, completamente diversi tra loro.

Donna davanti a una natura morta di Cézanne (Chicago, Art Institute), *Eva esotica*, *Adamo ed Eva* (o *Il Paradiso perduto*), *Madame la mort* (Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris) è del febbraio seguente ma è diretta espressione dell'anno appena trascorso. *Eva esotica* è indubbiamente il dipinto più intrigante dei tre. Gauguin prende a modello sua madre (nello stesso anno le aveva fatto un ritratto basandosi su una foto giovanile) per dipingere Eva in un Eden che pare un orizzonte di aspettative, in un quadro complesso, ricco di simbologie, dove i richiami alla natura sono solo a livello di memoria e non di

3

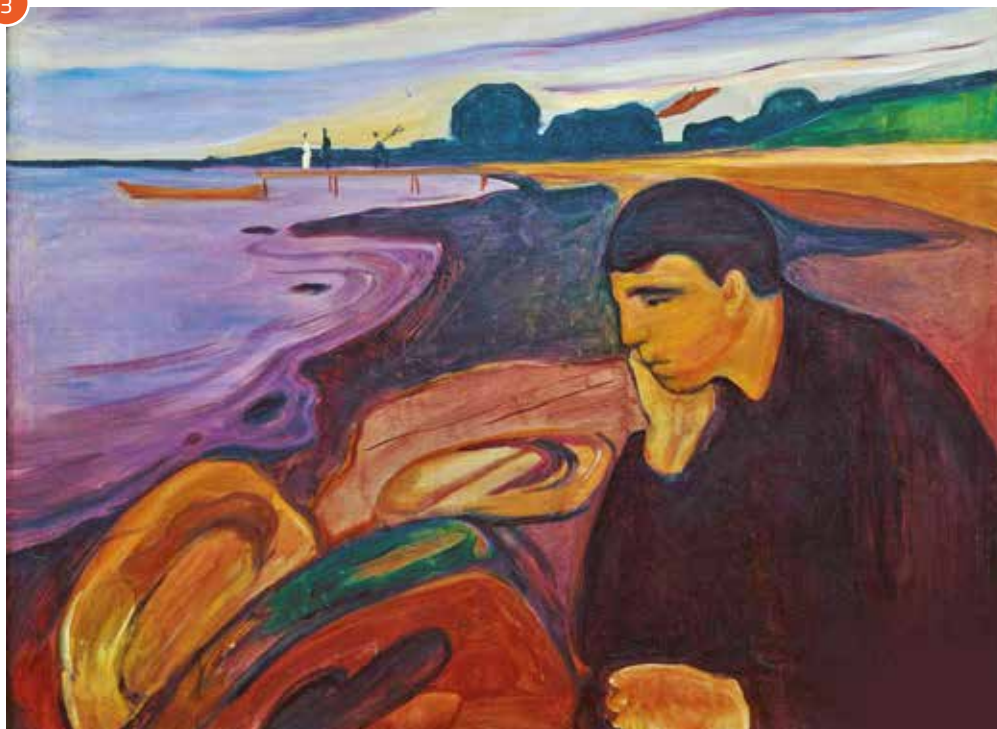


Fig. 1 - Paul Gauguin, Cristo nell'orto degli ulivi. Palm Beach (U.S.A.), Norton Gallery West, olio su tela, 1889.

osservazione diretta. La posa di Eva è desunta da un fregio del tempio giavanese di Borobudur, visto in una copia in stucco all'Esposizione del 1889 (e di cui possedeva una foto), l'ambientazione non è del tutto immaginaria: Gauguin ancora non parte per Tahiti, ma unisce i ricordi della Martinica con i cipressi di Arles, un albero, curioso incrocio tra un mandarino e un melo (?), sullo sfondo palme esotiche, il resto è irriconoscibile e ci domandiamo cosa stia accadendo sulla destra, dove, in cima a fiori bianchi, lottano (?) una colomba e un altro uccello, forse un falchetto, disposti a chiasmo. Eva è circondata da un'aureola verde, così come, in modo più lieve, il resto del corpo. Credo sia la rappresentazione del paradiso che Gauguin ha inseguito tutta la vita e non ha mai goduto appieno, qui racchiuso in una sorta di sincretismo tra paganesimo e Cristianesimo.

L'opera, come sempre nell'artista, è un intreccio tra rievocazione di archetipi artistici, processo di memorizzazione e immaginazione, in un originale criterio che oggi chiameremmo postmoderno. E non può escludersi neanche una lettura di tipo psicoanalitico, se modello per la prima donna è la propria genitrice,

Fig. 3 - Edvard Munch, Malinconia. Collezione privata, olio su tela, 1892.

Gauguin ci fornisce un indizio sulla sua personale idea di benessere. Direi una condizione di nostalgia, dove il ritorno non è possibile.

Non sappiamo se questo dipinto sia stato realizzato a Parigi o a Le Pouldu³. In entrambi i casi Gauguin si dimostra più interessato alla propria mente che alla natura: "Il mio centro artistico è nel mio cervello"⁴ soleva ripetere e, quando per gravi motivi di salute o mancanza di mezzi, non poteva dipingere soleva dire frasi del genere: "Fino ad ora non ho fatto nulla di notevole; mi accontento di esplorare me stesso e non la natura, di imparare un po' a disegnare, il disegno è tutto; accumulo documenti per poi dipingere a Parigi"⁵.

Quelli che Gauguin chiama "documenti" sono i disegni, molti dei quali dispersi per i motivi più svariati e alcuni distrutti subito dopo la sua morte. Tra questi recentemente mi sono imbattuta in un anomalo carboncino custodito al Louvre, *Madame la mort*, esposto una sola volta in Italia, nella storica e illuminata mostra *Il simbolismo in Europa* curata da Luigi Carluccio (Galleria civica d'arte moderna, Torino 1969) dove è chiamato *Figura di spettro*.

la Bretagna, catalogo della mostra (Ginevra-Milano 2003-2004), a cura di A. Cariou, Ginevra-Milano 2003 e da Paul Gauguin, *Lettere alla moglie e agli amici* (raccolte da Maurice Malingue, trad. di Piero Gadda), Milano 1984.

3 Georges Wildenstein sostiene che il dipinto

è stato realizzato nel 1894, basandosi su una lettera che Gauguin ha scritto a Strindberg nella quale parla del carattere maori della donna (*Lettres*, Paris 1946, data presunta 5 febbraio 1895), in G. Wildenstein, *Paul Gauguin...*, cit., n. 389.

4 Così scriveva alla moglie Mette, la quale gli rimproverava di vivere lontano dai fermenti artistici (marzo 1892).

5 Lettera a Daniel de Monfreid, 7/11/1891. Anche questa è una dichiarazione posteriore ma ben evidenzia il suo modo di procedere.



Fig. 4 - Paul Gauguin, Madame la Mort. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inchiostro nero, acquarello nero, carboncino inumidito, penna, 1891.

Sulla genesi del disegno si sa tutto, l'incarico gli venne da Jean Dolent⁶ e doveva essere il frontespizio per la pièce *Madame la Mort* scritta da madame Rachilde⁷ (ed. Savin, Paris, 1891), stravagante intellettuale, animatrice della Parigi simbolista e in particolare del *Mercure de France*. È stato eseguito prima del febbraio del 1891, insieme a un altro disegno che porta lo stesso nome, perché l'artista non era soddisfatto del lavoro e così scriveva a Rachilde: "Signora, alla lettura del vostro dramma, *Madame la Mort*, sono stato veramente perplesso. Come tradurre il vostro pensiero con una semplice matita, mentre voi l'avete concepito per la scena, affidato a mezzi ben altrimenti potenti: l'attrice, la parola e il gesto. Vi prego, dunque, di scusarmi se sono lontano dai vostri desideri nella debole traduzione che vi mando, e se ve ne mando due invece di una è perché, forse, mettendole insieme (il ché è possibile,

non è vero?) l'una completerà l'altra. Siate così buona, signora, di considerare i miei due brutti disegni come un semplice desiderio di ben fare" (5 febbraio 1891). Viene da chiedersi in quale congiuntura Gauguin si sia dedicato a tale incarico, soprattutto se pensiamo che difficilmente accettava collaborazioni, tanto era preso dalla sua auto-affermazione, e anche se interessato ai lavori su carta, non considerava il *medium* adatto alla propria poetica. Presumibilmente ha realizzato il disegno per motivi economici e per inseguire una maggiore visibilità in vista della sua imminente partenza. Questo per quanto riguarda la parte più economica della questione, mentre c'è altro da dire sull'estetica dell'opera. Un'opera che sembra rubata a Munch (il quale nel 1885 era a Parigi), che prelude a Spilliaert e ai fantasmi di Kubin... ma, in realtà sarà Munch a "rubare" a Gauguin, come già segnalato da Arne Eggum in un

contributo al catalogo di un'importante mostra⁸: anche se l'artista tendeva a non dichiarare le proprie influenze, un debito verso *Madame la mort* è innegabile (p. 162) e lo ritroviamo in particolare nella serie *Madonna* (1894). Una tangenza tra i due artisti più ravvicinata nel tempo è riscontrabile in *Malinconia* (1891), dipinto durante un'estate in Norvegia, che riprende il gauguiniano *Cristo nell'orto degli ulivi* (1889, Norton Gallery West Palm Beach, USA). Ricordo brevemente che Munch arriva a Parigi ai primi di ottobre del 1889 e vi resta (alloggiando anche nella vicina Saint-Cloud) fino a maggio 1890, quando torna in Norvegia; a novembre si reca a Le Havre per curare i reumatismi e vi resta fino ai primi di gennaio quando si reca a Nizza, mentre tornerà a Parigi solo alla fine di aprile (1891), quando Gauguin ormai è partito per Tahiti. Insomma, difficile trovare il momento esatto in cui i due si sarebbero

⁶ Jean Dolent (1835-1909) è stato uno scrittore e critico francese.

⁷ Pseudonimo di Marguerite Eymery Valette (1860-1953), unica donna tra i letterati simbolisti francesi, sposa di Alfred Valette (1858-1935), con cui dirige la storica rivista *Mercure de France* (1890-1935), dove a marzo del 1891 apparirà l'importante articolo di Albert Aurier su Paul Gauguin

(*Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin*). Fu tra i pionieri del teatro d'avanguardia e la prima a parlare di teatro dell'assurdo.

⁸ *Munch et la France*, catalogo della mostra (Paris - Oslo 1991-1992) a cura di A. Eggum e R. Rapetti, Paris 1991.

⁹ In una lettera a Jean Dolent del gennaio 1891 Gauguin scrive: "mi

Fig. 5 - Edvard Munch, Madonna.
Oslo, Munch
Museet, litografia,
1895.



incontrati (se ciò è accaduto), ma è molto probabile che Munch vide i lavori di Gauguin alla mostra del *foyer* del Vaudeville (21 maggio 1891) organizzata in occasione della rappresentazione *L'intrusa* di Maeterlinck fatta per aiutare Verlaine, ed è probabile che vide anche il disegno in questione. L'eredità di Gauguin in Munch è indubbia, sebbene di primo acchito venga da dire l'opposto, ma, come si è appena detto, Munch era ancora lontano dall'espressionismo. È mia opinione che per il disegno di Gauguin abbia posato la sua amante Juliette Huette (1866?-1935), modella del capolavoro *Il risveglio della primavera* (o *La perdita della verginità*, Chrysler

Museum of Art, Norfolk, USA), non a caso i due lavori sono quasi contemporanei (inizi 1891 circa).

Juliette, modella già per un altro disegno propedeutico al dipinto, *Giovane donna con volpe* (1890-91, gesso su carta gialla, Art Institute of Chicago, USA), che appare come l'inverso della figura per la *pièce théâtral*. Dove in *Madame la mort* c'era, sì, un'impostazione sintettista ma un turbinio di forze e una carica pre-espressionista e un'inquietudine di fondo che arriva dritta agli occhi, qui c'è un controllo quasi eccessivo e un'attenzione al primitivismo, un forte influsso della scultura cosiddetta "negra" vista all'Esposizione Universale del

1889 che affascinerà venti anni dopo Picasso. Si dirà: un disegno è preparatorio per un dipinto e l'altro risponde a una commissione, d'accordo, ma trovo sorprendente come Gauguin abbia dimostrato nel disegno per la rivista una modalità diversa, che si estranea dalla sua produzione e che mi induce a pensare non solo che *Madame la Mort*⁹ segua *La perdita della verginità* ma che Gauguin abbia voluto trasmettervi un messaggio. Gauguin era irrequieto, ribelle, egoista, nelle sue lettere chiede di continuo soldi, favori e cortesie agli amici ed è difficile estrapolare una qualche forma di umanità, se non nei primi tempi del suo distacco verso la moglie Mette,

occuperò di leggere l'opera di cui si tratta, altrimenti mi sembra difficile suggerire un'idea che non si conosce".

10 Germaine (1891-1999), che Gauguin non incontrerà mai, almeno dalle notizie che abbiamo. Diverrà pittrice con lo pseudonimo Germaine Chardon. Gauguin, avrà un altro figlio dalla compagna tahitiana Tehura,

Emile Marae a Tai (1899-1980), oltre ai cinque figli avuti dalla moglie Mette Gad (1850-1920).

11 In una lettera all'amico Émile Schuffenecker (1851-1934) del 1888.



Fig. 6 - Paul Gauguin, La perdita della verginità (o *Il risveglio di primavera*). Norfolk (U.S.A.), Chrysler Art Museum, olio su tela, 1891.

anche verso i figli spesso si dimostra duro (ma forse ciò è da far rientrare più nello spirito del tempo). Questo per dire che molto probabilmente non era addolorato per la morte di Van Gogh, come abbiamo visto, ma più turbato sia dalle proprie condizioni economiche (il 1890 fu uno degli anni peggiori in assoluto, anche per la morte di Théo Van Gogh, suo mercante) ma anche dal fatto che Juliette Huet aspettasse un figlio da lui¹⁰.

Insomma, il disegno è un nucleo intimo all'interno della produzione dell'artista, il quale ha inseguito costantemente la libertà e l'auto-espressione, ma sempre attorniato e sostenuto da modelli e da immagini di vario tipo (è noto che Gauguin avesse sempre con sé delle riproduzioni fotografiche di lavori del Rinascimento ma anche dell'antichità). *Madame la Mort* si presenta invece come diretta emanazione dello stato inquieto dell'artista vicino forse solo al *Cristo nell'orto degli ulivi*. Strano come proprio in una commissione, rarissima in Gauguin, l'artista si sia sentito così libero di sperimentare, paradossalmente raggiunge tra le vette più alte della sua arte proprio attraverso una commissione.

E ci induce a immaginare cosa sarebbe stata la sua produzione se non fosse partito per i mari del Sud. *Madame la Mort* come emblema dello stato d'animo nel duro inverno del '90, come

modello per l'Espressionismo, ma, non ultimo, una sorta di omaggio alla pittura di Van Gogh: come non pensare ai vortici di *Notte stellata* (1889, olio su tela, MoMa, New York) o alle varie versioni dei *Cipressi*?

Gauguin, che a fatica ammetteva il proprio "debito" verso l'olandese, qui ci dà una testimonianza di empatia nei confronti della sua arte, inserendo una nota personale, più fresca e svincolata da modelli.

Gauguin il barbaro, il primitivo, il selvaggio, in ciascuna declinazione della sua poetica e in ogni parte del globo, esprime sempre forza, energia, spregiudicatezza, libertà da sentimentalismi e da facili ammiccamenti. Non aveva forse scritto: "Amo la Bretagna, in essa trovo un ché di selvaggio e di primitivo. Quando i miei zoccoli risuonano su questo suolo di granito, sento il suono sordo, opaco e possente che cerco in pittura"¹¹?

Può sembrare paradossale sentir citare opacità e sordità da parte di un artista che parlava continuamente di rimandi musicali nella sua pittura vivacissima. Con *Madame la Mort*, tuttavia, abbiamo scoperto un Gauguin inedito, oltre il sintetismo, a tinte più fosche e inquiete, che forse ha ancora molto da dire.