



*R*esterà sempre uno dei misteri più sorprendenti dell'attività creatrice la mirabile poesia che Seurat fece risplendere nelle sue tele e nei suoi disegni ricavandola da una riflessione che era quant'altre mai incline alla metodicità scientifica. Fin da giovanissimo egli s'interessò a fondo ad alcuni problemi di ottica e della divisione dei colori e collaborò persino ad analisi scientifiche. I suoi dipinti sono stati compiuti lentamente, mediante una disciplina rigorosa, saldissima. Mentre gli impressionisti realizzavano la luce con rapidità estemporanea, attenti a non lasciar passare l'ora che volevano celebrare, Seurat costruisce una luce ferma, che fissa la forma, e quanto quella luce può vibrare non è più che un tremulo palpito sulle sagome dei piani e dei volumi. Queste sagome si ordinano allora in un ritmo che si sviluppa mediante una articolazione misuratissima degli spazi. Ove si osservi con attenzione la Grande-Jatte si vedrà con quale sapienza

za spontanea ed elementare siano distribuiti e collegati gli spazi: una sorta di intarsio sottilissimo, cui corrisponde un accordo tenuissimo dei corpi cromatici. Questo contrappunto, soave e favoloso, è una delle conquiste maggiori di Seurat: un contrappunto che insegnerà molto anche alle successive formulazioni dei primi cubisti. Era l'attenta ritmica lineare di Ingres, la sua trasparenza splendida e sottile che stava al fondo di questa educata purezza. E in più — richiamò il Longhi molti anni or sono — lo spirito di Piero della Francesca appreso dalle copie che ne eseguì intorno al 1880 il Loyeux per incarico di Charles Blanc e che si trovano nella Cappella di quella scuola di Belle Arti che Seurat ebbe a frequentare. La poesia, insomma, era per Seurat un raggiungimento perseguibile unicamente mediante austera penetrazione. E perciò la 'scienza' non era in grado di ocludere la fonte viva: poteva bensì renderne più costante il flusso.

Seurat è certamente uno dei maggiori se non il massimo tra i disegnatori moderni. E quando si afferma questo non si segue un'arbitraria scissione della sua opera, quasi tra attività grafica e attività pittorica non ci fosse legame di sorta, ma si celebra quella parte della sua produzione in cui l'elezione figurativa si esprime meglio che altrove e in cui 'scienza' e 'poesia' meglio convergono nello splendore felice e spontaneo di un risultato d'eccezione.

Ancora ventenne Seurat aveva attentamente letto De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés di Chevreul e la Grammaire des arts du dessin di Charles Blanc: da questi studi prenderà origine la sua applicazione alla pittura « divisionista », teorizzata in seguito da Signac. Ancora prima del '78, però, si era dedicato a copiare con la matita Ingres, Holbein, Poussin, Raffaello. Più tardi, tornato nell' '80 a Parigi dopo aver compiuto il servizio militare a Brest, impiegò due anni in un esercizio assiduo al disegno, approfondendo contemporaneamente le teorie e la tecnica del « divisionismo » di cui cercava conferma sopra tutto nella pittura di Delacroix. Era convinto, peraltro, com'ebbe a dichiarare, che l'elemento fondamentale della pittura è il disegno e che l'armonia del colore deve fluire dall'armonia della linea. Il suo lavoro posava dunque sopra un precetto che già era stato dell'orientamento classicistico: in certo senso di quell'orientamento che proprio gli « impressionisti » avevano combattuto. Ma nel fatto pittorico l'altro problema, quello della luce che era stato la preoccupazione maggiore degli

« impressionisti », trovava nuova impostazione e nuovo sviluppo. Si trattava, mi pare, di fermare la luce, di costruire con la luce, anzi che di rappresentare questa luce nei suoi fremiti che dis fanno la forma. Anche i disegni di Seurat sono il risultato di un'attenzione quanto mai sensibile alle modificazioni che la luce reca alle forme, rendendole essenziali, d'una plasticità elementare e primaria. Per questa via gli oggetti diventano silhouettes, profili morbidi che si stagliano come apparizioni pure e tornite dentro un'atmosfera brillante di polverio luminoso. E simile argenteo velo sembra diventare anche il bianco del foglio, quando rimane puro con la solitaria sagoma d'una figura: se ne sfrutta la granulosità sottile.

I dipinti più famosi di Seurat — Une baignade (1883-1884), Une dimanche d'été à la Grande-Jatte (1884-1886), Les poseuses (1887-1888), La parade (1887-1888), Le chahut (1889-1890), Le cirque (1890) — sono tutti preceduti da una serie più o meno numerosa di disegni preparatori. Ma non si tratta di prove, di schizzi, di appunti, bensì propriamente di definizioni che precisano in senso lirico figure o gruppi di figure: sono immagini prodigiose in cui l'istinto figurativo e la saggezza schematica si fondono nella concretezza squisita dell'arte, dove la perizia non è tecnicismo, ma veramente « armatura che sostiene la forma ». Di fatto la rigida attenzione di Ingres si allea con la partitura ritmica di Piero. Pulsa, peraltro, di tra l'intrico sottile delle linee compositive il battito di un chiaroscuro che con la sua modulazione attenua, ma non distrugge la corposità del volume. Ed è una saturazione del crayon, mite e dilatata, che lascia affiorare l'immagine da una trasognata profondità e che neutralizza la cultura da cui l'artista proveniva: una impostazione anche plastica, suggerita da una segreta e diffusa sorgente luminosa. La fortissima e personale esperienza di Seurat si leva dall'incrocio di due indirizzi formali opposti: classicistico l'uno ed estratto dalla cultura del passato, romantico l'altro e dedotto dall'immediata tradizione. Il distacco dall'orientamento « impressionistico » è ormai in atto: né è senza ragione probativa che Monet e Sisley, assieme a Renoir, si siano ritirati da quella ottava esposizione del gruppo impressionista dell' '86 in cui figurò, per l'intercessione insistente di Pissarro, Une dimanche d'été à la Grande-Jatte.

Nei primi disegni di Seurat, composti tra l' '81 e l' '82, nel periodo del suo più intenso esercizio grafico, il contrasto tra luce e ombra appare ancora acuto, limitato nella crudezza dei suoi valori, ma non sedato. E la raffinatezza con cui il foglio

si arricchisce ha origine proprio nell'accortissimo impiego dei valori di luce e di ombra. Anche i disegni per *Une baignade* svelano lo stesso interesse, benché sempre Seurat rinunci a una ricerca plastica estrema, polposa e corsiva. Più tardi, invece, anzi subito nell'84 quando progetta la *Grande-Jatte*, la dosatura dei bianchi e dei neri ha una flessione maggiore: il procedimento creativo dispiega un 'clima', e allora l'immagine ha quasi sempre una trasparenza singolare, avvinta a una luminosità che vibra fin nell'ombra e quasi la fora, come nella nebbia il nero delle figure, perde compattezza e par che sia denso fumo splendente. Sono queste sagome d'ombra, sparse nel feltro mite dei vapori serali, esitanti e dolcissime, a imprimersi e librare entro un ordine ritmico che rifluisce da un suggerimento spaziale mai fiavole, anche se ingenuo o inerte. Lo spessore degli schermi scuri si inquadra con partito nuovo e tutta una sapienza negli inserti e nelle pause rinsalda la struttura fantastica e la connette alla forza creativa e poetica dell'artista. In realtà nessun scientificismo, sperimentale o meno, impaccia simili disegni in cui la poesia si rifà a fonti dirette e primitive, e si sorprende intatta mediante la riflessione curiosa di sé e di quanto attorno vi vive. Così poté avvenire che i disegni di Seurat non fruissero di alcuna abilità manuale od oculare, né che fossero saputi ripensamenti: essi completano le scoperte di poesia di cui è ricca la storia dell'arte, e di questa costituiscono uno dei fregi più splendidi e memorabili.

Da una trasognata profondità emergono figure dentro cui la luce batte come un nero sangue fulgente. Il volume si costruisce proprio crescendo intorno a un asse interno: ruota sui sostegni luminosi, ed è saldo, compatto, mai gonfio e vuoto. Persino l'ambiente che lo contiene assume il carattere di cavità fluorescenti in cui esso palpita come una cosa viva. Questa pastosità così vaporosa e cangiante, custodita da una tematica squisitamente modulata in tutti i suoi brani, profonde allora una facoltà lirica il cui stupore dura quanto i più ineguagliabili prodigi dell'ingegno umano.

Dalle ricerche plastiche, dove il rapporto tra luce e ombra è ancora acuto, alle fusioni luminose, dove si completa un interesse per « il clima spaziale », tutta la storia breve e intensa di Seurat trova esempi significanti anche nel disegno, ed è facile consentire con questa naturalezza esemplare, com'è facile consentire con tutte le autentiche espressioni di poesia.

UNIBRO APOLLONIO



## LE OPERE

1. IL VENDITORE D'ARANCE (c. 1881)  
cm. 28×22,5  
Parigi, coll. Robert Lebel - già coll. Felix Fénéon  
*Esposizioni precedenti*  
Dic. 1908-1909 Gen. Parigi, Galerie Bernheim Jenne - n. 102  
1947 Cannes, Exposition de peinture sous les auspices du Musée de Grenoble - n. 87  
1950 Venezia XXV Biennale - n. 1  
*Bibliografia*  
Catalogo XXV Biennale, Venezia 1950 - p. 178
2. IL CAVALLO BIANCO (c. 1882-83)  
cm. 23,5×30,5  
New York, coll. Wildenstein & Co. Inc.  
*Esposizioni precedenti*  
1948 New York Wildenstein & Co. - n. 55  
1950 Venezia XXV Biennale - n. 3