

Apri l'omaggio di «La Torre» un testo inedito di Ortega sulla lingua e la linguistica, nel quale si mostrano tutte le virtù di acutezza, profondità ed eleganza, proprie dello scrittore. Segue « Sapere e personalità in Ortega », di Luis Díez del Corral, che, sulla scorta di una frase orteghiana (« Quello che oggi riceviamo ornato di sublimi aureole, dovette un tempo stringersi e contrarsi per passare per il cuore di un uomo »), traccia questa efficace sintesi dell'opera del pensatore: « Per il cuore di Ortega son passate una ad una e ordinatamente le questioni più pressanti che s'era poste l'uomo del suo tempo, e anzi gran parte dell'intera cultura d'Occidente... Ortega ha vissuto esemplarmente la drammatica missione nella quale consiste l'autentica vita intellettuale ».

L'intero omaggio — se si toglie qualche scritto dedicato ad aspetti in certo modo marginali del pensiero orteghiano, quale il suo interesse per le arti figurative, o a temi tipicamente estetici e letterari — converge su due punti essenziali per l'interpretazione del mondo morale e intellettuale di Ortega: il tema spagnolo e quello del vitalismo. Riflettono il primo l'evocazione che il discepolo per eccellenza di Ortega, Julian Marias (di cui s'è detto in precedenza), fa del primo libro del maestro, le lontane ma sempre vive e geniali *Medita-*

zioni del Chisciotte; e uno studio di Francisco Romero, « Ortega e la circostanza spagnola » (l'espressione è di Ortega), che situa il saggio sul *Don Chisciotte* e l'altro intitolato *Spagna invertita* nella polemica e nell'indagine appassionata rivolta dai « novantottisti » al corpo dolorante della patria.

« Esistenzialista o essenzialista? », si chiede Alfredo Stern, passando in rassegna le idee di Ortega, che organizzate in sistema (cosa che il filosofo non poté o non volle fare) andrebbero sotto il nome di filosofia vitalistica. Anche José Antonio Maravall, in un'appassionata testimonianza, ricorda, come proprie e definitorie di Ortega, l'integrazione del pensiero con la vita e la ricostruzione della filosofia come operazione vitale; e Antonio Huéscar afferma: « Il pensiero si sciolse in Ortega dalla secolare rigidità alla quale il suo divorzio dalla vita l'aveva ridotto »... Né si scosta dal tema Pedro Laín Entralgo, il miglior pensatore cattolico che conti, con Aranguren, la Spagna. Il suo saggio « Ortega e il futuro » individua nel futuro il problema centrale della filosofia orteghiana e ne interpreta il concetto alla luce della speranza, fa quasi di Ortega il filosofo e il paladino della speranza: negli uomini e nel corso della storia. L'augurio valga.

FRANCESCO TENTORI

ARTI FIGURATIVE

« Documenta » al Museum Fridericianum di Kassel

La grande mostra tenutasi al Museum Fridericianum di Kassel in Germania dall'11 luglio all'11 ottobre scorso, col titolo di « Documenta », presentava suddiviso in tre sezioni — pittura, scultura, grafica — un panorama dell'arte figurativa dal 1945 a oggi insieme a una breve rassegna,

fiancheggiante il grosso della mostra, dedicata ai maestri dell'arte contemporanea. Un accorgimento questo che permetteva di seguire in termini di consequenzialità lo sviluppo degli ultimi quindici anni e nello stesso tempo di cogliere, nel confronto immediato, i suoi elementi di assoluta novità. Poiché in questa sede non è il caso di dettagliare, ma di esporre rapidamente un'indicazione d'insieme, ci limiteremo ad accennare a una questione

fra le tante, per avvicinarci all'odierna situazione artistica.

Per questa pittura del dopoguerra che ha i suoi campioni segnaletici in Wols per l'Europa e in Jackson Pollock per l'America (un tedesco, Wolfgang Schulze, nato a Berlino nel 1913, vissuto prevalentemente a Parigi e colà morto nel 1951; un americano nato a Cody nel 1912 e morto in un incidente d'auto nel 1956), la critica ha trovato nuovi termini: pittura informale, pittura d'azione, arte « autre », segno, materia, e ha cercato di definire l'ambito culturale nell'esistenzialismo (Sartre fu tra i primissimi a capire il senso della ricerca di Wols). Questi pittori, per conto loro, hanno inventato nuove tecniche: Wols il tachisme e Pollock il dripping. Se si pensa al clima di post-cubismo entro il quale entrambi hanno compiuto questi gesti assolutamente inattesi, il perché di essi non deve essere trovato soltanto in una ragione polemica, di rottura di schemi formali che continuavano a postulare un'ipotetica corrispondenza razionale tra l'uomo e il mondo mentre il surrealismo svelava nuovi misteri e angosciosi interrogativi per la coscienza umana, bensì in una ragione positivamente valida. Non solo non furono gesti di impotenza o di rivoluzione casuale, come qualcuno si è sentito di affermare, ma neppure vanno interpretati, ora che l'epigonismo ha finito col disgustare di ogni atteggiamento analogo, come provocazioni post-dadaiste o pragmatiste, utili in senso libertario e da cui poter prescindere come da episodi « limite », anche se all'origine di opere del cui valore non sembra più legittimo dubitare.

Essi risolvono problemi formali di portata generale: sia Wols che Pollock, dopo aver assimilato nella maniera più completa il linguaggio rispettivamente di Klee, Kandinskij e Ernst l'uno, di Picasso e Miró l'altro, gli si volgono contro per distruggerlo in quanto nozione precostituita e trovare integralmente un'altra espressione. Il tachisme come il dripping nascono da una volontà di superamento di un « linguaggio totale » che, padroneggiato e sviscerato in ogni senso, non perde in nessun caso il proprio carattere di diaframma, di schema plastico preesistente. Anche

in Picasso il quadro poggia su una razionalità precostituita e sebbene sia stato lui a usare la frase: « in pittura, io non cerco, trovo », il suo modo di trovare è sempre sorretto da una nozione plastica del reale che gli permette l'ideazione del quadro.

Pollock ebbe la rivelazione della svolta da dare alla sua insoddisfazione dalle teorie dell'inconscio, Wols da un profondo e saturo contatto col surrealismo. Entrambi, sotto queste sollecitazioni, si trovarono nella condizione di concepire la forma come la risultante di un processo, un'incognita da scoprire attraverso un fare pittorico che, proprio per non contenere all'inizio nessun dato razionale, deve procedere tramite un'elaborazione in cui l'irrazionale giochi un ruolo creativo. Già Klee aveva invitato i suoi allievi a disegnare con la sinistra oltre che con la destra per scoprire nuove realtà interiori. La forma, perché sia concreta, « segno » di una situazione di esistenza che in quanto tale aspira all'espressione, deve scaturire dalle radici profonde del soggetto, da quella complessità misteriosa e vitale in cui la nozione di realtà appare, dal punto di vista della coscienza, informale. L'inizio non può essere, dunque, che un gesto nuovo il quale, già in quanto è dripping o tachisme, rivela una scelta che fa tutt'uno col fatto espressivo a cui tende (di qui l'assurdità dell'adozione, da parte di altri, della tecnica di Wols o di Pollock; l'insegnamento consiste proprio nell'opposto): l'invenzione del gesto appare inscindibile dall'unicità della ricerca cui è applicato. E del resto non si tratta di ottenere risultati casuali, che sarebbe l'automatismo puro, da cui sia Wols che Pollock sono ben lontani, ma di utilizzare la casualità (ossia l'irrazionale), come è stato detto, entro una scelta che durante l'esecuzione orienta il quadro e lo porta a un fine.

Ma a questo punto è bene distinguere l'opera del tedesco da quella dell'americano. Questi (presente con 16 opere), con una violenza fisica e nervosa che, lungi dal testimoniare di riflessi decadenti, rimane un attestato di generosità e di fiducia nell'azione decisamente corroboranti e tipiche della cultura americana, anche se realizzate in quella particolare condizione dell'uomo mo-

dero (e non solo dell'artista) che ha l'angoscia della solitudine e del rischio come ingrediente essenziale a ogni scelta responsabile, conclude la sua opera « nel groviglio ». Se era sua intenzione sondare col dripping la tela come campo di linee di forza dall'interno rapporto della quale far scaturire un'immagine, o meglio una funzione figurativa, bisogna riconoscere che è morto prima di aver potuto avviare questa fase. Ma di estrema importanza rimangono, nella storia di questi ultimi quindici anni, le sue tele (tra il 1947 e il 1953) dove l'intrico di linee istantanee come i gesti che le hanno prodotte e come essi obiettive nell'estroversione, senza simboli nè sostegni psicologici, puro equivalente di un comportamento vitale, impegna il quadro in tutta la superficie mentre lo spazio geometrico con le sue scansioni e i suoi significati viene travolto, annullato.

In Wols (presente con 41 opere) una cultura di lunga data e di autentica fonte anche letteraria, dà luogo a un processo di portata analoga, ma in sostanza tutto diverso. In lui l'immagine, intanto che viene distrutta come immagine trattenuta dalla memoria o dal sogno in una specie di sedimentazione del reale (e con un corrispondente procedimento di distruzione ideologica, fisica, psicologica di sé certo ai limiti della sopportabilità umana), viene ricomposta secondo altre leggi, nella maniera più brancolante e nello stesso tempo più precisa. E anche quando, all'inizio, essa tarda a ricomporsi rimanendo come macchia spanta eppure tutta indirizzata da segni sottilissimi e incisivi che rendono il senso angoscioso di una volontà di analisi a livelli di coscienza che solo la « materia » pittorica può captare nella loro concretezza di fenomeni non meglio identificati, ma esistenti, la funzione figurativa rimane. Perché la macchia (eppoi l'immagine) da Wols è sempre fatta scaturire da un fondo a cui è amalgamata in maniera tale che la padronanza di essa appare infinitamente capillare come in nessun altro pittore fino ad oggi (ecco cosa vuol dire informale per Wols: la macchia è all'origine dell'immagine come l'inconscio lo è della coscienza), e su cui si pone come entità unitaria, come oggetto.

Forse è l'organicità estrema di distruzione e di creazione, l'andare fino al punto da cui poter risalire, senza mai spezzare il rapporto, che fa di Wols probabilmente il più grande di tutti nel dopoguerra e uno dei maggiori di sempre. E quello da cui poter trarre più indicazioni di metodo per le nuove generazioni, almeno europee. L'America procede per vie proprie: con la mostra del '58 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, gli italiani sono stati i primi in Europa a conoscere Pollock: da lui ha idealmente inizio la pittura americana autonoma, anche tecnicamente espressione di qualcosa che non è più vecchio continente (basti pensare al carattere iterativo del gesto di Pollock per metterlo in relazione con una società altamente industrializzata), ma indaga le proprie origini e, immersa nella propria civiltà, la esprime intanto che la giudica. Mentre Wols è interamente frutto dell'Europa più consapevole.

Oltre 200 pittori e 80 scultori rappresentavano a Kassel il panorama dell'arte attuale e sebbene si potesse notare una selezione, in qualche settore, specie dei giovani, non troppo stringata, la mostra lasciava l'impressione di una fase dell'arte moderna ormai matura per permettersi una grande ricchezza di linguaggi. L'*Ecole de Paris* fino all'ultima guerra protagonista delle arti figurative, si trova oggi accanto in primo luogo l'America, quasi tutti i paesi europei e il Giappone, che presentano sviluppi consoni alla loro civiltà e alle loro tradizioni, ma sullo stesso piano di universalità. Questa situazione, messa così ben in luce a Kassel, deve mutare il modo di propagandare l'arte nuova, i critici devono, all'interno di essa, farsi esigenti, tendere a operare una effettiva scelta di valori. Oltre a Wols e Pollock: Jean Dubuffet (1901, Le Havre), Jean Fautrier (1898, Parigi), Alberto Burri (1915, Città di Castello), Antonio Tàpies (1923, Barcellona), Hans Hartung (1904, Lipsia), Luigi Spazzapan (1889, Gradisca), Asger Jorn (1914, Vejrun), Alberto Giacometti (1901, Stampa), Francis Bacon (1910, Dublino), Ben Nicholson (1894, Denham), Arshile Gorky (1904, Hayotz Dzore - 1948, Connecticut), Willem De Kooning (1904, Rotterdam), Mark Tobey (1890, Centerville), Mark Rothko (1903, Dvinsk), Clif-

ford Still (1904, Grandin), Nicolas De Staël (1914, St. Pietroburgo - 1955, Antibes) e qualche altro, invitavano a non aver limiti nelle nostre pretese.

Con alle spalle Picasso, Matisse, Léger, Ernst, Mirò, Mondrian, Kandinsky, Klee, l'arte moderna costituisce un blocco compatto eppure articolato, logico, in sviluppo. Ha già le sue tradizioni indiscutibili: nelle sale dei Maestri un senso dei valori certi, delle qualità evidentissime, del rinnovamento morale nei confronti della vita e degli uomini, faceva acconsentire con quella particolare riverenza che si porta ai grandi contemporanei.

Mancando lo spazio per procedere attraverso accenni monografici, come abbiamo fatto per Wols e per Pollock, basti l'indicazione delle personalità preminenti: tutte realizzano quella frattura con un ordine astratto di sistemi plastici risolutivi della realtà per una consapevolezza di sé, della propria singolarità nel processo creativo delle idee e delle immagini che il Surrealismo e le teorie dell'inconscio (da non identificare solo con la prima accezione freudiana, da intendere piuttosto in tutti gli sviluppi successivi) hanno sommatamente contribuito a stabilire come base nuova scientifica, morale e poetica dell'individuo moderno.

Le figure di Dubuffet (6 opere) proprio in quanto si rifanno all'«art brut», ai disegni dei bambini e degli alienati, svolgono nei confronti dell'umanesimo tradizionale la funzione di dilatare la coscienza attraverso lo svuotamento del proprio serbatoio di immagini subliminali. Pittoricamente l'operazione si traduce in uno spazio che distende alla superficie tutte le sue pieghe in un'esposizione anormale di «textuologies» (pietre, polvere, pelle umana e animale), veri trattati di storia. Un pittore per il quale la distinzione tra figurativo e non figurativo non ha senso, e che sembra svolgere nel pensiero quel processo di coincidenza tra segno e immagine che Wols ha realizzato nel fare pittorico stesso. Le «hautes pâtes» di Fautrier (6 opere) alludono alla materiale brutalità della percezione del reale su cui la coscienza umana ipotizza alcuni tratti di bellezza rifiutandosi tuttavia alla trasposizione assoluta. Non si rende un buon servizio a Burri (6 opere esposte nella grande sala internazionale: sacchi, ferri, legno combusto)

affrontando in poche parole la sua attività che è facile calcare da un punto di vista letterario per la stessa trasparenza dei suoi simboli, cui tuttavia è affidato il carattere grave proprio delle provocazioni che tendono a diventare ultimatum per la coscienza. Meglio limitarsi a osservare come la scansione cubista, che fin dall'inizio regge impeccabilmente le composizioni, proprio attraverso l'organizzazione di forme risultanti da autonomi processi di violenza o di consunzione in materiali di scarto, subisca quel trapasso di significati che abbiamo notato come caratteristica comune all'arte informale. In un ordine di idee simile Tàpies (3 opere) sigilla, in ermetiche murature di sabbia scalfita, il mistero della terra spagnola. Hartung (5 opere), richiamandosi alla forza incisiva degli ideogrammi orientali, elabora una pittura di «segni» carichi della castigatezza a cui li obbliga la tensione a un essenziale concreto. A questo, per altre vie, lavora Lucio Fontana (1899, Rosario; 2 opere) nella sua pittura di «tagli»: un rapporto conciso tra la purezza dell'architettura spaziale, la sensibilità dell'epidermide pittorica e l'eleganza limpida eppure violenta del colpo di lama. Spazzapan (3 opere), solo nell'ultimo periodo della sua vita giunge all'informale con una precisione di materia a cui altri, più giovani, ambirebbero, e che deriva dalla padronanza di un anteriore linguaggio plastico a inflessione espressionistica sperimentato assiduamente e con risultati da non ignorare. Una cosa analoga ci è accaduto di osservare nei dipinti del bavarese Hans Hofmann (1880, Weissenberg; 3 opere) dal 1933 in America; uno dei primi espressionisti-astratti che andrebbe meglio conosciuto. Il danese Jorn (3 opere) fondatore, nel 1949, del movimento «Cobra», è il più interessante del gruppo (che comprende Corneille, Alechinsky, Wolvecamp, ecc.) anche rispetto all'olandese Karel Appel (1921, Amsterdam; 3 opere), più noto di lui. In quest'ultimo resta giustificata solo in parte l'affrettatezza con cui tende al risultato finale del dipinto: in realtà l'immagine appare con caratteri precostituiti e al rapido processo plastico non sembra corrisponderne interamente uno mentale. Nei personaggi dello svizzero Giacometti (6 opere) come in quelli di Bacon (3 opere) è colta la folle

alterabilità della figura umana sotto l'azione della propria solitudine. L'inglese Nicholson (6 opere) è un pittore difficile: nel suo purismo unisce il rigore e insieme la mancanza di schematismo dei maggiori. Se fa pensare a J. Gris, ci sono di mezzo Arp e il Neo-plasticismo a conferire all'opera tutt'altra nozione di libertà.

Sempre a causa di una specie di saturazione dell'informale e dell'« action painting », il pubblico più « aggiornato » preferiva sostare a Kassel nella saletta dell'armeno Gorky (5 opere) che nella sala di Pollock, optando così per una personalità eccezionalmente ispirata e meditativa insieme, sviluppatasi all'interno della cultura americana. All'origine uno spazio post-cubista anche questo di Gorky che tuttavia, per una particolare, carnosa vitalità delle forme che lo gremiscono in ritmi serrati, sfocia nel surreale: una natura mitica, sostanzialmente di calda luce solare, detta i suoi simboli sessuali nell'indefinito moto di propulsione dell'inconscio. In questi ritmi De Kooning (5 opere) trova il punto di partenza al proprio bisogno di collisione con la realtà ideologicamente e passionatamente obiettivata, mettendo alla prova la figura umana, il paesaggio con una doppia azione surreale e espressionistica e giungendo a spazi slittanti entro robuste strutture luminose in cui affiorano, stravolti, particolari figurativi di origine picassiana. Tobey (6 opere) il vecchio geniale poeta e maestro americano, Still (2 opere), Rothko, russo di nascita (3 opere), Kline (3 opere), Francis (3 opere), sono tutti nomi che fanno, del panorama artistico americano, il più complesso da qualche tempo.

A parte è da considerare la personalità di De Staël (24 opere): in lui una nozione di sé scevra da ogni contatto col surrealismo lo lega all'ambito post-cubista e ai suoi problemi di definizione della realtà secondo corrispondenze ancora idealistiche. Ma anziché adagiarsi sulla gradevolezza delle variazioni analitiche di Bazaine (il più intelligente), Manessier, Singier e compagni, i veri epigoni della situazione, De Staël manifesta la sua autentica insoddisfazione per quel mondo culturale attraverso un logoramento dello spazio in sé dei cubisti per una ricerca di zone di materia

colorata che creino spazio come equivalente di visione aperta sulla realtà. Le leggi preformate vengono corrose dal complementarismo matisiano che fa sì che i quadrati di De Staël non siano più quadrati, non si inseriscano più nelle coordinate del quadro, ma vivano come forme dilatate dalla luce che le fa vibrare con la palpazione dell'occhio che si apre su un mondo nuovo.

Quanto alla situazione delle giovani generazioni, per ora abbastanza imprevedibile, può riservare molte sorprese, in particolare quella tedesca che ha in Werner, Winter, Nay, Baumeister, se non delle forti personalità creative, dei rigorosi maestri, mentre la lezione di Kassel non potrà mancare i suoi frutti. L'informale tedesco, rappresentato particolarmente da Emil Schumacher (1912, Hagen; 3 opere) sulla linea di filiazione wolsiana, sembra tuttavia approdare a risultati di decadentismo in cui la ricerca materica risulta sistematizzata e impreziosita (questo della « gustosità » della materia che indica una cura del particolare sproporzionata all'impegno totale con cui ad es. lo stesso Wols affronta la concezione complessiva del quadro, è un pericolo di molti, specie europei, mentre degli americani piuttosto una tendenza alla meccanizzazione della forma); d'altra parte non dà garanzia il fatto che, invece di risolvere il problema dall'interno stesso dell'informale, al dilà delle sue manipolazioni abusive, vi sia una tendenza tra i critici, come riferisce Venturi, nella revisione dei valori che è un'altra logica conseguenza della mostra, a considerare il nume tutelare della pittura tedesca al posto di Wols, « troppo sottile e pariginizzato », Julius Bissier (nato a Friburgo nel 1893 e vissuto sempre in Germania; 9 opere), per quello che conosciamo, non all'altezza del compito.

L'Italia aveva a Kassel in posto d'onore Burri e Marino Marini. Ma anche tra gli altri artisti — Spazzapan, Fontana, Morlotti, Moreni, Magnelli, Licini, Vedova, Capogrossi, Sironi, ecc. — poteva proporre punte di livello europeo. Un riconoscimento la presenza di Giorgio Morandi. Ingiustificata l'assenza di Guttuso dal momento che Beckmann, Pignon, Rebeyrolle, ecc. avevano le loro opere.

Ingiustificata anche la presenza di qualche pittore italiano informale decisamente e scopertamente inautentico.

(rimandiamo al prossimo numero de *L'Approdo letterario* una nota relativa alla scultura e alla grafica a Kassel).

Una mostra di Edouard Vuillard a Milano

Dipende da come si vuol considerare Vuillard: se un grande pittore che reca un apporto effettivo allo sviluppo del linguaggio moderno o un buon pittore «a côté». Nel primo caso bisognerà concentrare il nostro interesse sulle opere giovanili ammettendo francamente una decadenza più o meno evidente a partire dai primi anni del secolo e riconoscere che la preoccupazione del « vero » che gli prese la mano da allora unitamente ad una malintesa volontà di classico, altro non era che il deteriorarsi di quel rapporto « vero » con la vita che dal 1890 per poco più di un decennio gli permise di realizzare alcune tra le più intense invenzioni pittoriche di quel periodo e, ciò che conta, niente affatto «a côté». Questo ci pare un modo giusto di mettere a fuoco Vuillard che, se nel complesso della sua opera non può non essere considerato un pittore tradizionale e con risultati in ombra rispetto all'evolversi dell'arte figurativa, nella fase giovanile anticipò soluzioni che altri avrebbero poi sviluppato: in tal senso avremmo desiderato, nella bella mostra organizzatagli dall'Ente Manifestazioni Milanesi in Palazzo Reale a Milano (ottobre-novembre), un più cospicuo numero di opere appartenenti appunto alla «fin de siècle», prima del fauvismo e del cubismo; prima di Bonnard che finì col portare in fondo e arricchiare nel lavoro di tutta una vita le scoperte di quegli anni. Osservato attentamente in questo periodo, proprio attraverso l'analisi del suo linguaggio, si capisce come sia stato uno degli antecedenti significativi per Matisse e persino per il cubismo.

Nell'ambito dei pittori simbolisti in cui si trovò ad operare agli inizi, i Nabis, che prendevano le

mosse dalle formulazioni di Gauguin che in Bretagna a Pont-Aven elaborava una pittura bidimensionale organizzata in forme chiuse e decorative, Vuillard rappresentò insieme a Bonnard, come ha messo in rilievo Franco Russoli nella presentazione al catalogo, un'adesione piuttosto singolare. Infatti, anziché volgersi a contenuti esoterici mediante l'accentuazione delle possibilità fantastiche e letterarie dei mezzi pittorici, il giovanissimo Vuillard (nato a Cuiseaux-Saône et Loire nel 1868) dà subito sfogo alla sua natura strettamente legata a un mondo quotidiano di affetti e di sensazioni private, a un'autobiografia così intrisa di valori morali e familiari (è noto il suo eccezionale attaccamento alla madre), da non poter prescindere dall'ambientazione reale di essi, che fin dall'inizio lo destinano ad essere pittore di interni (sebbene sia stato anche paesaggista e con risultati di prim'ordine).

Del resto la poesia simbolista aveva in Verlaine un estimatore di intime gioie mentre la vita sociale del gruppo, letterati e pittori, i Natanson, i Roussel, Denis, Sérusier, Mallarmé stesso, Vallotton, Mouchier, ecc., respira insieme ad una grande raffinatezza, un'aria di serate raccolte e familiari, di conversazioni e di amabili soste in campagna (istruttive a questo proposito le grandi fotografie all'ingresso della mostra dove si vedono al vivo questi artisti con il loro atteggiamento pensoso e bonario). Niente a che vedere con la vocazione «maudite» di Gauguin.

La tradizione pittorica francese comunque, ha un suo filone principale proprio in questa valorizzazione dei rapporti umani, in questa precisione dei sentimenti, in una meditazione intellettuale resa concreta negli affetti, ossia nel suo punto di fioritura, borghese e classica: da Le Nain a Lorrain, da Chardin a Cézanne, da Poussin a Renoir, a Bonnard, al nostro Vuillard mentre in Matisse essa subisce un innesto a più alto potenziale per inserirsi nell'Europa interpretata dai mostri di Picasso e di Klee.

Da un punto di vista formale, ciò che colpisce nei dipinti di Vuillard intorno al 1890-'900 e che ne fa a buon diritto uno dei principali interpreti delle teorie dei Nabis, è la funzione prevalente