

ATELIER DEI MODERNI MATISSE PICASSO BRAQUE BACON

**MAESTRI DEL NOVECENTO
DAL MUSÉE DES BEAUX-ARTS DI LIONE**

**Reggia di Venaria, Sale delle Arti
2 ottobre 2026 – 14 febbraio 2027**

INTRODUZIONE

La mostra, realizzata a partire dalla collezione d'arte del XX secolo del Musée des Beaux-Arts di Lione, illustra alcuni dei grandi movimenti artistici che si sono susseguiti nel corso del Novecento e all'inizio del XXI secolo. Il percorso offre ai visitatori una riflessione su un secolo ormai concluso, laboratorio per l'arte contemporanea, attraverso una selezione di opere che rivelano l'eterogeneità di una collezione in cui si distinguono gruppi, temi e affinità.

Le sedici sale che scandiscono la mostra presentano sezioni monografiche dedicate agli artisti o a specifici temi incentrati su problematiche aperte ad altrettante riletture del Novecento: ricerche sul colore, frammentazione e distruzione dell'oggetto, esplorazione dell'inconscio, affrancamento e reinvenzione della figurazione, materia e arte informale, sperimentazioni sul nero e sulla luce, gestualità e spazialità.

Alcune opere esposte evocano direttamente l'atelier, officina di creazione e sperimentazione, ma anche spazio intimo. Luogo immediato dell'artista al lavoro, può estenderne il gesto e l'opera fino a integrarsi con l'autore stesso in modo quasi organico. Ma il tema dell'atelier indica qui anche uno spazio di dialogo, relazioni e sguardi tra artisti. Le fotografie degli atelier riprodotte lungo il percorso sono particolarmente eloquenti in tal senso. Per alcuni artisti l'atelier appare come un tema privilegiato: così per Braque, dove funge da palcoscenico per un'allegoria della pittura, o ancora per Bacon, che lo trasforma in un'arena. Ma è con Picasso e Matisse che trova la sua espressione più mirabile. Matisse gli dedica infatti una parte importante della sua produzione: da *L'atelier rouge* (1911, New York, MoMA) fino alle ultime variazioni con Katia, sua ultima modella.

SALA 1

Eredità

All'inizio del Novecento, i giovani artisti sono profondamente condizionati dai maestri che avevano aperto la strada alla modernità alla fine dell'Ottocento. **Pablo Picasso** presenta paesaggi e scene di vita a Montmartre, come nel dipinto *Nudo con calze rosse* che evoca gli universi di Henri de Toulouse-Lautrec e di Edgar Degas. Sempre a Degas guarda **Suzanne Valadon** nel doppio ritratto esposto, visibile anche nella foto del suo atelier: qui Valadon trae ispirazione da *La famiglia Bellelli* del giovane Degas (1858-1869, Parigi, Musée d'Orsay), che aveva potuto vedere nell'atelier del maestro. L'influenza di Paul Cézanne porta **Émile Othon Friesz** a fare del dipinto l'espressione lirica dello choc emotivo provato di fronte alla natura, con grandi composizioni che possono apparire come dei «Poussin rifatti sulla natura», riprendendo le parole dello stesso Cézanne. Sensibile alle ricerche di Paul Gauguin e all'arte giapponese, **Pierre Bonnard** rinnova temi, formati e prospettiva, con un approccio ugualmente percepibile in alcune opere di **Édouard Vuillard**.

40

Pablo Picasso

(Malaga, 1881 - Mougins, 1973)

Nudo con calze rosse

1901

Olio su cartone riportato su tavola di legno

67,7 x 51,6 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-44

51

Suzanne Valadon

(Bessines-sur-Gartempe, 1865 – Parigi, 1938)

Marie Coca e sua figlia Gilberte

1913

Olio su tela

162 x 129,5 cm

Acquisto dall'artista, 1935

Inv. 1935- 51

Tra il 1880 e il 1885, Suzanne Valadon posa come modella, con il soprannome di «la terribile Maria», per i pittori Pierre Puvis de Chavannes, Pierre-Auguste Renoir e Henri de Toulouse-Lautrec. Si sarebbe avvicinata alla pittura osservandoli mentre lavoravano. Toulouse-Lautrec la invita a mostrare i propri lavori a Edgar Degas, il quale la incoraggia a perseverare e le insegna le tecniche dell'incisione. Forte di questi sostegni e della propria determinazione, nel 1894 espone al Salon della Société Nationale des Beaux-Arts di Parigi, unica donna a esservi rappresentata. Nel 1909, ormai prossima ai quarant'anni, conosce, tramite il figlio Maurice Utrillo, il giovane pittore André Utter, del quale si innamora. Gli anni successivi segnano una svolta importante tanto nella sua vita quanto nella sua carriera: abbandona il disegno e si dedica alla pittura.

Questo doppio ritratto della nipote dell'artista, Marie Coca, e di sua figlia Gilberte appartiene alla serie dei «Ritratti di famiglia», che Suzanne Valadon realizza facendo posare i propri familiari. La fermezza del tratto, la forza e la semplicità della composizione, la prospettiva volutamente accentuata del pavimento, che sembra proiettare in avanti le figure, l'intensità dei volti: tutto testimonia la straordinaria maestria dell'artista. Gilberte e la sua bambola rimandano a uno dei temi prediletti di Valadon: l'infanzia e i suoi giochi. L'attenzione riservata all'ambiente fa oscillare il dipinto tra scena di genere e ritratto. La riproduzione di un dipinto di Degas appeso alla parete costituirebbe un omaggio di Valadon a colui che, nonostante i pregiudizi dell'epoca, l'aveva incoraggiata a seguire la propria vocazione artistica.

S.R.

23

Othon Friesz

(Le Havre, 1879 - Parigi, 1949)

L'amaca

1912

Olio su tela

98,5 x 149,5 cm

Acquisto, 1961

Inv. 1961-1874

9

Pierre Bonnard

(Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947)

Fiori su un camino a Le Cannet, Villa Le Bosquet

1927

Olio su tela

106,2 x 73 cm

Legato di Léon et Marcelle Bouchut, 1974

Inv. 1974-24

54

Édouard Vuillard

(Cuiseaux, 1868 - La Baule-Escoublac, 1940)

Fiori su un camino a Les Clayes

1932 ca.

Tempera su carta riportata su tela

109,3 x 97,7 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-55

SALA 2

Intorno al Fauvismo

Nell'ottobre del 1905, il Salon d'Automne apre i battenti al Grand Palais di Parigi. Le opere di Henri Matisse e André Derain suscitano scandalo per la violenza dei colori. La sala in cui espongono, soprannominata la «cage aux fauves» (gabbia delle belve), accoglie anche Maurice de Vlaminck, Charles Camoin, Henri Manguin e Albert Marquet. Il cromatismo dei loro paesaggi rompe con la tradizione postimpressionista: è dal colore che nasce il motivo, come in *Paesaggio corso* di **Émilie Charmy**. Nel 1906, **Raoul Dufy** dipinge il suo *Yacht inglese*, nel quale l'intensità cromatica si accompagna alla semplicità delle linee. Affascinato dall'unione tra luce e acqua, anche **Albert Marquet** trova nei porti e nei fiumi i propri soggetti prediletti, trattenendo solo l'essenziale delle forme e riducendo la sua tavolozza a una gamma di grigi colorati.

13

Émilie Charmy

(Saint-Étienne, 1878 - Crosne, 1974)

Paesaggio corso

1910 ca.

Olio su tela

60 x 71 cm

Dono di Michel Descours, 2007

Inv. 2007-6

21

Raoul Dufy

(Le Havre, 1877 - Forcalquier, 1953)

Lo yacht inglese

1906, Le Havre

Olio su tela

54 x 65 cm
Dono anonimo, 1927
Inv. B 1457

36

Albert Marquet

(Bordeaux, 1875 – Parigi, 1947)

Rouen, quai de Paris

1912

Olio su tela

65,3 × 81 cm

Acquisto, 1912

Inv. B 1019

Fin dall'infanzia, Albert Marquet frequenta le rive della Gironda e il porto della sua città natale. Nel 1894 entra, insieme a Matisse, all'École des Beaux-Arts di Parigi, nell'atelier di Gustave Moreau. Per un certo periodo vicino al Fauvismo, Marquet abbandona ben presto le audacie cromatiche che lo avvicinavano a questo movimento, conservandone soltanto il gusto per le forme semplificate, che sperimenta in numerosi paesaggi fluviali e marittimi. Nell'aprile del 1912 si reca a Rouen, dove la pioggia lo costringe a dipingere dalla finestra della propria camera. Nel solco di Pissarro, che già nel 1896 aveva raffigurato il ponte Boieldieu dallo stesso punto di vista, Marquet riduce qui il soggetto a pochi elementi: il ponte, i tetti e le chiatte sono abbozzati mediante alcune linee orizzontali e diagonali, mentre gli alberi delle imbarcazioni, i lampioni e le ciminiere delle fabbriche sono evocati da semplici linee verticali. La gamma cromatica è limitata a tonalità smorzate, appena ravvivate da alcuni contorni neri. Le sagome dei passanti che si riflettono sul suolo bagnato, ricordano quelle che l'artista schizzava, qualche anno prima, insieme a Matisse, nelle strade di Parigi. Questo motivo fluviale tornerà incessantemente nell'opera di Marquet, come punto di ritorno dopo i suoi numerosi viaggi a Collioure o a Tangeri: il suo fiume, come confidò la moglie Marcelle, «fu la Senna, con i suoi rimorchiatori, le sue chiatte e le sue barche».

A.T.

SALE 3

Georges Braque: faccia a faccia

Profondamente colpiti dalla retrospettiva dedicata a Paul Cézanne al Salon d'Automne del 1907, Pablo Picasso e Georges Braque intraprendono l'avventura del Cubismo. In quegli anni i due artisti sono legati «come compagni di cordata», citando lo stesso Braque, e si dedicano a una progressiva scomposizione degli oggetti e delle figure. *Violino* appartiene alla fase cosiddetta del cubismo analitico: Braque disarticola gli elementi della composizione per distribuirli in un complesso gioco di piani e tratta il colore attraverso una gamma tonale ridotta agli ocri e ai grigi. Anche molto tempo dopo, Braque resterà fedele ad alcuni procedimenti propri del cubismo, come testimonia *Donna al cavalletto*: la suddivisione dello spazio in piani successivi, lo sdoppiamento della figura, l'impiego di una materia granulosa mescolata alla sabbia e la decorazione con carte da parati, che richiamano i *papiers collés* inventati nel 1912.

10

Georges Braque

(Argenteuil, 1882 – Parigi, 1963)

Violino

1911

Olio su tela
72 × 60 cm
Dono di Raoul La Roche, 1954
Inv. 1955- 3

Violon (Violino) del 1911 è uno dei capolavori della collezione lionese che consente di rappresentare un momento fondamentale della storia dell'arte moderna. Nato ad Argenteuil, Georges Braque si forma come pittore decoratore presso il padre, prima di trasferirsi a Parigi nel 1900 per studiare all'Académie Humbert e frequentare i musei. Impressionato dalle tele fauves del Salon d'Automne del 1905, aderisce a questo movimento. Nel 1907 incontra Henri Matisse, quindi il mercante Daniel-Henry Kahnweiler e il poeta Guillaume Apollinaire, che lo conduce nello studio di Pablo Picasso, dove scopre *Les Femmes d'Alger* (1907). Lo stesso anno è segnato anche dalla retrospettiva dedicata a Paul Cézanne al Salon d'Automne. Insieme a Picasso, Braque intraprende l'avventura del Cubismo. Nel 1911 Braque e Picasso trascorrono insieme a Céret parte dell'estate: è il periodo in cui i due artisti sono particolarmente vicini, «come una cordata di montagna». I dipinti di questa fase appartengono al Cubismo analitico. Già nel 1910 Braque aveva ripreso la forma tradizionale del tondo. Il violino appoggiato su un tavolino è l'unico soggetto di questa natura morta. Le forme si scompongono in una moltitudine di sfaccettature. L'occhio tenta di individuare alcuni indizi per ricostruire lo strumento: il riccio, le corde e le due fasce laterali. La luce viene ricreata mentalmente, mentre il colore si riduce a una gamma di grigi, ocra e bruni.

Molto tempo dopo, l'artista rimarrà fedele ad alcuni procedimenti del Cubismo, come testimonia *La donna al cavalletto* del 1936 (cat. XX op. 11): la suddivisione dello spazio in piani successivi, lo sdoppiamento della figura, l'impiego di una materia granulosa mescolata alla sabbia e il motivo della carta da parati, che richiama i *papiers collés* inventati nel 1912.

S.R.

11

Georges Braque

(Argenteuil, 1882 – Parigi, 1963)

Donna al cavalletto

1936

Olio su tela

92,1 × 92,2 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997- 25

SALE 4

FERNAND LÉGER: faccia a faccia

Formatosi inizialmente nell'ambito dell'architettura, Fernand Léger abbandona, dopo la scoperta dell'opera di Paul Cézanne, i suoi primi esperimenti impressionisti. Intorno al 1910 si avvicina al cubismo di Picasso e Braque, distinguendosi tuttavia per la ricerca sistematica dei «contrasti di forme». Dopo il 1918 sviluppa un immaginario ispirato alla macchina e al dinamismo urbano. All'inizio degli anni Venti la figura torna a fare la sua comparsa, in particolare nella serie dei *Personaggi in un interno*, che si inserisce nella tradizione classica della pittura francese. Il soggiorno negli Stati Uniti durante la Seconda guerra mondiale induce Léger a liberare le figure nello spazio e a dissociare il colore dal disegno. Ne *Il mazzo di rape*, il volto di Nadia Léger appare così attraverso un prisma formato dalla giustapposizione di piani colorati, mentre l'artista rimane fedele a una concezione della figura umana trattata in senso plastico e non sentimentale.

34

Fernand Léger

(Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955)

Due donne con mazzo di fiori

1921

Olio su tela applicata su tavola

92 × 65,5 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997- 38

La carriera di Fernand Léger ha inizio a Parigi nel 1900, presso l'École des Arts décoratifs. La scoperta dell'opera di Paul Cézanne al Salon d'Automne del 1907 lo incoraggia ad abbandonare le sue sperimentazioni impressioniste. Nel 1909 si stabilisce a La Ruche, colonia di artisti parigina dove incontra Robert Delaunay, con il quale condivide il «periodo eroico del colore». Successivamente entra a far parte del gruppo di Puteaux, formatosi attorno ai fratelli Duchamp, Jacques Villon e Marcel Duchamp. Per tradurre gli aspetti del mondo moderno, introduce i «contrasti di forme», volumi elementari ripetuti come altrettanti elementi costruttivi, che lo conducono all'astrazione.

Dopo la Prima guerra mondiale dipinge una serie di opere nelle quali elementi meccanici e dischi vengono esaltati dal colore. Nelle serie delle «Colazioni» e dei «Personaggi collocati in un interno», la figura umana è definita senza alcuna partecipazione emotiva, come un autentico oggetto. Nel dipinto del 1921, le due figure robotiche, differenziate unicamente dal trattamento cromatico delle braccia, sono rappresentate l'una frontalmente e l'altra di profilo. Il loro trattamento a monocromo e il loro modellato contrastano con la costruzione geometrica e con le forme frammentate dello sfondo, nel quale si possono riconoscere alcuni elementi: un cactus in un vaso, una sedia, una lampada con paralume e un *guéridon* dal piede tortile. L'opera si ricollega a quel «ritorno all'ordine» che si manifesta nella cultura francese successiva al 1918, improntato al realismo e alla tradizione.

Tra il 1930 e il 1951, anno di realizzazione de *Il mazzo di rape* (cat. XX op. 33), l'arte di Fernand Léger evolve attraverso colori che si fanno più vivaci, si dissociano dalla forma e assumono un ruolo autonomo. Il volto di Nadia Léger appare così attraverso il prisma formato dall'aggregazione di macchie rosse, blu, giallo vivo e arancioni, rimanendo fedele alla concezione della figura umana trattata plasticamente, ma non sentimentalmente, così come voleva l'artista.

S.R.

33

Fernand Léger

(Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955)

Il mazzo di rape

1951

Olio su tela

91,7 × 73 cm

Dono di Nadia Léger, 1955

Inv. 1955- 139

SALA 5

Colore/i

All'inizio del Novecento, il passaggio all'astrazione, preparato dal Cubismo e dalla sua decostruzione delle forme e dello spazio, è spesso arricchito dalle ricerche sul colore e sulla luce, come testimoniano qui le composizioni astratte di **Robert** e **Sonia Delaunay** e di **Serge Poliakoff**. Il colore si ritrova al centro delle ricerche anche di altri artisti, rimasti tuttavia fedeli a una forma di figurazione. Così, affascinato dalle icone, l'artista russo **Alexej von Jawlensky** fa del volto il proprio soggetto esclusivo a partire dal 1917, che ritrae con una rara intensità cromatica. **Léopold Survage** e **Henry Valensi** ricorrono invece al colore per rappresentare un mondo frammentato e in movimento.

52

Henry Valensi

(Algeri, 1883 - Bailly, 1960)

L'aria attorno ai segatori di lungo

1912

Olio su tela

64,7 x 54 cm

Dono di André Valensi, 1963

Inv. 1963-129

47

Léopold Survage

(Mosca, 1879 - Parigi, 1968)

Le fabbriche

1914

Olio su compensato

80,7 x 65 cm

Acquisto presso la Galerie Verrière, Lione, 1968

Inv. 1968-128

Influenzato dalle opere cubiste di Georges Braque e Pablo Picasso, Léopold Survage se ne distacca introducendo nei suoi dipinti frammenti di paesaggio. Nella serie *Usines* (Fabbriche), elementi della modernità – fumi di ciminiere, facciate di fabbriche, pubblicità e coccarde aeronautiche – invadono lo spazio, in una successione frammentata di piani geometrici dalla struttura quasi musicale, relegando ai margini i pochi elementi vegetali superstiti.

16

Sonia Delaunay

(Gradijsk, 1885 – Parigi, 1979)

Ragazza con angurie (Studio per *Il mercato a Minho*), 1915

Tempera a colla su tela

45,2 x 60,4 cm

Dono dell'artista, 1959

Inv. 1959- 45

Dopo un'infanzia cosmopolita a San Pietroburgo, Sonia Delaunay studia disegno a Karlsruhe, prima di iscriversi, nel 1905, all'Académie Humbert di Parigi. Le sue prime opere, ritratti e nudi dai colori accesi, fondono abilmente il primitivismo della pittura russa contemporanea con la lezione del *cloisonnisme* di Paul Gauguin. L'incontro con Robert Delaunay, che sposa nel 1910, le apre la strada verso il Cubismo e l'astrazione. Allo scoppio della Prima guerra mondiale, la coppia, che soggiorna in Spagna, si trasferisce in Portogallo e, durante l'inverno 1915-1916, si stabilisce a Valença do Minho, un villaggio sulla costa settentrionale del Paese. Qui, in un grande convento gesuita, i due artisti possono cimentarsi con formati di notevoli dimensioni e Sonia elabora numerose scene di vita popolare, fra cui l'ambiziosa composizione *Il mercato del Minho*, di cui realizza due versioni: una conservata al MNAM di Parigi e l'altra al Museo di Grenoble.

In questo studio, il volto di una ragazza con grandi orecchini a cerchio, che tiene in mano un'anguria, si dissolve in forme circolari che scandiscono la composizione e che, attraverso colori caldi e vibranti, più che rappresentare evocano l'animazione e il fermento del mercato. Se, interessandosi in questo modo al prisma dei colori, Sonia Delaunay esplora problematiche affini alle ricerche pittoriche del marito, afferma pienamente la propria indipendenza dopo il ritorno a Parigi nel 1921, quando applica il principio dei ritmi simultanei alle arti decorative e alla moda.

A.T.

15

Robert Delaunay

(Parigi, 1885 – Montpellier, 1941)

Ritmo

1934

Olio su carta applicata su cartone

62,5 × 47,5 cm

Acquisto, 1959

Inv. 1959- 48

Robert Delaunay inizia a lavorare giovanissimo negli atelier dello scenografo teatrale Eugène Ronsin. Attento ai segni della modernità e alle recenti teorie elaborate dal chimico Michel-Eugène Chevreul, nel 1912-1913 l'artista realizza le serie delle «Finestre» e delle «Forme circolari», che segnano la nascita dell'Orfismo, «pittura pura, simultaneità», come lo definirà sinteticamente il poeta e critico Guillaume Apollinaire. In queste opere esplora la figura geometrica del cerchio, forse affascinato, come racconterà la moglie Sonia, dall'alone dei lampioni elettrici che in quegli anni sostituiscono le lampade a gas del boulevard Saint-Michel a Parigi. Dopo delle brevi incursioni figurative, nel 1930 Delaunay torna all'astrazione e aderisce al gruppo Abstraction-Création, fondato da Jean Hélion, Auguste Herbin e Georges Vantongerloo. Elabora quindi la serie dei «Ritmi», nella quale afferma di proporre uno «studio del colore espresso attraverso dischi, unico elemento del quadro che reca in sé [...] l'espressione poetica capace di creare l'atmosfera dell'opera». Qui, una successione di semicerchi concentrici si organizza attorno a un asse inclinato. Le loro dimensioni aumentano man mano che si allontanano dal centro della tela, come onde che si propagano. Attraverso l'alternanza dei colori, i semicerchi formano una sequenza ritmica di vibranti esplosioni cromatiche. Nel 1937, l'*Esposizione internazionale delle arti e delle tecniche applicate alla vita moderna* di Parigi consente a Delaunay di sviluppare le proprie ricerche su scala monumentale e di conferire loro una dimensione pubblica.

A.T.

Alexei von Jawlensky

(Torschok, 1864 – Wiesbaden, 1941)

Testa di donna Num. 1, Medusa, Luce e Ombra

Olio su cartone

42 × 31 cm

Acquisto, 1956

Inv. 1956- 24

Formatosi in Russia, Alexej von Jawlensky si stabilisce a Monaco di Baviera nel 1896 per dedicarsi alla pittura e fa la conoscenza di Wassily Kandinsky. Nel 1908 soggiorna a Murnau, in Baviera, insieme alla compagna, la pittrice di origine russa Marianne von Werefkin, a Kandinsky e a Gabriele Münter. Da questo incontro nasce, nel 1909, la *Nuova Associazione degli Artisti* di Monaco, che si scioglie alla fine del 1911 per confluire nel movimento del Blaue Reiter (Cavaliere Azzurro), da poco formatosi nell'ambito dell'avanguardia espressionista. Lo scoppio della guerra nel 1914 costringe Jawlensky a lasciare la Germania per la Svizzera: dapprima si stabilisce a Saint-Prex e poi, nel 1917, a Zurigo, uno dei principali centri del Dadaismo. Nel 1921, dopo la separazione da Marianne von Werefkin, si trasferisce a Wiesbaden, dove si dedica a variazioni pittoriche realizzate su cartone: paesaggi immaginari, teste mistiche, volti del Salvatore e teste astratte ridotte a pochi segni. A partire dal 1917, Jawlensky affronta per vent'anni, in modo quasi ossessivo, il tema del volto.

L'opera appartiene alla serie delle teste mistiche, dette anche «Teste di santi», realizzate dall'artista tra il 1917 e il 1923. Il volto, leggermente decentrato, occupa quasi interamente la superficie del dipinto. L'espressione dello sguardo, con gli occhi sproporzionati, evoca il potere pietrificante di Medusa, ulteriormente accentuato dal trattamento stilizzato della capigliatura. Attraverso l'impiego di colori puri e contrastanti, Jawlensky privilegia i rapporti cromatici all'interno del volto. Russo di origine e di fede ortodossa, Jawlensky è affascinato dall'arte delle icone, dalla quale riprende la codificazione dei tratti del viso mediante marcati contorni neri. Mentre il titolo *Medusa* invita lo spettatore a richiamarsi alla mitologia, il sottotitolo *Luce e ombra* suggerisce una lettura più astratta, e senza dubbio spiritualista, del dipinto.

S.R.

41

Serge Poliakoff

(Mosca, 1900 - Parigi, 1969)

Composizione

1955

Tecnica non specificata su tela

89 x 116,7 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1959-48

SEZ 6

Pablo Picasso/ André Masson: trauma

La Seconda guerra mondiale segna profondamente gli artisti. Tornato in Francia nel 1945, dopo l'esilio americano, **André Masson**, che aveva aderito al gruppo surrealista nel 1924, dipinge opere che riflettono l'angoscia generata dal conflitto: *Niobe*, figura della mitologia greca, rende omaggio alla figura materna duramente provata dagli eventi. Rimasto a Parigi sotto l'occupazione tedesca, **Picasso** riprende possesso del suo atelier di rue des Grands-Augustins. Nel 1943 raffigura per due volte la credenza bruna, decorata a volute,

del ristorante Le Catalan, che frequenta assiduamente, con una geometria aggressiva che richiama il Cubismo. In quegli anni di austerità, questo mobile assume un significato particolare, con la sua fruttiera di ciliegie stilizzata, allusione al suo primo incontro con Françoise Gilot, sua futura compagna.

55

André Masson

(Balagny-sur-Thérain, 1896 – Parigi, 1987)

Niobe

1947

Olio su tela

178,2 × 140,8 cm

Acquisto presso la Galerie Louise Leiris, Parigi, 1953

Inv. 1967- 249

Formatosi come pittore presso l'Accademia Reale di Belle Arti di Bruxelles e successivamente, a Parigi, alla Scuola di Belle Arti, André Masson viene chiamato alle armi nel 1914. Ferito in guerra, rimarrà profondamente segnato da quell'esperienza. A partire dal 1922, il suo atelier parigino di rue Blomet, dove risiede già Joan Miró, diventa un importante luogo d'incontro per artisti e scrittori. Nel 1924 aderisce al gruppo surrealista, al quale partecipa in modo del tutto personale fino al 1943, anno della rottura con André Breton. Con i suoi dipinti di sabbia, trasferisce in pittura il procedimento dell'automatismo, fino ad allora riservato alla scrittura e al disegno.

Come altri surrealisti, nel 1941 sceglie l'esilio e si rifugia fino al 1945 nel Connecticut, dove alterna dipinti di carattere 'tellurico' a opere riconducibili esclusivamente al disegno. Il suo segno gestuale e la composizione *all over* anticipano l'Espressionismo astratto americano. Niobe è una delle tele più emblematiche realizzate dopo il ritorno in Francia, «una sorta di monumento al dolore». Masson interpreta un mito greco, traendo il soggetto dalla tragica figura di Niobe, regina di Tebe, che piange fino a pietrificarsi i suoi sette figli e le sue sette figlie, uccisi da Apollo e Artemide. Nel contesto della Liberazione, l'artista ne fa un'allegoria della sofferenza della figura materna, duramente provata dagli eventi. Masson riprende per la composizione una delle tavole in bianco e nero che aveva realizzato per il libro d'artista *Le Serpent dans la galère* di Georges Duthuit, pubblicato a New York nel 1945. Questa illustrazione accompagna un testo che descrive la Liberazione di Parigi e l'avanzata di un carro armato in un paesaggio devastato. Masson abbandonerà in seguito questo filone tragico per tornare all'osservazione diretta della natura, attraverso una serie di paesaggi dipinti nella regione di Poitiers e a Le Tholonet, nei pressi di Aix-en-Provence.

S.R.

39

Pablo Picasso

(Malaga, 1881 – Mougins, 1973)

La credenza del Catalan

30 maggio 1943, Parigi

Olio su tela

81,3 × 100,5 cm

Dono dell'artista, 1953

Inv. 1954- 13

Nell'agosto del 1940, Pablo Picasso lascia Royan, dove si era rifugiato nel 1939 dopo l'annuncio della mobilitazione generale, e fa ritorno a Parigi, nel suo atelier di rue des Grands-Augustins. Vi rimane per tutti i

quattro gli anni dell'Occupazione tedesca. La sua produzione di questo periodo è costituita essenzialmente da figure e nature morte. Il 30 maggio 1943 dipinge due versioni della credenza bruna decorata a volute che campeggia nel ristorante Le Catalan, dove aveva ripreso le proprie abitudini; la seconda versione è conservata alla Staatsgalerie di Stoccarda. La tavolozza di bruni scuri, qui ravvivata dal blu e dal giallo, è caratteristica delle opere realizzate durante il periodo bellico. Il mobile è rappresentato da diversi punti di vista e si scompone in più piani, che l'artista assembla in modo da creare una superficie discontinua e alterare la nostra visione.

Tre bicchieri poggiano in equilibrio instabile su un ripiano, mentre una pila di piatti è suggerita da una linea nera che si avvolge su sé stessa. Il dipinto assume per l'artista un significato particolare grazie alla rappresentazione, in primo piano, di una fruttiera contenente ciliegie stilizzate: la stessa che Picasso porge a Françoise Gilot, sua futura compagna, in occasione del loro primo incontro al ristorante Le Catalan. In una terza versione, dipinta due settimane più tardi (Houston, The Menil Collection), la credenza scompare, lasciando spazio alla sola raffigurazione della fruttiera e dei bicchieri, che sembrano contrapporsi.

S.R.

SALA 7

Surrealismo/i

Definito dal poeta André Breton nel 1924, il Surrealismo propugna un «automatismo psichico puro attraverso il quale ci si propone di esprimere il funzionamento reale del pensiero in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale». Artisti come **Wifredo Lam** e **Victor Brauner** si annoverano tra gli «esploratori dell'inconscio», sperimentando una sintesi tra immagini arcaiche legate a culture extraeuropee e ciò che hanno appreso da Pablo Picasso e dai surrealisti. Con **Dorothea Tanning**, il dipinto diventa teatro di una particolare violenza, «quella del corpo che si ribella, del corpo che insorge». Come confida al critico Alain Jouffroy, «ogni dipinto è una crisi, una convulsione». Anche l'opera di **Max Ernst** è legata all'angoscia e alle metamorfosi: i suoi dipinti, che traggono ispirazione dal collage e dal frottage, mettono in discussione la materia, sfuggendo a ogni comprensione logica.

32

Wifredo Lam

(Sagua La Grande, 1902 – Parigi, 1982)

La donna con il coltello

1950

Olio su tela

126,2 × 99,5 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997- 37

Dopo aver studiato alla Scuola di Belle Arti dell'Avana, Wifredo Lam si reca in Spagna nel 1923 per perfezionare la propria formazione. Vi risiede fino al 1938, quando si trasferisce a Parigi, desideroso di incontrare Pablo Picasso, del quale aveva visitato nel 1936 una mostra a Madrid. Alla fine del 1939, Lam stringe amicizia con i poeti André Breton e Benjamin Péret. Nel 1941 si imbarca insieme a Breton alla volta delle Americhe. Durante uno scalo in Martinica, i due incontrano Aimé Césaire, primo poeta della 'negritudine'. Sulla rivista *Tropiques*, quest'ultimo celebra Lam come «lo straordinario pittore nero cubano nel quale si ritrovano, insieme al miglior insegnamento di Picasso, le tradizioni asiatiche e africane, mescolate in modo singolare e geniale».

Dopo diciotto anni di assenza, Lam fa ritorno a Cuba, dove elabora una nuova definizione della forma umana, come testimonia *La giungla* del 1943 (New York, MoMA). Nella ricerca di un nuovo vocabolario espressivo, Lam si confronta con le proprie radici afro-cubane e fonde le acquisizioni del Cubismo e del Surrealismo con

le forme espressive autoctone. Su invito di Pierre Mabilie, all'epoca addetto culturale francese, nell'autunno del 1945 Lam si reca ad Haiti, dove assiste insieme a Breton a cerimonie del culto vudù. In quest'opera, la minacciosa figura totemica, armata di un coltello sacrificale, sembra alludere alla sacerdotessa che presiede il rito. L'opera complessa di Lam si colloca al crocevia di diversi spazi culturali e illustra efficacemente, sotto questo profilo, il concetto di transculturazione elaborato dall'etnologo e antropologo Fernando Ortiz, autore nel 1950 della prima monografia dedicata all'artista.

S.R.

31

Wifredo Lam

(Sagua La Grande, 1902 – Parigi, 1982)

La confidenza

1962

Olio su tela

129,6 x 98 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-36

12

Victor Brauner

(Piatra Neamț, 1903 – Parigi, 1966)

Le vie abbandonate

1962

Olio su tela

116,3 x 89 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997- 26

Studente alla Scuola di Belle Arti di Bucarest dal 1919 al 1922, Victor Brauner inizia a dipingere sotto l'influenza di Paul Cézanne. A partire dal 1923 diventa una delle principali figure dell'avanguardia rumena. Di fronte all'ascesa del fascismo, nel 1930 si trasferisce a Parigi, dove raggiunge Constantin Brâncuși, il poeta e filosofo Benjamin Fondane e Jacques Hérold. Nell'autunno del 1933, tramite Yves Tanguy, incontra André Breton e aderisce al Surrealismo. Durante la guerra si rifugia nelle Alte Alpi. A causa della scarsità di materiali, rinnova profondamente la propria arte, dipingendo dapprima con la candela e poi con la cera; si avvicina inoltre ai tarocchi e attinge alla cabala e all'alchimia. Dopo la rottura con i surrealisti nel 1948, segue un periodo eclettico, nel quale convivono tecniche e stili apparentemente contrapposti.

La composizione, dominata dalla presenza di un volto, associa due coppie di figure intrecciate: un pesce accostato alla bocca di una creatura-salamandra e un personaggio che porta una mela nelle viscere, aggredito da un rettile. Intorno al 1960, lo stile di Victor Brauner evolve verso una schematizzazione delle figure e un appiattimento delle forme. Le superfici cromatiche sono trattate mediante campiture piatte. Questa evoluzione è stata spesso interpretata alla luce della collezione di arti extraeuropee raccolta dall'artista a partire dalla metà degli anni Cinquanta. Questo ritorno alle origini attraverso le arti primitive costituirebbe un ulteriore mezzo per rappresentare quell'«inconscio collettivo» verso il quale Brauner tende in seguito alla lettura di Carl Gustav Jung.

S.R.

56

Max Ernst

(Brühl, 1891 - Parigi, 1976)

I folli e i dormienti

1962

Olio su tavola

41 x 33 cm

Acquisto presso la Galerie Alphonse Chave, Vence, 1967

Inv. 1967-1

48

Dorothea Tanning

(Galesburg, 1910 - New York, 2012)

E Dio passò alle confessioni

Olio su tela

60 x 50,5 cm

1965

Acquisto presso la Galerie Alphonse Chave, Vence, 1968

Inv. 1968-130

SALA 8

Ritratti / Autoritratti

Nel primo dopoguerra il Cubismo perde slancio; l'imperativo è il «ritorno all'ordine». I recuperi della tradizione, talvolta venati di nazionalismo, caratterizzano questo ritorno alla figurazione che spinge gli artisti a riconsiderare gli antichi maestri e il «bel mestiere». **André Derain**, già esponente del Fauvismo, torna ora alle fonti del classicismo, in particolare a Raffaello. **Gino Severini** riprende la frontalità solenne dei volti bizantini e l'espressione fissa dei ritratti funerari antichi. **Mario Tozzi** esprime la sua adesione alla luminosa serenità di Piero della Francesca. **Henri Matisse** e **Georges Rouault** evocano una maestà arcaizzante. Stabilitosi a Parigi dal Giappone, **Léonard Tsuguharu Foujita** coniuga elementi presi dalla calligrafia orientale e dalla pittura occidentale.

17

André Derain

(Chatou, 1880 - Garches, 1954)

Ritratto di donna

1927 ca.

Olio su tela

35,5 x 32,1 cm

Legato di Léon e Marcelle Bouchut, 1974

Inv. 1974-53

50

Mario Tozzi

(Fossombrone, 1895 - Saint-Jean-du-Gard, 1979)

La cameriera

1934

Olio su tavola

91,7 x 73,2 cm

Acquisto dall'artista, 1939
Inv. 1939-14

43

Gino Severini

(Cortona, 1883 – Parigi, 1966)

La famiglia del pittore

Olio su tela

175 × 122 cm

Acquisto dall'artista, 1939

Inv. 1939- 13

Gino Severini è il più parigino dei pittori italiani del Novecento. Nel 1906 si stabilisce a Parigi dove, nel 1910, insieme a Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo, sotto l'impulso del critico Filippo Tommaso Marinetti, firma il *Manifesto dei pittori futuristi* e il *Manifesto tecnico della pittura futurista*. Con loro espone, sempre a Parigi, alla Galerie Bernheim-Jeune a partire dal 1912 e successivamente in numerose città europee. Nel 1915 abbandona la pennellata divisionista ispirata a Georges Seurat per tornare a una figurazione realistica. Ormai ai margini del movimento futurista, si avvicina quindi al Cubismo sintetico di Juan Gris. La pubblicazione, nel 1921, del suo libro *Du cubisme au classicisme* sancisce definitivamente l'adesione di Severini ai principi del «ritorno all'ordine». Sull'esempio di Giorgio de Chirico, uno dei principali esponenti della corrente di Valori Plastici in Italia, aderisce al classicismo dell'epoca, accompagnato dall'esaltazione del mestiere e delle tradizioni nazionali. A partire dal 1921 si dedica a importanti lavori decorativi, realizzati ad affresco e a mosaico. Severini si rappresenta in piedi, con un piccione tra le mani; davanti a lui sono sedute la moglie Jeanne, con un giornale aperto, e la figlia maggiore Gina, con un libro appoggiato sulle ginocchia. Per la frontalità dei volti e l'espressione fissa degli sguardi, queste figure rimanderebbero ai mosaici dell'imperatrice Teodora a Ravenna e ai ritratti funerari copti. Tali riferimenti all'eredità bizantina e mediterranea caratterizzano il ritorno al realismo di Severini e, nel corso degli anni Trenta, lo tengono distante da ogni ulteriore sollecitazione delle avanguardie. La pennellata puntinista dell'abito della figlia costituisce l'unico richiamo alle tele futuriste del periodo precedente. Il dipinto di Lione appartiene a una serie di ritratti di famiglia realizzati a partire dal 1934, fra i quali figura anche quello della madre e della figlia (Parigi, MNAM).

S.R.

22

Léonard Tsuguharu Foujita

(Tokyo, 1886 – Zurigo, 1968)

Autoritratto nello studio

1926

Olio, penna e inchiostro nero su tela

80,4 × 60,2 cm

Dono dell'artista, 1927

Inv. B 1435

Nel 1905 Léonard Tsuguharu Foujita viene ammesso alla Scuola di Belle Arti di Tokyo, nella sezione di pittura occidentale. Nel 1913 si stabilisce a Parigi e frequenta l'ambiente di Montparnasse, dove stringe amicizia con Pablo Picasso e, successivamente, con altri artisti dell'École de Paris: Marc Chagall, Chaïm Soutine, Amedeo Modigliani e Jules Pascin. È inoltre vicino al pittore messicano Diego Rivera. I suoi primi paesaggi si ispirano al Doganiere Rousseau, mentre le figure femminili si avvicinano a quelle di Modigliani e Marie Laurencin. A partire dal 1925 gli vengono affidate numerose commissioni: dipinge molti nudi e ritratti, diventando così uno dei pittori più rappresentativi degli *Années folles*. Nel 1929, un problema di natura fiscale lo costringe a

fare ritorno in Giappone. Dal 1938 e per diversi anni segue, in qualità di pittore al seguito dell'esercito, i combattimenti che si svolgono in Cina. Nel 1950 sceglie di tornare in Francia e nel 1959 si converte alla religione cattolica. Dedica gli ultimi anni della propria vita alla costruzione e alla decorazione della cappella Notre-Dame-de-la-Paix a Reims.

Foujita ha dipinto numerosi autoritratti con il gatto, animale che appare come una sorta di suo doppio. Qui si rappresenta seduto a un tavolino basso, mentre si appresta a disegnare. Ha costruito un personaggio facilmente riconoscibile, caratterizzato dalla frangia, dai baffi e dagli occhiali rotondi con montatura nera. Il suo volto ricorda quello di un attore del teatro kabuki truccato di bianco. Il dipinto offre una sintesi di tutti i generi nei quali eccelle: il ritratto e l'autoritratto, la natura morta e l'evocazione della figura femminile. L'opera appare più vicina al disegno che alla pittura: è caratterizzata da un fondo bianco e opalescente, sul quale risaltano le figure sottolineate da un tratto di contorno nero. Questa tecnica, interamente giocata sulla trasparenza, contribuisce al successo dell'artista. Per elaborare un linguaggio pittorico comune alle sue due culture, Foujita attinge sia alla tradizione giapponese sia allo studio della pittura antica occidentale.

S.R.

37

Henri Matisse

(Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nizza, 1954)

L'antiquario Georges Joseph Demotte (1877-1923)

1918

Olio su tavola

55,5 x 46,5 cm

Acquisto dall'artista, 1947

Inv. 1947-25

42

Georges Rouault

(Parigi, 1871 - 1958)

Pierrot

1938 -1939 ca.

Olio su tela

106 x 75,8 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-51

SALA 9

Nero/Luce

Una stessa volontà di rendere visibile l'irrappresentabile conduce molti artisti, dopo il 1945, a esplorare l'intensità del nero. Così **Nicolas de Staël**, ispirato da Velázquez e Manet, che riscopre, torna alle tonalità cromatiche cupe dei suoi esordi, conferendo alla materia una nuova fluidità.

Pierre Soulages lavora sulla potenza dei contrasti su fondi chiari e sulla consistenza materica per farne nascere dei riflessi cangianti. **Anna-Eva Bergman**, invece, non oppone il nero alla luce: vuole far sorgere una luce dal dipinto mediante foglie metalliche sovrapposte al fondo pittorico. Giunto a Parigi nel 1950, il catalano **Antoni Tàpies** scopre l'arte informale. Privilegiando la materia rispetto alla varietà cromatica, descrive i suoi quadri come «muri del pianto [...] testimoni del trascorrere del tempo, superfici lisce, serene, bianche, superfici torturate, invecchiate, decrepite, tracce di impronte umane, di oggetti, di elementi naturali».

46

Nicolas de Staël

(San Pietroburgo, 1914 – Antibes, 1955)

La cattedrale

1954

Olio su tela

194,5 × 129,5 cm

Acquisto con il contributo del FRAM, 1984

Inv. 1984- 8

La Rivoluzione russa del 1917 costringe la famiglia di Nicolas de Staël a lasciare la Russia. Rimasto orfano già nel 1922, si trasferisce in Belgio e si forma all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles tra il 1933 e il 1936. Dopo diversi viaggi, nel 1938 raggiunge Parigi. Tra il 1940 e il 1943 si avvicina all'astrazione grazie ai contatti con Sonia Delaunay, Henri Goetz, Christine Boumeester e Alberto Magnelli, pur rifiutando sempre di definirsi un pittore astratto. A partire dal 1952, la presenza della realtà diventa più evidente nella sua opera, in particolare nelle serie del «Parco dei Principi», dei «Paesaggi di Sicilia» e degli «Atelier».

Secondo Pierre Lecuire, *La cattedrale* sarebbe stata realizzata a Parigi durante l'estate del 1954, pochi mesi prima del suicidio dell'artista. L'opera si ricollegherebbe alle vedute notturne della capitale dipinte in precedenza. Essa testimonia un nuovo modo di dipingere, molto più fluido, descritto da Douglas Cooper nei seguenti termini: «La maggior parte dei dipinti di questo periodo è realizzata con una gamma cromatica limitata — Staël trattava il chiaroscuro in modo nuovo — e l'artista si limitava spesso a un'armonia di grigi e neri, oppure di blu scuri e bianchi. [...] Si avverte l'influenza esercitata su Staël da Velázquez e Manet, artisti dei quali studiò l'opera durante la primavera e l'estate del 1954». La composizione si fonda sul contrasto tra una campitura astratta, leggermente modulata, e una zona composita nella quale placche di colore chiaro si sovrappongono le une alle altre, come ne *I tetti* del 1952 (Parigi, MNAM).

S.R.

27

Hans Hartung

(Leipzig, 1904 - Antibes, 1989)

T. 1955-33

1955

Olio su tela

92,2 x 69,2 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-35

Quest'opera, appartenente alla corrente dell'*abstraction lyrique* (astrazione lirica), mette in scena un violento contrasto tra il nero e il bianco, che richiama il fascino esercitato dai fulmini sull'artista fin dall'infanzia. Hartung conferisce al segno tracciato dalla mano «l'aspetto di un sismografo psichico». Afferma che questo spunto lo spinge a tracciare determinate forme: «Mi dà piacere agire sulla tela. È questo desiderio a spingermi: il desiderio di lasciare la traccia del mio gesto».

7

Anna-Eva Bergman

(Stoccolma, 1909 – Grasse, 1987)

N. 18-1963, Fuoco

1963

Vinilico e foglie metalliche su tela

162 × 130 cm

Dono del Cercle Poussin/Fondation Bullukian, 2022

Inv. 2022.17.1

Anna-Eva Bergman si forma a Oslo, dapprima, nel 1926, presso la Scuola statale di arti e mestieri e, successivamente, nel 1927, all'Accademia di Belle Arti. Nel 1928 prosegue la propria formazione alla Scuola di arti applicate di Vienna. Nel 1929, a Parigi, frequenta l'Académie André Lhote e incontra Hans Hartung, che sposa e con il quale si stabilisce a Dresda fino al 1932. La crisi economica e l'ascesa del fascismo costringono Bergman e Hartung a trasferirsi nel 1933 a Minorca, che sono tuttavia costretti a lasciare nel 1935. Tornata in Norvegia nel 1940, dopo la separazione da Hartung, Bergman si dedica all'illustrazione. Prosegue le proprie ricerche sulla sezione aurea e apprende la tecnica della foglia metallica da Christian Lange, restauratore di antiche chiese. A partire dal 1946 riprende a dipingere e intraprende un percorso non figurativo, stimolato dalla scoperta, tra il 1949 e il 1951, della luce e dei paesaggi della Norvegia settentrionale.

Fin dal 1948 Bergman sperimenta l'applicazione di foglie metalliche su tela o su tavola, tecnica che sistematizza a partire dal 1955. Nel 1961, le foglie di metallo, d'oro e d'argento tendono a ricoprire l'intera superficie della tela. L'artista non ricorre alla foglia metallica per esprimere una metafora del divino, ma per far scaturire una luce che sembra emanare direttamente dal dipinto. Sovrappone le foglie metalliche a un fondo pittorico e, attraverso un lavoro di graffiature, fa riemergere gli strati sottostanti di pittura vinilica rossa, blu o giallo ocra. L'impiego delle foglie metalliche rimanderebbe all'arte medievale norvegese, ma anche «all'arte bizantina e all'arte immediatamente successiva a Giotto». È inoltre percepibile l'influenza di Gustav Klimt, in particolare del *Fregio di Beethoven* del Palazzo della Secessione e soprattutto de *Il bacio* (1908-1909, Vienna, Museo del Belvedere).

S.R.

49

Antoni Tàpies

(Barcellona, 1923 - 2012)

Canapé

1984

270,5 x 220,5 cm

Acquisto con il contributo del FRAM, 1984

Inv. 1984-12

44

Pierre Soulages

(Rodez, 1919 – Nîmes, 2022)

Pittura 202 × 143 cm, 22 novembre 1967

Olio su tela

202 × 143 cm

Acquisto presso l'artista da parte del Club du musée Saint-Pierre e della Città di Lione con il contributo del FRAM, 2011

Inv. 2011.3.2

Durante l'infanzia, Pierre Soulages rimane profondamente colpito dalla visita all'abbazia romanica di Sainte-Foy a Conques, la cui bellezza e poesia lo convincono a dedicarsi alla pittura. Rifiutando la formazione impartita dalla Scuola di Belle Arti di Parigi, nel 1941 si iscrive a quella di Montpellier. Fin dalle prime opere del 1946, Soulages esplora le possibilità del nero ed elabora un sistema di titolazione al quale rimarrà fedele:

tecnica, dimensioni e data, riferimenti che rimandano esclusivamente all'opera stessa. Nel corso degli anni, il nero si impone fino a ricoprire quasi interamente la superficie, risparmiata soltanto da rare aperture, autentiche punteggiature luminose, come nell'opera qui rappresentata. Accanto al bianco della tela, il nero lascia affiorare in alcuni punti una materia bruna, precedentemente stesa mediante una canalina, strumento di uso comune che l'artista impiega in modo inedito per far emergere una superficie e una forma dalle quali prende avvio il proprio intervento pittorico.

Quest'opera di svolta preannuncia la totale invasione del nero testimoniata da *Pittura 181 × 244 cm, 25 febbraio 2009* (cat XX op. 45...). Nel solco dei polittici realizzati a partire dal 1984, Soulages dispone diversi pannelli, la cui consistenza opaca o lucida crea un rilievo animato unicamente dai giochi della luce. L'opera testimonia un nuovo modo di dipingere, intrapreso dall'artista fin dal 1979 e da lui definito *outrenoir* (oltrenero), termine con il quale esprime la ricerca di «un nero che, cessando di essere tale, diventa emanazione di chiarore, di una luce segreta».

A.T.

45

Pierre Soulages

(Rodez, 1919 – Nîmes, 2022)

Pittura 181 × 244 cm, 25 febbraio 2009

acrilico su tela

181 x 244 cm

Dono del Club du Musée Saint-Pierre, 2011

Inv. 2011.3.3

SALA 10

Tra astrazione e figurazione

Durante l'occupazione tedesca in Francia nasce una nuova forma di astrazione. La mostra «Giovani pittori della tradizione francese», organizzata a Parigi nel 1941 su iniziativa di **Jean Bazaine**, riunisce, tra gli altri, Jean Bertholle, Jean Le Moal e Alfred Manessier, che scelgono di definirsi artisti non figurativi. Privilegiano colore, luce e struttura rispetto alla rappresentazione illusionistica, ma anche a una «geometria senza vita» (Bazaine). Negli anni Trenta, **Manessier, Le Moal e Bertholle**, risentono dell'influenza congiunta del Surrealismo e di Picasso. Dopo il 1945, queste due influenze si attenuano nelle loro opere a favore di una figurazione sempre più allusiva, che tende a privilegiare le linee di forza dei soggetti rappresentati. *Il Cargo nero*, **Raoul Dufy** esprime ancora una volta la sua singolare concezione della luce: «Il sole allo zenit è il nero: si è abbagliati; di fronte, non si vede più nulla». Questa ultima serie, lungi dall'essere una semplice illustrazione di un fenomeno ottico, ha per l'artista un valore testamentario.

5

Jean Bazaine

(Parigi, 1904- Clamart, 2001)

Primavera nera

1949

Olio su tela

92 × 73 cm

Acquisto, 1966

Inv. 1966- 8

Jean Bazaine si forma inizialmente nella scultura, nella letteratura e nella filosofia, prima di cominciare a dipingere nel 1924. Si interessa inoltre al teatro d'avanguardia, per il quale realizza scenografie e costumi. Nel 1932, in occasione della sua prima mostra personale, incontra Pierre Bonnard, che da allora non smetterà di incoraggiarlo. Nel 1936 individua nel paesaggio bretone uno dei suoi principali temi d'ispirazione. Arruolato in Lorena nel 1939, fa esperienza di una natura sconvolta, che determina la sua evoluzione verso la non figurazione tra il 1942 e il 1947. Nel 1941 viene incaricato della sezione «Arti plastiche» all'interno del gruppo *Jeune France* e organizza, presso la Galerie Braun, la prima mostra di pittura d'avanguardia durante l'Occupazione, intitolata «Giovani pittori della tradizione francese».

L'esposizione riunisce venti artisti della sua generazione, tra cui Jean Bertholle, Alfred Manessier e Jean Le Moal. Tra il 1942 e il 1947 realizza la sua prima opera monumentale di arte sacra per la chiesa del Plateau d'Assy. Si afferma anche per la sua riflessione estetica, pubblicando nel 1948 le *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, nate dall'esigenza di superare la contrapposizione dogmatica tra astratti e figurativi. *Primavera nera*, inizialmente intitolata *Il temporale di primavera*, testimonia la sua evoluzione verso una non figurazione che egli definisce anche «soprannaturalismo». La griglia di derivazione cubista scompare progressivamente a favore di una libera giustapposizione di forme colorate. La composizione, sottratta a una visione centrale, si struttura attraverso linee di forza oblique. La tavolozza privilegia i colori fondamentali, in particolare il rosso e il blu, che non rimandano più all'affermazione di un'identità francese, ma vengono qui utilizzati per il loro valore spaziale.

(AUTORE?)

8

Jean Bertholle

(Dijon, 1909 - Parigi, 1996)

Tauromachia

1955

Olio su tela

59,8 x 91,8 cm

Dono dell'artista, 1997

Inv. 1997-56

35

Alfred Manessier

(Saint-Ouen, 1911 - Orléans, 1993)

Alba sulla gariga

1958, Var

Olio su tela

129,8 x 96,7 cm

Acquisto presso la Galerie de France, Parigi, 1960

Inv. 1960-11

30

Jean Le Moal

(Authon-du-Perche, 1909 - Chilly-Mazarin, 2007)

Flora

1958-1959

Olio su tela

155 x 70,1 cm

Acquisto dall'artista con il contributo del FRAM, 1995

Inv. 1995-6

20

Dufy Raoul

(Le Havre, 1877 - Forcalquier, 1953)

Il Cargo nero

1952

Olio su tela

80,8 x 99,7 cm

Dono di Emilienne Dufy, 1957

Inv. 1957-49

SALA 11

Jean Fautrier/ Jean Dubuffet: materia

Nel 1942 **Jean Dubuffet** abbandona definitivamente il commercio di vini di famiglia per dedicarsi interamente alla creazione. Avvia una ricerca sperimentale, adottando un linguaggio vicino alle espressioni infantili o ai graffiti, rivendicando una deliberata ignoranza dei codici artistici. Triturata, incisa, la materia diventa il vero soggetto delle sue opere, una ricerca che condivide, seppure in forma diversa, con **Jean Fautrier**. Questo lavoro sulla materia caratterizza interamente la serie dei «Paesaggi mentali», cui appartiene *Paesaggio biondo*, desertico e ambiguo, tra veduta aerea e taglio geologico. *Il Bicchiera d'acqua V* si ricollega invece alla serie «L'Hourloupe», vero e proprio inventario del mondo che l'artista declina in disegno, pittura, scultura, architettura e spettacolo.

18

Jean Dubuffet

(Le Havre, 1901 – Parigi, 1985)

Paesaggio biondo

maggio-luglio 1952

Olio su tela incollata su tavola

114 x 146,5 cm

Acquisto dall'artista, 1956

Inv. 1956- 15

Dopo aver rinunciato, nel 1942, al commercio vinicolo di famiglia per dedicarsi interamente alla pittura, Jean Dubuffet rompe con la produzione artistica contemporanea, aspirando a liberare l'arte dalla «cultura asfissiante». Rivendica quella che definisce *Art brut*: «Un'arte, dunque, nella quale si manifesti unicamente la funzione dell'invenzione, e non quelle del camaleonte e della scimmia, costantemente presenti nell'arte culturale». Nelle prime opere adotta uno stile volutamente maldestro, vicino ai disegni infantili e ai graffiti, come nelle serie del «Metro», dei «Paesaggi» e dei «Muri» del 1943-1945. I suoi «Ritratti» del 1946-1947 lasciano intuire il piacere con cui manipola e tormenta la materia, che raggiunge il culmine nella resa esasperata dei «Corpi di donna» del 1950-1951. Con le «Tavole-paesaggio», i «Paesaggi della mente» e le «Pietre filosofiche» del 1951-1952, il lavoro stesso sulla materia pittorica diventa il vero soggetto del quadro. *Paesaggio biondo* appartiene alla serie dei «Paesaggi della mente», alimentata dall'esperienza del deserto del Sahara vissuta tra il 1947 e il 1949. Secondo Dubuffet, questi paesaggi «mirano a restituire il mondo immateriale che abita la mente umana: un tumultuoso disordine di immagini, immagini che nascono e svaniscono, si sovrappongono e si mescolano; frammenti degli spettacoli ai quali abbiamo assistito, confusi con fenomeni puramente cerebrali e forse anche interiori e viscerali». L'ambiguità domina in questi «altorilevi», realizzati a olio su faesite anziché su tela, che diventano sempre più astratti e nei quali

l'abolizione della prospettiva rende incerta la percezione dello spazio. Nella parte superiore del dipinto, privo di qualsiasi presenza umana, compare una sottile fascia di cielo, trattata in maniera più fluida. Grazie all'impegno del critico lionese René Deroudille, quest'opera fu la prima di Dubuffet a entrare in una collezione pubblica. *Il Bicchiere d'acqua V* (cat. XX op. 19) appartiene alla serie «L'Hourloupe», iniziata nel 1962, in cui l'artista presenta «grovigli di segni frammentati e senza fine», dominati dal rosso e dal blu, forse nati da scarabocchi tracciati distrattamente durante conversazioni telefoniche.

S.R.

19

Jean Dubuffet

(Le Havre, 1901 – Parigi, 1985)

Il bicchiere d'acqua V

1967

Pittura vinilica su tela

250 x 129,5 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-32

58

Jean Fautrier

(Parigi, 1898 - Châtenay-Malabry, 1964)

My Fair Lady

1956

Olio su carta riportata su tela

89 x 106,2 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-34

SALA 12

Spazialità

All'inizio degli anni Sessanta, **Olivier Debré** adotta un'esecuzione spontanea e una materia più fluida, capaci di tradurre uno spazio intimamente vissuto. Prende l'abitudine di lavorare all'aperto davanti al soggetto per diventare tutt'uno con il paesaggio, prediligendo i dintorni della sua casa di famiglia in Touraine. **Geneviève Asse**, approdata lentamente all'astrazione, «per sobrietà ed economia», cerca invece di «conservare solo l'essenziale, la luce, riducendo le forme e il segno». Negli anni Settanta, **Frédéric Benrath**, figura di spicco del *nuagisme* (da *nuage*, nuvola), una corrente dell'Arte Informale, intraprende una radicale ricerca dello spazio puro. L'artista spoglia sempre più la sua pittura, il suo gesto si attenua e le sue composizioni tendono verso vasti campi di colore che a volte possono evocare il minimalismo.

1

Geneviève Asse

(Vannes, 1923 - Parigi, 2021)

Trittico dipinto

1970

Olio su tela

145,6 x 292 cm

Acquisto dall'artista con il contributo del FRAM, 2011

Inv. 2011.10.1

2

Geneviève Asse

(Vannes, 1923 – Parigi, 2021)

Senza titolo

2000

Olio su tela

194,5 x 114 cm

Dono di Silvia Baron Supervielle, 2022

Inv. 2022.14.1

Nel 1940 Geneviève Asse entra alla Scuola Nazionale di Arti Decorative e frequenta i corsi dell'École du Louvre. La frequentazione dei musei la orienta allora «verso una pittura costruita di spazio e di silenzio». In un primo momento si dedica alla natura morta (*Scatole blu*, 1948 ca., Lione, MBA). Con assoluto rigore, studia l'architettura segreta degli oggetti e degli spazi che essi animano. Successivamente, i volumi si semplificano, lasciando spazio ad ampie campiture sfumate e vibranti, nelle quali il celeste assume un ruolo sempre più importante. I paesaggi che dipinge dalla fine degli anni Cinquanta si presentano come modulazioni spaziali [*Composizione di colori nello spazio*, 1966, e *Trittico dipinto*, 1970, cat. XX op. 1, Lione, MBA].

Dopo il 1960, Asse si orienta verso l'astrazione: «Sono giunta lentamente all'astrazione, attraverso la sobrietà e l'economia dei mezzi. Conservare soltanto l'essenziale, la luce, riducendo le forme e il segno grafico». *In Senza titolo* la linea centrale che attraversa lo spazio dall'alto verso il basso, accentuando il formato verticale, delimita due campi cromatici: una zona d'ombra e una zona di luce. La prima è trattata in blu, colore dell'aria e dell'acqua, che, declinato in gamme spesso rielaborate e talvolta solcate di rosso, caratterizza da quarant'anni la sua produzione artistica. La seconda, in bianco, rimanda alle tele interamente bianche degli anni Sessanta e Settanta, nelle quali l'artista cercava la luce al loro interno. Due sottili tratti verticali grigi, con la loro irregolarità, producono sulla superficie bianca l'effetto di improvvise incisioni, di interstizi di luce.

S.R.

14

Olivier Debré

(Parigi, 1920 - 1999)

Blu pallido della Loira

1976

Olio su tela

182,5 x 182,5 cm

Acquisto presso la Galerie L'Œil écoute, Lione, 1982

Inv. 1982-9

6

Frédéric Benrath

(Chatou, 1930 - Parigi, 2007)

Diotima

1987

Olio su tela

162 x 114 cm

Dono dell'Associazione degli Amici di Frédéric Benrath, 2022

Inv. 2022.15.1

Frédéric Benrath cerca di rendere percepibile ciò che lui stesso definisce «l'irrapresentabile», attraverso un'«esperienza pittorica» in cui colore e spazio risultano intrinsecamente legati. Sono le sensazioni suscitate dal colore, ben più che dalla forma, a interessare l'artista, come quel rosso di cui parla evocando «un effetto di bruciore, che [...] non si distingue da una certa gioia». Il titolo *Diotima* rimanda probabilmente al personaggio di Diotima nel *Simposio* di Platone.

SALA 13

Henri Matisse/ Simon Hantaï/ Shirley Jaffe: Colore, Luce

Nel 1951, **Henri Matisse** torna per l'ultima volta alla pittura con due tele, tra cui *Katia con la camicia gialla*. Risolvendo il conflitto tra disegno e colore che attraversa tutta la sua opera, inaugura una nuova concezione dello spazio definito dalle sole risorse del colore. **Simon Hantaï** riprende da Matisse la costruzione della superficie attraverso il colore, che associa alla costruzione di uno spazio privo di composizione e senza centro, sotto l'influenza di Jackson Pollock, sviluppando le possibilità della «piegatura come metodo». **Shirley Jaffe** elabora invece una pittura geometrica con superfici cromatiche piatte, eliminando ogni traccia d'intervento della mano. Ammirando l'«ottimismo» di Matisse, cerca di ritrovarne la stessa vitalità nelle dissonanze dei colori.

38

Henri Matisse

(Le Cateau-Cambrésis, 1869 – Nizza, 1954)

Katia con la camicia gialla

1951

Olio e tracce di matita su tela

82,5 x 61 cm

Acquisto con il contributo del Club du musée Saint-Pierre, della Città di Lione e dello Stato, 2020

Inv. 2020.8.1

Katia con la camicia gialla arricchisce un nucleo già significativo di opere di Henri Matisse presenti nella collezione del Musée des Beaux-Arts di Lione. Dopo il suo ricovero in clinica a Lione nel 1941, l'artista invia al Museo un esemplare del proprio libro *Thèmes et variations*, accompagnandolo con una serie di disegni realizzati per l'opera. A partire da quella data e fino al 1950, dona nove volumi illustrati, tra cui l'album *Jazz*. Nel 1947 il Museo acquisisce il ritratto dell'*Antiquario Georges-Joseph Demotte* del 1918 (cat. XX op. 37). Questo insieme viene ulteriormente arricchito nel 1993 da *Giovane donna in bianco, sfondo rosso* del 1946, concessa in deposito dal MNAM di Parigi.

Dopo la serie degli «Interni di Vence» (1946-1948), Matisse si dedica esclusivamente alla decorazione della cappella di Vence, inaugurata nel giugno del 1951 senza che egli possa essere presente. Nello stesso anno Matisse torna alla pittura, realizzando due tele ispirate a una nuova modella, Carmen Leschennes, alla quale preferisce attribuire il nome di Katia. Mentre la prima, *Donna con la gandoura blu* (Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Henri Matisse) lascia trasparire reminiscenze marocchine, *Katia con la camicia gialla*, il suo ultimo dipinto, colpisce per la figura leggermente decentrata, tracciata con ampie pennellate gialle e blu che sembrano sfuggire al disegno stesso. Lo scarto tra il corpo giallo e il contorno nero della figura esprime

ancora una volta «l'eterno conflitto tra il disegno e il colore» che attraversa l'intera opera dell'artista. La figura di Katia è priva di qualsiasi individualità. I volti vuoti, tuttavia, non caratterizzano soltanto le opere degli ultimi anni. A Georges Charbonnier, che nel 1950 si meravigliava di questa scelta, Matisse risponde: «Perché talvolta non metto gli occhi né la bocca ai miei personaggi? Perché il volto umano è anonimo. Perché l'espressione è presente in tutto il quadro».

S.R.

25

Simon Hantaï

(Bia, 1922 – Parigi, 2008)

M.M. 44

1965

Olio su tela

258 × 216 cm

Acquisto presso la famiglia dell'artista da parte del Club du musée Saint-Pierre e della Città di Lione con il contributo del FRAM, 2022

Inv. 2022.21.1

A partire dal 1941 Simon Hantaï si forma all'Accademia di Belle Arti di Budapest. Nel 1948 decide di lasciare l'Ungheria insieme alla moglie Zsuzsa per proseguire gli studi a Parigi, dove i due arrivano nel mese di settembre dopo aver attraversato l'Italia. Il suo primo decennio in Francia è segnato da diversi avvenimenti cruciali: l'adesione al gruppo surrealista di André Breton, conosciuto nel 1952, e la successiva rottura definitiva con lui nel 1955; la scoperta dell'opera di Jackson Pollock, presentata per la prima volta a Parigi nel 1952; la tumultuosa collaborazione, nel 1956-1957, con Georges Mathieu, del quale aveva elogiato «l'assoluta intransigenza». Noto soprattutto per la «piegatura (*pliage*) come metodo», dopo il 1960 sviluppa un'opera articolata in fasi successive di grande varietà, come testimonia anche la recente donazione di un dipinto del 1958, realizzato mediante piccole pennellate.

Con le «Mariali» (1960-1962), una delle quali è stata concessa in deposito al Musée des Beaux-Arts di Lione nel 2017 dal MNAM di Parigi, Hantaï comincia a dipingere 'alla cieca' una tela che si rivela soltanto una volta dispiegata. *M.M. 44* appartiene alla serie de «Les Panses» (Le Pance) (1964-1965), che l'artista battezza inizialmente «Maman ! Maman !, dits: La Saucisse» (Mamma! Mamma!, detto: La Salsiccia), con riferimento a un testo di Henri Michaux. Annodata ai quattro angoli, la tela viene piegata a forma di sacco prima di essere dipinta, dispiegata, nuovamente dipinta e infine tesa. La forma così ottenuta, dall'aspetto ovoidale, rimanderebbe alla cellula originaria. Dal 1972 al 1982, per la serie delle «Tabulas» (tavola, in latino) (cat. XX op. 26), Hantaï organizza la superficie della tela secondo una struttura a griglia: annodata a intervalli regolari sul verso, la tela viene ricoperta sul recto con pittura monocroma, producendo, una volta dispiegata, una trama di riquadri rettangolari scandita da linee bianche lasciate a riserva

S.R.

26

Simon Hantaï

(Bia, 1922 – Parigi, 2008)

Tabula

1975

Acrilico su tela

268 × 268 cm

Dono di Zsuzsa Hantaï, sposa dell'artista, 2023

Inv. 2023.7.1

28

Shirley Jaffe

(Elizabeth, 1923 - Louveciennes, 2016)

Senza titolo

1968

Olio su tela

160 x 140 cm

Dono di Léon e Liliane Crivain, 2022

Inv. 2022.26.1

SALA 14

Bram et Geer van Velde: astrazione silenziosa

Benché i loro percorsi restino strettamente legati, i fratelli van Velde seguono strade diverse nella pratica di una pittura liberata dalla sua funzione puramente descrittiva. Entrambi riducono progressivamente la presenza del soggetto a favore di un'organizzazione di forme colorate, i cui equilibri diventano il vero tema del dipinto. In Bram, la volontà di «toccare il vero» dà vita a composizioni che conservano una energia aspra, nelle quali le figure sembrano dissolversi sotto l'effetto del colore e delle stratificazioni successive, pratica frequente nella sua opera. In Geer, le superfici appaiono invece come spazi più silenziosi, dove i rapporti tra toni e luce creano una tensione trattenuta.

53

Abraham Gerardus van Velde, dit Bram van Velde

(Zoeterwoude, 1895 – Grimaud, 1981)

Senza titolo, Montrouge, detto «Il cavallo maggiore»

1945

Olio e *guache* su tela

116 x 73 cm

Acquisto con il contributo del FRAM, 2008

Inv. 2008- 10

Impiegato fin da giovanissimo presso un'azienda di pittura e decorazione d'interni all'Aia, Bram van Velde si forma come pittore da autodidatta. Nel 1922 raggiunge una colonia di artisti a Worpswede, dove realizza opere di ispirazione espressionista. Stabilitosi a Parigi nel 1924, sviluppa una personale interpretazione del Fauvismo. Le difficoltà economiche lo spingono a soggiornare in Corsica nel 1930 e, successivamente, a trasferirsi a Maiorca nel 1932, da dove è costretto a partire nel 1936 a causa della guerra civile spagnola. Fa quindi ritorno a Parigi e incontra lo scrittore Samuel Beckett, presentatogli dal fratello Geer. Bram realizza questa composizione a Montrouge nell'immediato dopoguerra, in un momento in cui, come egli stesso afferma, non ha «più la forza di proseguire la propria opera».

La composizione è caratteristica di quel processo di perdita della figurazione avviato nel corso degli anni Trenta. Essa si fonda sul contrasto tra forme triangolari, attenuato dalla presenza di ovali delimitati da contorni di colori contrastanti. Non traspare ormai alcun riferimento al mondo visibile, come se l'artista non cercasse di mostrare altro che la pittura stessa. La materia pittorica, lavorata in modo più fluido, acquista maggiore trasparenza. Nell'impiego delle campiture cromatiche, Bram sembra aver pienamente assimilato la lezione di Matisse, la cui scoperta, avvenuta intorno al 1927 presso il gallerista Paul Guillaume, costituì per lui una «vera rivelazione».

S.R.

24

Geer van Velde

(Lisse, 1898 - Cachan, 1977)

Composizione

1958

Olio su tela

146,2 x 134,1 cm

Acquisto con il contributo del FRAM, 2005

Inv. 2005-64

Dal 1941, sostenuto da Samuel Beckett, Geer van Velde abbandona ogni riferimento troppo letterale al mondo esterno. Negli anni Cinquanta, le sue composizioni conferiscono al colore una forte risonanza e privilegiano una materia che ricorda la pittura murale. Il disegno cede il posto a un gioco di piani cromatici che si disgregano su un fondo più chiaro. La poesia segreta della sua opera, ispirata a Pierre Bonnard e Henri Matisse, ne fa uno dei maggiori artisti del dopoguerra.

SALA 15

Francis Bacon: animalità

Francis Bacon afferma di voler realizzare «la migliore pittura del grido umano». Affascinato dalla figura umana fin dagli esordi nel 1944, l'artista britannico continua a sottoporla a ogni sorta di deformazione fino alla fine della sua carriera. Il tema della corrida potrebbe essergli stato suggerito dall'amico Michel Leiris, scrittore, poeta ed etnografo, autore di libri sulla tauromachia, oppure da Pablo Picasso, a cui Bacon si è spesso ispirato nella sua opera. In *Carcassa di carne e uccello rapace* Bacon riprende un tema classico della storia dell'arte, quello del bue squartato, magistralmente trattato da Rembrandt e ancora da Chaïm Soutine. Raddoppiata all'interno del dipinto, la gabbia, altro elemento chiave dell'universo di Bacon, concentra lo sguardo dello spettatore sulla carcassa di carne e sul rapace dalle ali spiegate.

3

Francis Bacon

(Dublino, 1909 – Madrid, 1992)

Studio per una corrida n. 2

1969

Acrilico o vinilico (?) su tela

198,5 × 147,4 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997- 20

Nato a Dublino, Francis Bacon trascorre a Londra gli anni della Prima guerra mondiale. Tra il 1926 e il 1927 soggiorna a Berlino e successivamente a Parigi, dove rimane profondamente colpito da una mostra di disegni di Pablo Picasso presso la Galerie Paul Rosenberg. Tornato in Inghilterra nel 1929, lavora come decoratore d'interni e realizza i primi dipinti, influenzati dal Cubismo e dal Surrealismo. Il trittico *Tre studi di figure ai piedi di una crocifissione* (1944, Londra, Tate Britain) segna il suo vero ingresso sulla scena artistica. A partire dal 1949 avvia la serie delle «Teste» e, nel 1950, quella delle «Figure di papi», ispirata al *Ritratto di papa Innocenzo X* di Velázquez, nella speranza di riuscire «un giorno a realizzare il miglior dipinto del grido umano». All'inizio degli anni Cinquanta, i ritratti delle persone a lui vicine, talvolta dipinti a partire da

fotografie, e gli autoritratti costituiscono il fulcro della sua ricerca. Nel 1962 torna al formato del trittico, alla vigilia della retrospettiva dedicatagli dalla Tate Gallery.

Nel 1969 Bacon dipinge tre quadri sul tema della corrida. Il soggetto potrebbe essergli stato ispirato da Picasso, al quale si è spesso richiamato, oppure da Michel Leiris, la cui opera è attraversata dal tema della tauromachia. Isolati all'interno di un cerchio color ocra, che evoca tanto una pista quanto un'arena, il torero e il toro si affrontano. Il movimento è suggerito da un gioco di curve che, sul terreno o nell'aria, evocano il roteare dell'animale e le evoluzioni della muleta. Trattate nelle medesime tonalità di bruno e malva, le due figure sono impegnate in un combattimento nel quale sembrano fondersi. La deformazione dei corpi raggiunge una brutalità estrema, ulteriormente accentuata dalla tormentata manipolazione dei colori. Il quadrato rosso che sovrasta la folla, segnato da un cerchio e sormontato da una forma simile a un rapace, è stato spesso accostato a un emblema nazista, tratto da quelle fotografie di attualità che Bacon collezionava e che ricoprivano il pavimento del suo studio.

S.R.

4

Francis Bacon

(Dublino, 1909 - Madrid, 1992)

Carcassa di carne e uccello rapace

1980

Olio e lettere trasferibili a secco su tela

198 x 147 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997-21

SALA 16

Raoul Dufy: l'atelier messo in scena

Qui l'occhiello non c'è perché è lo stesso testo della scheda.

57

Raoul Dufy

(Le Havre, 1877- Forcalquier, 1953)

L'atelier con l'uva

1942

Olio su tela

81,2 x 100,3 cm

Legato di Jacqueline Delubac, 1997

Inv. 1997- 33

Raoul Dufy si forma inizialmente a Le Havre, sua città natale, prima di trasferirsi a Parigi, dove frequenta l'atelier di Léon Bonnat alla Scuola di Belle Arti. Le prime tele che espone al *Salon des Artistes français* nel 1901 sono influenzate dall'impressionismo. Al *Salon des Indépendants* del 1905 rimane colpito da Henri Matisse, che gli fa «comprendere immediatamente il nuovo meccanismo pittorico». L'importante retrospettiva dedicata a Paul Cézanne al Salon d'Automne del 1907 e i successivi soggiorni nel Sud della Francia insieme a Georges Braque lo orientano verso il Cubismo, dal quale si allontana nel 1914. Dufy si afferma inoltre, fin dagli anni Dieci, per i suoi lavori decorativi, prima di realizzare nel 1937 *La Fata Elettricità* per il Padiglione della luce e dell'elettricità dell'Esposizione internazionale e, nel 1939, e *La Senna, da Parigi*

al mare per il bar del teatro del Palais de Chaillot. Quest'ultima opera è oggi concessa in deposito al Museo di Belle Arti di Lione dal Museo Nazionale d'Arte Moderna.

L'atelier con l'uva appartiene a una serie di una ventina di dipinti realizzati da Dufy nel 1940 nella prima casa-studio da lui occupata a Perpignan, in rue Jeanne-d'Arc. Privilegiando una veduta ravvicinata, in prossimità di una finestra, l'artista restituisce lo spazio dell'atelier attraverso una calda tonalità arancione. In questa «messa in scena consueta dell'atelier», un calco in gesso de *La freddolosa* di Houdon (1787, New York, MET) occupa il primo piano, mentre *La grande bagnante* del 1913, riprodotta in una litografia del 1918, rimanda alla produzione precedente di Dufy. I dipinti ancora in corso di esecuzione sono raffigurati in formato ridotto. Sul cavalletto, *Il violino*, ancora incompiuto, preannuncia i futuri omaggi che l'artista dedicherà ai suoi compositori prediletti.

Dufy è presente anche in altre due sezioni della mostra: «Intorno al Fauvismo» e «Tra astrazione e figurazione».