

Alberto Scerbo¹

Gli sguardi vuoti di Modigliani: per una lettura “pittorica” della rappresentazione del “giuridico”²

1.

“La sua era un’arte che comprendeva un solo soggetto: l’uomo, in tutte le sue sottili sfumature. L’uomo, senza eroismi, con tutte le fragilità e debolezze. Come artista, non era interessato a raffigurare altro che l’uomo nella sua esistenza, semplicemente” (Diotallevi, 2015, 31). Così nella ricostruzione romantica del pensiero di Jeanne Hébuterne dinanzi al lavoro di Amedeo Modigliani. La sua pittura sfugge, però, ad ogni accenno di semplicità e di immediata evidenza, come sottolineato qualche pagina più avanti, quando, al cospetto del proprio ritratto, Jeanne percepisce il significato più intimo di un quadro di Modigliani. “Mi assomiglia, era fuori discussione – pensa interiormente –. Assomigliava proprio a me, alla persona che c’era sotto la carne e le ossa che mi rivestivano, come se l’anima fosse appena sotto la pelle, pronta ad affiorare. Modigliani non aveva copiato il mio volto, ne aveva cercato l’essenza” (ibid., 34).

La particolarità, e l’originalità, dell’artista livornese si rivela proprio in questo rapporto esclusivo con quanto appare impenetrabile, che gli consente di rendere visibile ciò che si prospetta come inesprimibile. Come se fosse sempre sospeso tra finito ed infinito, tra l’essere e il nulla, tra un presente carico di passato ed un futuro immaginato, forse intuito. Ed infatti Modigliani “non ricerca il reale e neppure l’irreale”, ma la misteriosa verità dell’essere profondo. Ciò costituisce l’esito del percorso di avvicinamento alla scoperta della personale “verità sull’arte e sulla vita” (Modigliani, 2006, 13), che riesce a trovare compimento nel clima culturale che impregna la Parigi artistica degli inizi del Novecento.

Qui si respira l’apertura verso il riconoscimento dell’alterità e si realizza l’incontro con la diversità esistenziale e culturale, che producono la formazione di reti cosmopolite proiettate verso il rifiuto di ogni forma di adesione ai dogmi formali. Si incrociano, però, anche i risvolti delle trasformazioni ispirate dagli slanci delle filosofie irrazionalistiche e delle trame espresse dai movimenti letterari ed artistici emersi in opposizione al freddo razionalismo e ad una dirompente tendenza scienziasta di impronta positivista.

1 Professor of Philosophy of Law at the University of Magna Graecia

2 Un ringraziamento a Francesco Romeo per le puntuali osservazioni, che mi hanno consentito di approfondire le tesi qui sostenute.

Parigi diventa, in quegli anni, il luogo della libertà, di pensiero e di azione. “È quella città del sogno nella quale ogni genio sregolato, ritenuto nella sua patria, o nella sua città, un pazzo da segnare a dito, si poteva finalmente sentire a suo agio in mezzo a tanti altri, ritenuti anch’essi folli, pur nel pieno esercizio d’ogni eventuale sua follia o – diciamo meglio – stravaganza” (Piccioni, 1970, 6). La spinta del positivismo verso la preminenza di un sapere razionale ed il conseguente primato della scienza trova un’opposizione in tutte le prospettive filosofiche che recuperano l’importanza della volontà, il ruolo decisivo dell’intuizione e i fattori emotivi e sentimentali.

Arrivano in primo piano gli elementi che sfuggono al controllo della ragione e che perciò indirizzano verso concezioni differenti, perfino contrapposte, che oscillano tra il nichilismo e il misticismo religioso. Lo stesso sapere scientifico subisce qualche aggiustamento nel momento in cui all’assoluta razionalità è affiancato l’aspetto dell’intuizione, e per giunta si prospetta l’idea che il suo processo di formazione è condizionato dal connotato filosofico della creatività (Il richiamo è alle tesi epistemologiche di Poincaré, 1902, 1908).

Non solo, ma, per altro verso, la fiducia nella capacità conoscitiva della scienza finisce per sconfinare nel campo dell’irrazionale, allorché aspira a penetrare i luoghi inaccessibili dell’uomo e si propone, con gli studi psicanalitici, di cogliere ciò che è ignoto perché si pone al di là della profondità dell’animo umano. O ancora, indirizza verso l’esplorazione del mondo attraverso la fantasia, per giungere alla costruzione artificiale di realtà distanti nello spazio o irraggiungibili, come avviene con la diffusione del romanzo d’avventura, anche nella variante del romanzo di tipo “scientifico” alla Verne. Riesce anche a coniugare la logica razionalità della scienza con l’interiore irrazionalità individuale, come nell’evocazione romanzesca della duplicità dell’uomo compiuta da Stevenson, o come accade con Edgar Allan Poe prima e Conan Doyle dopo, che danno origine allo sviluppo del romanzo poliziesco.

Tutte queste manifestazioni, caratterizzate dalla discesa nei recessi più nascosti dell’individuo o nel viaggio verso luoghi sociali o mondi interiori rifiutati o sconosciuti, convergono naturalmente nel campo delle lettere e dell’arte. L’atteggiamento critico nei riguardi delle regole sociali e l’opposizione agli imperanti costumi invitano al ripiegamento individualistico e all’assunzione dell’arte come principale obiettivo esistenziale e, al contempo, come unico strumento di definizione di un modello di vita.

L’introspezione psicologica e il continuo dialogo con se stessi alimentano l’estraneazione dalla realtà, che si dispiega nell’isolamento “malinconico” e nella fuga della mente cantati nei versi di Baudelaire, nell’opera di scavo della natura “buia” dell’uomo dei *poètes maudits* e nell’estetismo dei romanzi decadenti. Des Esseintes di Huysmans, Mario di Pater, Andrea Sperelli di D’Annunzio e Dorian Gray di Wilde propongono la configurazione di un “altro” ordine morale e sociale, in cui vengono coperti spazi fino a quel momento “intoccabili” e stili esistenziali di rottura “anticonformista”. La vita stessa di questi autori, in piena corrispondenza con la loro parabola letteraria, è espressiva dei vari caratteri del decadentismo, visto che coinvolge l’idea di tutti sul primato dell’arte, ma tocca in particolare, al di là del comune senso estetico, ora il mondo dei paradisi artificiali della mente, ora i tabù sessuali, ora l’esaltazione religiosa.

La ricerca degli aspetti oscuri dell'interiorità umana e dei misteri dell'ignoto scandiscono l'evoluzione letteraria e influenzano allo stesso tempo la pittura. Spetta alla poesia compiere il distacco dalla realtà per approdare nei meandri bui dello spirito, evocati attraverso la capacità magica delle parole, che, con il loro suono, rappresentano simboli dell'essere. Si frantumano i significati "tradizionali" e si vanno a cogliere le essenze, allo scopo di recuperare la purezza della poesia. Si svolge un attento lavoro sul linguaggio, allo scopo di rivestire le parole di espressività musicale e di catturare la forza introspettiva delle immagini. L'analisi minuziosa sulla lingua svolta dalla letteratura si incontra con la tecnica musicale e con le modalità dialogiche definite dai colori, in modo da costruire realtà "altre", nascoste, rispetto al reale e formare insieme chiavi interpretative plurali.

Il richiamo dei fattori irrazionali e delle vena intuizionistica apre la strada ad una lettura soggettiva della natura, che si protende verso l'essenzialità e la purezza, ma guarda all'esistente senza pregiudizi, con lo sguardo proiettato verso il sé dell'uomo. La pittura conosce così il passaggio dalla rappresentazione del mondo esterno che si imprime nella coscienza alla descrizione dell'anima che si riflette nella realtà. La "filosofia" dell'impressionismo è erosa, quindi, da differenti posizioni, espressive di uno specifico, e diverso, spirito critico, ma tutte convergenti verso la volontà di ricomposizione "creativa" della natura.

Un profilo riguarda la tecnica pittorica, che punta sulla scomposizione delle forme e sulla loro semplificazione geometrica, ma, al contempo, sull'uso del colore, a cui è attribuito il compito fondamentale di riprodurre le forme, oltre ai volumi nella versione più intellettuale di Cézanne, prive di volume in quella del *pointillinisme* di Seurat. Un altro è interamente compreso nella comunicazione dei riflessi esterni dei motivi intimi dell'individualità, in cui traspare con chiarezza il tratto comune dell'allontanamento dal mondo e della raffigurazione dell'insondabile e dell'incognito. Il disadattamento soggettivo e l'emarginazione sociale risultano nelle opere di Toulouse Lautrec; la scoperta della semplicità mediante il ritorno al primitivo e al salto nelle società incontaminate dalle conquiste della civiltà emerge dalle figure piatte e dai colori simbolici, molto accesi, delle tele di Gauguin; le immagini interiori del tormento e del male di vivere esplodono nelle trasfigurazioni simboliche prodotte dai tratti e dalle colorazioni che si rinvengono nei lavori di Van Gogh. Quest'ultimo percorso filtra nelle manifestazioni di angoscia e negli incontri con la morte dettati dall'irrequietezza spirituale di Munch per approdare alle atmosfere espressionistiche connotate dalla spersonalizzazione e stilizzazione delle figure e dall'accostamento arbitrario dei colori.

2.

Nell'ambiente parigino in cui arriva Modigliani ad inizio Novecento vi è un inarrestabile fermento culturale, caratterizzato in campo pittorico dalla convivenza tra gli epigoni della concezione impressionistica, i seguaci delle varie manifestazioni postimpressionistiche e gli ammiratori delle linee espressionistiche. Il pluralismo degli stili sintetizza il sentimento di libertà di espressione che aleggia nei circoli

artistici della capitale francese, ma anche l'idea di indipendenza nella ricerca delle modalità di realizzazione personale. Ciò implica il necessario allontanamento dai tradizionali costumi borghesi, un atteggiamento di sfida nei confronti delle convenzioni consolidate e la scelta di una vita alternativa, fondata sull'esilio dall'ordinarietà e sulla disponibilità al delirio spirituale.

La precarietà esistenziale trasmette il senso di una vita autenticamente posta al servizio dell'arte, sulla scia delle allucinazioni baudelairiane e delle visioni oniriche simboliste. È, però, anche il segno del contrasto ad ogni forma di autorità, delle opposizioni alle regole comuni e della messa in discussione della rigidità degli assetti sociali.

Alla prospettiva monolitica del contesto politico e sociale si sovrappone, quindi, un'ottica pluralistica, a cui non appare estraneo l'ambito giuridico. Nell'originaria versione francese l'intenzione fondamentale è quella di recuperare le spinte propulsive provenienti dalla società in direzione di un condizionamento del potere pubblico e del mondo del diritto positivo. Al valore dell'oggettività si affianca così la volontà dei singoli individui, la lente privatistica si coniuga con il punto di vista pubblicistico, ma soprattutto l'aspetto materiale del fenomeno sociale è completato dall'intervento di un indispensabile elemento spirituale. In questo modo si compone il rapporto tra requisito giuridico formale e carattere sociale sostanziale, con l'effetto del ridimensionamento del potere statale e dell'abbassamento di grado del diritto legale, ricondotto ad uno dei molteplici modi della giuridicità. La teoria istituzionalistica promossa dalla dottrina pubblicistica francese, in linea con gli echi della filosofia bergsoniana, resuscita la dimensione spirituale, che dal piano individuale si innalza a quello della formalità giuridica, allo scopo di costituire una rete istituzionale complessa a sostegno dell'organizzazione della vita umana. E nel diritto come nell'arte non manca l'esempio di radicalizzazione del processo teorico, che passa dal richiamo del diritto naturale e perviene alla proiezione verso un ideale trascendente, che si proietta nella luce del divino.

Questa finalizzazione, al pari di ogni ripiegamento spirituale, è del tutto espunta invece dalla più originale versione di Santi Romano, che non indulge in riferimenti filosofici, ma si muove esclusivamente all'interno dell'area giuspositivistica. Si ripropone anche qui la rottura del monismo statualistico e l'affievolimento della forza dell'autorità, al fine di ricomporre la realtà della norma, nell'ambito di una realtà più ampia e complessa che è quella della società. La giuridicità, riportata a livello sociale e depurata del carattere statuale, si rinnova in termini pluralistici e produce l'identificazione "necessaria e assoluta" tra una istituzione e un ordinamento giuridico.

La diversità concettuale della corrente istituzionalistica rievoca le differenti disposizioni originali degli artisti della "Scuola di Parigi", che non seguono affatto "le norme di una tendenza estetica comune" (Gindertael, 1969, 23), ma mantengono inalterata la loro indipendenza e la loro singolare particolarità. Vi è vicinanza ambientale, visto che la maggior parte vive e lavora prima a Montmartre, intorno al Bateau-Lavoir, e dopo a Montparnasse nel complesso *La Ruche* (Cfr. Franck, 2000); la quasi totalità è immigrata e molti sono anche legati dall'origine ebraica; diversi sono accomunati dal richiamo del primitivo e dall'influenza dell'arte africana. Non vi è, invero, condivisione concettuale e il percorso artistico è dettato dal sentimento interiore e dall'individuale modo di realizzarsi nell'arte.

Vi è ancora in comune, in questa fase, soprattutto tra la fine del primo decennio e l'inizio del secondo del Novecento, l'esercizio dell'arte figurativa, ma secondo versioni distanti, capaci in seguito di sviluppi anche contrastanti. Lo scultore Brancusi, a cui va ascritta la divulgazione delle maschere africane che tanto influenzeranno, sebbene con esiti opposti, sia il percorso intellettuale di Picasso sia l'evoluzione stilistica di Modigliani, si esercita nello studio delle forme, con l'intenzione di ridurre a semplicità la complessità del reale e pervenire alla delineazione di forme essenziali nello spazio, in grado di condensare in modelli assoluti le possibili diversità. Vi è anche chi predilige il paesaggio, come Utrillo, che condivide la concezione di Diego Rivera, per il quale il paesaggio è tutto. Ma non ci può meravigliare di trovare insieme un pittore di ritratti come Modigliani, per il quale, al contrario, "le paysage n'existe pas". Marc Chagall, pervaso dalla memoria della terra d'origine e delle tradizioni popolari, si abbandona alla proposizione di figure oniriche e di scene che si proiettano nel fantastico. Soutine e Kisling, che condividono con Modigliani il favore per il ritratto, ma si aprono anche al paesaggio, si differenziano per stile e contenuto. Il primo trasmette nelle forme tortuose e nei volti contorti il dolore e la disperazione interiori, il secondo comunica, attraverso gli occhi e gli atteggiamenti, l'alone di mistero e di malinconia che aleggia intorno ai suoi personaggi (Cfr. Restellini, 2013).

La varietà delle scelte stilistiche dipende certamente dall'atmosfera che si respira nei quartieri artistici parigini, in cui si avverte uno spirito di emancipazione sociale e un desiderio di rinnovamento estetico. Ma le differenti impostazioni sono, in verità, espressive di visioni concettuali diverse. Tra l'altro, l'emersione delle tendenze critiche nei riguardi del razionalismo scientifico non oscura lo sviluppo delle concezioni improntate al modo di sapere della scienza. Sicché alcuni tratti dell'evoluzione teorica nell'arte ripetono i caratteri della contemporanea riflessione che impronta gli studi giuridici.

Tra fine Ottocento e inizio Novecento si sviluppa in campo giuridico un processo di teorizzazione a sfondo sistematico, che, posta la centralità delle norme, si propone di ricostruire la materia giuridica, con la dichiarata intenzione di elaborare un complesso teorico unitario, che, dopo aver tradotto, e riprodotto, le proposizioni normative in concetti a valenza dogmatica, è in grado di sovrapporsi alla prassi. La pretesa razionalistica di rimodellare la realtà giuridica in termini ipotetici scade nella definizione geometrica delle relazioni interindividuali, che si combina con la proposta di un piano concettuale autonomo dalle disposizioni positive, e per ciò assolutamente autosufficiente, trovando soltanto in se stesso la propria ragion d'essere.

Analogamente il futurismo si fa conquistare dalle meraviglie della tecnica e si lancia nell'esaltazione incondizionata del progresso, che trova la propria naturale traduzione nel fascino "mitico" del movimento. Nasce, così, una concezione "ingegneristica" dell'arte, fondata su una razionalità produttiva di un rigoroso concettualismo. Incapace, però, di attrarre, proprio per la sua intellettualistica artificialità, un artista come Modigliani, il quale mostra totale indifferenza rispetto alle elucubrazioni visionarie futuriste, che, anzi, suscitano ilarità allorquando si trasformano nell'incomprensibile concetto di "complementarismo congenito" (Severini, 1965, 81).

Nello stesso volgere di anni si va componendo il movimento cubista, che intende superare l'oggettivismo naturalistico precedente, per pervenire ad una composizione totale della realtà, attraverso la sua scomposizione e successiva ricomposizione in un nuovo ordine, nel quale si procede alla disintegrazione delle forme. La lezione di Cézanne si risolve immediatamente nel cubismo in un esercizio formale, grazie al quale l'immobilità della superficie piega il dinamismo dello spazio, senza indulgere minimamente nella contemplazione e penetrazione del significato esistenziale dell'uomo. Si impone la necessità di consentire la manifestazione del punto di vista soggettivo, nella convinzione che la realtà deve essere interpretata. L'atteggiamento che la sostiene è, però, strettamente razionale, nel senso che il mondo esterno è sottoposto ad una minuziosa attività di analisi, secondo i canoni di uno studio scientifico.

Le scelte spaziali di Gauguin e le impostazioni geometriche delle forme di Cézanne sono ulteriormente esasperate, nel senso che la rinuncia alla prospettiva si rafforza con la dissoluzione dello spazio e la rielaborazione concettuale del fattore temporale. Le rappresentazioni cubiste subiscono l'influenza di Bergson. Quale discendenza dall'idea del flusso vitale, si prospettano come l'effetto della visualizzazione di una molteplicità dei piani nello spazio, e come conseguenza del principio di durata, della pluralità dei punti di osservazione, con l'intrecciarsi indistinto di presente e passato. Si compone, così, un gioco di mescolanze e sovrapposizioni che rende evidente la ricostruzione puramente "mentale" dell'esistente.

Questa struttura teorica converge verso un astrattismo razionale, come sarà quello che si estrinseca secondo un modello geometrico, al punto che lo stesso cubismo, percependo il rischio dell'astrattismo, avverte il bisogno di non perdere il contatto con la realtà e, quindi, di operare, da una parte, un minimo recupero dei colori e delle forme e, dall'altra, l'inserimento di elementi riconducibili alla vita vissuta.

3.

Tali approcci, scientificamente orientati, favoriscono, in verità, la sopravvenienza di un'idea dogmatica delle regole, che affianca al formalismo del dato oggettivo il dogmatismo dell'attività dell'interprete.

La preferenza per la prospettiva soggettiva in ordine alla lettura e interpretazione della realtà finisce, quindi, per consolidare, per altra via, una visione di matrice razionalistica. Che si rinnova attraverso le correnti filosofiche che riconfigurano il rapporto tra pensiero e dato empirico e privilegiano la forma rispetto al contenuto. Queste tesi trovano poi un'eco diretta nel campo dell'arte, dove, partendo dal presupposto che ognuno percepisce la realtà in modo diverso, si giunge alla teorizzazione dell'opera d'arte come creazione di una realtà nuova, frutto delle percezioni e dell'attività dell'artista. Il prodotto dell'attività conoscitiva dell'artista diventa, così, la pura visibilità, che costituisce la rielaborazione individuale del dato reale e la sua trasformazione in strutture formali dotate di espressività. E con ciò si sottolinea il significato dominante della forma, che rappresenta lo strumento primario, ed essenziale, per la valutazione del contenuto (il riferimento è alla teoria di Fiedler, 2006, ripresa da Hildebrand, 2001).

Anche Modigliani produce una riorganizzazione del linguaggio, che in una prima fase, quando cioè è attratto dalla scultura, non si discosta molto dalle sperimentazioni cubiste. Le teste scolpite e i corpi allungati delle tele dipinte durante la guerra rievocano senza dubbio le maschere africane, da cui accoglie la capacità di "suggestione plastica". Si avvia, così, su un percorso di ricerca indirizzato verso la progressiva semplificazione dei tratti, allo scopo di recuperare la purezza delle forme. Sicché, mentre per Cézanne "ogni forma veniva rivelata dalle opposizioni e dalle assimilazioni di piani di colore; per Modigliani la forma esiste indipendentemente e semplicemente si veste di colore" (Fry, 1919b, 755). In tal modo Modigliani procede nello sviluppo dell'altro aspetto, per certi versi opposto, dell'insegnamento di Cézanne. Il processo di semplificazione della linea e del colore conduce, infatti, all'individuazione della forma pura, che, da una parte, si traduce nell'evaporazione delle forme e, dall'altra, nell'esaltazione della forma. Ispirato dalla classicità, Modigliani concentra la sua attività pittorica nel ritratto, ma si tuffa nella modernità attraverso lo svolgimento di un lavoro di invenzione, ossificazione e depurazione della forma.

Si rivela con chiarezza la base teorica della pittura di Modigliani, il quale, liquidati rapidamente il tecnicismo del *pointillisme* e l'ideologia futurista, critica la ricerca cubista perché focalizzata interamente sui mezzi e del tutto indifferente alla vita reale (Cfr. Patani, 1984). Alle artificiali e glaciali astrazioni del cubismo oppone uno sguardo realistico, nella convinzione che "l'astrazione arida e muta è un vicolo cieco". Non intende, però, accogliere neppure un orientamento di tipo psicologistico e "cadere nell'inconscio: sono stati fatti i tentativi – Kandinsky, Picabia e altri (...). Più si scava, più si cade nell'informe. Organizziamo la forma mantenendo l'equilibrio tra il sole e l'abisso" (Chapiro, 1960).

Il riferimento principale dell'attività pittorica è, perciò, sempre "l'immagine concreta", che non è meramente riproduttiva, di modo che sfugge ai canoni del realismo naturalistico. La matrice soggettivistica, che ne costituisce il fondamento, partecipa dell'influsso delle teorie avanzate dal pensiero neokantiano, sicché rifugge dalle generalizzazioni psicologiche, ma evita, allo stesso tempo, di incorrere in ripiegamenti di tipo metafisico.

L'approccio antimetafisico consente a Modigliani di liberarsi da una concezione matematica della natura della forma, ma di proiettarsi ugualmente verso l'uniformità della forma. La relazione privilegiata con l'uomo, e con il suo volto in quanto espressione del suo essere, permette di rintracciare una grande varietà delle forme, "ma che tende nondimeno a far risultare dalle forme reali un [denominatore] comune il più chiaro e semplice possibile", che, perciò, "non possiede la rigidità di un concetto intellettuale astratto" (Fry, 1919a), ma si riporta alla realtà.

Un percorso analogo sfiora anche la teoria del diritto e gli albori della corrente giusrealista, visto che Hägerström, influenzato in un primo tempo dal neokantismo della scuola di Marburgo (Cfr. Cassirer, 2017), rigetta il mero concettualismo, rifiuta ogni prospettiva di carattere metafisico e, sul presupposto che la conoscenza verte immediatamente sulla realtà, apre la strada alla messa in discussione della preminente valutazione della staticità del diritto posto, a tutto vantaggio della dinamicità del diritto che si fa nella vita concreta.

Il cammino non lineare di Modigliani altera di necessità il significato assunto dalla forma, che oltrepassa i limiti della costruzione razionale e si riveste di un carattere ulteriore, espressivo della particolarità del suo linguaggio pittorico. Per lui l'unico soggetto di interesse è il volto, il corpo umano, ma non fini a se stessi, bensì come mezzo per indagare nell'interiorità, allo scopo di far emergere la natura più intima dell'essere. Correttamente è stato rilevato che "è per esprimere il *mistero* tra reale e irreali che il pittore è irresistibilmente portato a deformarne superfici e volumi. Si tratta di eliminare l'aneddoto per accentuare l'essenziale ed esagerare i contrasti fino al punto di equilibrio in cui l'opera raggiunge la completezza" (Alexandre, 1993, p. 92).

Ciò rappresenta, però, il punto di arrivo, poiché l'itinerario di perfezionamento dello stile è graduale e risente degli incontri, degli studi e delle scoperte compiuti nel tempo. I primi esperimenti, come la *Testa di donna di profilo* e la *Testa di donna con cappello* del 1907, risentono fortemente della tecnica e della modalità espressiva di Toulouse Lautrec. Che ritornano nel tratto anche nei quadri *L'ebrea* e *Busto di donna nuda* esposti nel 1908 al Salon des Indépendants, sebbene compaia qui, come anche in *Maud Abrantès* e *Nudo dolente* dello stesso anno, una importante variazione cromatica nella definizione dello sfondo, frutto del passaggio dalla memoria del sintetismo simbolista all'evocazione delle disarmonie espressioniste.

La ricerca di definizione della personalità artistica passa ancora dall'accostamento alla tradizione classica italiana, che si intravede nei ritratti degli Alexander o ne *L'amazzone* del 1909, e dall'accoglimento del modello cézanniano, che compare in maniera prepotente ne *Il violoncellista*, le cui radici si possono ritrovare in *Il ragazzo dal panciotto rosso* (Cfr. Cortenova, 1988, 30) e nella tela dedicata a *Il mendicante di Livorno* (Cfr. Moreno, 2008, p. 9). Si inizia ad intravedere anche l'attrazione per lo studio psicologico del personaggio raffigurato, come scaturisce dalla posa e dallo sguardo di *Jean Alexandre*, che successivamente all'incontro con Brancusi e alla lunga dedizione alla scultura, si affinerà nei nuovi ritratti di Paul Alexandre del 1911-12 e soprattutto del 1913, e si accompagnerà ad un'evoluzione delle scelte tecniche, per rendere visibile l'invisibile profondità dell'uomo.

Il disorientato girovagare tra gli stili continua con gli unici esperimenti divisionisti (*Ritratto di Diego Rivera* e *Ritratto di Frank Burty Havilland*), il vago ritorno alla pittura di Cézanne (*Henri Laurens seduto a un tavolo*), l'eclettismo tecnico di *Testa di ragazza dai capelli sciolti* e il richiamo alle influenze cubiste (*Gli sposi*, *Raymond*, *Testa di donna dai capelli rossi*). Proprio in queste ultime tele si cominciano a profilare gli elementi caratteristici della pittura di Modigliani. Le forme semplificate e il disegno stilizzato fanno da cornice al collo allungato e agli occhi senza pupille lievemente asimmetrici. Le figure di distaccano, così, sempre più dalla realtà per approdare ad un piano ideale, che, grazie alla neutralità dello sfondo, sembrano lievitare nel nulla. Inoltre, pur rimanendo in rapporto con la realtà, si eleva su di essa e si fa luce, invece, la definitiva "riorganizzazione del linguaggio secondo misure interiori" (Cortenova, 1988, p. 38), che costituisce l'altro polo, antirazionalista, degli spunti offerti dai principi innovativi della pittura di fine Ottocento.

4.

In ogni ritratto traspare la sublimazione dell'individualità. In molti quadri, realizzati tra il 1916 e il 1917 (tra i quali spiccano *Max Jacob*, *Jean Cocteau*, *Paul Guillaume*, *Leopold Zborowski*, *Moise Kislíng*, ma anche qualche figura femminile) i personaggi appaiono raffigurati con un occhio solo. Espressamente richiesto, Modigliani spiega che un occhio guarda il mondo, l'altro dentro di sé. E pertanto, se fermo e irrinunciabile è il legame con la realtà, sia nella sua esteriorità fenomenica, sia nella dimensione dell'individualità interiore, in trasparenza traluce la proiezione in uno strato di più radicale profondità, che supera il limite dell'analisi psicologica e oltrepassa il pericolo della deriva nichilistica, per adattarsi nell'incontro con l'*in sé* dell'uomo.

Lo sguardo proiettato nell'anima coinvolge principalmente il mondo femminile. Il progressivo piegamento del collo affusolato consente ai volti delle donne di mostrare, in modo disarmante, mestizia e malinconia, ma anche eleganza e forza interiore. Si intuisce la capacità del pittore di superare l'apparenza della superficie e di scavare nell'intimo. Ciò traspare anche nella serie dei nudi, composti soprattutto nel 1917. Un critico ha voluto cogliere la distinzione tra due categorie di nudi, distinte in base alle emozioni trasmesse al pittore dalle modelle, e quindi al prevalere della carnalità o della intimità spirituale (Così Scheiwiller, 1927). Certo è che, osservando la posa di molte tele, Modigliani sembra apprendere, oltre che dalla tradizione italiana rinascimentale, direttamente dalla rappresentazione del nudo di Goya, connotato da una sensualità immediata ed espressa. E la sensualità costituisce la cifra caratteristica di tutti i dipinti, dove il gioco delle curve e il languore dei corpi sono evidenziati dai colori caldi e dai contrasti cromatici. Ma la decisa carica di voluttà, trasmessa dall'atteggiamento disinibito, venato di istintività, si intreccia con gli sguardi sognanti e ancor più con l'assenza degli sguardi, cosicché dalle linee che definiscono il contorno dei corpi risalta una disturbante semplicità e un profondo senso di dolcezza. Si tratta del completamento dell'opera di rappresentazione dell'eterno femminile, perseguita con i ritratti delle donne dagli occhi vuoti, che si profila nella forma di un canto intimistico pervaso di estrema sensibilità e immenso amore. E per questa ragione "la celebrazione del corpo femminile da parte di Modigliani sarà sempre misurata, meditata, intima e distaccata al tempo stesso" (Nicosia, 2005, p. 95).

Anche i quattro paesaggi, realizzati a titolo sperimentale l'anno prima della morte, sembrano riproporre lo schema ritrattistico, visto che le case che affollano lo sfondo sono velate dal primo piano di alberi dal fusto lungo e affusolato, quasi a ripetere il motivo del collo delle figure umane. La scelta stilistica è diventata, ormai, definitiva e costituisce il timbro e la firma della pittura di Modigliani. Le variazioni, anche estemporanee, di contenuto non hanno alcuna incidenza sul tessuto formale della materia, perché la linea "ideale", immaginata e ricercata con tormento, si è fatta concreta. Cocteau sottolinea che il disegno di Modigliani si configura come una "conversazione silenziosa" tra le linee esteriori del volto e la sua linea interiore (cfr. Cocteau, 1960) e ciò dà il senso autentico del suo originale realismo.

Sotto questo profilo un contributo alla spiegazione del messaggio "filosofico" di Modigliani arriva dalle "deviazioni" che si possono incontrare nelle riflessioni

dei teorici del realismo giuridico. Infatti, la concezione giusrealistica, che guarda al caso singolo e agli effetti nel concreto per dare contenuto alle regole, ha dentro di sé il germe della tensione filosofica, capace di realizzare la sintesi dialettica di soggetto ed oggetto, di singolare ed universale. Dalla lettura delle pagine di Hägerström emerge, in effetti, il richiamo ad un insieme di “idee tradizionali di forze e di vincoli mistici” su cui basare le nozioni giuridiche di diritto e dovere. Mentre da Olivecrona discende la necessità di affidarsi alla doverosità radicata nel profondo dell’animo umano per garantire il funzionamento delle leggi. E così l’ordine senza soggetti stabilito dall’ordinamento giuridico, la “forma”, resiste solamente se mosso dall’ordine “interiore” dei soggetti, ovvero dalla “anima” (cfr. Gentile, 1987).

Allo stesso modo, Modigliani, pur evitando l’approdo ad una soluzione propriamente metafisica, si dimostra capace di coagulare realtà esteriore e disposizione interiore, individualità e oggettività. Eugenio Montale ne traccia con efficienza i contorni, quando rileva che in Modigliani “è sovente perfetto l’equilibrio tra l’angelica e decaduta poesia interiore dell’artista, e i colori, le forme, le linee soprattutto che ce ne restituiscono un ‘correlativo’ di cristallina obiettività” (Montale, 1930). Le tele caratterizzate dagli sguardi vuoti segnalano il bisogno della scoperta di ciò che è di ognuno. Che interessa in ugual misura l’autore, il soggetto raffigurato ed ogni singolo osservatore. Si materializza, così, una sorta di “metafisica del ritratto”, che ruota intorno al significato della forma, ma contiene in sé la scintilla dell’essenza umana.

Si è andato affermando il “valore lirico” della linea (Venturi, 1930a, 1930b), che evidenzia come le forme rivestono un ruolo centrale, ma sono soggette ad una costante rivisitazione, nella convinzione che le regole funzionano soltanto a condizione di non costituire dogmi indiscutibili ed invalicabili e, quindi, di doversi adattare alle esigenze delle tante singolarità. Lo scavo nell’interiorità dell’uomo si realizza con le leggere deformazioni del volto, la stilizzazione dei tratti, l’allungamento delle forme e soprattutto con gli sguardi vuoti. Modigliani si insinua nelle pieghe dell’anima e ne fa trasparire le ferite, le sofferenze e i caratteri più nascosti. Ma si proietta più in là, per cogliere qualcosa che risiede nella dimensione dell’assoluto.

La rivelazione di questo cammino si riesce a profilare attraverso l’analisi dei ritratti di Jeanne Hébuterne, considerati “i meno vivi” (Lottman, 2007, p. 194), la compagna che attraverserà insieme a Modigliani gli ultimi anni della vita e con cui condividerà anche il momento tragico della morte. I primi due dipinti del 1917, in cui risaltano liquidi occhi azzurri, evidenziano, come accade anche per i primi dedicati ad Hanka Zborowska e Lunia Czechowska, una notevole somiglianza con l’originale, quasi a voler mettere a fuoco i principali caratteri somatici del soggetto. Nei due successivi dello stesso anno è già avvenuta l’alterazione dei tratti e l’estensione delle linee, con un’attenzione ora rivolta al particolare degli occhi. Nel primo ne compare uno solo, come ad intendere la volontà di visualizzare l’aspetto esteriore e allo stesso tempo di aprirsi al mondo dell’interiorità; nel secondo vi è la totale assenza delle pupille, perché l’interesse preminente è soltanto per quanto è nascosto negli abissi dell’anima. Questo percorso prosegue nelle tele del 1918, fino a quando compaiono tre ritratti con la marcata delineazione delle sopracciglia e penetranti occhi scuri: Modigliani ha voluto, così, rappresentare la fine del travagliato viaggio nella coscienza, perché è riuscito a penetrare nell’anima altrui.

Dai successivi dipinti inizia un più accentuato processo di spersonalizzazione del soggetto, la presentazione di un'immagine priva di espressività, collocata in uno spazio assente e senza tempo, del tutto lontana dalla realtà ed immersa nelle trasparenze dell'immaterialità. Dal piano soggettivo si è transitati in quello oggettivo, la realtà si è combinata con l'irrealtà per costituire i contorni di una visione dell'assoluto. Si è dissolta, così, ogni questione inerente alla prevalenza dell'aspetto formale o al contrario del fattore interpretativo. Negli sguardi vuoti di Modigliani si combina l'incontro tra la forma e la sostanza, tra la lettera della norma e il suo spirito.

A questo punto Modigliani pare compiere un ulteriore passo, di riconciliazione con la realtà. I quadri iniziano a riempirsi di uno sfondo che arriva dal "vissuto" e le figure si caricano di una dolce malinconia. I filtri del tormento interiore sono ora in grado di consentire l'osservazione più serena e meno severa del mondo esterno e, riaccostando l'assoluto al reale, di recuperare il valore della quotidianità. Il Modigliani, in cui "tutto il divino scintillava (...) solo attraverso una tenebra" (Achmatova, 1982, 19), ha aperto un leggero squarcio nel buio. E l'unico *Autoritratto*, che ci piace pensare sia stato anche l'ultimo quadro, ci invia l'immagine dell'unico Modigliani riconosciuto da se stesso, ovvero il pittore, l'artista, colui che vive tra l'essere e il non essere, che guarda il mondo ma si specchia nella propria anima, che è aperto alla vita ma dialoga già con la morte.

Bibliografia

- Achmatova, Anna. 1982. *Le rose di Modigliani*. Milano: Il saggiatore.
- Alexandre, Noel. 1993. *Modigliani inconnu*. Paris: Albin Michel.
- Cassirer, Ernst. 2017. *Axel Hägerström. Uno studio sulla filosofia svedese del presente* [1939]. Roma: Aracne.
- Chapiro, Jacques. 1960. *La Ruche*. Paris: Flammarion.
- Cocteau, Jean. 1960. *Modigliani* [1950]. Milano: Silvana Editoriale d'Arte.
- Cortenova, Giorgio. 1988. *Modigliani*. Firenze-Milano: Giunti.
- Diotallevi, Paolo. 2015. *Amedeo, je t'aime*. Milano: Eleuthera.
- Fiedler, Konrad. 2006. *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa* [1873] e *Sull'origine dell'attività artistica* [1887]. In: *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo: Aesthetica
- Franck, Dab. 2000. *Montmartre e Montparnasse*. Milano: Garzanti.
- Fry, R. 1919a. La linea come mezzo d'espressione. *The Burlington Magazine*. february.
- 1919b. Modern French Printing at the Mansard Gallery II. *The Athenaeum*. London, 15 august.
- Gentile, Francesco. 1987. *La controversia alle radici dell'esperienza giuridica*. In: AA.VV., *Soggetti e norma. Individuo e società*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Gindertael, R. Van. 1969. *Modigliani e Montparnasse*. Milano: Fratelli Fabbri.
- Hildebrand, Adolph Von. 2001. *Il problema della forma nell'arte figurativa* [1893]. Palermo: Aesthetica.
- Lottman, Herbert. 2007. *Amedeo Modigliani principe di Montparnasse*. Milano: Jaka Book.
- Modigliani, Amedeo. 2006. *Le lettere*, a cura di E. Pontiggia. Milano: Abscondita.
- Montale, Eugenio. 1930, in *Omaggio a Modigliani*, a cura di G. Scheiwiller. Milano: Scheiwiller.
- Moreno, Ana. 2008. *Modigliani y su tiempo*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

- Nicosia, Fiorella. 2005. *Modigliani*. Firenze-Milano: Giunti.
- Patani, Osvaldo. 1984. *Modigliani. Dipinti e disegni*. Milano: Mazzotta.
- Piccioni, L. 1970. *Esplosione di un canto*. In: *I dipinti di Modigliani*. Milano: Rizzoli.
- Poincarè, Henri. 1902. *Science et hypothese*. Paris: Flammarion.
- 1908. *Science et methode*. Paris: Flammarion.
- Restellini, Marc. 2013. *Modigliani, Soutine e gli artisti maledetti*. Milano: 24orecultura.
- Scheiwiller, Giovanni. 1927. *Amedeo Modigliani*. Milano: Hoepli.
- Severini, Gabriele. 1965. *Vita di un pittore*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Venturi, Lionello. 1930a. La linea di Modigliani. *Poligono*, febbraio.
- . 1930b. Modigliani a Venezia. *Belvedere*, n. 5-6.