



Impressionismo: la sua visione e il suo spirito **di Alexander Lowen**

Introduzione

Un giorno, nel suo ufficio, il Dr. Reich mi mostrò diverse radiografie del campo d'energia organica fatte da lui. Nelle sue mani apparvero una serie di linee ondulate concentriche. Poi il Dr. Reich mi mostrò la riproduzione di un dipinto di Van Gogh. La qualità delle linee ondulate nel dipinto e nelle radiografie era la stessa. Fu ovvio per entrambi che Van Gogh era entrato in contatto con l'energia pulsante dell'orgone.

Questa dimostrazione del Dr. Reich stimolò in un interesse a lungo coltivato per i pittori del periodo impressionista e postimpressionista francese. Il mio precedente interesse era basato sul piacere che ricavo dai loro dipinti: la brillantezza dei colori, la loro preoccupazione per i giochi di luce, la dissoluzione della rigidità del tratto. Furono per me un'introduzione alle arti figurative.

Mi ritrovai a pensare che non solo Van Gogh, ma anche Seurat, Cézanne e gli altri pittori impressionisti dovevano aver percepito l'energia organica atmosferica in alcune sue manifestazioni. Potevo dimostrarlo? Cosa avevano effettivamente percepito? Quanto erano profonde le loro intuizioni? Fu con quell'idea in mente che intrapresi lo studio che ha condotto a questo articolo. Si dimostrò più fruttuoso di quello che mi aspettassi e anche più complesso.

Non mi aspettavo di trovare che questi pittori esprimessero le loro intuizioni in linguaggio scientifico. Non è questo il modello espressivo dell'arte. Inoltre, la conoscenza scientifica che possediamo oggi riguardo l'energia organica è il risultato del lavoro di Reich risalente al 1932. Gran parte di questa ricerca è basata, perciò, da quanto potevo dedurre dai loro dipinti integrati, ove possibile, da ciò che scrissero. E poiché non potevo svolgere una ricerca indipendente, doveti fare ricorso a scritti e antologie attuali.

Secondo gli studiosi di storia dell'arte, il movimento impressionista nella pittura ha avuto inizio da una parte con Turner e gli acquarellisti inglesi dell'inizio del diciannovesimo secolo, dall'altra con Corot e altri pittori francesi. Ma non è l'origine storica e lo sviluppo del movimento che ci interessano, quanto piuttosto la sua base energetica, cioè la fonte dalla quale derivò la sua motivazione e la sua forza. Si può parlare di una rivolta contro i procedimenti tradizionali, contro il realismo e il romanticismo. Queste, a ogni modo, sono forze negative e non spiegano né la direzione positiva, né la vitalità del movimento.

Il fatto primario e maggiormente rilevante dell'impressionismo è che iniziò e si sviluppò dall'interesse per l'atmosfera. Questo allora diviene il nostro punto di partenza poiché, come sappiamo, Reich scoprì l'energia organica cosmica nell'atmosfera. Due domande si pongono immediatamente. Perché i pittori impressionisti si interessarono dell'atmosfera? E che cosa ci videro? Nei resoconti storici degli inizi dell'impressionismo la risposta alla prima domanda è formulata in modo inadeguato e il secondo quesito viene posto in maniera superficiale e soddisfatto in modo meccanico. Il gioco di luci e colori non è una novità dell'impressionismo. E' l'essenza di tutta la pittura. Allora perché questo interesse così coinvolgente?

Possiamo apprendere molto dal retroterra culturale del periodo impressionista. Come scrive Dorival ne *La Peinture Françoise*: "E' in relazione con le tre grandi correnti dell'epoca: individualismo, positivismo e naturalismo che troviamo l'essenza della nuova pittura". Analizziamo brevemente questa affermazione tenendo a mente il fatto che lo spirito dell'impressionismo si troverà a risiedere nella fusione di queste tre correnti. Il naturalismo implica un interesse nei grandi processi della natura. E' un'estensione delle idee di Rousseau e degli altri filosofi naturalisti del diciottesimo secolo. Nella pittura doveva manifestarsi come una reazione contro lo pseudo-romanticismo dell'arte dominante. L'impressionismo è necessariamente individualista. L'appellativo è assolutamente appropriato. E' soprattutto la percezione dell'artista che è il soggetto della pittura e che viene trattato con una oggettività assolutamente scientifica nel suo metodo. A questo riguardo differisce dall'espressionismo pit-

torico, che è soggettivo nella tecnica e dipende dall'idea piuttosto che dalla percezione per l'ispirazione.

Gli impressionisti dipingevano ciò che vedevano. Se la loro visione veniva focalizzata più sullo spazio circostante che sull'oggetto solido, ciò non toglie nulla alla loro obiettività. E' un argomento universalmente riconosciuto, oggi tanto quanto lo era nel 1870.

Il positivismo rappresenta l'atteggiamento mentale dell'investigazione scientifica durante i primi tre quarti del diciannovesimo secolo. Si aveva fede, allora, nella capacità della scienza di risolvere i problemi sociali. Sento che la spaccatura tra scienza e natura, tra artista e scienziato, non si era ancora sviluppata a quel tempo. La scienza non aveva ancora del tutto escluso l'elemento della sensazione. Non era ancora divenuta del tutto meccanicista. L'artista, perciò, non era alieno a questa scienza. Era interessato alle sue scoperte e ciò gli apriva nuovi orizzonti. E' sicuramente il caso di Seraut, ma ciò era vero anche per altri pittori.

L'ambientazione storica, sociale, culturale

Volendo dare un quadro più completo menzionerò solo alcuni dei tratti caratteristici più importanti del periodo preimpressionista. Le teorie fondamentali sulla natura della luce, del colore e della visione vennero elaborate in questo periodo. Fu inventata la macchina fotografica ma, al contrario di ciò che pensa qualcuno, l'impressionismo non fu una reazione contro la riproduzione fotografica della natura. Fu piuttosto un'estensione alla pittura di questo interesse riguardo al fenomeno della luce. Le prime scoperte nello studio della psicologia vennero fatte nel tentativo di comprendere la sensazione. L'evoluzione della Specie di Darwin e le ricerche di Morgan in antropologia allargarono l'orizzonte intellettuale.

Dal 1848 si svilupparono le grandi rivoluzioni liberali e proletarie in Europa, così segnatamente drammatizzate per la Francia dalla vicenda della Comune di Parigi. Con il lavoro di Marx e Engels l'atteggiamento mentale scientifico positivo venne applicato allo studio della struttura economica delle società. Un ulteriore impeto verso il nuovo spirito fu dato dall'apertura all'Oriente, la cui arte doveva avere una profonda influenza sulla pittura impressionista. La conclusione a cui desidero giungere è che il movimento impressionista rappresentò nelle arti figurative lo stesso spirito di scoperta e di invenzione che aveva segnato l'atteggiamento scientifico di quel periodo. Fu l'era del l'andare fuori nel mondo e i pittori andavano fuori sia letteralmente che emozionalmente.

L'andarsene fuori ha il suo significato letterale: l'artista uscì dal suo studio, piantò il cavalletto presso una spiaggia o un campo e dipinse all'aria aperta. Pitturare all'aria aperta, così comune al giorno d'oggi, è parte della rivoluzione nell'arte della pittura introdotta da questi artisti. Il suo immenso significato viene trascurato sia perché non è connesso al suo tempo, sia perché il suo significato emozionale è ignorato. Se la Parigi di oggi rassomiglia in qualche modo alla Parigi del 1860, e Parigi non è una città moderna, si può comprendere facilmente ciò che vedevano i pittori quando uscivano all'aria aperta. In contrasto alla architettura moderna con la sua enfasi sulla luce e sull'aria, le case di Parigi sono ammassate e scure. Ciò doveva essere stato molto più vero circa novant'anni fa. Uscendo dal suo studio nella brillantezza del sole francese, l'artista veniva colpito da ciò che vedeva: un'atmosfera scintillante e danzante. Questa non è un'esperienza insolita. Non diveniamo consci dell'atmosfera quando, dopo alcuni giorni di pioggia ininterrotta, il sole brilla di nuovo e usciamo a goderci l'aria fresca e la luce del sole? Diamo queste cose per scontate poiché abbiamo accettato il sole e l'aria nelle nostre vite. Non è stato sempre così. Siamo inconsapevoli del debito che abbiamo nei confronti degli artisti che ci hanno aperto gli occhi su queste cose.

Però l'uscire emozionale è più importante, perché senza di esso l'uscire letterale all'aria aperta non presenta niente di insolito. Qui l'analogia che mi si presenta in mente è la sensazione che si ha quando, dopo una malattia, si esce in una giornata radiosa. Si pensa: "E' bello essere vivi". Si osserva anche: "Come è viva l'aria. Come è luminoso il mondo, così colorato". Mettiamo da parte per il momento la questione dell'aria. Da notare è il fatto che una tale sensazione dipende da un uscire emozionale, una espansione dello spirito. Il nostro organismo è in costante contatto fisico con l'atmosfera, ma lo sono pure tutti gli altri oggetti solidi del nostro mondo: pietre, cose, persone e così via. Pe-

rò nessuno di questi oggetti percepisce l'atmosfera. Il semplice contatto fisico è insufficiente. Come Reich sottolineò nella Scoperta dell'Orgone (vol. II): "Ogni percezione è basata sulla consonanza di una funzione all'interno dell'organismo con una funzione nel mondo esterno, cioè è basata sulla armonia organotica".

Arte come espressione emozionale

Gli impressionisti rispondevano all'eccitazione nell'atmosfera con una eccitazione interiore, alla brillantezza della luce del sole con una brillantezza di spirito. Non spiega questo, perciò, perché gli impressionisti bandirono i colori marrone e nero dai loro dipinti? Il concetto di armonia organotica è necessario alla comprensione di quest'arte. Ciò è espresso con parole diverse dallo scienziato e dall'artista. Considerate le parole di Reich: "Ogni scoperta importante trae spunto dall'esperienza soggettiva di un fatto oggettivo, cioè dall'armonia organotica" e quelle di Cezanne: "C'è una logica del colore. Il pittore deve obbedienza soltanto ad essa, mai alla logica del cervello. Se l'abbandona è perso. Sempre nei confronti della logica dell'occhio, se sente correttamente penserà correttamente (corrispondivo mio). La pittura è in primo luogo ottica. La sostanza è quella, in ciò che pensano i nostri occhi. La natura si svela sempre quando la si rispetta, per dire quello che significa". Vedremo l'applicazione di questo concetto di volta in volta nello studio delle opere dei singoli pittori.

Un ulteriore concetto deve essere affermato, che un'opera d'arte è dapprima una espressione emozionale. Un'opera d'arte è un'unità in cui i mezzi scelti sono pienamente adeguati a esprimere il significato emozionale sottostante. Ciò non può essere negato ma può essere trascurato, e tale ho trovato essere il caso nelle recensioni e nei resoconti storici che ho consultato sui dipinti di Monet. Lasciate che illustri questo tema.

Leggiamo dell'opera più matura di Monet: "Questi paesaggi, sempre più abbandonati a una vaga emozione, dimenticano la tradizionale precisione della grande arte e sono carichi di un panteismo piacevole e diffuso" (B. Dorival, *La Peinture Francaise*). Nessun accenno viene fatto sull'emozione implicita. Troviamo la stessa cosa rispetto a Gauguin: "Il poco che Gauguin ha portato nella pittura è stata una nuova concezione della natura" (John Rewald). Bene, ma cos'era quella nuova concezione? Non ci viene detto. La questione della base emozionale di un dipinto sottostà a questo studio, è il metodo di Reich del funzionalismo energetico.

Se non si comprende la base emozionale di un'opera d'arte si è costretti ad inventare ragioni tecniche per spiegare l'effetto. Rewald può dire soltanto della pittura di Gauguin: "Paul Gauguin compì l'impresa di introdurre l'esotismo nella pittura moderna... La novità della sua arte non si trova soltanto nel suo tema fondamentale. Essa consiste ancora di più nella sua concezione del tema, nello sforzo di mettere d'accordo l'espressione barbarica dei Maori con la sensibilità dell'artista europeo". Ciò non è per nulla adeguato a giustificare il tributo summenzionato dello scrivente.

Il motivo di un rifiuto

Non riusciamo a capire, leggendo i libri d'arte, perché gli impressionisti dovrebbero aver incontrato un così forte rifiuto da parte del pubblico e dei critici. La risposta, offerta come se fosse un dato di fatto, è che il nuovo deve aspettarsi il rifiuto. Non possiamo essere soddisfatti di una tale risposta e, inoltre, non è per nulla vera. Si riscontra al giorno d'oggi, nella pittura almeno, che il nuovo e il diverso vengono ampiamente acclamati proprio perché sono tali. Poiché lo stesso fenomeno accade in campo scientifico con le grandi scoperte, il problema è simile.

La sola risposta valida è quella data da Reich. Una grande opera d'arte, come una grande scoperta, è viva. Questa qualità di essere in grado di eccitare suscita nell'organismo corazzato un'ansietà che esso cerca di evitare, distruggendo la vitalità del lavoro o quella del suo creatore. L'intensità della reazione è in diretta relazione a questa qualità del lavoro.

Che cosa costituisce tale qualità in un dipinto? O in qualsiasi opera d'arte? Ovviamente non la sua qualità fotografica, né concetti mistici quali quelli che la riproduzione di un oggetto ce ne dà il controllo. E' la percezione dell'artista che dà alla grande opera d'arte la sua qualità speciale di vitalità. L'interpretazione che l'artista dà alla sua percezione costituisce la sua intuizione.

Siamo così condotti direttamente al punto. Che cos'è questa intuizione speciale degli impressionisti? O, per ripetere una domanda posta in precedenza, che cosa vedevano nell'atmosfera? Fatemelo puntualizzare: era qualcosa per cui eccitarsi. Era una grande percezione, come dimostrato dalla reazione violenta che evocava e dall'influenza che aveva. E sento che, a tutt'oggi, non è ancora compresa. I pittori impressionisti percepivano la vibrazione dell'atmosfera, cioè percepivano l'energia organica atmosferica.

Non scoprirono l'orgone nell'atmosfera. Questo è opera di Reich, che combinò la dimostrazione oggettiva e l'elaborazione di mezzi per la sua determinazione quantitativa. Né potevano descrivere a parole ciò che vedevano, poiché le parole non erano ancora state inventate. Ma sentivano la presenza nell'atmosfera di una forza cosmica universale che divenne per loro quello che il concetto di Dio era per i pittori del primo Rinascimento. E' su questa percezione tradotta in termini pittorici che si basa tutta la pittura impressionista. Vedremo che la storia del movimento è il tentativo di comprendere ed esprimere questo elemento misterioso in natura.

Per semplificare, limiterò la mia analisi all'opera di cinque uomini: Monet, Cezanne, Seurat, Gauguin e Van Gogh. Ve ne furono altri, forse egualmente importanti, ma ho dovuto scegliere quelli che mi sembrano i più rappresentativi.

La loro opera può essere divisa in due periodi di tempo che si sovrappongono considerevolmente. Nel primo gli sforzi dei pittori furono devoluti alla comprensione e all'espressione plastica delle manifestazioni dell'orgone atmosferico. Qui Monet è il leader riconosciuto per tutta la sua lunga vita; egli studiò con perseveranza le sue infinite sfumature. Vecchio ostinato venne chiamato dopo il 1900.

Questo periodo include anche il lavoro di Renoir, Degas, Pissarro, Sisley e altri. Chiameremo questi pittori, seguendo la consuetudine, impressionisti. Il termine impressionismo, però, denota tutta l'epoca e anche questo è consuetudine. Ma quando si parla della tecnica impressionista ci si riferisce soltanto al primo periodo. Secondo il riconoscimento maggiore o minore che l'impressionismo ricevette attorno al 1882, l'arte entrò in una nuova fase in cui lo studio per comprendere l'universale si ampliò. Questo estendersi dell'interesse caratterizzò i cosiddetti pittori postimpressionisti e raggiunse le sue intuizioni più chiare nell'opera di Cezanne, Seurat, Gauguin e Van Gogh. Non sarebbe possibile rendere piena giustizia a questi artisti in questo breve articolo. Oltre i limiti di spazio, vi sono altri impedimenti. I dipinti originali sono disponibili solo raramente. Se ne possono vedere alcuni di tanto in tanto nei musei e nelle mostre. Le riproduzioni, nel migliore dei casi, sono dei sostituti insufficienti. Tanto peggiore è la situazione quando sono stampati in bianco e nero. La maturazione di una intuizione è un lungo processo e i dipinti che lo rivelano più chiaramente mancano spesso delle antologie disponibili. Se, perciò, i punti di vista individuali sono privi di una dimostrazione adeguata, si spera che i principi generali sviluppati in questo articolo indurranno studi ulteriori sulla loro ipotesi.

Monet

Gli storici concordano che l'intuizione impressionista prese forma a Honfleur, un estuario della Senna sulla costa della Normandia. Il pittore che mostrò la via fu Boudin, nato a Honfleur da una famiglia di marinai. Monet scrisse in seguito del suo contatto con Boudin: "Fu come se la nebbia si fosse dissolta, compresi cosa potesse essere la pittura, solo con l'esempio di questo artista innamorato della sua arte e della sua indipendenza, il mio futuro di pittore si schiuse" (da Bezin, *L'Epoque impressioniste*). Monet, che aveva solo quindici anni al tempo di questo primo incontro, faceva caricature. Questo fatto non era nuovo per i pittori.

L'intera genesi dell'impressionismo implicò la partecipazione di altri artisti: Coubert, Joukind e il poeta Baudelaire. Fu Monet, comunque, che diede all'impressionismo le intuizioni più vere e i quadri che ne rappresentano l'espressione più bella.

Per comprendere l'opera di Monet è necessario capire ciò che sentiva per il mare, che lui stesso diceva essere lo sfondo della sua esistenza. Bezin lo descrive bene: "L'atmosfera marina è quella in cui venne formata la sensibilità di Monet". Dobbiamo spingerci ancora più avanti. Cosa c'è vicino al mare che può innescare l'impulso di un movimento così forte? A questa domanda non si trova risposta

nei libri. Notiamo però che in riva all'oceano si è maggiormente in contatto con gli elementi fluidi, acqua e aria, che nell'entroterra. La forma perciò perde importanza. D'altro canto, si è molto più interessati ai cambiamenti a cui questi elementi riconducono così prontamente. Abbiamo tutti, ne sono sicuro, sperimentato il fascino delle onde. Il mare stesso cambia continuamente. Anch'esso, come l'atmosfera, ha una qualità vitale.

Ora, quello che per noi è semplicemente un fenomeno piacevole era per Monet un oggetto di studio. Questo interesse per il mare e l'aria non era una identificazione mistica. Se lo fosse stata, Monet non avrebbe avuto l'influenza che ebbe. Non era nemmeno una semplice preoccupazione nei confronti del gioco di luce sull'acqua, con le luminose apparizioni di cose. Per Monet non era il contingente, ma ciò che cambiava il soggetto della sua arte. Se seguiamo il percorso della sua opera possiamo vedere che cercò di comprendere il processo stesso del cambiamento. Dove si sarebbe potuta trovare una più continua manifestazione di questo cambiamento che nel mare o nell'atmosfera? In nessun altro modo si può capire perché fece quaranta dipinti della cattedrale di Rouen. Non sono quaranta studi della cattedrale. Sono quaranta studi di diverse condizioni atmosferiche con la cattedrale a fare da sfondo. Qual è la connessione tra l'impulso ad andar fuori, il contatto con l'atmosfera e l'interesse al processo del cambiamento? Ho detto in precedenza che gli impressionisti sentirono la presenza di una forza cosmica universale nell'atmosfera. Monet la percepì anche nel mare, come possiamo scoprire analizzando il suo dipinto *Mer Agitée*.

La luce cangiante dell'atmosfera è una manifestazione diretta di questa forza cosmica, l'energia orgonica. Poiché questo è un fenomeno esso stesso non compreso, devo stabilire alcuni nuovi concetti. Dapprima dobbiamo liberarci della nozione che il sole mandi raggi di luce bianca, sulla Terra. Fuori dall'atmosfera terrestre i raggi del sole sono blu scuro. Questa è la conclusione tratta dai redattori della rivista *Look* guardando una fotografia Kodachrome dell'atmosfera terrestre alla distanza di 35.000 piedi. Nella fotografia non vedo raggi, solo l'intenso blu scuro dello spazio aperto. Il tentativo della scienza meccanicista di spiegare i diversi colori dell'atmosfera in termini di dispersione di luce causata da particelle di polvere nell'aria è fallito. Un concetto funzionale, biofisico, come suggerito da Reich, è più semplice e più aderente al vero. Con esso possiamo spiegare l'interesse sia di Turner che degli impressionisti per l'atmosfera. Quando due particelle di orgone, cioè che possiedono campi di energia orgonica pulsante, vengono a contatto, il risultato è eccitazione e luminazione. Ciò si può produrre sperimentalmente per mezzo di un tubo al neon e una sbarra di polistirene caricati di energia orgonica. Si può osservare direttamente nel microcosmo tra due bioni, nel qual caso osserviamo anche la formazione di un ponte di energia orgonica tra di loro. Poiché la Terra e il sole sono corpi organici, postuliamo l'esistenza di un ponte simile. L'effetto di ciò è eccitare l'atmosfera, o campo di energia orgonica della Terra sul lato rivolto al sole. L'eccitazione si manifesta con luminazione, un fenomeno caratteristico dei bioni, della sessualità metazoica e dei corpi celesti.

La crescita e la caduta dell'eccitazione durante il giorno producono i cambiamenti di colore che ci sono familiari. E' esattamente la stessa cosa che accade quando riscaldiamo un metallo, che dapprima diventa rosso cupo, poi rosso brillante, giallo e infine bianco incandescente. Anche questo è un processo di eccitazione. Appena il sole fa sentire il suo primo apparire ai primi albori dell'alba, vi è un debole chiarore a est. Inizia il processo dell'eccitazione. Man mano che aumenta col sorgere del sole, il chiarore si intensifica, si rischiarava e si diffonde. L'atmosfera cambia colore, dal blu scuro a un blu più chiaro, dal rosa al rosato, dal giallo alla luce bianco azzurra del giorno. Credo che possiamo dire che questo processo eccitatorio è il processo creativo, vero nell'arte e ugualmente vero in natura. Reich vuol dire questo quando identifica il processo sessuale al processo vitale.

Gli impressionisti erano consapevoli dell'eccitazione nell'atmosfera e vi rispondevano. Tradurre questa percezione necessitava di una nuova tecnica che si sviluppò lentamente, solo come risultato di anni di osservazione continua. Se analizziamo questa tecnica possiamo vederne la relazione diretta con questa intuizione. Il sacrificio del contorno netto degli oggetti mostra che la visione del pittore non è focalizzata sugli oggetti ma sullo spazio stesso. Questa dissoluzione della forma è, a prima vista, il risultato della interazione di oggetto e ambiente, di forma e luce, di struttura e atmosfera. Non sarebbe naturale aspettarsi che questo interesse per l'atmosfera avrebbe condotto più tardi a una pre-

occupazione completa per essa, a cui, quindi, viene sacrificato l'oggetto, la forma e la struttura? Tale fu l'opera matura di Monet, tra il 1891 e il 1907. L'uso di colori primi, cioè i colori dello spettro, e l'abolizione del marrone e del nero, trovano la loro giustificazione nel fatto che il dipinto è una rappresentazione dell'atmosfera. E soprattutto nell'uso del tocco del pennello che quest'arte esprime le sue intuizioni. Per mezzo di ciò il pittore trasferisce al dipinto e tramite il dipinto a chi lo guarda la qualità vibrante, pulsante dell'atmosfera, manifestazione diretta dell'energia organica. L'eccitazione è una funzione della pulsazione. Questa qualità si trova in così tanti dipinti eseguiti da Monet, Renoir, Pizarro e così via che non è necessario nominarli uno per uno. Uno dei risultati di questa tecnica è di dare ai loro dipinti profondità di campo, senso della profondità e qualità tridimensionale che altri dipinti suggeriscono tramite l'uso della prospettiva e altro ancora, ma non raggiungono pienamente. *The Swing* di Renoir, del quale mi capita di avere una buona riproduzione, è impressionante a questo riguardo. Come viene raggiunto il risultato? Gli impressionisti lo raggiungevano rendendoci consapevoli dello spazio non semplicemente in quanto coordinate di oggetti ed eventi, ma in quanto realtà oggettiva stessa. Cosa può essere questa realtà vibrante se non l'energia organica atmosferica? Vorrei suggerire la possibilità che il problema della vista tridimensionale, un enigma irrisolto in psicologia, troverà la sua soluzione nella nostra percezione inconscia dell'energia organica atmosferica. E parte dell'intuizione impressionista avere resa conscia quella percezione. Cézanne lo riconobbe, credo, quando disse: "Il cielo è blu, non è vero? Beh, è stato Monet a scoprirlo".

Non possiamo comprendere l'impressionismo se non capiamo che fondamentalmente esso rappresentava il tentativo del pittore di comprendere ed esprimere quelle manifestazioni della forza cosmica universale che egli scopriva nell'atmosfera. Non era soltanto un modo nuovo di guardare il mondo, era una nuova sensazione del mondo. Sapendo ciò possiamo capire perché Monet andò a Londra a dipingere un'atmosfera in cui ci mostra "grandi onde luccicanti che attraversano la nebbia". Ed è significativo che i suoi ultimi dipinti fossero studi di uno stagno di ninfee, *Les nymphéas*. E' significativo perché sappiamo dall'opera di Reich che in tale stagno l'organizzazione naturale dei protozoi provenienti dalla materia animale e vegetale in putrefazione è un processo continuo. Si è tentati di speculare sul lavoro di un artista che ha trovato la sua ispirazione nel mare e l'ha seguita tutta la vita fino al suo punto d'arrivo, lo stagno di ninfee.

Mi accontenterò di una analisi del suo dipinto *Mer Agitée*, che Bozin usò come copertina per il suo libro *L'Epoque Impressioniste*.

Il dipinto mostra i tre grandi elementi: l'atmosfera, il mare e la terraferma, quest'ultima sotto forma di una grande roccia. Il mare è agitato (preferisco la parola eccitato) e i colpi di pennello che lo ritraggono, sotto forma di onde, rappresentano anche una porzione dell'onda vorticoso della particella di energia organica. L'eccitazione viene trasportata dall'acqua alla roccia, ma qui la forma di onda è assente. Tutte le linee conducono verso il limite sinistro del dipinto, dove l'agitazione è maggiormente intensa. Qui si ha l'impressione che il mare stia dissolvendo la roccia, un effetto apparente che troviamo lungo tutta la linea di contatto tra i due. Le figure umane sullo sfondo sembrano insignificanti al cospetto di questo mostro di forza elementare. Tutto questo è implicito proprio nel titolo. E' una chiara indicazione che per Monet almeno, l'impressionismo era la via allo sconosciuto. Ancora una volta qui abbiamo uno spunto che viene lasciato senza seguito: B. Dorval dice: "Gli impressionisti erano pittori che si lasciavano andare semplicemente alla gioiosa spontaneità delle loro sensazioni; la seduzione delle forme luminose è la sola guida ai loro pennelli". Ma si legge anche dalla stessa autorevole fonte della "ardente curiosità che portò tutti questi pittori a una nuova coscienza dell'universo". Di nuovo, cosa sia questa nuova coscienza dell'universo non ci viene detto. L'apparente contraddizione delle due affermazioni non può essere riconciliata senza la conoscenza dei principi organotici. Possiamo dire che la loro capacità di sperimentare la natura spontaneamente e la loro ardente curiosità stanno a indicare quella armonia organotica dalla quale derivano le grandi scoperte. Qui si trova forse la descrizione migliore dello spirito impressionista.

Cezanne

Arriviamo adesso allo studio di pittori il cui lavoro è di frequente considerato come una reazione contro l'impressionismo. Troviamo comunque che dipinti di Cezanne, Seraut, Gauguin e Van Gogh vengono inclusi sia nelle mostre che nelle antologie dell'arte impressionista. La giustificazione di ciò è che questi pittori condividevano lo spirito e la visione degli uomini di cui abbiamo in precedenza considerato il lavoro.

Esiste una distinzione, però, tra questi due periodi, poiché la tecnica che caratterizzò la prima fase della pittura impressionista viene gradualmente modificata o completamente cambiata nel secondo periodo. Vi è una grande differenza tra la piatta pittura a due dimensioni di Gauguin e la qualità spaziale di Monet o Pizarro. E' una differenza inevitabile nell'evoluzione ed estensione dell'impulso artistico. Con l'eccezione di Cezanne, questi altri pittori appartengono ad una generazione più giovane. Incluso Cezanne, la loro opera matura appartiene a un periodo più tardo. Usando Monet come esempio, possiamo dire che l'intuizione impressionista nei confronti dell'atmosfera raggiunse la sua maturità verso il 1880, dopo circa venti anni di studio ed osservazione. D'ora innanzi gli artisti che avevano lavorato e lottato assieme dovevano andare per strade separate. Ora nuovi artisti entrano in scena, con nuove visioni e intuizioni verso la natura. Dal 1880 al 1900 circa non si trova più l'unità dello sforzo artistico che segnò le precedenti due decadi. Questi nuovi artisti lavorarono più o meno da soli e del tutto separati l'uno dall'altro. Così Cezanne dipinse ad Aix in Provenza, Seraut a Parigi, Gauguin nelle isole dell'estremo occidente del Pacifico e Van Gogh ad Arles. Ciò è importante poiché è indice di una scissione dell'impegno comune e, di conseguenza, di un indebolimento della sua forza a causa della dispersione della sua energia. Il che predice la sua estinzione finale.

Iniziamo da Cezanne non solo perché è della generazione di Monet, Renoir e Pizarro, ma anche perché studiò e dipinse con loro per molti anni. Da loro imparò l'uso del colore e, tramite loro, venne in contatto con l'atmosfera. I suoi dipinti di questo periodo non lasciano alcun dubbio circa la sua aderenza all'impressionismo, al suo spirito, alla sua visione e alla sua tecnica. Anche se il suo modo di dipingere doveva condurre verso altre direzioni, questo spirito e questa visione dell'impressionismo rimasero in lui.

Dorival, in un bello studio su Cezanne e il suo lavoro, riconosce il debito dell'artista: "Nel fornirgli i mezzi per ottenere l'unità da lui desiderata, nell'insegnargli a dipingere secondo un metodo e nel ricordargli l'obbligo di mantenersi in contatto con la natura, l'impressionismo lo mise sulla strada dell'arte classica". Su questa unità e sulla reintegrazione dell'oggetto nel dipinto, Dorival dice: "Se egli è rispettoso della luce tanto quanto gli impressionisti, intende anche esserlo delle due realtà che sono in così stretto accordo, oggetto e spazio, e vuole affermare le cose come solidi dotati di tre dimensioni in un universo che ha caratteristiche simili".

Questa necessità di contatto intimo con la natura Cezanne la mantenne per tutta la vita. La sua affermazione seguente è un'altra di quelle acute percezioni della natura della sua arte, che contraddistinguono questo grande artista: "Il metodo si libera a contatto con la natura, si sviluppa in accordo alle circostanze. Consiste nel trovare l'espressione di ciò che si prova, nell'organizzare la sensazione in modo estetico personale. Vado allo sviluppo logico di ciò che vediamo e sentiamo con lo studio della natura, smetto di occuparmi dei processi, essendo i processi per noi soltanto i mezzi puri e semplici per impressionare il pubblico con la sensazione di ciò che proviamo".

Per l'artista questo contatto con la natura è primariamente un fenomeno visivo. Ricordiamo l'affermazione di Cezanne che la pittura è prima di tutto un problema ottico. Ciò diviene più chiaro nella citazione seguente: "Per realizzare il progresso vi è soltanto la natura, e l'occhio si educa al suo contatto". Queste citazioni sono prese dal libro di Dorival su Cezanne. Siamo adesso in grado di stabilire che anche Cezanne andò fuori letteralmente ed emozionalmente: letteralmente da pittore all'aria aperta, emozionalmente nel suo contatto con la natura. Percepì l'energia organica atmosferica come gli impressionisti, ma in modo diverso. Il suo spazio non vibra come quello di Monet. Al contrario, è riempito di una colorazione blu chiara e limpida. Fatemelo spiegare più compiutamente.

In un dipinto di Cezanne, Albero davanti alla casa, si ha l'impressione che lo spazio immediato all'aperto, attorno all'albero e alla casa, sia blu. Questa sensazione viene trasmessa anche da molte delle

sue nature morte. Non è sempre così, ma abbastanza spesso da farmi avvertire questa qualità nei dipinti di Cézanne. Ciò trova la sua spiegazione nel fatto che lo spazio è davvero blu a causa del suo contenuto di energia organica. Una lastra Kodachrome sensibile esposta in una stanza completamente buia mostra, dopo lo sviluppo, questo colore blu. Come possiamo spiegare la divergenza di interessi e la conseguente differenza nella visione tra Cézanne e i suoi amici impressionisti? E fondamentalmente una diversità di temperamento. Vi è una gaiezza, una leggerezza, un senso di eccitazione nella sensibilità dei dipinti di Monet, Renoir e Pizarro che non trovano eco nella personalità di Cézanne. Solitario e taciturno, la vita e le opere di Cézanne sono caratterizzate dall'assenza di un reale contatto umano. Così, Dorival poté dire dei suoi ritratti che "il modello non è un soggetto psicologico ma solo un modello come una caraffa o una cosa". Ed è vero. Cézanne trovò la pace nella natura, il piacere nel lavoro. Se si dice che la sensibilità di Monet venne formata dal mare, quella di Cézanne venne determinata dalla sua Provenza, con la sua aria chiara e asciutta, la sua calma soprattutto, le sue montagne. E' su questa base che possiamo comprendere la preoccupazione di Cézanne delle forme, del volume e della massa. Il monte San Victoire dominò la sua vita. Se perciò diciamo semplicemente che applicò la visione impressionista allo studio dell'oggetto, siamo in grado di apprezzarne il risultato.

Guardiamo i suoi dipinti. Dapprima le nature morte, poiché esse contengono l'espressione più chiara della sua intuizione. Nel dipinto Vaso Blu che si trova al Louvre notiamo che le forme degli oggetti, mele, vaso, fiori e così via mancano di un contorno netto. Troviamo lo stesso trattamento in altri dipinti, La Commode, Vase de Tulips. Il rilievo viene effettuato con l'uso di un margine nella forma di un colpo di pennello blu o di una ombreggiatura blu di varia ampiezza e intensità.

Il risultato generale non è solo l'arricchimento del colore, ma ancor di più della forma. Nel dipinto Bricco del latte, mele e limone, la mela al centro è circondata da un ampio margine blu che dà a questa mela una prominenza maggiore di qualsiasi altro oggetto nel dipinto. Essa focalizza la nostra visione.

Dobbiamo chiederci allora se questo uso di un margine blu è un espediente tecnico oppure ha un significato più profondo. La prima reazione dei pittori a cui mostrai questi fatti fu che la prominenza può essere spiegata con il contrasto dei colori.

A ogni modo, l'uso di altri colori di contrasto, rosso e nero o rosso e verde, per esempio, non producono lo stesso effetto. Il blu ha il vantaggio di dare risalto allo spazio attorno all'oggetto. D'altro canto, è un blu diverso da quello che Cézanne usava per ritrarre lo spazio.

Qual è la realtà? Attorno a tutti gli oggetti c'è un campo di energia organica. Attorno ad alcuni, come gli organismi viventi o la frutta fresca, è obiettivamente dimostrabile. E' stato misurato quantitativamente da Reich per mezzo del misuratore del campo organico. La sua forza è per noi indice della vitalità dell'organismo. E come l'energia organica atmosferica, della quale è un caso speciale, è blu. Un esempio eccellente è una cellula vista al microscopio. Una cellula sana è turgida, la sua forma piena e rotonda, e ha un margine blu ampio e forte. Una cellula con scarsa carica di energia è contratta, il bordo è irregolare e ha un margine blu piccolo e debole. Sia la forma che la carica energetica, allora, possono essere espressi in termini di campo organico o margine blu.

Questa intuizione appare in altri dipinti. Nella tela Albero di fronte alla casa, l'albero è delineato da un forte margine blu e così gli viene data una prominenza visiva che ben si accorda al titolo. In così tante riproduzioni da me studiate dei dipinti eseguiti dal 1882 al 1902, il periodo della maturità classica di Cézanne, viene impiegato questo mezzo per delineare la forma e dare prominenza agli oggetti.

Guardate come in I giocatori di carte, nonostante il vivido colore del tavolo, delle tovaglie e dello sfondo, siano le due figure sedute e le bottiglie al centro che catturano l'occhio e attraggono l'attenzione. E questa visione che dà alle forme di Cézanne, siano esse la mela, l'albero o una figura umana, la loro qualità monumentale.

Questa percezione non era senza vero significato per l'artista. Credo che Cézanne si riferisse a ciò parlando della sua piccola sensazione. Quando pensiamo alla cura e allo sforzo che dedicò allo studio dell'oggetto per comprenderne l'essenza, c'è poco da dubitare. Non è inconcepibile che un'artista

con un occhio così sensibile come quello di Cézanne, riesca a percepire un fenomeno invisibile per una persona qualsiasi.

Da cosa derivò questa intuizione di Cézanne? Dal contatto diretto con la natura, con quella natura, gli alberi e le montagne della Provenza, che lui amava. Dell'albero disse: "È un essere vivente. Lo amo come un vecchio compagno. Conosce tutto sulla mia vita e mi dà consigli eccellenti" (citato da Joachin Gasquet nel libro di Dorival).

E di Veronese, Rubens e Velasquez disse: "Avevano una vitalità tale che in questi alberi morti fecero rifluire la linfa". Non meno degli alberi, il monte San Victoire determinò la sua visione. Così Bezin dice: "Il monte San Victoire... lo insegue con il suo mistero, non più ammira in esso la nobiltà di una forma monumentale ma l'espressione di una forza cosmica". Il dipinto a cui fa riferimento Bezin mostra la montagna con un contorno blu scuro che domina la scena.

Se D.H. Laurence poté dire di Cézanne: "Dopo una lotta all'ultimo sangue, durata quarant'anni, riuscì a conoscere una mela pienamente, e, non del tutto pienamente, un bricco o due. Ciò fu tutto quello che raggiunse". Dobbiamo aggiungere: "Ma è già qualcosa". C'è di più comunque. Conobbe un albero e conobbe un monte, entrambi bene. Tramite essi divenne consapevole di ciò che è comune sia agli oggetti animati che a quelli inanimati, l'energia organica e la forza cosmica. Dalla percezione del campo di energia organica attorno all'albero e alla montagna proseguì a studiare altri oggetti: casa, frutta, bricco, figura umana. Nella costruzione di queste forme troveremo le qualità dell'albero e della montagna, più della seconda nella casa, più della prima in una figura umana.

Nella opposizione di albero e casa, di albero e montagna, di frutta e vaso e così via, egli mette in scena la dimostrazione delle loro proprietà comuni, le loro realtà oggettive, la percezione delle quali dipende dal loro campo di energia organica.

D'altra parte, credo che egli cercò disperatamente di comprendere le loro differenze. Non ci riuscì appieno.

La duttilità della figura animale, la sua mutevolezza, gli sfuggì. Non era coerente con i suoi principi, secondo i quali il modello doveva rimanere immobile per lunghi periodi di tempo, come l'albero e la montagna.

Su questa base possiamo capire la sua insoddisfazione per il proprio lavoro, nonostante un risultato artistico tra i più grandi. Il suo riconoscimento di questa mancanza, il suo tentativo di comprendere una forza che spieghi sia la forma che il cambiamento di forma, condusse a una modificazione della sua arte in età matura. Si rivolse all'uso degli acquerelli e all'espressione più leggera e più lirica della sua maturità.

Dorival lo descrive in questi termini: "Alla stabile architettura dell'epoca classica succedono armonie sontuose e dinamiche". E Cézanne in queste nature morte esprime magnificamente questa ebollizione di esistenza misteriosa che circonda le arance e le indora, fa balzare e ricadere come piume le estremità delle cipolle, gonfia le pere, apre gli occhi misteriosi dei fiori e fa palpitare negli oggetti". Nelle sue nature morte è inimitabile.

Nonostante tale contributo, è proprio questa sensazione che Dorival ignorò nel lavoro di questo artista. D'altro canto, la sua tecnica viene sezionata come si disseziona un cadavere in anatomia: come se con questi mezzi si potesse mai arrivare alla comprensione di quello che è la vita. E così una sfortunata osservazione di Cézanne, "Tratta la natura col cilindro, la sfera e il cono", divenne il dogma di una nuova scuola di pittura, il cubismo. E' dubbio se qualcuno dei suoi dipinti incorpori pienamente questo principio; i ritratti di Madame Cézanne che sembrano avere queste caratteristiche sono i meno interessanti.

Quelle affermazioni che mirano a semplificare sono giustificate nel contesto di uno spirito che cerca di esprimere un'intuizione fondamentale nella natura. E' ingiusto e pericoloso separare la tecnica dal sentire, le parole dalla loro relazione all'opera intera. Se nel ventesimo secolo l'esempio dei dipinti di Cézanne doveva condurre lontano dalla natura, in campi aridi in cui l'artista è tagliato fuori dai grandi processi naturali, lo sbaglio si trova altrove.

Seurat

Dobbiamo proseguire in questa ricerca per comprendere la natura in altri grandi artisti del diciannovesimo secolo: Seurat, Gauguin e Van Gogh. Ciascuno percepirà la natura in un modo diverso. Dobbiamo far attenzione, però, di non considerare come soprannaturale quello che è inerente al processo naturale e di non confondere il sogno con la percezione.

E' difficile valutare le percezioni e le intuizioni di Seurat. La sua morte, avvenuta prematuramente a trentadue anni, ci ha lasciato poco della sua opera e meno del suo pensiero. In sette anni di sforzi intensi produsse solo un piccolo numero di grandi dipinti. D'altra parte, aveva già creato una nuova tecnica ed era il leader riconosciuto di una nuova scuola, il neo impressionismo. Ma come visse, che cosa pensava e come sentiva sono elementi che ci sono in gran parte sconosciuti. Quindi, dobbiamo ricorrere soprattutto alle sue opere.

Sappiamo che era uno studioso dell'impressionismo, di cui è riconosciuta l'importanza nella formazione della sua arte. Jaques De Laprade scrive: "Due anni più tardi Seurat riunirà la soffice vibrazione luminosa dell'impressionismo a uno stile stabile e assoluto in un capolavoro straordinario, *Le Dimanche d'Ete sur la Grande Satte*, che è l'apice della sua pittura".

Due anni prima era stato introdotto all'impressionismo da Signac, che gli aveva fatto adottare la tavolozza impressionista, i colori dello spettro.

La Grande Satte è un dipinto inusuale e straordinario. Visto da vicino, mostra di essere realizzato da puntini piccolissimi e finemente colorati che sembrano senza forma. Quando ci allontaniamo, si raggruppano, prendono forma e rappresentano oggetti. A noi piace il dipinto, è caldo e ricco di vita. I colori sono magnifici. Ma perché, ci domandiamo, un pittore dovrebbe attraversare tali dolori infiniti per creare un quadro?

A Seurat ci volle più di un anno per completare questo capolavoro. E' la tecnica del divisionismo. Proviene dal concetto del divisionismo e dalle leggi del contrasto simultaneo.

A ogni modo, il concetto del divisionismo non è fondamentalmente nuovo. E' il processo di analisi che venne usato in un certo grado dagli impressionisti. Quello che è nuovo è il limite a cui è spinto, l'uso di un tocco estremamente fine a confronto del quale la pennellata impressionista è grossolana. Il divisionismo è in realtà parte di un sistema che include una teoria estetica e un concetto di visione del colore.

Ciò fa sorgere nuovamente la domanda: come interpretare un dipinto? Possiamo comprendere una tecnica se non conosciamo la sensazione, le intuizioni e le percezioni da cui proviene e a cui dà espressione?

Se analizziamo un dipinto semplicemente in termini di tecnica, l'opera d'arte perde tutto il richiamo emozionale. E non sarebbe di grande aiuto sostituire le generalità descrittive, quali lirico, maestoso e così via. Il nostro tentativo di comprendere lo spirito e la visione dell'impressionismo si sarebbe impantanata fin da principio. Per noi non c'è scelta.

La fallacia dell'altro punto di vista può essere facilmente scoperta. Il sistema di Seurat comprendeva una serie di regole a cui secondo lui tutta la pittura dovrebbe conformarsi. Ma ogni tecnica implica un sistema, una serie di regole. E quale pittura esiste senza tecnica? Perfino l'impressionismo di Monet aveva un sistema. C'è una differenza essenziale tra i principi che vengono espressi in parole e quelli che si possono dedurre dal modo in cui vengono eseguiti? Nessuna, a mio avviso. Perciò, se si parla del contributo di Seurat riguardo la reintroduzione nella pittura del gusto della disciplina, del metodo intellettuale e della costruzione, si confonde la pittura con la tecnica e la seconda con l'idea di essa. Non è un giusto criterio dire di Seurat che egli desiderava ottenere il definitivo, l'incorruttibile, l'eterno. Ogni pittore lotta per l'assoluto. Bisogna vedere se lo ottiene...!

Ma cos'è l'eterno, l'assoluto, l'incorruttibile? Non oserei usare tali termini senza definirli. Tuttavia, ogni critico d'arte li usa come se fossero valori evidenti. Considerate questo fatto: la montagna di Cezanne non è incorruttibile. E' corrosa dagli elementi, è trasformata dagli elementi, è trasformata dall'uomo. Un albero non importa quanto sia solido, non è eterno, muore o viene tagliato. Ma i processi naturali che fanno sorgere le montagne e creano gli alberi, sono per noi esseri umani, per tutti gli scopi pratici, incorruttibili, eterni e definitivi.

Essi determinano la forma della montagna, la forma dell'albero, il colore della frutta e sono così soggetti adatti alla investigazione del pittore. Per quanto possa essere difficile spiegare in dettaglio l'intuizione dell'artista entro questi fenomeni naturali, tale è la vera funzione della mistica artistica.

O Seurat è un grande artista, e in questo caso ci aspetteremmo che la sua opera esprima un'attenta intuizione entro questi processi naturali, o deve essere relegato ai ranghi di artisti minori. Il giudizio del tempo è a favore della prima opinione.

Un breve studio de La Grande Satte mostra che nonostante la sua tecnica divisionista, il dipinto ha una forte unità che lega oggetto e spazio, fluido e solido, vivente e non vivente. Questa qualità caratterizza una grande opera d'arte. Cezanne l'aveva raggiunta nei termini della manifestazione blu dell'energia orgonica. Per Monet era l'unità dell'atmosfera avvolgente e vibrante. Seurat l'esprime nei termini del minimo comune denominatore, la particella di energia orgonica. Di qui il divisionismo.

Le particelle di energia orgonica, a differenza dei protoni, degli elettroni o delle altre particelle della scienza meccanicistica, sono un fenomeno visibile. Possono essere viste da tutti nell'atmosfera, a occhio nudo. Sono più visibili lontano dalla luce del Sole se ci si focalizza sullo spazio a circa un metro di distanza dagli occhi. Sono puntini luminosi che si muovono, così da tracciare una speciale traiettoria curva, e a un certo punto divengono invisibili.

Dopo alcuni minuti di continua osservazione si possono vedere dappertutto nell'atmosfera. Purtroppo sono stati descritti come puntini davanti agli occhi, riducendoli così a fenomeni soggettivi. Che siano una realtà oggettiva è dimostrato dal fatto che possono essere ingranditi e resi visibili di notte per mezzo dell'orgonoscopio (Reich, Scoperta dell'orgone, Vol. II).

Siamo in grado adesso di tentare una interpretazione de La Grande Satte sulla base della credenza che Seurat percepisse queste particelle di energia orgonica. Mentre ci si allontana dal dipinto, i puntini si addensano, si fondono assieme per formare oggetti che hanno massa e solidità. Si ottiene una impressione ancora più forte di questa fusione nel dipinto La Bec du Hoc a Grandcamp. Vi è implicata una diversa relazione tra l'atmosfera e l'oggetto rispetto agli autori incontrati fino adesso. Atmosfera e oggetto hanno la stessa qualità, entrambe sono composte di particelle di energia orgonica. Le differenze sono dovute alla densità (grado di coalescenza) e all'intensità, relazioni che possono essere espresse nel colore.

Possiamo spingerci a dire con Seurat che gli oggetti solidi viventi e non viventi rappresentano in effetti la coalescenza di queste particelle? Penso che possiamo e dobbiamo, altrimenti il vero significato dell'energia di base dalla quale deriva la materia andrebbe perduto.

Il concetto non è così radicale come potrebbe sembrare a prima vista. Abbiamo familiarità dall'esperienza quotidiana con le trasformazioni della materia da uno stato all'altro: da solido a liquido e da liquido a gassoso. E nel fenomeno della combustione c'è un rilascio di energia che in precedenza era congelato allo stato solido. Non ci dovrebbe sorprendere che, in un tempo in cui la natura dell'atmosfera e la sua relazione nei confronti dell'oggetto erano così importanti nella pittura, un artista interessato alle scienze naturali dovesse tenere a mente questa connessione.

Se avessi detto che il metodo di dipingere di Seurat è una rappresentazione simbolica di molecole e atomi, tutto sarebbe chiaro. Sia l'oggetto che l'atmosfera sono composti di molecole. L'atomo tramite la risistemazione interna delle sue orbite di elettroni può assorbire, riflettere o emettere luce, e così possiamo vederli colorati. Ma chi ha visto la molecola dell'atomo? D'altra parte, la particella di energia orgonica atmosferica può essere vista da qualsiasi persona sia sufficientemente interessata all'atmosfera da guardarla seriamente.

Altri aspetti de La Grande Satte si possono spiegare in termini di particella di energia orgonica. Il dipinto dà l'impressione di movimento bloccato, tuttavia se i nostri occhi vi si muovono leggermente sopra, sembra diventare vivo. O, se lo osserviamo per un po', otteniamo lo stesso senso di animazione. La spiegazione sta nel fatto che Seurat dovette fermare il movimento delle particelle di energia per ritrarle. Necessariamente quindi, bloccò tutto il movimento nel dipinto. Ma gli occhi dello spettatore non possono rimanere immobili e il loro movimento viene proiettato verso i puntini. Lo spazio, l'atmosfera tra l'osservatore e il dipinto, è anch'esso in movimento, perché include le vere e proprie

particelle di energia organica in movimento. Viste attraverso questo spazio animato, le immagini nel dipinto acquisiscono la stessa qualità.

Questo concetto emerge in modo ammirevole nel dipinto di una scena all'aperto. In *Les Poseurs* Seurat lo applicò anche a una composizione al chiuso. Ma il problema della mancanza di movimento lo interessò e divenne il soggetto di altri dipinti, *Le Chabut* e *The Circus*. Il secondo rimase incompiuto alla sua morte. Nessuno dei due eguaglia *La Grande Sutte*. Il problema restò insoluto.

Il sistema di Seurat basato sulla legge del contrasto simultaneo, tenta una comprensione scientifica della sensazione data dal dipinto. La sua esposizione va al di là dello scopo di questo articolo. L'idea che colori contrastanti danno risalto l'uno all'altro si trova in Cézanne e negli impressionisti, la valutazione del tono, del colore e della linea è nuova e interessante. La seguente affermazione di Seurat è in accordo con i principi organotici: "La gaiezza del tono è la dominante luminosa, calda del colore e l'orizzonte per la linea. La tristezza del tono è la dominante fredda, scura del colore, e nella linea la direzione verso il basso".

Ciascuno trova in un'opera d'arte ciò che si adatta al suo temperamento, ciò che soddisfa il suo bisogno personale. E' così per Cézanne e necessariamente lo stesso per Seurat. Se, per Laprade, il risultato di Seurat è che "Egli libera l'arte da tutte le servili imitazioni sulla natura", io preferisco vederlo come un pittore che percepì e ritrasse le particella di energia organica. Laprade porta via Seurat dagli "impressionisti che si abbandonano alla fuga" e verso il caos dell'arte del ventesimo secolo. Preferisco sentire che una tecnica che richiede una tale infinita pazienza provenga da una ispirazione ugualmente profonda. La ricercherei allora nell'opera di quegli uomini il cui spirito e la cui visione diedero a questa epoca la sua vitalità e il suo nome.

Gauguin

Il lavoro di due pittori segna la fine dell'impulso impressionista. Come vedremo, non ebbe evoluzione, ma fallì. Non riuscì ad affermarsi e scomparve nella palude del pensiero politico del ventesimo secolo. Prima che ciò accadesse, però, le sue intuizioni vennero grandemente espanse tramite gli sforzi di Gauguin e Van Gogh.

Dobbiamo tenere a mente il background emozionale e intellettuale dell'impressionismo per comprenderne la fine. Fu un movimento spontaneo verso la natura e la felicità nella vita. Che le condizioni esterne favorissero una cosa del genere, possiamo concederle nonostante il fatto che questi pittori incontrassero avversità e difficoltà senza confronti. Ma gli artisti analizzati fino a ora possiamo dire che erano in pace con il loro tempo e il loro ambiente. Di Monet si può dire che, nonostante le privazioni infantili, non mise in forse l'ambiente sociale. Misanthropo, Cézanne si ritirò da una società in cui non si sentiva amato, ma non si ritrasse e non perse la sua fede nella natura. Seurat lavorò da solo e duramente, ma come uomo e artista era in pace con se stesso e con il mondo.

E' significativo che sia Gauguin che Van Gogh pervenissero alla pittura dopo essersi impegnati in altre attività. E' significativo perché le loro esperienze precedenti nel sistema sociale hanno senza dubbio influenzato la loro visione di artisti. Il banchiere che diventò pittore e criticava la nostra civiltà diede espressione a sentimenti che derivavano non solo dalla sua esperienza di pittore ma anche da quella di banchiere.

John Rewald scrive di Gauguin: "Dopo aver letto le sue lettere e i suoi scritti e dopo aver capito come tutte queste tendenze opposte lottavano al suo interno ci si chiede se Paul Gauguin fosse mai stato veramente felice, se durante la sua intera vita di artista abbia mai avuto un momento di pace e di rilassamento. E' dubbio. L'uomo che aveva rinunciato alla sua fortuna e alla sua famiglia per diventare pittore non era stato felice nella sua precedente vocazione. Da artista le sue tribolazioni furono più grandi. A ogni modo, i suoi dipinti non lasciano dubbio che lui conoscesse la bellezza e la felicità che cercava e che deve aver sperimentato di tanto in tanto.

Dal punto di vista artistico, Gauguin e Van Gogh sono figli dell'impressionismo. Andarono fuori nel mondo emozionalmente e fisicamente e, se non vi trovarono pace, non si ritirarono in disparte. Dobbiamo ricordare anche che sono di un'altra generazione. I tempi erano cambiati. Non poterono accettare la leggerezza e la gaiezza dei primi impressionisti. Il loro dolore andò troppo in profondità per

accettarle. Necessitavano di un mezzo più potente di espressione per trasferire a un mondo meno comprensivo la loro sensazione di universale.

Videro il mondo diversamente perché qui la percezione dipende dall'armonia della funzione interna con quella del mondo esterno. Gauguin parla contro l'oggettività dell'impressionismo (questo non era stato dato per scontato due decenni prima) in modo altrettanto radicale che contro il suo spirito.

Nel valutare il lavoro di un pittore dobbiamo stimare i suoi sforzi secondo le intuizioni che rivela la sua opera matura. Il sentire determina la sua tecnica, ma viene affinato e chiarito man mano che la tecnica migliora. Ciò che ne risulta è l'intuizione matura. Nel caso di Gauguin, troviamo tutto ciò espresso al meglio nei suoi dipinti tahitiani.

Dal punto di vista storico, conosciamo molte ragioni del perché Gauguin lasciò la Francia per le isole dell'estremo Pacifico Occidentale: problemi finanziari, l'allettamento per l'avventura, il fascino per l'esotico e così via.

Vorrei aggiungere il fatto che l'atmosfera emozionale della Francia e dell'Europa era cambiata. L'atmosfera del 1890 non era la dolce, vibrante atmosfera che andava dal 1860 al 1870. Fu il bisogno di calore dell'artista che fece andare Gauguin in Oceania e Van Gogh ad Arles. Poterono così rifarsi per la mancanza di calore emozionale con il calore fisico di un caldo sole. E, se non riuscirono a stabilire un contatto con l'atmosfera come avevano fatto gli impressionisti, potevano ancora trovare forza creativa vivente dalla natura nella terra stessa o nel sole, là dove si presenta in forme più concentrate.

Gauguin la trovò nella terra, era un pittore della terra. Van Gogh lo trovò nel sole, era un pittore del sole.

Questa è la forza creatrice della natura che, se parliamo in maniera più scientifica, è l'energia cosmica fondamentale, o quella che conosciamo oggi come organica.

Tali affermazioni sembrano eccessivamente semplici. Lo sono, ma se le faccio è per mettere in luce orientamenti di fondamentale importanza. I pittori studiati fino a ora erano pittori dello spazio; le loro percezioni venivano determinate dalla relazione tra oggetto e spazio. Gli impressionisti misero in risalto la seconda, Cézanne la prima e Seurat entrambe. Gauguin fu un pittore bidimensionale che eliminò l'elemento dello spazio dalla sua considerazione. Parliamo qui del suo lavoro più tardo, e non intendiamo caratterizzare tutti i suoi dipinti, ma piuttosto spiegare quello che hanno in comune. Nel periodo in cui i dipinti impressionisti incontravano il successo, quelli di Gauguin vennero rifiutati. La sua arte, la sua tecnica non furono comprese. Non fu per caso che l'accettazione della tecnica impressionista avvenne a spese del suo senso profondo?

In occasione di una mostra Gauguin chiese a Strindberg di scrivere la presentazione. Stringberg rifiutò dicendo: "Sui muri del tuo studio ho visto dipinti pieni di sole che mi hanno seguito la notte scorsa nel sonno, un mare che fuoriesce dal vulcano, un cielo in cui non dimora alcun Dio". Chi è allora costui? E' Gauguin il selvaggio che odia una civiltà sconveniente, qualcosa come un titano che, nei suoi momenti d'ozio, fa la sua piccola creazione, perché è geloso del suo creatore; Gauguin il bambino che smembra i suoi giocattoli per farne altri, che sfida, che preferisce vedere il cielo rosso piuttosto che blu come la moltitudine (da Gauguin, di John Rewald).

Ma Stringberg in effetti ammise che non riusciva a comprendere la sua arte. Il cielo di Gauguin non era blu, era ricoperto di nubi e tempestoso. Tuttavia, egli non dipinse il cielo, dipinse la terra che è rossa. Se i suoi mari scorrono dai vulcani sono in verità fiumi terrestri. La visione di Gauguin non era diretta verso lo spazio, neanche verso gli oggetti, ma verso la terra. Questo spiega anche l'assenza di ombre nella pittura di Gauguin? Un'ombra implica spazio, cioè tre dimensioni, non si può eliminare lo spazio e conservare le ombre. E anche l'oggetto, una qualità tridimensionale, scompare. Solo la forma rimane proiettata contro la superficie della terra.

D'altro canto, l'artista ci diede una ragione tecnica. Scrisse: "Voi discutete le ombre con Laval e mi domandate se sono interessato. Per quanto concerne la spiegazione della luce, sì. Guardate i Giapponesi che sanno certamente disegnare e vedrete la vita all'aperto e al sole, senza ombre, i colori usati soltanto come combinazione di toni, armonie varie, dando l'impressione del calore e così via. Inoltre, considero l'impressionismo una ricerca del tutto nuova che necessariamente devia da qualsiasi cosa di meccanico come la fotografia e altro ancora. Ecco perché vorrei evitare per quanto sia possibile

ciò che dà l'illusione di una cosa e poiché l'ombra è la trompe l'oil del sole, sono propenso a sopprimerla".

Se c'è contraddizione apparente tra le due spiegazioni, ciò è dovuto al fatto che non si applicano alla stessa cosa. Io parlo dell'orientamento emozionale della visione, Gauguin di un principio pittorico. Gauguin scriveva ciò prima di partire per Tahiti. Dopo il suo arrivo scrisse: "Adesso lavoro bene, ora che conosco la terra e il suo odore".

Nei dipinti stessi troviamo l'espressione piena della sua visione. I colori, le forme e il soggetto sono diversi da quelli che troviamo nei dipinti impressionisti, o in quelli di Cezanne o Seurat. Analizziamo allora ognuno di questi in dettaglio.

E' immediatamente evidente che i colori dello spettro sono stati sostituiti da una nuova tavolozza. Da dove provengono quei viola, rossi e marrone? Non sono i colori dell'atmosfera. Non ci vuole molta immaginazione per capire che questi sono i colori della terra, tipici dei Paesi caldi: colline e montagne viola, roccia verde oliva, sabbia gialla e terra rossa. Considerate il dipinto *The gold of their bodies*. Questo non è un oro metallico e neanche l'oro del grano maturo; è un magnifico tocco di terra incredibilmente ricco. E non è la terra stessa più ricca di tutto l'oro o dei metalli preziosi che saranno mai estratti da essa? I grandi pittori messicani, come Diego Rivera, dovevano sentire e dipingere nello stesso modo.

Quando studiamo le forme, la loro derivazione è ugualmente chiara. Guardate le figure tahitiane. Avete visto le figure formate dall'olio sull'acqua? O più esattamente un'ameba? Queste sono ciò che chiamerei forme fluide; non hanno nulla di rigido o meccanico. Queste sono le forme del protoplasma, della terra trasformata in sostanza vivente. Qui si trova la comprensione della forma umana, come Cezanne non riuscì a capire. Nel dipinto *Due donne tahitiane sulla spiaggia*, il contrasto delle linee e delle forme permesso dalla scatola sullo sfondo con le figure delle donne tahitiane è impressionante.

Questo orientamento della visione di Gauguin verso la terra spiega anche altri aspetti dei suoi dipinti. Per esempio molti alberi nei dipinti di Gauguin hanno la forma di alberi, come li conosciamo. Ma nel dipinto *Il cavallo bianco* e ancora di più nel suo capolavoro *Chi siamo? Da dove veniamo? Dove andiamo?* le strane forme rassomigliano ad alberi che non si trovano da nessuna parte. Che cosa sono allora? Ho la sensazione che siano radici, una parte dell'albero che solo un pittore la cui visione è focalizzata sulla terra ritrarrebbe. E' in questo capolavoro che l'intuizione di Gauguin viene chiaramente espressa. Risponde alle domande: *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* Il dipinto mostra da destra a sinistra, in primo piano, figure sedute accanto a un neonato disteso a terra; una figura in piedi che si protende verso l'alto; figure sedute; una, in parte, reclinata.

Non v'è che una interpretazione: proveniamo dalla terra. Siamo parte di essa anche se ci protendiamo verso il cielo. Torniamo alla terra. Siamo uno con la grande natura vivente e non vivente attorno a noi.

Gauguin ci reca un'altra intuizione della natura, un altro aspetto del processo creativo. La sua enfasi è sulla trasformazione della terra nel protoplasma vivente sotto l'influsso del sole. Il sole è suggerito dai colori vividi (confrontate la sua osservazione sul punto di vista giapponese), la trasformazione dallo sviluppo delle forme.

La maniera semplice in cui egli raggiunge il risultato non lascia dubbi sul significato. Notate il modo in cui la forma del corpo diviene più definita e ben fatta man mano che ci si muove dai piedi alla testa del dipinto *Donne tahitiane nude sulla spiaggia*. In generale il modo in cui tratta le gambe e i piedi delle figure in piedi indica che egli considerava queste parti del corpo come radici del tronco umano; sono la nostra connessione alla terra.

Un'arte del genere non si può definire come decorativa, simbolica, o immaginativa.

Nonostante alcune sue osservazioni contrarie, Gauguin è un artista estremamente sensibile alla natura. E' impressionista sia nello spirito che nella visione. La differenza sta nell'interesse. L'interesse di Gauguin era nei confronti della terra.

Selvaggio, cioè il figlio della terra Gauguin prima di andare a Tahiti. Colà vi trovò altri figli della terra. Al pari di loro, ma in modo diverso, l'armonia dei suoi sentimenti nei confronti della terra ven-

ne disturbata dalla paura e da cattivi presagi. Ciò si manifesta occasionalmente nei suoi dipinti. In *The apparition* è rappresentato il male e l'odio che costituiscono la cultura dell'uomo bianco ma che probabilmente egli provò verso se stesso.

D'altra parte, di fronte al fascino e alla bellezza di dipinti quali *Maternità* e *Donne tahitiane con fiori di mango rossi* dobbiamo concordare con Charles Marice che disse: "In realtà questo dipinto è una opportunità per essere felici, è come un rituale della religione e della gioia".

Allo stesso tempo, mentre Gauguin è sulle sue isole lontane e Van Gogh in Provenza, l'arte della pittura a Parigi stava subendo una trasformazione. Vedremo nella parte seguente quello che rappresentò questo cambiamento. Per il momento è sufficiente separare il sogno dalla percezione.

Sia Gauguin che Van Gogh sono legati allo sviluppo dell'arte del ventesimo secolo. Gauguin, in virtù delle sue teorie e dei suoi primi lavori, è connesso al simbolismo. La sua arte è paragonata a quella di de Chavannes. Bazin scrive: "Spiritualmente, col sogno evadono dal presente. Gauguin, in cui la forza brutale del primitivo è resuscitata, cercò questa evasione in terre che restano lontane dalla civiltà... Puvis de Chavannes, la cui formazione è classica, richiese alla cultura Greco Romana di staccarlo dal mondo reale. Quantunque fossero diverse le fonti di ispirazione dei due pittori, il loro atteggiamento sarebbe lo stesso: l'esotismo per uno, il classicismo per l'altro, sono soltanto i trampolini appropriati per facilitare il volo del sogno."

Ma io credo che questo sia un grande errore. Tahiti non è un sogno come i pensieri di un'antica civiltà. Se Gauguin aveva bisogno della brutale forza del primitivo per esprimere la sua arte, non la sognò, la trovò.

Il simbolismo appartiene all'astrazione del ventesimo secolo, l'arte di Gauguin appartiene agli impressionisti.

Gauguin descrisse la sua differenza da Puvis in questi termini: "Puvis intitolerebbe un dipinto purezza. Per spiegare ciò egli dipingerebbe una giovane vergine con un giglio in mano". Per lo stesso titolo Gauguin disse che "egli avrebbe dipinto un paesaggio con acque limpide; nessun segno dell'essere umano civilizzato, forse una figura umana". La confusione è possibile soltanto nel pensiero di quelle persone che valutano l'arte in termini di idee e ignorano la sua base emozionale fondamentale.

Van Gogh

Abbiamo già notato che le carriere di Van Gogh e Gauguin erano per certi versi parallele. Entrambi vennero attratti dall'impressionismo, Van Gogh più di Gauguin, ma nessuno dei due lo trovò adeguato ad esprimere le proprie percezioni della vita. Come abbiamo visto, Gauguin trovò ciò che soddisfaceva il suo bisogno emozionale in Oceania. Van Gogh rimase in Provenza, una regione di caldo sole e clima secco. Entrambi avevano bisogno del sole cocente e sotto la sua influenza ciascuno raggiunse la vetta della propria arte.

Anche dal punto di vista del temperamento i due uomini erano molto simili. Non è sorprendente perciò che per un certo tempo tentassero di vivere e lavorare assieme nella casa di Van Gogh ad Arles. Fu un fallimento per Gauguin e finì tragicamente per Van Gogh. Le loro idee sull'arte differivano radicalmente.

Come possiamo spiegare queste divergenze di interessi e di punti di vista tra i due pittori? Erano dovute alle loro differenti costituzioni fisiche? Gauguin possedeva una grande forza fisica. Van Gogh tendeva a essere malato e debole. Dal punto di vista psicoanalitico si potrebbe dire che Gauguin, forte e virile, era attratto dal femminile (le sue donne tahitiane) e ciò che simboleggiava il femminile in natura: la terra e la luna (*La Luna e le Terre*).

Van Gogh, d'altro canto, cercava i suoi punti d'aggancio al maschile (il suo amico Gauguin) e al suo simbolo, il sole.

Qualsiasi sia il motivo, il ruolo del sole nella pittura di Van Gogh non può essere trascurato.

Bazin descrive la sua opera più tarda nel modo seguente: "La sua pittura durante questo periodo assume una caratteristica sempre più esaltata in cui si rivela una vera e propria ossessione per il sole".

Se questo sia un commento favorevole o sfavorevole, non so dirlo. Paul Fiereus ne fu più colpito poiché dice: "Al tetro Van Gogh di Nussen succede quello luminoso di Parigi e infine -a quel punto

non era più una questione di tavolozza pura e semplice- si perviene al brillante estatico Van Gogh, il pittore di Arles, Sant Remy e Auvers. I dipinti stessi non lasciano dubbi. Il sole è rappresentato direttamente certe volte e indirettamente altre, come per esempio attraverso il girasole".

Questa non è adorazione del sole in senso idolatrico. Van Gogh è semplicemente l'apostolo dell'infinito. Paul Fierens può dire, perciò, giustamente: "In effetti non c'era contraddizione tra la sua vocazione di pastore e quella di artista. Van Gogh stesso disse che egli desiderava creare qualcosa di serio, di fresco, qualcosa che contenga un'anima".

Purtroppo Fierens, che afferma che per Van Gogh l'essenziale era "la trasmissione del messaggio" non ci dà altro che le solite frasi. Egli è uno dei liberatori della soggettività nella pittura e oltre ciò che era bello, egli continuò a dedicarsi a quello che era buono. Onoriamo i grandi uomini ignorando le loro intuizioni. Il pittore stesso non ci dice tali banalità.

Van Gogh scrisse a suo fratello:

"Se studiamo l'arte giapponese vediamo un uomo che è indubabilmente saggio, filosofico e intelligente. Come trascorre il suo tempo? Studiando la distanza tra la terra e la luna? No. Studiando la politica di Bismark? No. Egli studia un unico filo d'erba. Ma questo filo lo porta a disegnare ogni pianta e poi le stagioni, le ampie distese della campagna, poi gli animali e infine la figura umana".

Descrivendo le sensazioni che sono alla base del dipinto Ritratto del pittore Bosch, Van Gogh scrisse:

"Oltre la testa io dipingo l'infinito. Creo un semplice sfondo con il blu più profondo e intenso che riesco a creare, e con questa semplice creazione la testa bionda viene illuminata da questo sfondo blu e acquista un effetto misterioso come quello di una stella nel profondo azzurro".

Per Van Gogh, come per tutti i più grandi pittori, furono i sentimenti verso ciò che è semplice e infinito che formano la base della sua arte. Il semplice nell'infinito, l'infinito nel semplice.

Siamo in grado di determinare più specificatamente la profondità dell'intuizione di Van Gogh nei confronti dell'infinito? Sì. Mettendo in relazione il suo lavoro col movimento impressionista, conosciamo il suo orientamento generale. Ciò va verso la ricerca di comprensione dell'universale in natura, che venne percepito dapprima dagli impressionisti nell'atmosfera. Per il resto, guardiamo i dipinti stessi.

L'uso del colore da parte di Van Gogh ci dà le prime indicazioni. Se ci limitiamo ai dipinti eseguiti ad Arles, Remy e Auvers, notiamo la predominanza del colore giallo. Pervade il verde e viene rappresentato nell'arancione. Il blu è usato per contrasto, la cui enfasi coincide col giallo. E' così predominante questo uso del giallo, che nel Il Ponte Levatoio, realizzato ad Arles nel 1888, è presente nel ponte, nella terra, nell'acqua e nel cielo. Si riceve la stessa impressione da Campo degli Ulivi (St. Remy, 1889) e da La Camera da letto di Van Gogh dello stesso periodo. In The Bohemians dipinse il cielo di un giallo-verde chiaro. Il significato è evidente. La presenza del sole si fa sentire prima che entri a far parte delle sue composizioni.

Questo non è un simbolismo ovvio. Noi associamo il giallo col sole come col girasole. Con questo uso del giallo Van Gogh esprime il calore che prova in questa campagna inondata dal sole, tra la sua gente semplice e nelle cose ordinarie che lo circondano: letto, sedie, scarpe e così via. Quando ci ricordiamo che nella stessa regione Cezanne dipingeva usando il blu come colore dominante, la differenza è significativa.

L'assenza del sole rimuove il giallo dallo sfondo: The Care, Evening ha il cielo blu, e il Ritratto del pittore Bosch, come abbiamo visto in precedenza, ha uno sfondo di un blu profondo.

La qualità delle pennellate e della linea ci dicono ancora di più. Egli applicò la pittura in brevi pennellate curve che di per sé suggeriscono le onde, ma nell'insieme del quadro esprimono una vibrazione intensa. Le linee stesse, pesanti, blu scuro, e sempre con una certa curvatura, ci danno questo senso di vibrazione in maniera persino più forte. Ciò è assolutamente evidente nei dipinti Natura Morta, Iris, Champ d'Olives e View of Arles.

Negli ultimi due dipinti c'è una notevole intuizione. I tronchi blu degli alberi delineati con una pesante linea blu ci mostrano l'energia pulsante che proviene dalla terra e che passa attraverso il tronco e i rami più grossi. I rami allora cambiano in verde e nel fogliame si sente l'esplosione nel giallo. Qui

di nuovo sento che il processo creativo viene sperimentato e interpretato correttamente dall'artista. L'intuizione di Van Gogh della natura dell'energia organica è veramente notevole. Non soltanto egli percepì la sua forma di movimento a spirale con una curva sinusoidale (Field in Rising Storm, Le Berceuse e Postman roulin) ma anche la sua qualità esplosiva (dappertutto nel suo modo di trattare le cose che crescono: Le pont d'Anglois, View of Arles e altri ancora).

Inevitabilmente, la sorgente di questa potente vibrazione attrasse il suo interesse. Come Cezanne era irresistibilmente attratto dalla montagna San Victoire, così la visione di Van Gogh era attratta dal sole. Adesso appare direttamente nei suoi dipinti: Cornfields at St.Remy e La Rante aux Cypres. Egli mostra il sole come un corpo vibrante le cui pulsazioni si irradiano all'infuori verso lo spazio e mettono in vibrazione la luna, la terra e le cose che ci vivono sopra.

Adesso disponiamo di varie obiezioni possibili. Nei suoi autoritratti Van Gogh rivela consapevolezza di questa vibrazione dentro e attorno a se stesso. Può essere, allora, che quello che dipinse nel sole, nell'atmosfera e nelle cose che crescono fosse semplicemente una proiezione? Senza la conoscenza dell'energia organica, senza la percezione di Van Gogh, si potrebbe propendere a pensarla così. Che la percezione di Van Gogh corrisponda esattamente alla realtà è dimostrato dalle radiografie fatte da Reich dell'energia organica. Come ho affermato all'inizio di questo articolo, esse corrispondono esattamente a ciò che dipinse Van Gogh. La grandezza di questo artista è il fatto che egli percepì non solo la vibrante energia organica, ma la espresse plasticamente nel colore, nelle linee e nelle pennellate, in modo tale che ogni oggetto a cui prestava il suo tocco si impregnava del calore e della affettività della sua personalità.

Ci si aspetta comunque che qualcuno dica: "Era pazzo, lo dimostra la sua pittura. Quello non è il modo in cui le persone normali percepiscono la natura". Per fortuna, diversamente che dagli scienziati della statistica, l'homo normalis non è il nostro criterio di salute o di valore.

Sono proprio queste persone normali con le loro incapacità di comprendere il vivente che sono responsabili della follia degli individui più sensibili. E' gratificante quanto i critici dicono, in questo caso: "La tragedia di Van Gogh non è nei suoi dipinti, che hanno il loro posto molto al di là del pathos della sua vita e che appartengono al piano di un intelletto sano, stabile" (Paul Fierens).

Si trova nel caso di Van Gogh lo stesso errore grossolano che segue il tentativo di comprendere Gauguin. Il realista viene confuso con il sognatore, la percezione con la tecnica. Così Fierens dice: "Lo spirito dell'impressionismo non lo aveva per nulla conquistato o penetrato completamente" e "Il disegno consiste di linee pesanti, continue o ininterrotte che delineano le forme e che hanno tanta importanza a causa della loro qualità decorativa quanta a causa del loro prestigio come segni per registrare emozioni". Ma poi Fierens non è in grado di spiegare le manifestazioni liriche a spirale, ondegianti.

No, è tutto sbagliato. L'artista che si protese verso l'infinito è nello spirito degli impressionisti. E' in contatto con la natura, non aggiunge nulla a ciò che vede. Ciò che percepisce non è la realtà dell'uomo qualunque, contiene qualcosa dell'infinito. I suoi dipinti si possono dichiarare decorativi solo se non compresi. La qualità delle sue linee non è simbolica, esse rappresentano direttamente l'energia organica nell'universo, come egli la sentì e come la sentirono anche altri.

No. La pittura di Van Gogh non è l'espressione dell'angoscia del suo cuore. Egli fu capace di innalzarsi sopra ciò, di creare una pittura che fosse ardore e serenità. E, infine, né lui né Cezanne trascesero lo stadio della percezione. Cose simili possono essere percepite soltanto da critici che cercano di interpretare il lavoro di un artista dal punto di vista intellettuale, perché a loro mancano la sensazione, le intuizioni e le esperienze emozionali che da sole possono produrre il capolavoro.

Conclusioni

Così giungiamo al termine di un'epoca illustre della storia dell'arte della pittura. In questa breve presentazione è stato impossibile fare piena giustizia all'opera degli artisti studiati. E' stato il nostro scopo, comunque, trovare l'ispirazione comune del movimento artistico e vedere come si esprime nei diversi pittori.

Questa ispirazione comune la chiamo lo spirito dell'impressionismo. Esso risiede in un andare fuori emozionale come risultato del quale l'artista prende contatto diretto e immediato con la natura. Ebbe inizio in un ambiente in espansione. Se un tale movimento artistico espansivo sia possibile in un periodo di paura e di incertezza è una questione che vorrei discutere più avanti. Come risultato di questo contatto con la natura, l'artista divenne consapevole dell'esistenza di una forza naturale, o forza cosmica, il nome ha poca importanza, che è responsabile del processo creativo della natura. Questa è la visione dell'impressionismo.

Questo spirito, questa visione vengono condivise da tutti i grandi pittori di quest'epoca, da Monet a Van Gogh.

Tutto ciò è accennato o ammesso da tutti gli storici del periodo. E' più importante e molto più difficile stabilire la percezione vera e l'intuizione dell'artista nei confronti di questa forza cosmica. Fu possibile solo tramite la scoperta di Reich dell'energia organica, che egli dimostrò scientificamente come una vera forza cosmica. Mancando questa conoscenza agli storici dell'arte, essi sono condotti, in modo del tutto comprensibile, a esprimere frasi vuote.

Nel corso di questo studio mi meravigliai e mi compiacqui di vedere quanto acute fossero le percezioni di questi artisti, della natura e delle manifestazioni di questa forza cosmica o energia organica. Poiché essi non furono soddisfatti di accettare la sua presenza, lottarono per scoprirne i segreti.

In ciò l'artista è, a un certo grado, anche uno scienziato funzionale, come ogni scienziato funzionale è allo stesso grado un artista. E' questa ricerca di comprensione dell'universale (l'energia organica) che unisce questi pittori. E' quindi parte di quello che intendiamo per spirito dell'impressionismo.

Adesso riesaminerò le intuizioni e le percezioni di ogni pittore. Spero che siano state sviluppate sufficientemente nelle precedenti analisi per convalidare i punti principali di questa tesi. D'altro canto, vorrei dire che non sono stato in grado di fare di più che delineare il corso di uno studio dell'impressionismo, che merita una maggiore conoscenza e attenzione di quello che vi ho potuto portare. Questo è lavoro per uno storico d'arte. Per ragioni simili ho dovuto tenere fuori dalla considerazione altri problemi e questioni che sono pertinenti a una ricerca di questo tipo. Una è la relazione tra le qualità liriche di un dipinto e le percezioni e le intuizioni dell'artista nei confronti della natura. A ogni modo, non sento che questo studio sarebbe completo senza alcune parole sul tipo di pittura che seguì l'epoca impressionista.

Da un lato gli impressionisti, intesi nel senso che include Cezanne, Gauguin e Van Gogh, sono considerati tutti assieme i padri della nuova arte moderna. Affermare questa tesi richiede una distorsione del lavoro di questi artisti che vorrei correggere. Dall'altro, la confusione che esiste nei circoli artistici contemporanei può trovare chiarezza nei principi sviluppati in questo studio.

Arte moderna

L'arte moderna, che io distinguo dalla pittura dell'epoca impressionista, coincide grosso modo col ventesimo secolo. Si può separarla dalla pittura del periodo precedente per il fatto che questa arte ha un orientamento totalmente diverso. Questa breve analisi avrà lo scopo di evidenziarlo e valutarlo. Scuole singole e singoli pittori verranno menzionati solo incidentalmente.

L'impressionismo, come abbiamo visto, fu il risultato di un forte andare fuori dei pittori. Derivò la sua energia dalla forza dell'impulso e venne nutrito dal suo contatto diretto e immediato con la natura. E abbiamo anche visto quali intuizioni abbia prodotto. Una generazione più tardi, nel caso di Gauguin e Van Gogh, era divenuto sempre più difficile mantenersi in questo spirito. Per far ciò fu necessario l'isolamento di questi pittori. Non è facile mantenere un tale stretto contatto con la natura in un ambiente culturale che nega l'esistenza e distrugge attivamente l'unità dell'uomo con la natura. Quindi la lotta che intrapresero gli impressionisti per far accettare il loro lavoro non fu di aiuto ai giovani pittori.

Così, il successo di Monet e Renoir non assicurò quello di Cezanne, Seurat, Gauguin e Van Gogh. In parte ciò fu dovuto al fatto che l'accettazione di questi artisti da parte dei critici e del pubblico non toccò le loro intuizioni sulla percezione. Ma questa stessa mancanza caratterizzò i pittori stessi. Monet rigettò l'arte di Seurat. Cezanne non riuscì a comprendere la pittura di Gauguin. Ciascuno senti

che soltanto lui aveva visto e interpretato correttamente l'universale, o forza cosmica, in natura. Ciò lo rese cieco nei confronti di tutto tranne che delle proprie percezioni. E' un difetto in qualche modo inerente alla intuizione artistica. Può essere evitato soltanto quando le percezioni dell'artista trovano sostegno in una scienza naturale.

I tempi cambiavano rapidamente. La separazione tra scienza e arte si era approfondita pericolosamente.

Alla svolta del secolo il pensiero meccanicistico aveva pienamente conquistato ascendente in campo scientifico. Quando pensiamo che la prima guerra mondiale era lontana meno di quattordici anni, possiamo avere una certa idea di questo cambiamento. Le grandi rivoluzioni liberali del ventesimo secolo avevano aperto le porte a nuove sofferenze. I semi della distruttività che doveva manifestarsi in maniera eclatante durante il ventesimo secolo cominciarono a germogliare.

Vi era una trasformazione in corso anche nei concetti fondamentali dell'arte, analoga a quella che traspirava nella scienza. Bazin descrive il cambiamento nella pittura nel modo seguente: "Tra il 1880 e il 1885 si espresse un grande movimento di reazione contro questa sottomissione alla natura". Continua poi così: "Qualsiasi nome venga dato a questa rivoluzione, simbolismo, sintetismo, neotradizionalismo, il suo oggetto è di far dell'idea piuttosto che della sensazione l'ispirazione di un'opera d'arte". Dorival analizza la reazione contro l'impressionismo in termini della ribellione dell'individuo: "L'arte è la produzione dell'uomo, di un uomo... Svincolata dalla natura, la pittura obbedisce soltanto al suo creatore". Diamo uno sguardo a ciò con maggiore attenzione. Notiamo che il periodo della reazione nasce abbastanza presto da includere la maggior parte del lavoro di Cezanne e tutto quello di Seurat, Gauguin, Van Gogh. Per far ciò, l'autore deve limitare l'impressionismo alla sua tecnica e allo studio dell'atmosfera. Nel senso del suo spirito e visione, l'impressionismo abbraccia questi pittori. Lo scopo di una tale divisione è di mettere in connessione l'arte moderna direttamente con i grandi pittori dell'epoca impressionista e di giustificare le tendenze moderne con le loro tecniche. Cosicché Cezanne viene chiamato ora padre dell'arte moderna. Gauguin è un simbolista. Van Gogh è appropriatamente padre delle Fauves e così via.

Dal punto di vista della tecnica si possono trovare delle giustificazioni per questo tentativo di discendenza. Per definizione, la pittura piatta di Gauguin può essere chiamata decorativa. La esultanza di colore di Van Gogh può essere confrontata con quello che intende il Fauves. A un livello più profondo, quello della qualità emozionale della pittura, delle intuizioni e delle percezioni che esprime, non c'è relazione tra le due epoche e i loro pittori.

Se traduciamo l'affermazione ambigua sottomissione alla natura con contatto diretto con la natura, Cezanne, Gauguin e gli altri non possono essere separati dall'impressionismo. Qualsiasi altro significato della frase ci porterebbe alla contraddizione dell'osservazione di Dorival: "Liberato dalla natura". E pensare agli impressionisti altrimenti che individualisti è contrario ai fatti che Dorival stesso affermò. Si può immaginare che gli impressionisti non avevano idee, che ogni atto creativo non implica la sintesi, o che si può essere artista e non esprimere se stesso? Ma basta con tutto ciò.

Quello che è implicito nell'arte moderna, in qualsiasi modo venga chiamata, è semplicemente un ritirarsi da quel contatto diretto e immediato con la natura che segnò tutti i pittori impressionisti. Ritirarsi nel proprio studio per alcuni, ma ritirarsi in se stessi per tutti. E' quanto si deduce dalla frase di Bazin: "Fare dell'idea piuttosto che della sensazione l'ispiratrice dell'opera d'arte". Impareremo più tardi appieno il significato di questa elevazione dell'idea.

Questo ritirarsi ebbe luogo in stadi e in gradi diversi tra i vari pittori. Toulouse Lautrec, per esempio, era in grado di entrare in contatto con la vita in un music hall e in un nightclub e soltanto con quel tipo di vita. Vero è che la sua linea è molto espressiva e il suo modo di vedere satirico, ma è ancora molto distante dalla natura dolce e pulsante degli impressionisti.

Il ritiro doveva spingersi molto più in là fino a che, alla fine, venne perso tutto il contatto con il vivente. Si manifestò dapprima con la distruzione della struttura e della forma. Così Bonnard poté dire: "Il colore era fine a se stesso".

Se guardiamo la pittura di Bonnard o quella di qualsiasi altro dei coloristi contemporanei si ottiene l'idea di questo fine. Questi dipinti danno l'impressione del tentativo di piacere orgiastico in opposi-

zione al piacere orgastico (il secondo termine è usato come Reich lo definì e non come suo significato tratto dal dizionario). George Besson, in un testo introduttivo alla Pittura del 1900-1940, dice altrettanto, ma con minore chiarezza: "Bonnard fu un re nel dematerializzare la natura ogni giorno usando la diffusione e una polifonia cromatica delle quali ha la prerogativa". Di Matisse scrive: "Per mezzo del potere del suo capriccio e delle variazioni cromatiche, irritanti e sedative, continuava a ridestare la vecchia base sensuale degli uomini".

Per comprendere questa effusione sensuale si deve avere un certo quadro della Parigi di quel tempo. Besson dice: "Parigi ha il mercato della pittura con duecento commercianti, duemila sensali e ventimila speculatori". Parigi era anche la corte delle supergratificazioni. "Sei dozzine di bellimbusti dei tre sessi mostravano al mondo il senso del fascino che doveva essere mostruoso e della singolarità che poteva essere sciocchezza". In qualsiasi modo venga espresso, possiamo vedere il quadro. Non dico che il pittore fosse parte di questa perversione, ma che, circondato da un tale ambiente, non poteva entrare in contatto con la natura, solo dalla quale può provenire la grande pittura. C'erano tentativi di riforma, moniti all'ordine, alla disciplina. La reazione contro un eccesso condusse semplicemente a un altro. A reazione seguì reazione. Vi furono molti tentativi seri e costruttivi di trovare una base comune. Fallirono. La pittura d'oggi mostra la stessa confusione. Perché?

Avendo negato la realtà non fu più possibile trovarla. Lo sbaglio venne anche da un grande fraintendimento. Bazin lo dimostra quando dice: "Contestando alla materia qualsiasi realtà materiale, gli impressionisti vedono in essa soltanto un gioco di apparenze luminose; persino a queste i simbolisti concedono solo il valore di un miraggio. L'arte del ventesimo secolo, trasgredendo tutto il verosimile, andrà avanti fino a rendere tutta la pittura un mero gioco di segni".

La conclusione è corretta, ma da dove prende la nozione che gli impressionisti negavano la realtà materiale dell'oggetto? Errori del genere accadono sempre quando si tenta di interpretare un dipinto dal punto di vista intellettuale senza comprenderne la base emozionale. Al contrario, gli impressionisti aggiunsero alla realtà scontata dell'oggetto la realtà dello spazio, alla realtà conosciuta della materia la realtà di una forza o energia cosmica universale. Cosa c'è da dire della piccola sensazione che Cézanne per tutta la vita cercò di realizzare? Non gli derivò dalla attenta osservazione della natura? Anche Seurat giustificò la sua legge del contrasto simultaneo osservando la natura. Nulla è più pericoloso nell'arte tutta di questo estetismo intellettuale. Ciò risulta inevitabile nel misticismo e nelle razionalizzazioni meccaniciste. La venerazione dell'idea pura e la disintegrazione di quell'armonia organotica che unisce l'uomo alla natura. Essa scinde l'unità di mente e cuore e lascia l'artista come un guscio vuoto. Un'idea è in teoria altrettanto buona come qualsiasi altra. Da ciò ne deriva la perdita di ogni criterio e riferimento alla "crisi dell'individuo che raggiunge pieno effetto nella più profonda confusione". Dorival rivela una buona comprensione quando fa riferimento "alla crisi dell'individuo che raggiunge pieno effetto nel nostro tempo ma si mostra fin dal 1890 nell'arte". Ciò è analogo alla descrizione di Reich della condizione dell'individuo massificato di oggi come la libertà di essere schiavo di qualsiasi persona. Secondo, un'idea, per quanto vera, se è separata dalla percezione del processo vivente è soltanto una mezza verità. Essa rende cieca la visione e nasconde la verità intera perché sulla base dell'idea si tenta di ricostruire l'intero processo vivente, una cosa impossibile. Questo errore è alla base del pensiero contemporaneo nella scienza e nell'arte. Ciò spiega perché durante il periodo dal 1900 al 1940 si svilupparono più di venti scuole di pittura, ciascuna delle quali affermava di ritrarre l'intera verità, cioè di ricostruire l'Universo.

Una percezione non soffre di questa mancanza. Ha senso solo quando è messa in relazione al processo totale. Proviene dall'armonia organotica e non può essere scissa dalla realtà. Ebbi occasione di vedere un gran numero di dipinti contemporanei alla ventiquattresima Mostra Biennale di Arte Contemporanea a Venezia. Due impressioni si sono stampate nella mia mente. Una è quella del vuoto espresso da colori freddi, un paesaggio desolato, una produzione surrealista con ossa, e così via, o nei cosiddetti dipinti primitivi. Questo vuoto e questa mancanza di colore accomunavano tutti i Paesi che hanno partecipato alla Mostra. L'altra impressione proveniva da dipinti in cui l'artista tentava di creare una sensazione di calore tramite un uso esuberante del colore. Per me la loro espressione è diversa. Quando i colori predominanti in quei dipinti sono sfumature di rosso e le forme non sono

quelle familiari in natura, sento un forte elemento di misticismo. Non desidero emettere una condanna di tutti i pittori contemporanei. Certo è che ce ne sono alcuni, forse molti, che lavorano con una buona sensazione nei confronti della vita e un contatto reale con la natura. Qui mi interessano le tendenze in senso ampio dell'arte moderna che mi colpiscono perché hanno un carattere negativo.

C'è sempre l'argomento che questi dipinti riflettono lo spirito del nostro tempo. Assolutamente vero. Ma, a parte il fatto che lo sappiamo da circa due secoli, è importante che nessuna quantità di negazione ci fa fare un solo passo in avanti. E' triste quando si va via da una mostra d'arte con una sensazione generale di depressione. Se l'artista si autoesclude dai processi naturali, si autoesclude da tutte le vere aspirazioni artistiche. Ciò conduce, come afferma Bazin, "all'astrazione che fa dell'uomo moderno un essere sradicato su un pianeta conquistato".

Nel concetto reichiano di democrazia del lavoro troviamo la risposta alla domanda se un movimento artistico espansivo sia possibile in tempi di paura e di incertezza. Nella società di uomini e donne che lavorano, a cui appartiene il vero artista, in comunione con altri artisti che condividono un punto di vista simile e in relazione a una scienza, che, anch'essa, tenta di comprendere e proteggere il vivente, possono essere piantati i semi di un rinascimento artistico. Questa scienza non può essere quella della fisica atomica, dei jet e così via. Un rinascimento dell'arte avverrà solo attraverso una stretta connessione col funzionalismo energetico di Reich.

Nei fenomeni orgonotici della natura, cioè nei grandi processi naturali, gli sforzi dell'artista e dello scienziato trovano un terreno comune. Per uno essa racchiude i segreti della bellezza, per l'altro i segreti della conoscenza. Gli impressionisti hanno esplorato questi fenomeni orgonotici, ma sfiorandone solo la superficie.

Concluderò con due esempi. In tutte le grandi Mostre d'Arte contemporanea non ho trovato un solo quadro raffigurante bambini, in una qualsiasi delle loro miriadi attività. Abbiamo esaurito il soggetto? Eppure, qui si trova una ricchezza inesauribile di forme per l'artista. Ma deve essere sentita, percepita, sperimentata. Ciò che è vivo può essere afferrato soltanto con la sensazione. Non si possono costruire idee sui bambini non più di quanto si possano costruire i bambini.

L'altra è l'attività lavorativa stessa. Non dobbiamo limitarci a essere contadini e pescatori. C'è qualcosa di romantico nella trasformazione dell'energia umana in prodotti materiali. Il selvaggio sentiva un vincolo di unione con l'animale che cacciava e lo esprimeva nei suoi disegni primitivi. Un legame tale esiste tra chi lavora e il suo prodotto. Anche questo è degno di espressione.

L'essere umano odierno è tagliato fuori dal sentire le fonti della sua vita. D.H Lawrence ben lo descrisse quando disse dei minatori: "Non conoscono la bellezza che si trova dentro di loro. La coprono di bruttezza. Questa bruttezza può essere eliminata solo attraverso il contatto con il bello, il vivente". L'artista può essere di grande aiuto per mostrare la via verso questa bellezza". Gli impressionisti lo fecero portandoci in contatto più stretto con la natura. Perciò il loro lavoro non perderà mai il suo fascino, i loro nomi non saranno mai dimenticati".

Tratto da Bioenergetic Analysis.

Traduzione del Centro di Documentazione W. Reich, a cura di Massimo Marietti