



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

curriculum Fonti e strumenti per la storia dell'arte

**GEORGES ROUAULT: IL MISERERE, FRA
TRADIZIONE ICONOGRAFICA ED ESPRESSIONE
CONTEMPORANEA**

Relatore:

Prof.ssa Sara Fontana

Tesi di laurea di:

Alyssa Rusconi

Correlatore:

Prof. Francesco Frangi

543863

Anno accademico 2024/2025

*A Elisa,
il mio angelo custode*

Il presente lavoro analizza la figura e la produzione artistica di Georges-Henri Rouault (Parigi, 1871-1958), con particolare riferimento al ciclo del *Miserere* conservato presso il Museo d'Arte e Cultura Sacra (M.A.C.S.) di Romano di Lombardia (BG). L'indagine trae origine da un'attività di ricerca e analisi diretta condotta sulle opere di proprietà della famiglia Sormani, attualmente in deposito presso la struttura museale. Sebbene l'artista sia stato spesso relegato a una dimensione di "pittore di genere" o addirittura confinato entro i limiti delle sue committenze, un'analisi tecnica sistematica e lo studio della sua padronanza cromatica ne rivelano una complessità che giustifica una rilettura critica moderna. Questa ricerca, in particolare, si propone di ricollocare Rouault all'interno di un crinale artistico di peculiare interesse, dove la tradizione pittorica d'oltralpe dialoga con la sensibilità devozionale del territorio bergamasco.

Il nucleo centrale dello studio risiede nell'indagine documentaria da me svolta nell'attività di tirocinio presso il M.A.C.S.; l'esame dei testi conservati nella biblioteca dell'istituzione e l'analisi ravvicinata del ciclo mi hanno infatti permesso di individuare peculiarità tecniche difficilmente rilevabili attraverso la sola consultazione bibliografica. Inoltre, Monsignor Tarcisio Tironi, attuale direttore del museo e fervente estimatore di Rouault, è sicuramente una valida guida nella comprensione della potenza espressiva del ciclo, oltre a spronare l'osservatore nell'approfondire cosa si celi dietro lo sguardo di questo pittore sospeso tra tradizione iconografica ed espressione artistica contemporanea.

Grazie all'accesso al fondo bibliografico e alle fonti primarie del museo, consentitomi dal direttore, ho cercato di ricostruire con la massima cura possibile il *modus operandi* dell'artista dalla preparazione dei supporti fino alla stesura dei velami finali. L'interpretazione proposta nasce, dunque, da un confronto tra il dato bibliografico e le testimonianze iconografiche emerse durante l'indagine.

Solo superando l'impressione puramente visiva, è infatti possibile leggere l'opera di Rouault come documento storico e artistico e trasformando la ricerca d'archivio in uno strumento attivo di comprensione. In particolare, l'efficacia visiva e la resa luministica dell'artista appaiono intrinsecamente legate all'ottimo stato di

conservazione delle tavole - esenti da fenomeni di degrado microclimatico e fotochimico - e dal fatto che le stesse sono inserite in cornici lignee con vetro che ne garantiscono la piena leggibilità cromatica.

Un aspetto centrale della presente ricerca riguarda inoltre l'indagine sulla natura dell'arte sacra in Rouault, intesa non come esercizio astratto ma come percorso di ricerca delle radici spirituali dell'uomo. Del resto lo stesso autore sottolinea: "*Si può essere religiosi e non capire niente. Si può pregare per cercare di sentir meglio, ma c'è una parte che è dono. E occorrono forse doni particolari, soprattutto per quando riguarda l'arte sacra. L'arte è fonte sacra, oasi nel deserto*¹". Se l'arte è tutto ciò per l'artista, l'analisi bibliografica del *Miserere* rappresenta un percorso necessario per raggiungere la sorgente e nel contempo la tecnica incisoria diventa veicolo dell'arte quale fonte sacra di conforto.

Il valore documentale della tesi è ulteriormente arricchito da una testimonianza diretta raccolta tramite un'intervista alla signora Maria Palumbo Sormani, proprietaria del ciclo del *Miserere*. I dettagli inediti emersi da tale colloquio consentono di ricostruire la storia della collezione e le vicende ad essa legate, fornendo una prospettiva storiografica altrimenti non documentabile attraverso le sole fonti edite.

Il lavoro si articola in una sezione biografica che ricostruisce la formazione parigina di Rouault, con particolare attenzione al suo apprendistato presso mastri vetrai e all'influenza di Gustave Moreau, figure tutte determinanti nell'orientare l'artista verso quella sintesi simbolica e spirituale che caratterizzerà la sua maturità espressiva. Si prosegue poi con l'esame del rapporto tra Rouault e l'editore Ambroise Vollard – figura chiave per lo sviluppo dei grandi cicli grafici dell'artista –, con le memorie della figlia Geneviève Nouaille-Rouault e le testimonianze dei contemporanei onde mettere in luce la tensione spirituale del pittore e la sua sensibilità verso il dolore umano. In questo capitolo l'analisi si estende inoltre alle

¹ Georges Rouault, *Stella vespertina*, René Drouin Éditeur, Parigi, 1957.

influenze artistiche e letterarie di Rouault, evidenziandone il dialogo intellettuale con scrittori come Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire e l'amico André Suarès.

La seconda sezione, dedicata allo stile e alla fortuna critica, ripercorre l'evoluzione del linguaggio di Rouault a partire dall'insegnamento di Moreau fino ad arrivare ad una espressività autonoma caratterizzata da contorni marcati, densità materica e deformazioni drammatiche dei soggetti ritratti. Vi si sottolinea come l'artista affidi alla forza della materia il compito di trasmettere verità interiori, trasformando temi ricorrenti – quali prostitute, il mondo del circo, i tribunali, i paesaggi e i soggetti sacri – in simboli della condizione umana. Il dibattito critico viene infine ricostruito attraverso il difficile confronto tra Rouault e le posizioni di intellettuali come Léon Bloy, evidenziando la complessità della ricezione delle scelte formali e contenutistiche del pittore.

Il terzo nucleo della tesi è dedicato specificamente al ciclo del *Miserere*, vertice della produzione incisoria di Rouault. Se ne analizza la genesi e la sua articolazione strutturale, suddivisa tra la meditazione spirituale ispirata al Salmo 50/51 e il dramma storico della guerra. L'indagine iconografica è articolata attraverso alcune direttrici simboliche fondamentali quali la figura di Cristo, la morte, il paesaggio e la figura femminile. In particolare, l'analisi delle figure mette in luce un'evoluzione che partendo da immagini tragiche segnate dal dolore conduce ad una progressiva apertura alla speranza. L'indagine prosegue con l'approfondimento del complesso processo tecnico di realizzazione del ciclo, illustrandone le metodologie grafiche e la lunga elaborazione delle matrici. In conclusione, la fortuna critica dell'opera viene ricostruita attraverso i giudizi dei contemporanei fino ad arrivare alle interpretazioni più recenti, che ne riconoscono il valore universale e la modernità espressiva.

Infine, una sezione specifica è dedicata alla storia espositiva dell'artista evidenziando come il ciclo abbia avuto una diffusione internazionale significativa. Pur non potendo ricostruire esaustivamente tutte le mostre ad esso dedicate, la ricerca si concentra sui casi più rilevanti e rappresentativi. Particolare attenzione è

rivolta al nucleo conservato presso il M.A.C.S. di Romano di Lombardia e alla mostra organizzata dallo stesso ente nel 2024, analizzata sia sotto il profilo curatoriale che attraverso l'indagine sulle modalità di acquisizione e sullo stato di conservazione attuale.

La presente ricerca intende quindi restituire il *Miserere* non solo come un vertice insuperato dell'incisione del Novecento ma come testimonianza spirituale e civile ancora straordinariamente capace di interpellare le inquietudini e le fratture del presente. In un'epoca come quella attuale, segnata da conflitti e da una diffusa incertezza esistenziale, l'opera di Rouault si rivela di estrema attualità. Attraverso le sue lastre corrose e i suoi neri profondi, il *Miserere* dialoga apertamente con le tematiche più urgenti dell'oggi quali il dramma del dolore innocente, la precarietà della condizione umana e, soprattutto, l'assurdità della violenza. Rouault insegna che l'arte ha il dovere morale di farsi memoria critica; le sue immagini diventano quindi un monito severo contro gli orrori della guerra, di cui egli descrive con precisione chirurgica non solo i disastri materiali ma gli effetti devastanti e duraturi che essa lascia sull'anima dei singoli e delle comunità. Rileggere Rouault oggi significa comprendere che i suoi soggetti - gli emarginati, i soldati rassegnati, le madri piangenti - non sono solo figure confinate nel passato ma specchi in cui si riflettono i volti delle vittime dei conflitti contemporanei.

Proponendo una ricerca di senso che trascende le apparenze fenomeniche, la potenza espressiva di Rouault risiede dunque nella trattazione del dolore inteso come costante della natura umana e dunque persistente nel tempo. La forza del lavoro dell'artista consiste inoltre nella sua capacità di parlare attraverso un linguaggio che superi ogni barriera culturale o geografica. L'analisi condotta sottolinea l'unicità e la complessità tematica delle tavole; in esse, l'impatto visivo non è mai finalizzato al decorativismo ma alla stimolazione di una riflessione profonda nell'osservatore. Il ciclo del *Miserere* si configura, in ultima istanza, come uno strumento di "sopravvivenza spirituale" e cioè come una testimonianza che, pur calata nel fango della storia e della sofferenza, ribadisce la possibilità

costante di una redenzione. Il *Miserere* restituisce una luce che continua a brillare dietro i contorni marcati dell'esistenza, offrendo una possibilità di sintesi tra rigore estetico e speranza universale.

This work analyses the figure and artistic production of Georges-Henri Rouault (Paris, 1871-1958), with a specific focus on the *Miserere* cycle held at the Museum of Sacred Art and Culture (M.A.C.S.) in Romano di Lombardia. The investigation stems from direct research and close examination on works owned by the Sormani family, currently on deposit at the museum.

Although the artist has often been relegated to the status of “genre painter” or confined within the limits of his commissions, a systematic technical analysis and a study of his chromatic mastery reveals a complexity that justifies a modern critical reappraisal. The research aims to relocate Rouault within a unique artistic context where the French pictorial tradition dialogues with the devotional heritage of the Bergamo area. The core of this research is based on primary documentary evidence gathered during an internship at M.A.C.S.; examining the texts in the facility's library and analyzing the cycle firsthand allowed me to identify technical peculiarities often overlooked in standard bibliographic sources.

Furthermore, Monsignor Tarcisio Tironi, the museum's current director and a specialist on Rouault, provided invaluable guidance in deciphering the expressive power of the cycle, encouraging a deeper look into the gaze of a painter suspended between iconographic tradition and contemporary expression. By accessing primary sources and the museum's bibliographic collection, provided to me by the director, I have sought to reconstruct the artist's *modus operandi* with the meticulous care, from the preparation of the subsumes to the application of the final glazes. The proposed interpretation arises from a comparison between iconographic data and documentary evidence uncovered during the investigation. Only by looking beyond the initial visual impression can one read Rouault's work as a historical and artistic document, transforming archival research into an active tool for understanding. Notably, the artist's visual impact and rendering of light are intrinsically linked to the excellent preservation of these panels - free from microclimatic and photochemical degradation - and to their display in protective wooden frames with glass that ensures full chromatic legibility.

A central aspect of this research concerns the nature of sacred art in Rouault, not viewed as an abstract exercise but as a search for the spiritual roots of humanity. As the artist himself remarked: “*One can be religious and not understand anything. You can pray to try to feel better, but there is a part that is gift. And perhaps special gifts are needed, especially when it comes to sacred art. Art is a sacred source, an oasis in the desert*”². Following this logic, the bibliographic analysis of the *Miserere* is a necessary path to reach the source, while the engraving technique becomes a vehicle for art as a form of spiritual comfort.

The documentary value of the thesis is further enriched by an original interview with Mrs. Maria Palumbo Sormani, owner of the *Miserere* cycle. The unpublished details from this testimony allow for the tracing of the collection’s history and provenance that is otherwise undocumented.

The thesis is divided into a biographical section reconstructing Rouault's formative years in Paris, specifically his apprenticeship with master glassmakers and the influence of Gustave Moreau, both key to his symbolic and spiritual synthesis. It continues by examining Rouault’s relationship with the publisher Ambroise Vollard - a pivotal figure in the development of the artist's major graphic cycles -, incorporating the memoirs of his daughter Geneviève Nouaille-Rouault and the contemporary testimonies to highlight his spiritual sensitivity towards human suffering. This chapter also explores his intellectual dialogue with writers such as Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire and his friend André Suarès.

The second section traces the evolution of Rouault’s artistic language, from Moreau's teachings to an autonomous style characterized by bold contours, heavy impasto and dramatic deformations. It emphasizes how Rouault used the materiality of the medium to transmit internal truths, transforming recurring themes - prostitutes, circus performers, law courts, landscapes and sacred subjects - into symbols of the human condition. The critical debate is reconstructed through

² Georges Rouault, *Stella vespertina*, René Drouin Éditeur, Parigi, 1957.

the complex comparison between Rouault and the positions of intellectuals such as Léon Bloy, highlighting the complexity of the reception the artist's formal and content-based choices.

The third core of the thesis is dedicated specifically to the *Miserere* cycle, the pinnacle of Rouault's graphic production. This analysis covers its genesis, its structural division between the spiritual meditation inspired by Psalm 50/51 and the historical drama of the war. The iconographic investigation is articulated through thematic motifs such as the image of Christ, death, landscape and the female figure. In particular, the analysis of the subjects highlights an evolution that, starting from tragic images marked by pain, leads to a progressive opening to hope. The study delves into the elaborate printmaking process of the *Miserere*, illustrating the innovative graphic methodologies and the lengthy refinement of the plates. In conclusion, the critical success of the cycle is reconstructed from contemporary judgements to recent interpretations, which recognize its universal value and expressive modernity.

Finally, a specific section is dedicated to the artist's exhibition fortune, highlighting how the cycle has had significant global impact. Although it is not possible to exhaustively reconstruct all the exhibitions dedicated to him, the research focuses on the most relevant and representative cases. Particular attention is paid to the exhibition nucleus held at the M.A.C.S. in Romano di Lombardia and to the exhibition organized by the same institution in 2024, analyzed both from a curatorial perspective and through an investigation of the acquisition history and current state of conservation.

This research therefore aims to portray the *Miserere* not only as an unsurpassed pinnacle of twentieth-century engraving but as a spiritual and civil testimony still extraordinarily capable of questioning the anxieties and fractures of the present. In an era marked by conflict and widespread existential uncertainty, Rouault's work proves to be strikingly relevant.

Through the use of corroded plates and deep blacks, the *Miserere* openly dialogues with the most urgent issues of today such as the drama of innocent pain, the precariousness of the human condition and, above all, the absurdity of violence. Rouault suggests that art has a moral duty to act as a form of critical memory; his images thus become a stern warning against the horrors of war, of which he describes with surgical precision not only the material disasters but also the devastating and lasting effects it leaves on the souls of individuals and communities. Rereading Rouault today means understanding that his protagonists - the marginalized, the resigned soldiers, the weeping mothers - are not figures confined to the past, but mirrors in which the faces of the victims of contemporary conflicts are reflected.

By proposing a search for meaning that transcends outward appearances, Rouault's expressive power therefore lies in his treatment of pain as a universal and timeless human constant. The artist's strength also consists of his ability to speak through a language that overcomes every cultural or geographical barrier.

The analysis conducted highlights the uniqueness and thematic complexity of the panels; in them, the visual impact transcends mere aestheticism inviting the observer into a space of profound reflection. The *Miserere* cycle is ultimately an instrument of “spiritual survival”, a testimony that reaffirms the ever-present potential for redemption amidst the hardships and mud of history. The *Miserere* restores a light that continues to shine beyond the marked contours of human existence, offering a possibility for synthesis between aesthetic rigor and universal hope.

Indice:

1. Vita, influenze e personalità.....	12
1.1 Origini e formazione.....	12
1.2 Personalità.....	19
1.3 Influenze artistiche.....	25
2. Stile e fortuna critica.....	30
2.1 Caratteri stilistici.....	30
2.2 Temi ricorrenti nella poetica di Rouault.....	36
2.3 Fortuna critica.....	41
3. Il ciclo del Miserere.....	48
3.1 Genesi ed evoluzione del progetto.....	48
3.2 Struttura e temi principali delle incisioni.....	53
3.2.1 Temi principali.....	56
3.2.2 La figura di Cristo nel Miserere.....	56
3.2.3 La figura della morte nel Miserere.....	58
3.2.4 Il paesaggio nel Miserere.....	59
3.2.5 La figura della donna nel Miserere.....	61
3.3 Il processo incisivo di Georges Rouault.....	63
3.4 Fortuna critica del ciclo.....	66
4. Le mostre.....	72
4.1 Le esposizioni internazionali e italiane: casi significativi.....	72
4.3 Il Miserere al Museo di Romano di Lombardia.....	75
4.3.1 Modalità di acquisizione e ingresso nel museo.....	75

4.3.2 La mostra del 2024 a Romano di Lombardia	76
4.3.3 Stato di conservazione e collocazione attuale.....	79
5. Appendice	81
6. Bibliografia	113
7. Ringraziamenti	117

1. Vita, influenze e personalità

1.1 Origini e formazione

Georges-Henri Rouault nasce in una cantina parigina il 27 maggio 1871, proprio durante i bombardamenti di Versailles contro gli insurrezionalisti della Comune. Il fatto che il padre, di origine bretone, sia un ebanista³ e che il nonno materno sia un estimatore di Daumier, Courbet e Manet ha un impatto significativo sulla sua carriera artistica, facendone in un certo qual modo un predestinato. È infatti lo stesso nonno che gli impartisce i primi rudimenti di educazione artistica, mentre il padre, contrario ai rigori dell'insegnamento cattolico, lo iscrive alla scuola protestante di rue de Poissonniers, salvo poi allontanarlo a seguito di una punizione corporale da lui giudicata eccessiva⁴. Georges prosegue la sua formazione presso una scuola laica, al 20 di Rue des Fourneaux, nel XV arrondissement. Il quattordicenne Rouault si iscrive poi ai corsi serali presso l'Ecole des Arts Décoratifs e contemporaneamente comincia a frequentare prima la bottega del pittore di vetrate Tamoni⁵ e poi quella del più noto mastro vetraio, oltre che restauratore di vetrate antiche, Émile Hirsch⁶, presso il quale svolge il suo apprendistato. Qui il giovane impara una lezione che condiziona tutto il suo percorso artistico poiché il lavoro di recupero delle antiche vetrate gli ispirerà l'abitudine di fare uso di tinte brillanti e di sottolineare le zone di colore con spessi contorni neri, ad imitazione dei listelli di piombo che hanno la funzione di tenere insieme i vari tasselli di vetro. Nel 1890, non ancora ventenne, si iscrive all'Ecole Nationale des Beaux-Arts, presieduta prima da Élie Delaunay e, dopo la sua morte,

³ Il padre, oltre ad essere un ebanista, è anche rifinitore e lucidatore di pianoforti; per formarsi in questa professione, da giovane percorre tutta la Francia a piedi per osservare come lavorano gli artigiani in altri luoghi. Avrebbe voluto studiare ma non ne ha la possibilità.

⁴ Un maestro era solito picchiare gli alunni con il righello.

⁵ Marius Tamoni è un mastro vetraio attivo a Parigi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, noto per aver formato l'artista francese Georges Rouault.

⁶ Émile Hirsch (1832-1904) è un mastro vetraio, pittore e restauratore di vetrate, noto per aver avuto come apprendista, dal 1886 al 1890 circa, l'artista francese Georges Rouault.

da Gustave Moreau⁷. Quest'ultimo è un significativo esponente del simbolismo francese sotto la cui guida si formano, tra gli altri, pittori come Henri Matisse, Henri Manguin, Charles Camoin e Albert Marquet e cioè i futuri esponenti del fauvismo francese⁸. Quattro anni più tardi Rouault abbandona la scuola per consiglio dello stesso Moreau, su invito del quale il pittore partecipa per ben due volte - nel 1893 e nel 1895 - al Prix de Rome, senza tuttavia riscuotere particolare successo. Nello stesso periodo, il pittore ha però anche qualche riscontro positivo: ad esempio, il deputato socialista Marcel Sembat acquista "*Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes*"⁹ e diventa uno dei suoi primissimi e più fedeli collezionisti. Seguono poi esposizioni annuali al Salon des Artistes Français che destano una certa attenzione da parte dei visitatori.

Il pittore, già in questi anni, intraprende un percorso assolutamente personale e tutto in salita: egli non aderisce ad alcun movimento né si può paragonarlo agli altri artisti suoi contemporanei in quanto non è suo desiderio realizzare opere d'effetto ma produrre lavori che inducano l'osservatore alla riflessione. Le sue prime esposizioni riguardano in particolare opere dipinte ad olio di soggetto biblico e mitologico, oltre a paesaggi nei quali si nota la chiara influenza del suo maestro, del quale Rouault è l'allievo prediletto.

La morte di Moreau¹⁰ nel 1898 colpisce duramente il giovane pittore, che, dopo un iniziale periodo di smarrimento, non si sente più debitore nei confronti del maestro, di cui conserverà però sempre un sentito ricordo¹¹. Il tutto avviene quasi in contemporanea con il trasferimento della sua famiglia in Algeria¹² e con una serie di difficoltà materiali, oltre che di una situazione di solitudine destinate a lasciare il segno. È in questo periodo che egli inizia a frequentare l'Abbazia di Ligugé¹³,

⁷ Gustave Moreau (1826-1898) è un pittore francese precursore del simbolismo.

⁸ Moreau è solito invitare i suoi alunni al Louvre ogni domenica mattina per studiare maestri del passato come Da Vinci, Mantegna e Paolo Uccello; oltre ad artisti contemporanei come Corot e Delacroix.

⁹ Vedi appendice numero 1.

¹⁰ Gustave Moreau muore il 18 aprile 1898 a seguito di un cancro allo stomaco.

¹¹ Nel 1903 Rouault viene nominato conservatore del Musée Gustave Moreau.

¹² La famiglia di Rouault è costretta a trasferirsi ad Algeri perché la figlia Emilie è rimasta da poco vedova del marito Arthur Thomas e ha un figlio ancora piccolo.

¹³ Huysmans a Ligugé voleva fondare una comunità di artisti.

nei pressi di Poitiers, dove incontra Joris-Karl Huysmans¹⁴, scrittore e critico di impronta mistica e simbolista: proprio sulla scia di questa nuova frequentazione il pittore inizia ad elaborare una diversa e più profonda spiritualità. Anche la sua arte risente di tale cambiamento come evidenziato dall'abbandono del simbolismo religioso in favore di temi legati alla società del suo tempo e in amara contrapposizione con l'ottimismo della Belle Epoque: i suoi soggetti preferiti sono ora pierrots, clowns, donne di strada, contadini e operai ma anche giudici e più in generale l'umanità che ruota attorno ai tribunali. A questo riguardo, Rouault inizia ad interessarsi al mondo della giustizia frequentando insieme all'amico magistrato Granier il Tribunale della Senna e maturando di conseguenza la convinzione che non può essere un uomo, con tutti i suoi limiti, a stabilire la reale distinzione tra il bene e il male. Poiché i giudici sono a suo parere i rappresentanti di una giustizia arbitraria e parziale, Rouault inizia a raffigurare i magistrati in modo cupo e terribile, con marcate deformazioni allo scopo di riportarli allo stesso livello di colpa e di peccato delle persone da loro stessi giudicate. Si tratta, in effetti, di allegorie della condizione umana che rappresentano le trasgressioni e i vizi morali, mentre i colori marcati e allo stesso tempo cupi rimandano all'errore e al male insito in ogni persona.

Negli anni immediatamente successivi, Rouault accusa anche problemi di salute, tanto da essere costretto a due soggiorni forzati in Alta Savoia. Una volta tornato a Parigi, espone le sue opere riscuotendo un discreto successo prima al Salon des Indépendents e poi al Salon d'Automne¹⁵, del quale risulta essere tra i fondatori.

Il 27 gennaio del 1908 si sposa con Marthe Le Sidaner¹⁶, con cui si stabilirà a Versailles e dalla quale avrà quattro figli.

¹⁴Joris-Karl Huysmans (1848-1907) è uno scrittore francese di origine olandese. Si tratta di una figura rappresentativa del Decadentismo, noto per aver segnato la transizione dal naturalismo al misticismo religioso nella sua opera.

¹⁵ Nel 1904 Rouault vi espone acquarelli e pastelli raffiguranti soprattutto giovani donne, acrobati, pierrots e famiglie; mentre nel 1905 vi espone un trittico dal titolo "*Filles*" e ispirato al romanzo del suo intimo amico Léon Bloy "*La Femme Pauvre*."

¹⁶ Marthe Le Sidaner (1873-1973), pianista e sorella del pittore puntinista Henri Le Sidaner. Insieme hanno quattro figli: Geneviève nata nel 1909, Isabelle nata nel 1910, Michel nato nel 1912 e Agnès nata nel 1915.

Nel 1910 ha luogo la sua prima personale alla Galerie Druet¹⁷ mentre le sue relazioni culturali vanno ampliandosi, soprattutto dopo la conoscenza con lo scrittore Léon Bloy¹⁸, al quale si sente accumulato da un forte desiderio di giustizia e da una profonda sfiducia nel progresso dell'umanità. I due artisti, peraltro, condividono una profonda e non convenzionale fede cattolica e credono fermamente nel potere della Grazia Divina, tanto che le rispettive opere appaiono al critico André Breton come *“un grido e una preghiera”*¹⁹, nel senso che i personaggi ritratti sono incarnazioni di anime più che vere e proprie figure psicologiche. Anche la frequentazione con il filosofo cattolico Jacques Maritain²⁰ - conosciuto per il tramite dello stesso Bloy e di poco successiva - influenza profondamente Rouault: tra i due, infatti, si crea molto presto un legame fondato sul comune senso dell'arte, oltre che su una vicinanza spirituale destinata ad intensificarsi con il passare del tempo.

In questi anni l'attività di Rouault è molto intensa e variegata tanto che l'artista si dedica anche alla ceramica attirando così l'attenzione del mercante d'arte Ambroise Vollard²¹, divenuto in seguito suo buon estimatore tanto da acquistarne molte opere e da acquisirne l'esclusiva. Solo nel 1917 Rouault inizia a dedicarsi in maniera continuativa anche all'incisione consistente nel trasferimento su lastra con processo fotomeccanico di un disegno, successivamente rielaborata con aggiunte di vario tipo; egli realizza così molte illustrazioni su commissione dello stesso

¹⁷ Dal 25 febbraio al 5 marzo tiene la sua prima mostra personale: sono esposti centoventuno dipinti, otto disegni, 43 ceramiche e 10 terre smaltate. Jacques Favelle (pseudonimo di Jacques Maritain) scrive la prefazione al catalogo.

¹⁸ Nel 1904 Rouault scopre le opere letterarie di Bloy nella biblioteca dell'appartamento privato di Moreau, successivamente i due si incontrano e rimarranno amici fino alla morte di Bloy nel 1917.

In particolare, Rouault legge *“La Femme Pauvre”* (1897) di Léon Bloy. Il romanzo è incentrato su Clotilde, una figura femminile che subisce una progressiva spoliatura di ogni bene materiale così come di ogni felicità terrena. Il romanzo, che impressiona molto Rouault, riporta la celebre massima di Bloy: *“Non c'è che una tristezza, quella di non essere dei santi”*.

¹⁹ Breton André, *Anthologie de l'Humour Noir*, Editions du Sagittaire, Paris, 1940.

Definizione dell'opera di Bloy attribuita al critico letterario André Breton, utilizzata per descrivere l'espressione del tormento interiore e della spiritualità dello scrittore. Il critico vuole evidenziare così il carattere passionale e doloroso della scrittura di Bloy, dove si alternano momenti di profonda disperazione (il grido) a momenti di intensa fede (la preghiera).

²⁰ Jacques Maritain (1882-1973) è un filosofo francese e un esponente del neotomismo del XX secolo. Fervente cattolico, ha dedicato la sua produzione allo sviluppo di un pensiero che coniugasse la filosofia di Tommaso D'Aquino con le problematiche del mondo moderno.

²¹ I due si incontrano per la prima volta nel 1907 al laboratorio di ceramica dell'artista André Mettey.

Vollard, come quelle delle sei sezioni dell'opera "*Le fleurs du mal*" di Charles Baudelaire e la serie dedicata a Ubu, un personaggio del drammaturgo Alfred De Jarry²². A questo proposito, Ubu rappresenta l'emblema dell'inconsistenza morale e dei torbidi maneggi di un ricco proprietario che vive nelle colonie francesi: pur essendo dunque un soggetto lontanissimo dal modo di sentire di Rouault, il pittore riesce tuttavia a sublimarlo, eseguendone ritratti originali ed eccentrici realizzati con la stessa tecnica stilistica che caratterizzerà la sua produzione incisoria successiva. Tale attività rappresenta tuttavia una sorta di inciampo nel suo excursus artistico, in quanto dettata da questioni contingenti quali la promessa pubblicazione da parte dello stesso Vollard di altre incisioni ben più vicine all'ispirazione e allo stile dell'artista.

Sempre nel 1917, il pittore ha la soddisfazione di vedere acquistato un suo dipinto, "*L'enfant Jésus parmi les docteurs*"²³ (1894), da parte del governo francese che di lì a poco lo fa esporre al Musée Unterlinden di Colmar, dove è conservato anche oggi. In questo periodo, inoltre, il pittore sta già lavorando alla serie grafica di "*Guerra e Miserere*", concepita fin dal 1912 - anno della morte del padre²⁴ - e che lo terrà occupato per un decennio, dal 1917 al 1927. Quest'opera imponente, composta inizialmente da due parti, verrà poi pubblicata in un'unica soluzione solo nel 1948 con il titolo di "*Miserere*" e l'autore chiarirà in tale occasione come le sue idee e i suoi progetti iniziali abbiano subito notevoli variazioni in via di esecuzione. Del resto la tragica esperienza della Prima Guerra Mondiale ha lasciato il segno nel suo animo, inducendolo a rendere testimonianza della propria fede per il tramite della sua opera.

Anche nei decenni successivi Rouault torna a prediligere i temi religiosi e non solo per quanto riguarda le sue incisioni: risalgono infatti agli anni '30, numerosi dipinti ad olio raffiguranti soggetti sacri, anche se frammisti a ritratti di quell'umanità

²² Alfred De Jarry (1873-1907) è un drammaturgo, scrittore e poeta francese, noto come il creatore della grottesca caricatura di Padre Ubu attorno a cui ruota la sua opera teatrale.

²³ Vedi appendice numero 2.

²⁴ "*È in seguito alla morte di mio padre che ho fatto una serie intitolata Miserere, dove credo di aver messo il meglio di me stesso*"

Rouault Georges, *Lettre à Jacques Rivière*, 13 novembre 1912, Archives foundation Rouault.

dolente così cara al suo modo di sentire. È proprio in questo periodo che la sua pittura fatta di colori brillanti, di tratti netti e di immagini drammatiche inizia a raccogliere numerosi consensi e i maggiori riconoscimenti attribuitigli in vita, anche grazie a Pierre Matisse - mercante d'arte e figlio dell'omonimo pittore - che diventerà il principale esportatore della sua opera negli Stati Uniti. Il pittore comincia così a fare delle esposizioni personali nelle principali capitali europee e anche in America, mentre la critica lo riconosce ufficialmente come il maggiore pittore religioso del suo tempo. La ricerca di Rouault continua ad essere drammaticamente sintetica e incisiva, pur rimanendo fedele ai temi e alle tecniche già sperimentate negli anni Venti e Trenta e mantenendo sempre la sua singolarità. Anche nella sua maturità Rouault continua a lavorare duramente, tanto è vero che Vollard conserva a lungo nel proprio atelier una grande quantità di sue opere, molte delle quali rimaste incompiute. I rapporti tra i due però si inaspriscono con il passare del tempo tanto che il pittore scrive: *“A.V. vuole tutto all'improvviso (ho sbagliato a non andarmene ad agosto) dipinti, acqueforti, neri e colori? [...] E che altro ancora? Modelli e legni originali! A centinaia...crede che si possa fare soffiandoci sopra...È troppo doloroso, senza dire altro una crescente confusione segna questi tempi di miseria interiore. Chi abbraccia troppo stringe male...Alla fine avrà i suoi dipinti...Ma non appena li avrà ne domanderà altri senza preoccuparsi del loro completamento che andrà rallentando sempre di più”*²⁵.

Tuttavia, la morte coglie il mercante d'arte nel 1939 e da questo momento in poi il pittore inizia una dura battaglia legale con gli eredi per rientrare in possesso di quelle opere che ha inteso solo affidare in custodia a Vollard. Rouault vince la causa nel 1947 ottenendo la restituzione di un grande numero – pare dell'ordine delle centinaia – di tele e disegni. Trovandosi così di fronte a un'enorme quantità di opere che non considera all'altezza, non ha firmato o non ha completato, egli decide di distruggerle personalmente in un inceneritore per tutelare la propria reputazione artistica e per avere la certezza che solo i lavori da lui personalmente

²⁵ Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, lettre du 16 octobre 1934, Gallimard, Paris, 1960, p.291.

approvati siano da considerarsi parte integrante del suo corpus artistico²⁶. Sempre a questo proposito e in base alle ricerche di Nora Possenti Ghiglia, va ricordato come già da prima del processo e ancora per anni Rouault abbia coltivato il sogno di far sostenere alla Sorbona una tesi circa la difesa “spirituale” del lavoro e dei diritti degli artisti e non certo per scopi materiali o per fini economici: egli ritiene, infatti, che il “creatore” di un’opera d’arte goda su di essa di una proprietà spirituale sia in vita che dopo la sua morte. Mentre questo desiderio non si realizzerà mai il rogo dei suoi lavori incompiuti costituisce una testimonianza coerente del modo in cui Rouault intende l’artista con i suoi diritti e le sue responsabilità nei confronti della propria opera.

Gli ultimi anni della sua vita sono caratterizzati, nonostante la persistente intensità spirituale, da una maggiore pacatezza tanto che alcune opere del periodo finale mostrano una luminosità e una serenità maggiori rispetto ai cupi toni espressionisti delle sue fasi giovanile e adulta. L’amore struggente del pittore per tutto ciò che è vivo e allo stesso tempo effimero - perché tale è la vita - traspare dalle sue parole: *“Tutto mi mancherà un giorno - all’ora della morte, e tutto ciò che avrò di più amato quaggiù; bisogna abituarsi a questa idea mortale al cuore dell’artista, e veder arrivare quest’ora con la rassegnazione di un uomo saggio”*²⁷.

La morte lo coglie il 13 febbraio 1958 a Parigi e gli sono tributati solenni funerali di Stato.

²⁶ All’epoca Rouault ha già settantasette anni e il suo gesto vuole essere una dimostrazione di rigore morale artistico estremo: il 5 novembre 1948 il pittore brucia trecentoquindici sue opere che ritiene imperfette in un afflato di profonda critica verso il mercato dell’arte e di auto-giudizio. Il fatto della distruzione delle sue opere davanti all’ufficiale giudiziario e presso l’Atelier Chaptal di Montreuil-sur-Bois suscita un certo scalpore tanto da essere ripreso in un cinegiornale dell’epoca.

²⁷ Rouault Georges – André Suarès, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1960, p.195.

1.2 Personalità

“L’arte è scelta e selezione. Talvolta spoliazione, dopo una vita di sforzi costanti e di perseveranza - per questo, per quell’altro, può differire, essere un’analisi scrupolosa della natura ma in tutti i casi vi sono leggi segrete, alcune delle quali molto belle che non si imparano sempre nelle accademie e, dopo una vita di lotta continua con la materia, a volte ribelle, a volte docile con la forma e l’armonia accade che l’artista, se le sue doti glielo permettono, si spogli”²⁸

da *Le Cahiers d’Art*

Per meglio delineare la personalità di Georges Rouault risulta dunque imprescindibile ricorrere alle memorie della figlia Geneviève Nouaille-Rouault e alle sue ricerche, che costituiscono una fonte di informazione diretta e privilegiata. Geneviève infatti, non possiede solo una conoscenza intima delle vicende familiari ma ha dedicato gran parte della sua esistenza all’analisi del pensiero del padre e delle sue motivazioni più profonde. In virtù di questa duplice veste di testimone personale e di ricercatrice attiva, la donna partecipa a numerose pubblicazioni²⁹, conferendo così alle proprie osservazioni un’autorità sia scientifica che documentaria. Tale combinazione di esperienza personale e di studio approfondito rende la sua prospettiva particolarmente significativa e utile per comprendere appieno le sfumature della personalità di un pittore noto per la sua intensa spiritualità, il tormentato espressionismo e la profonda critica sociale, aspetti tutti che si riflettono nella sua opera.

Dalle testimonianze dirette rese dai familiari, emerge il ritratto di un bambino che sin dalla più tenera età dimostra una particolare predisposizione per l’arte. Il piccolo Rouault viene avviato a tale percorso dal nonno materno Alexandre

²⁸ Rouault Georges, «Enquête sur l’art d’aujourd’hui», *Les Cahiers d’art*, 1-4, Paris, 1925, pp.11-14.

²⁹ Waldemar George, Nouaille Rouault Geneviève, *L’Universe de Rouault*, Henri Screpel, Paris, 1971; contributi in pubblicazioni e riviste vari come l’articolo “*Maritain, Rouault et Nous*” in *Cahiers Jacques Maritain*, N.4-5, Novembre 1982.

Champdavoine³⁰, mentre le donne di famiglia - dalle zie materne³¹ alla madre - affrontano numerosi sacrifici economici pur di sostenerne la vocazione. Egli è amatissimo dai congiunti e cresce, insieme alla sorella maggiore Emilie, in un ambiente sereno, tra gente semplice. L'affetto e la vicinanza della famiglia giocano senz'altro un ruolo significativo nell'avviare l'interesse del piccolo Georges per l'arte e, implicitamente, nel sostenere la sua determinazione artistica. Parallelamente, anche l'abilità manuale dei suoi familiari ha un'influenza indiretta seppure assai significativa su Rouault, stimolandone la propensione a sperimentare tecniche diverse, a curare con attenzione i materiali e ad individuare un proprio stile distintivo. Oltre a ciò, in un ambiente che incoraggia l'uso di diverse tecniche anche povere o comunque facilmente realizzabili, la sperimentazione senza alcuna paura di giudizio e una certa libertà di espressione pongono sicuramente le basi per la sua capacità di trovare molteplici soluzioni originali, tratto distintivo delle sue opere future. Già alla scuola comunale il bambino si distingue per le sue capacità³², tanto da spingere gli stessi maestri a consigliargli di proseguire gli studi. Tuttavia, alla morte del nonno il quattordicenne Rouault entra già come apprendista dal vetraio Tamoni. Qui, in un ambiente descritto come duro da compagni quali René Bour il giovane incontra le prime difficoltà fisiche e relazionali. Nonostante non sia un tipo assertivo, Rouault dimostra una tempra precoce: sempre secondo la testimonianza di Bour i piccoli disaccordi con i colleghi si trasformano spesso in alterchi e, in tali occasioni, il giovane sa tenere testa a persone più grandi di lui. Secondo la testimonianza di Tamoni, infatti, il giovane va domato in quanto è dotato di una formidabile energia e di un ardore straordinario ma anche di una certa

³⁰ A tale proposito viene spesso riportato l'aneddoto delle piastrelle: il nonno nota che il piccolo Rouault a soli quattro anni si diletta a riempire le piastrelle della cucina con disegni di teste sproporzionate realizzate a carboncino o a matita, sotto l'occhio compiaciuto del nonno che ne intuisce il talento e che giocherà un ruolo cruciale nella sua formazione iniziale. *Georges Rouault. Forme, couleur, harmonie*. Cat., Strasbourg, Musée de la Ville de Strasbourg, 2006, p.238.

³¹ Henriette e Marie Champdavoine, a loro volta dotate di una forte inclinazione per l'arte, dipingono vasi di porcellana e ventagli. In seguito, per ragioni economiche, diventano entrambe dipendenti di un ente pubblico. Disponendo così di un'entrata fissa, le "ziette" con grande generosità rinunciano a parte del loro mensile pur di sostenere negli studi il giovanissimo nipote.

³² All'epoca Rouault ottiene quasi tutti i premi dei concorsi ai quali partecipa in Rue des Poissonniers e in Rue des Fourneaux. In particolare riceve in premio una copia di *Don Chiscotte*, opera da lui letta e riletta e amatissima.

alterigia; di sicuro non gli manca, già a quest'età, la resilienza necessaria per affrontare i rifiuti, le eventuali critiche del maestro ma anche le difficoltà finanziarie associate agli albori del suo percorso artistico. Del resto, egli fa di tutto per autosostenersi: risparmia sui trasporti per comprarsi i colori oppure realizza disegni e riunisce piombi per piccoli compensi. Quando poi si trasferisce dal restauratore Hirsch e frequenta già i corsi serali all'Ecole des Arts Decoratifs, si alza prestissimo per disegnare su un cavalletto realizzato da suo padre³³. Tutto ciò dimostra la determinazione e la passione del giovanissimo Rouault che successivamente confesserà, tra l'altro, di essersi sentito in paradiso tenendo fra le mani frammenti di vetrate antiche destinate al restauro... A tale proposito egli dice: *“Ero a casa di un capo che aveva fatto copiare frammenti di vecchie vetrate restaurate da lui, vivevo l'ora del mio pranzo lì, in parte il resto della giornata facevo l'ingrato e sciocco lavoro moderno. Avevo quest'ora che era il mio Paradiso (...) in mezzo a queste copie imperfette di opere ben concepite, create per essere mosaici di vetro e non pittura con modelli, rilievi e luci. Vivevo quest'ora magnifica”*³⁴.

Il ragazzo, in effetti, è dotato di un certo realismo ed è conscio di non disporre di grandi mezzi di sostentamento. Rouault non abbandona il lavoro nemmeno dopo la sua ammissione al Concorso dell'Ecole de Beaux-Arts e solo quando un membro dell'Institut rimane colpito dai suoi disegni egli prende il coraggio a due mani: prima di compiere i vent'anni, comunque, entra già nella scuola. La sua vita d'ora in poi è massacrante e grande la sua angoscia per l'avvenire ma lo sostengono una vitalità estrema, una crescente identità culturale e una nascente prospettiva critica sulla società che si manifesteranno ben presto nella sua produzione artistica. A questo proposito il pittore racconta in più occasioni che lo zio Charles - farmacista e fratello del padre - lo aiuta accogliendolo a pranzo ma allo stesso tempo si mostra assai poco fiducioso in un brillante avvenire del nipote e non manca di farglielo

³³ Il padre Alexandre Rouault è un uomo capace, concreto e di buon senso, che però teme per il futuro del figlio e preferirebbe saperlo impegnato in un “buon mestiere”

³⁴ Rouault Georges – André Suarès, *Correspondance*, lettres de Rouault à Suarès du 22 août 1911, Gallimard, Paris, 1960, p.4.

notare a tavola, suscitandone la collera e le vivaci repliche: si tratta, però, di contrarietà che non possono scalfire l'entusiasmo di un giovanotto che ha appena fatto una scelta decisiva.

Ancora Geneviève racconta che quando poi Gustave Moreau succede al maestro Delaunay, Rouault ne diventa subito l'allievo preferito. Il nuovo professore, infatti, lo comprende pienamente e intuisce subito quanto il giovane sia animato da una profonda spiritualità - che in parte condivide - in opposizione al naturalismo e al conformismo ufficiali. Inoltre, Moreau apprezza il rispetto delicato della vita e delle sfumature che traspare dalle opere del pittore emergente. In questo nuovo ambiente regna poi una calda atmosfera di cameratismo e Rouault si sente apprezzato, oltre ad essere molto amato per il suo carattere semplice, ora non più aspro come durante l'apprendistato ma più cordiale e fiducioso. Infatti, il giovane viene considerato anche dai compagni per la sua instancabile dedizione al lavoro e per la fierezza del suo talento. Il compagno di studi Léon Lehmann³⁵, ad esempio, riferisce a Geneviève di esserne stato così abbagliato e intimidito da non osare nemmeno rivolgergli la parola, salvo riceverne un aiuto concreto in un momento di grande difficoltà personale molti anni dopo.

La morte di Moreau segna uno spartiacque nella vita di Rouault, che conosce la vera solitudine in quanto, oltre a mancargli molto il suo mentore, la sua famiglia si è trasferita ad Algeri. La transizione dal temperamento ribelle degli anni giovanili a una maturità introspettiva e severa che si volge alla critica morale e alla ricerca di una più profonda spiritualità si manifesta proprio ora per il tramite dell'arte. Con parole sue: *“Ero a scuola, mi occupavo di argomenti di scuola. Avevo della carta ingres come tutti gli altri e delle matite ben tagliate. Ma non avevo avuto il tempo di guardare gli uomini e la vita; conoscevo la storia religiosa. Dipingevo il «Cristo morto pianto dalle Sante Donne», «Gesù tra i dottori». Ignoravo la sofferenza. Avrei potuto ripetere i miei primi successi: per tutta la vita, sfruttare una formula. Ma da quel momento non pensavo più come si pensa*

³⁵ Léon Lehmann (1873-1953) pittore alsaziano, è stato compagno alla Scuola di Belle Arti e successivamente diventato amico di Rouault.

alle Belle Arti. Quindi ho preferito rinunciare a un compito facile, che, notatelo, non aveva nulla di disonorevole...Non posso spiegarvelo in nessun altro modo. Ho lasciato questa strada onesta perché non potevo fare altrimenti, e un ordine più vario, più vivo mi attraeva. Dovevo andarmene, e scelgo lo sconosciuto. Cosa volete: non riuscivo più a girare la mola”³⁶.

Lo stesso pittore dirà in seguito che se la sua opera risulta aspra è proprio in ragione di questo periodo cruciale della sua esistenza: in questa fase inizia, infatti, ad osservare con attenzione la varia umanità che lo circonda, nella quale coglie una grande tristezza e in ragione della quale il suo universo interiore ed artistico assume una forma più definita.

Inoltre, il successivo soggiorno a Ligugé, la conoscenza con Huysmans e l’amicizia con Bloy sono motivo di profonda ispirazione per il giovane pittore che ama appassionatamente la propria arte e che avverte sempre più nel profondo il conflitto esistente tra la sua pittura e la religione. A tale proposito egli scrive: *“Amo la mia arte appassionatamente e c’è sempre più confidenza tra la mia arte e la religione... È anche nel momento in cui ho più bisogno della religione per sostenermi nella vita e nell’arte che le opinioni e i consigli di cattolici molto religiosi e molto rispettabili hanno gettato qualche turbamento in me [...] Saprete capire cos’è un artista [...] così intero nella sua arte che vede con malinconia che il conflitto potrebbe finire con un deplorabile abbandono della religione”³⁷.* Egli, infatti, nutre una grande fede tutt’altro che convenzionale e tale da sostenerlo sia nella vita che nella sua attività ma le opinioni e i consigli di chi lo circonda lo turbano molto; certo della propria integrità, vede con tristezza che questo conflitto potrebbe portarlo a mettere in dubbio la religione stessa. Sia in questo frangente che in altri momenti della sua vita il pittore si sente schiacciato sotto il peso dei dolori altrui: il fatto di credere in Dio gli fa temere che le certezze incrollabili e l’orgoglio di tanti cattolici, certi di possedere la Verità suprema, possa portarli a vivere al di fuori del mondo reale. Egli, invece, pur essendo un uomo di fede, non

³⁶ Rouault Georges, «Entretien avec Jacques Guenne », *Les Nouvelles Littéraires*, 15 novembre 1924.

³⁷ Waldemar George, Geneviève Nouaille, *L’Univers de Rouault*, Henri Sreppel, Paris, 1971, p .65.

sa sottrarsi alla pietà che gli ispira l'umanità dolente che lo circonda e la pittura gli serve proprio per dare voce alla sua angoscia.

Geneviève scrive come anche il matrimonio dei suoi genitori³⁸ non sia di supporto al padre ma contribuisca invece a farlo sentire ancora più incompreso perché la moglie e soprattutto la famiglia di lei paiono non apprezzarne l'opera e tanto meno il suo valore sociale, pur cogliendone l'umana vulnerabilità. Al contrario, le sue amatissime figlie, ancorché giovanissime, sono molto fiere del padre e assistono estasiato alle conversazioni che il pittore tiene con i suoi colleghi, ammirandone con orgoglio la lotta per portare avanti la sua arte e le sue idee. Del resto, egli stesso scrive: *“Alcuni diranno che sono furioso e che muoio d'invidia...di esserlo; lasciamoli dire...rallegriamoci e diletteriamoci nella nostra arte [...] in battaglie, in sorprese, in assalti, in pazienza, in tormenti o in tranquillità, o addirittura in sconfitte...Ma con la coscienza in pace...L'amore per l'arte è una redenzione continua”*³⁹.

Per tutta l'età adulta e fino alla vecchiaia Rouault appare a chi gli sta vicino come un uomo straordinario e al tempo stesso feroce perché ancora animato di tanto in tanto da grandi collere ma anche capace di grandi tenerezze, dotato di un'inesauribile vitalità e profondamente indignato di fronte alle ingiustizie sociali; e poi cristiano fino in fondo e dolorosamente consapevole della propria forza interiore.

Il pittore è sempre pronto a mettersi in discussione e a scoprire la bellezza anche in mezzo alla tragedia, nella convinzione che è possibile tentare di trasfigurarla con l'arte.

³⁸ Marthe è una figura leale e disinteressata, guidata da un forte senso morale; tuttavia, per quanto concerne la pittura, la sua cultura risulta piuttosto mediocre.

³⁹ Rouault Georges, «*Sur le métier de peindre*», *Gil Blas*, Paris, 1912.

1.3 Influenze artistiche

Il corpus artistico di Georges Rouault risente di diverse influenze che si rivelano fondamentali per lo sviluppo del suo stile unico, collocato universalmente tra Fauvismo e un intenso Espressionismo a sfondo spirituale e sociale. In particolare risulta cruciale e si riflette anche nella maturità artistica del pittore la sua esperienza giovanile come apprendista restauratore presso mastri vetrai (1885-1890), specialmente per quanto riguarda l'uso di contorni neri e marcati che separano i colori e richiamano le spesse nervature delle vetrate donando alle sue opere la luce e l'intensità tipiche della pasta di silice colorata.

Come già sottolineato, il suo maestro e principale mentore all'Ecole des Beaux Art di Parigi⁴⁰ è Gustave Moreau che lo incoraggia in modo particolare a seguire la propria visione artistica, a liberarsi dalle convenzioni accademiche e a coltivare la sua originalità. Lo stesso uso del colore in modo evocativo e simbolico delle prime opere di Rouault è probabilmente dovuto ai suggerimenti di Moreau: del resto, per il maestro la pittura è - parole sue - *“stile, materia, arabesco e tramutazione immaginaria del colore”* che deve essere *“pensato, sognato, immaginato”*. Ne segue che, a suo parere, sono da esecrare coloro che *“dipingono con le mani”* e, infatti, egli invita i suoi allievi a non aver paura di *“sedersi di tanto in tanto sulla sedia, la sera, e di lasciarsi andare a riflettere”*⁴¹. Inoltre, il maestro è un grande conversatore che si confronta frequentemente con i suoi discepoli, allo scopo non solo di formarli ma anche di ispirarli: così se da un lato accade che parli loro di Verlaine e del libro *“I grandi iniziati”* di Schuré per appagarne in qualche modo l'inquietudine tipica della gioventù, dall'altro sottopone ai ragazzi anche gli scritti di Jean Moréas - autore del manifesto simbolista - e di critici d'arte d'avanguardia come Gustave Geffroy e Roger Marx. Sempre allo scopo di formarli, Moreau li conduce ad esempio ad un'esposizione di Burne Jones, un preraffaellita inglese,

⁴⁰ All'Ecole des Beaux Art si segue all'epoca un metodo secondo il quale *“il disegno è la probità dell'arte”*. Moreau, però, contesta questa regola e invita gli allievi a dipingere sin dal loro ingresso nella scuola.

⁴¹ Evenepoel Henri, *«Gustave Moreau et ses élèves»* (lettere dal 1894 al 1898), in *Mercur de France*, Parigi, 1923, XV. I, pp. 22-23.

così come ad ammirare la decorazione dell'Hôtel de Ville eseguita da Pierre Puvis de Chavannes con un simbolismo tanto spoglio da risultare profondamente incisivo. Di più: il maestro porta spesso i suoi allievi al Louvre a vedere le opere di Carpaccio, di Botticelli e dei leonardeschi e in tali occasioni dice loro di trovare inutile il plagiare pittori di questa statura, sia pure per esercizio. Capita anche che li inviti, al contrario, ad ammirare i Poussin e i Lorrain osservandone in particolare la purezza espressiva e l'essenzialità dei soggetti rappresentati, le varie velature e i passaggi da luce ad ombra. Su tutte queste e altre suggestioni, siano esse suggerite da Moreau o ricercate "autonomamente", i giovani artisti amano confrontarsi con il loro maestro, uomo di grande semplicità, che li tratta da compagni esortandoli a vedere quanto più possibile ma ad ascoltare sempre la propria voce interiore. Gli allievi in effetti fanno tesoro di tali suggerimenti tanto da sviluppare un gusto proprio: essi, ad esempio, si accostano spontaneamente ad autori come Carrière, un simbolista che rappresenta la transizione dall'accademismo al modernismo e che li impressiona sensibilmente; lo stesso vale in seguito per Toulouse-Lautrec, autore del "Moulin Rouge".

Risulta quindi difficile sintetizzare che cosa abbia potuto rappresentare per Rouault e i suoi condiscipoli un tale maestro e quale sia stato il suo effettivo apporto sulla loro produzione artistica a venire. Lo stesso Matisse, già nella sua maturità artistica, ha modo di dichiarare: *"Moreau ci ha messo non sul sentiero, ma fuori da ogni sentiero. Ci ha dato l'inquietudine e con lui ciascuno poteva acquistare il mestiere corrispondente al proprio temperamento..."*⁴². Si tratta dunque di un maestro che prende il suo ruolo molto sul serio e in più riesce a "scaldare" la fantasia dei suoi allievi, accumulati tutti dal desiderio di imparare, dalla necessità di confrontarsi tra loro e di mettersi alla prova in piena autonomia. Del resto, proprio nello studio di Moreau il giovane Rouault frequenta pittori che di lì a poco formeranno il gruppo dei Fauves quali Matisse e Marquet e partecipa alle prime

⁴² Henri Matisse, colloqui privati con l'autore Pierre Courthion; da Courthion Pierre, *Rouault*, il Saggiatore, Milano, 1964, pp.41.

mostre di tale movimento. In effetti nei suoi lavori di questo periodo si nota un uso del colore puro e istintivo e una pennellata non vincolata tipici del Fauvismo, anche se la sua opera presenta da subito una maggiore carica drammatica e sociale. Comunque è proprio in questo clima che il giovane Rouault si forma interiorizzando quelle condizioni ambientali, quell'atmosfera, quel modo di vivere l'arte e di sentirla che contribuiranno in maniera significativa alla sua originalità espressiva.

Negli anni a seguire, la sua produzione artistica evolve verso un Espressionismo personale e tormentato, caratterizzato da una forte carica emotiva e da un'intensa critica sociale: ecco perché le sue figure, spesso deformate e grottesche - prostitute, clowns, figure della Commedia dell'Arte e volti del Cristo - esprimono sofferenza e miseria umana. A questo proposito, va ricordato che Rouault è un fervente ammiratore di artisti quali Honoré Daumier e Gustave Courbet - apprezzati anche e soprattutto dal nonno materno Alexandre Champdavoine -, come traspare dalla sua attenzione verso la critica sociale e la rappresentazione della realtà umana. Bisogna, inoltre, considerare che il pittore nutre una sconfinata ammirazione anche per Rembrandt fin dagli anni della sua formazione ma, accanto al barocco di matrice olandese, egli non esita a manifestare il suo apprezzamento per Delacroix e Cezanne. In altre parole, egli mostra fin dai suoi esordi artistici una spiccata predilezione per la pittura di carattere deciso, oltre ad essere ispirato anche da due grandi temi quali la malinconia e la morte. È proprio grazie a questa enfasi espressiva e caricaturale con accenti quasi grotteschi che il pittore suscita in particolare l'ammirazione di artisti confluiti poi nell'Espressionismo tedesco, con cui condivide oltre ad una certa violenza espressiva anche la carica emotiva e la deformazione anti-naturalistica dei soggetti ritratti. In un mondo come quello a lui contemporaneo, non estraneo a orrori e stragi, tali motivi gli offrono infatti gli spunti più intensamente drammatici per le sue opere mature. La sua stessa tecnica con contorni spessi e neri che racchiudono campiture di colore intenso ricorda sì l'antica arte delle vetrate gotiche ma conferisce anche alle figure un aspetto di icona sacra e dolorosa che ben si attaglia con i tempi.

Per quanto riguarda l'influenza dei letterati su Rouault, egli appare molto influenzato da figure come quelle dello scrittore e critico Joris-Karl Huysmans e del poeta Charles Baudelaire⁴³, ai quali si sente accumulato dalla ricerca introspettiva e dalla rappresentazione del dramma esistenziale. In particolare, egli si sente profondamente vicino a Huysmans per la visione tragica e profondamente empatica della realtà e la ricerca della salvezza attraverso la metafora dell'uomo offeso, deriso ed emarginato.

Un altro critico e scrittore francese con il quale Rouault stringe una profonda amicizia intellettuale e fraterna e stabilisce un duraturo rapporto di scambio reciproco è André Suarès⁴⁴. Quest'ultimo, pur essendo di carattere difficile, accoglie da subito con affetto il pittore, all'epoca ancora poco conosciuto, riuscendo a placare l'ansia e la veemenza in quanto condivide con lui anche la sofferenza dell'artista che teme di non incontrare il favore del pubblico. I due si scrivono nei decenni che seguono oltre duecento lettere riguardanti l'arte e la letteratura e tale serrato scambio epistolare⁴⁵ offre uno spaccato della profonda sensibilità che li accomuna. Il culmine della loro collaborazione è rappresentato dall'opera "*Passion*" (1939), pubblicata da Ambroise Vollard: Suarès scrive un testo narrativo e drammatico della passione di Cristo che Rouault illustra con una serie di acqueforti e acquetinte di tale intensità da potersi paragonare all'arte medievale. Tale insigne esempio di dialogo tra critica/letteratura e pittura del Novecento francese esprime al meglio quanto Suarès abbia incarnato per Rouault da un lato un vero e proprio mentore spirituale e dall'altro un amico sincero.

È anche così che nella sua maturità artistica il pittore arriva a mostrare un'originalità che rende le sue opere immediatamente riconoscibili per il loro stile inconfondibile dovuto ad una fusione della solennità luminosa della tradizione

⁴³ Rouault realizza alcune litografie ispirate al capolavoro "*Les fleurs du mal*" di Charles Baudelaire.

⁴⁴ André Suarès (1868-1948) figura centrale ma appartata del panorama letterario francese della prima metà del Novecento. È noto come poeta, drammaturgo, saggista, critico letterario e moralista intransigente, caratterizzato da uno stile elevato e appassionato oltre che da un'alta concezione dell'arte e della vita.

⁴⁵ Lo scambio epistolare tra Georges Rouault e André Suarès, raccolto nel volume *Correspondance* e pubblicato da Gallimard nel 1960 raccoglie le lettere scritte tra il 1911 e il 1939. L'opera è introdotta dalla prefazione di Marcel Arland che definisce il loro legame come una vera e propria fratellanza.

gotica delle vetrate con l'immediatezza emotiva dell'Espressionismo e la profondità tematica della riflessione religiosa e sociale. Il tutto conferisce alle sue figure una presenza scultorea e quasi sacrale che lo pone al di fuori dalle correnti principali dell'epoca quali il Cubismo e l'Astrattismo e ne fa un artista unico nel suo genere, in bilico tra spiritualità e tragicità.

2. Stile e fortuna critica

2.1 Caratteri stilistici

*«Per principio, l'artista deve scomparire dietro la sua opera. O artista, essa deve difendersi da sola. Fossi tu l'uomo più pratico della Creazione, il saggio e acuto Ulisse, e Penelope vegliasse sulla tua ombra e la difendesse di fronte a Pretendenti importuni, non importa! l'opera rimane sola».*⁴⁶
da *Soliloques*⁴⁷

Rouault non si dà mai la pena di spiegare il significato delle sue opere, nemmeno negli anni in cui si sente incompreso e vive in una sorta di isolamento, in parte voluto da lui stesso e in parte subito⁴⁸. Lascia, invece, che i suoi quadri si presentino e si reggano da soli per la potenza plastica del disegno, per l'impeto del tratto nero, per i colori vividi e per la liricità dei personaggi ritratti. A suo parere, infatti, il linguaggio pittorico non è fatto di parole e anche analizzando i suoi numerosi scritti non è possibile trovarvi una spiegazione precisa della sua pittura. Dalle lettere, dalle riflessioni, dalle note e perfino dalle poesie che compaiono in cataloghi o libri illustrati delle sue opere emerge tuttavia qua e là la sua poetica e il suo modo di sentire e di fare l'arte. In particolare, il pittore vi sottolinea che: *“Pensare, per un pittore, non sarebbe avere una visione sensibile e creativa della forma e del colore e della facoltà di esprimersi più o meno felicemente dal punto di vista pittorico. Spiegare l'arte è un po' sciocco. Trovare come si suol dire delle direttive, credendosi indispensabili commentatori di antichi e di moderni, è molto inutile. Ingres, Degas, Renoir, Cézanne ci sono sufficienti: hanno detto a modo*

⁴⁶ Rouault Georges, *Soliloques*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944.

⁴⁷ *Soliloques* è una raccolta di scritti, riflessioni e pensieri in forma poetica o aforistica dello stesso Georges Rouault. L'edizione originale fu pubblicata nel 1944 a Neuchâtel dall'editore Ides et Calendes, con un'introduzione di Claude Roulet.

⁴⁸ L'apparente contraddizione tra la protezione legale delle sue opere e la convinzione di Rouault che l'arte debba “parlare da sé” si risolve nel fatto che la tutela legale non è finalizzata al profitto, ma alla verità dell'opera. Se un quadro deve “difendersi da solo” è perché deve farlo nella forma esatta e compiuta voluta dall'autore, senza alterazioni di sorta del suo messaggio spirituale.

loro e quanto più compiutamente possibile quello che avevano da dire, ora potete difendere la loro causa e cercare di difendere la vostra stessa causa attaccandoli o glorificandoli. Non è necessario nell'arte avere dei giudici e colui che condanna dovrebbe d'altronde essere giudicato in prima persona molto spesso. [...] Copricapo nero e abito rosso creano delle belle macchie di colore: è tutto ciò che serve e qui il buon giudice deve solo andare a dormire. L'opera d'arte è una confessione altrimenti toccante di ciò non si saprà mai dire. Il minimo tratto o segno ci istruisce più di tanti libri indigesti; questo d'altronde non significa che una gerarchia e un ordine interiore non esistano”⁴⁹.

Dunque l'arte è per lui “esigenza di creare” e di “esprimere le proprie emozioni”⁵⁰, anche se nessuno o pochissimi coglieranno il messaggio insito nelle sue opere. D'altro lato grande e profondamente umano è anche il suo bisogno di condivisione e di abbandono, lo stesso che lo spinge verso intellettuali quali Huysmans, Bloy e Suarès, da lui ricercati di persona per rompere il proprio isolamento, anche se interpretano in tutt'altro modo la pittura. Ad esempio, al Suarès, suo amico per decenni, dirà che dopo la morte di Moreau si è messo a scrivere “non per un bisogno intellettuale ma per sollevare il mio cuore”⁵¹. Le sue prose e le sue poesie hanno molto in comune con il colore e la gravità - la leggerezza - delle sue opere pittoriche; anche qui lo stile è anticonvenzionale e mostra chiaramente un carattere di libertà per l'immediatezza della lingua parlata, anche se, a suo dire, “sono più pittore che scrittore” e “due note, due gamme colorate sono più espressive per me di questo nero su bianco”⁵².

Dunque, per sua stessa ammissione, il potere di significazione dell'opera è strettamente legato all'immaginazione dell'artista che solo attraverso di essa può esprimere la propria visione del mondo e le proprie emozioni. Le sue figure poetiche sono, in altre parole, il segno sensibile dei suoi segreti più riposti e di ciò che egli crede di intravedere in quello che lo circonda. Quando poi l'opera è

⁴⁹ Puy Michel, «Georges Rouault», *Préface de Rouault*, Paris, éd. NRF, 1921, p.16.

⁵⁰ Rouault Georges, *Soliloques*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944.

⁵¹ Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1960, p.814.

⁵² Rouault Georges, *Sur l'art et sur le vie*, Denoël, Parigi, 1971, pp. 5-11.

terminata, deve poter alludere in qualche modo ad altre interpretazioni e ad altri significati, siano essi solo vagamente intuiti o anche sognati, senza tuttavia contraddire la sua unità di fondo: la pittura ha cioè una ricchezza praticamente inesauribile, a disposizione di chiunque voglia fruirne. Egli scrive infatti: *“Forma, colore, armonia, costituiscono un linguaggio adorabile di cui non si sospetta ancora l’eloquenza o la portata, anche se a tal proposito si sono potute elaborare molte teorie diverse ed opposte, contraddittorie, sagge o folli. L’arte è un ammirevole sfogo, può essere un’ardente confessione o una comunione nel nostro ordine e con i nostri mezzi d’espressione, infinitamente ricchi e variegati; ma qui si tratta di autori difficili. Quante persone si vantano di saper analizzare e definire il carattere per il tramite della scrittura mentre così poche si concedono il tempo di contemplare una bella opera oppure un’opera discussa...L’arte è scelta, selezione e persino gerarchia interiore”*⁵³.

In aggiunta, secondo Rouault, l’artista deve disinteressarsi del proprio atto creativo perché quando l’opera è finita deve potersi distaccare dal suo autore e cioè deve vivere di vita autonoma ed essere in grado di *“difendersi da sola”*⁵⁴. Ad esempio, il pittore sottolinea come ammirando il *Giudizio Universale* di Michelangelo abbia avvertito la sensazione che l’arte moderna tenda a prevaricare la condizione umana col suo ricorso ai simboli e a porsi come un valore assoluto: egli, invece sente chiara la necessità di spogliarsi della propria individualità di fronte alla sua creazione in quanto nessuno può pensare in buona fede di appropriarsi in maniera esclusiva di un’opera d’arte che invece deve entrare a far parte di un patrimonio comune all’umanità intera.

Bisogna inoltre ricordare che il pittore nasce in una famiglia di artigiani e sempre presso degli artigiani compie il suo apprendistato. Egli, già nella sua maturità artistica, dice: *“Ho una natura di artigiano e amo il mio mestiere come l’amavano gli artigiani delle corporazioni di un tempo”*⁵⁵. A tale sentimento di appartenenza

⁵³ Rouault Georges, *La Renaissance*, octobre - décembre 1937.

⁵⁴ Rouault Georges, *Soliloques*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944.

⁵⁵ Rouault Georges, *Les Nouvelles Litteraires*, 15-XI, 1924.

si lega anche il suo amore per la materia⁵⁶ che però per il pittore è molto più sottile e duttile di quanto non lo sia per l'artigiano. A questo proposito, un critico come Pierre Courthion ha studiato dettagliatamente le scelte stilistiche di Rouault nella loro evoluzione, concentrando la propria attenzione di volta in volta su tonalità, impasto, colore, scelta dei materiali e tracciati delle pennellate in relazione con forma, scrittura pittorica e disegno. Oltre ad aver riscontrato che, almeno in certi periodi, la scelta dei materiali ha risentito di una forzosa economia legata alle vicissitudini dell'artista, Courthion dice: *“Ovunque si indovina un fremito del toccare, la comunicazione con la materia, e, nella materia, di qualche cosa che la supera e la magnifica”*⁵⁷.

Lo stesso pittore non nasconde la sua aspirazione a trovare una materia sempre adeguata alle sue necessità espressive e sottolinea che per lui esiste un legame strettissimo tra mezzi plastici, o meglio pittorici, e la sua visione di artista. Egli ama la materia appassionatamente e la porta come un sigillo impresso profondamente nel suo cuore fin dalla sua nascita e poi dal suo apprendistato come vetraio. Dice infatti: *“Il colore inebriò l'apprendista pittore vetraio. Prima che si tagliasse le dita con il vetro così schietto di lega, il suo occhio aveva risentito dell'influenza di antiche vetrate di tono elevato da restaurare. Cari antichi, lontano dal mercantilismo sognavo di essere vostro servitore e vi evocavo chiudendo gli occhi, distratto per un istante dal lavoro ridicolo che mi si faceva fare: parodia di ciò che avrei desiderato compiere con tinte pure e fiamme, in primo luogo e prima di tutto un «mosaico di vetri» che rendesse alla vetrata il suo primitivo splendore, non l'imitazione di un quadro vivente”*⁵⁸. Il tutto però non deve essere frainteso: questo amore appassionato non diventa mai per lui culto della materia in sé ma essa deve semmai essere un docile strumento per manifestare il proprio mondo interiore.

⁵⁶ *“Il vecchio artigiano amava la pietra o il legno, e lavorava con amore...”*. Rouault riferisce in più occasioni questa frase di Gustave Moreau, il suo maestro: *“Voi amare la materia!”* (Cfr. *Soliloques*, p.28) cui fa riscontro quest'altra di Suarès: *“Il gusto e l'istinto della materia rara sono in voi”*, (*Correspondance*, p.64).

⁵⁷ Courthion Pierre, *Rouault*, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1971, pp.27-30.

⁵⁸ Rouault Georges, *Soliloques*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944.

Per tutta la vita Rouault avverte un forte impulso a creare e a cercare di dare alla propria intuizione una forma definita, pur nella sofferta consapevolezza che per tutti gli artisti ogni gioco di colori, ogni scelta di volumi o di ombre o anche di pause o di suoni risultino sempre inadeguati ai fini di una compiuta espressione delle loro emozioni. A tale proposito scrive: *“Il mistero della creazione plastica esige certi mezzi; non ci si improvvisa e non si improvvisa soltanto un’emozione e neppure una grande sensibilità..., ma ancora è necessaria tutta una vita di sforzi”*⁵⁹.

E ancora: per Rouault la natura è la principale maestra della sua arte perché ricca di colori, di luci, delle stesse forme che imprigiona. Il contatto con il mondo sensibile è essenziale per lui che ha un incessante bisogno di ispirarsi. A tale proposito, su *Correspondance* egli scrive: *“Dei buoni consiglieri amici mi dicevano: la natura, ne avrete presto abbastanza. Al contrario, per il visionario impenitente o il poeta leggendario se visse mille volte mille anni interrogandola in modi diversi e sempre vari, essa costituirà incessantemente un trampolino di lancio favorevole al rinnovamento”*⁶⁰. Inoltre, in *Stella Vespertina* sostiene: *“Si amano i maestri o la natura senza dosare la parte di oggettività o di soggettività o i materiali propizi. C’è tanto di imponderabile nella nostra arte [...] La natura inebria gli uni, addormenta gli altri, ma perfino in un’arte leggendaria l’osservazione paziente e continua della natura è altrettanto necessaria quanto la respirazione a chi vuol vivere; è del resto una grande gioia per ogni artista degno di questo nome”*⁶¹. Tutta la sua pittura è uniformata ad una poetica in cui il lato spirituale domina su quello realistico perché il pittore si rende conto del fatto che anche volendo “copiare” fedelmente la natura, in realtà non farebbe altro che imprimere alla sua opera un accento, una consapevolezza nuova, una diversa luce che quest’ultima ha risvegliato dentro di lui. L’artista, invece, vuole ricreare nella sua opera pittorica la stessa emozione e le stesse vibrazioni che egli prova

⁵⁹ Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1960, p.7.

⁶⁰ Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, lettre non datée, Gallimard, Paris, 1960, p.239.

⁶¹ Rouault Georges, *Stella vespertina*, René Drouin Éditeur, Parigi, 1957, p.151.

contemplando la natura; in termini più tecnici, tali sentimenti comportano per Rouault una ricerca continua per scoprire come essa agisca sulla sua sensibilità in modo tale da individuare tutto ciò che ne regola i diversi piani, i confini, i colori e la loro modulazione come pure le luci e le ombre che delineano le proporzioni dei soggetti ritratti. Sempre in merito, nel 1929 Rouault scrive: *“Questa natura dell’Île de France che vogliamo conforme a certe tradizioni che sono diventate troppo spesso delle formule, è infinitamente varia, e molto più di quanto si possa dire. Se mi è permesso di amarla, perché è il mio dolce paese, e senza ricevere lezioni dall’estero, non vorrei vedere guardandola né le formule o le sintesi alla moda, non vorrei nemmeno mostrare il desiderio di essere a tutta forza, e a mia insaputa, tradizionale”*⁶².

Per quanto riguarda i reali sentimenti di Rouault davanti al mistero e al fascino che la natura esercita su di lui, si ha l’impressione che egli tragga da tale incontro una grande novità e la promessa di un futuro pittorico più vicino al suo sentire. A questo proposito, in una lettera a Suarès dice: *“Non avevo mai visto la primavera; la reazione sarebbe salutare se il soggiorno qui fosse più lungo. Sarebbe un balsamo per la mia arte...Un cristallizzatore si farà in me: dopo aver visto la primavera per due o tre anni, allora, farò Stella Mattutina e Vespertina...Non sarà che il ritmo pacificato e più contemplativo del cuore e dello spirito di un pittore”*⁶³. Seguendo queste ed altre suggestioni, la passione per la natura nel pittore assume in alcune occasioni contorni di tenerezza o di pietà, quando non diviene un vero e proprio sentimento di misericordia e di compassione per tutto ciò che si trova sotto il cielo.

⁶² Rouault Georges, *«Quel est votre paysage préféré? »*, L’intransigeant, mardi 2 avril 1929.

⁶³ Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1960, p.238.

2.2 Temi ricorrenti nella poetica di Rouault

Secondo Rouault nell'immagine devono confluire, oltre all'inventiva e all'estro, le sue esperienze più significative, i suoi sogni e suoi ricordi. Questi ultimi, in particolare, non sono semplicemente memoria ma componenti che ne influenzano interiormente la sensibilità, il modo di pensare e il vissuto: il pittore non può liberarsene senza tradire sé stesso perché sono proprio i ricordi a costituire le corde più nascoste della sua personalità. Egli, infatti, allude frequentemente alla propria nascita in una cantina parigina durante i bombardamenti al tempo della Comune e sottolinea di riscontrare in tali circostanze elementi simbolici che non manca mai di approfondire e diversificare in vario modo ma sempre seguendo un preciso filo conduttore. Anche la sua infanzia, trascorsa in un sobborgo dove ha modo di toccare con mano la povertà degli ultimi e il loro coraggio nell'affrontare la sofferenza, ha per l'artista un grande valore: infatti, da tali suggestioni scaturiscono nella sua mente tutta una serie di immagini e di visioni sia allegoriche che poetiche che egli richiama senza sosta e da cui trae elementi sempre nuovi per le sue opere. A tale proposito, Rouault stesso dice: *“Forzato dalla maschera sbiadita, ho navigato sull'Oceano delle Turpitudini umane e pittoriche come un povero pescatore. Ho serbato la visione dei miei giovani anni al sobborgo delle Lunghe Pene. In verità, ho dipinto aprendo sia di giorno che di notte gli occhi del mondo sensibile ma chiudendoli di quanto in quanto per meglio vedere la visione sbocciare, ordinarsi”*⁶⁴.

È comunque singolare come questa incessante opera di ricerca, amplificazione della memoria e continuo rinnovamento si ritrovi in tutto il suo corpus artistico a partire dagli esodi e dai primi paesaggi realizzati con inchiostro di china, pastello e acquerello, passando poi ai suoi personaggi tragici e finendo con alcune tavole del *Miserere*; in tutti i casi, da queste opere traspaiono ricordi lontani e suggestioni che sembrano emergere non solo dal suo vissuto ma che svelano profondità più

⁶⁴ Rouault Georges, *Anciens et Modernes*, in *Verve*, 1938, volume I, n.4.

distanti, fatte di verità, di fatica, di speranza, di dolore, di solitudine e di illusione. La sua stessa partecipazione al male che lo circonda ha un che di antico ma anche di reale e soprattutto mostra una comunione spontanea con chi sperimenta un'esperienza dura e vera della vita, assai lontana dal lusso e dalla forza del potere. Rouault avverte, infatti, un profondo e indissolubile legame sia come uomo che come artista con quell'umanità sofferente ma vitale - e soprattutto reale - che non cessa mai di costituire per lui la principale fonte di ispirazione. Anche altri elementi ricorrenti nel suo percorso artistico quali la compassione e la malinconia degli umili hanno probabilmente la stessa origine, come traspare dai suoi scritti e dalle sue poesie. In buona sostanza la sua visione pittorica trae ispirazione da un substrato umano che in gran parte gli è proprio ma dove si specchia quell'umanità dolente da cui egli non si sente affatto lontano e della quale celebra le miserie e i valori.

Inoltre, il suo genio pittorico lo porta a rappresentare spesso alcuni temi che si traducono in grandiosi cicli pittorici perché a suo parere *“La verità non è sempre facile da distinguere...”*⁶⁵: in altre parole l'immagine, non essendo mai univoca, rimanda sempre ad una verità poetica tutta da svelare in quanto allude in ogni caso ad un'altra realtà che può appartenere alla stessa anima dell'artista o anche al suo mondo poetico. I vari soggetti rappresentati sono del resto sempre in bilico tra tragicità e leggenda, essendo fatti di realtà e di fantasia, di umano e di mitico, di mortale e di ultraterreno.

Man mano che abbandona la vena rembrandtiana, Rouault si avvicina sempre più ad un mondo marcatamente espressionista tanto è vero che a Parigi egli affitta un laboratorio insieme al pittore Marquet vicino a Place de Clichy dove far posare delle prostitute che si prestano in cambio di una sosta in questo locale riscaldato. È così che inizia a ritrarre le sue prime figure femminili con una tecnica che va via via modificandosi e diversificandosi⁶⁶.

⁶⁵ Rouault Georges, *Souvenirs intimes*, Paris, Frapier, 1926, p.19.

⁶⁶ In questa fase Rouault non dipinge più esclusivamente ad olio ma mescola tra loro diversi materiali come la gouache, l'acquerello, le essenze, gli inchiostri cinesi colorati e i pastelli.

Durante una successiva vacanza-riposo ad Annecy, il mondo dei luna park inizia ad apparire nella sua opera: il circo ambulante, che ancora ragazzo destava la sua attenzione a Belleville, è ora per lui una potente fonte di ispirazione.

In seguito i soggetti delle sue opere si moltiplicano, spaziando da temi legati alla vita dei contadini e dei sobborghi a ritratti di giudici, avvocati, imputati e condannati. A questo proposito André Salmon scrive sul *Paris-Journal*: “*Rouault è abile nel dipingere i volti orribili di giudici cattivi, crudeli e insensibili alle denunce degli innocenti: nessuno meglio di lui appassisce, grazie ad un pennello accusatorio gli avvocati bugiardi e coloro che difendono cause ingiuste. Preferendo ai sorrisi le smorfie che egli non teme di esagerare, ama in modo particolare quelli dei clown e quelli delle ragazze del circo. Il signor Rouault si diverte a riprodurre le sue composizioni sulla porcellana affinché i cattivi vedendo apparire i loro stessi volti mostruosi sul fondo dei piatti perdano l'appetito, punizione ben meritata!*”⁶⁷. E ancora secondo il critico francese Louis Vauxcelles: “*È un'arte visionaria, satirica, che fa a pezzi le sue vittime, e che soffre, e che geme. Toni magnificenti sembrano scoppiare tra gli abissi neri dei suoi fondali. Per Rouault l'umanità moderna è un brulichio di larve, di contorsioni epilettiche, di dannati*”⁶⁸.

Nel corso dei suoi soggiorni a Versailles, si nota come la diversità degli argomenti ritratti non costituisca più un obbligo per lui che inizia a dipingere essenzialmente paesaggi urbani o sacri ma sempre colorati e radiosi. Dice a questo proposito Georges Chabot: “*I paesaggi sacri sono delle pastorali bibliche, a volte orientali. Astri sfolgoranti illuminano i cieli blu della notte. Piccoli personaggi errano di qua e di là sulle rive di un fiume su una strada appena accennata, tra costruzioni senza età né stile. Non hanno nimbo ma la loro santità non è messa in dubbio. Si chinano l'uno verso l'altro e si sussurrano nella sera parole importanti*”⁶⁹.

⁶⁷ Salmon André, *Paris – Journal*, Paris, 12 dicembre 1911.

⁶⁸ Louis Vauxcelles Louis, *Gil Blas*, Paris, 15 dicembre 1911.

⁶⁹ Texte inédit de Georges Chabot cité dans Pierre Courthion, *Rouault*, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1971, p.320.

Anche le creature che popolano questi paesaggi costituiscono a loro modo una meditazione sulla condizione umana in quanto appaiono raccolte e silenziose come a riprendere in chiave leggendaria il motivo della figura. Infatti, si tratti di clowns, prostitute, giudici, condannati, gente comune o personaggi biblici è sempre la figura umana che sta al centro e riempie l'opera pittorica di Rouault. Il pittore sembra essere attratto per un lungo periodo da temi che attestano le realtà più tragiche e più basse con figure che appaiono come investite e deformate allo scopo di coglierne ciò che si nasconde sotto l'involucro. La realtà tragica e la banalità del male non lo respingono perché il suo universo non è quello dell'innocenza ma tende piuttosto alla redenzione. A tale proposito, già nella sua maturità artistica, egli dice: "*Bruttezza, bellezza – parola vuota e priva di senso pittorico... [il pittore deve] vivere esclusivamente per il culto interiore di una bellezza nascosta e misteriosa che abbiamo in noi stessi*"⁷⁰.

Benché per lungo tempo Rouault abbia sofferto molto a causa delle incomprensioni dei critici che hanno considerato le sue indagini pittoriche quali una ricerca deliberata del brutto, egli fin dai suoi esordi considera il linguaggio dell'arte libero da qualsiasi regola formale di bellezza e trova dentro di sé e nella sua multiforme espressività un criterio intrinseco di armonia. Anche nel *Miserere*, le figure ritratte, e soprattutto i loro volti, traggono la loro tragica e cupa bellezza da forme che normalmente la sensibilità comune respingerebbe; tuttavia il pittore si serve di tali personaggi per suscitare nell'osservatore un'emozione che prescindano quanto più possibile dalla distinzione fra bello e brutto. Per quanto riguarda nello specifico il volto umano, che è quanto di più immediato vi sia in una figura poiché è per suo tramite che l'uomo esprime sé stesso, Rouault dice: "*Il volto umano, mentre per alcuni non rappresentava che il tipo del ritratto ufficiale da Salon, e per altri poco d'interessante, io lo sentivo come una sorgente infinita di modi d'espressione di una incomparabile ricchezza*"⁷¹. Di più: nel volto umano egli

⁷⁰ Botta Giovanniat, *Jacques Maritain e Georges Rouault. Una corrispondenza tra estetica e politica*, Vita e Pensiero, Milano, 2015, pp. 75-75.

⁷¹ Possenti Ghiglia Nora, *Il volto di Cristo in Rouault*, Ancora, Milano, 2003, p.12.

intravede, pur se offuscata dal retaggio del peccato che accompagna il cammino di ciascuno, quella *claritas* che Dio vi ha impresso a propria immagine e somiglianza. Egli nutre, infatti, la certezza che: “*al fondo degli occhi della creatura più ostile ingrata o impura, rimane Gesù*”⁷².

Secondo tale insegnamento spirituale, l’anima porta impressa l’impronta di Dio ed è segnata per sempre dalla luce del Suo volto, che però può anche essere oscurata fino a dissolversi. Così partendo dalla rappresentazione dei volti di un’umanità perduta, la parabola pittorica di Rouault - rischiarata dalla fede - converge su figure che esprimono il trionfo della misericordia e alludono alla speranza e alla gioia della salvezza eterna. La purezza e la semplicità dei tratti riconducono le creature ritratte al loro stato di innocenza nativa, reso molto più grande dalla speranza della Redenzione. A questo proposito il significato più profondo e più alto dei volti di Rouault può trovare qualche luce nelle parole di un mistico come Elizabeth de la Trinité che, parlando dell’abitazione divina dell’anima, dice: “*Il Padre ti coprirà della sua ombra..., il Verbo imprimerà nella tua anima l’immagine della sua propria Bellezza..., lo Spirito Santo ti trasformerà in una lira mistica che, nel silenzio, sotto il suo tocco divino, produrrà un magnifico canto d’Amore*”⁷³.

⁷² Rouault Georges, *Visages réels ou imaginaires*, in *Verve*, 1939, n.5-6.

⁷³ De la Trinité Elizabeth, *Ecrits spirituels*, Paris, Editions du Seuil, 1949, p.23.

2.3 Fortuna critica

Gli inizi di Rouault, come già accennato più sopra, sono tutt'altro che facili: dopo aver superato il concorso di prova per il Prix de Rome, Rouault viene “admis en loge”⁷⁴ il 31 marzo 1893. Il giovane presenta “*Samson tournant la meule*”⁷⁵, ma non riscuote, per sua diretta ammissione, alcun credito da parte della giuria: “*Il mio Sansone con valletti e soldati dalla bocca alla Jérôme Bosch spaventò la giuria. Un professore arrivò addirittura a mostrare il pugno alla tela*”⁷⁶. Dopo aver ottenuto la seconda medaglia al concorso Fortin d’Ivry e il premio Chenevard con “*L’enfant Jésus parmi les docteurs*”⁷⁷, registra un nuovo fallimento con “*Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes*”⁷⁸ e a tale proposito dice: “*Avevo ventiquattro anni...ho cominciato col disegnare il mio quadro, poi l’ho dipinto frammento per frammento*⁷⁹ in maniera meticolosa come un Primitivo⁸⁰. Il primo mese è andato tutto bene e poi non andava più bene nulla, ho pensato di aver sbagliato tutto. Otto giorni prima della data fissata per la consegna del quadro, ..., io lo inaffio con grandi secchi d’acqua, lo lavo con sapone nero e lo strofino con una spazzola per biancheria...ruscelli verdi scorrevano sotto la porta fino al corridoio...ho saputo poi che gli altri mi guardavano attraverso buchi nel muro e che dicevano tra loro: «È pazzo! È diventato pazzo!» Ho rifatto tutto in otto giorni. Mi ero messo a torso nudo. C’era un gelato, mi sono accampato lì davanti allungando il braccio. Ho posato io stesso per il braccio del Cristo morto che non mi convinceva. Dietro il muro, gli altri ridevano e dicevano: «È pazzo! Posa lui

⁷⁴ “Admis en loge” si riferisce alla selezione per concorsi d’arte come il Prix de Rome.

⁷⁵ Vedi appendice numero 0.

⁷⁶ Courthion Pierre, *Rouault*, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 197, p.68.

⁷⁷ Vedi appendice numero 2.

⁷⁸ Vedi appendice numero 1.

⁷⁹ Il pittore qui si riferisce alla tecnica esecutiva che ha adottato rifacendosi ai pittori antichi che spesso lavoravano con estrema precisione su piccoli dettagli. Rouault vuole sottolineare quanto il processo da lui seguito sia stato faticoso, lento e frammentato, tipico di chi cerca di costruire un’opera pezzo per pezzo con la devozione quasi artigianale in uso nelle botteghe medievali.

⁸⁰ Per tutto l’Ottocento e per i primi decenni del Novecento, il termine “Primitivi” viene usato per descrivere i pittori italiani e fiamminghi del Trecento e Quattrocento come Giotto, Fra Angelico o Jan van Eyck. Tali artisti sono ammirati in questo periodo per la loro purezza spirituale, assai lontana dai trucchi prospettici e dal virtuosismo del Rinascimento maturo. In particolare, per l’epoca l’espressione “dipingere come un primitivo” significa cercare una verità interiore e una semplicità religiosa o quasi infantile.

stesso». *Qualche ora prima della consegna del quadro ho trovato un modo per ridipingere ancora il legno della croce che mi sembrava troppo scuro. Gustave Moreau mi dice in seguito: “Voi non siete fatto per questi concorsi. Si fanno una volta nella vita. A dipingere così diventerete pazzo”*⁸¹. Appare chiaro che con inizi di tal genere Rouault potrebbe scoraggiarsi e abbandonare la sua arte: fortunatamente per lui e per coloro che lo apprezzeranno in seguito ciò non accade. La determinazione non gli manca, la passione per l’arte non la abbandona per tutta la sua esistenza e sicuramente la fede che matura proprio in questi anni è per lui fonte di ispirazione e sostegno costante. Ben presto, però, le cose iniziano a cambiare anche quanto a fortuna critica perché Rouault comincia a riscuotere la stima dei critici Elie Faure e Louis Vauxcelles che lo apprezzano e lo sostengono anche quando il pubblico sembra non capire l’oscurità dei colori e la ferocia delle linee dei suoi quadri. Charles Morice⁸² in occasione della partecipazione di Rouault al Salon des Indépendents (24 marzo - 30 aprile 1905) scrive a tale proposito: *“Si è criticato il suo uso del nero, per il cui tramite penosamente e in maniera incompleta si rivelano le forme dei suoi personaggi equivoci, la sua materia opaca ove, qua e là vibrano accenti significativi; sicuramente questo uso e questa materia sono essenziali per questo artista. Non si deve dubitare del fatto che quest’anima sia malinconica. Essa sceglie i propri colori nel crepuscolo che ama. Ma essa ha una sua grandezza”*⁸³. Sempre nel 1905 al Salon d’Automne (18 ottobre - 25 novembre) al Grand Palais Rouault espone le proprie opere insieme a Matisse, Marquet, Derain e Manguin.

I colori saturi, il tocco dinamico e l’accumulo di materia provocano nel pubblico e nella critica un vero e proprio shock estetico che induce lo scrittore Peladan a dire in merito: *“Gli allievi di Gustave Moreau, Desvallières, Piot, Rouault, guidano i sans-culottides della tavolozza. Davvero il venerabile maestro ha fatto bene a morire. Che cosa direbbe lui, l’uomo del mito e del sogno, vedendo i suoi figli*

⁸¹ Courthion Pierre, *Rouault*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1971, p.68.

⁸² Charles Morice (1860-1919) noto soprattutto come critico d’arte, poeta e saggista è considerato uno dei più acuti teorici del simbolismo.

⁸³ Morice Charles, *Mercure de France*, 15 avril 1905. Propos rapportés dans le *Gil Blas* du 17 octobre.

*d'arte aprire un salone anarchico? Non lancio questo epiteto a casaccio o in mancanza di un altro, io lo scelgo per rendere sensibile il percorso di questi pittori*⁸⁴. In particolare, Rouault vi espone un trittico dal titolo “*Filles*” e uno dei pannelli che lo compongono è dedicato ai Poulot, personaggi tratti da “*La Femme Pauvre*” di Bloy. Lo scrittore però non riconosce come pertinente la trascrizione dipinta dei suoi personaggi e quindi attacca violentemente Rouault con queste parole: “*Scoperti i lavori di Rouault che mi erano sfuggiti. È desolante. Egli cerca un nuovo punto di vista, ahimè! Questo artista che si crederebbe capace di dipingere serafini sembra che non possa concepire altro che caricature atroci e vendicatrici. L’infamia borghese opera in lui una così violenta ripercussione di orrore che la sua arte sembra esserne ferita a morte. Ha voluto ritrarre i miei Poulot. A nessun prezzo io accetto questa trasposizione. Si trattava di rendere ciò che c’è di più tragico: due borghesi, uomo e donna, completi: candidi, pacifici, misericordiosi e saggi da far venire la schiuma della paura alla bocca dei cavalli delle costellazioni*⁸⁵. *Ne ha fatto degli assassini di periferia*”⁸⁶. E ancora a proposito delle ceramiche e dei dipinti sul tema del circo e delle filles esposte al Salon des Artistes Independants del 1907 Bloy gli scrive: “*Mio caro amico ho visto ieri gli Indipendenti. Cosa possono essere questi indipendenti, schiavi della stupidità e dell’ignoranza assoluta? È terribile [...] Ho visto ovviamente la vostra tela unica e sempiterna [...] Sempre la stessa donnaccia e lo stesso buffone, con questa unica e deplorabile differenza per la quale ogni volta i rifiuti umani sembrano più grandi di ciò che sono in realtà [...] oggi ho due parole da dirvi le ultime dopo le quali non sarete più per me una figura amica: primo siete attratto esclusivamente dal brutto, avete la vertigine dell’orrore. Secondo: se voi foste un*

⁸⁴ Peladan, *La Revue hebdomadaire*, octobre 1905.

⁸⁵ L’espressione “i cavalli delle costellazioni” usata da Léon Bloy è un’immagine poetica e visionaria tipica del suo stile apocalittico. Secondo lui la mediocrità borghese è così terribile e assoluta da sconvolgere l’ordine universale. In particolare i cavalli nel cielo richiamano sia le costellazioni (come Pegaso o il Sagittario), sia i cavalli dell’Apocalisse.

⁸⁶ Bloy Léon, *Journal, Quatre saison de la captivité à Cochons-sur-Marne, L’invendable*, vol.II., Mercure de France, 1958, pp.281-282.

*uomo di preghiera, un eucaristico, un obbediente, non potreste mai dipingere queste orribili tele [...] È ora di fermarsi!”*⁸⁷.

Tali incomprensioni segnano in qualche modo la fine della sintonia intellettuale tra Bloy e Rouault ma non intaccano l'affetto e la stima che il giovane pittore continuerà a nutrire per lo scrittore⁸⁸. Benché Bloy abbia avuto un ruolo fondamentale nella formazione spirituale di Rouault, egli non riuscirà mai ad accettare lo stile espressionista che il giovane pittore va via via sviluppando. Per il vecchio “profeta” di Montmartre l'arte deve servire la Bellezza Divina e dunque egli trova incomprensibili la deformazione e l'uso dei colori cupi che Rouault utilizza per ritrarre gli ultimi.

Dal canto suo l'artista continua sulla sua strada con grande coerenza, pur soffrendo molto per i giudizi negativi e soprattutto per quello di Bloy che egli ritiene essere il suo maestro spirituale. D'altronde, le critiche ancorché feroci non riportano mai Rouault allo stile accademico al solo scopo di compiacere i suoi detrattori: egli ritiene infatti che la sua “nuova via”, intrapresa con fatica e incontrando grandi difficoltà, rappresenti comunque l'unico modo onesto e veritiero di testimoniare la propria fede e la sofferenza umana.

Fedele a sé stesso e al suo modo di sentire l'arte e sempre in cerca di nuove fonti di ispirazione, Rouault inizia a frequentare il Palazzo di Giustizia su invito del magistrato della Procura della Senna Granier e già l'anno successivo - il 1908 - nelle sue opere appaiono, accanto a temi legati alla vita contadina e ai sobborghi parigini, i primi giudici, avvocati, imputati e condannati. Nelle mostre immediatamente successive Rouault comincia a raccogliere recensioni positive, come ad esempio quella di Roger Allard che scrive al suo indirizzo un articolo elogiativo sulla *Revue Indépendante*: “*Alcune tonalità di rosso terroso, di marrone violaceo, di blu minerale sono sufficienti per Rouault per comporre una tavolozza*

⁸⁷ Ibid, pp.347-348.

⁸⁸ Il legame tra Bloy e Rouault è mantenuto vivo da amici comuni e soprattutto dal filosofo Jacques Maritain e dalla moglie Raissa che rimasero vicini ad entrambi. Spesso i coniugi Maritain facevano da mediatori o frequentavano contemporaneamente i due uomini, che comunque rimasero uniti dalla stessa profonda fede cattolica pur parlando linguaggi estetici opposti.

che rimane triste senza essere spenta e sempre vigorosa senza mai sembrare volgare. A dire il vero, l'impostazione vigorosa delle forme delle figure si aggroviglia in reti a volte così spesse che la luce interna di cui irradiano queste tele sembra non raggiungere che a fatica la superficie del dipinto stesso. L'opera guadagna in profondità ciò che perde in lucentezza. Le maioliche e le terre smaltate di Rouault sono, a mio parere, vicine alla perfezione e rimarranno tra le opere più belle di questo tempo”⁸⁹.

Tra lodi e stroncature l'artista continua per la sua strada benché anche l'incontro con il mercante d'arte Ambroise Vollard, se lo solleva economicamente da un lato, dall'altro gli causa altre amarezze. Relativamente al ciclo di illustrazioni sulla Reincarnazione di Padre Ubu⁹⁰ in cambio del sostegno dell'edizione al suo *Miserere*, Rouault scrive: “È circa nel 1915 che Vollard mi ha chiesto di fare delle tavole per le sue Reincarnazioni. Io ho accettato subito, perché l'argomento era davvero allettante e Vollard mi lasciava fare tutto ciò che volevo, cioè ho goduto tutta la libertà di non fare quello che è stato concordato di chiamare illustrazioni; sono tavole concepite con uno spirito aderente al testo, ma che non cercano mai di seguire il contenuto del testo stesso. Ciò che [...] mi ha fatto ritardare nella loro consegna è che avrei voluto ricominciare completamente alcune tavole che non mi soddisfacevano del tutto...”⁹¹. Anche in questo caso riceve critiche violente che lo colpiscono in profondità portandolo a sostenere: “Ho imparato a conoscere il prezzo dell'odio. Più è nascosto, più è atroce e spesso questa cosiddetta giustizia, questa loro giusta misura, questa tolleranza, questo piacevole eclettismo, in una parola questa bilancia che hanno fabbricato e dove pesano con i loro pesi e misure mi sembra in realtà uno strumento di tortura”⁹². A tal proposito l'amico André Suarès gli scrive: “Tutte queste «Ubuseries»⁹³ non vi portano a

⁸⁹ Allard Roger, *La Revue Indépendante*, Paris, 1912.

⁹⁰ Il testo delle Reincarnazioni è firmato dallo stesso Ambroise Vollard.

⁹¹ Cogniat Raymond, «Georges Rouault et Ambroise Vollard» in *Beaux-Arts*, n°24, 16 juin 1933.

⁹² Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, letter du 30 janvier 1916, Gallimard, Paris, 1960.

⁹³ Suarès conia questo termine fondendo il nome di Padre Ubu, il protagonista della celebre opera teatrale, con il suffisso *-ries* tipico delle parole francesi come *âneries*, ovvero sciocchezze o buffonate. Per Suarès e Rouault Ubu non era solo un personaggio, ma un simbolo della corruzione morale, dell'ottusità borghese

nulla. Sei mesi lì dentro possono passare; ma se sono sei anni, cinque sono di troppo. Fate un sacco di fatica per inchiodarvi da solo in fondo all'inferno, nel circolo della derisione infame, là dove l'animo è il termometro della merda⁹⁴. E nel frattempo dov'è la pittura, che è salvezza e paradiso beato?"⁹⁵.

Le *Filles* di Rouault non riscuotono un grande successo di critica ma risultano di poco più apprezzate rispetto alle *Useries*. In merito, il critico Gustave Coquiot osserva: *“Ma soprattutto egli insegue la Donna, la Donna di tutte le età, la giovane e la pesante ballerina, affondata come un mucchio greve sulle cortine dei letti. Se la raffigura al circo è appena più galante. Non appena il signor Rouault prende una donna è per marinarla nell'aceto, negli acidi - per essicarla come un listello o gonfiarla come una vescica...È insomma un ex Fauve dai gusti molto particolari. Non dobbiamo lamentarcene. Egli strappa così tutte le categorie dei suoi concittadini, compresi gli onorevoli notai e gli integri magistrati”⁹⁶.*

Nel 1920 Gaston Varenne, che invece apprezza Rouault, scrive a tale proposito su *Bonsoir*: *“Guardate quella ballerina circense che lancia al pubblico la sua gamba provocante..., quel nudo verdastrò che ginocchiere insanguinate mordono alle gambe; quel vecchio clown ottuso, con la sua risata sdentata; quegli assassini pallidi che giudici odiosi interrogano...tutti questi esseri marci, maledetti, abbandonati al loro triste destino senza astri che li guidino e in preda al potere irritante dei sensi. Ma Rouault non esprime solo questo. Stanco della lussuria e del fango, alza gli occhi al cielo, al cielo cristiano di cui ci restituisce le commoventi leggende”⁹⁷.*

Già in questo periodo, accanto a scene circensi e paesaggi, diventano più numerosi i soggetti religiosi ai quali il pittore si dedicherà quasi in esclusiva per il resto della sua vita artistica e che riscuoteranno maggiore successo di critica rispetto alla sua

e della bruttezza dell'animo umano. Quando Suarès para di *Useries*, si riferisce alla “commedia umana” grottesca e volgare che vede intorno a sé.

⁹⁴ Il termine usato riflette l'estetica della crudeltà e il rifiuto delle convenzioni borghesi tipico dell'autore.

⁹⁵ Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, letter de Suarès à Rouault du septembre 1919, Gallimard, Paris, 1960, p.157.

⁹⁶ Coquiot Gustave, *Cubistes, futuristes, passésistes. Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture*, Paris, Ollendorf, 1919.

⁹⁷ Varenne Gaston, cité dans Courthion Pierre, *Rouault*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1971, p.216.

produzione precedente; l'apprezzamento del pubblico e degli esperti del settore produce una sorta di metamorfosi nel suo animo che sembra placarsi. Infatti, Rouault non smette di dipingere la sofferenza ma lo fa con una tenerezza nuova ritraendo non più caricature tragiche ma icone di dignità umana. Ormai il pittore contempla la redenzione e le sue opere diventano una sorta di “vetrate di luce” dai colori densi, smaltati e luminosi. Infatti, in un articolo che appare nel dicembre 1923 su *L'Amour de l'Art*, il critico Andre Lhote sostiene in merito alla pittura religiosa di Rouault: *“Coltiva le armonie più crudeli e tragiche, la sua tecnica singolare è spontanea come i suoi sentimenti, sfumata come i suoi scrupoli, commovente come le sue chimere. Se si può dire che il colore possiede non solo una virtù incantevole ma un vero e proprio potere espressivo, quello di Rouault costituisce uno dei linguaggi più commoventi che esistano”*⁹⁸.

Dopo aver passato gran parte della sua vita a cercare di trarre la luce dalle tenebre egli non persegue più il consenso di pubblico e di critica ma aspira a trovare una sua personale armonia con l'Eterno: il successo ottenuto gli regala, paradossalmente, la libertà di smettere di combattere contro il mondo per iniziare a dialogare esclusivamente con la propria anima.

⁹⁸ Lothe André, *L'Amour de l'art*, 12 décembre 1923, Félix Alcan, Parigi, pp.779-782.

3. Il ciclo del *Miserere*

*Forma, colore, armonia
Oasi o miraggio
Per gli occhi, il cuore e lo spirito*

*Verso il commovente oceano del fascino pittorico
«Domani sarà bello», disse il naufrago
prima di scomparire sotto l'orizzonte cupo*

*La pace sembra non regnare mai
su questo mondo angosciato
di mistificazioni e ombre*

*Gesù sulla croce te lo dirà meglio di me
Giovanna nelle sue brevi e sublimi risposte al processo
Così come altri santi e martiri
Oscuri o consacrati⁹⁹*

3.1 Genesi ed evoluzione del progetto

“Dedico questa mia opera al mio maestro Gustave Moreau e alla mia coraggiosa e amatissima madre, che, al prezzo di faticose veglie, facilitò i miei primi sforzi sui sentieri dove, giovane pellegrino dell’arte, alquanto sprovveduto, vagabondavo”¹⁰⁰

Georges Rouault, *Prefazione al Miserere*.

L'intuizione embrionale di quello che diventerà il *Miserere* - apice della produzione artistica di Rouault - risale al 1912, anno nel quale il pittore perde il padre. Tale luttuoso evento spinge Rouault ad una profonda meditazione sulla morte, sulla sofferenza umana e sulla ricerca di Dio ed è in questo clima di dolore

⁹⁹ Poesia del pittore scritta nel 1948 per l'introduzione del *Miserere*.

¹⁰⁰ Rouault Georges, *Prefazione al Miserere*, 1948.

personale che l'artista inizia a concepire un'opera che possa dar voce ad un tempo sia alla fragilità umana che alla misericordia divina.

Come sempre in bilico tra sacro e profano, egli si risolve a proporre a Jacques Rivière, allora alla guida della *Nouvelle Revue Française*, una serie di 26 illustrazioni, frutto di questo intenso periodo creativo. Nonostante la sua speranza di vederle pubblicate sulla prestigiosa rivista, tale iniziativa non ha seguito. Nel 1913, Rouault, la cui caparbia è ben nota, avvia una collaborazione con l'editore cecoslovacco Josef Florian per un volume che includa i disegni del ciclo "*Miserere*". Anche questo progetto naufraga e l'opera rimane inedita; tuttavia col senno di poi tale fallimento si rivela provvidenziale poiché il pittore non ha ancora curato in maniera approfondita la grafica delle tavole e un'eventuale edizione avrebbe previsto solo riproduzioni di valore decisamente inferiore rispetto a quello della serie definitiva.

Nel 1916, il pittore accoglie l'invito di Ambroise Vollard ad illustrare i suoi testi teatrali sul personaggio di Ubu ma l'evoluzione di tale collaborazione finirà col discostarsi sensibilmente dalle premesse iniziali. Negli anni Grande Guerra Rouault realizza, infatti, numerosi soggetti a china su carta che diventeranno i nuclei fondamentali di un'opera ben più articolata e complessa. Del resto, già nel contratto siglato con il Vollard nel 1921 si fa ora riferimento a un numero limitato di incisioni affiancate da molte riproduzioni.

Anche il titolo dell'opera subisce diverse variazioni: inizialmente pensato come *Chansons françaises*, diventa poi *Miserere et Guerre*. Alla fine, come risulta da una missiva indirizzata ad André Suarès il 2 maggio 1922, Rouault adotta la dicitura definitiva e sintetica di *Miserere*.

Una vera e propria svolta avviene nel 1922 quando Vollard, all'insaputa di Rouault, fa trasferire su grandi lastre di rame, tramite la tecnica fotomeccanica dell'héliogravure, cento disegni prodotti dall'artista negli anni tra il 1914 e il 1918. Di fronte al fatto compiuto, il pittore inizia uno scrupoloso processo di rielaborazione delle sue tavole che lo terrà impegnato fino al 1927. In particolare, Rouault interviene sulle matrici con una vasta gamma di strumenti incisori quali

l'acquaforte, l'acquatinta, la punta secca, il bulino, il raschietto e il brunitoio¹⁰¹. Non solo: per ogni tavola vengono prodotte fino a quindici prove di stampa allo scopo di monitorarne l'evoluzione e la nitidezza del segno. Una volta ultimato tale processo, l'artista seleziona cinquantotto soggetti per una tiratura di cinquecento esemplari, curata dal maestro calcografo Jaquemin. Pur avendo concluso formalmente il ciclo, Rouault continua per anni e anni a modificarne le matrici, di volta in volta schiarendo o eliminando segni, fino ad abbandonarle definitivamente e acconsentendo alla loro biffatura¹⁰².

In seguito alla scomparsa di Vollard - avvenuta nel 1939 - e alle oggettive difficoltà causate dalla Seconda Guerra Mondiale, il *Miserere* rimane a lungo inedito. Solamente nel 1948, dopo la definitiva risoluzione di contese legali con gli eredi Vollard, l'opera vede la luce grazie alla Société d'Édition l'Etoile Filante. L'edizione definitiva di formato 68,5x51,5 cm, consta di soli quattrocentocinquanta esemplari in quanto alcuni fogli sono andati rovinati durante la guerra. Il ciclo pubblicato appare strutturato in due sezioni distinte¹⁰³:

1. La prima parte (trentatré tavole) è incentrata propriamente sul tema del *Miserere* e ispirata al Salmo 50 (51)¹⁰⁴ dal titolo "*Miserere mei, Deus*", il cui testo è una specie di "mappa" del pentimento articolato in tre momenti diversi:

¹⁰¹ Tali tecniche saranno prese in esame in maniera dettagliata più sotto.

¹⁰² Per opere biffate si intendono matrici incise e poi contrassegnate con una croce (la biffatura). Allo scopo di impedirne ulteriori tirature, aumentandone la rarità e il valore collezionistico.

Tutte le cinquantotto lastre di rame originali del *Miserere* si trovano a Parigi, conservate nelle Gabinetto di Arti Grafiche del Centre Pompidou. Le lastre sono giunte al museo nel 1963 grazie a una storica donazione fatta dagli eredi di Georges Rouault allo Stato francese.

¹⁰³ Rouault Georges. *La notte della Redenzione: opere grafiche e disegni*, a cura di Andrea Dall'Asta, Elena Pontiggia e Michele Tavola, Edizioni ETS, Pisa, 2010.

¹⁰⁴ Del Salmo in questione esistono 2 tradizioni storiche: 51 (Testo Masoretico) è la numerazione della bibbia ebraica originale, 50 (Settanta e Vulgata: traduzione Bibbia in latino. Settanta dall'ebraico al greco. Vulgata da ebraico a latino) è la numerazione delle antiche traduzioni greche e latina.

Poiché la liturgia cattolica ha usato per secoli la versione latina, il Salmo è storicamente noto come Salmo 50, oggi, per precisione, si usano entrambi i numeri per indicare che si tratta dello stesso testo. Secondo la tradizione il salmo fu scritto da Re Davide dopo che il profeta Natan lo aveva rimproverato per il suo gravissimo peccato: l'adulterio con Betsabea e l'omicidio del marito di lei Uria.

- a) ammissione del peccato: l'orante non cerca scuse. Dice: “*Contro di te, contro te solo ho peccato*”, riconoscendo che il male fatto agli altri è innanzitutto un'offesa all'amore di Dio;
- b) richiesta di purificazione: il testo usa immagini forti come essere “lavato” e “asperso con l'issopo”¹⁰⁵ per significare che il penitente deve rivolgere a Dio la preghiera di creare in lui un cuore puro;
- c) missione del convertito: una volta perdonato, l'uomo promette di indicare agli altri la via di Dio e non offre sacrifici materiali ma un “cuore affranto e umiliato” che è l'unica offerta a Lui gradita.

L'adozione di tale testo biblico da parte di Rouault spiega l'essenza stessa del *Miserere* per diversi motivi quali l'universalità del peccato (Rouault legge nel peccato di Davide le colpe di tutta l'umanità, ingiustizie e guerre comprese), la speranza (nonostante il nero profondo delle sue incisioni, il messaggio finale è quello del Salmo e cioè che Dio non allontana da sé chi riconosce le proprie fragilità) e il volto di Cristo assunto quale simbolo di Redenzione (mentre per Davide la salvezza è una promessa, per Rouault la “risposta di Dio” al grido del *Miserere* è il volto di Gesù sofferente sulla croce).

2. La seconda parte (venticinque tavole) è dedicata più esplicitamente alle atrocità e alle sofferenze della guerra. A tale proposito, occorre osservare che sebbene il *Miserere* sia stato pubblicato solo nel 1948 e cioè nel secondo Dopoguerra, la vera anima di questa sezione del ciclo e la sua esecuzione materiale sono intrinsecamente legate agli orrori della Grande Guerra. In generale, l'impatto sulla poetica di Rouault dei conflitti mondiali che hanno insanguinato il XX secolo è profondo e tale da trasformare l'opera in un grido universale contro la sofferenza. Per il pittore - profondamente cattolico - il dolore inflitto dalla guerra non è solo un evento politico o una sua inevitabile conseguenza ma una vera e propria “ripetizione” della Passione di Cristo: è così che Rouault si risolve ad attaccare l'ipocrisia dei

¹⁰⁵ Pianta usata nei riti di purificazione, citata nel Salmo 50 (51).

potenti mostrando, anziché una retorica eroica, la realtà dei corpi straziati come quello di Gesù sulla croce e delle madri piangenti. Le atrocità belliche diventano ai suoi occhi non solo il “palcoscenico” sul quale l’umanità mette in scena la propria crudeltà ma anche il luogo dove Dio soffre insieme agli uomini. Lo stesso titolo scelto inizialmente - *Miserere et Guerre* - vuole separare i due concetti, ma nell’opera definitiva essi si fondono: la guerra è il motivo per cui l’uomo deve gridare “*Miserere*”.

Inoltre, secondo il suo modo di sentire, anche il dolore deve avere una propria estetica che influenza direttamente le sue scelte artistiche secondo due diverse modalità:

- a) i contorni pesanti, quasi simili a quelli delle vetrate gotiche ma decisamente più cupi riflettono l’oscurità dei tempi. Qui il nero non è solo assenza di colore ma una presenza che opprime le figure oltre ad essere il simbolo della morte che incombe;
- b) il fatto che il pittore abbia lavorato a rilavorato sulle lastre per anni, graffiandole con il bulino e il raschietto, rispecchia il suo tormento interiore causato proprio dal conflitto: la lastra di rame subisce quindi la stessa violenza dei corpi durante la guerra.

Infine, le stesse cause che hanno procrastinato così a lungo la pubblicazione dell’opera ¹⁰⁶ le hanno aggiunto un ulteriore strato di significato: quando finalmente il ciclo esce nel 1948, il pubblico vi legge non solo il ricordo della Grande Guerra ma anche il recentissimo trauma causato dalle atrocità che hanno caratterizzano gli anni tra il 1940 e il 1945. Il *Miserere* diviene così il testamento spirituale di un’Europa che tenta di autodistruggersi per due volte nel breve volgere di soli trent’anni.

¹⁰⁶ Si fa qui riferimento alla Seconda Guerra Mondiale e delle dispute legali.

3.2 Struttura e temi principali delle incisioni

Come già anticipato, il *Miserere* si compone di cinquantotto tavole disposte non in ordine casuale ma secondo una precisa successione pensata e voluta dallo stesso autore e facilmente intuibile dal numero progressivo romano che accompagna ogni tavola già nella prima edizione. Non vi è però una traccia scritta di pugno dallo stesso artista che chiarisca il senso di tali scelte, anche se Rouault ha dichiarato in più occasioni che le singole opere non possono essere prese in considerazione separatamente ma solo nel loro insieme. Per tentare di attribuire un ordine logico ai temi di volta in volta affrontati nel ciclo si può dividere la materia secondo momenti progressivi e cioè¹⁰⁷:

1. le quattro tavole iniziali riportano il Cristo sofferente. Il pittore attribuisce in particolare alla prima tavola il titolo “*Miserere*”;
2. le opere successive considerano pene e difetti dell’uomo quali la solitudine (V), l’oppressione (VI), la presunzione (VII), la falsità (VIII), il dolore (X) e la durezza della vita (XII);
3. le tavole ispirate agli aspetti negativi del duro mestiere di vivere sono intervallate da opere che lasciano intravedere scorci di speranza (IX, XI, XIII);
4. vi sono quattro raffigurazioni di tipi di donne diverse accumulate tutte dal non aver compreso quale sia la retta via (XIV, XV, XVI, XVII);
5. altre quattro tavole ritraggono l’uomo costretto ad una vita talmente penosa da farlo assomigliare a un condannato da un tribunale, che non può difendersi e che è dimenticato da tutti (XVIII, XIX, XX, XXI);
6. sebbene sia possibile trovare sollievo nella speranza (tavola XXII), la vita dell’uomo è accompagnata dal dolore e da momenti negativi (XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII);

¹⁰⁷ Bellini Paolo, *Georges Rouault. Opere grafiche*, Edizioni ETS, Milano, 2015, pp.14-15.

7. l'uomo è come un morto ma può rinascere (tavola XXVIII) e aprirsi alla speranza (tavola XXIX). La vera speranza dell'umanità è rappresentata dal Cristo che salva (XXX, XXXI, XXXII, XXXIII);
8. a seguire vi sono ben diciannove tavole sulla guerra (XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LIII, LIV), intervallate da due tavole che vogliono essere un invito a equiparare le proprie sofferenze a quelle di Cristo (XXXV, XLVI);
9. la tavola LV riporta il titolo "*A volte il cieco consola il vedente*" a significare che colui che crede di vedere seguendo una strada diversa da quella indicata dal Cristo in realtà è cieco;
10. nelle ultime tavole Cristo è indicato quale esempio per l'uomo sofferente (XLVI, XLVII, XLVIII).

Questo tentativo di attribuire alla serie un ordine logico evidenzia chiaramente che le singole tavole risulterebbero poco comprensibili e sicuramente meno efficaci se slegate dal contesto generale del ciclo. Inoltre, se le singole opere fossero prive del titolo loro attribuito dall'artista, molte di esse potrebbero essere interpretate in maniera soggettiva e non secondo quanto previsto dall'autore¹⁰⁸.

In generale il significato globale del ciclo riflette efficacemente e per intero la poetica di Rouault per come il pittore si pone verso l'umanità e le sue azioni. Egli infatti sottolinea: "*Noi crediamo di poter arrivare a sapere ogni cosa, in questi tempi fausti, mentre ignoriamo completamente la cosa essenziale che è l'amore di tutto ciò che vive sotto il cielo e di tutta la bellezza visibile e nascosta*"¹⁰⁹. Nelle tavole del *Miserere* egli si accosta ai suoi personaggi con amore e con discrezione, mostrando sempre di intendere il mondo come un avvicinarsi di eventi non casuali ma costantemente vegliati dallo sguardo di Dio. Per questo motivo, la sua arte non è ricerca del bello in senso tradizionale ma appare come uno sforzo

¹⁰⁸ Nella prima edizione il titolo è siglato da Rouault su un foglio bianco posto prima di ogni tavola, scritto in stampatello e preceduto da un numero romano.

¹⁰⁹ Bellini Paolo, *Georges Rouault. Opere grafiche*, Edizioni ETS, Milano, 2015, pp.17.

costante per capire ed esprimere l'essenza delle azioni umane e quanto vi sia di nascosto in esse. A dispetto della sua forte espressività, quello del pittore non è uno sguardo freddo e distaccato ma è pieno di tenerezza e misericordia, oltre che di compassione verso chi è oppresso e perseguitato; d'altro lato, Rouault non nasconde il suo giudizio negativo nei confronti di coloro che sanno pronunciare solo verdetti di condanna e di morte, pur non stigmatizzandoli del tutto. In ogni caso, egli osserva con sguardo misericordioso l'essere umano vincolato alla sua faticosa condizione esistenziale e manifesta a suo riguardo una profonda partecipazione empatica. Rouault percepisce, inoltre, nel duro travaglio del vivere la sussistenza di un'Entità superiore che rappresenta il fondamento ultimo e la giustificazione di ogni cosa, benché non si manifesti in modo tangibile nella dimensione immanente o nel tempo presente. Ad ogni uomo egli suggerisce attraverso la propria produzione artistica e letteraria che una possibile via d'uscita dall'angoscia del vivere può risiedere nell'immedesimazione con il Cristo sofferente; non deve trattarsi, tuttavia, di un semplice esercizio religioso o di una semplice pratica devozionale ma di una vera e propria identificazione con Colui che, nel corso della propria esistenza, ha manifestato incessantemente verso l'umanità una compassione talmente profonda da superare ogni possibile creazione o immaginazione umana.

La prospettiva religiosa del pittore si fonda proprio sulla sovrapposizione tra il dolore umano e il sacrificio di Cristo, offrendo nondimeno un orizzonte di speranza alla sofferenza terrena. Appare però peculiare come la sua opera si focalizzi sulla Passione tralasciando la dimensione gloriosa della Resurrezione: quello di Rouault non è il Cristo splendente della Trasfigurazione ma un Messia umiliato ed oppresso. Tale scelta non sottende una negazione della fede ma il rifiuto di un'estetica trionfalistica in quanto l'artista preferisce spogliare l'immagine sacra di ogni retorica per restituirci la nuda e tragica umanità del Cristo in croce.

3.2.1 Temi principali

In tutto il ciclo la narrazione non segue un andamento lineare ma si sviluppa attraverso una profonda metamorfosi semantica dei temi più sentiti dall'autore. In altre parole, l'universo iconografico del *Miserere* si configura come un pellegrinaggio visivo che tramuta il dato reale in simbolo metafisico: i temi ricorrenti di cui sopra, infatti, non restano cristallizzati in una forma statica ma subiscono un'evoluzione drammatica che riflette la dialettica esistente tra l'innocenza perduta e la durezza del vivere. Passando dagli echi di un'infanzia rassicurante che sembra affondare le proprie radici in una dimensione quasi onirica, si approda alla tragedia della condizione umana dove la realtà irrompe con la violenza della guerra e della morte per arrivare infine ad una fase nella quale la sofferenza non viene cancellata ma bensì trasfigurata. Il pessimismo di Rouault non è mai nichilista ma trova sempre il suo compimento e la sua risoluzione nella figura del Cristo il cui volto accoglie in sé tutti gli orrori della guerra, l'aridità del paesaggio e la sofferenza della donna, offrendo una sintesi dove il dolore umano viene nobilitato dal divino. È questa la natura profonda del *Miserere*: una preghiera visiva in cui l'oscurità del mondo diviene il presupposto necessario per la rivelazione della luce e della speranza cristiana.

3.2.2 La figura di Cristo nel *Miserere*

La figura di Gesù è certamente l'elemento fondante di questa impresa grafica, che rappresenta il progetto più impegnativo e imponente mai realizzato da Rouault. Sulla tavola di frontespizio (tavola 1¹¹⁰), infatti, compare il suo Volto con una simmetria particolare che si articola non solo nei netti contorni lineari ma anche in una sorta di duplice curvatura centrale a calice, cominciando dai rami che delineano il volto di un angelo dallo sguardo abbassato per poi proseguire con la

¹¹⁰ “Pietà di me, o Dio, secondo la tua grande misericordia”, vedi appendice numero 3.

struttura curvilinea ad essi sottostante. Sotto tale arco, si staglia quindi il profilo di Gesù e il contrasto che ne deriva introduce un motivo di grande drammaticità costantemente ripreso in altre tavole del ciclo. Lo stesso profilo ritorna poi, ingrandito e con una corona di spine, nelle tavole successive e in particolare, appare ancora più flesso nell'opera "*Gesù schernito*" (tavola 2¹¹¹) in cui il Messia viene ritratto anche con il corpo (tavola 3¹¹²). Qui, la forma a piramide rovesciata del corpo vilipeso indirizza naturalmente lo sguardo dell'osservatore verso questo volto dal profilo essenziale che costituisce un velato richiamo alla contemplazione del Cristo. In merito il critico François Chapon scrive: "*Nell'architettura del Miserere il Santo Volto è allo stesso tempo la chiave di volta e il tema intorno al quale si orchestra l'armonia generale*"¹¹³.

Non mancano rappresentazioni frontali del Volto di Cristo (tavola 32¹¹⁴): in particolare, nella tavola 34¹¹⁵ che dovrebbe costituire il frontespizio della sezione Guerre, l'artista ripropone una costruzione architettonica simile a quella a cui si è accennato più sopra e nella quale viene ulteriormente accentuato il parallelismo con una netta prevalenza di linee rette. Sotto l'arco, però, questa volta il profilo di Gesù è sostituito con quello di un soldato caduto in guerra, con il viso rivolto a sinistra. Tale specularità suggerisce come il Volto di Dio si rispecchi in quello dell'uomo e accenna ad un incontro o a un dialogo sincero. L'angelo dagli occhi chiusi del frontespizio è sostituito in questo caso da un piccolo velo della Veronica che irraggia luce dall'alto sulla sofferenza umana, simboleggiata dal soldato piegato dal dolore. Piccoli Volti di Cristo sono ripresi in altre tavole come la tavola 46¹¹⁶ che mostra due angeli mentre trasportano con dolorosa delicatezza il corpo di un soldato ferito, definito da Rouault in una lettera all'amico Suarès come "un giovane Fiordaliso falciato". Anche nella tavola successiva (tavola 47¹¹⁷) il velo

¹¹¹ "*Gesù schernito...*", vedi appendice numero 4.

¹¹² "*...sempre flagellato*", vedi appendice numero 5.

¹¹³ Rouault, *Oeuvre gravé*, I, cit., p.34.

¹¹⁴ "*Signore, sei tu, ti riconosco*", vedi appendice numero 18.

¹¹⁵ "*Anche le rovine sono crollate*", vedi appendice numero 19.

¹¹⁶ "*Il giusto, come il legno di sandalo, profuma l'ascia che lo colpisce*", vedi appendice numero 26.

¹¹⁷ "*De profundis*", vedi appendice numero 27.

con il Volto appare vicinissimo al corpo supino di un soldato composto nella morte e ne trasfigura il viso e le mani raccolti in un'immobilità solenne.

In tutti questi casi, la meditazione pittorica si orienta nel cogliere la presenza di Cristo nel tempo e nell'umanità; la stessa luce che illumina le figure tracciate su fondi scuri non conferisce alle varie tavole un senso di drammaticità ma fa pensare allo splendore della gloria che emana da Cristo. Se è vero che Rouault non rappresenta la Trasfigurazione, nella sua opera pittorica splende però una luce, apparentemente priva di sorgenti materiali, che pervade le figure e rivela l'essenza delle cose accendendo un riflesso di speranza e alludendo a una futura beatitudine. Il pittore, per il tramite della sua opera, vuole dunque annunciare una realtà a venire, inimmaginabile per l'uomo eppure sempre presente tanto che tutta la natura ne risplende.

3.2.3 La figura della morte nel *Miserere*

Speculare alla centralità luminosa del volto di Cristo, il tema della morte nel *Miserere* si dipana come una narrazione drammatica e unitaria o meglio come un itinerario che muove dall'orrore della violenza per approdare alla luce della fede. Inizialmente, Rouault introduce la figura dello scheletro come una forza prevaricatrice e dominante, capace di violare l'intimità umana: a tale proposito, appare emblematica la tavola 36¹¹⁸, dove le braccia smisurate della morte si insinuano tra un padre e un figlio per ghermire il giovane soldato caduto, trasformando il lutto in un atto di predazione. Nella tavola successiva (tavola 37¹¹⁹), dedicata al Miles Gloriosus, la stessa dimensione predatrice assume una valenza politica e sociale in quanto lo scheletro calpesta i teschi dei caduti sotto un cielo tormentato, rivelando che la morte rappresenta l'esito ineluttabile di una catena ininterrotta di guerre e peccati. Tuttavia, proseguendo nell'analisi del ciclo, la figura scheletrica abbandona via via la ferocia esteriore per farsi più

¹¹⁸ “Sarà l'ultima, padre mio!”, vedi appendice numero 20.

¹¹⁹ “L'uomo è un lupo all'uomo”, vedi appendice numero 21.

introspettiva. A questo proposito, nella tavola 45¹²⁰ lo scheletro incarna una condizione esistenziale come a dire che la morte coglie l'uomo nel pieno della vita, proprio mentre sta uscendo da un "letto di ortiche", emblema della fatica e del dolore quotidiani. Tale passaggio segna il momento in cui l'orrore puramente visivo inizia a essere filtrato dalla *pietas* cristiana, spianando il terreno ad una comprensione più profonda del destino umano. L'artista avverte, però, che non tutti i risvegli sono necessariamente sinonimo di salvezza. Lo scheletro - come rappresentato nella tavola 54¹²¹ - può farsi anche protagonista di una paradossale "resurrezione per la condanna": infatti, qui, una fila di militari si urtano ciechi nel buio, rappresentando simbolicamente chi ha vissuto ostinatamente all'ombra del male andando incontro alla "morte seconda" e cioè definitiva.

Il ciclo sembra trovare, infine, il suo senso ultimo nella tavola 28¹²² - dal titolo emblematico "*Chi crede in me, anche se morto, vivrà*" - dove l'ambiente catacombale e i resti mortali mutano segno, non adombrando più presagi della fine ma alludendo piuttosto ad un nuovo inizio. In questa tavola, nonostante l'oscurità incombente, vibra come una timida luce intorno alla Croce, tale da trasformare lo scheletro e il cimitero in un teatro di giudizio e promessa vitale. Il percorso si chiude così con questa metamorfosi definitiva: la morte da predatrice si fa soglia, indicando che la vera tragedia non risiede nel trapasso ma piuttosto nella disperazione dello spirito.

3.2.4 Il paesaggio nel *Miserere*

In Rouault, lo stesso paesaggio non è mai un semplice fondale o comunque uno sfondo inerte ma piuttosto un organismo vivo capace di cambiare pelle per riflettere le diverse stagioni dell'interiorità umana e della storia. A questo proposito, nel *Miserere* si può notare una sorta di viaggio visivo che inizia con una

¹²⁰ "*La morte l'ha preso mentre usciva da un letto di ortiche*", vedi appendice numero 25.

¹²¹ "*Si levino i morti*", vedi appendice numero 29.

¹²² "*Chi crede in me, anche se morto, vivrà*", vedi appendice numero 16.

dimensione mitica e quasi biblica - tavola 9¹²³ - dove lo spazio è dominato da una linea dell'orizzonte distesa, calma e rassicurante. L'essenzialità del lago raffigurato all'aurora trasmette un senso di pace e di intimità in cui la natura sembra accogliere e proteggere l'uomo. Tuttavia, Rouault avverte l'osservatore che tale serenità è intrinsecamente fragile poiché dietro la maschera della pace, il paesaggio si sta già preparando la tempesta. Infatti, nella tavola 11¹²⁴ avviene una brusca mutazione: ora lo spazio aperto si trasforma in un oceano in burrasca, un vero e proprio scenario da naufragio dove l'albero, simbolo di stabilità, viene abbattuto e trascinato via, segnando la fine delle certezze dell'infanzia e l'ingresso nel tumulto della vita. Proseguendo nell'analisi, il paesaggio subisce una trasformazione ancora più radicale divenendo urbano e industriale. Ora la natura scompare o appare mutilata: dai grandi alberi rigogliosi della tavola 10¹²⁵ si passa agli alberi dai rami tronchi e spogli della tavola 23¹²⁶ e la stessa linea dell'orizzonte non è più piana ma viene in qualche modo negata dalla verticalità opprimente delle periferie. Lo spazio diviene cupo e soffocato dal fumo delle ciminiere che oscura il cielo, trasformando il mondo in un "paese della sete e della paura" (tavola 26¹²⁷); quella raffigurata è dunque una geografia del disagio in cui la strada non rappresenta più un cammino di scoperta ma una via solitaria tra muri anonimi e acque stagnanti. Questo itinerario approda infine alla sua forma più tragica nel "paysage de guerre" della tavola 44¹²⁸ in cui l'ambiente diventa un campo di battaglia dove anche le rovine crollano e il "dolce paese dei ricordi" è ormai lontanissimo e irriconoscibile, divorato dagli incendi e trasfigurato in una terra desolata e priva di orizzonti. Altrove, invece, lo stesso paesaggio capace di incarnare la più profonda desolazione va incontro ad una vera e propria esplosione luminosa con un sole colossale che agisce quale elemento di rottura (tavola 29¹²⁹).

¹²³ "Sembra talvolta che la strada sia bella", vedi appendice numero 6.

¹²⁴ "Domani farà bello, diceva il naufrago", vedi appendice numero 8.

¹²⁵ "Nel Vecchio sobborgo delle Lunghe Pene", vedi appendice numero 7.

¹²⁶ "Via dei solitari", vedi appendice numero 14.

¹²⁷ "Nel paese della sete e della paura", vedi appendice numero 15.

¹²⁸ "Mio dolce paese, dove sei?", vedi appendice numero 24.

¹²⁹ "Cantate il mattutino, il giorno rinasce", vedi appendice numero 17.

Qui le tenebre vengono dissipate e il mondo sembra rinascere con linee sinuose e vitali ad indicare che lo spazio non è solo un luogo di sofferenza ma può assumere i contorni di una nuova creazione, dove la natura ritrova una pienezza spirituale e una libertà quasi primordiale ricongiungendosi così allo splendore della Gloria che emana costantemente dal Volto di Cristo.

3.2.5 La figura della donna nel *Miserere*

Anche la parabola della figura femminile nell'opera di Rouault si snoda come un itinerario drammatico che attraversa l'intera gamma delle condizioni umane, muovendo dalla sacralità della maternità per approdare a una nobiltà trasfigurata dal dolore. Il percorso inizia proprio con l'immagine della madre (tavola 13¹³⁰), fulcro di quell'intimità cristiana che incarna la protezione e la sicurezza: qui la donna rappresenta la sacralità originaria che accoglie la vita. Tuttavia, tale archetipo generativo subisce una corruzione tragica nelle figure che ritraggono prostitute (tavola 14¹³¹), dove la bellezza si piega in linee sinuose che sanno di peccato e di fiele (tavola 15¹³²), mentre il volto diviene una maschera di sofferenza sociale più che di vizio. La critica dell'artista si sposta poi verso le caricature della "dama dei quartieri alti" (tavola 16¹³³) e della "donna emancipata" (tavola 17¹³⁴), entrambe figure sfalsate e grottesche, vittime come sono dei propri artifici e di una pretesa superiorità che le rende simili a maschere in un teatro vuoto.

Il tono si fa ancora più cupo con il ritratto della donna con cappello frigio, becco d'uccello ed artigli della tavola 50¹³⁵. Ora la figura femminile, con i suoi connotati quasi scheletrici, rappresenta una sacralità negativa che allude al dramma della guerra e cioè al fatto che ciascuno deve lottare duramente facendo appello alle proprie forze contro le insidie, le malizie, l'arroganza dei potenti e in generale tutti

¹³⁰ "Sarebbe così dolce amare", vedi appendice numero 9.

¹³¹ "Donna di piacere", vedi appendice numero 10.

¹³² "In bocca che fu fresca, sapore di fiele", vedi appendice numero 11.

¹³³ "Dama dei quartieri alti crede di avere in cielo un posto riservato", vedi appendice numero 12.

¹³⁴ "Donna emancipata alle due canta mezzogiorno", vedi appendice numero 13.

¹³⁵ "Unghie e becco", vedi appendice numero 28.

i mali suggeriti dalle tavole precedenti. E ancora: in uno scenario di devastazione la donna-madre è raffigurata in una veste straziante come colei che guarda impotente il figlio trasformato in “carne da cannone” (tavola 42¹³⁶) o in un bambolotto senza vita tra le macerie di una città bombardata (tavola 44¹³⁷).

Proprio quando il cerchio sembra chiudersi nel disastro, si incontra la sua vera conclusione nella figura monumentale della vedova della tavola 43¹³⁸. In questa ultima tappa la donna si riappropria di una dignità suprema in cui la sua bellezza, pur visitata dal lutto e avvolta in veli che richiamano la Sacra Sindone, non viene annullata ma piuttosto trasfigurata. La vedova rappresenta così un ponte verso la speranza, non essendo più una vittima passiva o una maschera sociale, ma piuttosto una presenza ieratica che porta i segni della tragedia ma testimonia anche la speranza di una vita oltre la morte. La figura femminile non è più un oggetto di cronaca o di critica ma un’icona universale di resilienza spirituale (tavola 56¹³⁹), capace di attendere la luce della Resurrezione oltre le macerie della storia, proprio come il paesaggio rinnovato e il Volto di Cristo.

¹³⁶ “*Guerre detestate dalle madri*”, vedi appendice numero 22.

¹³⁷ “*Mio dolce paese, dove sei?*”, vedi appendice numero 24.

¹³⁸ “*Dobbiamo morire, noi e tutto ciò che è nostro*”, vedi appendice numero 23.

¹³⁹ “*In questi tempi neri di arroganza e incredulità, Nostra Signora di Finisterre vigila*”, vedi appendice numero 30.

3.3 Il processo incisivo di Georges Rouault

“*Ho l'impressione che il mio lavoro sia come un lamento che sale verso il cielo*”¹⁴⁰.

Da *Souvenirs intimes*

Come già accennato più sopra, per Georges Rouault la lastra di rame non rappresenta un supporto statico per la produzione del segno ma piuttosto un vero e proprio palinsesto esistenziale, un campo di battaglia in cui l'artista ingaggia una lotta fisica con la materia. La sua produzione grafica, dominata dalla monumentale serie del *Miserere*¹⁴¹, si configura come un processo stratigrafico unico nella storia dell'arte, dove la tecnica diventa preghiera e lamento che sale verso il cielo.

Del resto Rouault non considera mai le sue lastre finite e l'uso combinato di strumenti quali la puntasecca, la rotella e il brunitoio trasforma la sua incisione in un processo di volta in volta additivo e sottrattivo. In particolare, brunitoio e raschietto testimoniano il suo continuo pentimento creativo portando la matrice ad uno spessore materico unico nel suo genere: egli non accetta la definitività del segno inciso e i suoi continui spegnere neri troppo carichi e abbassare rilievi eccessivi testimoniano un'insoddisfazione cronica che è in realtà la sua forza creativa. La lastra diventa un terreno di scontro in cui la rotella apporta caos e densità, la puntasecca impone l'ordine tragico del contorno e il brunitoio estrae la speranza dalla materia martoriata.

L'incipit del processo creativo di Rouault si distacca radicalmente dal purismo calcografico tradizionale. L'artista predilige, infatti, una genesi complessa che parte dall'uso dell'eliografia e cioè da un procedimento chimico-fotografico atto a trasportare sulla matrice i chiaroscuri di schizzi a olio o i lavaggi d'inchiostro precedentemente realizzati su carta. Tuttavia, lungi dall'essere un fine riproduttivo,

¹⁴⁰ Rouault Georges, *Souvenirs intimes*, Frapier, Parigi, 1926.

¹⁴¹ Tutte le tavole del *Miserere* sono realizzate ad acquatinta e puntasecca su eliografia; in alcune tavole nella rielaborazione definitiva si notano interventi con rotella, raschietto e brunitoio.

l'eliografia fornisce al pittore una fantasmagoria tonale, una base di grigi definibile come una "grisaille"¹⁴² metallica. Su questo spettro preesistente, l'artista interviene con furia quasi iconoclasta ribaltando tutti i concetti novecenteschi di "originale" e di "copia". La matrice non è più un veicolo di duplicazione ma un supporto su cui esercitare una revisione praticamente infinita, anticipando in tal modo le riflessioni post-moderne sulla manipolazione dell'immagine. L'eliografia gli permette così di lavorare su composizioni complesse senza perderne il senso originale, consentendogli una revisione infinita e un risultato finale che nella sua modernità appare quasi arcaico.

Anche l'acquatinta¹⁴³, nelle mani di Rouault, perde la sua funzione accessoria di velatura delicata per farsi architettura cromatica. Attraverso morsure prolungate e ripetute - ottenute lasciando la lastra nell'acido per lungo tempo -, l'artista scava solchi di una profondità tale da trattenere considerevoli masse di inchiostro allo scopo di ricavarne un nero sia vellutato che ipnotico. L'integrazione con la tecnica del "contorno a piombo" e l'uso dell'acquatinta a riserva (il metodo dello zucchero)¹⁴⁴, permettono di mantenere la fluidità della pennellata diretta sul metallo. Il risultato così ottenuto è una texture granulosa che non assorbe la luce ma la trattiene drammaticamente conferendo al foglio una dimensione monumentale. Nel *Miserere*, in particolare, questa sua maestria tocca l'apice: la luce non appare più come un riflesso esterno ma piuttosto come un'epifania che

¹⁴² Per "grisaille" si intende una tecnica che utilizza diverse gradazioni di grigio per imitare l'aspetto di un bassorilievo in marmo o in pietra, tale tecnica si gioca su contrasti netti tra luci taglienti e ombre profonde per dare l'illusione di una superficie riflettente e solida.

¹⁴³ La lastra viene innanzitutto sgrassata con acqua e aceto e successivamente cosparsa con polvere di colofonia, una resina naturale particolarmente instabile. Per fissarla è necessario riscaldare la lastra con un fornello o una torcia, in modo che ogni granello di colofonia si scioglia formando una piccola goccia trasparente capace di aderire al metallo. Infine la lastra viene immersa nell'acido, che scava interstizi tra un granello e l'altro nei quali l'inchiostro può depositarsi.

¹⁴⁴ Acquatinta a riserva di zucchero (lift-ground etching): a differenza dell'acquatinta tradizionale dove si lavora in negativo coprendo ciò che deve restare bianco, la tecnica dello zucchero permette di lavorare in positivo, dipingendo direttamente ciò che diventerà nero. Allo scopo si utilizza un composto di zucchero, inchiostro di china e gomma arabica e si usa tale soluzione zuckerina come se fosse acquarello o tempera. Una volta asciutta, tutta la lastra viene coperta da una sottile vernice protettiva e poi viene immersa in acqua tiepida. Lo zucchero si scioglie, si gonfia e solleva la vernice sovrastante lasciando il metallo scoperto esattamente dove l'artista ha dipinto.

sembra erompere direttamente dall'oscurità del fondo, sottolineando così la tensione spirituale dei soggetti ritratti.

Bisogna inoltre sottolineare come raramente Rouault usi l'acquatinta in purezza ma preferisca combinarla con altri procedimenti. Infatti, se l'acquatinta definisce le masse è la puntasecca ad imporre invece l'ordine tragico del contorno. Rouault non la utilizza per virtuosismo calligrafico ma come strumento di scavo quasi brutale: incidendo con forza il metallo, egli solleva le "barbe" - residui metallici ai lati del solco - che in fase di stampa conferiscono ai tratti una pesantezza materica e una vibrazione emotiva unica. Questi segni spezzati e mai fluidi diventano una sorta di trascrizione visiva dell'inquietudine spirituale dell'artista, conferendo alle figure una presenza fisica quasi tattile.

Il processo giunge alla sua maturazione attraverso un'ulteriore metodologia additiva e sottrattiva che assimila l'incisione ad una scultura in argilla. In particolare la rotella - strumento dotato di una testina dentata rotante - viene utilizzata per "sporcare" la perfezione meccanica dell'eliografia, introducendovi una granulazione capace di generare mezze tinte vibranti. Tale strumento apporta così un "caos controllato" alla tavola e cioè una densità atmosferica che annulla ogni vuoto residuo sulla lastra.

Raschietto e brunitoio rappresentano invece gli strumenti del "continuo pentimento" cui si è accennato più sopra. Se il raschietto asporta il metallo per attenuare segni troppo aggressivi, il brunitoio interviene per scacciare le asperità, riportando la superficie allo stato riflettente di uno specchio. Quest'ultimo atto è fondamentale: il brunitoio diventa per Rouault l'equivalente del bianco sulla tavolozza. Schiacciando il rame egli estrae la speranza dalla materia martoriata ed è per mezzo della levigatura che i volti dei Cristi del *Miserere* o le luci dei suoi circhi iniziano a brillare di luce propria, emergendo vittoriosi dall'oscurità di quel campo di battaglia che è la lastra.

3.4 Fortuna critica del ciclo

Per Georges Rouault, l'atto pittorico trascende l'esercizio estetico o la militanza politica contingente per configurarsi piuttosto come una vera e propria missione spirituale. L'artista rivendica un'arte capace di offrire un'ancora di salvezza all'uomo contemporaneo; tuttavia, tale speranza non transita attraverso l'evasione in un'iconografia rassicurante ma affronta di petto la crudezza della realtà per rintracciarvi un senso trascendente. La distinzione tra "sacro" e "religioso" rappresenta in tal senso la chiave di lettura più appropriata per accedere al *Miserere*: l'opera, infatti, non necessita dello spazio fisico della cattedrale perché si costituisce essa stessa come preghiera "visiva". Quello proposto da Rouault è dunque un accostarsi al Mistero in una dimensione di preghiera e di silenzio, dove il rigore della forma e la densità cromatica diventano veicoli verso l'Assoluto.

La fortuna critica del *Miserere* segue una traiettoria autonoma determinata sia dalla sua travagliata gestazione sia dalla potenza del bianco e del nero. Il ciclo si distacca nettamente dalla produzione precedente di Rouault, spesso gravata dal pregiudizio critico verso un espressionismo di matrice cristiana giudicato talvolta troppo ostico. Al momento della pubblicazione definitiva nel 1948, l'accoglienza di pubblico e di critica oscilla tra stupore e diffidenza: in un panorama artistico europeo ormai orientato verso l'astrattismo, il *Miserere* viene percepito come un anacronismo monumentale. Eppure, proprio in questo frangente, Rouault riafferma la necessità di un ritorno alla figurazione tragica.

Tra i primi esegeti a cogliere la portata epocale del ciclo c'è Lionello Venturi¹⁴⁵, il quale intuisce come il *Miserere* non sia una mera serie illustrativa, ma una vera e propria "architettura del dolore". Egli evidenzia infatti come la tecnica dell'acquatinta permetta di raggiungere neri di profondità abissale, capaci di

¹⁴⁵ Venturi è tra i primi a sottolineare come la perizia tecnica dell'acquatinta nel *Miserere* non sia puro virtuosismo ma lo strumento necessario per dare corpo e profondità al silenzio tragico delle scene rappresentate. Il critico descrive il lavoro di Rouault sulle lastre come un processo di scavo quasi scultoreo affermando che l'artista ha saputo infondere nel rame una "vibrazione luminosa che trasfigura la materia" il ciclo gli appare come una "successione di immagini-simbolo" che elevano il dolore individuale a una dimensione cosmica.

conferire corpo e volume al silenzio. A suo parere: “*Sembra che il mondo per lui non sia che un deserto; le sue stesse case sono lugubri e la sua umanità erra fra la terra e le case come in un paesaggio di rovine. Il Cristo o qualche poveruomo partecipano a questa desolazione. In questa visione apocalittica della natura, la vita, la luce non sono che nel cielo. Il solo rifugio della terra è la sua aspirazione di colore e luce, il suo slancio verso l'aldilà*”¹⁴⁶.

Il contributo di Luigi Carluccio (1958) arricchisce il dibattito critico di nuove prospettive, rintracciando nel *Miserere* l'esito di un processo creativo lungo e tormentato. Il critico rilegge le genesi dell'opera come una “lunga schermaglia” tra l'artista e il mercante Vollard, vinta da Rouault in nome della propria coerenza interiore. Tale tensione si riflette nella materia stessa delle tavole: Carluccio vi evidenzia infatti come l'uso di solchi profondi, morsure e “cento pentimenti” finisca con lo strutturare l'immagine in un corpo solido quasi “legato col piombo” come una vetrata. Per lo studioso, tutta l'opera è un dialogo tra Cristo e la morte, dove l'oggetto è l'uomo “gettato in un orribile avventura”. Anche lo spettacolo del conflitto bellico viene traslato in figurazioni che ne mantengono intatta la drammaticità, supportate da titoli (da *Homo homini lupus* a *Senza vita e senza gioia*) che non distolgono lo spettatore, ma servono a ingigantirne il significato reale delle singole tavole. Carluccio definisce Rouault come il più autentico pittore religioso del tempo, scrivendo: “*Nella sua opera ogni cosa sottintende il riferimento a un punto di fuoco [...] che assume sempre le fattezze del volto di Cristo e di altri volti che ne riverberano la durata perenne sotto specie del dolore e della speranza. Questo riferimento si fa più preciso e assume una intensità che colpisce lo spettatore quasi fisicamente nelle grandi pagine di Miserere et Guerre; la serie delle acqueforti nella quale Rouault riversò per molti anni [...] tutta la sua passione di artista, dell'uomo e di credente*”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Crispolti Enrico, *Rouault. I Maestri del colore*, Fabbri editori, Milano, 1965.

¹⁴⁷ Carluccio Luigi, «*Un'arte che guarda al Cielo fra gli orrori o nella preghiera (Il Miserere di Rouault)*» in *Gazzetta del Popolo*, Torino, 26/02/1958.

Nel 1965, la riflessione critica si articola maggiormente con i contributi di Marchiori e Crispolti. Giuseppe Marchiori, in particolare, delinea il contesto quasi claustrofobico della creazione e descrive Vollard come un prevaricatore astuto che tiene Rouault prigioniero nell'atelier: *“Erano le incisioni per il «Miserere» e per la «Guerre», le più vicine al suo estro fantastico, ma che, per un lungo periodo di anni, furono la dannazione, l'incubo e l'ossessione di Georges Rouault, condannato alla reclusione nello studio che il «negriero» Vollard gli aveva dato nell'ultimo piano della sua casa, per tenerlo sott'occhio, per avere a portata di mano tutta la sua produzione”*¹⁴⁸. Attraverso questa analisi, Marchiori evidenzia la transizione stilistica dell'artista che attraversa una fase iniziale dedicata alla satira, al circo e a Ubu, espressa mediante una pittura sociale dal timbro emotivo grottesco e ironico, per poi passare a una seconda fase di studio rigoroso del segno con l'adozione dell'acquaforte e del bianco e nero dal timbro drammatico; nella sua maturità, il pittore approda infine ad un cromatismo profondo e caratterizzato da contorni neri, dove il linguaggio si fa espressionista e spirituale.

Parallelamente, Enrico Crispolti identifica nel *Miserere* un punto di svolta cruciale per l'intera evoluzione di Rouault. Secondo lo studioso, l'opera non è solo un esercizio artistico formale, ma la risposta diretta al trauma della Prima Guerra Mondiale e cioè il riflesso di un *“dramma fisico e morale”* che segna profondamente l'artista. In questo ciclo, sempre secondo tale critico, Rouault raggiunge una piena maturità linguistica, passando dalle *“deformazioni” giovanili* a una sintesi espressiva più alta e potente. Crispolti osserva anche come l'artista inizi a distaccarsi dalla sua precedente osservazione *“astiosa”* e punitiva della società - tipica dei suoi lavori sui giudici e le prostitute - per approdare a una visione universale. Tale passaggio segnerebbe dunque l'esaltazione dei temi biblici e di un *“ritrovato primordio morale”* dove Rouault cerca una verità che vada *“al di là delle contingenze drammatiche della realtà”*, trovando rifugio nella fede. Il lungo periodo di sofferenza dedicato al ciclo viene così descritto come una

¹⁴⁸ Marchiori Giuseppe, *Georges Rouault*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1965, p.13.

necessaria "decantazione del mondo interiore", fondamentale per lo sviluppo dello stile ieratico degli anni Trenta. In sintesi, per Crispolti il *Miserere* è l'architrave che permette a Rouault di trasformare il dolore del mondo in una "testimonianza di fede scarna ed ascetica"¹⁴⁹.

In tempi più recenti, Flavio Arensi definisce l'opera non come un precetto moralistico ma piuttosto come il manifesto di un nuovo umanesimo, in cui l'essere umano è posto al centro di un teatro dell'assurdo: "Georges Rouault non sembra mai moralista, tanto più nella sua opera maggiore, il *Miserere*, dove racconta e forse amplifica le condizioni dell'umanità (o della disumanità); come pochi altri contemporanei rappresenta l'uomo, ponendolo al centro di un teatro talvolta assurdo, altre di squallida insensatezza, tuttavia lascia che a giudicare sia l'osservatore, mentre delinea in termini poetici un nuovo umanesimo cristianizzato (se non cristianizzante) in cui la figura dello sconfitto è tuttavia salvifica: esagerando si potrebbe affermare che Rouault tratti non l'umanità ma l'umanesimo"¹⁵⁰.

Sul fronte internazionale, la riflessione assume nel tempo dimensioni filosofiche e prospettive filologiche moderne. Jacques Maritain¹⁵¹, è il primo a elevare il ciclo a simbolo universale della condizione umana. Per il filosofo, le tavole del *Miserere* sono lo specchio di un'umanità ferita ma intrinsecamente redenta dalla bellezza del segno. Maritain ravvisa nel ciclo una sorta di ricapitolazione di tutta la poetica dell'artista ed infatti scrive: "Nel suo *Miserere* e nelle struggenti crocifissioni, tutto è attratto dalla misericordia di Cristo, tutto la indica. Il senso di questa misericordia è il segreto della commovente serenità degli ultimi anni di Rouault"¹⁵². E ancora: "Le tavole del «*Miserere*» (e della «*Guerre*») costituiscono le stazioni di un'ideale «via crucis» dell'umanità: un'umanità dolorante nel suo

¹⁴⁹ Crispolti Enrico, *Rouault. I Maestri del colore*, Fabbri editori, Milano, 1965.

¹⁵⁰ *Georges Rouault: Miserere*, a cura di Flavio Arensi, Domitilla Vallemanni, Elena Feggi, Silvana Editoriale, Milano, 2007, p.13.

¹⁵¹ Il filosofo descrive il ciclo non come una semplice sequenza di tavole sacre ma come una trasposizione della sofferenza umana nell'ordine dell'eternità, dove la materia grezza dell'incisione diviene il luogo di una rivelazione spirituale. A suo parere, Rouault è l'unico artista moderno capace di non tradire la fede attraverso il sentimentalismo ma di esprimerla con la verità tragica della forma.

¹⁵² Maritain Jacques, *Rouault*, a cura di Galeazzi Giancarlo, La Locusta, Vicenza, 1985, p. 55.

esilio, protesa ad interrogarsi sulla sua condizione: un'umanità smarrita di sé stessa e - consapevole o meno - esigente di Dio. In questa prospettiva, potremmo dire che quella del «Miserere» è un'umanità che ricapitola tutte le precedenti creature rouaultiane: dalle «filles» ai «clowns», dai giudici ai condannati. Costante, infatti, è il messaggio di Rouault: il riscatto dell'uomo non proviene solo dall'uomo. Il «Miserere» è la Divina Commedia di Rouault: dal «Miserere mei, domine...» a «Le sue piaghe ci hanno guarito», lo scandaglio rouaultiano della condizione umana mette in luce che l'amore è l'esperienza che, sola, permette di dare all'esistenza il suo vero significato»¹⁵³.

Oggi l'esegesi sembra avere ampiamente superato la lettura strettamente confessionale, analizzando l'opera come un'anticipatrice delle estetiche della memoria e del trauma. Il *Miserere* viene ora letto come un monito etico che prefigura la critica alla “banalità del male”¹⁵⁴ ed è celebrato come il vertice dell'incisione del XX secolo, una sorta di “cattedrale di carta” che colloquia con un pubblico globale dove il Cristo di Rouault costituisce l'archetipo dell'innocente perseguitato.

Infine, in questa direzione si muove anche la critica istituzionale di Angela Lampe, che adotta un approccio filologico moderno, interpretando il *Miserere* come un'opera di resilienza visiva. Attraverso lo studio del lavoro ossessivo sulle lastre, la Lampe vede un tentativo da parte di Rouault di esorcizzare la violenza dei conflitti mondiali. Ella supera la dicotomia tra sacro e profano, rilevando una sostanziale identità tra il Volto di Cristo e quello del clown o della prostituta e superando la marginalità di questi ultimi attraverso una luce che conferisce loro una dignità sacrale¹⁵⁵.

¹⁵³ *Il Miserere e l'umanesimo di Rouault* in *Rouault*, a cura di Galeazzi Giancarlo, Gilberto Baglioni Editore, Ancona, 1977, p.220.

¹⁵⁴ L'espressione è stata coniata da Hannah Arendt nel celebre saggio “*La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*”, 1963. In questa sede, tale richiamo sottolinea come l'opera di Rouault anticipi la riflessione sulla natura impersonale del male moderno, contrapponendovi la figura dell'innocente perseguitato.

¹⁵⁵ “Il confine tra il volto del Cristo e quello del clown o della prostituta è nullo. Il *Miserere* è il culmine di questa fusione, dove l'umanità più bassa viene investita di una dignità sacrale attraverso la luce del bianco e nero”.

Lampe Angela, *Georges Rouault*. Parigi, Éditions du Centre Pompidou, Parigi, 2021.

La “cattedrale di carta” di Rouault si rivela in conclusione un’opera di modernità assoluta e appare come un dialogo serrato con le fratture del Novecento che riverbera fino ai nostri giorni. Nobilitando la fragilità umana attraverso la forza del nero e l’ascesi del segno, il pittore anticipa così la sensibilità contemporanea verso il tema della vulnerabilità. Il suo lascito, dunque non è solo estetico ma anche profondamente etico: si tratta in ultima analisi, di una testimonianza capace di riscattare la dignità degli ultimi sotto la luce di una bellezza tragica e necessaria.

4. Le mostre

4.1 Le esposizioni internazionali e italiane: casi significativi

L'itinerario espositivo di Georges Rouault si configura come un'esperienza di respiro universale la quale, attraversando le tensioni del Novecento, proietta il proprio vigore esegetico nel nuovo millennio. L'ampiezza della fortuna critica dell'artista è tale da rendere complessa un'archiviazione sistematica; tuttavia, l'analisi di alcune tappe dirimenti permette di ricostruirne l'ascesa da protagonista delle prime sperimentazioni d'avanguardia nel contesto parigino a maestro indiscusso del modernismo internazionale¹⁵⁶.

La parabola di Rouault ha origine nei primi anni del secolo a Parigi, in un clima di profondo rinnovamento culturale. Co-fondatore del Salon d'Automne (1903) e assiduo espositore al Salon des Indépendants, l'artista si colloca in quegli ambiti liminari dove il suo espressionismo aspro e la virulenza delle tematiche sociali iniziano a scardinare i precetti della critica conservatrice. Dopo la prima personale del 1910 presso la Galleria Druet, un ruolo di primo piano nel processo di internazionalizzazione dell'opera rouaultiana è ascrivibile a Pierre Matisse. Tra gli anni Trenta e Quaranta, il gallerista promuove instancabilmente le opere del maestro a New York, consolidandone il posizionamento tanto sul mercato quanto nelle istituzioni museali statunitensi.

Nel 1937, in seno all'Esposizione Universale di Parigi, il Petit Palais tributa al pittore un omaggio significativo all'interno della rassegna "*I Maestri dell'arte indipendente*", dove figurano quarantadue tele emblematiche del suo percorso intrapreso sin dal 1905. Questo fermento critico tocca il proprio apogeo

¹⁵⁶ Elenco delle esposizioni presente nei testi:

- Courthion Pierre, *Rouault*, il Saggiatore, Milano, 1964, pp. 414- 416.
- Rouault Georges, *Forme, couleur, harmonie*, Cat. mostra, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasburgo, 2006, pp. 238- 253.

nell'attività del MoMA (Museum of Modern Art) di New York: se nel 1938¹⁵⁷ l'istituzione dedica una prima esposizione alla produzione grafica, è l'importante retrospettiva del 1945¹⁵⁸ a fungere da volano per la definitiva consacrazione internazionale di Rouault. Presentando in modo organico dipinti, incisioni e arazzi, il museo newyorkese sancisce il ruolo dell'artista nel canone del modernismo, provocando una profonda ricezione estetica nel pubblico d'oltreoceano.

Il secondo dopoguerra segna l'apice della maturità critica di Rouault. Nel 1948 l'artista partecipa alla Biennale di Venezia, mentre simultaneamente la Galerie des Garets di Parigi ospita l'*editio princeps* del monumentale ciclo del *Miserere*.

Il 1950 rappresenta un'altra data spartiacque: in occasione dell'Anno Santo, le opere di Rouault vengono incluse nella Mostra Internazionale d'Arte Sacra a Roma. L'evento istituzionalizza così l'ingresso ufficiale del suo linguaggio materico e della sua poetica del sacro nei circuiti istituzionali della Chiesa.

L'influenza di Rouault si estende progressivamente verso nuovi orizzonti: le esposizioni di Tokyo e Osaka del 1953 rivelano una sorprendente affinità elettiva tra la forza del segno nero - quasi calligrafico - e la sensibilità visiva nipponica.

L'anno successivo la storica rassegna del PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea) di Milano, comprendente circa cento opere, conferma la centralità del maestro nel dibattito artistico nazionale, mentre l'esposizione a Gerusalemme nel 1955 introduce l'iconografia sacra rouaultiana in Medio Oriente.

Il ciclo delle grandi mostre storiche si conclude idealmente con la "Donation Rouault" allo Stato francese, presentata al pubblico nel 1964 al Louvre con l'esposizione "Georges Rouault: Œuvres inachevées données à l'État".

Negli anni Settanta e Ottanta, l'attenzione esegetica si sposta su approfondimenti monografici di alto profilo, come documentato dalle rassegne alla Haus der Kunst di Monaco¹⁵⁹ (1974) e alla Royal Academy di Londra¹⁶⁰ (1993).

¹⁵⁷ "The Prints of Georges Rouault", 28 settembre-18 novembre 1938, MoMA.

¹⁵⁸ "Rouault", 4 aprile - 3 giugno 1945, MoMA.

¹⁵⁹ "Georges Rouault. 1871-1958. Haus der Kunst, München, 23 marzo-12 maggio 1974"

¹⁶⁰ "Georges Rouault. The Early Years 1903-1920".

Il nuovo millennio offre ulteriori chiavi di lettura: così se nel 2007 la mostra “*Georges Rouault. Forme, couleur, harmonie*” al Musée d’Art Moderne et Contemporain di Strasburgo¹⁶¹ rilegge l’intera produzione sotto il profilo della sintesi cromatica, quella del 2008 dal titolo “*Georges Rouault, L’effervescence des débuts*”¹⁶² - tenutasi presso il Centre Pompidou - restituisce il profilo di un artista “primitivo moderno”, capace di audacia tecnica ma profondamente legato alla spiritualità medievale e alle vetrate gotiche.

Il legame con l’Italia si è rinnovato nel 2015 presso le Sale Viscontee del Castello Sforzesco di Milano¹⁶³, dove la mostra “*Georges Rouault. Opere Grafiche*”, curata da Paolo Bellini, permette una disamina integrale dei grandi cicli incisori.

Recentemente il Centre Pompidou ne indaga nuovamente la statura calcografica con la rassegna “*Rouault, l’œuvre gravé*” (2021), curata da Angela Lampe.

La proiezione asiatica dell’artista trova invece una consacrazione definitiva nel 2023 a Tokio, con la retrospettiva “*Form, Color, Harmony*” al Panasonic Shiodome Museum¹⁶⁴, ribadendo l’attualità della sua estetica.

Per finire, quasi a volerne ricongiungere la dimensione globale a quella più intima e sacrale, un’importante testimonianza del magistero di Rouault è affidata all’esclusiva esposizione del ciclo del *Miserere* presso il M.A.C.S. di Romano di Lombardia, unico polo museale in Italia a custodirlo in toto. Qui, la forza espressiva dell’artista continua a interrogare il presente, dimostrando come la sua densità materica e spirituale non conosca distanze ma trovi in questo luogo di autentica custodia il suo baricentro elettivo.

¹⁶¹ Catalogo presente all’interno nel M.A.C.S.: Rouault Georges, *Forme, couleur, harmonie*, Cat. mostra, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasburgo, 2006.

¹⁶² Mostra tenutasi in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Rouault.

¹⁶³ Catalogo presente all’interno nel M.A.C.S.: Bellini Paolo, *Georges Rouault: opere grafiche*, a cura di Edizioni ETS, Milano, 2015.

¹⁶⁴ Il Museo custodisce una delle collezioni di Rouault più importanti al mondo con circa 260 opere.

4.3 Il *Miserere* al Museo di Romano di Lombardia

4.3.1 Modalità di acquisizione e ingresso nel museo

La presenza dell'intero ciclo del *Miserere* presso il M.A.C.S. rappresenta l'esito di un colto percorso collezionistico, originato dalla sensibilità critica di Maria Palumbo Sormani, a lungo titolare della Galleria Zelkova di Rho (MI). Il suo interesse vero l'opera di Rouault è mutuato, almeno inizialmente, da circuiti galleristici milanesi che introducono la collezionista non solo alla poetica dell'artista francese ma anche al fascino filologico delle sue cosiddette, "opere biffate" conquistandola definitivamente.

Il nucleo originario della collezione si costituisce con l'acquisto di una delle tavole dedicate alla Maternità, caratterizzata da una solida resa plastica nel gesto della Vergine verso il Bambino. Un aneddoto familiare correda questa prima acquisizione: il figlio secondogenito della signora Sormani, pur ricorrendo a un metro di paragone tipicamente adolescenziale basato sul valore venale dei "motorini" per quantificare l'eccezionalità dell'acquisto, ne coglie immediatamente il valore intrinseco, validando così la scelta materna.

Questa "scintilla" d'interesse si muta presto nella volontà di ricomporre l'intero corpus. Dopo un tentativo andato a vuoto presso un'asta milanese, la ricerca si conclude alla fine degli anni Duemila con il reperimento di tutte le cinquantotto tavole presso una galleria parigina. Negli anni successivi, il ciclo è oggetto di un'intensa attività espositiva itinerante che tocca la Galleria Bellinzona e comprende mostre a Peschiera, Lecco, Lugano e Legnano. In tali occasioni, grazie al supporto tecnico del collezionista Tavola diventa possibile affiancare alle incisioni definitive alcuni "stati precedenti", offrendo così agli studiosi una preziosa testimonianza dell'iter creativo e dell'evoluzione del segno in Rouault. Di particolare rilievo è la tappa di Legnano, dove l'accuratezza dell'allestimento riceve il plauso del nipote dell'artista, che ne riconosce la superiore qualità espositiva e la perfetta fruibilità critica.

Il definitivo trasferimento a Romano di Lombardia avviene nel 2024, in coincidenza con la centesima esposizione del M.A.C.S. Il legame con l'istituzione si deve al fruttuoso incontro tra la famiglia Sormani e Monsignor Tarcisio Tironi, direttore del museo e profondo esegeta dell'opera di Rouault. La vocazione del museo verso l'artista è d'altronde già segnata: fin dall'inaugurazione della sezione di grafica Monsignor Tironi insiste per l'acquisto di una tavola del *Miserere*, ponendo così le basi per quello che sarà un approdo naturale dell'istituzione stessa. L'acquisizione dell'intero ciclo è stata formalizzata mediante l'istituto del deposito a lungo termine. La scelta della famiglia Sormani sottende infatti una precisa volontà etica e cioè quella di sottrarre il capolavoro alla staticità del collezionismo privato per restituirlo alla sua dimensione pubblica. Dunque il M.A.C.S. si configura oggi come una delle rare fondazioni internazionali capaci di offrire una visione integrale del *Miserere*, con l'auspicio che in futuro il deposito possa evolvere in un'acquisizione definitiva.

4.3.2 La mostra del 2024 a Romano di Lombardia

La mostra "*Miserere. Georges Rouault. Attraversare la notte per poter gustare la bellezza della luce*" (24 febbraio - 12 maggio 2024), curata da Monsignor Tironi e allestita dallo studio dell'architetto Previtali, trova la sua sede ideale nella Chiesa della Grotta di Romano di Lombardia.

L'intervento museografico si avvale di un registro cromatico forte, con un lungo setto murario giallo che scandisce lo spazio della navata, fungendo da supporto espositivo per le cinquantotto tavole. L'ordinamento delle opere segue così una scansione su due registri sovrapposti, imponendo un ritmo di lettura alternato superiore-inferiore e procedendo da sinistra verso destra. L'inaugurazione, svoltasi alla presenza del Presidente del M.A.C.S. Monsignor Paolo Rossi e della famiglia Sormani, è arricchita dai contributi della storica d'arte Micaela Mander e dagli interventi musicali di F. Priondini; l'evento dà poi il via a un palinsesto di iniziative collaterali, che vanno dalle "meditazioni con le immagini" ai dialoghi

interdisciplinari tra arte e musica. Da segnalare a tale riguardo sono anche la serata con il gruppo adolescenti dell'Oratorio S. Filippo Neri (4 marzo) e il ciclo di appuntamenti "*Verso la luce in musica. Artisti che dialogano con le incisioni di Rouault*", tenutisi nelle date del 12 aprile (pianoforte e fisarmonica), del 19 aprile (sassofoni e chitarra) e del 3 maggio (chitarra).

Il successo di critica e di pubblico è senz'altro favorito dalla scelta della gratuità, coerente con la missione di divulgazione culturale e spirituale del museo.

Nell'ambito del ciclo di incontri "meditazioni con le immagini", quello del 1° marzo porta il titolo di "*Camminando con il velo della Veronica*", quello dell'8 marzo consiste in un approfondimento sul tema de "*La donna nel Miserere di Rouault*" e l'ultimo del 22 marzo ruota intorno alla tavola "*Cantate il Mattutino: il giorno rinasce*". A corredo della mostra è stato inoltre presentato il n. 10 de "I Quaderni del M.A.C.S.", una raccolta di firme d'autore dedicata all'opera di Rouault; curata da Monsignor Tarcisio Tironi, la pubblicazione è accompagnata dai commenti musicali di F. Pirondini al pianoforte e N. Viviani al flauto.

In tutte queste occasioni, Monsignor Tironi delinea percorsi volti ad approfondire l'esegesi dei contenuti del *Miserere* e ad alimentarne una riflessione condivisa. In particolare, Tironi identifica nell'opera di Rouault una rappresentazione cruda e tangibile della condizione umana, percepita come un "*abisso d'angoscia, d'errore e di malvagità*". Tuttavia, l'impressione dominante dell'osservatore non è il nichilismo, bensì la coesistenza di tale miseria con la luce della Misericordia. A suo parere, in quest'ottica il ciclo diventa una traduzione visiva della preghiera del Salmo 50/51, dove la fatica del "*duro mestiere di vivere*" trova un suo contrappunto nella certezza di una speranza che resiste e che è sintetizzata nella folgorante espressione "*Domani farà bello*".

In seconda istanza, richiamando i pensieri di Papa Paolo VI e di Jacques Maritain, Tironi eleva la pittura di Rouault al rango di una nuova epifania d'arte sacra: la pittura non è, sempre secondo il prelado, un mero esercizio formale ma un "*modo di salvare gli occhi di tutte quelle anime perdute*". Lo stesso iter artistico del pittore

viene da lui descritto come un movimento dalle tenebre verso la luce più intensa. Egli, infatti, sottolinea come l'arte di Rouault sia capace di rintracciare “*sostanze umane inviolate*” anche nelle esistenze più avviliti, suggerendo quanto la bellezza artistica possa operare quale un principio di redenzione per la dignità umana calpestata.

Un altro punto cardine della riflessione di Monsignor Tironi risiede nell'analogia tra l'atto artistico e il gesto della Veronica: così come la Santa stende il velo sul Volto sofferente di Cristo, Rouault “*stende il suo sguardo sulle sofferenze del mondo*”. Attraverso questo gesto di pietà artistica lo stesso Volto di Gesù si manifesta come l'approdo definitivo, testimoniando la sua “*fedeltà all'uomo fatto di fango e di terra*”. A tale proposito, Tironi osserva con acume logico anche come la serie del *Miserere* sia racchiusa simmetricamente dalla figura di Cristo, a sottolineare che ogni tragedia umana - sia essa la miseria personale o l'orrore della guerra - trova il suo significato ultimo nell'impronta del Volto divino.

E ancora: Monsignor Tironi si sofferma in modo particolare sul messaggio di speranza universale contenuto nella tavola 29¹⁶⁵: *Cantate il Mattutino, il giorno rinasce*. Qui l'impressione prevalente è quella della metamorfosi: la “*immobile notte dell'esistenza*” viene squarciata da una luce che proviene direttamente dal sacrificio sul Golgota. L'arte di Rouault, definita da Tironi carica di “*intensità segnata da dolcezza*”, non si limita infatti a documentare il dolore ma si fa “*cantore e scultore*” di un ricordo indelebile che illumina il destino comune.

In definitiva, dalle riflessioni di Monsignore, emerge una visione di Rouault come artista-profeta, la cui opera non è un oggetto da osservare, ma costituisce un cammino da percorrere. Il rigore analitico di Tironi lega quindi indissolubilmente la tecnica incisoria - scura, materica, “*di fango*” - al contenuto teologico, rendendo il *Miserere* una sorta di paradosso visivo dove l'atrocità del dolore umano incontra l'apice della pietà divina¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Vedi appendice numero 17.

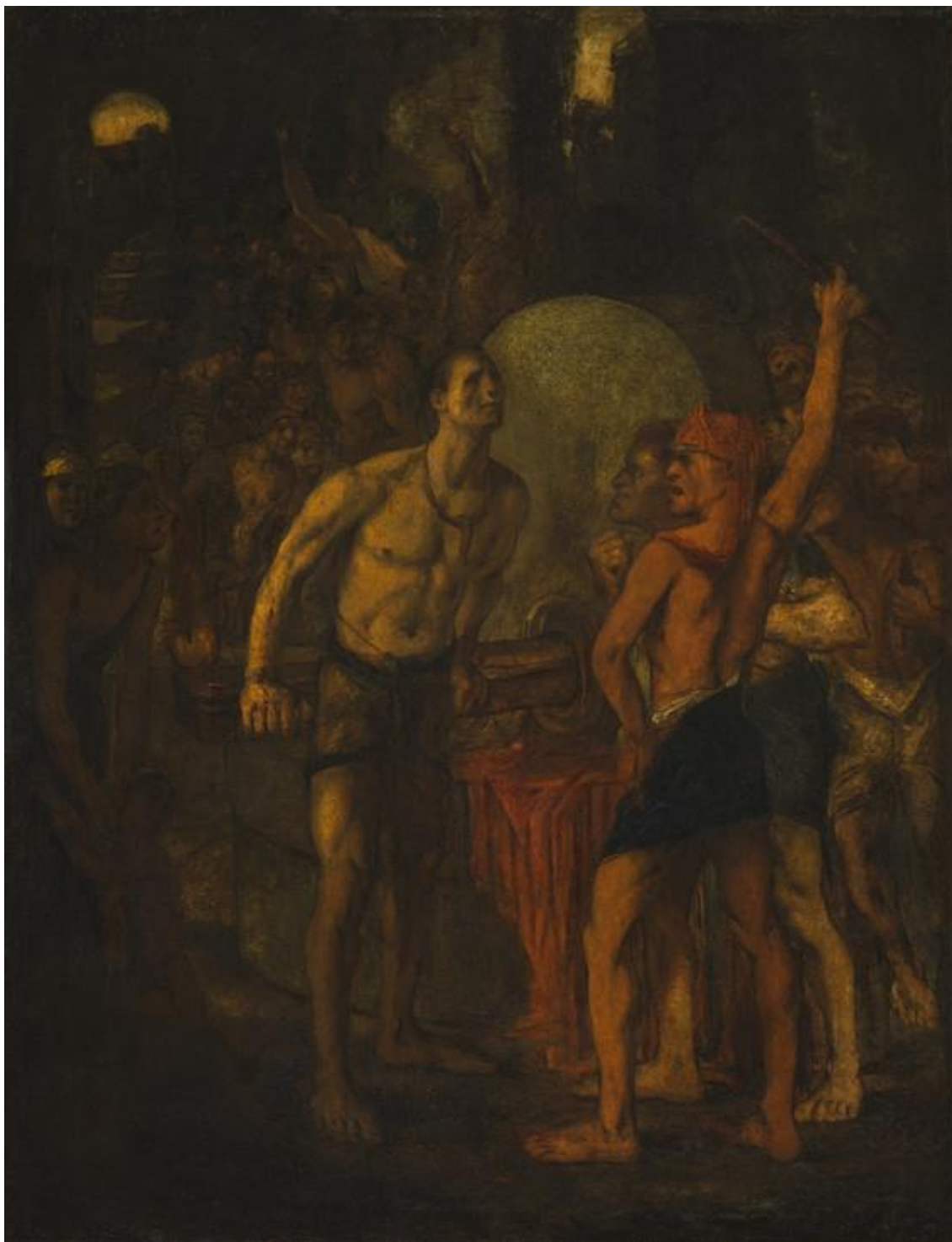
¹⁶⁶ Tironi Tarcisio, *Miserere. Georges Rouault*, M.A.C.S., Romano di Lombardia, 2024.

4.3.3 Stato di conservazione e collocazione attuale

Una volta conclusa la rassegna temporanea, il ciclo appare ora integrato nel percorso permanente del museo, all'interno della sala 8 intitolata a Rinaldo Pigola e collocata al secondo piano dell'edificio. L'attuale soluzione espositiva prevede una struttura autoportante progettata ad hoc, che consente una fruizione dinamica e "circolare" delle opere. Le tavole, conservate nelle cornici originali fornite dalla proprietà, mantengono un ottimo stato di conservazione con carte di inchiostro che non presentano segni di degrado cinetico o biologico, permettendo così di apprezzare appieno la qualità materica e il vigore del segno inciso.

Il criterio di ordinamento rispetta rigorosamente la sequenza filologica voluta dallo stesso Rouault. La disposizione su due livelli, introdotta da un apparato didascalico analitico, garantisce poi il mantenimento del ritmo narrativo e del pathos religioso dell'opera assicurando al contempo al visitatore un'esperienza di immersione totale nel testamento spirituale dell'artista.

5. Appendice



0. Samson tournant la meule,
olio su tela, 1893, LACMA, Los Angeles.



1. Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes,
olio su tela, 1895, Museo di Grenoble.



2. L'enfant Jésus parmi les docteurs,
olio su tela, 1894, Museo Unterlinden, Colmar.



Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.

-
3. Tav. I *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam*,
(*Pietà di me, o Dio, secondo la tua misericordia*), 575x420mm, 1923.



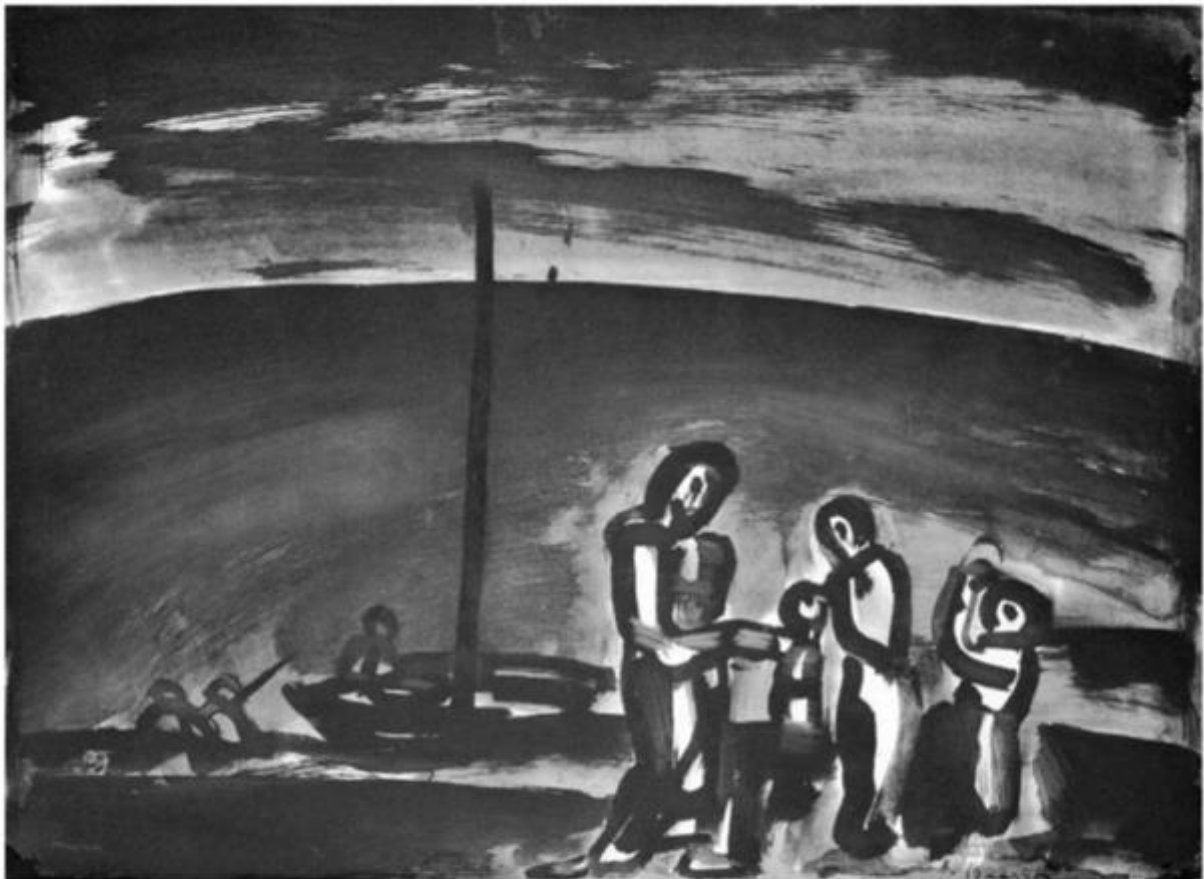
Jesus honni...

4. Tav. Il Jesus honni...
(Gesù schernito...), 575x420mm, 1922.



toujours flagellé..

5. Tav. III toujours flagellé...
(sempre flagellato...), 485x365mm, 1922.



Il arrive parfois que la route soit belle....

6.. Tav. IX **Il arrive parfois que la route soit belle...**,
(*Sembra talvolta che la strada sia bella...*), 375x505mm, 1922.



au vieux faubourg des Longues Peines.

7. Tav. X **au vieux faubourg des Longues Peines**,
(*nel vecchio sobborgo delle Lunghe Pene*), 565x420mm, 1923.



Demain sera beau, disait le naufragé

8. Tav. XI **Demain sera beau, disait le naufragé**,
(*Domani farà bello, diceva il naufrago*), 505x355mm, 1922.



il serait si doux d'aimer.

9. Tav. XIII **il serait si doux d'aimer**,
(*sarebbe così dolce amare*), 573x410mm, 1923.



Fille dite de joie.

10. Tav. XIV **Fille dite de joie**,
(*Donna di piacere*), 505x365mm, 1922.



En bouche qui fut fraîche, goût de fiel.

11. Tav. XV **En bouche qui fut fraîche, goût de fiel,**
(*In bocca che fu fresca, sapore di fiele*), 505x350mm, 1922.



Dame du Haut-Quartier croit prendre
pour le Ciel place réservée

-
12. Tav. XVI **Donne de Haut-Quartier croit prendre pour le Ciel place réservée**,
(*Dama dei Quartieri Alti credi di avere in Cielo un posto riservato*),
572x412mm, 1922.



*Femme affranchie, à quatorze heures,
chante midi.*

13. Tav. XVII **Femme affranchie, à quatorze heures, chance midi,**
(*Donna emancipata alle due canta mezzogiorno*), 555x428mm, 1923.



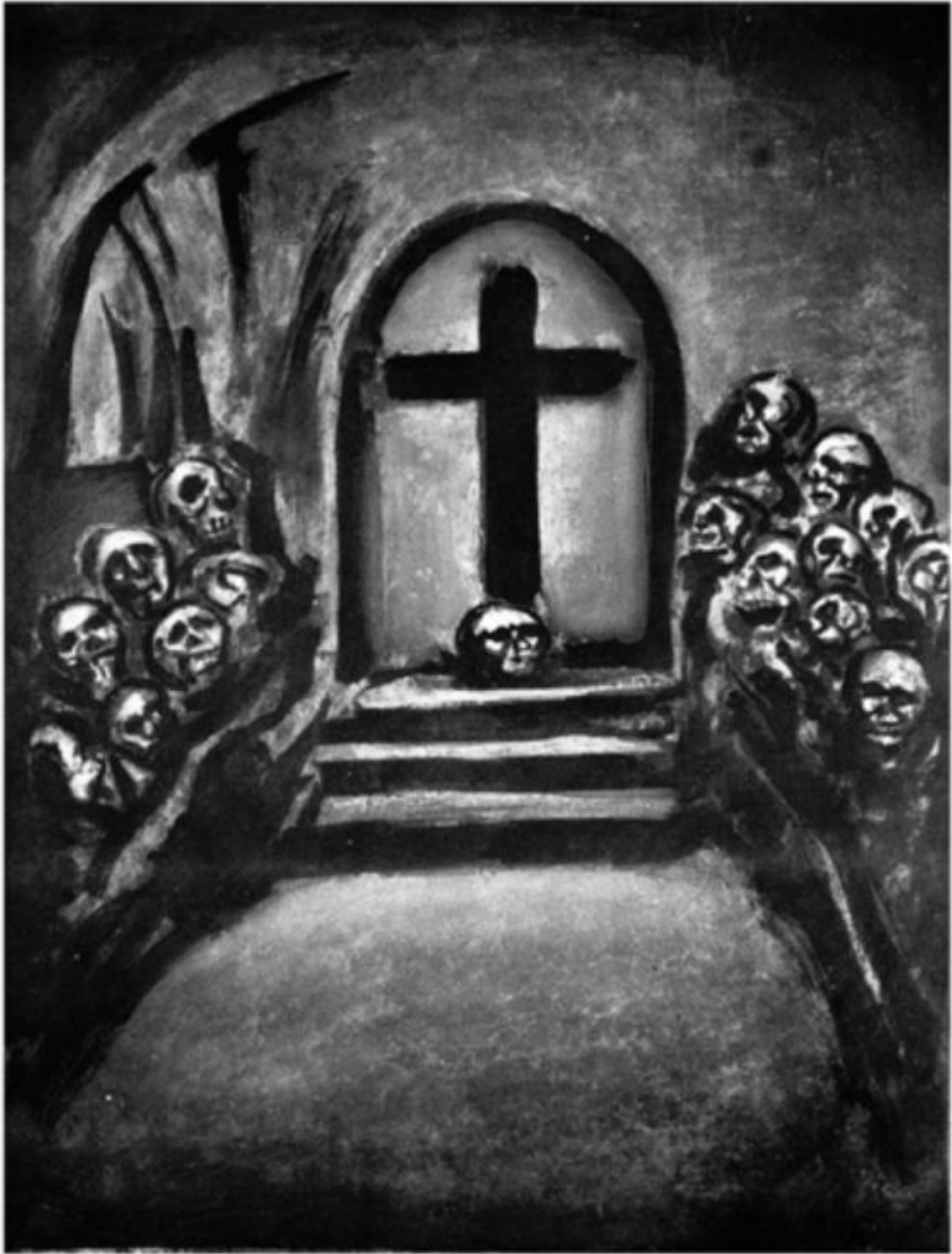
Rue des Solitaires.

14. Tav. XXIII **Rue des Solitaires**,
(*Via dei Solitari*), 365x505mm, 1922.



au pays de la soif et de la peur.

15. Tav. XXVI **au pays de la soif et de la peur**,
(*nel paese della sete e della paura*), 415x583mm, 1923.



"Celui qui croit en moi,
fût-il mort, vivra!"

16. Tav. XXVIII "Celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra",
(*"Chi crede in me, anche se morto, vivrà"*), 575x435mm, 1923.



Chantez Matines, le jour renaît.

17. Tav. XXIX **Chantez Matines, le jour renaît**,
(*Cantate il Mattutino, il giorno rinasce*), 508x365mm, 1922.



Seigneur, c'est vous, je vous reconnais.

18. Tav. XXXII Seigneur, c'est vous, je vous reconnais,
(*Signore, sei tu, ti riconosco*), 570x450mm, 1927.



"Les ruines elles-mêmes ont péri."

19. Tav. XXXIV "Les ruines elles-mêmes ont péri",
(*Anche le rovine sono crollate*), 575x445mm, 1926.



Ce sera la dernière, petit père!

20. Tav. XXXVI **Ce sera la dernière, petit père!**
(*Sarà l'ultima, padre mio!*), 588x430mm, 1927.



Homo homini lupus.

21. Tav. XXXVII **Homo homini lupus**,
(*L'uomo è un lupo all'uomo*), 588x418mm, 1926.



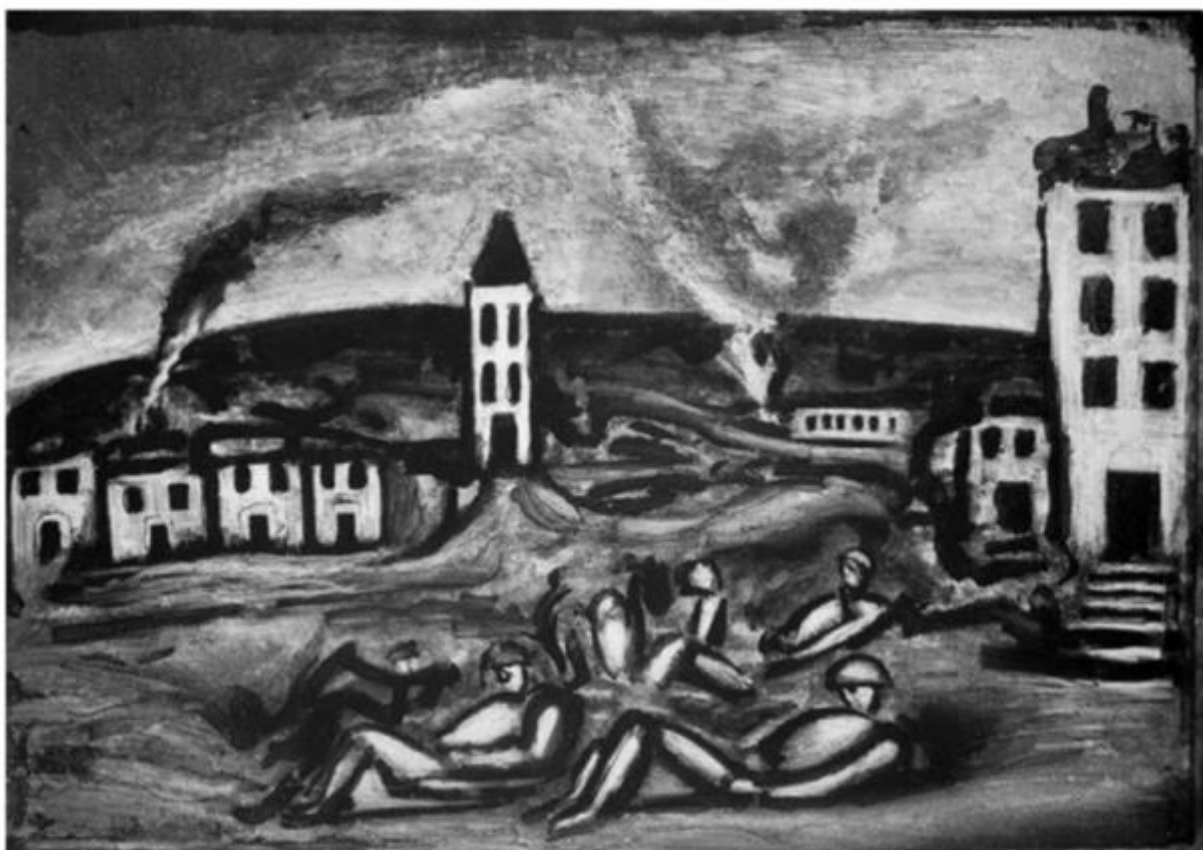
Bella matribus detestata.

22. Tav. XLII **Bella matribus detestata**,
(Guerre detestate dalle madri), 584x440mm, 1927.



"Nous devons mourir,
nous et tout ce qui est nôtre."

23. Tav. XLIII "Nous devons mourir, nous et tout ce qui est nôtre",
(*"Dobbiamo morire, noi e tutto ciò che è nostro"*), 515x364mm, 1922.



Mon doux pays, où êtes-vous?

24. Tav. XLIV **Mon doux pays, où êtes-vous?**
(*Mio dolce paese, dove sei?*), 420x594mm, 1927.



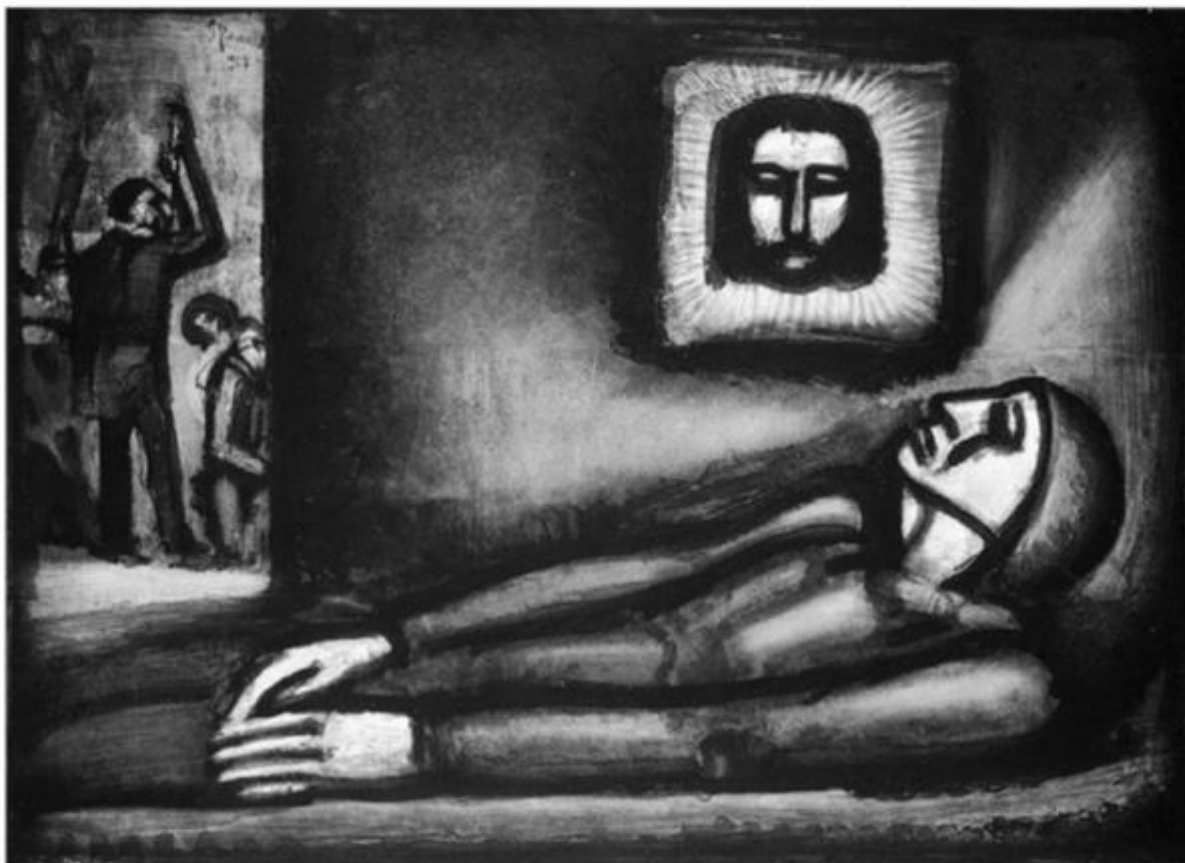
La mort l'a pris
comme il sortait du lit d'orties.

25. Tav. XLV **La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties**,
(*La morte l'ha preso mentre usciva da un letto di ortiche*), 537x332mm, 1922.



"Le juste, comme le bois de santal,
parfume la hache qui le frappe."

-
26. Tav. XLVI "Le juste, comme le bois de sandal, parfume la hache qui le frappe",
(*"Il giusto, come il legno di sandalo, profuma l'ascia che lo colpisce"*),
585x422mm, 1926.



De profundis...

27. Tav. XLVII **De profundis...**,
(*De profundis...*), 430x600mm, 1927.



"Des ongles et du bec."

28. Tav. L "Des ongles et du bec",
(*"Unghie e becco"*), 572x442mm, 1926.



"Debout les morts!"

29. Tav. LIV "Deboit les morts!"
("Si levino i morti!"), 588x444mm, 1927.



En ces temps noirs de jactance et d'incroyance,
Notre-Dame de la Fin des Terres vigilante.

-
30. Tav. LVI **En ces-temps noirs de jactance et d'incroyance, Notre-Dame de la Fin des Terres vigilante,**
(*In questi tempi neri di arroganza e incredulità Nostra Signora di Finisterre vigila*), 585x433mm, 1927.



Sunt lacrymae rerum...

31. Tav. XXVII **Sunt lacrymae rerum**,
(*Sunt lacrymae rerum*), 580x420mm, 1926.

6. Bibliografia

- Allard Roger, *La Revue Indépendante*, Parigi, 1912.
- Bellini Paolo, *Georges Rouault: opere grafiche*, a cura di Edizioni ETS, Milano, 2015.
- Belloni Fabio, *Modigliani e la Scuola di Parigi*, Il Sole 24 ore, Milano, 2008.
- Bloy Léon, *Quatre saison de la captivité à Cochons-sur-Marne, L'invendable (vol. II)*, Mercure de France, Parigi, 1958.
- Botta Giovanni, *Jacques Maritain e Georges Rouault: una corrispondenza tra estetica e poetica*, Vita e Pensiero, Milano, 2015.
- Breton André, *Anthologie de l'Humour Noir*, Éditions du Sagittaire, Parigi, 1940.
- Carluccio Luigi, *Georges Rouault*, Fabbri, Milano, 1967.
- Carluccio Luigi, «Un'arte che guarda al Cielo fra gli orrori o nella preghiera (Il Miserere di Rouault)» in *Gazzetta del Popolo*, Torino, 26/02/1958.
- Cogniat Raymond, «Georges Rouault et Ambroise Vollard», in: *Beaux-Arts* n.24, Parigi, 1933.
- Coquiote Gustave, *Cubistes, futuristes, passésistes*, Ollendorf, Parigi, 1919.
- Courthion Pierre, *Rouault*, il Saggiatore, Milano, 1964.
- Courthion Pierre, *Rouault*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1971.
- Crispolti Enrico, *Rouault. I Maestri del colore*, Fabbri editori, Milano, 1965.
- De la Trinité Elizabeth, *Écrits spirituels*, Éditions du Seuil, Parigi, 1949.
- Evenepoel Henri, «Gustave Moreau et ses élèves», in *Mercure de France*, Parigi, 1923.
- *Georges Rouault: Miserere*, a cura di Arensi Flavio, Catana Vallemani Domitilla ed Elena Feggi, Silvana Editoriale, Milano, 2007.

- Lampe Angela, *Georges Rouault*, Éditions du Centre Pompidou, Parigi, 2021.
- *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino, puntasecca, maniera nera*, a cura di G. Mariani, De Luca, Roma, 2003.
- *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta. Acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle*, a cura di G. Mariani, De Luca, Roma, 2005.
- *Le tecniche d'incisione a rilievo. Xilografia*, a cura di G. Mariani, De Luca, Roma, 2001.
- Lothe André, *L'Amour de l'art*, Félix Alcan, Parigi, 1923.
- Marchiori Giuseppe, *Georges Rouault*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1965.
- Maritain Jacques, *Georges Rouault*, a cura di Giancarlo Galeazzi, La Locusta, Vicenza, 1985.
- Morice Charles, *Mercure de France*, Parigi, 1905.
- Peladan Joséphin, *La Revue hebdomadaire*, Parigi, 1905.
- Possenti Ghiglia Nora, *Il volto di Cristo in Rouault*, Ancora, Milano, 2003.
- Puy Michel, *Georges Rouault*, Éd. NRF, Parigi, 1921.
- Rouault Georges – Suarès André, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1960.
- Rouault Georges, «*Anciens et Modernes*» in *Verve*, vol. I, n.4., 1938.
- Rouault Georges, «Enquête sur l'art d'aujourd'hui», in *Les Cahiers d'art*, 1-4, Parigi, 1925.
- Rouault Georges, «Entretien avec Jacques Guenne », in *Les Nouvelles Littéraires*, 15 novembre 1924.
- Rouault Georges, *Forme, couleur, harmonie*, Cat. mostra, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasburgo, 2006.
- *Rouault Georges. La notte della Redenzione: opere grafiche e disegni*, a cura di Andrea dell'Asta, Elena Pontiggia e Michele Tavola, Edizioni ETS, Pisa, 2010.
- Rouault Georges, «*La Renaissance*», ottobre - dicembre 1937.

- Rouault Georges, *Le Miserere de Georges Rouault*, L'étoile filante, Paris, 1952.
- Rouault Georges, *Les Nouvelles Littéraires*, 15-XI, 1924.
- Rouault Georges, *Lettre à Jacques Rivière*, 13 novembre 1912, Archives foundation Rouault.
- Rouault Georges, *Miserere*, a cura di Maurice Morel, Cittadella, Assisi, 1966.
- Rouault Georges, *Miserere*, Le Léopard d'or, Parigi, 1991.
- Rouault Georges, *Prefazione al Miserere*, Parigi, 1948.
- Rouault Georges, «*Quel est votre paysage préféré?*», in *L'intransigeant*, 2 aprile 1929.
- Rouault Georges, *Rouault: il Miserere* (a cura di M. Corradini), GAM, Rudiano, 2000.
- Rouault Georges, *Soliloques*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944.
- Rouault Georges, *Souvenirs intimes*, Frapier, Parigi, 1926.
- Rouault Georges, *Stella vespertina*, René Drouin Éditeur, Parigi, 1957.
- Rouault Georges, *Sur l'art et sur le vie*, Denoël, Parigi, 1971.
- Rouault Georges, «*Sur le métier de peindre*», in *Gil Blas*, Parigi, 1912.
- Rouault Georges, «*Visages réels ou imaginaires*», in *Verve*, 1939, n.5-6.
- *Rouault*, a cura di Galeazzi Giancarlo, Gilberto Baglioni Editore, Ancona, 1977.
- Salmon André, *Paris – Journal*, Paris, 1911.
- Suarès André, *Rouault: Passione*, a cura di R. Mussapi, Jaca Book, Milano, 2005.
- Tironi Tarcisio, *Miserere. Georges Rouault*, M.A.C.S., Romano di Lombardia, 2024.
- Vauxcelles Louis, *Gil Blas*, Paris, 1911.
- Waldemar George, Nouaille-Rouault Geneviève, *L'Univers de Rouault*, Henri Screpel, Paris, 1971.

7. Ringraziamenti

Giunta al termine di questo percorso, guardo indietro con gratitudine verso coloro che mi hanno accompagnata, sostenuta e stimolata. Questa tesi non rappresenta solo il traguardo di un ciclo di studi, ma il risultato di un impegno condiviso e di preziose collaborazioni.

Un ringraziamento profondo e sincero va alla mia relattrice, la Prof.ssa Fontana, per la guida, la pazienza e la fiducia che ha riposto in me fin dall'inizio, desidero inoltre ringraziare anche il mio correlatore, il Prof. Frangi, per il prezioso contributo.

La mia gratitudine si estende a Monsignor Tarcisio Tironi e a tutto il personale del M.A.C.S. di Romano di Lombardia. Un ringraziamento particolare va anche al signor Carlo: la vostra straordinaria disponibilità e il supporto nel reperimento dei materiali durante i mesi di tirocinio sono stati fondamentali. Grazie per avermi aperto le porte della vostra realtà e per avermi accompagnata con gentilezza in questa fase di ricerca.

Desidero inoltre ringraziare sentitamente la Signora Maria Palumbo Sormani per avermi gentilmente concesso un'intervista; il suo contributo è stato essenziale per rendere questa tesi più originale e completa.

