

I. Monod-Fontaine (a cura di), *Matisse, la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, con testi di I. Monod-Fontaine, C. Chicha-Castex, I. Cicali, G. Di Natale, catalogo della mostra, Ferrara, Ferrara-Arte, 2014, pp. 296. ISBN 978-88-89793-16-9.

«Dalla *Joie de vivre* – avevo trentacinque anni – a questo *découpage* – ne ho ottantadue – sono rimasto lo stesso: non come l'intendono i miei amici, che vogliono a ogni costo complimentarsi per il mio bell'aspetto, ma perché, in tutto questo tempo, ho cercato le stesse cose, forse realizzandole con mezzi differenti»¹. È quanto Henri Matisse testimonia a Maria Luz nel 1952, due anni prima della scomparsa, alludendo evidentemente a quelle costanti del suo linguaggio espressivo, (spiccano il valore della composizione in rapporto allo spazio e quel sentimento dell'apollineo come armonia per lo sguardo), alle quali aveva riservato le energie di un'intera vita.

Oltre gli stessi suoi scritti, sono stati il grande interesse e la relativa, imponente, bibliografia generatasi intorno alla sua opera a fare luce sui nodi centrali che l'hanno attraversata. Non da meno di Matisse si continua a parlare, come è del resto naturale nei confronti di uno dei padri dell'arte del XX secolo. Lo ha fatto la recente mostra allestita al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (22 febbraio-15 giugno 2014) ordinata da Isabelle Monod-Fontaine che, fin dal titolo, *Matisse, la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, ha focalizzato l'attenzione intorno ad alcuni temi portanti della sua esperienza.

L'intento – chiarisce la curatrice nelle battute iniziali del testo al catalogo, pubblicato per i tipi di Ferrara-Arte, – è di mettere in luce il lavoro tenace, accanito con cui Matisse, che aveva avuto una formazione tutto sommato accademica, poté rivoluzionare, reinventandolo, l'approccio ai soggetti più tradizionali, come il nudo e il ritratto, semplificandoli radicalmente, esaltandoli attraverso il colore e la forza espressiva della linea o del volume (in scultura) e liberandoli, così che alla fine del suo percorso artistico gli sarebbero bastati pochi tratti su uno sfondo bianco per evocare l'energia sprigionata dal corpo di un acrobata sospeso per l'eternità in uno spazio in espansione².

Di ciò ha reso conto la mostra articolata attraverso un centinaio di opere, tra dipinti, sculture, disegni e grafiche, datate tra il 1899 ed il 1952 e provenienti da importanti musei ed istituzioni estere nonché da collezioni private. Concepita dunque secondo un taglio monografico, essa ha accompagnato il visitatore alla scoperta del maestro francese svelandogli, fuor da griglie troppo ingessate, transiti e tappe essenziali per comprenderne gli esiti quanto l'incidenza da questi esercitata sull'arte del Novecento. Aspetto quest'ultimo da leggersi in primo luogo relativamente alle influenze ricevute dall'artista negli anni di formazione. Di tale percorso non propriamente lineare che lo aveva visto frequentare, dal suo arrivo a Parigi nel 1891, svariati corsi (l'Académie

¹ MATISSE (1988, 210). Originariamente la testimonianza era stata pubblicata in "XX° Siècle", n.2, gennaio 1952.

² MONOD-FONTAINE (2014,15).

Julian, l'atelier di Gustave Moreau, l'École des Beaux-Arts, l'Académie Camillo di Montparnasse, l'Académie de la Gran Chaumière, l'Institut Rodin), resta a Matisse un arricchimento ed un appagamento alle «diverse curiosità – come poi avrebbe detto – del mio spirito [...]»³. Gli insegnamenti che gli venivano dal passato, remoto o prossimo, saranno infatti i punti di riferimento accolti, con umiltà, dall'artista per avviare il proprio processo di ricerca e, per conseguenza, di modernizzazione dei linguaggi dell'arte. È quanto l'esposizione ha riservato alla prima sala sintetizzando, attraverso dipinti quali *Autoritratto* del 1900 e *Nudo in piedi, accademia blu* del 1901 o la scultura *Madeleine II* del 1903, non solo il subitaneo amore per la figura, *leitmotiv* dell'intero percorso, ma il debito maturato nei confronti di Gustave Moreau per l'uso immaginativo del colore, quanto di Gauguin e Van Gogh e, in particolare, di Cézanne fino alle spinte accolte da Rodin. Se dei primi due lo attrae il distacco che avevano saputo creare dalla pittura retinica degli impressionisti e, precocemente, l'uso del colore antinaturalistico, di Cézanne lo colpisce il senso costruttivo della pennellata. È un apprezzamento che peraltro si palesa nell'acquisto di una piccola tela del maestro di Aix-en-Provence raffigurante *Tre bagnanti* (1879-82) che Matisse avrà sempre molto cara costituendo difatti un modello per diversi suoi dipinti a partire da *Nudo in piedi* dove la lezione cézanniana si avverte nella stesura delle pennellate oltre che nella resa dei volumi. Un motivo quest'ultimo che del resto non tarda ad affacciarsi nell'esperienza plastica avviata dall'artista con *Il servo* del 1900-03 e, quasi contestualmente, con la serie delle "Madeleine". Superati i trent'anni, all'imbocco del nuovo secolo, Matisse sta dunque cercando di mettere a punto un proprio linguaggio espressivo, nel quale molto conta l'esempio di Rodin, la sua idea del corpo come frammento articolato nello spazio, ma non solo. È necessario, prima di fermarsi sull'aspetto della scultura che ha ritagliato un segmento non secondario nel percorso espositivo, si potrebbe dire il più interessante, ritornare agli sviluppi della pittura, alla scoperta da parte di Matisse delle potenzialità del mezzo che lo conducono, nel giro di breve tempo, a visibili modificazioni. Ciò avviene infatti nel 1904 con la tela *Lusso, calma, voluttà*, realizzata dopo un soggiorno nel Sud della Francia dove aveva lavorato accanto a Signac. Nell'applicazione un po' incerta del tocco diviso, la tavolozza è però rischiarata dalla luce calda del Midi, mentre dal punto di vista compositivo le figure hanno un chiaro punto di riferimento in Cézanne. È un inizio, ma un buon inizio perché solo l'anno dopo a Collioure, questa volta vicino a Derain, egli è spinto ormai alla conquista del colore, acceso ed emotivo, trasferito a 'macchie', preferendovi la gamma di quelli puri come in mostra ha registrato il ritratto fatto all'amico, ovvero la piccola tela *André Derain* del 1905. È il colore con il quale, nello stesso anno, si propone nella famosa sala del Salon d'Automne che destinerà a lui ed ai compagni di viaggio (Derain, Manguin, Marquet, Puy, Friesz, Valtat, Vlaminck, Rouault), l'appellativo di

³ MATISSE (1988, 14). L'affermazione è parte di un'intervista rilasciata a Guillaume Apollinaire e pubblicata con il titolo *Henri Matisse*, in «La Phalange», n.2, 15-18 dicembre 1907.

fauves. Nascono a partire da questo momento alcuni dei suoi capolavori (*La gioia di vivere*, 1905-06, *La riga verde*, 1905, *Strada a Biskra*, 1906, *Natura morta con tappeto rosso*, 1906, *Marguerite*, 1907) non tra quelli presenti mostra che vi ha accolto, relativamente a questa fase di ricerca, le tele *Nudo in piedi* del 1907, *Nono Lebasque* del 1908 ed alcune prove grafiche su carta del 1906. Pochi esempi, ma certamente validi se, nel rispetto della traccia, l'esigenza è stata quella di sottolineare, tanto l'importanza del colore, la libertà di tradurre il sentimento, tanto il valore della linea, la necessità di servirsene osservando, «il punto – preciserà – dove vuole entrare o morire»⁴. In sostanza Matisse riconosce alla linea e, quindi, al disegno la funzione di delimitare una forma, di prefigurarne il volume inteso quale sostanza concreta da far vivere nello spazio come pieno e come vuoto. È una concezione che, a partire proprio dalle figure restituite in pittura per via di una sintesi rappresentativa di forte incisività lineare, lo indirizza con naturalezza alla scultura nella cui pratica il nudo rimane un tema costante unitamente al ritratto. Delle due figure prese a modello per questo esercizio, ovvero Rodin e Bourdelle, è quest'ultimo quello che avrà maggior peso nell'indirizzarlo verso una scultura tesa tra volumi e linea. Di ciò rende conto in catalogo il contributo di Ilaria Cicala la quale, spostando l'attenzione su Bourdelle e Maillol quali capofila di una nuova generazione di artisti, avverte che

alla rappresentazione naturalistica del movimento [...] questi sostituirono la ricerca plastica del ritmo, un ritmo dato dalla tensione tra le masse contenute all'interno dell'arabesco disegnato dalla posa del personaggio⁵.

Pertinentemente il riferimento è alle opere che Matisse va realizzando in questi anni, in particolare al bronzo *Nudo disteso I (Aurora)* del 1907, una creazione di grande invenzione formale che pone l'artista al centro di quelle vicende che segnano la pagina delle avanguardie affermatesi nel primo decennio. Di tale clima la studiosa traccia un profilo sintetico, indirizzando la propria analisi soprattutto alle influenze di Matisse su Archipenko, secondo un taglio interessante, anche se non propriamente focalizzato sulle novità che complessivamente la scultura di Matisse richiama. Un aspetto questo che in compenso emerge dalla mostra grazie alla selezione delle opere e alla costruzione del percorso nel quale pittura e scultura hanno, intenzionalmente, trovato motivi di relazione e di dialogo. È per l'appunto un nodo intricato quello del Matisse pittore e del Matisse scultore. Da una parte vi è l'artista che punta ad una dimensione astrattiva della realtà servendosi del linearismo “decorativo” caricato di valenze *fauve*, dall'altra l'interprete che, pur non sganciandosi del tutto dai modelli reali, tende a comprendere, mediante la concretezza della materia, le possibilità espressive del corpo umano, quanto la sua collocazione nello spazio. Significativa in

⁴ MATISSE (1988, 23).

⁵ CICALA (2014, 57).

tal senso è stata la presenza nel tracciato espositivo del bronzo *La serpentina* del 1909, uno dei notevolissimi esempi nei quali Matisse, ormai in possesso di una sua cifra narrativa, svuota vieppiù il corpo a vantaggio di volumi sinuosi attraverso i quali, mettendo in pratica il concetto di *arabesque*, indaga le relazioni tra forma e spazio. Un risultato messo a fuoco peraltro nel medesimo anno della celeberrima tela *La Danza* del Museum of Modern Art di New York dove l'estrema sintesi plastica e cromatica che avvolge le figure avverte di una grande libertà interpretativa che astrae dal reale per dare rilievo in particolare all'idea costruttiva di movimento e di ritmo proprio come ne *La Serpentina*. Si tratta dunque di una misura fortemente innovativa che, comprensibilmente, non troverà un immediato riscontro di pubblico e ciò in misura maggiore quando Matisse giunge a concepire la serie "Jeanette". Delle cinque teste realizzate tra il 1910 ed il 1916 in mostra sono state accolte, in prestito dal Musée D'Orsay di Parigi, *Jeanette III* (1911) e *Jeanette V* (1913-16?) testimoni di un modo di affrontare plasticamente il ritratto per il quale egli insiste sulla ripetizione e sulla dislocazione dei volumi che nei diversi stadi si modificano fino ad una sintetica caratterizzazione dei tratti ottenuta per aggiunte e sottrazioni di materia. Viene da sé che nell'ultima versione le sembianze della giovane Jeanette Vaderin siano ormai trasformate ed il suo busto quasi assimilabile ad un totem. La figura rimane pertanto una fonte indispensabile a Matisse per avanzare riflessioni: ciò che lo interessa è sia il metodo del processo creativo, sia studiare il modello, comprenderlo fino a reinventarlo immaginativamente, cosa che del resto, con soluzioni meno ardite, egli mette in pratica anche in pittura. Tra i molti ritratti realizzati a cavallo della prima guerra mondiale spiccano quelli dedicati a sua figlia Marguerite, ma ancor più quelli che, dopo il primo soggiorno a Nizza nel 1917, si apriranno ad una diversa fluidità del colore reso accattivante sotto l'incidenza della luce recuperata alla lezione di Manet o Renoir come nella tavola *Laurette in abito rosso* del 1917. È un anno questo importante perché segna per Matisse il vertice di un cammino di maturazione esemplificato ancor meglio in mostra dalla piccola tela dello stesso anno *Nudo seduto di schiena* non a caso avvicinato al bronzo *Nudo di schiena III* del 1913-16, una cioè delle quattro versioni concepite tra il 1909 ed il 1930. Suffragato da un tema classico, in fondo quello della bagnante, Matisse si interroga sul valore della pittura, quanto su quello della scultura, sulla capacità che entrambe hanno di evocare sensazioni allo sguardo. Al centro resta nel primo caso il problema delle relazioni tra linea e colore, tra figura e sfondo, quanto nel secondo il motivo della forma, del dettato compositivo e delle relazioni delle parti tra di loro per ottenere il massimo dell'espressione. Un monito quest'ultimo che per Matisse traduce la ricerca di quell'armonia compositiva costantemente ambita nel suo lavoro il quale, negli anni a seguire il primo conflitto, sarà soggetto ad ulteriori sviluppi. È quanto registra la stagione di Nizza dove egli si trasferisce nel 1920 per rimanervi quasi per l'intero decennio, accogliendo da questo "avamposto" della Costa

Azzurra nuovi stimoli dettati in primo luogo dalla scoperta della luce, calda e solare, ispiratrice di nuove emozioni. Ciò che egli saprà trarne è soprattutto una dose di sensualità e di rinnovata intimità che torna a farsi pressante anche in virtù dell'incontro con la nuova modella Henriette Darricarrère. Matisse la ritrarrà decine e decine di volte non solo pittoricamente ma anche tramite il disegno e la litografia oltre che in scultura come nel bronzo in mostra *Grande nudo* (1922-29). È dunque il corpo prorompente e tonico delle ventenne Henriette a sedurre l'occhio dell'artista impegnato in questi anni a rendere ancora una volta il giusto equilibrio tra l'uso decorativo della linea e la necessità di modellare per volumi la figura, cosa che si evince dalle numerose varianti che la propongono nuda o in vesti da odalisca. Per essi l'artista si muove con consapevolezza nel perenne dialogo tra disegno e colore, assumendo, come poi avrebbe detto, «linee o valori speciali sparsi per tutta la tela o la carta, a formarne l'orchestrazione, l'architettura»⁶. Un'orchestrazione per la quale insiste maggiormente sul rapporto tra figura e "ambiente", sfondo quest'ultimo dal decoro carico, come nella litografia *Odalisca in piedi con piatto di frutta* del 1924 o nella tela *Odalisca distesa* del 1926 o, semplicemente, vano avvolgente di una poltrona come nella stampa in piano *Nudo con cuscino blu* del 1924. A questa data da due anni ormai Matisse lavora alla realizzazione del *Grande nudo*; uno sforzo notevole che lo terrà impegnato per ancora cinque anni prima di considerarne conclusa la modellazione per la quale il rimando alla *Notte* di Michelangelo gioca un ruolo non trascurabile per comprendere la tensione e l'energia che vi sono contenute. Nell'imponenza che tratteggia la statua, essa segna però anche una battuta d'arresto nel suo percorso che lo porta a richiudersi in un momento di riflessione e di viaggi. Oltre i pannelli della *Danza* per la Fondazione Barnes realizzati tra il 1931 ed il '33, solo nel 1934 torna a dipingere ma anche a lavorare con le tecniche calcografiche e con una nuova modella, la russa Lidya Delectorskaya. È lei a posare per *Nudo rosa seduto*, una tela più che nota del 1935 nella quale Matisse, attraverso vari passaggi, approda ad una radicale semplificazione del modello puntando ad una geometrizzazione della morfologia e ad uno svuotamento delle sembianze, non dei volumi la cui sostanza formale è raggiunta attraverso la linea di contorno. In questa sorta di processo astrattivo dalla realtà, ma anche nell'idea di una figura ritagliata per il solo contorno si preannuncia quel procedimento del *découpage* cui farà ricorso (dopo averlo introdotto nella *Danza* di Merion) soprattutto nei primi anni Quaranta quando darà vita alle tavole del libro che, con il titolo *Jazz*, sarà pubblicato nel 1947. Matisse vi arriva dopo aver infaticabilmente continuato a lavorare anche nei momenti nei quali la sua salute era apparsa compromessa dal complesso intervento chirurgico subito nel 1941 al seguito del quale il disegno era stato la sua grande possibilità di continuare ad esprimere la forza dei sentimenti. *Thèmes et variations* la raccolta pubblicata per l'editore Fabiani nel 1943 ne è un

⁶ MATISSE (1988, 126). La citazione è parte del testo *Divagazioni* apparso in "Verve", vol .I, n.1, dicembre 1937.

notevole esempio. Preceduti da studi a carboncino, i diciassette disegni della serie sono quanto di meglio egli potesse racchiudere in una sola linea per comunicare il pieno delle sue emozioni. È questo l'anno del trasferimento a Vence nella villa La Rêve dove l'artista riprende a mettersi in gioco con la pittura. Ne sono testimonianza un certo numero di tele tra le quali *Giovane donna in bianco, fondo rosso* del 1946 dove attraverso la stesura piana di colori bilanciati in un armonico equilibrio egli rinnova un serrato confronto con la realtà, con la prediletta figura alla quale aveva sempre cercato di aggiungere l'anima. Sarà così anche per la tecnica dei *papiers découpés* che occupa, si è detto, parte di questo decennio. Per essa sembra evidente che Matisse reinventi se stesso a partire da quei sedimentati processi di costruzione che avevano alimentato il suo lavoro. «Ritagliare nel vivo del colore – dirà a proposito di *Jazz* – mi ricorda lo sbizzare diretto degli scultori. Questo libro è stato concepito nello stesso spirito»⁷. Molti anni prima, inconsapevolmente, da bambino prodigio, Picasso suo amico e rivale, aveva cominciato ad intagliare la carta, anticipando le note “costruzioni” degli anni Dieci e, qualche decennio dopo, quelle sculture tagliate nel cartoncino e colorate degli anni Sessanta. Entrambi debitori a Rodin che, per primo, utilizzando un simile processo con i suoi acquerelli aveva ricondotto la forma ad uno spazio di immanenza, Matisse e Picasso sembrano incontrarsi su questo terreno e, piuttosto, ritenere che sia il secondo a rispondere alle sollecitazioni avanzate dal primo. Cosa che del resto può trovare una sua rispondenza ascoltando ancora una volta Matisse. Per quanto la nuova tecnica sia per lui un modo per interrogare la pittura, egli può non da meno annotare di

avervi trovato uno dei punti principali di aspirazione e fissazione plastiche della nostra epoca. Creando questi *papiers découpés* colorati, mi sembra di star procedendo felicemente incontro a quanto si preannuncia. Mai, credo, ho avuto tanto equilibrio come nella realizzazione di questi *papiers découpés*. Ma so che solo molto più tardi ci si renderà conto di quanto ciò che faccio fosse in accordo col futuro⁸.

Ada Patrizia Fiorillo
Università degli Studi di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Del Paradiso, 12
44100 Ferrara
ada.patrizia.fiorillo@unife.it

⁷ MATISSE (1988, 202).

⁸ MATISSE (1988, 214).



Fig. 1 Grande nudo seduto, 1922-29
Bronzo, cm 78,7×83,8×35,6
Philadelphia Museum of Art



Fig. 2 Nudo con cuscino blu, 1924
Litografia mm 615×475
Parigi, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 3 Nono Lebasque, 1908
Olio su tela, cm 54,9×46
New York, The Metropolitan Museum of Art

Indicazioni bibliografiche

MATISSE 1988

H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte* (raccolti e annotati da D.Fourcade), trad. it. di M.M. Lamberti, Torino.

MONOD-FONTAINE 2014

I. Monod-Fontaine, *Henri Matisse: figure dal vero (Dipinti, disegni, sculture)*, in I. Monod-Fontaine (a cura di), *Matisse la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, Ferrara, 15-37.

CICALA 2014

I. Cicala, *Matisse e il tema della figura nella scultura di inizio Novecento a Parigi*, in I. Monod-Fontaine (a cura di), *Matisse la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, Ferrara, 53-65.