

amsterdam
e londra

VAN GOGH E GLI INGLESI

di DAVIDE DALL'OMBRA
AMSTERDAM

Per un pittore ammiratore incondizionato di Van Gogh come l'inglese David Hockney (1937), poter allestire una propria personale al Van Gogh Museum di Amsterdam è certamente la realizzazione del sogno di una vita. E nessuno, del resto, dubitava che tale privilegio se lo fosse meritato, vista la caratura dell'artista e il legame tutt'altro che tangenziale tra i rispettivi esiti pittorici e l'urgenza espressiva di entrambi. Hockney non ha mancato di esplicitare in più occasioni il proprio amore incondizionato per il pittore olandese e una particolare consonanza. Del resto, come lui stesso ricorda, anche la sua produzione deve molto a un trasferimento: dalla luce brumosa e filtrata del freddo paese d'origine, Bradford nello Yorkshire, a quella abbacinante di una città calda d'elezione: Los Angeles, in California. Un mutamento di luci e scenari dirimente, che ne accese la pittura, esattamente come era avvenuto per Van Gogh all'arrivo ad Arles.

La mostra, che resta aperta fino al 26 maggio, ha il pregio di accostare puntuali paesaggi dei due pittori, creando visioni a confronto dalla liceità, se non necessità, tangibile. È così che una sequenza di acquerelli su carta di pari formato sono disposti a creare un pacificante politico, dispiegati a dettagliare diverse visioni di paesaggi campestri a piena luce, felicemente accostate a un paio di paesaggi ampi e cocenti del padrone di casa. Un secondo politico di carboncini fittissimi e ariosi insieme – in cui la vegetazione sbriciola gli umori della primavera incipiente intorno a piccole strade ricurve e infinite – è messo a confronto con temporalesche carte vangoghiane, solcate a matita e inchiostro.

Naturalmente la mostra, visitata a stretto giro dopo i tre piani del Museo, con gli occhi pieni della collezione permanente, facilita un confronto mentale anche con i dipinti non sottratti al percorso espositivo ma, come evidenzia il catalogo, fortemente pertinenti. Fra questi, certamente, i tre estremi e celebri paesaggi oblungi, quella terna di opere dipinta da Van Gogh negli ultimi giorni di vita, in una sequenza drammatica: dal campo di grano schiacciato dalle nuvole del temporale a quello crivellato di corvi, fino al dettaglio ravvicinato di un'accogliata di radici agonizzanti tra i colori, in cerca di un definito contesto di nutrimento e appartenenza che il suicidio negò non solo al dipinto, rimasto incompiuto.

Del resto l'interesse di Hockney per la pittura che lo ha preceduto è tutt'altro che rapsodico, come dimostra un suo grande libro del 2001 che gli richiese due anni di lavoro, pressoché esclusivo. *Secret knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* (versione italiana, Mondadori Electa 2002) è interamente dedicato ai maestri del passato e alla loro tecnica esecutiva. È un viaggio all'interno della pittura in oltre 450 immagini, dettagli e accostamenti parlanti quanto i testi – dal mosaico bizantino di Cefalù a Van Gogh, appunto – introdotte da una citazione di Roberto Longhi: «I dipinti sono i primi documenti. I documenti d'archivio possono essere falsi; il giudizio critico no». Una dichiarazione d'intenti che suggerisce una chiave di lettura per la stessa opera di Hockney, del resto, da godere nella sua evidenza formale e cromatica.

Perché la mostra è qualcosa di più di un accostamento puntuale e palmare tra due sensibilità tematiche, cromatiche ed esistenziali. È innanzitutto l'esplosione dell'opera degli ultimi quindici anni di Hockney, segnata da un ritorno ai paesaggi dello Yorkshire, ma illuminati dai colori californiani. Superati i settant'anni, nel 2010 l'artista scopre la straordinaria potenzialità di un semplice programma di disegno, prima sull'iPhone e poi sull'iPad, con il quale dar vita a opere digitali, traducibili in stampe seriali dal for-



Hockney, lo Yorkshire sotto il sole di Arles

mato potenzialmente infinito. Con un tablet sempre sottomano si azzerava il tempo tra visione e traduzione pittorica; non servono più colori o matite e si annullano le gerarchie dei soggetti, perché ogni cosa può essere immediatamente e facilmente ritratta.

Ma quando siamo ormai ubriachi di tanto colore e tele giganti che superano i dieci metri, Hockney ci fa provare anche l'esperienza simultanea delle quattro stagioni. Al centro di una stanza buia, siamo circondati da quattro pareti occupate da altrettanti grandi video, girati lungo lo stesso tratto di strada nel bosco, in quattro diversi momenti dell'anno. L'immagine di ciascuna parete è solo apparentemente una: a ben guardare, è creata dall'unione di nove schermi, su cui scorrono differenti riprese, realizzate al-

Sopra, David Hockney, *More Felled Trees on Woldgate, 2008*, © David Hockney, foto Richard Schmidt; nella pagina a fianco, Francis Bacon, tre dipinti del 1957: *Van Gogh in a Landscape*, *Study for Portrait of van Gogh VI*, *Study for Portrait of van Gogh IV*, © The Estate of Francis Bacon / DACS London 2019

lestendo sul cofano di un'automobile nove telecamere indipendenti, controllate dallo stesso Hockney. La ricerca è analoga a quella sperimentata dagli anni ottanta nei suoi celebri collage fotografici, di una potenza tanto imitata dai suoi epigoni, quanto irraggiunta. Le immagini sono la tavolozza con cui l'artista si può muovere nello spazio, scegliendo tra le inquadrature e, questa volta, anche nel tempo, selezionando i secondi di riprese da montare. Il risultato è un'immersione totale e verosimile nello spazio della natura e nelle quattro stagioni: grazie a *The four seasons, Woldgate Woods* (2010-'11), ci sentiamo risucchiati lungo questa stradina, via via impregnata dal rigoglio primaverile, dalla calura estiva, dai mille colori dell'autunno e dagli alberi innevati dall'inverno.

Ma come è arrivato fino a qui David Hockney? Facendo scorrere a memoria, o con l'ausilio di una monografia, l'opera dell'artista ultraottantenne, non è difficile cogliere come la direzione tirata dalla sua ricerca punti alla campitura cromatica pura e abbacinante, anzi disarmante. Si capisce come sia stato importante, tra gli anni cinquanta e sessanta, attraversare e ripulire la propria anima pittorica ripercorrendo la linea tesa tra

Picasso e Bacon, per sciacquarsi i panni ai piedi delle litografie più pure di Warhol, senza il quale sarebbe difficile immaginare le sue celebri «piscine», dove, dalla metà degli anni sessanta, la lascivia si sterilizza sotto il sole abbacinante della California. Solo così Hockney arriva a Matisse, non attraverso una scorciatoia, ma nella conquista senile dei principi elementari della pittura. Del resto l'ultimo Matisse, complice la malattia, arriva alla purezza del *découpage* e Alberto Burri giunge ai «Sestanti» e alle sculture in ferro smaltato solo dopo aver attraversato sacchi, bruciatore e cretti. Tutte conquiste visive, non a caso, legate a nuove sperimentazioni tecniche.

Hockney ha tracciato la sua cristallina traiettoria pittorica in un rapporto personale e reciproco con Andy Warhol, Francis Bacon e Lucian Freud, per citare solo i maggiori, e – al netto delle contaminazioni con ciascuno di loro, necessariamente unilaterali solo nel caso del pittore olandese – sembra lecito chiedersi cosa aggiunga la natura di Hockney a quella di Van Gogh. La risposta, uscendo dalla mostra e dal museo, è tanto semplice quanto inesorabile: la felicità. Certo non schiantarsi sui trentasette e festeggiare gli ottanta ha i suoi vantaggi. Ma tanto la

Complementari: mentre in Vincent il colore si associa a una vertigine drammatica, nell'artista inglese è fonte di una felicità a pieni polmoni, ancora di più in vecchiaia

Due mostre: al Museo van Gogh, l'intenso omaggio di David Hockney al pittore olandese, modello nella ricerca della campitura cromatica abbacinante; alla Tate Britain, un'antologia di influssi reciproci, a partire dal soggiorno di van Gogh giovane a Londra



«VAN GOGH AND BRITAIN», A CURA DI CAROL JACOBI

Da Millais lo sguardo autunnale, su Bacon il cupo anticonformismo

di GIACOMO DINI
LONDRA

Essenziali per l'opera e l'estetica di Vincent van Gogh furono sicuramente gli anni trascorsi nel sud della Francia. È qui che, fra il 1888 e 1889, l'artista produsse alcuni dei suoi dipinti più riusciti, portando a maturazione una poetica in grado di preannunciare alcuni temi delle rivoluzioni avanguardiste d'inizio Novecento. Ma, a ben vedere, questo fu soltanto il culmine di un percorso assai più ampio, che risale agli anni della formazione di van Gogh, che rischia a volte di rimanere in secondo piano rispetto al periodo provenzale.

La Tate Britain, in questo senso, offre la preziosa opportunità di analizzare nel dettaglio un intermezzo della sua vita del tutto particolare: quello racchiuso fra il

L'inedita importanza, per van Gogh, delle illustrazioni inglesi, di riviste come il «Graphic»

1873 e il 1876, durante il quale van Gogh abitò a Londra. Lo fa con l'esposizione *Van Gogh and Britain* (fino all'11 agosto, a cura di Carol Jacobi), che vuole rappresentare ed esporre il dialogo intercorso fra il pittore di Zundert e alcuni artisti britannici che senz'altro lo influenzarono e ispirarono. La mostra è suddivisa in due macrosezioni: la prima indaga opere, movimenti, tendenze inglesi che catturarono la curiosità e l'attenzione di van Gogh; la seconda guarda invece agli effetti che le tele di quest'ultimo produssero in alcuni importanti artisti britannici, primo su tutti Francis Bacon.

ni notevoli paesaggisti britannici. Parliamo di John Everett Millais, George Henry Boughton e Mendeir Hobbema, il quale, seppur olandese, trovò in Gran Bretagna una vera e propria seconda patria. La prospettiva che le loro opere gettarono sulla campagna inglese, leggermente malinconica e desolata, dovette fungere da esempio per van Gogh, che successivamente si sarebbe ritrovato a contemplare i paesaggi francesi con lo stesso sguardo autunnale di chi sa racchiudere in poche pennellate il grande ciclo vita-morte della natura. Lo si vede bene nel raffronto fra la tela di Hobbema *The Avenue at Middelharnis* (1689), acquistata dalla National Gallery pochi anni prima dell'arrivo di van Gogh a Londra, e *Viale dei pioppi in autunno* (1884) dello stesso van Gogh. Due viali alberati, due prospettive lunghe, immerse in un orizzonte sonnolento e sulfureo, dove la vita quotidiana sembra aver arretrato di fronte all'incendere spietato della natura e delle stagioni. La somiglianza fra i due quadri è impressionante e denota un'attitudine simile nei confronti dei grandi spazi aperti che percorrono le vaste pianure olandesi. Oppure, spostandoci in un'ambientazione più prettamente cittadina, incontriamo un'altra similitudine notevole fra *Nocturne: Grey and Gold Westminster Bridge* (1871-'72 circa) di James Abbott

vertigine drammatica del pittore olandese gli impedisce di trovare pace anche nel più eclatante splendore cromatico e naturale, tanto l'esplosione del colore e la sicurezza del tratto nitido e amplissimo del pittore inglese ci distende l'animo, concedendoci di respirare a pieni polmoni. L'impressione è che si colga in questa mostra una complementarità possibile, che ha qualcosa da dire non solo sui due pittori, ma sulla funzione stessa dell'arte, che si fa compagna di vita solo se, nella sua corallità, è capace di dilatare continuamente lo spettro infinito di desideri, turbamenti ed estasi dell'umano, in ogni latitudine e tempo.

L'esposizione si apre con alcu-

McNeill Whistler e la grandiosa *Notte stellata sul Rodano* (1888) di van Gogh. Di nuovo, sembra che anche qui i due «registri» abbiamo posizionato la camera da presa con il medesimo intento rappresentativo: utilizzare il Tamigi e il Rodano come palcoscenici di una scena teatrale in cui il tempo si è fermato e dove la realtà sembra lasciare spazio a sentimenti nostalgici di un mondo imperscrutabile e restio a farsi catturare per intero dallo sguardo dell'uomo.

Successivamente, la mostra si sposta dai paesaggi alle scene della vita quotidiana e ai ritratti delle fasce meno abbienti della popolazione. Qui i curatori mettono l'accento sull'importanza che le stampe e le grafiche inglesi pubblicate su quotidiani come *Illustrated London News* o su riviste quali *The Graphic* dovettero avere per van Gogh, il quale nell'arco di una vita ne collezionò circa duemila. Ne vediamo un esempio significativo in *The British Rough* (1875) di William Small, un'illustrazione apparsa su *The Graphic* che ritrae un uomo dai lineamenti decisamente marcati e dotato di un'espressività particolarmente esagerata, al limite del caricaturale. È probabile che, in van Gogh, l'attenzione all'emotività e ai sentimenti della nascente classe operaia maturò anche in conseguenza dell'incontro con questa tipologia di pubblicazioni e arti-

sti. A supporto, troviamo l'accostamento tra *The Song of Shirt* (1875 circa) di Frank Holl e *Donna che cuce e gatto* (1881) del maestro olandese: la stessa celebrazione della donna affaccendata in attività di ordinaria domesticità come quelle del cucito e del rammendo; lo stesso sguardo indulgente e tenero verso chi pretende per sé nient'altro che un vivere tranquillo e lontano da ambizioni eccessive e azzardate.

Infine, un omaggio ai celeberrimi girasoli di van Gogh. Un'intera sala, infatti, è dedicata ai *Sunflowers* del 1888, presi in prestito dalla vicina National Gallery. Ma non solo. Tutt'intorno fioriscono rappresentazioni dello stesso soggetto, eseguite da artisti inglesi in omaggio. Tra le altre, troviamo tele di Vanessa Bell, Jacob Epstein, Harold Gilman, Christopher Wood. Alcuni dei più importanti pittori britannici sono qui riuniti per consegnare a van Gogh un attestato di gratitudine e amicizia. Insieme alla Tate Britain, sottolineano l'impatto che la sua opera ha avuto e continua ad avere su intere generazioni di artisti e intellettuali.

A chiudere *Van Gogh and Britain*, tre grandi opere di Francis Bacon a confronto con l'*Autoritratto* di van Gogh del 1889. Quelli di Bacon sono tre studi espressamente ispirati al pittore, ritratto mentre attraversa cupamente i campi della Provenza, in cerca di nuovi soggetti da rappresentare. Al di là dei riferimenti pittorici immediati, Bacon sembra vedere in van Gogh una bandiera dell'anticonformismo e della libertà d'espressione propri delle più accese rivoluzioni artistiche del ventesimo secolo, e forse è proprio questo il nesso più autentico che lo lega all'artista di Zundert.



■ AUX PUCES ■

Raphaël Gerard,
tagliare quadri
secondo «gusto»

Simone Facchinetti

Chi è a caccia di storie sui mercanti d'arte non può fare a meno di leggere la mitica autobiografia di Daniel Wildenstein (*Marchands d'art*). Tra gli innumerevoli aneddoti, oltre a quello, indimenticabile, sulla ghigliottina, uno, in particolare, perfora la memoria del lettore: la storia di Raphaël Gérard, un abile mercante di impressionisti che «migliorava» i quadri assecondando il gusto in voga negli anni venti del Novecento. Le ballerine di Degas – che per Gérard somigliavano a delle scimmie – erano trasformate in bambole senza tempo. Gérard non amava il realismo e per motivi analoghi faceva cancellare dalle tele, entrate in suo possesso, qualsiasi presenza bovina. Il ricordo di Wildenstein è esilarante: «Gérard non voleva assolutamente vedere mucche in un quadro. Con lui le mucche non avevano scampo. Diceva al



suo aiutante: «C'è una mucca in quel paesaggio! Sopprimila! Le mucche non le vuole più nessuno!» Questi dipinti con le mucche cancellate si riusciva ancora, in qualche caso, a salvarli... a recuperare la mucca da sotto il prato. Fortuna che i pittori interessati erano tutti

morti. Degas, per esempio, se avesse visto sulle sue ballerine una testa di bambola, una sola, l'avrebbe ucciso». Le tipologie di manipolazioni subite dalle opere d'arte sono innumerevoli e rispondono alle casistiche più varie. Nel grado più basso si collocano quelle derivate da incidenti fortuiti (tagli, bruciature, imperizie varie), poi, piano piano, si sale, fino alla vetta raggiunta dall'adeguamento estetico (per intenderci, quello attuato da Gérard). Un tempo si tagliava a cuor leggero, ecco la nota di un collezionista venuto in possesso, nel 1859, di un dipinto di Scarsellino: «Comperato una paletta d'altare in tela, di Ippolito Scarsella: era stata ridotta per accomodarla agli spazi di una galleria. La feci tagliare in tre e cioè: l'Angelo con la Santa Sindone; la Madonna di Reggio; la Santa

Francesca Romana». Perché si riduce un quadro? Quali criteri estetici intervengono nella scelta della porzione da asportare? Chi opera il taglio può essere paragonato a un fotografo che sceglie un'inquadratura? Proveremo a osservare due casi che hanno qualcosa in comune: in entrambi erano esibite delle spaventose teste mozze. A un certo punto qualcuno deve aver pensato che i dipinti sarebbero stati meglio senza, e, zac, le hanno tagliate. Il primo caso riguarda l'eroina biblica Giuditta dipinta da Pietro Della Vecchia (Wannenes, 29 novembre 2017, lotto 613). La casa d'aste genovese l'ha presentata come una *Figura femminile*, titolo che ci poteva anche stare, considerata l'intelligenza del taglio: mozzandole entrambe le mani Giuditta aveva perso la

scimitarra e, soprattutto, la testa di Oloferne. Il secondo episodio riguarda il *David* di Giuseppe Vermiglio rimasto orfano della testa del gigante Golia (Bertolami, 9 maggio 2019, lotto 132). Qui è più facile completare le parti mancanti perché esistono diverse repliche dello stesso soggetto. Con la mano destra David brandiva la spada insanguinata e con la sinistra esibiva la testa del nemico. Il nostro Gérard avrebbe sicuramente osato di più: un bel taglio all'altezza della spalla, il manto trasformato in pelliccia: et voilà il volto spiritato di un San Giovanni Battista. Intorno alla testa di Golia avrebbe fatto dipingere un piatto: et voilà la testa mozza del Precursore. Per Gérard un sicuro guadagno: due quadri al posto di uno. Wildenstein lo considerava, a tutti gli effetti, un criminale.