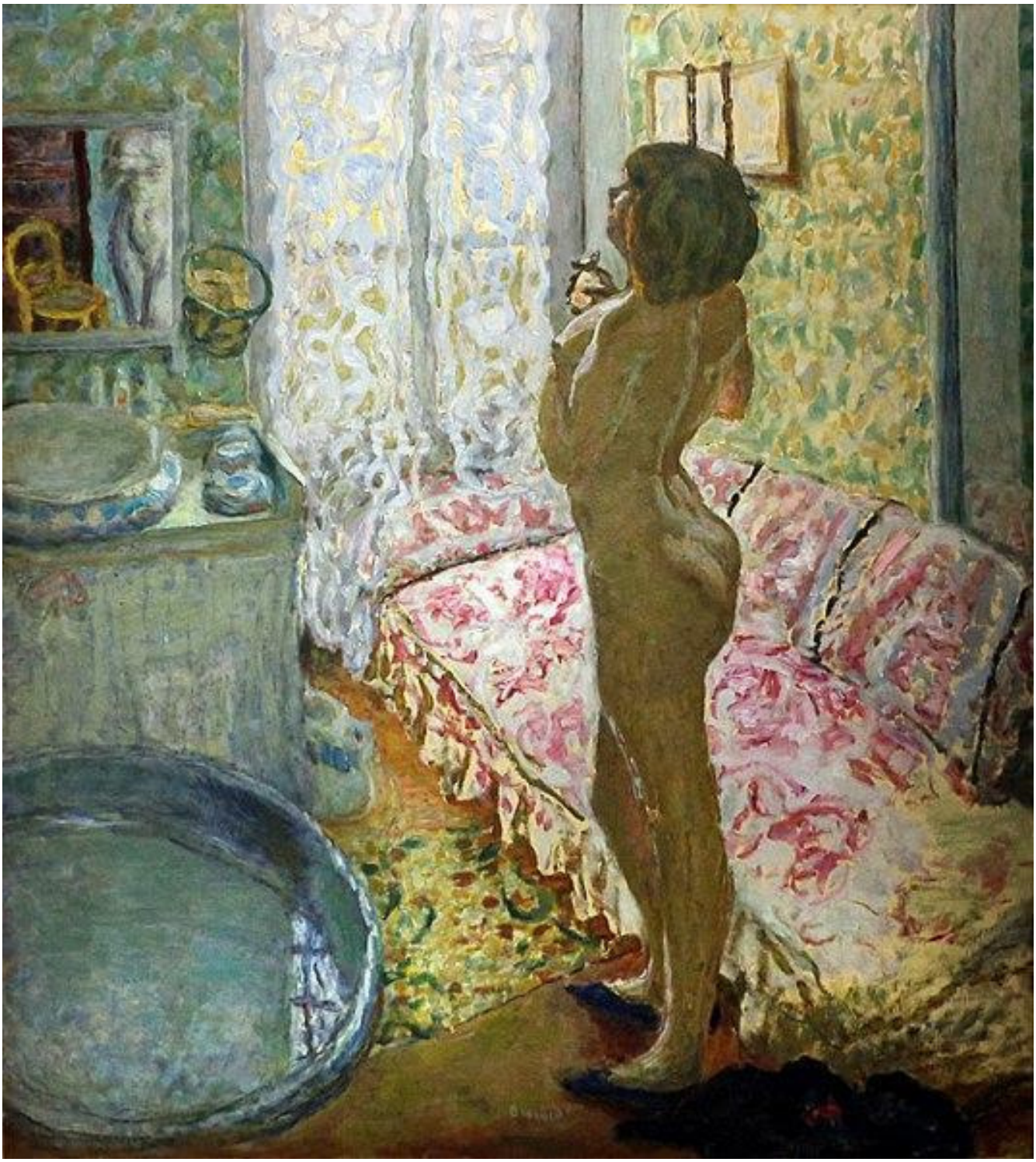
DOPPIOZERO

Pierre Bonnard. The Colour of Memory

Stefano Jossa

26 Febbraio 2019

Una foto di André Ostier ce lo mostra settantaquattrenne, affaticato e malinconico, seduto al sole col suo cagnolino sulle gambe piegate e lunghissime e tra le mani forti e grinzose. Si apre così la mostra che la Tate Modern dedica ora a Pierre Bonnard, con l'obiettivo di dimostrare che il grande pittore espressionista dell'intimità e dell'immediatezza fu soprattutto ossessionato dalla memoria e dalla durata: **Pierre Bonnard. The Colour of Memory** (fino al 6 maggio; catalogo a cura di Matthew Gale, Tate Publishing, 240 pp., £25). Prendendo come spunto due suoi famosi 'ritorni', *Nu à contre-jour* e *Jeunes femmes au jardin*, dipinti intorno agli anni Venti, ma rivisitati e modificati in un momento successivo, addirittura oltre vent'anni dopo nel secondo caso, la mostra insiste sullo sguardo idealizzante di Bonnard, capace di trasfigurare il dato iperrealistico di partenza fino a trasporlo in una dimensione atemporale che guarda all'eterno. Dipingeva quasi solo a memoria, del resto, cercando di catturare attraverso il ricordo l'essenza della visione anziché farsi condizionare dal contesto riproducendo dal vivo.



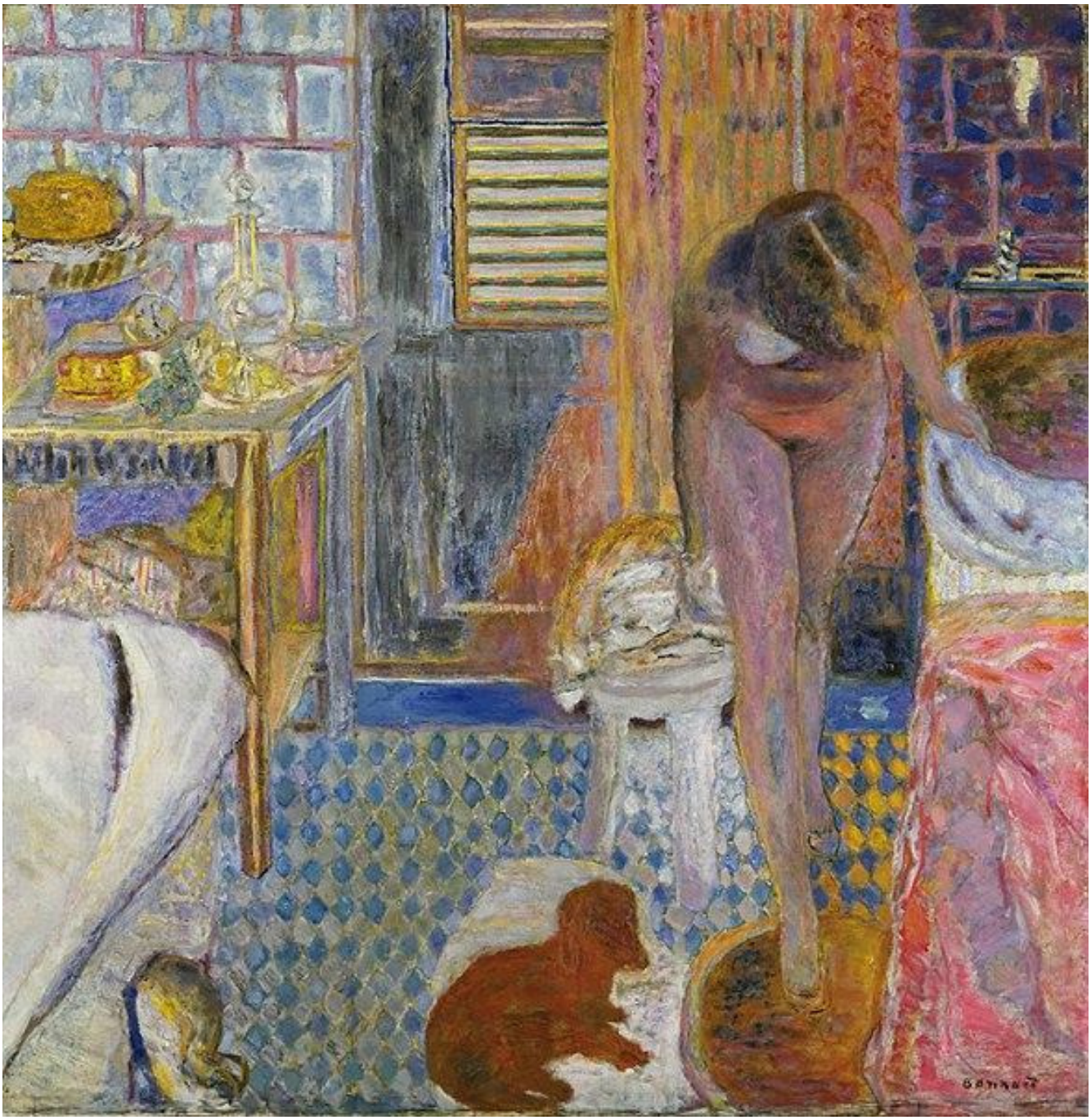
Pierre Bonnard, Nu à contre-jour.

Tutt’altro che interni borghesi e miti bohémien, i suoi ritratti con l’amante, poi fidanzata e infine moglie Marthe de Méligny, conosciuta nel 1893, a 26 anni, ma sposata solo nel 1925, a 58 anni, rimandano a una dimensione edenica, che rinnova i miti antitetici e complementari del paradiso perduto e dell’età dell’oro: stranamente malinconici, quasi sempre colti nell’intimità della toilette, i suoi nudi

sono sorprendentemente plastici rispetto al realismo e alla morbosità della maggior parte dei suoi contemporanei, ma anche disperatamente soli, anche e soprattutto quando sono in coppia.

In origine, la mostra lo spiega didascalicamente, fu la fotografia, che toglie all'immagine la possibilità del movimento e della trasformazione: così catturato, l'attimo sfugge al tempo e diventa eterno. Da un pittore ossessionato dalla ricerca della durata sarebbe lecito aspettarsi culto del dettaglio e della forma, nel tentativo di trascendere la contingenza; ma Bonnard non vuole negare la vita, anzi cerca di fotografarla nella sua dimensione sentimentale piuttosto che puramente fenomenica: sacrificando la forma al colore, a partire dall'incontro coi *fauves*, la sua sintonia ideale (per l'ambizione travolgente e totalizzante dell'opera d'arte) si rivela, ancorché scandaloso possa sembrare, più con Picasso, che lo odiava, che con Matisse, che lo adorava. È probabile che avesse letto Nietzsche, anche se appariva lavoratore indefesso senza ambizioni intellettuali; ma certamente è lì la sua radice, consapevole o meno: 'un arrêt du temps' era la sua definizione dell'opera d'arte, com'è quasi scontato da parte di un francese contemporaneo di Proust. Le sue tele, in effetti, non dipingono né il reale né l'immaginario, ma un reale trasfigurato dall'emozione del ricordo, ha scritto Jean Clair.

La pienezza della vita, oltre le sofisticazioni degli impressionisti e le assolutizzazioni dei realisti, sta solo nel movimento lungo e morbido, profondo ed energico, della pennellata che cattura luci e ombre attraverso il colore, impedendo che il dettaglio prevalga sull'insieme, ma evitando anche che l'insieme sia una totalità in sé compiuta: in *La toilette*, del 1914, ripreso e ritoccato nel 1921, l'iconografia tradizionale della donna allo specchio è stravolta dal fatto che il riflesso dà conto di quello che da dietro non è intuibile, il movimento della mano con l'asciugamano, mentre l'altra metà della tela è puramente ornamentale, come se la realtà si possa catturare solo attraverso la riduzione del campo visivo e la memoria implichi una necessaria relazione con l'oblio. Mai esplicitamente filosofico, Bonnard lo diventa per il solo fatto che incita continuamente a entrare nel quadro, assumendo il suo stesso punto di vista, come nei suoi tantissimi paesaggi visti da una finestra o da una balconata. Un restringimento del focus, per vedere più in profondità: di qui i suoi tagli clamorosi, che fanno fuori gran parte dell'immagine integralmente concepita per concentrarsi sull'intimità del marginale, come in *Le Café* (1915), dove una delle figure è senza testa e l'altra non è interamente inclusa nello spazio della tela.

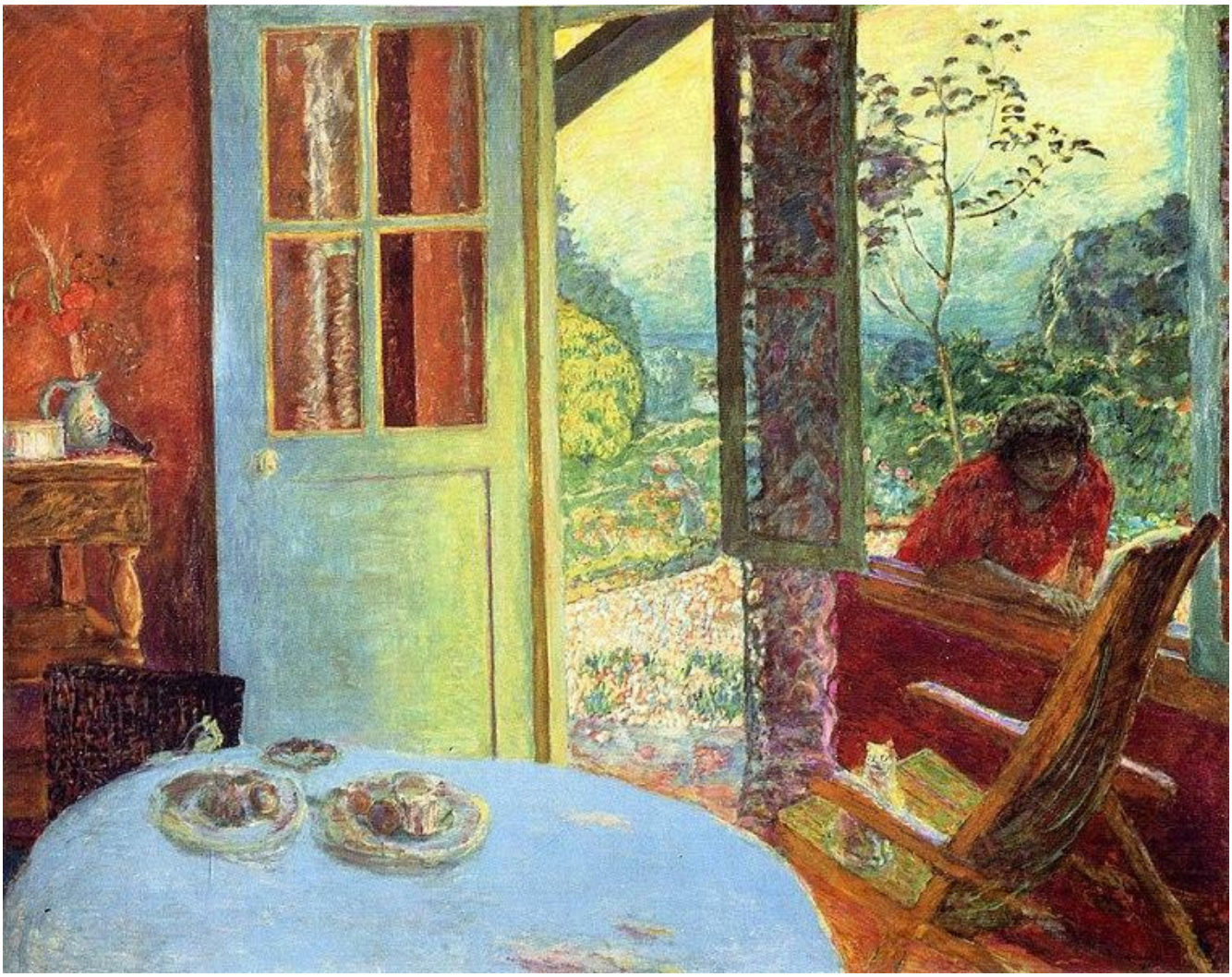


Pierre Bonnard, The bathroom, 1932.

È il condizionamento dello sguardo che gli sta a cuore, unico strumento per cogliere ciò che è dentro insieme a ciò che si vede. Alla Biennale di Venezia del 1926 si presenta con *La Cheminée* (1916), dove il fatto che l'immagine che vediamo sia in uno specchio dove né il pittore né noi appariamo ci obbliga o ad assumere la posa che è nel quadro o a sospendere il patto di finzione. In entrambi i casi il quadro parlerà a noi più che se c'invitasse alla pura contemplazione.

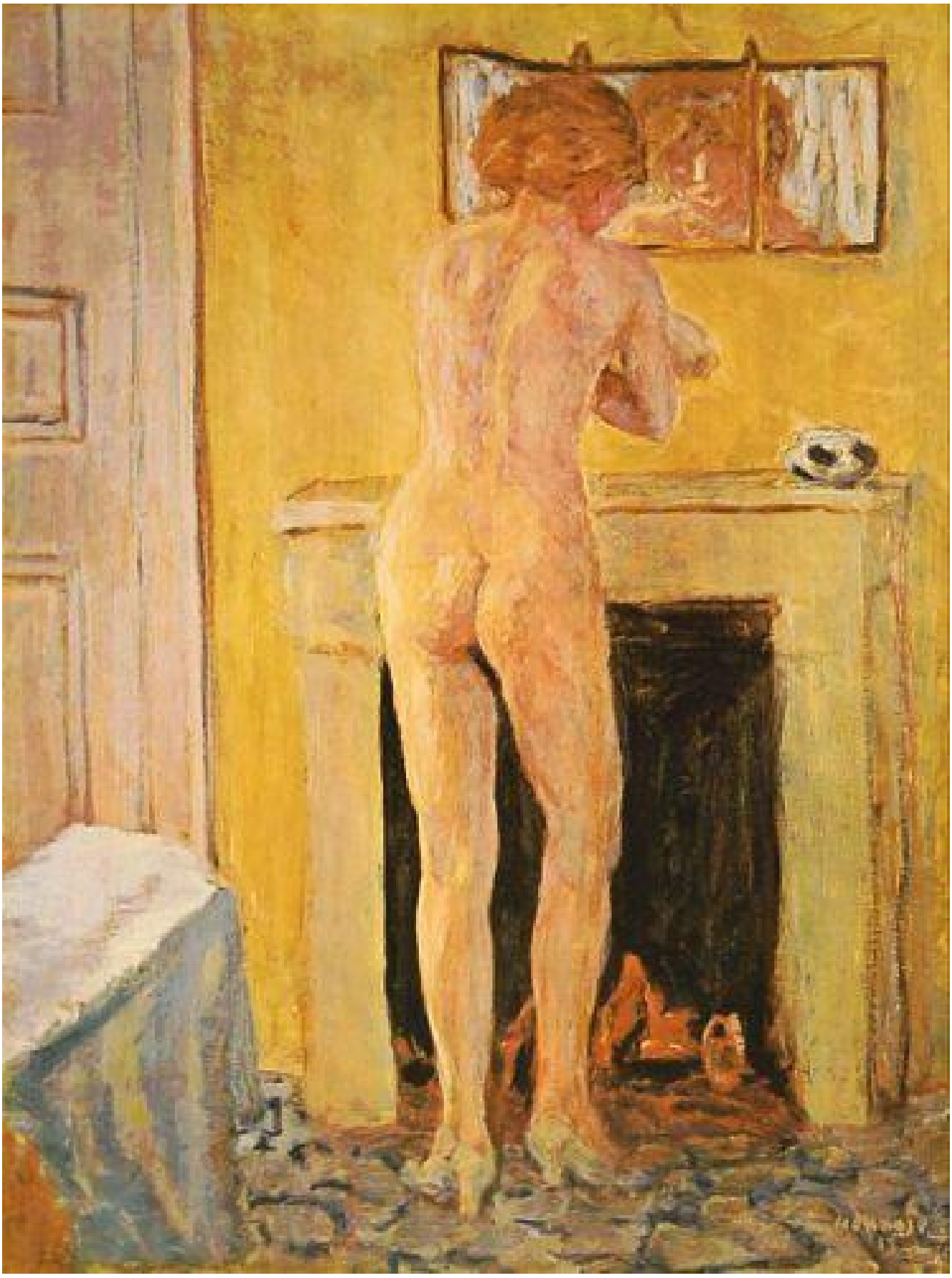
La sfida lanciata a Manet con la tela di enormi dimensioni (260 x 340 cm) *L'Été* (1917) non potrebbe essere più ideologica per uno che è sempre stato considerato intriso d'impressionismo e che veniva dall'esperienza *nabis*: campo lungo anziché primo piano, grandi macchie di colore anziché pennellate veloci, per esprimere l'incontro anziché l'occasione e far vincere la sensazione sull'impressione. Sempre più visionario e allucinato col passare del tempo, Bonnard va alla ricerca dell'inquadratura, in modo da incorniciare il punto di vista, costringerlo e limitarlo. L'inafferrabile diventa individuabile e l'effimero si solidifica: è il colore a rendere tutto pastoso, come se la realtà prendesse vita nella tela e solo nella tela.

La mostra insiste inesorabilmente sulla scansione temporale e sulle occasioni esterne (i viaggi, la morte della madre, il tradimento di Marthe con Renée Montchaty), secondo il gusto del biografismo e dell'aneddotica tipico della critica anglosassone, ma ciò che colpisce di più qui è la straordinaria continuità dell'esperienza di Bonnard, che effettivamente lavora sempre sugli stessi temi e con la stessa tecnica.



The diningroom in the country, Pierre Bonnard, 1913.

Se il fatto che una tela destinata al salotto degli Hahnlosers risultasse troppo larga per quello spazio farà sorridere lo spettatore inglese e se la consapevolezza che Bonnard lavorava sempre con l'obiettivo d'incorniciare le sue tele per la vendita farà cogliere meglio il suo radicamento nella prospettiva del mercato, la forza della mostra sta piuttosto nell'introduzione al campo visivo di Bonnard, che lavora sui suoi nudi, sul suo cagnolino, sui suoi paesaggi e sulle sue nature morte con un'unica ossessione: *carpe diem*, prendere l'attimo e restituirlo per il futuro. "Gli spettatori impietriscono quando passa il treno", annotava un altro suo grande contemporaneo, Franz Kafka, in apertura dei suoi diari, nel 1910: quell'attimo d'immobilità di fronte alla velocità del tempo è ciò che entrambi, Kafka e Bonnard, continuamente vedono sfuggire e continuamente cercano di fermare.



Pierre Bonnard, Nude at the fireplace, 1913.

Chi canta non è necessariamente felice, diceva a chi lo considerava pittore facile e ingenuamente positivo, perché colore e luminosità non sono solo speranza e ottimismo. Gli oggetti e le figure che popolano le sue tele sono in fondo la resa dell'artista alla realtà: se fosse stato per lui, avrebbe dipinto solo colore. Totalmente estraneo al cubismo e al surrealismo, più tardi acclamato come maestro da gran parte degli astrattisti, sembra effettivamente puntare a trascendere la realtà con lo sguardo, e a dipingere non la natura ma la pittura, su un percorso di lunga durata che va da *Nu accroupi au tub* (1918) a *Grande salle à manger sur le jardin* (1934-5) fino a *Baigneurs à la fin du jour* (1945), con l'immagine che sfuma, si riflette, svapora. Inserito fin dal 1925 nel canone dei dieci pittori più rappresentativi della contemporaneità, a volte sembra nato vecchio: e vecchio la mostra ce lo restituisce, visto che parte da quando aveva già più di trent'anni.

Eppure voleva presentarsi ai pittori del XXI secolo, il nostro, 'con le ali di una farfalla', appuntava sull'ultima pagina del suo diario. Già subito dopo la sua morte, tuttavia, uno dei critici più influenti del momento, Christian Zervos, si chiedeva se fosse stato un grande pittore: facile, decorativo, figlio degli impressionisti ed estraneo alle concettualizzazioni della modernità, gli sembrava rivolto solo al passato, pittore da salotto, senza inquietudini e senza sperimentazioni. Gli replicava Matisse, a mano sulla pagina di una copia della rivista dove era apparso l'articolo: "Oui! Je certifie que Pierre Bonnard est un gran peintre pour aujourd'hui et sûrement pour l'avenir". Aveva ragione lui, perché, con la sua cancellazione della prospettiva, il suo procedere per piani multipli, la sua dedizione assoluta alla composizione e la sua oggettivazione del soggettivo, Bonnard è uno di quegli artisti che non sai mai se sono antichi o moderni, ma il tempo lo fanno fermare.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

