

GIUSEPPE VIRELLI*
Bologna

LE NABI AUX BELLES ICÔNES:
MAURICE DENIS TRA TEORIA E PRASSI

RIASSUNTO – Nell’agosto 1890 l’allora giovanissimo Maurice Denis pubblicò sulle pagine della rivista parigina «Art et Critique» un breve saggio intitolato *Définition du Néo-traditionnisme*. Con questo testo, il futuro cofondatore del gruppo dei Nabis pose le basi ideologiche del movimento simbolista, anticipando di fatto l’amico e collega Gabriel Albert Aurier, autore di quello che è considerato a tutt’oggi il manifesto “ufficiale” di questo movimento: *Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin* (1892). Nel suo testo, il pittore originario di Granville definisce infatti, a modo suo, i famosi cinque punti stilati da Aurier solo due anni più tardi (ideismo, simbolismo, sintetismo, soggettivismo e decorativismo), dimostrando così di essere non solo un artista all’avanguardia, ma anche un fine teorico attento al dibattito critico del suo tempo.

PAROLE-CHIAVE: Simbolismo; Nabis; critica artistica; teoria artistica; arte cristiana

ABSTRACT – In August 1890, the then very young Maurice Denis published a short essay in the pages of the Parisian magazine «Art et Critique» entitled *Définition du Néo-traditionnisme*. With this text, the future co-founder of the Nabis group laid the ideological foundations for the Symbolist movement ahead of his friend and colleague Gabriel Albert Aurier, the author of what is still considered the “official” manifesto of this movement: *Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin* (1892). In his text, the Granville-born painter provides his own definition of the famous five points drawn up by Aurier only two years later (ideism, symbolism, synthetism, subjectivism and decorativism), thus demonstrating that he was not only an avant-garde artist but also a keen theoretician attentive to the critical debates of his time.

KEYWORDS: Symbolism; Nabis; art criticism; art theory; Christian art

* ✉ giuseppe.virelli2@unibo.it;  <https://orcid.org/0000-0002-6619-9943>

Quando nel marzo 1892 Gabriel Albert Aurier (1865-1892) pubblica sulle pagine del «Mercure de France» il famoso saggio *Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin*, i principali attori del Simbolismo pittorico francese erano già attivi da qualche anno.¹ Tuttavia, la forza persuasiva della prosa aurieriana e la sua capacità di sintesi lo hanno reso, *de facto*, il manifesto ufficiale di questo movimento nato in Francia allo scadere del nono decennio del secolo XIX e manifestatosi in tutta Europa seppure con accenti diversi.² Momento centrale di questo testo sono i famosi cinque punti programmatici stilati in maniera chiara e puntuale dal giovane critico:³

- 1) *Idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée;
- 2) *Symboliste*, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes;
- 3) *Synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale;
- 4) *Subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais eu tant que signe d'idée perçu par le sujet;
- 5) (c'est une conséquence) *Décorative* – car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste.

In breve, con il lemma 'ideista' Aurier indica la volontà da parte degli artisti simbolisti di superare il concetto di 'rappresentazione' basata sulla *mimesis* della natura, per protendere verso la presentazione delle idee, sebbene per il momento tale transizione sia affidata a un processo induttivo e non deduttivo.⁴ Tali idee, poi, non potendo palesarsi attraverso una ripresa diretta della realtà, devono "incarnarsi" in simboli, ossia in segni che fungano da vettori di valori altri e "alti": «Écrire sa pensée, son poème, avec ces signes, en se rappelant que le signe, pour indispensable qu'il soit, n'est rien en lui-même et que l'idée seule est tout».⁵ Quest'ultimi, a loro volta, per poter essere compresi devono esprimersi in forme semplici, sintetiche appunto, in modo tale da essere facilmente interpretati senza inciampare in capziosi filtri intellettualistici.⁶ Tale capacità di sapere cogliere dietro ai dati

¹ Sul problema relativo alla nascita di questo movimento in Francia in rapporto alla sua semantizzazione nel corso del tempo si veda C. MÉNEUX, *Des "Symbolistes" aux "Nabis". La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière*, in *Critique(s) d'art: nouveaux corps, nouvelles méthodes*, a cura di M. Gispert e C. Méneux, Paris, HiCSA, 2019, pp. 452-539.

² Per una panoramica generale sui simbolismi europei, si veda R. BARILLI, *Il Simbolismo*, Milano, Fabbri, 1967.

³ G. A. AURIER, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, «Mercure de France», t. II, n. 15, 9 mars 1891, pp. 155-165: 162-163.

⁴ Tale la differenza con le successive avanguardie neoplastiche novecentesche per le quali gli universali da esprimere (le idee) sono effettivamente presentate in quanto già presenti *ante rem*, e non *post rem* come per i simbolisti: cfr. R. BARILLI, *L'arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 102-104.

⁵ AURIER, *Le Symbolisme en peinture* cit., p. 160.

⁶ «Chaque détail, en effet, n'est, en réalité, qu'un symbole partiel inutile le plus souvent à la signification totale de l'objet. Le strict devoir du peintre idéiste est, par conséquent, d'effectuer une sélection raisonnée parmi les multiples éléments combinés en l'objectivité, de n'utiliser en son œuvre que les lignes, les formes, les couleurs générales et distinctives servant à écrire nettement la signification idéique de l'objet, plus les quelques symboles partiels corroborant le symbole général»: *ivi*, p. 162.

sensibili l'idea è il vero e solo compito dell'artista, il quale, essendo dotato di una «transcendentale émotivité»,⁷ è in grado di «illuminare» l'uomo comune sui valori simbolici della forma.⁸ Infine, l'arte simbolista è decorativa in quanto più l'immagine è generale (quindi ideista, sintetica, simbolica e soggettiva), più essa è inevitabilmente sottoposta a un processo di stilizzazione che trasfigura le forme naturali in pure cifre ornamentali: «Or, qu'on veuille bien y réfléchir, la peinture décorative c'est, à proprement parler, la vraie peinture. La peinture n'a pu être créée que pour décorer de pensées, de rêves et d'idées les murales banalités des édifices humains».⁹

Come si è detto, l'autorevolezza di questo testo è stata unanimemente riconosciuta sin dalla sua prima apparizione da tutti i più influenti artisti e critici dell'epoca, *in primis* Maurice Denis (1870-1943), il quale, a trent'anni esatti di distanza, ne elogia sia la forza sistematica, sia la raffinata capacità retorica:¹⁰

Gauguin n'était pas professeur [...] C'était au contraire un intuitif. Dans sa conversation comme dans ses écrits, il y avait des aphorismes heureux, des aperçus profonds, enfin des affirmations d'une logique pour nous stupéfiante. Il ne s'en rendit compte, j'imagine, que plus tard, lorsque ayant quitté la Bretagne où se réunissaient ses adeptes, au moment des grandes manifestations du symbolisme littéraire, il retrouva à Paris ses idées sous la forme systématique et raffinée que leur donnait un Albert Aurier.

In un altro testo più tardo, Denis cita poi direttamente un lungo passo assai significativo tratto da un secondo scritto del critico d'arte suo amico:¹¹

Allons plus loin dans les arcanes du système: en 1892, à la «Revue encyclopédique», paraissait un manifeste d'Albert Aurier, qui ne fut jamais très bien compris des peintres, mais qui présentait les mêmes idées sous une forme plus métaphysique, plus platonicienne, avec un vocabulaire et des arguments empruntés à Leibnitz. Qu'on me permette d'en citer quelques passages: «Dans la nature tout objet n'est en somme qu'une idée signifiée... Si l'art est toujours et d'abord, par définition la nécessaire expression matérialisée d'une combinaison spirituelle quelconque, il faut bien admettre que seul pourra écrire cette expression celui qui connaîtra la signification des termes employés. Le peintre (et il est légion) qui, dénué de cette indispensable faculté, fait quand même un tableau, ressemble à l'homme qui s'amuserait à assembler au hasard des mots

⁷ *Ivi*, p. 164.

⁸ Per certi versi Aurier anticipa qui le osservazioni del filosofo tedesco Ernst Cassirer (1874-1945), secondo il quale il ricorso alla sola ragione non è sufficiente per comprendere l'attività culturale dell'uomo in quanto non tiene conto della sua capacità proiettiva, ossia del suo saper uscire da sé per immaginare un piano diverso della realtà e legare quest'ultimo al dato reale tramite figure, emblemi e segni che fungono da potenti mezzi di comunione e comunicazione fra il qua e il là, il basso e l'alto, il passato, il presente e il futuro: cfr. E. CASSIER, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Cassier, 1923-29.

⁹ AURIER, *Le Symbolisme en peinture* cit., p. 163. Per un esame più approfondito di questo e altri testi di Aurier, si veda G. A. AURIER, *Scritti d'arte 1889-1892*, a cura di E. Baldini, G. L. Tusini e G. Virelli, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

¹⁰ M. DENIS, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, pp. 162-163.

¹¹ G.-A. AURIER, *Les Symbolistes*, «Revue encyclopédique», n. 32, 1^{er} Avril 1892, pp. 474-486: 478-479, cit. in M. DENIS, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914-1921*, Paris, Rouart et Watelin, 1922, pp. 178-179.

d'une langue inconnue, pour lui vides de sens... Dans l'art ainsi compris, la fin n'étant plus la reproduction directe et immédiate de l'objet, tous les éléments de la langue picturale, lignes, plans, ombres, lumières, couleurs, deviennent les éléments abstraits qui peuvent être combinés, atténués, exagérés, déformés, selon leur mode expressif propre pour arriver à ce but général de l'œuvre: l'expression de telle idée, de tel rêve, de telle pensée”.

Il riconoscimento dell'importanza del ruolo svolto da Aurier non è però solo un doveroso tributo da parte del giovane pittore originario di Granville al caro amico scomparso prematuramente (ad appena ventinove anni), ma è vieppiù la testimonianza della sua perfetta conoscenza e, allo stesso tempo, partecipazione all'acceso dibattito teorico-critico che in quegli anni convulsi della *fin-de-siècle* vedeva schierati su alterni fronti diverse scuole: *pompier*, tardo impressionisti, neoimpressionisti (divisionisti), idealisti (dai Preraffaelliti inglesi a Gustave Moreau e Pierre Puvis de Chavannes) e, appunto, i nascenti simbolisti. Detto altrimenti, Maurice Denis, oltreché artista è stato anche un critico molto attivo, anzi di più, un critico si direbbe oggi “militante”, il quale con i suoi scritti ha difeso non solo la sua arte e quella dei suoi compagni di strada, ma ha anche dato un contributo importante allo sviluppo di ulteriori riflessioni in campo artistico persino alle generazioni successive.

Tra gli scritti più significativi di Denis merita particolare attenzione il suo primissimo saggio *Définition du Néo-traditionnisme*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Pierre Louis nel 1890 quando, non ancora ventenne, frequentava l'École des Beaux-Arts e l'Académie Julian.¹² Questo testo, suddiviso in venticinque brevi sezioni, si pone come un vademecum per i giovani artisti desiderosi di emanciparsi dalla tradizione corrente; già la frase d'apertura si presenta, infatti, come una sorta di postulato destinato a diventare una sorta di slogan per molte generazioni di artisti a venire:¹³

Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.

Interpretata *ex post* dalle avanguardie storiche come regola-principe dell'arte concreta per via di quel «avant» che sembra suggerire un progetto puramente formalista, questa frase in realtà è stata largamente fraintesa dagli artisti di orientamento neoplasticista attivi nella prima metà del Novecento: il suo reale significato non risiede affatto nel favorire un'arte totalmente votata al noumeno, ma più correttamente a definire un'arte astratta (in senso etimologico: *abstrahère* = ‘tirar via da’).¹⁴ In altre

¹² Cfr. P. LOUIS (*alias* M. DENIS), *Définition du Néo-traditionnisme*, «Art et Critique», II, nn. 65-66, 23 et 30 août 1890, pp. 540-542 e pp. 556-558 poi in DENIS, *Théories, 1890-1910* cit., pp. 1-13, da cui si cita. Interessante notare come il medesimo lemma ‘neo-tradizionalismo’ verrà impiegato poco dopo da Aurier sia nel già citato testo *Les Symbolistes*, sia in un articolo dedicato a Paul Gauguin (cfr. G. A. AURIER, *Néo-traditionnistes. Paul Gauguin*, «La Plume», n. 57, 1^{er} septembre 1891, p. 300).

¹³ LOUIS, *Définition du Néo-traditionnisme* cit., p. 1.

¹⁴ A proposito di questo fraintendimento, scrive Denis stesso qualche anno più tardi: «Le succès de ce livre a dépassé mes espérances et accru mes responsabilités. C'est la première partie, et dans la première partie la première phrase, qui a été la plus lue, la plus citée, la plus commentée. Je l'écrivis à vingt ans, sous l'influence des idées de Gauguin et de Sérusier. Elle posait la notion du tableau qui était perdue. Mais elle tendait avec tout son contexte, à orienter la peinture dans la voie de l'abstraction; et la déformation dont je formulais la théorie ne devait que trop s'imposer à la pratique des ateliers» (M. DENIS, *Préface* alle sue *Théories, 1890-1910*, 4^a ed., Paris, Rouart et Watelin, 1920, pp. VII-VIII: VII). Circa le varie interpretazioni del testo di

parole, con questa dichiarazione Denis intende impostare un rigoroso discorso circa la possibilità, anzi il dovere da parte dell'artista simbolista di andare oltre la passiva registrazione dei dati fisici (obiettivo quest'ultimo degli impressionisti e dei divisionisti),¹⁵ e di prodigarsi invece in una più sofisticata operazione di "manipolazione" del fenomeno mondano mediante un processo inferenziale volto a estrapolare dalla natura medesima le strutture portanti celate al suo interno. Il risultato di questo lavoro "in levare" è una forte semplificazione dell'immagine allo scopo di spogliare la raffigurazione d'ogni pesantezza aneddotica per presentarsi al riguardante in un formato "leggero" di rapida comprensione generale.¹⁶

Apertis verbis, con questo articolo Denis arriva a promuovere il sintetismo, anticipando di fatto Aurier stesso nell'indicare la via del Simbolismo in pittura:¹⁷

Et voici la seule forme d'Art, la vraie. Quand on a éliminé les partis-pris injustifiables et les préjugés illogiques, le champ reste libre aux imaginations des peintres, aux esthètes des belles apparences. Le néo-traditionnisme [...] arrive aux synthèses définitives. En la beauté de l'œuvre, tout est contenu.

Oltre al sintetismo, sempre nel suo manifesto Denis precorre inoltre anche tutti gli altri punti affrontati dal critico castelroussinese confermando così, al di là di capziose e inutili questioni di primogenitura o di presunta originalità, la sua aderenza a quella *Weltanschauung* comune a tutta la sua generazione.¹⁸

Denis, si veda J.-P. BOUILLON, *Maurice Denis, critique et théoricien*, «Dossier de l'Art», n. 135, novembre 2006, pp. 64-65; ID., *Maurice Denis, six essais*, Paris, Somogy, 2006; ID., *Maurice Denis. Le spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, 2006.

¹⁵ «Le nom d'Impressionnisme, s'il n'a jamais été accepté des artistes qu'il désigne, a le grand avantage d'être universellement admis et devenu d'usage courant. Il en va tout autrement de celui de Symbolisme, appliqué à une époque de la peinture moderne, avec non moins d'inexactitude, et qui n'est plus guère employé, ni compris. Dans le temps que Gauguin écrivait sur un pot de grès, au Pouldu, l'inscription ironique 'Sintaize', l'appellation de Synthétisme semblait avoir toutes les chances de prévaloir. Celle de Néo-Traditionnisme, que je proposais dans mon premier article d'«Art et Critique», en 1890, s'opposait symétriquement à celle de Néo-Impressionnisme»: M. DENIS, *L'époque du Symbolisme*, «Gazette des Beaux-Arts», t. XI, janvier 1934, pp. 165-179: 165.

¹⁶ Molti anni più tardi l'amico e sodale Paul Sérusier riprende quasi alla lettera le teorie denisiane: «Si son art se réduisait à imiter, en les reproduisant sur un écran, les images qu'il perçoit, le peintre ne produirait qu'un acte mécanique, auquel ne prendrait part aucune des facultés supérieures de l'homme; ce serait l'impression notée sans y rien ajouter, travail inintelligent. La peinture ainsi comprise n'est plus de la peinture [...] La sensation que nous donne l'objet évoque des notions antérieurement acquises et conservées par la mémoire. La plus importante est le concept de l'objet, lequel est le résultat d'une généralisation» (P. SERUSIER, *A B C de la peinture*, Paris, La douce France - Floury, 1921, pp. 7-9).

¹⁷ DENIS, *Définition du Néo-traditionnisme* cit., p. 11.

¹⁸ Nello stesso giro di anni, infatti, altri testi considerati manifesti del simbolismo pittorico furono pubblicati da critici e artisti su diverse riviste e cataloghi di mostre: É. DUJARDIN, *Aux XX et aux Indépendants: le cloisonnisme*, «La Revue indépendante», VI, n. 17, mars 1888, pp. 487-492; J. ANTOINE, *Impressionnistes et synthétistes*, «Art et Critique», n. 24, 9 novembre 1889, pp. 369-371; A. GERMAIN, *Sur un tableau refusé. Théorie du symbolisme des teintes*, «La Plume», n. 50, 15 mai 1891, pp. 171-172; ID., *Théorie des déformateurs*, «La Plume», n. 57, 1^{er} septembre 1891, pp. 289-290; J. PÉLADAN, *La règle du Salon de la Rose Croix*, catalogue du 1^{er} Salon de la Rose Croix, Paris, Durand-Ruel, 1892; CH. MORICE, *Paul Gauguin*, «Mercure de France», t. IX, n. 48,

Scrive Denis:¹⁹

De la toile elle-même, surface plane enduite de couleurs, jaillit l'émotion, amère ou consolante, "littéraire", comme disent les peintres, sans qu'il soit besoin d'interposer le souvenir d'une autre sensation ancienne (comme celle du motif de nature utilisé) [*scil.*, ideismo]. Un Christ byzantin est symbole: le Jésus des peintres modernes, fût-il coiffé du plus exact kiffyéd, n'est que littéraire. Dans l'un c'est la forme qui est expressive, dans l'autre c'est la nature imitée qui veut l'être [*scil.*, simbolismo] [...] De l'état d'âme de l'artiste, vient inconsciemment, ou presque, tout le sentiment de l'œuvre d'art: "Celui qui veut peindre les choses du Christ doit vivre avec le Christ", disait fra Angelico. C'est un truisme [...] Le néo-traditionnisme ne peut s'attarder aux psychologies savantes et fébriles, aux sentimentalités littéraires, appelant la légende, toutes choses qui ne sont point de son domaine émotionnel [*scil.*, soggettivismo].

Infine, per quanto riguarda il decorativismo, ossia la *summa* di tutte le nozioni precedenti, la convergenza fra Denis e Aurier è incredibilmente puntuale:²⁰

L'Art est la sanctification de la nature, de cette nature de tout le monde, qui se contente de vivre! Le grand art, qu'on appelle décoratif, des Indous, des Assyriens, des Égyptiens, des Grecs, l'art du Moyen-Âge et de la Renaissance, et les œuvres décidément supérieures de l'Art moderne, qu'est-ce? sinon le travestissement des sensations vulgaires – des objets naturels – en icônes sacrées, hermétiques, imposantes.

Con quest'ultimo asserto Denis, oltre a confermare la sua azione maieutica nei confronti di Aurier, si fa portavoce di un'altra caratteristica tipica del Simbolismo, il primitivismo, inteso come categoria estetica atta ad escludere dal proprio orizzonte figurativo tutte quelle ricerche compromesse con l'arte mimetica moderna (in senso vasariano), dagli artisti del Rinascimento sino agli impressionisti:²¹

décembre 1893, pp. 289-300; C. MAUCLAIR, *Souvenirs sur le mouvement symboliste en France (1884-1897)*, «La nouvelle Revue», XIX, t. 108, 15 octobre 1897, pp. 670-693.

¹⁹ DENIS, *Définition du Néo-traditionnisme* cit., pp. 9-11.

²⁰ *Ivi*, p. 12.

²¹ *Ivi*, pp. 3 e 6. Il lemma 'neo-tradizionalismo' coniato da Denis trova qui la sua più ampia e completa giustificazione, in quanto esprime perfettamente la sintesi tra il vecchio e il nuovo (il 'neo' della contemporaneità unito al tradizionalismo), la cui validità troverà ancora modo di esprimersi nelle ricerche successive legate alla poetica *fauve*-espressionista, e non solo. Si veda in proposito A. APOSTU, *Entre quête subjective et enquête objective. Le double visage du Néo-traditionnisme*, in *Beyond Given Knowledge: Investigation, Quest and Exploration in Modernism and Avant-Gardes*, a cura di H. Veivo et al., Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 161-173. Anche quest'ultimo aspetto è ripreso da Sérusier, il quale, parafrasando ancora una volta le tesi di Denis, scrive: «En dehors du style propre à un individu, à une époque ou à une race, il est des formes d'une qualité supérieure, langage commun à toute intelligence humaine. Sans quelque trace de ce langage universel, il n'existe pas d'œuvre d'art. Ce n'est que par l'abstraction et la généralisation que l'esprit peut y atteindre. Il est toujours identique à lui-même à travers le temps et l'espace. Ses éléments sont inhérents à notre constitution, donc innés. Nous les trouvons dans toutes les œuvres d'art, dans tous les temps, dans tous les pays, mais ils se manifestent plus clairement chez les hommes simples, que nous appelons des primitifs, même chez les sauvages. C'est là que nous pouvons les découvrir et les étudier» (SERUSIER, *A B C de la peinture* cit., pp. 12-13).



Fig. 1 – K. HOKUSAI, *Le cascade di Amida* (xilografia, 1827): London, British Museum (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katsushika_Hokusai_001.jpg).

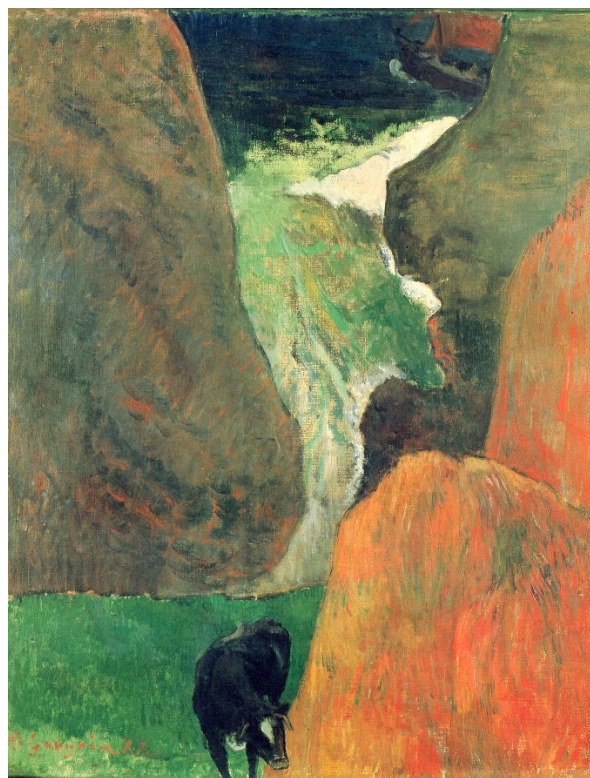


Fig. 2 – P. GAUGUIN, *Marine avec vache, ou Au dessus du gouffre* (olio su tela, 1888): Paris, Musée d'Orsay (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_132.jpg).

Je ne sais pourquoi les peintres ont si mal compris l'épithète 'naturaliste' appliquée, dans un sens seulement philosophique, à la Renaissance. J'avoue que les *Prédelles* de l'Angelico qui est au Louvre, l'*Homme en rouge* de Ghirlandaio et nombre d'autres œuvres de primitifs, me rappellent plus précisément la 'nature' que Giorgione, Raphaël, le Vinci [...] Mais remarquez-vous ce pressentiment d'un retour aux belles choses, chez les impressionnistes? Manet est de la grande filière, cela se sait. Ils en viennent tous, leurs imitateurs, à des recherches de coins de nature plus spécialement colorés: les effets de soleil, les lanternes dans la nuit, l'orientalisme, les aurores boréales. Et ils gâtent la saveur de leur sensation primitive, uniquement faite de cette couleur spéciale, par leur dédain de la composition, et leur souci de faire nature! surtout l'agaçante manie, incrustée en nous, de modeler.

Oltre ai primitivi "autoctoni", come si è visto, Denis (e più avanti Aurier) estende questa categoria anche alle culture antiche (egizia, sumera, greca, ecc.) e, persino, a quelle extra-europee, in modo particolare quella giapponese veicolata attraverso le stampe xilografiche (*ukiyo-e*) allora tanto di moda (Fig. 1 e 2).²²

²² «L'absence de toute règle, la nullité de l'enseignement académique, le triomphe du naturalisme, l'influence des Japonais, avait déterminé l'éclosion joyeuse d'un art apparemment affranchi de toute contrainte» (M. DENIS, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, «L'Occident», n. 90, mai 1909, pp. 187-202: 189.



Fig. 3 – H. MATISSE, *Le bonheur de vivre* (olio su tela, 1905-06): Philadelphia, Burnes Barnes Foundation (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Bonheur_de_vivre_Barnes_\(01c\)_-_Flickr_-_rverc.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Bonheur_de_vivre_Barnes_(01c)_-_Flickr_-_rverc.jpg)).

Questo approccio onnicomprensivo, in cui le distanze temporali e quelle geografiche si annullano in nome di un più ampio concetto di ‘originarietà’, è particolarmente importante perché sarà alla base delle ricerche condotte più avanti dalle avanguardie storiche di stampo *fauve*-espressionista (Fig. 3). Scrive Denis stesso a riguardo:²³

Idoles primitives ou extrême-orientales, calvaires bretons, images d’Epinal, figures de tapisseries et de vitraux, tout cela se mélangeait à des souvenirs de Daumier, au style gauchement poussinesque des Baigneuses de Cézanne, aux lourdes paysanneries de Pissarro. Qui a été témoin du mouvement de 1890 ne s’étonne plus: les

Emblematico di questa influenza delle stampe su Denis è il modo in cui l’artista firma la maggior parte dei suoi quadri mediante una sigla, ‘MAVD’, realizzata come un monogramma verticale o circolare sull’esempio, appunto, di quelli impressi dagli artisti del Sol levante. Sulla fortuna delle stampe giapponesi in Europa nella seconda metà del secolo XIX si veda S. WICHMANN, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching, Schuler, 1980; S. TAKASHINA, *Japanese Art in Perspective: East-West Encounters*, Tokyo, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2021; *Giapponismo. Venti d’oriente nell’arte europea 1860-1915*, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019.

²³ DENIS, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme* cit., p. 188.

efforts les plus saugrenus, les plus incompréhensibles de ceux qu'on appelle maintenant les "fauves" ne peuvent qu'éveiller dans notre mémoire le souvenir des extravagances de notre génération.

Acclarate le omologie fra i manifesti di Denis e di Aurier, si può procedere ora a una verifica sul campo, ossia accertare come questi enunciati trovino applicazione pratica nei dipinti realizzati dal pittore fra il 1888 e il '97, ossia nel periodo delle cosiddette "belle icone" legato alla stagione Nabis.

Come per gli altri interpreti del simbolismo francese, l'applicazione rigorosa del principio della sintesi (astrazione) si esprime attraverso due tecniche principali, l'*à plat* e il *cloisonnisme*. Il primo consiste nella stesura del colore per ampie campiture piatte, le quali riempiono la superficie del quadro come tante tessere musive, eludono ogni effetto di chiaroscuro e, allo stesso tempo, di profondità spaziale (la famosa prospettiva albertiana) in favore di una raffigurazione immersa in un universo «derealizzato»;²⁴ la seconda, invece, si rifà direttamente agli esempi delle vetrate medievali in cui le piombature di raccordo fra i vari tasselli di vetro colorato marcano i contorni delle singole figure, conferendo loro una dimensione discrezionale che, inevitabilmente, ne stilizza i contorni rendendole simili a leggerissime *silhouettes* dal forte valore decorativo. Si tratta, come osserva ancora Bouillon, di una «variante denisiana del *cloisonnisme* di Bernard e di Gauguin [e di Anquetin], deputata a rilevare affinità nascoste».²⁵ Tali corrispondenze sono sottolineate dall'artista anche tramite la scelta delle tinte. Gli accordi cromatici utilizzati da Denis, infatti, si basano principalmente su una tavolozza magra, con una spiccata predilezione per i toni pastello che dona alle sue tele una serafica aura musicale.²⁶

²⁴ J.-P. BOUILLON, *Il percorso del pittore*, in *Maurice Denis. Maestro del Simbolismo internazionale*, a cura di J.-P. Bouillon, Milano, Skira, 2007, pp. 27-33: 27.

²⁵ *Ivi*. A tal proposito è utile qui riportare un estratto di un articolo del critico Édouard Dujardin (1861-1949) redatto in occasione della esposizione di alcune opere del pittore Louis Anquetin (1861-1932) al Salon des XX svoltosi a Bruxelles nel 1888: «Au premier aspect, ces œuvres donnent l'idée d'une peinture décorative, un tracé en dehors, une coloration violente et arrêtée, rappelant inévitablement l'imagerie et le japonisme [...] À quoi bon retracer les mille détails insignifiants que l'œil perçoit? il faut prendre le trait essentiel, le reproduire, – ou, pour mieux dire, le produire; une silhouette suffit à exprimer une physionomie; le peintre, négligeant toute photographie avec ou sans retouche, ne cherchera qu'à fixer, en le moindre nombre possible de lignes et de couleurs caractéristiques, la réalité intime, l'essence de l'objet qu'il s'impose. L'art primitif et l'art populaire qui est la continuité de l'art primitif dans le contemporain, sont symboliques de cette façon. L'imagerie d'Épinal procède par le tracé des contours [...] Or, quelle application pratique tirer de là? D'abord la distinction très rigoureuse du dessin et de la coloration. Confondre le trait et la couleur [...], c'est ne pas avoir compris les moyens d'expression spéciaux qu'ils sont: le trait exprime ce qu'il y a de permanent; la couleur ce qu'il y a de momentané; le trait, signe quasi abstrait, donne le caractère de l'objet; l'unité de couleur pose l'atmosphère, fixe la sensation [...] Le peintre tracera le dessin par lignes fermées, entre lesquelles il posera les tons variés dont la juxtaposition doit donner la sensation de coloration générale voulue, le dessin affirmant la couleur et la couleur affirmant le dessin. Et le travail du peintre sera quelque chose comme une peinture par compartiments, analogue au cloisonné, et sa technique consistera en une sorte de cloisonnisme» (É. DUJARDIN, *Aux XX et aux Indépendants* cit., pp. 489-490). Per un approfondimento ulteriore sul *cloisonnisme* si veda M. CHABOT, *Le cloisonnisme et l'esthétique symboliste: du cloisonnisme naissant vers le symbolisme dans la peinture française (1886-1890)*, «Canadian Journal of Netherlandic Studies», V, n. 2, Fall/Automne 1984, pp. 95-103.

²⁶ Per un approfondimento circa la relazione fra le opere di Denis e la musica si rimanda a G. VAUGHAN, *Maurice Denis and the Sense of Music*, «Oxford Art Journal», VII, n. 1, 1984, pp. 38-48.

La combinazione sapientemente calibrata di questi elementi porta l'artista a elaborare delle composizioni ieratiche in cui a farla da padrona è una spiccata tendenza alla deformazione, quest'ultima intesa sia come assoluta libertà d'espressione personale, sia come manifesta volontà di affrancarsi completamente da ogni tipo di realismo privo di valori spirituali:²⁷

J'avais finalement, avec le concours de mon vieil ami Sérusier, résumé tout ce fatras esthétique par ce que j'appelais les 'deux déformations'. L'artiste, placé devant la nature ou plutôt devant l'émotion qu'elle lui fournit, doit la traduire avec excès à l'exclusion de tout ce qui ne l'a pas frappé, en faire un schéma expressif. Tout lyrisme lui est permis: il doit pratiquer la métaphore comme un poète. Si cet arbre lui paraît rouge, il a le droit de le traduire par un vermillon. C'est la déformation subjective. Pour corriger la fantaisie d'une telle interprétation, nous n'avions [...] que la déformation objective, c'est-à-dire la volonté de conformer l'image ainsi obtenue aux lois techniques et esthétiques, propres à l'œuvre d'art. Ces lois, nous les cherchions à la fois chez des théoriciens comme Charles Henry, et dans les œuvres des anciens maîtres: éternels principes de contraste, d'équilibre, d'unité, communs à tous les arts, nécessaires surtout dans l'architecture, et qui obligeaient ainsi l'artiste à tout "transposer en beauté". Nous ignorions un peu trop la Nature elle-même...



Fig. 4 – P. GAUGUIN, *La vision après le sermon, ou La lutte de Jacob avec l'ange* (olio su tela, 1888): Edinburgh, Scottish National Gallery (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_137.jpg).

²⁷ DENIS, *Nouvelles théories sur l'art modern* cit., pp. 179-180. Sulla deformazione presente nelle opere di Denis si veda A. MOREHEAD, *Defending Deformation: Maurice Denis's Positivist Modernism*, «Art History», XXXVIII, 2015, pp. 890-915.

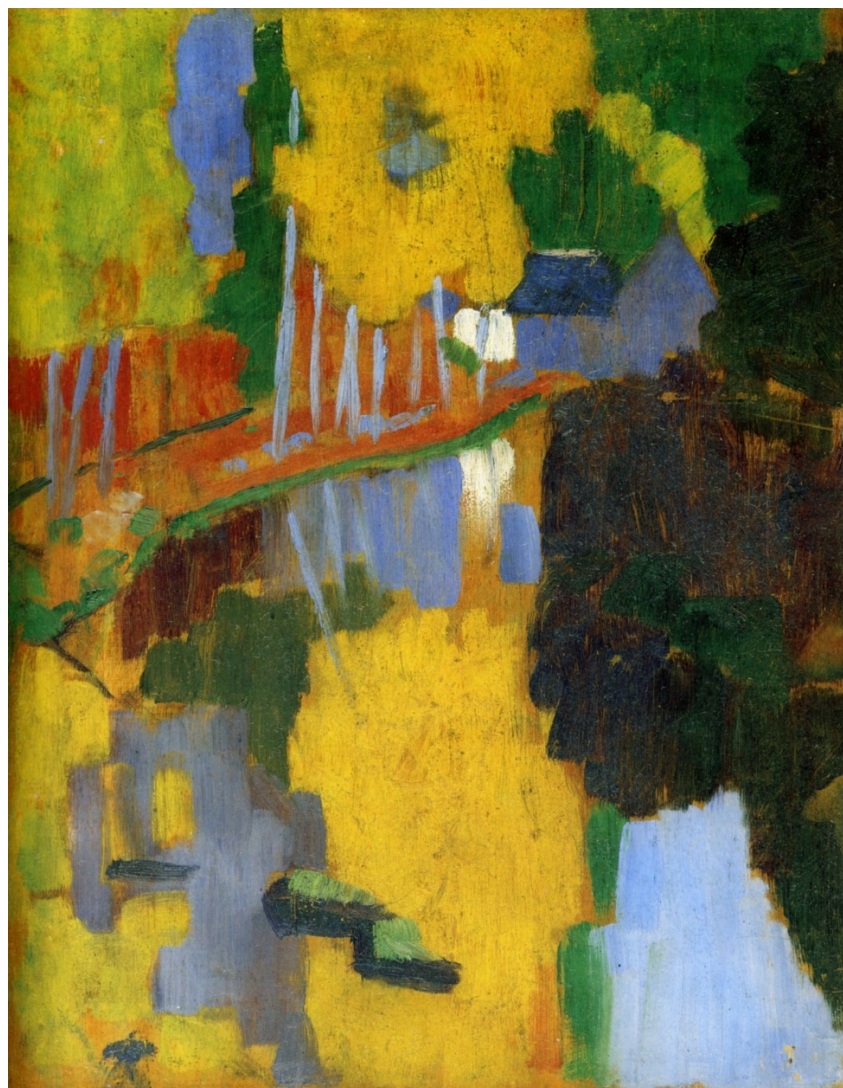


Fig. 5 – P. SÉRUSIER, *Le talisman* (olio su tavola, 1888): Paris, Musée d'Orsay (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serusier_-_the_talisman.JPG).

Esemplari in tal senso sono alcuni dipinti realizzati dall'artista a stretto contatto con Paul Gauguin (1848-1903), Paul Sérusier (1854-1927), Pierre Bonnard (1867-1947), Paul Ranson (1861-1909) e Henri-Gabriel Ibles (1867-1936), coi quali fonda il primo nucleo del gruppo dei Nabis ('profeti' in ebraico; Fig. 4 e 5, qui alle pp. 180-181).²⁸ In queste tele Denis, al pari degli amici e colleghi, perviene alla costruzione delle sue immagini poggiandosi per l'appunto su un uso insistito della linea

²⁸ Per una panoramica esaustiva su questo gruppo si veda M. GRIVEL - C. BOYLE-TURNER, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1989; CL. FRECHES-THORY - A. TERRASSE, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1993; A. DELANNOY, *Symbolistes et Nabis. Maurice Denis et son temps*, Paris, Somogy, 1996; *Da Pont-Aven ai Nabis. Le stagioni del Simbolismo francese. Denis, Sérusier, Gauguin, Vallotton e gli altri*, a cura di A. Delannoy, G. Genty e R. Le Bihan, Milano, Skira, 1999; *Gauguin e la Bretagna*, a cura di A. Cariou, Milano, Skira, 2003; A. CARIOU, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, Vanves, Hazan, 2015.

di contorno, la quale serra le figure all'interno di sagome arabesche il cui carattere decorativo s'ispira a elementi fitomorfi, mentre le *tache* di colore stese in maniera piatta e compatta stirano i corpi sulla superficie della tela costringendoli in uno spazio totalmente bidimensionale. L'impressione finale è quella di trovarsi di fronte vere e proprie icone moderne in cui le immagini sacre bizantine, gli elementi neotrecenteschi e la componente *japonese* si fondono per dare vita a uno stile unico, caratterizzato da raffigurazioni aeree e diafane, altamente evocative, la cui consistenza è pari alla sostanza dei sogni (Fig. 6).



Fig. 6 – M. DENIS, *Soir de septembre* (olio su tela, 1891): Paris, Musée d'Orsay (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soir_de_septembre-Maurice_Denis-IMG_8192.JPG).

A differenza dei compagni però, Denis utilizza un ulteriore ingrediente che contribuisce a esaltare la sensazione di trascendenza che scaturisce dalle proprie opere, ovvero il soggetto religioso di matrice cristiana o, più propriamente, cattolica. Nelle sue “storie”, infatti, la componente meta-psichica simbolista che in Gauguin e in altri Nabis si esprimeva attraverso una raffigurazione spirituale laica, legata per lo più ai sentimenti religiosi dei contadini, in lui affonda le proprie radici nella più ortodossa mistica cattolica: «l'œuvre d'art digne de ce nom crée en nous un état mystique ou

du moins analogue à la vision mystique, et en un certain sens et dans une certaine mesure, nous rend “Dieu sensible au cœur”» (Fig. 7, 8 e 9, qui alle pp. 183-185).²⁹



Fig. 7 – M. DENIS, *Le mystère catholique* (olio su tela, 1889): Saint-Germain-Laye, Musée départemental Maurice Denis (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MauriceDenis-LeMystereCatholique.JPG>).

²⁹ DENIS, *Nouvelles théories sur l'art modern* cit., p. 178. Scrive Aurier a riguardo: «Mais, voici maintenant quelques autres artistes orientés, dans ce même ciel immense de l'idéal, vers des étoiles autres. Ce sont eux, des mystiques-catholiques. Dans l'œuvre des peintres que je viens de citer, depuis Gauguin jusqu'à Bernard, on pouvait déjà constater cette tendance vers la mysticité, mais vers un mysticisme pour ainsi dire subreptice et dévié de ses caractères historiques, vers un mysticisme encore un peu païen et plus évocateur des jardins d'Académus ou des écoles d'Alexandrie que des cloîtres du Moyen Âge. Au contraire, les deux peintres que je dois ici mentionner témoignent d'une plus orthodoxe mysticité, d'ailleurs si évidemment sincère, si loin de l'insupportable dilettantisme religieux d'aujourd'hui, qu'ils semblent moins des artistes du XIX^e siècle que d'inspirés et naïfs imagiers du XIII^e. Ce sont Charles Filiger, dont les saintes en prière, dont les têtes douloureuses du Christ, dont les vierges sur fond d'or font songer à Cimabué ou à l'Angelico, et Maurice Denis, dont on n'a sans doute point oublié le *Mystère catholique*, la *Barque*, les illustrations de *Sagesse*, jadis exposées aux Indépendants» (AURIER, *Les Symbolistes* cit., p. 484). Sulla componente cattolica di Denis si veda P.-L. RINUY, *Ambizioni, dubbi e paradossi di un pittore cattolico nell'epoca contemporanea*, in *Maurice Denis. Maestro del Simbolismo internazionale* cit. pp. 63-69.

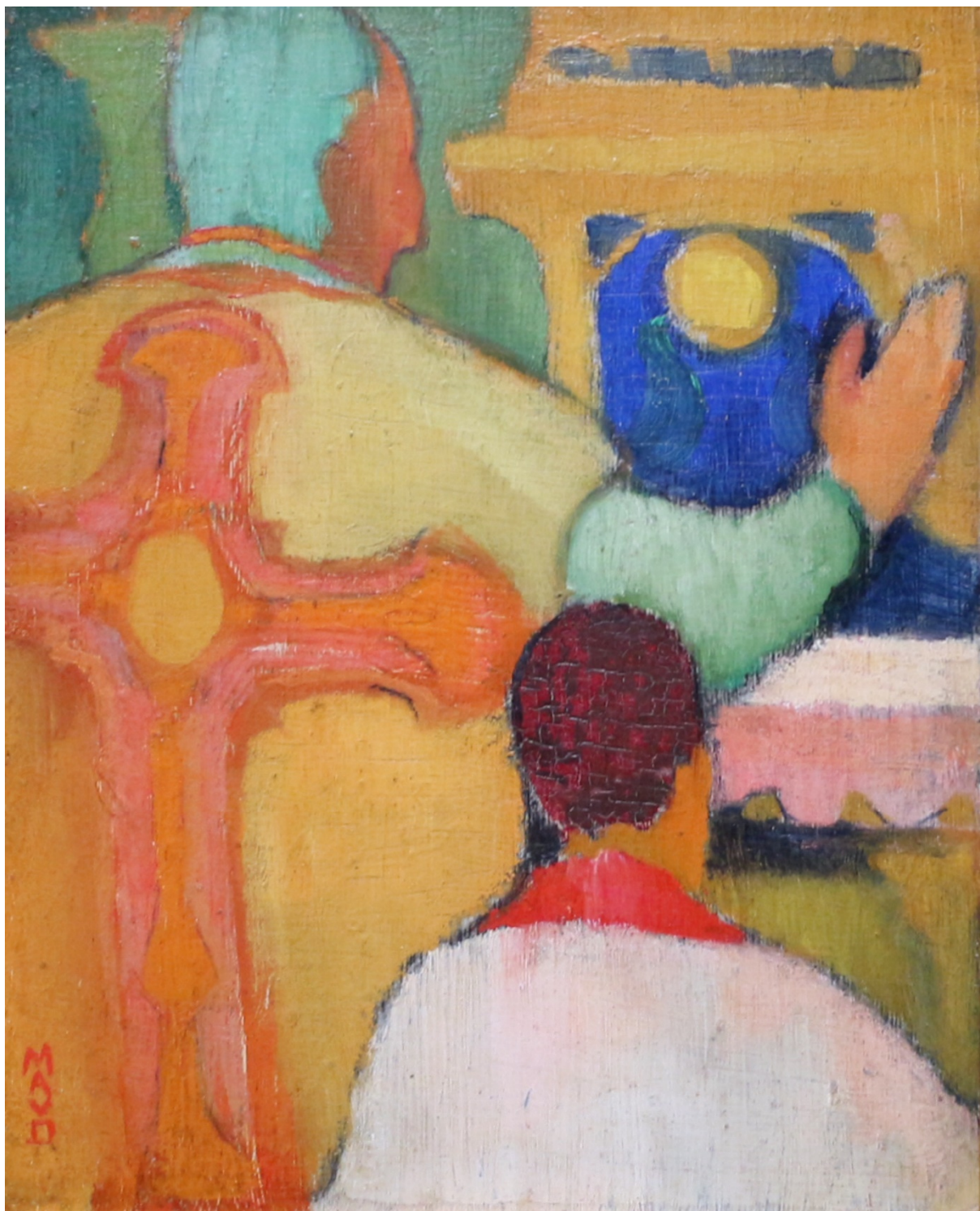


Fig. 8 – M. DENIS, *La messe* (olio su tela, 1890): Paris, Musée d'Orsay (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maurice_denis_la_messa_1890_ca.JPG).



Fig. 9 – M. DENIS, *Le Christ vert* (olio su cartone, 1890): Paris, Musée d'Orsay (immagine di pubblico dominio, via Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_green_Christ,_1890,_Maurice_Denis_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_green_Christ,_1890,_Maurice_Denis_(2).jpg)).

Tale componente religiosa, del resto, ben si accorda con lo spirito simbolista, il cui fine, come si è visto, è quello di dare conto dell'invisibile, dell'impalpabile, di quegli stati d'animo interiori che non trovano nella mera realtà un utile appiglio per esprimersi:³⁰

Le Symbolisme est l'art de traduire et de provoquer des états d'âme, au moyen de rapports de couleurs et de formes. Ces rapports inventés ou empruntés à la nature, deviennent les signes ou symboles de ces états d'âme: ils ont le pouvoir de les suggérer [...] Le Symbole [...] parle aux yeux: il prétend faire naître d'emblée dans l'âme du spectateur, toute la gamme des émotions humaines par le moyen de la gamme de couleurs et de formes, disons: de sensations, qui leur est correspondante [...] Une œuvre symboliste, – et remarquez que toute œuvre d'art ancien ou moderne vraiment supérieure est symboliste – doit produire à première vue une émotion analogue à celle qui nous étreint quand nous entrons dans une belle nef de cathédrale. Nous subissons, dès le porche, sans analyser les éléments sensibles de l'harmonieux ensemble, constitué par les vitraux, les proportions, l'ornementation, la hauteur, la couleur, etc., nous subissons un ébranlement irrésistible, qui dans l'espèce, est une émotion religieuse.

Quest'ultima precisazione è molto importante per poter chiudere il cerchio delle considerazioni fin qui svolte. È attraverso questo particolare aspetto che si può riassumere l'intera questione relativa all'importanza di Denis sia come pittore, sia come teorico. La differenza fra le opere devozionali di Denis e quelle a tema religioso di pittori non aderenti alla poetica simbolista, infatti, segna in modo chiaro il punto dirimente circa le caratteristiche divergenti fra artisti simbolisti e artisti simbolici, ossia fra ideisti e idealisti, per dirla con Aurier. In definitiva, l'"emozione religiosa" di Denis non si manifesta affatto in semplici allegorie, ma attraverso immagini il cui contenuto letterario si sublima in codici, in segni che rastremano la distanza fra significato e significante sino a farli coincidere:³¹

L'artiste doit chercher, selon le mot de Cézanne, non pas à reproduire la nature, mais à la représenter, par des équivalents plastiques. C'est le moyen d'expression (lignes, formes, volumes, couleurs), et non l'objet représenté qui doit lui-même être expressif. Une telle idée implique l'existence de correspondances entre les lignes, les formes, les couleurs et d'autre part nos états d'âme, entre le visible et l'invisible: une connexion d'idées en rapport avec la connexion des choses.

In questo senso, dunque, il soprannome *Le nabi aux belles icônes* assegnato a Denis all'interno del gruppo dei Nabis risulta essere non un semplice appellativo riferito al genere pittorico trattato di preferenza dall'artista, ma più compiutamente la formula precisa per designare la sua figura di simbolista *tout court*.

³⁰ DENIS, *Nouvelles théories sur l'art modern* cit., pp. 175-177. Il forte spirito religioso portò Denis a fondare nel 1919, insieme al pittore George Desvillières (1861-1950), gli Ateliers d'art sacré, veri e propri laboratori di arte sacra attraverso i quali l'artista promosse una nuova arte religiosa lontana dalle formule tradizionali oramai cristallizzate in forme oleografiche e di maniera. Sull'attività svolta da Denis all'interno di chiese e altri edifici sacri si veda P.-L. RINUY, *Au service de l'art sacré*, «Dossier de l'Art», n. 135, novembre 2006, pp. 54-61; F. STAHL, *Beatés du ciel. Décors religieux de Maurice Denis au Vésinet*, Saint-Germain-en-Laye, Musée Maurice Denis, 2014.

³¹ DENIS, *Nouvelles théories sur l'art modern* cit., pp. 175-176.