

Fig. 1. P. Signac, *Au temps d'harmonie (l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)*, 1893-1895, Montreuil, Municipio

## Elementi di un'iconografia del piacere e dell'utopia nell'opera di Georges Seurat, Paul Signac, René Clair e Marija Lebedeva

Antonello Negri

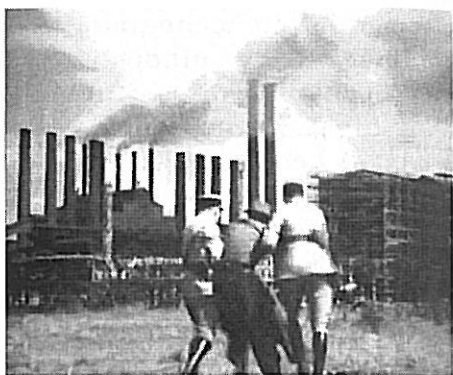
Un uomo sdraiato in un prato, poggiato su un gomito, si gode la sua libertà; è felice anche se all'orizzonte incombe una gran fabbrica che vomita fumo. Ma quell'ozio felice dura poco. Due gendarmi interrompono le fantasticherie del vagabondo sollevandolo di peso e obbligandolo al lavoro; anche prima di Auschwitz si sapeva che "il lavoro rende liberi"<sup>1</sup>. L'obbligo alla libertà – a una libertà diversa da quella immaginata sognando a occhi aperti in un povero prato di periferia – comporta in questo caso come primo corollario l'obbligo al lavoro ("Dannazione!" dovette esclamare tra sé e sé quel giovanotto, pensando sia al peccato originale sia al proprio immediato destino).

La scena appartiene al film *À nous la liberté*, sceneggiato e diretto da René Clair nel 1931. Si può pensare che Clair l'abbia visivamente costruita pensando a un quadro di Seurat – *Une baignade, Asnières*, dipinto quasi cinquant'anni prima, tra 1883 e 1884 – che, da persona colta qual era, non poteva non conoscere. Anche nel quadro di Seurat c'è un ozioso sdraiato di schiena in un prato – sulla riva della Senna – mentre l'orizzonte coincide, analogamente alla scena del film, con uno stabilimento dalle ciminiere fumanti<sup>2</sup>.

Del quadro di Seurat, tra i capolavori fondativi del postimpressionismo e spesso letto in chiave formalista<sup>3</sup>, si è cominciato in anni recenti a trovare un significato non secondario nel secondo piano, con le fabbriche di Cli-

chy sul filo dell'orizzonte: metafora della città industriale moderna, ovvero sua sineddoche, le fabbriche sono il luogo dove i bagnanti di Asnières passano i sei settimi del loro tempo<sup>4</sup>. La temporanea libertà da un lavoro liberamente trovato non sembra renderli particolarmente felici, anche se migliore la percezione di un luogo – una riva della Senna poco distante dalla cintura industriale urbana – in realtà tutt'altro che piacevole, come parrebbe testimoniare una coeva fotografia dove l'atmosfera appare ben più grigia di quella restituita brillante e luminosa dalla pittura divisa di Seurat. Seurat dà forma a un sogno – quello del non-lavoro – che riesce a tenere ai margini, confinato all'orizzonte, l'incubo, comunque presente, della vita reale.

L'incubo scompare in un quadro meno famoso di Signac che parrebbe dar forma visiva alle idee di Lafargue, autore nel 1883 di un famoso pamphlet politico contro l'idea del diritto al lavoro largamente diffusa nel pensiero socialista e fatta successivamente propria dal movimento sindacale<sup>5</sup>. In *Au temps d'harmonie (l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)* – 1893-1895, Municipio di Montreuil – Signac rappresenta una scena da età dell'oro a Saint-Tropez, sulle rive del Mediterraneo, dove uomini finalmente liberi paiono mettere in atto l'idea che ciascuno possa "perfezionarsi in qualsiasi ramo a piacere", facendo "oggi questa cosa, domani quell'altra, la mattina andare a caccia, il pomeriggio pescare, la sera allevare il bestiame, dopo pranzo criticare, così come vien voglia; senza diventare né cacciatore, né pescatore, né pastore, né critico"<sup>6</sup>. Dunque, il pittore che, nel quadro di Signac, dipinge sulla sponda del mare forse non è un pittore ma, tutt'al più, un uomo che, tra l'altro, dipinge<sup>7</sup>; guardando – for-



**Fig. 2.** Un uomo appena uscito di prigione si gode la sua libertà...

**Fig. 3.** ... ma l'ozio non è previsto (dal film di René Clair *À nous la liberté*, 1931)

**Fig. 4.** G. Seurat, *Une baignade*, Asnières, 1883-1884, Londra, National Gallery

**Fig. 5.** Fotografia di Asnières con Vincent van Gogh e Émile Bernard



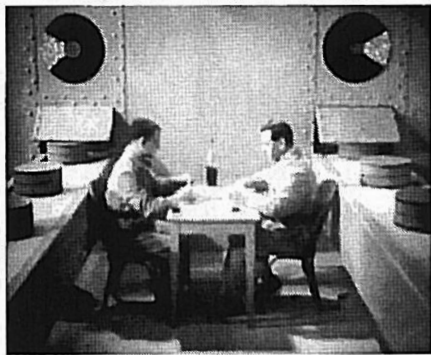
Fig. 6. P. Cézanne, *Les joueurs de cartes*, 1893-1896, Parigi, Musée d'Orsay

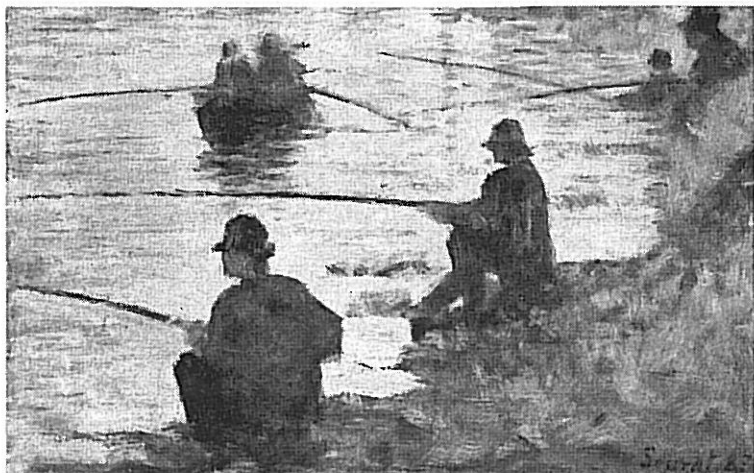
Fig. 7. Operai che giocano a carte (dal film di René Clair *À nous la liberté*, 1931)

se – ai bagnanti che si stanno tuffando, o alla donna seduta a riva (come la moglie di Matisse nella *Joie de vivre* del 1905), o al veliero “dont l’humeur est vagabonde”<sup>8</sup>, che incrocia nella baia sotto la luce morbida e calda del Mediterraneo (“Les soleils couchant / Revêtent les champs / Les canaux, la ville entière, / D’hyacinthe et d’or; / Le monde s’endort / Dans une chaude lumière”<sup>9</sup>). Nello stesso modo, anche gli altri personaggi rappresentati nel quadro di Montreuil – nato con una destinazione pubblica, con i suoi tre metri per quattro – sono uomini e donne che, “tra l’altro”, raccolgono la frutta dagli alberi, leggono, giocano a bocce, ballano, seminano e lavorano i campi con le nuove macchine che

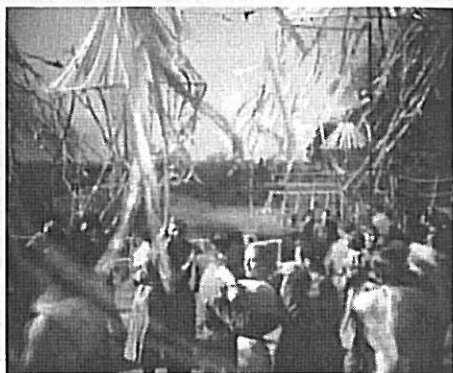
s’immaginava potessero liberare l’uomo dalla pena del lavoro<sup>10</sup>.

Il diritto all’ozio (e a tutti i piaceri della vita) è il *Leitmotiv* del film di Clair, che si conclude citando in successione – ancor più esplicitamente ri-

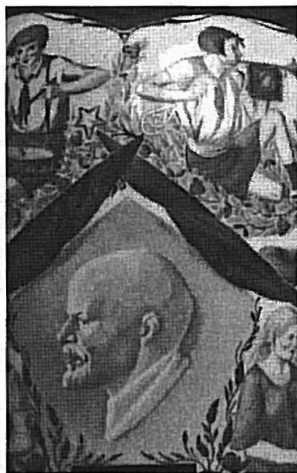
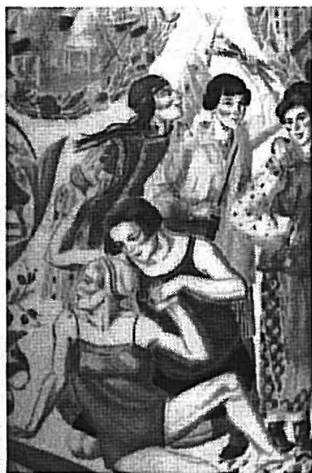




**Fig. 8.**  
G. Seurat,  
*Pêcheurs à la  
ligne*, 1883,  
Troyes, Musée  
d'Art Moderne  
**Fig. 9.** Operai  
che pescano: le  
macchine li  
hanno liberati  
dal lavoro (dal  
film di René  
Clair *À nous la  
liberté*, 1931)



**Fig. 10.**  
Il ballo degli  
operai (dal film  
di René Clair *À  
nous la liberté*,  
1931)  
**Fig. 11.**  
P.-A. Renoir,  
*Bal au moulin  
de la Galette,  
Montmartre*,  
1876, Parigi,  
Musée d'Orsay



spetto a *Une baignade, Asnières* di Seurat – una serie di famosi soggetti della pittura impressionista e postimpressionista accomunati dall'idea di una *joie de vivre* terrena e semplice, alla portata di tutti: i giocatori di carte di Cézanne, con relativa bottiglia di vino, i pescatori con la lenza dello stesso Seurat e i canottieri e i balli dipinti da Renoir, legati – questi ultimi – dal progetto di “cogliere un animato complesso di gente all'aperto in un'atmosfera festosa di luce e di gioia di vivere”<sup>11</sup>.

Il tema di un mondo felice, dell'utopia della libertà dal lavoro e dalle regole di una civiltà ossessionata dalla produzione, di un'età dell'oro che può essere anche nel presente, come recita il titolo del quadro di Signac, si direbbe percorrere e segnare una parte importante della cultura visiva francese tra Otto e Novecento (e riverberarsi anche nell'opera di artisti non francesi<sup>12</sup>), facendosi traghettare dalla pittura all'arte cinematografica quando quest'ultima diventa la vera Musa del XX secolo. In fondo, anche una delle grandi fonti del cinema moderno – *L'âge d'or* di Luis Buñuel (1930) – porta un titolo che riconduce a quei sogni.

Lo stesso tema s'incontra in un manufatto come il vaso di porcellana di Marija Lebedeva (1895-1942) *Il popolo liberato*<sup>13</sup>, destinato al cinema, a un consumo di massa (ancorché, nel suo caso, più ipotetico che reale: il vaso è in effetti un esemplare unico) e, analogamente al cinema, funzionante come supporto di idee, oltre che espressione di qualità d'“arte”. Realizzato nel 1929, *Il popolo liberato* ben s'inserisce nella linea della nuova ceramica sovietica uscita dallo Vhutemas nel corso degli anni Venti, linguisticamente caratterizzata da incroci di modi primitiviste e “popolari” e avanguardistici, in equilibrio tra sintesi formaliste e spunti narrativi. Alle spalle del vaso, s'intravede il dibattito sulla ricerca e la creazione di un nuovo stile che tenga presenti le esigenze e le necessità,

Fig. 12. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti

Fig. 13. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con figure femminili moderne e tradizionali)

Fig. 14. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con il busto di Lenin)



Fig. 15. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con la città industriale)

Fig. 16. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con il ristorante)

Fig. 17. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con l'asilo)



legate le une alle altre, di un mercato di massa e della meccanizzazione della produzione – anche – artistica<sup>14</sup>.

È un popolo esclusivamente femminile quello che scorre come un fregio sulla superficie del vaso: donne della modernità e della tradizione, anzi delle diverse tradizioni nazionali dell'allora appena costituita Unione Sovietica, "dell'estremo nord e dell'oriente musulmano"<sup>15</sup>, unite da una comune aspirazione di modernizzazione e libertà. L'aviatrice, la manager in *tailleur* e cravatta e con i capelli tagliati corti (alla maschietta o alla *Bubikopf*, come dicevano i tedeschi), l'atleta, la pittrice (autoritratto della Lebedeva) e la nuotatrice sono sistematicamente alternate a donne che vestono i costumi tradizionali delle diverse etnie, religioni e culture che il progetto comunista immaginava unite e integrabili: un corteccio femminile che sintetizza l'idea di una modernità saldamente radicata in un complesso intreccio di tradizioni. Lungo il bordo superiore del vaso, una serie di vedute gli fa da

corona, a partire dalla città industriale: condensato di fabbriche, ciminiera fumanti, gru e ferrovie sopraelevate che di un futuro luminoso sono prima garanzia. Frammenti di felicità presenti sono evocati attraverso i neonati e i bambini di un asilo, i ragazzi che serenamente leggono e giocano a scacchi, la famiglia nella formazione più classica – padre, madre e due bambini – in un gran ristorante popolare con orchestra e buone pietanze portate da cameriere che certo non esauriscono lì la loro nuova vita (forse anch'esse fanno "tra l'altro" le cameriere). Due giovani "pionieri", infine, come putti svolazzanti intorno al protagonista d'una pittura antica, suonano la tromba e il tamburo sopra l'icona di Lenin, unica figura non rappresentata realisticamente ma nella forma celebrativa del busto scultoreo, tra fiori e bandiere rosse.

1. Nel film dal quale è tratta la scena, un maestro elementare insegna ai suoi scolari una canzoncina che li accompagnerà per tutta la vita: "Il lavoro è obbligatorio / perché il lavoro è la libertà".

2. Sulla fonte iconografica poussiniana del personaggio sdraiato cfr. *Anthony Blunt. L'occhio e la storia. Scritti di critica d'arte (1936-1938)*, a c. di A. Negri, Udine, Campanotto, 1999, pp. 124-127.

3. John Rewald, per esempio, si sofferma sul quadro già in *The History of Impressionism*, New York, The Museum of Modern Art, 1946 (= *Storia dell'impressionismo*, tr. it. di A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1949), ma solo per rimarcare gli aspetti tecnici e la particolare maniera che avevano colpito il giovane Signac, "sorpreso di scoprire nel quadro [...] la separazione metodica degli elementi (luce, ombra, colore locale e interferenza dei colori), il loro giusto equilibrio e rapporto" (tr. it., p. 212).

4. Cfr. R.L.H. [Robert L. Herbert], *Une baignade, Asnières, 1883-1884*, in *Seurat*, (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 aprile-12 agosto 1991), Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 180-188. Oltre a ricordare i legami di Seurat con l'estetica dell'arte pubblica legata al repubblicanesimo di Charles Blanc — già direttore delle Belle Arti nel 1848 e, poi, dopo la caduta del Secondo Impero — Herbert si sofferma sul soggetto e sul luogo rappresentato, capace di esercitare una particolare attrazione sugli artisti che agli idillici siti amati dagli impressionisti preferivano la sua ben più attuale *laideur*; e ricorda come già la protagonista del romanzo dei Goncourt *Renée Mauperin* (1864), donna libera e artista d'avanguardia, raccontasse al suo compagno che "le mélange de la verdure, des usines, des chantiers de bateaux, et de la terre souillée constitue la véritable beauté contemporaine; en aucun cas la 'nature' vierge" (pp. 186-187). Sorta di allegoria dell'estate tutta al maschile (nel quadro non ci sono donne), *Une baignade* sembra alludere a una sorta d'incomunicabilità tra uomini che pure stanno condividendo lo stesso *loisir*.

Così le figure, conclude Herbert, rappresentate come estranee ad attività gioiose e in termini di "austère monumentalité idéalisante, dans le sens exprimé par Blanc", finiscono per essere dei tipi sociali, piuttosto che degli individui: Seurat "a refusé la sanctification des loisirs et de ce fait posé la question de leur relation avec le travail et la société" (p. 188).

5. P. Lafargue, *Le droit à la paresse. Réfutation du "droit au travail" de 1848*, Parigi, au siège

du Conseil National du Parti Socialiste, 1883 (= *Il diritto all'ozio*, tr. it. di R. Rinaldi, Milano, Feltrinelli, 1971).

6. K. Marx, F. Engels, *Die deutsche Ideologie* (1845-1846), "Bücherei des Marxismus-Leninismus", tomo 29, Berlino, Dietz Verlag, 1953, p. 30 (= *L'ideologia tedesca*, tr. it. di F. Codino, Roma, Editori Riuniti, 1958, p. 30).

7. Cfr. K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, p. 415 (tr. it., p. 395).

8. C. Baudelaire, *L'invitation au voyage*, in *Les fleurs du mal*, 1857.

9. Ivi.

10. Sul dipinto si veda la relativa scheda in *Signac 1863-1935*, (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 27 febbraio-28 maggio 2001; Amsterdam, Van Gogh Museum, 15 giugno-9 settembre 2001; New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 ottobre-30 dicembre 2001), Parigi, Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 241-245; inoltre le schede sugli studi e schizzi preparatori (ivi, pp. 246-253).

11. J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, cit., p. 198.

12. È il caso, per esempio, del quadro di Birolli *Eldorado* (1935): cfr. *Renato Birolli. Eldorado*, a c. di P. Rusconi, Milano, Skira, 2000.

13. Avevo già avuto occasione di vedere e fotografare il vaso alla mostra *Opere da una collezione di arte russa moderna e contemporanea*, (Sesto San Giovanni [Mi], Villa Zorn, 18 giugno-2 luglio 1995), s.n.t., s.a., con testo introduttivo di I. Lebedeva e N. Kurieva. Il vaso è stato anche esposto a Rovereto nella mostra *Ceramica sovietica. Fondo Sandretti del '900 russo*, (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 dicembre 2004-13 febbraio 2005), a c. di L. Andreeva, San Pietroburgo, Palace Editions Europe, 2004 (n. 94, p. 60). Di una M. Lebedeva (dove l'iniziale del nome parrebbe però corrispondere a "Mavrina") sono pubblicati due disegni a inchiostro di china su carta (uno studio d'artista con modella e una veduta urbana con tram e automobili), un olio su tela — *Le Printemps*, 1932, vagamente primitivista — e la scultura *La lavandière*, 1929, in S. Khan-Magomedov, *Vhutemas. Moscou 1920-1930*, traduit du russe par J. Aubert-Yong, N. Krivocheine, J.C. Marcadé, 2 voll., Parigi, Editions du Regard, 1990 (rispettivamente alle pp. 816, 818 e 856).

14. In un intervento del 1925 Filippov, professore nella Facoltà di ceramica dello Vhutemas, sottolineava l'importanza di creare forme nuove: "La nostra industria è ricca d'un patrimonio culturale che bisogna



utilizzare, ma con metodi moderni". E continuava: "La forma: dev'essere semplificata. Non solo per ragioni tecniche ed economiche, ma anche per ragioni sociali. Bisogna semplificare la vita quotidiana. Oggi è inutile produrre dei piatti con decorazioni in rilievo così complicate da far lavorare una decina di camerieri per lavarli. Ormai, produciamo per tutt'altra clientela. Quanto allo stile, bisogna dargli una più netta definizione. Nel campo delle arti, la Rivoluzione ha fatto emergere idee e tendenze nuove. Dobbiamo certo tenerne conto, ma non bisogna dimenticare che produciamo per un mercato di massa. L'artista non deve più limitarsi a realizzare un oggetto unico per un unico consumatore. Il suo compito è diverso, ma non meno nobile: deve creare un oggetto,

e uno stile, che siano accettabili e comprensibili dal più gran numero di persone (il che può implicare integrazioni con particolari elementi e caratteri stilistici locali), pur conservando un'autentica qualità artistica.

[...] Il linguaggio capriccioso dell'arte deve cedere il passo al linguaggio tecnico, al linguaggio della necessità. Soltanto allora potremo parlar d'arte nelle fabbriche" (A. Filippov, *Communication au Congrès des travailleurs de l'industrie du verre et de la céramique, 6 novembre 1925* [da *Porcelaine, faïence et verre*, Mosca, 1980, pp. 181-185], riportato in S. Khan-Magomedov, *op. cit.*, p. 739; la traduzione dal francese è di A. Negri). 15. *Ceramica sovietica. Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., p. 60.



*Autore* | *Author*: Negri, A. (2005, 2022). <https://orcid.org/0000-0002-3892-4634>

*Titolo*: **Elementi di un'iconografia del piacere e dell'utopia nell'opera di Georges Seurat, Paul Signac, René Clair e Marija Lebedeva.**

*Title*: **Elements of the iconography of pleasures of leisure and utopia in the works of Georges Seurat, Paul Signac, René Clair and Marija Lebedeva.**

*L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, 19(19-20), 84-92.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17409>  
DOI [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20\\_2022\\_pp84-92](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp84-92)

*Parole chiave* | *Keywords*: Arti del XIX secolo, Arti del XX secolo, piacere, utopia, ozio, XIX c. Arts, XX c. Arts, pleasure, utopia, leisure, Georges Seurat, Paul Signac, René Clair, Marija Lebedeva.

*Abstract EN*: A man lying down in a lawn, lied on an elbow, enjoyed his own freedom; he felt happy even if a big factory throwing up smoke threatens on the background. However, the idleness does not last long. Two policemen stopped the reverie of the vagabond, took him and forced to work; "work make men free", before Auschwitz. Forcing to the freedom – a different freedom than that one can be thought by stargazing in suburbs – included the obligation to the work. The essay analyzed the topic of the right to the idleness in painting and film works by Georges Seurat, Paul Signac, René Clair, and Marija Lebedeva.

*Abstract IT*: Un uomo sdraiato in un prato, poggiato su un gomito, si gode la sua libertà; è felice anche se all'orizzonte incombe una gran fabbrica che vomita fumo. Ma quell'ozio felice dura poco. Due gendarmi interrompono le fantasticherie del vagabondo sollevandolo di peso e obbligandolo al lavoro; anche prima di Auschwitz si sapeva che "il lavoro rende liberi". L'obbligo alla libertà - a una libertà diversa da quella immaginata sognando a occhi aperti in un povero prato di periferia - comporta in questo caso come primo corollario l'obbligo al lavoro. Il saggio affronta il tema del diritto all'ozio nelle opere di pittoriche e cinematografiche di Georges Seurat, Paul Signac, René Clair e Marija Lebedeva.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Antonello Negri



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)