

SUL COLORE DELL'IMPRESSIONISMO*

di Gérard Granel

Signac, riassumendo in una tavola sinottica gli elementi essenziali dell'evoluzione della pittura « Da Eugenio Delacroix al Neoimpressionismo »¹, ne definiva lo « scopo » in questi termini :

	SCOPO	
Delacroix	}	Dare al colore
L'impressionismo		il maggior splendore possibile.
Le néoimpressionismo		

La celebre dimostrazione del difensore del divisionismo possiede una solidità impressionante. Si può difficilmente contestare che il colore, già più intenso nelle praterie di Constable o nelle nevi-madrepere di Turner, e più « spesso » nelle stoffe di Delacroix che in tutta la storia della pittura dal Quattrocento, arrivi al punto d'intensità massimo con gli impressionisti e i neoimpressionisti. E anche vero che i mezzi tecnici degli uni e degli altri — più coscienti e sistematici negli uni che negli altri — possono organizzarsi intorno a questa esaltazione del colore, che appare in questo modo come il loro « scopo » comune. Così la loro tavolozza, che s'avvicina alle sole tinte dello spettro solare e rifiuta i colori smussati, è chiaramente consacrata al colore in ciò che possiede di più puro e primitivo, al colore *in se stesso*. Ma, oltre alla tavolozza, ogni dettaglio della loro fattura testimonia della stessa cura di « lasciar essere » il colore : la sostituzione della mescolanza ottica, più vibrante e viva, alla mescolanza dei pigmenti più « smorta » e « sporca », il degradato infinito d'un colorito all'interno di se stesso, la penetrazione sempre più decisa delle ombre attraverso il tono complementare delle tinte chiare.

Qualcosa, tuttavia, nella dimostrazione di Signac sembra essere stata dimenticata oppure far difetto. Questo « qualcosa » è, in un certo senso, una domanda triviale ; come il colore può assumere un significato tale da diventare lo Scopo di tutta una pittura e determinare così un'epoca dell'Arte?² Se alla luce di questa domanda ritorniamo alla formula

* Saggio pubblicato in « Cahiers du Chemin », n° 5, gennaio 1969 e ripreso in G. Granel, *Traditionis traditio*, Parigi, Gallimard, 1972, pp. 55-67. Trad. it. di Riccardo Pineri.

¹ 1899. Nuova edizione : Hermann, 1964.

² Dopo essersi battuto, in tutta l'opera, sul solo colore (colore-luce sarebbe più esatto) e sui mezzi per ottenerlo, Signac colloca all'improvviso l'Arte propriamente detta, almeno in parte, al di là di queste domande, che appaiono ormai solo come questioni tecniche : « Certo noi non facciamo dipendere il talento di un pittore dalla più grande o piccola quantità di luminosità o di colorito nei suoi quadri... Ma se questa ricerca del colore e della luce non è l'intera arte, non ne è forse una delle parti importanti? », *op. cit.*, p. 137. C'è qui un equivoco. Se un cattivo pittore s'impadronisce dei procedimenti impressionisti e divisionisti non farà che una cattiva pittura, questo è certo. Ma questo non significa che la pittura di Monet o di Renoir debba essere situata, in quanto Arte,

stessa di Signac, « dare al colore il maggior *splendore*³ [*éclat*] possibile », questa, ora ci appare ben misera. Si tratta veramente in Renoir, in Monet, Pissarro, Seurat o nello stesso Signac, di ottenere una maggior *vivacità* nei toni, e una maggior *luminosità* nei toni le quali né il Veronese, né il Greco, e neppure Delacroix, malgrado le sue « striature », erano stati in grado di attingere? Oppure è necessario capire in modo diverso l'idea stessa di « striature » del colore, di come il colore « esploda » [*éclate*] con gli impressionisti, vale a dire di come si liberi in una specie di esplosione?

Proseguendo e determinando maggiormente quest'idea, che per il momento sembra solo riposare su un gioco di parole, si può giungere, secondo noi, non soltanto a capire come il colore appaia in quanto « scopo » dei pittori impressionisti e neoimpressionisti, ma anche a riunire sotto uno stesso principio d'interpretazione le particolarità già enumerate della loro tavolozza e della loro fattura.

I. CON GLI IMPRESSIONISTI IL COLORE « ESPLODE »

Non si tratta più solo di constatare, sulla tavolozza o sulla tela, che è diventato più splendente. Si tratta di notare che è, per così dire, uscito dal proprio letto : l'impressionismo è un'inondazione, uno straripamento del colore.

Tuttavia l'avvenimento è determinato, obbedisce a una necessità e non costituisce affatto una semplice « gioia di colorista ». Con Manet, Pissarro e Renoir, il colore cessa invece, e per la prima volta, di essere concepito come nell'estetica classica, vale a dire come un « colorito ». Questa nozione di « colorito » implica che l'impiego del colore consiste unicamente nel colorare (con tutto ciò che implica la risonanza infantile di questo termine), vale a dire l'azione di *deporre* i colori su un mondo di oggetti già tracciati dal disegno e messi a posto dalla prospettiva. Il colore sorge *dopo* un reale oggettivo, già costituito in rapporti solidi di linee, sul quale esso si *posa* come un polline, una neve sensibile : un « colorito ».

Non indaghiamo se l'influenza delle filosofie, di *tutte* le filosofie — da quella d'Aristotele, per il quale la materia non esiste se non nell'« orizzonte » (la determinazione attiva) della forma, a quella dei moderni, per i quali il sensibile è unicamente l'abito d'apparenza della realtà intelligibile — possieda la sua parte di responsabilità in una tale concezione del colore⁴. Anche se questa influenza esiste, essa non fa che rinforzare

in un'altra di là rispetto ai suoi propri « procedimenti ». La colore-luce è *tutto* per gli impressionisti : è la loro arte. È proprio partendo da essi che l'estetica della pittura non può più essere legittimamente altro *che pittorica* (e non psicologica, morale, sociologica, storica, « dialettica » o altra).

³ Con questa parola, ci troviamo di fronte a una di quelle « voci » che possiedono, nella loro lingua, una tensione polisemica e che siamo obbligati di tradurre con « termini » diversi. *Éclat* evoca nel contempo lo squillante e il risplendente, la pienezza della luce e l'esplosione della stessa; mostra all'opera una « fenomenologia dell'inapparente » (Heidegger), un « fuoco dei segni » (Duthuit) al quale ci invita la grande lettura fenomenologica francese, da Maurice Merleau-Ponty a Gérard Granel [*N.d.T.*].

⁴ Si veda a questo proposito una riflessione di Sir Kenneth Clark: « Leggendo i propositi d'Ingres, di Gleyre, di Gerome e d'altri sommi maestri del XIX secolo sul colore, si potrebbe immaginare che si tratta quasi di un qualche vizio particolarmente pericoloso e disonorante. Si trattava, in effetti, di un'influenza tarda della filosofia

un'evidenza che appartiene già a quel senso comune da cui tutte le filosofie l'hanno estratta, e alla quale tutti i pittori si sono sottomessi fino all'impressionismo, poiché essa è, effettivamente, quasi invincibile. Questa evidenza — per esprimerla con lo stesso candore secondo cui esiste, ma tacitamente, in ciascuno di noi — è quella della distribuzione del reale in cose-date, frammenti primi e unici frammenti della realtà, che trattengono nei *loro* limiti delle qualità che *appartengono* a loro. Il primato tradizionale del disegno nella pittura classica non fa che obbedire a questa evidenza che non è nemmeno percepita in quanto tale, talmente va da sé. Così il disegno riposa su un *sapere*, ma sembra confondersi con la *vita* della percezione. Se il pittore comanda con il disegno, e perché noi sappiamo bene, e ciediamo di vedere, che il reale si compone di cose-date, dal quale dipende il sensibile in quanto qualità-di-cosa : il rosso delle piastrelle, il verde delle foglie e il marrone del tronco. Legato a una realtà già posta e distribuita, il sensibile non può dunque essere in sé un sentiero diretto verso questa realtà in quanto tale : esso è piuttosto e unicamente quello che accompagna sempre (*ta aei sunbekòs*) la solidità d'un reale che esiste sotto di lui e senza di lui ; è l'accidente di una sostanza.

Su un tale sfondo, il senso della rivoluzione impressionista si distacca meglio e può apparire simultaneamente nel suo principio e nella sua ampiezza. Si tratta effettivamente di una rivoluzione nel senso letterale, d'un *rovesciamento* del rapporto del sensibile e della cosa. Nei quadri di Renoir e di Monet ciò che esiste dapprima, ciò che esiste in *primis*, è un grande e libero sommovimento del sensibile all'interno di se stesso, una libera circolazione dalla pura apparenza alla pura apparenza. Le cose (nella misura in cui *ci sono* cose : ma già l'essere non appartiene più a loro) accadono come *riposi* dell'universale mobilità sensibile, cespi e trece nei quali questo gran movimento consente di lasciarsi prendere, soste in cui esso perde la sua forza. L'essere delle cose è, nella pittura dell'impressionismo, quelle di un laccio [*lacet*] del Sensibile.

Ciò non significa che un tale laccio non sia essenziale per il movimento che fa sosta in lui. In questo soggiorno anzi si rinserra e si rinsalda. Ciò che si stabilisce nel quadro è dunque il perpetuo mantenimento d'un equilibrio *puro*, vale a dire d'una rottura incessantemente scongiurata da un'ineguaglianza incessantemente frantumata. È la pace nel centro di un conflitto : del conflitto che avviene tra ciò che chiamiamo il Colore-Universo e la cosa. Quest'ultima, come cosa-d'universo, non comincia più in sé, ma viene a sé, come concretezza del puro sensibile infine rinsaldato e consenziente. Come tale, è ancora scarmigliata, trepida decisione del « qui » e del « questo » in cui si riposa un Altrove puro : la libera universalità sensibile. Tuttavia attraverso quel riposo-universo che è la cosa, il movimento dell'universo stesso « passa » come a guado. Uccello del Colore, comincia là dove si posa ; burrasca nomade, si dissimula come pace nella divisione delle cose decise.

Con questo linguaggio, così inabituale, ci siamo forse allontanati dal colore degli impressionisti? Al contrario, solo ora possiamo cercare di avvicinarlo. Se in effetti il colore

idealista secondo la quale la forma era un prodotto dell'intelligenza, e il colore dei sensi. Quest'idea, filosoficamente assurda, impedì durante molti secoli la libertà e la sincerità dell'espressione artistica. La sua distruzione conferì allo spirito umano una nuova indipendenza » (K. Clark, *L'arte del paesaggio*).

degli impressionisti e ben altro che una nuova tecnica di coloritura, se è l'*esplosione* del colore, ciò significa che *con il « colore » l'impressionismo si confronta col mondo stesso e in quanto tale* ; « ciò » davanti a cui il pittore nuovo installa il suo cavalletto e che chiama « Natura » non è innanzitutto un insieme d'oggetti-dati ; « ciò » a cui fa fronte, « ciò » che guarda in modo specifico è la totalità d'una sorta d'apertura, un taglio di luce, di spazio e di vivacità sensibile, in cui l'evidenza delle cose è, di primo acchito, *inabissata*⁵. Bisogna ora sforzarsi di rinunciare all'idea sospettosa che trasciniamo sempre e ovunque con noi : dato che non si incomincia con « le cose che esistono », si comincia quindi con qualcosa di vago e di indeterminato : il Vasto, l'Insieme, il Luminoso, l'Aperto, il Colore. Che fare di questi « aggettivi sostantivati », di queste « entità »? Come si può dipingere tutto *ciò* ? Come guardare ciò che non si mostra?

In effetti, l'occhio — il famoso occhio « puramente occhio » dell'impressionismo — è abitato da una divina distrazione rispetto alle cose. Non *vedere* dapprima *oggetti dati*, ma al di qua e prima di loro un grande salto sensibile, e come il colore libero e la libera luce è là per essi il vero vedere : *saper* vedere. Niente, in effetti, è meno « immediate » nel senso di « semplicemente dato » che il puro sensibile che essi considerano. Il sensibile è immediate solo per una metafisica della sensazione, cioè dell'elemento dato di cui « bisogna » — anche se la coscienza non testimonia di nulla del genere — che sia composta la rappresentazione della cosa. Ma la pittura nuova, pur essendo una pittura del visibile, ignora completamente la sensazione e questo impressionismo non ha nulla d'impressionistico. Non consiste affatto nel discendere *più in basso* della percezione, per coincidere col suo sommovimento sentito. In una parola : non si tratta di una pittura genetica psicologico-scientifica. È una pittura che *sa* qualcosa sul sensibile⁶, al quale non acconsente con la mollezza d'una coincidenza con l'immediato⁷, ma che raggiunge, ogni volta e con difficoltà, nella sua verità. La verità del diverso sensibile è una sola : che diventi il testimone nella sua carne dell'universalità che lo costituisce, che *sia* un diverso-d'universo. IL pensiero di Kant è probabilmente il solo che si

⁵ Cézanne nel suo famoso testo che riproduce una conversazione con Gasquet e che questi ci ha riportato sotto il titolo *Il Motivo*, esprime così qu'antecedenza universale del sensibile sulle cose : « Tutto quello che vediamo si disperde e se ne va. La natura è sempre la stessa, ma niente resta in lei di ciò che ci appare. (...) Allora riunisco le sue mani erranti ; prendo a sinistra, a destra, qui, là, dappertutto, i suoi toni, i suoi colore, le sue sfumature, li fisso, li avvicino... Questi *fanno* delle linee. *Diventano* oggetti, rocce, alberi, *senza che io ci pensi* ». (Sottolineo per ragioni evidenti). E ancora più nettamente : « Il colore è luogo in cui il nostro cervello e l'universo s'incontrano. Da qui il fatto che appare totalmente drammatico ai veri pittori ».

⁶ Questa rivendicazione del *sapere* è comune a tutti i pittori di quest'epoca. Ma può essere concepita debolmente, come Signac, vale a dire come un sapere *scientifico* : « Esiste, effettivamente, una scienza del colore, facile e semplice, che ciascuno dovrebbe imparare e la cui conoscenza eviterebbe tanti giudizi stupidi... Queste leggi del colore sono contenute in due pagine di Chevreul e di Rood. L'occhio guidate da esse non avrebbe più che da perfezionarsi ». L'altro *sapere* è quello di cui Cézanne scrive che è « più misterioso, si allaccia alle radici stesse dell'essere, alla sorgente impalpabile delle sensazioni ». Poiché se lo spirito dell'artista « deve essere come una placca sensibile », bisogna capire che « questa placca sensibile è stata condotta da bagni *sensibili* al punto di ricezione in cui può impregnarsi dell'immagine cosciente delle cose. » Il testo intero del « Motivo » mostra che il sapere del sensibile di cui si tratta è il sapere della sua *universalità*, conquistato in una lotta contro l'evidenza oggettiva che impedisce di « vedere ».

⁷ Il blu di Monet da scandalo poiché è « voluto » e nient'affatto « immediate ». J. K. Huysmans trattava il pittore di d' « Indigomaniaco » (*l'Art moderne*, Parigi, 1883, p. 88). Un altro scriveva : « Monet vede tutto in blu! Terre blu, erba blu, alberi blu. Begli alberi di Corot, pieni di mistero e di poesia, ecco cosa siete diventati! Vi hanno intinti in tinozze d'una lavandaia! » (Citato da Signac, *op.cit.*, p. 128-129).

sia innalzato almeno indicando un compito difficile a questa disposizione del sensibile, precisamente in quanto sentito, in una specie d'Anticipazione dell'universalità, in cui esso e « anticipato » originariamente.

A questa universalità non si attinge se non grazie a un oblio volontario, un superamento, non delle cose, ma dell'evidenza delle cose come « semplicemente date », che accorrono in primo piano e, accaparrando il sensibile, spengono in lui il bagliore dell'*Universum qua Universum*. Ecco il vero « sfavillare » che l'impressionismo restituisce, invece, al colore. Per quanto riguarda lo *scopo* di questa pittura bisogna dire allora che essa consiste nell'essere-mondo del mondo. Ecco la ragione per cui le cose stesse non sono semplicemente scomparse nel baratro nel quale l'evidenza del loro essere-semplicemente-dato s'è inabissato : ne emergono invece con una nuova evidenza, come frammenti o membra d'universo, approdi del sensibile. Insenature del colore, bacini di luce, in essi il mondo giunge in porto. Nessuno meglio di Cézanne ha descritto questa oscillazione che va dall'immersione del costruito e del conosciuto (con la sua determinazione alla quale tutto appartiene, linee e colori, spazio e luce) nel *caos iridescente, cosmico* o ancora sorgimento della solidità distributiva ma nuova, che divide la sua libertà con il colore⁸.

« Questi grandi arcobaleni, questi prismi cosmici, quest'alba di noi stessi sopra in nulla, li vedo salire, ne sono Lucrezio. Sotto questa fine poggia, respiro la verginità del mondo. Un senso acuto delle sfumature mi travaglia. Mi sento colorato da tutte le sfumature dell'infinito. In quello momento acquisto l'unità col mio quadro. Noi siamo un caos iridescente. Vengo di fronte al mio motivo, mi ci perdo. Sogno, vago. Il sole mi penetra sordamente, come un amico lontano che riscalda la mia pigrizia e la feconda. Germiniamo. Un bel mattino, l'indomani, lentamente le basi geologiche mi appaiano, gli strati si stabiliscono, grandi piani del mio quadro, ne disegno mentalmente lo scheletro petroso. Vedo affiorare le rocce sotto l'aqua, il cielo che pesa. Tutto cade a piombo. Un pallido palpito avviluppa gli aspetti lineari. Le terre rosse escono da un abisso. Comincio a separarmi dal paesaggio, comincio a vederlo. Me ne

⁸ Ci si potrebbe forse stupire di vedere che una questione consacrata al colore dell'*impressionismo* venga illustrata da lunghe citazioni di Cézanne. Dal giorno in cui questi dichiarò, nell'1904, a Emile Bernard che occorreva « trattare la natura attraverso il cilindro, la sfera, il cono... » sembra evidente di non vedere in lui che il pittore solitario, certo appartenente all'impressionismo (di cui fece parte fino alla terza mostra del gruppo), ma che dominando l'intera sua epoca sarebbe morto nella pelle di un profeta del cubismo. C'è qualcosa di certamente vero in questo modo di situare la figura di Cézanne ; ma ciò non implica che la sua pittura non sia l'*esplorazione* del colore operata dall'impressionismo. Si dovrebbe prendere sul serio qui la menzione con la quale Cézanne accompagnava il suo nome, nelle mostre d'artisti di Aix coi quali aveva accettato di partecipare : *allievo di Pissaro*. Che si tratti qui d'altro che d'una pia fedeltà o d'un semplice riconoscimento per colui che l'aveva sempre sostenuto, ce ne possiamo convincere paragonando due nature morte, l'una di Pissaro del 1867, l'altra di Cézanne del 1870, anteriori entrambe alla costituzione di una scuola impressionista. La parentela di queste due pinture, eseguite con la spatola secondo la tecnica di Courbet, è evidente (queste sono riunite giustamente da J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*) e permette di capire ciò che la fedeltà dell'ultimo Cézanne suggeriva già, che la liberazione pittorica essenziale introdotta dall'impressionismo come questione del « colore » travalica, in diritto e in effetti, l'impressionismo come scuola, definita cioè da procedimenti piuttosto che dal *sensu* di tali procedimenti, e che separandosi (ma senza rinnegare o piuttosto senza retrocedere) dagli uni, come Cézanne lo fa, e come Van Gogh lo farà, si può giungere così ad approfondire l'altro. Ciò che sarebbe facile dimostrare se il posto impartito ci permettesse di collegare la rivoluzione del « colore » a quella dello spazio, del disegno e del soggetto, che in verità essa *ingloba* nella misura in cui il « colore » è stato capito nel suo senso essenziale, che cerchiamo di mettere in luce qui.

tiro fuori con questo puro schizzo, con queste linee geologiche. La geometria, misura della terra. Una tenera emozione m'assale. Dalle radici di questa emozione sale la linfa, i colori. Una specie di liberazione. L'irraggiamento dell'anima, lo sguardo, il mistero esteriorizzato, lo scambio tra terra e sole, l'ideale e la realtà, i colori! Una logica aerea colorata, sostituisce bruscamente la cupa, testarda geometria. Tutto si organizza, gli alberi, i campi, le case. Vedo. Per macchie. La base geologica, il lavoro preparatorio, il mondo del disegno s'inabissa, crolla come in una catastrofe. Un cataclisma lo ha preso in sé, l'ha rigenerato. Un nuovo periodo vive. Il vero! In lui nulla mi sfugge, tutto è denso e fluido ad un tempo, naturale. Non esistono che colori... e in essi la chiarezza... ».

Per cercare di rispondere non troppo mediocrementemente allo « stato di cose » che un tale testo indica, o piuttosto da cui ne discende come un torrente, è stato necessario prendere un po' a monte le nostre « spiegazioni filosofiche ». Ciò significa che esse sono state prese troppo a monte e possono collegarsi alle questioni di mestiere e di fattura tra le quali dapprima, e in un certo senso unicamente, si edifica un'arte, grazie alle quali questa si edifica un'arte, grazie alle quali questa si definisce nella sua esistenza concreta e di cui ogni discorso su quest'arte deve di conseguenza rendere conto se desidera essere creduto?

II. LA TAVOLOZZA

Che cosa significa il tratto più evidente nell'impiego del colore da parte della nuova pittura, vale a dire la revoca sempre più decisa delle tinte sfumate rispetto ai pigmenti puri?

Se non ci si lascia rinchiudere nella spiegazione che si ritrova dappertutto sotto una forma o un'altra, e secondo la quale si tratterebbe di un'esaltazione del colore-come-colore e d'una gioia pura della luminosità in se stessa, la domanda resta intera. Non si vede perché la pittura *dovrebbe* consistere nell'intensificare la maggior parte delle tinte e dei toni. Anche su questo piano possiamo chiederci se non si tratta d'una specie di passività di fronte al dogma che ammettiamo senza riserve della superiorità dell'impressionismo rispetto alla pittura anteriore : esistono in Botticelli carmini che sono un puro deliriodi-carminio, una voluttà di bianchi in Zurbaran, un paradiso di rosa nel paradiso rosa che dipinse una volta Jeronimus Bosch.

Ma la questione non è una questione di fatto ma *de jure*, o, piuttosto, di essenza e conduce fino a un cambiamento dell'essenza ; il colore dei moderni è *differente* nella sua nascita impressionista da quello che fu precedentemente sotto ogni altro pennello, anche quello dei più grandi coloristi. Poiché abbiamo già dichiarato che gli impressionisti non sono dei coloristi, poiché non sono dei « coloratori », e sono i primi a non esserlo. La questione non si gioca tra i bitumi e le terre da un lato e una perpetua merenda del sole dall'altro. La ragion d'essere e la funzione della predominanza dei « colori dello spettro » sono altrove. Se occorre, per Renoir, Monet, Pissarro e gli altri, rinunciare alle miscele dei pigmenti che si preparavano prima di loro sulle tavolozze, ciò significa che bisogna rinunciare *a do rispetto cui* erano precisamente preparate. Amalgamare le tinte primarie significa avvicinarsi alla tinta che la cosa che si dipinge « possiede » — poiché essa è una cosa e che i suoi aspetti sensibili

le appartengono — e che di conseguenza e una tinta determinata, già composta in natura, dove lei « è là ». Invece gli impressionisti che metteranno il colore dappertutto e dapprima, sono i primi per i quali « *non esistono* colori nella natura », i primi a non cercare *d'avvicinarsi* a una tinta particolare che li aspetterebbe in qualche luogo, vale a dire sulle cose e tali quali queste le possederebbero. Per essi, e piuttosto il colore che possiede la cosa, per loro il colore — ogni colore e ogni luce — è il sentiero per ritrovare l'anticipazione originaria del sensibile, il ratto che l'universo ha già compiuto quando lo lascia essere nell'appartenenza delle cose. Le cose stesse appaiono allora come le aree tonde e percorse d'un campo di grano, testimonianze d'una burrasca trascorsa : le cose *sentono* l'universale. Ne portano ancora gli abiti in questi colori di cielo, in queste luci di sole, in cui sono come stupite di vedersi sorgere ed essere *se stesse*.

I colori puri sono i colori del mondo, non i colori delle cose e tuttavia sono le cose.

La *nascita* delle cose. L'essenziale qui non è dunque che non esista *nessun* amalgama, che ci si limiti assolutamente alle tinte dello spettro⁹. Le « tinte dello spettro » prese in sé sono ancora una colorazione oggettiva : quella della decomposizione della luce. Non si vede il privilegio che questi fenomeni colorati, *fisicamente* primi, potrebbero ricevere *pittoricamente*.

Ma la ragione per cui occorre dipingere con « colori puri » è che ne esistono pochi in natura e anche se vi s'incontrano (esiste forse in qualche luogo *un* ribes puramente e semplicemente rosso!) non s'incontrano *come tali*. I colori puri non sono colori che siano puri (secondo una definizione empirica del puro), ma « puri colori », colori che son colori del nulla, colori di colori. Lo spettro solare è così *pitturalmente* il sole dell'impressionismo poiché è la ruota dei colori senza cose, il Sensibile-Pavone : il « Mondo ».

III. LA FATTURA

Ciò che viene d'esser detto permette forse di vedere un po' più chiaro in una domanda che non è stata posta spesso, poiché la nozione a cui conduce è sempre stata scambiata come un'acquisizione reale della pittura impressionista e neoimpressionista : la questione dell'« amalgama ottico » [*mélange optique*]. Ma non esiste praticamente nulla di pittorico in questa nozione, e se essa è evidente ciò accade pesche si appoggia evidentemente a cose come la « rappresentazione ». *Pitturalmente*, o piuttosto dal punto di vista dei *mezzi* della pittura, si può attribuire all'« amalgama ottico » delle tinte pure (sostituito all'« amalgama dei

⁹ Qui si trova il limite del neoimpressionismo, in quanto scuola estetica. Si *sente* bene, generalmente, che quando Signac rimprovera a Renoir i suoi « colpi di spazzola », che provocano « imbratti » (vale a dire amalgami ottici), parla in modo dottrinario. Ma bisognerebbe darne la ragione. Questa si trova in ciò *che significa*, per l'essere del colore e la sua funzione propriamente pittorica, l'impiego di una tavolozza « solare ». Un tale impiego significa il *distacco* rispetto all'*adesione* del sensibile a cose date, la dissoluzione di quest'evidenza nella precessione dell'universale nel sensibile, da cui emergono liberi rapporti — *liberi e nuovi*, cioè in verità d'una *immemorabile necessità*, alfine giunta a rimembranza — tra il costruito e il colorato. Ma i bitumi e le terre possono ugualmente far ciò : non saranno gli stessi, né impiegati allo stesso modo, né negli stessi luoghi della pittura « classica ». È a causa di ciò che la posterità dell'impressionismo in materia di colori e ugualmente e anche maggiormente nelle grandi zone di Gauguin e dei « fauves » che non si preoccupano di amalgamare né di non amalgamare, piuttosto che nell'ossessiva disciplina cromatica dei divisionisti.

pigmenti » sulla tavolozza o sulla tela) un certo « vibrato » del colore. Ma eccoci di nuovo cascati sul colore splendente, pallido principio per una pittura. Che si vuol dire quando si parla di quest'invenzione dell'amalgama ottico come di una componente integrante ed anche essenziale dell'arte degli impressionisti? Si confondono due cose : la prima è la « necessità » che non ha nulla di pittorico ma concerne quello che Merleau-Ponty chiama, sulla scia di Husserl, il pregiudizio-del-mondo (e che noi abbiamo costantemente indicate qui come pregiudizio-delle-cose), secondo il quale bisogna pure che la pittura riproduca le cose (libera poi di « modificarle » attraverso l'« immaginazione » del pittore), in ogni caso che riproduca *delle* cose. Sono infatti queste che si ricostituiscono nell'amalgama ottico degli elementi puri, nei quali erano dapprima scornparse. È con questa necessità, che non risulta dalla pittura ma dal senso comune, che si confonde un'altra necessità che dipende, questa, dalla fattura dei pittori nuovi e che consiste in una specie di « riunione », a una certa distanza di quello che sulla tela e unicamente rapsodia di colori. Tuttavia per esser più precisi quello che sorge in questa riunione non è semplicemente, e neanche ormai più, uno spettacolo di cose-senza-mondo che si sarebbero richiuse sul sensibile. In questo caso la frammentazione del colpo di pennello in tinte pure non sarebbe stato che un sotterfugio tecnico, il cui beneficio sarebbe di restituirmi uno spettacolo essenzialmente noto, ma più vivo e luminoso. L'Arte dell'artista si distinguerebbe dunque necessariamente da questo misero vantaggio, ritornando al di là del modo di dipingere che il gergo d'apprendista chiama da Baudelaire in poi « temperamento » e la metafisica « immaginazione ». Tuttavia è proprio a partire dagli impressionisti (e per quale altra ragione si daterebbe a partire da loro, e con ragione, l'età nuova dell'arte alla quale noi apparteniamo?) che la pittura si radica nel pittorico stesso, ciò che implica anche che essa esista *nei suoi mezzi, in quanta Arte*.

Che cos'è dunque che si ritrova e non si amalgama, pittoricamente e non otticamente, quando dal caos della tela sorge a una certa distanza un quadro *visibile* ? Ciò che si ritrova è proprio un certo ritorno delle cose, ma non delle *stesse* cose per le quali il pittore ha dovuto praticare dapprima un sapiente oblio rispetto all' « abisso » sensibile. In fondo su quest'abisso è rimasta la pelle delle cose, quest'evidenza di non-provenienza che era rimasta fissata su di esse e che sembrava essere loro stesse. Loro *stesse*, in quello che hanno di più proprio, vale a dire il loro essere di cose, è unicamente ora che lo sono e visibilmente : riunificatrici del sensibile, loro stesse riunite nell'universale a piombo della « caduta » del mondo di cui risuona il sensibile.

È a causa di questo che, se nella frammentazione del colpo di pennello e nella purezza dei pigmenti solari il pittore prende il sentiero di *ciò* che è in ogni caso non-cosa : luce, spazio, colore, nella riunione, che è anche originariamente il suo sentiero, quello che fa sorgere è una Differenza pura, per nulla scomparsa nell'« amalgama », stabilita invece proprio sul suo taglio e tuttavia fiume di pace : allegria mondiale delle cose, dimora dell'origine nel cipresso. È a causa di questo che la fattura non scompare nel gesto che si ritrae, ma vi abita invece in modo manifesto, nel momento in cui le « cose » riappaiono, sicché la riunione del visibile non ha nulla della ricostituzione fisica d'una totalità attraverso l'amalgama ottico degli elementi. Se un tal « amalgama » fosse veramente quello di cui si tratta, nel vedere qualunque quadro impressionista o divisionista bisognerebbe concludere che

la goffaggine è stranamente grande e chiedersi perché la fattura si trascina ancora nel quadro. Ma questa pittura non ha cercato nessun amalgama : quello che ha cercato e quello a cui ci convoca, quando alla *buona* distanza il sensibile e la cosa si riuniscono come una differenza persistente e pacificata, è ciò che essa chiama con parola enigmatica : Il Colore. Il Colore dell'impressionismo, unico « motivo » di questa pittura e sola origine dei suoi « procedimenti », è la Decisione alfine manifesta della « cosa » e del « mondo ».

Traduzione di Riccardo Pineri