

«Tutto il colore tiene»
Renato Birolli rilegge Delacroix,
Van Gogh, Cézanne

di *Deianira Amico* ✉
(Politecnico di Milano)

Colour is a central issue in Renato Birolli's painting and theory since it is discussed by the artist in his writings and diary's notes starting from the mid-1930s. The article highlights Delacroix, Van Gogh and Cézanne influence in Birolli's work, discussing his theory of "colour-form".

Keywords: Renato Birolli, Corrente, Modern Art, Theory of Colour

«Bisogna pur decidersi a parlar di colori [...] se si vuole spiegare la pittura e se si vuole capire la vita dell'artista»¹. Così Renato Birolli (Verona 1905 – Milano 1959), in una recensione pubblicata nel 1934 sul quotidiano "L'Am-brosiano", dove il giovane pittore è vice di Carlo Carrà alla direzione della pagina d'arte, mette al centro la necessità di un discorso sul colore come chiave per comprendere l'opera e l'autore.

Si tratta di un anno nodale per le ricerche dell'artista, così come per l'esercizio della scrittura, ora rivolta non solo alle cronache, ma a una pratica quotidiana in forma diaristica, raccolta e pubblicata in prima edizione nel 1943 con il titolo di *Taccuini*².

Gli scritti di Birolli a questa data convergono verso la definizione del concetto che l'artista chiama «colore forma», ovvero l'idea che il colore definisca la dimensione spaziale e strutturale del quadro³. Questa teoria è esposta

¹ R. Birolli, *La pittura e M. Facciotti*, 1934 pubblicato in AA.VV., *Renato Birolli*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 129.

² R. Birolli, *Taccuini*, Torino, Einaudi, 1960 [Sedici taccuini di Renato Birolli con dieci disegni e una nota di Umbrò Apollonio, Posizione editrice, Novara, 1943]. I primi appunti risalgono al 1932. Si veda la cartella "Scritti 1932", Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze.

³ R. Birolli, *La rivoluzione del colore*, in "Il Raguaglio", Milano, 25 novembre 1934 pubblicato in Birolli, 1978, cit., p. 130.

nell'articolo *La rivoluzione del colore*, primo testo compiuto di indagine estetica del pittore sul tema, dove Birolli delinea l'esegesi della modernità artistica a partire dall'indagine sui «valori specifici» del colore, meglio chiariti nei passaggi successivi nei termini di una ricerca sulla «conoscenza». Tale pensiero matura attraverso lo studio dell'arte francese nelle edizioni di piccolo formato allegate ai periodici dell'epoca⁴, ma soprattutto grazie all'amicizia con Edoardo Persico, mentore di una pittura di luce diffusa che rivendicava un nuovo legame tra la libertà espressiva dell'artista e una condizione di profondo impegno esistenziale. La frequentazione del carismatico critico napoletano è uno snodo rilevante nel percorso di Birolli tanto per la ricerca pittorica – l'adesione al gruppo dei “candidi”⁵ – quanto per quella teorica. L'articolo *La rivoluzione del colore*, infatti, è pubblicato nel novembre 1934, alcuni mesi dopo la celebre conferenza *L'Ottocento della pittura europea* di Persico, dove il critico interpreta il valore espressivo del colore come «un ordine che basta a sé stesso»⁶. Qui Persico riprende la lezione di Lionello Venturi, già esule a Parigi, sulla pittura impressionista come esempio compiuto della «forma-colore»⁷: lo storico dell'arte torinese, facendosi interprete delle teorie sulla forma di Wölfflin⁸, collocava infatti l'opera degli Impressionisti nel confronto tra il «pittorico» e il «lineare». Secondo Venturi, infatti, Tiziano, Rembrandt, e più tardi Goya, Delacroix e gli Impressionisti, avevano realizzato una «forma pittorica» diversa dalla «forma plastica», quindi avevano raggiunto la «figurazione completa», la struttura del quadro, attraverso il tono dei colori invece

⁴ Si veda la lettura del volumetto su Cézanne del 1920 edito da “La Voce” di Roma al Matisse della collana *The World's Masters* edita da “The Studio” nel 1930, o ancora alle riviste, oppure al ricco campionario di riproduzioni in bianco e nero accessibile nella tipografia del quotidiano “L'Ambrosiano”. Cfr. P. Rusconi, *Renato Birolli. El Dorado*, Skira, Milano, 2002, pp. 21-22.

⁵ Cfr. F. Lanza Pietromarchi, *Candida, lirica, ermetica e religiosa: la pittura di Birolli dal 1930 al 1937, Renato Birolli 1935*, a cura di Francesco Bartoli, catalogo della mostra (Galleria dello Scudo, Verona, 18 ottobre – 23 novembre 1996), Grafiche Aurora, Verona, 1996, pp. 9-29.

⁶ E. Persico, *L'Ottocento della pittura europea*, conferenza tenuta a Milano, il 17 febbraio 1934, in E. Persico, *Notizie dalla modernità. Tutte le opere (1932-1935)*, a cura di Giuseppe Lupo, vol II, Aragno, Torino, 2016, p. 849.

⁷ Questa interpretazione viene riconosciuta anche da Birolli, come scrive nei *Taccuini*: «Quando si dice impressionismo bisogna intendere una capacità d'analisi della forma-colore». R. Birolli, *Taccuini*, VIII, 1936, p. 59.

⁸ L. Venturi, *Gli schemi del Wölfflin*, in “L'Esame”, anno I, n. 1, 1922, pp. 3-10.

del chiaroscuro, lavorando sul movimento al posto della prospettiva⁹. Persico cita le teorie di Venturi delineando l'orizzonte anti-classicista dell'estetica impressionista: l'opera non nasce dall'idea, adottando schemi compositivi per trovarne l'espressione, ma dalla dialettica tra osservazione dell'esterno e percezione dell'interiorità che permette all'arte di diventare «atto di coscienza»¹⁰.

Birolli riprende nel suo articolo molte argomentazioni di Persico e Venturi, individuando nell'opera di Delacroix l'inizio di una ricerca cosciente sui significati estetici del colore. La lettura delle *Œuvres littéraires* del maestro francese è un passaggio obbligato per Birolli¹¹: qui Delacroix si sofferma sull'osservazione della natura così come su ricordi personali e questo duplice esercizio dello sguardo, rivolto al tempo stesso all'interno e all'esterno, gli consente intuizioni pittoriche. Ad esempio, Delacroix riconosce quanto i colori primari (giallo, rosso, blu) esistano in ogni cosa, insiste in diversi passaggi sulla presenza del verde nel mare¹² e annota riflessioni sulle ombre: queste non sono grigie ma viola; inoltre, il viola è descritto come un composto di rosso bruno, terra di Kassel e bianco, con i riflessi verdi¹³. Birolli ritrova negli scritti di Delacroix l'espressione di un'esperienza e assieme della «proprietà fantastica» dell'opera¹⁴, intendendo con il termine «fantastico» il processo dell'invenzione artistica che nasce dal rapporto con la natura e possiede la capacità di mostrare – in greco φανῶ, da cui l'origine di «fantastico» – un'immagine altra. Si tratta di un campo diverso rispetto a quello della cultura di massa e dell'organizzazione corporativa del fascismo, nonché di un pensiero antitetico al concetto di «assoluto»¹⁵.

⁹ L. Venturi, *L'impressionismo*, in "L'Arte", fasc. II, marzo 1935 pubblicato in L. Venturi, *La via dell'impressionismo. Da Manet a Cézanne*, Einaudi, Torino, 1977.

¹⁰ Persico 1934 [2016], *op. cit.*, p. 853.

¹¹ Nella biblioteca dell'artista si conserva l'edizione francese G. Crès (Parigi, 1923). Si segnala inoltre la monografia di Louis Hourticq, *Delacroix: l'œuvre du maître*, Hachette, Parigi, 1930.

¹² Cfr. R. Birolli, *Taccuini*, XI, febbraio 1937 – dicembre 1940, *cit.*, p. 72.

¹³ E. Delacroix, *Scritti sull'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2013, p. 42.

¹⁴ R. Birolli, *La rivoluzione del colore*, *cit.*, pp. 130 – 131.

¹⁵ Cfr. Z. Birolli, *Birolli 1930-1938*, in Birolli 1978, *cit.*, pp. 11-12.

La pittura veneta del Cinquecento rappresenta per Birolli un altro terreno di confronto estetico, teorico e tecnico, così come si configura nell'esegesi venturiana e negli scritti di Delacroix¹⁶. Birolli si sofferma su Tintoretto, sulla «forza intrattenibile dei bianchi e dei gialli» delle opere il cui colore «proietta energia figurativa» attraverso il «movimento per masse»¹⁷.

Lo studio dei veneti è un passaggio importante anche per lo sviluppo delle teorie sul colore di un altro dei maestri di Birolli, Gaetano Previati. Ne *La tecnica della pittura*, libro che Birolli legge negli anni di formazione all'Accademia Cignaroli di Verona¹⁸, Previati indugia sulla capacità dei colori di rendere «l'osservazione e il ricordo della luce», prendendo ad esempio l'opera di Tiziano, capace di ottenere da «soli cinque colori questa ricchezza espressiva»¹⁹.

«Osservazione» e «ricordo» sono processi condensati nel lavoro sul colore di Birolli, nei dipinti così come nella scrittura. Nell'ottobre del 1936, il pittore veronese descrive il ricordo dell'esperienza della visita al Louvre in questi termini:

Vedo un cobalto che trascolora in ceruleo, un rosso di Venezia sconfinante nel rosa. Delacroix e Renoir. Un bruno caldo mutato in bruno argenteo. Velasquez e Manet. Una vibrazione molecolare tra quadro e quadro, tra storia e storia. Un annuncio, un atto già compiuto di metamorfosi. Un quadro agisce sull'altro – un tempo sull'altro – per una forza elementare di colore forma²⁰.

L'immagine del colore come «vibrazione molecolare» rimanda ancora una volta all'insegnamento di Previati. Il maestro divisionista si sofferma negli scritti sulla dimensione fisica delle «particelle del colore», riferendosi alle

¹⁶ Cfr. Delacroix 2013, cit., pp. 19-25.

¹⁷ Id., Ivi, IV, 23 giugno – 10 agosto 1936, p. 31.

¹⁸ Nell'edizione del libro conservata nell'archivio dell'artista (Bocca, Torino, 1923) si riporta la data "1° dicembre 1925" con la dedica «A me stesso nel mio ventesimo/ anno di vita. / Renarus Birolli / in Verona – 10 dicembre / MCMXXV». Cfr. *Renato Birolli. Biblioteca*, a cura di Alessandro Della Latta, Milano, Scalpendi, 2014, p. 159. Sulla lettura di Previati cfr. A. Negri, *Per una lettura del colore* in Renato Birolli 1978, op. cit., pp. 146-147.

¹⁹ G. Previati, *La tecnica della pittura*, prefazione di Enrico Baj, SugarCo, Milano, 1990, p. 26, 144-146.

²⁰ Lettera di Renato Birolli a Sandro Bini in R. Birolli, *Metamorfosi*, Campografico, Milano, 1937.

teorie ottiche diffuse in ambito scientifico²¹. *La tecnica della pittura* di Previati, inoltre, induce Birolli a soffermarsi sullo studio delle proprietà fisiche dei colori, annotando le ricette per realizzarli e indagando la loro «stabilità» sulla tela: le note contenute nei *Taccuini* riguardano il giallo di Napoli e di Cadmio, le ocre gialle e rosse, il cinabro o vermiglione, la garanza, la malachite e il verde smeraldo, l'azzurro di cobalto e l'oltremare, l'ossido violetto di cobalto²².

All'attenzione per gli aspetti tecnici del mutamento dei toni va quindi ricondotto l'interesse per il «trascolorare» dei colori. Tuttavia, nel lessico di Birolli è possibile ritracciare l'influenza della lettura del *De rerum naturae* di Lucrezio²³: riprendendo le parole utilizzate dal pittore per descrivere la visione dei quadri del Louvre e ragionando in termini lucreziani, l'artista sembra affermare che i quadri – ovvero le cose compiute – sono accidenti della materia e dello spazio dove si produce ogni cosa, essi si compongono di elementi primordiali formati da particelle elementari, vale a dire «molecolari».

La «forza elementare» che l'artista attribuisce a colore e forma rimanda al pensiero di Lucrezio, al concetto del «vedere» come di un «essere colpiti» negli organi di senso dalle «vibrazioni molecolari» dei corpi²⁴. Birolli allude, inoltre, all'esistenza di più tempi connessi tra loro attraverso la materia del colore: «Un quadro agisce sull'altro – un tempo sull'altro». Le cose (i quadri) sono materia che agisce, frutto di un flusso spazio-temporale continuo.

Il riferimento all'esistenza di una pluralità di tempi riconduce il pensiero dell'artista a una linea antistoricista. In ambito filosofico, si doveva

²¹ Previati fa riferimento al testo di Giambattista Venturi, *Indagine fisica sui colori*, Modena 1801, in Previati 1990, cit., p. 88, 165-187.

²² Si rimanda all'elenco dei «Colori adoperati per la loro stabilità» in Birolli 1978, cit., p. 147.

²³ In una lettera a Marchiori del 7 giugno 1936, Birolli ricorda la sua lettura dei poeti latini. Cfr. L. E. Arrigoni, *Il Catullo di Quasimodo e Birolli fra parola e immagine*, in «ACME», Vol. LXI, fasc. I – gennaio aprile 2008, pp. 179-209. Nella biblioteca dell'artista è conservata una copi de *Il poema della natura* in edizione Zanichelli del 1944.

²⁴ Lucrezio, *De Rerum Naturae*, trad. Laura Canali, *La natura delle cose*, Milano, Rizzoli, 1994, I, vv. 159-181.

all'insegnamento di Antonio Banfi l'interesse per Henri Bergson²⁵, i cui testi, tra i quali il saggio dedicato a Lucrezio²⁶, avevano inoltre ampia distribuzione nei circoli artistici di Parigi frequentati da Birolli²⁷.

Il pensiero dell'artista è esplicitato nel ciclo di disegni intitolato *Metamorfosi*, iniziato nel 1936²⁸. Qui i corpi della natura e dell'architettura si scompongono e volteggiano, entrando in collisione con altri elementi a loro volta costituiti da intrecci, per poi ricomporsi dando forma a nuove immagini figurative. Se il disegno, per immediatezza tecnica, permette a Birolli di esprimere con chiarezza l'idea di materia come una sorta di coscienza che si trova a vivere molteplici esperienze e a occupare diverse forme nel tempo e nello spazio, la tela richiede invece un lavoro differente, che diventa possibile attraverso un processo di confronto con i modelli pittorici, in particolare Van Gogh e Cézanne.

Questo dialogo è spesso mediato dalla scrittura. Le osservazioni dell'artista contenute nei *Taccuini*, infatti, esprimono una consapevolezza intuitiva, un'impostazione tra teoria e pratica che caratterizza tutte le sue riflessioni senza uno svolgimento sistematico: in brevi passaggi Birolli accosta letture delle opere dei maestri, fatti di vita quotidiana, osservazione di paesaggi, questioni critiche d'attualità, lutti familiari, descrizione dei colori utilizzati per lavorare, lentamente, secondo consuetudine, alla composizione. L'esercizio dello scrivere è una dimensione creativa che permette all'artista di adottare un diverso punto di vista per l'indagine sul colore, così come insegnano i suoi maestri. Delacroix, ad esempio, descrive le passeggiate nella natura osservando le «innumerevoli vite» che la popolano, dalle mosche agli uccelli riflessi sulla superficie lacustre, e il suo interesse si rivolge ai «rapporti naturali»

²⁵ L'esercitazione era tenuta da Laura Badoni, allieva di Borgese. Cfr. M. Del Vecchio, *I Corsi di Estetica tenuti da Antonio Banfi negli anni accademici 1931-1932 e 1932-1933 presso l'Università di Milano. Gli appunti di Antonia Pozzi. Appendice numero 1.* in "Rivista di Storia della Filosofia" (1984-2012) vol. 66, No. 1(2011), Franco Angeli, Milano 2011.

²⁶ H. Bergson, *Extraits de Lucrece*, Delagrave, Parigi, 1883.

²⁷ Sulla fortuna del pensiero di Bergson nell'opera degli artisti residenti a Parigi cfr. R. Golan, *Modernity and Nostalgia*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, pp. 85-89.

²⁸ Birolli 1937, cit.

animati da una «seconda vita» attraverso il pensiero che conferisce ad ogni cosa «il suo colore»²⁹.

Ne *La rivoluzione del colore* Birolli evoca questo rapporto natura-uomo come manifesto dell'uso «arbitrario» del colore, riprendendo un brano dalle lettere di Vincent van Gogh al fratello, quando l'artista olandese afferma di essere debitore di Delacroix più che degli Impressionisti perché come i romantici si serve del colore «in modo più arbitrario» per esprimersi con «intensità»³⁰.

Un momento importante per Birolli è la lettura delle *Lettere a Théo*³¹ che si contestualizza nel generale interesse per Van Gogh, alimentato dall'uscita della monografia Hoepli a cura di Lamberto Vitali, dove il pittore olandese viene indicato come «continuatore della corrente romantica»³² intesa come libertà di espressione artistica in una dimensione etica. Scrive Birolli nei *Taccuini*:

Un giallo è per me cosa e non solo colore [...] Van Gogh spiegando in una memorabile lettera il secondo ritratto di Gachet, fa capire che dottore quadro colori e procedimento son divenuti nel suo cervello un solo fatto di conoscenza; tutto è votato a voler essere quella cosa³³.

Il colore è un atto della visione, un mezzo gnoseologico che media tra lo sguardo e la soggettività, in altre parole una dimensione che vivifica la realtà, ne aumenta la comprensione e ne anima i significati. Osservando le tele di

²⁹ E. Delacroix, 16 settembre 1849 nella foresta di Champrosay, in M. De Micheli, *David, Delacroix, Courbet, Cézanne, van Gogh, Picasso: le poetiche*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 99-100, 102.

³⁰ V. Van Gogh, Arles, 11 agosto 1888, in V. Van Gogh, *Lettere a Théo*, Guanda, Modena, 2021, p. 287. Il passaggio è ripreso da Treccani in E. Treccani, *Il sole di Van Gogh*, 1947, in 1.2 Scritti, U.4 Scritti 1947, n. 4 (Archivio della Fondazione Corrente, Milano).

³¹ R. Birolli, *Taccuini*, V, 11-21 agosto 1936, p. 37. L'artista vede nell'Epistolario di Van Gogh «un profondo bisogno professionale di chiarezza, né più né meno che un trattato della pittura [...] per un rapporto di colore e linea, un aiuto cioè all'esperienza di dipingere»; si rimanda in particolare agli appunti dedicati al Ponte di Arles. Id., Ivi, VIII, 1936, p. 1936.

³² La prima monografia è di Mario Tinti, *Van Gogh*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933. L. Vitali, *Epistolario di Van Gogh*, in "L'Ambrosiano", 2 agosto 1934, 16 ottobre 1934; L. Vitali, *Precursori: Vincent Van Gogh*, in "Domus", novembre 1934, n. 83, pp. 35-38. L. Vitali, *Vincent Van Gogh*, Milano, Hoepli, 1936, p. 15. Nello stesso anno fa seguito il lavoro di G. L. Luzzatto, *Vincent Van Gogh*, Modena, Guanda Editore, 1936 (libro presente nella biblioteca di Birolli, cfr. Renato Birolli, *Biblioteca*, 2014, op. cit., p. 147). Successivamente gli importanti lavori editi da Scheiwiller. Cfr. *Vincent Van Gogh*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1940; M. Valsecchi, *Disegni di Vincent Van Gogh*, Milano, Hoepli, 1942. Birolli possedeva la monografia del 1933 a cura di Gustave Coquirot. Cfr. *Birolli. Biblioteca*, cit., p. 30.

³³ R. Birolli, *Taccuini*, VII, 1936, p. 54.

Birolli del periodo, si riscontra quanto all'interno del lavoro sul colore, in particolare il giallo, si instauri un dialogo con l'opera di Van Gogh: nel dipinto *I Poeti* (1935) (Figura 1), il giallo è presente in modo esteso e acceso, in una sorta di elaborazione del rapporto che intratteneva il maestro olandese con quel colore e con la rappresentazione del sole, presente spesso come un disco radiante che domina il cielo nella sua doppia valenza vitale e conflittuale. Nel dipinto di Birolli il sole è circondato da pennellate curve che sottolineano l'irradiazione della luce, come avviene nell'opera di Van Gogh. Inoltre, la presenza del suo riflesso nel fiume, sembra indicare il rispecchiamento con il maestro.



Figura 1. Renato Birolli, *I Poeti*, 1935, Crediti Collezione Iannaccone, Milano; Archivio Birolli, Milano.

Nelle opere successive di Birolli il giallo è stemperato, accostato a bianchi o azzurri-lilla, passando dall'essere la tinta dominante a uno dei colori che compongono la modulazione dei toni. Il lavoro di Birolli sul giallo di Van Gogh diventa esplicito nella tela intitolata *Eden* (1937) attraverso la rappresentazione dei girasoli (Figura 2): la presenza dei tre fiori stesi obliquamente a terra, di cui uno senza i petali, nella parte inferiore del quadro, rimanda a

uno spostamento su un altro piano del rapporto con il modello. Il cielo è infatti dominato da un giallo moderato da bianchi e azzurri violacei, mentre la forma è impostata su diversi campi di azione: l'orizzontale, costituita dalla linea della catena montuosa; la verticale degli alberi che chiudono ai lati la composizione; la diagonale costruita attraverso i gruppi di figure e l'incrocio dei tronchi che creano punti di asimmetria nello spazio, contribuendo alla moltiplicazione dei piani focali. Ogni oggetto visivo costituisce un centro dinamico da cui divergono e convergono forze, ma percettivamente i diversi pattern visivi si equilibrano tra loro attraverso la modulazione di colore e forma. Questa struttura compositiva rivela una distanza rispetto allo spazio vangoghiano che si realizza nella contrapposizione immediata di masse cromatiche elementari che rientrano l'una nell'altra secondo un ritmo lineare organico.

La lettura di Paul Cézanne può essere considerata una chiave di volta per



Figura 2. Renato Birolli, *Eden*, 1937, Collezione Boschi Di Stefano, Milano; crediti Archivio Birolli, Milano. © Archivio Renato Birolli e Comune di Milano. Tutti i diritti riservati. Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano.

comprendere l'elaborazione di Birolli sul «colore-forma». La visita alla mostra

parigina all'Orangerie nel 1936³⁴ e lo studio del catalogo dell'artista appena edito da Lionello Venturi³⁵ sono occasioni fondamentali per la comprensione dell'opera del maestro di Aix. In una nota del diario del periodo, Birolli scrive:

Io tentavo di rendermi conto di un nuovo processo costruttivo con gli spazi colorati [...] Tutto il colore tiene. Come definire lo speciale valore del lilla e del giallo e del cobalto verde? Meglio chiedersi cos'è un colore. Sento che su quel paesaggio è un 'mezzo'. [...] Avanzo nella campagna. Ora il suo verde è di natura diversa, penso che sarò verde anch'io. Forse partecipo della prima condizione per poter dipingere³⁶.

Il colore agisce nello spazio e nella profondità, è una forza che conferisce forma e struttura alla realtà perché lavora sulla dimensione soggettiva e percettiva insieme. È possibile cogliere in questi passaggi di Birolli l'orizzonte fenomenologico del colore-esperienza e una matura capacità di interpretazione dell'opera e degli scritti di Cézanne. Per il pittore di Aix, infatti, il colore è un mezzo per esprimere la complessità del rapporto del soggetto con ciò che è «al di fuori». Scrive Cézanne:

Il paesaggio si umanizza, si riflette e pensa in me. [...] Io sono la coscienza soggettiva in questo paesaggio e la mia tela è la coscienza oggettiva. La mia tela e il paesaggio, l'una e l'altro al di fuori di me [...] Dobbiamo vivere d'accordo, il mio modello, i miei colori ed io³⁷.

L'idea che colore debba essere inteso come esperienza del farsi emerge in diversi passaggi già ne *La rivoluzione del colore*: «Il colore è pittura di realizzazione, non simbologia», scrive Birolli. Più avanti nel testo, egli descrive il lavoro sul colore come processo «emozionale» e «selettivo»³⁸. Questo concetto è ripreso in un altro passaggio dei *Taccuini* dove Birolli definisce il colore

³⁴ Principale incentivo al viaggio fu la grande retrospettiva del maestro di Aix, in corso in quei mesi all'Orangerie. «Parto per Parigi, vado da Cézanne e mi ci fermo 15 giorni», scriveva Birolli a Vincenzo Puglielli agli inizi di ottobre. Lettera di R. Birolli a V. Puglielli, 3 ottobre 1936, RB.I.363 n.16 (Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze).

³⁵ L. Venturi, *Cézanne. Son art. Son oeuvre*, Paris, Paul Rosenberg Éditeur, 1936. Il volume è presente nella biblioteca dell'artista assieme a edizioni precedenti, oltre alla monografia edita da "La Voce" (Roma, 1920) si segnala: *Paul Cézanne, 1839-1906*, The Studio, Londra, 1929; Georges Rivière, *Cézanne: le peintre solitaire*, Librairie Floury, Parigi, 1936.

³⁶ R. Birolli, *Taccuini*, XVI, maggio – 16 giugno 1943, p. 112.

³⁷ Cfr. M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1988 [1978], p. 209.

³⁸ Birolli 1934, cit.

come «nucleo emozionale»³⁹ rielaborando il concetto che Cézanne chiama «sensazione», ovvero l'espressione pittorica in quanto percezione e al tempo stesso atto della conoscenza⁴⁰. L'artista deve sperimentare e scoprire il colore mentre dipinge, consentendo alle «sensazioni» di guidare la scelta e l'applicazione dei colori sulla tela. Così Birolli insiste nel definire il colore come una forza vitale mutevole, in continua trasformazione, che si sviluppa e si rivela gradualmente nel corso del lavoro pittorico, tanto da non poter essere definito in modo programmato. Scrive Birolli nei *Taccuini*:

Posso premeditare il giallo il bianco e l'azzurro, ma non so quale giallo bianco o azzurro dipingerò. Posso conoscere l'ordine della visione, ma non la peculiarità della visione⁴¹.

Un terreno per verificare nell'opera il dialogo di Birolli con Cézanne si ritrova nel confronto con *Le grandi bagnanti* (1898-1905). Nel dipinto *Eden*, questo è presente nel lavoro di destabilizzazione dell'asse orizzontale e dell'ordine geometrico triangolare ad esso sotteso, già emerso nella lettura data precedentemente al quadro (Figura 3).



Figura 3. Renato Birolli, *Eden*, 1937; © Archivio Renato Birolli e Comune di Milano. Tutti i diritti riservati. Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano; Paul Cézanne, *Le grandi bagnanti*, 1898-1905, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

³⁹ R. Birolli, *Taccuini*, I, marzo-aprile 1936, p. 9.

⁴⁰ Cfr. E. Pontiggia, *Paul Cézanne: la natura e la prosa*, in Paul Cézanne. Lettere, Abscondita, Milano, 2017, pp. 161-162.

⁴¹ R. Birolli, *Taccuini*, II, aprile-maggio 1936, p. 5.

Il sovvertimento della geometria presente nel modello si ritrova in precedenti opere di Birolli. Nel *Caos* (1936) (Figura 4) l'artista costruisce un'asse definito in verticale dalla disposizione di un telo bianco ribaltato e in orizzontale dal piano del terreno giallo; al centro di questo sistema di coordinate un elemento arancione, probabilmente un tronco d'albero caduto, disegna una sorta di iperbole.



Figura 4. Renato Birolli, *Il Caos*, 1936, crediti
Collezione Iannaccone, Milano; Archivio Birolli, Milano.

La disposizione delle figure impostata sull'incrocio di verticali e orizzontali, il ribaltamento delle stesse che si muovono sul piano capovolto della superficie bianca verso la linea obliqua, sovverte l'idea dello spazio razionale cartesiano: i centri visivi si moltiplicano generando equilibri e squilibri.

Birolli utilizza contrasti di colori caldi e freddi bilanciandoli con attenzione, mentre la massima luminosità è raggiunta nelle accensioni di bianco di zinco.

L'uso di quest'ultimo colore sembra avere un ruolo significativo: il bianco di zinco, conosciuto nell'antichità come *nil album*, «bianco assoluto» o «lana

filosofica» per le sue caratteristiche di freddezza e piattezza «intellettuale»⁴², conferisce una forte astrazione al dipinto. Utilizzato in tocchi puri sulla tela, si trova raramente nella tavolozza del pittore. La sua presenza in questo dipinto potrebbe indicare una riflessione di Birolli sul processo mentale necessario per esaminare il colore e alla sua indagine come strumento di analisi filosofica.

Nel dipinto *L'età felice* (1936) (Figura 5), Birolli torna a confrontarsi con il quadro di Cézanne. Nell'opera del maestro di Aix la disposizione piramidale delle figure corrisponde alla struttura del paesaggio impostata su due triangoli, le cui basi coincidono con la linea dell'orizzonte, mentre i vertici opposti convergono l'uno (quello inferiore) nella direzione del gesto delle bagnanti, mentre il secondo (quello superiore) corrisponde al punto più alto verso il quale tendono i tronchi degli alberi.



Figura 5. Renato Birolli, *L'età felice*, 1936, crediti Collezione Boschi Di Stefano, Milano, Archivio Birolli, Milano; "© Archivio Renato Birolli e Comune di Milano. Tutti i diritti riservati. Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano; Paul Cézanne, *Le grandi bagnanti*, 1898-1905, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Nell'opera di Birolli, invece, gli alberi incorniciano la composizione come in una quinta scenica, creando un'apertura sottolineata dall'elemento mosso dei teli che si adagiano mollemente ai lati del dipinto, rielaborando gli spigoli

⁴² Cfr. Previati 1990, cit., p. 193.

delle tovaglie delle nature morte del maestro provenzale. Birolli lavora sulla curva dove Cézanne concentra gli angoli: se le bagnanti del maestro di Aix sono cesellate dalla linea, quelle di Birolli reinterpretano il chiaroscuro usando il tono più scuro laddove è prevista l'ombra; mentre il cielo di Cézanne è modulato da una tonalità mediana che allaccia i rapporti tra i rosa-azzurri delle nuvole e del cielo, quello di Birolli si scioglie in una luce dorata ed estesa.

Birolli struttura quindi la composizione cromatica su relazioni sintattiche che rimandano alla tradizione della pittura veneta del Cinquecento, usando il principio della similarità dei toni presente nelle variazioni giallo-ocra del cielo. La tecnica della pittura divisionista emerge invece nella scelta della complementarità cromatica, in particolare nelle coppie di colori viola-giallo, verde-rosso e arancione-blu, usate nel pannello dei teli e nelle pennellate che seguono le ombreggiature dei corpi. È attraverso un'elaborazione del colore-forma che attinge alla stratificata formazione artistica, dunque, che Birolli costruisce una personale visione, facendo proprie le parole di Cézanne: «La lettura del modello, e la sua realizzazione, a volte sono molto lente da raggiungere per l'artista. Qualunque sia il vostro maestro preferito, non dev'essere per voi che un orientamento»⁴³.

In conclusione, nell'opera e negli scritti di Birolli di metà anni Trenta emerge un personale confronto con Delacroix, Van Gogh e Cézanne. La sua necessità di rileggere questi modelli e di darne un'interpretazione rivela quanto il pittore stesse costruendo una consuetudine di lavoro tra teoria e prassi incentrata sul colore. Questa si consolida negli anni prossimi alla pubblicazione della rivista "Corrente", di cui l'artista è, anche per motivi anagrafici, un punto di riferimento⁴⁴. Seguendo queste tracce è possibile creare nuovi percorsi di ricerca utili a comprendere le ragioni che indussero molti degli artisti del gruppo riunito attorno al giornale fondato da Ernesto Treccani nel

⁴³ Cézanne, Lettera a Charles Camoin, 9 dicembre 1904, in Cézanne 2017, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁴ Cfr. E. Pontiggia, *Una realtà visionaria. La pittura di Birolli dagli esordi all'amorfismo (1924-1937)*, in *Renato Birolli, figure e luoghi. 1930-1959*, a cura di Elena Pontiggia, Viviana Birolli (Torino, Museo Ettore Fico, 10 marzo – 26 giugno 2016), Torino, Museo Ettore Fico, 2016, pp. 9-54 (42).

1938 ad intraprendere ricerche estetiche differenti ma unite dall'idea che il colore sia l'architettura del quadro, ciò che «tutto tiene», come scrive Birolli, in quello spazio di soglia tra coscienza e esperienza espresso sul piano della tela.

Nota bibliografica

ARRIGONI, Luigi Ernesto, *Il Catullo di Quasimodo e Birolli fra parola e immagine*, in "ACME", Vol. LXI, fasc. I – gennaio aprile 2008.

BARTOLI, Francesco (a cura di), *Renato Birolli 1935*, catalogo della mostra (Galleria dello Scudo, Verona, 18 ottobre – 23 novembre 1996), Grafiche Aurora, Verona, 1996.

BERGSON, Henri, *Extraits de Lucrèce*, Delagrave, Parigi, 1883.

BIROLLI, Renato, *La rivoluzione del colore*, in "Il Raggiungimento", Milano, 25 novembre 1934.

—, Lettera a V. Puglielli, 3 ottobre 1936, RB.I.363 n.16 (Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze).

—, *Metamorfosi*, Campografico, Milano, 1937.

—, *Taccuini*, Torino, Einaudi, 1960 [Sedici taccuini di Renato Birolli con dieci disegni e una nota di Umbro Apollonio, Posizione editrice, Novara, 1943].

CÉZANNE, Paul, *Lettere*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2017.

DE MICHELI, Mario, *David, Delacroix, Courbet, Cézanne, van Gogh, Picasso: le poetiche*, Feltrinelli, Milano, 1978.

—, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1988 [1978].

DEL VECCHIO, Matteo, (a cura di), *I Corsi di Estetica tenuti da Antonio Banfi negli anni accademici 1931-1932 e 1932-1933 presso l'Università di Milano. Gli appunti di Antonia Pozzi. Appendice numero 1*, in “Rivista di Storia della Filosofia (1984-2012)”, vol. 66, No. 1, Franco Angeli, Milano 2011.

DELACROIX, Eugène, *Scritti sull'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2013.

DELLA LATTA, Alessandro (a cura di), *Renato Birolli. Biblioteca*, Milano, Scalpendi, 2014.

GOLAN, Romy, *Modernity and Nostalgia*, Yale University Press, New Haven and London, 1995.

LUCREZIO, *De Rerum Naturae*, trad. Laura Canali, *La natura delle cose*, Milano, Rizzoli, 1994.

NEGRI, Antonello, *Per una lettura del colore in AA.VV., Renato Birolli*, Feltrinelli, Milano, 1978.

PERSICO, Edoardo, *L'Ottocento della pittura europea*, 17 febbraio 1934, in E. Persico, *Notizie dalla modernità. Tutte le opere (1932-1935)*, a cura di Giuseppe Lupo, vol. II, Aragno, Torino, 2016.

PONTIGGIA, Elena, BIROLI, Viviana (a cura di), *Renato Birolli, figure e luoghi. 1930-1959, Birolli* (Torino, Museo Ettore Fico, 10 marzo – 26 giugno 2016), Torino, Museo Ettore Fico, 2016.

PREVIATI, Gaetano, *La tecnica della pittura*, prefazione di Enrico Baj, SugarCo, Milano, 1990.

RUSCONI, Paolo, *Renato Birolli. El Dorado*, Skira, Milano, 2002.

VAN GOGH, Vincent, *Lettere a Théo*, Guanda, Modena, 2021.

VENTURI, Lionello, *Cézanne. Son art. Son oeuvre*, Paris, Paul Rosenberg Éditeur, 1936.

—, *Gli schemi del Wölfflin*, in “L’Esame”, anno I, n. 1, 1922, pp. 3-10.

—, *L’impressionismo*, in “L’Arte”, fasc. II, marzo 1935 in L. Venturi, *La via dell’impressionismo. Da Manet a Cézanne*, Einaudi, Torino, 1977.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

