

Matisse: la grazia senza fine

Matteo Piccioni

29 Giugno 2026

« J'avais tellement préparé ma sortie de la vie, qu'il me semble être dans une seconde vie », scrive Henri Matisse all'amico Albert Marquet il 16 gennaio 1942, un anno dopo l'operazione al duodeno che avrebbe potuto essergli fatale. L'uscita di scena temuta sarebbe avvenuta a Lione, dove era in cura, lontano sia dalla sua Nizza che da Parigi occupata dai nazisti. I medici non gli avevano dato molto tempo e il pittore si preparava ad affrontare il suo destino con la lucidità di chi vuole impiegare bene le ore che gli sono rimaste. Invece, la prognosi si scioglie in maniera diversa: qualche anno dopo si firmerà in una lettera «votre Lazare, le Ressuscité». Nei mesi della convalescenza, Matisse si trovò a vivere nella dimensione quasi onirica dell'essere tra la vita e la morte, tra il prima e il dopo, tra il sogno e la veglia, che gli faceva sembrare («il me semble») di abitare una seconda vita.



Vue de l'exposition Matisse 1941-1954, Grand Palais x Centre Pompidou. Photo© Luc Castel, 2026.

La frase scritta a Marquet nel 1942 rappresenta l'innesco della grande mostra in corso fino al 26 luglio 2026 al Grand Palais di Parigi, [Matisse 1941-1954](#), coprodotta con Centre Pompidou e curata da Claudine Grammont, che inquadra gli ultimi tredici anni di lavoro straordinario come resurrezione e incredibile stagione creativa. La mostra assume l'idea che se la malattia esprime la soglia tra il prima e il dopo, la sopravvivenza è vissuta da Matisse come il dono di una seconda opportunità, che porta il vecchio pittore a giocare una nuova partita in un inedito stato di grazia, come un *acrobata*, chiosa Grammont nel suo saggio nel catalogo della mostra.

Sebbene rappresenti la prima grande retrospettiva dedicata in Francia all'ultimo Matisse, non è certo la prima. La [Tate](#) di Londra e il [MoMA](#) di New York, nel 2014, hanno realizzato assieme una mostra dedicata interamente ai celebri *cut-outs* (*papiers gouachés découpés* o semplicemente *ritagli*) insistendo ancora una volta sulla felicità creativa dell'anziano pittore. Peraltro, erano stati gli Stati Uniti già nell'immediato dopoguerra a costruire la narrazione ufficiale sull'attività estrema dell'artista, a partire da quando Alfred Barr, sempre al [MoMA nel 1951](#), aveva consegnato al suo paese un Matisse portatore di valori di verità e serenità che traduceva in forme gioiose e cromaticamente vivide, punto di partenza per una lettura critica che vedeva il pittore precursore dell'astrazione americana in opposizione a una lettura più fredda e decorativista di Clement Greenberg; a questo si era unita la presenza a New York del figlio del pittore, Pierre, celeberrimo gallerista, che aveva contribuito a sedimentare nel mercato, oltre che nella critica, una tale agiografia paterna fatta appunto di resurrezione, gioia creativa e colore. Si trattava, evidentemente, di un discorso strumentale nella ricostruzione del dopo guerra, ricostruzione che doveva essere anche spirituale e psicologica, potente, e non priva di fondamento, ma tutt'altro che innocente. La stessa mostra parigina insiste a tratti sul paradigma del *late style*, del sublime senile e del correlato aspetto vitalistico - il vecchio maestro che supera sé stesso in età avanzata, come Tiziano o Monet - che a mio modo di vedere però si àncora a una visione di compimento che in Matisse non c'è. Come ha osservato di recente [Elio Grazioli su queste pagine](#), il rischio di questo tipo di letture è proprio l'appiattimento aproblematico di una figura che la critica - da Pleynet a Bois - ha invece restituito nella sua complessità più dura, fino a parlare di una "estetica dell'accecamento" a proposito della celebre *Le Bonheur de vivre* (1905-06, Barnes Foundation).

Quello che mi sono domandato passeggiando tra le sale monumentali del Grand Palais è stato: cosa resta quando si mettono tra parentesi quelle narrazioni e ci si concentra solo sui lavori?

Va detto che la mostra permette di avere una visione pressoché completa dell'ultimo Matisse perché si concentra sull'intera produzione di quegli anni estremi, in cui la carica creativa e concettuale non si esaurisce solo con i *papiers découpés*. La continua riflessione sul disegno e la linea pura, il rapporto con le arti applicate, le ultime riflessioni sul tema dell'*intérieur* e l'addio alla pittura rappresentano le tappe di un percorso coerente che dicono allo spettatore come evolve il linguaggio dell'artista assorbendo e filtrando la cultura del suo presente. Ogni lavoro di quegli anni sembra condensare in sé un problema che Matisse aveva inseguito per decenni – il colore contro il contorno, la figura contro la decorazione, lo spazio contro la superficie – per portarlo a estreme conseguenze, senza però mai risolverlo del tutto.

Montare

Dagli anni Trenta, quando è intento a lavorare a un soggetto, Matisse prende l'abitudine di chiamare un fotografo ogni volta che sente di essere arrivato a una conclusione. L'opera lì si ferma, pronta per andare in altra direzione, e la fotografia congela quell'equilibrio raggiunto. Ogni nuova versione, così, fagocita l'altra in un processo di metamorfosi continua, mentre la fotografia cristallizza un tempo che non esiste più.

Quando nel 1945 nella grande mostra inaugurale della Galerie Maeght, a Parigi, espone sei dipinti realizzati a partire dal 1940, Matisse sparpaglia le carte e decide di tirare fuori quei documenti altrimenti riservati e di accostare il dipinto finale alle fotografie a grandezza naturale degli altri distrutti che lo hanno preceduto, incorniciate come quadri. Ne è esempio *La Blouse roumaine* (1940, Parigi, Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne) il cui sistema espositivo è restituito, in mostra, grazie a suggestive gigantografie. Nell'esposizione da Maeght – [come ricostruito dal Metropolitan Museum di New York nel 2012](#) – dipinti e fotografie, quasi come in un'installazione *ante litteram*, rendono simultaneamente visibili momenti differenti della vita della stessa opera. Il lavoro compiuto e i suoi stati passati coesistono nello stesso spazio senza annullarsi, creando esattamente quella sovrapposizione di tempi diversi che con Didi-Huberman potremmo chiamare “anacronismo dell'immagine”.

L'idea di montaggio di temporalità diverse è un qualcosa che sta a mente a Matisse probabilmente più come idea di giustapposizione di tempi che di sovrapposizioni, tenuto anche conto che tali fotografie non registrano una fase evolutiva, bensì un punto di arrivo momentaneo, destinato alla distruzione. In altre parole, non è flusso continuo, ma ritmo sincopato. Il ciclo *Thèmes et Variations* (1942-43) anticipa quel modo di pensare la temporalità dell'opera.

Ogni serie allestita nel suo atelier all'ex hotel Régina parte da un disegno meditato (*tema*) da cui si sviluppano, poi, decine di variazioni ed evoluzioni estemporanee, improvvisate, imprevedibili e legate solo dal gesto inconsapevole dell'artista. Sono ritratti o nature morte che registrano evoluzione di sguardi, piani, azioni, quasi come se lo spettatore si trovasse a seguire le vignette di uno storyboard.

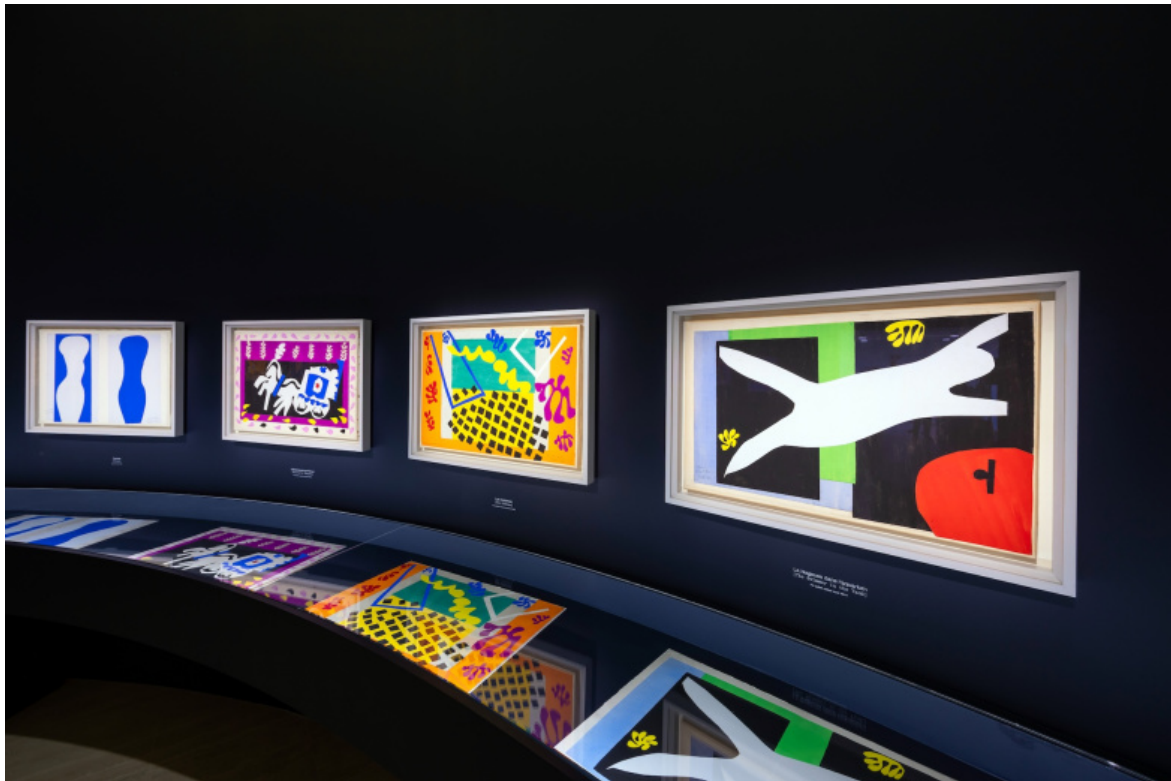
Tuttavia, questo riferimento al cinema, sovente usato dalla critica, merita un'ulteriore riflessione. Quando in una lettera al figlio Pierre del 1942 parla di come i suoi lavori possano essere accostati al cinema, esplicita che «la suite du même moment fait croire à celui qui regarde que c'est le modèle qui bouge d'une feuille à l'autre - pourtant ce n'est pas ça, c'est l'esprit du spectateur qui est entraîné ainsi». Egli non rifiuta la metafora in sé, quanto l'idea che le variazioni possano essere lette come un flusso narrativo continuo che non lo rappresenta. Infatti, è importante precisare che Matisse ha ben chiara l'idea di cinema non come immagine in movimento ininterrotto, ma come risultato di taglio e montaggio di situazioni, inquadrature, punti di vista e tempi diversi. Sul muro i fogli non hanno direzione obbligata e non vi è una narrativa sequenziale, piuttosto una giustapposizione di punti di vista simultanei che lo sguardo del visitatore intercetta navigando liberamente tra variazioni dello stesso soggetto.

Alla stessa idea di giustapposizione di elementi differenti si richiama l'altro paradigma creativo di questi anni, il jazz. Visti da questa diversa prospettiva, *Thèmes et Variations* non sono altro che una idea di improvvisazione, cambi di registro, riscritture di un tema che si trasforma senza gerarchia tra le versioni. Del resto, *Jazz* (1943-44), il suo più importante libro d'artista, non è un titolo ornamentale, ma una vera e propria dichiarazione di poetica.

Matisse realizza la maquette di *Jazz* utilizzando un procedimento che ha sperimentato nel grande murale *La Danse* (1930-33) per la fondazione del filantropo Barnes a Merion, in Pennsylvania. In quella occasione usa grandi sagome di carta che appunta con spilli sulla tela al fine di trovare la giusta combinazione, un metodo usato negli anni a seguire anche per comporre i suoi dipinti da cavalletto. I fogli di carta colorata ritagliati e spillati sul foglio o sulla tela, del resto, sono un po' l'equivalente materiale delle masse di colore con cui gli artisti del passato, nei loro bozzetti, studiavano i rapporti di tono, di luce e i ritmi cromatici.

Lavorando alle tavole di *Jazz*, Matisse ibrida via via quel processo preparatorio con l'idea che le forme colorate ritagliate e spillate possano essere già l'esito finale e non mera tappa preliminare della gestazione dell'opera. Apprezza la

vitalità che emanano quei pezzi di carta colorata ritagliata e sovrapposta, gli effetti cromatici e luminosi, e sente di star costruendo un vero libro-oggetto. E, infatti, alla vista della traduzione in *pochoir* (stencil) di *Jazz*, prevale la delusione: «la vie n'y est plus», chiosa.



Vue de l'exposition Matisse 1941-1954, Grand Palais x Centre Pompidou. Photo© Luc Castel, 2026.



Henri Matisse, *La Chute d'Icare*, 1943 - Papiers gouachés, découpés et épinglés, 36 x 26,5 cm, Collection privée, Courtesy Galerie de l'Institut.

Da quel momento, i grandi *découpages épinglés* iniziano a tappezzare le pareti dell'atelier al Régina e assorbono la quasi totalità delle sue energie. L'opera si compone per tentativi successivi, montando e spillando, ma a differenza della pittura, dove ogni nuovo stato cancella fisicamente quello precedente, qui lo stato intermedio non si distrugge del tutto, perché il fissaggio con spilli permette il rimontaggio continuo degli elementi, rendendo ogni composizione una tra le

molte possibili. Cambia lo statuto del medium, ma l'approccio è il medesimo, se si pensa che Matisse taglia le forme da fogli già dipinti a *gouache*. Si tratta pur sempre di pittura, solo rovesciata nel processo.

Matisse, però, non procede al *marouflage* (il processo di incollamento sulla tela) della versione definitiva non appena l'ha trovata. È in questo intervallo – quando la carta non aderisce alla tela, l'aria la muove, le ombre disegnano linee scure proprie – che André Rouveyre, seguendo da vicino il lavoro su *Jazz*, ne coglie l'essenza più pura: «leur existence très pure alors qu'ils s'échappent de tes mains, de tes ciseaux», che si perde non appena si vuole fissarla «trop sèchement à plat».

L'occasione di vedere al Grand Palais alcuni di questi esperimenti mai *marouflés* rappresenta uno dei motivi per cui vale la pena di visitare la mostra, soprattutto per gli interrogativi che solleva quando ci si trova a cospetto di un oggetto artistico che non si sa più come definire: un dipinto? Una scultura? Un collage? Matisse stesso dice: «Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs». Ma forse essi sono niente di tutto questo o tutto insieme, un essere *tra* le cose.



Vue de l'exposition Matisse 1941-1954, Grand Palais x Centre Pompidou. Photo© Luc Castel, 2026.

Dipingere

Mentre sperimenta con i *papiers découpés*, Matisse continua a dipingere portando avanti i soggetti di una vita, nature morte e soprattutto *intérieurs*. La mostra dedica ampio spazio agli *Intérieurs de Vence* (1946-48), la serie con cui non solo si congeda da uno dei suoi soggetti prediletti, ma avvia il progressivo allontanamento dalla pittura stessa, o per lo meno dalla pittura tradizionalmente intesa, quella dipinta.



Henri Matisse, *Intérieur rouge, nature morte sur table bleue*, 1947, Huile sur toile, 116 x 89 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Photo © BPK, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn / Walter

Klein.

Matisse, ora concentrato sui nuovi procedimenti artistici, torna ai temi a lui cari con una consapevolezza nuova. La superficie è cambiata, le campiture sono più nette, i pattern più estesi e giustapposti, la modulazione pittorica della luce si riduce ai minimi termini, come se la logica del *découpage* contaminasse la pittura dall'interno, in uno stato di osmosi.

Questo è evidente, per esempio, in *Intérieur rouge, nature morte sur table bleu*, dipinta nel novembre 1947, il cui il rosso di fondo richiama alla mente la coeva *Composition avec croix rouge*, per il campo piatto e uniforme, senza modulazione tonale. Il dettaglio delle linee nere a zig-zag che attraversano il rosso sono quelle che maggiormente attraggono la mia attenzione perché mi pare di scorgervi una sorta di equivalente delle ombre prodotte dal sovrapporsi dei fogli dei *papiers épingle*. Qui l'ombra è un sottoprodotto involontario della tecnica, nondimeno è, a tutti gli effetti, un elemento cromatico.



Henri Matisse, *Branche de prunier, fond vert*, 1948, Huile sur toile, 116 x 88,9 cm, Pinacoteca Agnelli, Turin, Photo © GABRIELE CROPPI/Scala, Florence.

Tuttavia, il dipinto che più segna simbolicamente, a mio avviso, il passaggio non lineare alla nuova forma di pittura è *Branche de prunier, fond vert* (1948, Torino, Pinacoteca Agnelli). Il pattern decorativo a foglie della carta da parati è a tutti gli effetti una diretta derivazione degli elementi fitomorfi tipici dei *décollage*; il volto senza lineamenti della donna seduta, reso come una semplice sagoma rosa, dialoga visivamente con i vasi e i limoni, facendo eco alle superfici piatte dei *décollage*. Questo trattamento planare delle superfici contrasta, però, con i rametti di pruno in fiore, resi con una libertà di pennellata che è quasi opposta al

resto, denunciando una sorta di resistenza della pittura del passato rispetto al nuovo codice visivo.

La compresenza di due regimi visivi nello stesso quadro ci racconta della consapevolezza di un pittore in bilico tra due mondi, conscio che le possibilità della pittura dentro il quadro da cavalletto sono ormai compiute: *Branche de prunier* appare ai miei occhi come il fotogramma esatto in cui due tempi del prima e del dopo (o anche dei due presenti, se vogliamo) si sovrappongono senza annullarsi. Non si tratta di convivenza transitoria di due stili, quanto di qualcosa che con Benjamin chiamerei immagine dialettica. Il vecchio - la pittura a olio, il soggetto dell'interno coltivato per quarant'anni - e il nuovo - i pattern piatti, la sagoma che sostituisce il modellato - convivono nella stessa tela come (per usare ancora una metafora cinematografica) in una dissolvenza incrociata: l'uno emerge mentre l'altro non è ancora del tutto sfumato. Non è un quadro di transizione nel senso debole del termine, secondo me, anzi, è il punto preciso in cui due linguaggi si toccano prima di separarsi per sempre.

Il ciclo degli *Intérieurs* chiude cinquant'anni di ricerca sul rapporto figura-spazio-ornamento nel quadro da cavalletto e li trasporta a livello ambientale. Da quel momento la decorazione sarà il campo privilegiato (la Chapelle du Rosaire di Vence sarà il suo capolavoro senile e forse il capolavoro dell'arte sacra del Novecento; mi piace segnalare che i [Musei Vaticani](#) conservano una delle più importanti collezioni di bozzetti e studi preparatori per questo capolavoro) e le grandi composizioni con *papiers découpés* mireranno a tale dimensione ambientale. Sarà nel 1951 che dipingerà i suoi ultimi due quadri, *Femme à la gandoura bleue* (Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis) e *Katia à la chemise jaune* (Lione, Musée des Beaux-arts), quest'ultima presente in mostra.



Henri Matisse, Katia à la chemise jaune, 1951, Huile sur toile, 82,5 x 61 cm Musée des Beaux-arts, Lyon, Photo © Lyon MBA - Photo Martial Couderette.

In questo deflagrare di motivi che transitano da un'opera a un'altra e da un medium all'altro, il vecchio artista si diverte a portare avanti un gioco di incastri e

rimandi in cui non è mai chiaro quali siano i rapporti di dare e avere. Mi spiego meglio: da un lato inserisce nei dipinti i nuovi elementi del suo alfabeto visivo; dall'altro, sembra isolare nel *découpage* elementi che da sempre popolano le sue tele. Nel passaggio dalla pittura al *découpage* si assiste a una vera e propria campionatura di elementi iconografici di base che appaiono quasi come l'essenza parossistica degli elementi naturali che fanno parte del suo repertorio pittorico (foglie di palma, di monstera, di pothos, e le altre forme vegetali che abitano gli ultimi *Intérieurs*), ma anche del suo orizzonte visivo (il giardino della villa Le Rêve, a Vence) o comunque dell'esperienza diretta anche quando mediata dal ricordo (i repertori marini che popolano le serie *Océanie* e *Polynésie* del 1946, reminiscenze dei viaggi compiuti nel 1930). Per Matisse, in definitiva, un'opera è sempre il precipitato del suo rapporto con il reale, con il visto e il vissuto; del resto, l'astrattismo è un orizzonte epistemico che non lo rappresenta e che fugge.

Frammentare

Il lavoro ossessivo e febbrile degli ultimi anni porta Matisse a combinare, a un ritmo forsennato, migliaia di ritagli di molteplici forme e colori. Nuove opere ricoprono le pareti dei suoi atelier al Régina e alla villa Le Rêve. La dimensione ambientale è la prediletta di pari passo con i lavori alla Chapelle di Vence e le sue dimore, così disseminate di lavori, diventano loro stesse parte consustanziale di un grande *Gesamtkunstwerk*. Le foto d'epoca ci mostrano stanze in cui i *papiers découpés* invadono, quasi come piante rampicanti, ogni angolo libero, a tal punto che escono fuori dalla porta, e la mostra rende bene questa proliferazione. A volte i frammenti vengono accostati liberamente senza condensarsi in forme; altre volte assumono un aspetto più decorativo. Quello che caratterizza questi ultimi anni è una frenesia di trasfigurare tutto in opera d'arte grazie alla presenza dei *découpage*.



Vue de l'exposition Matisse 1941-1954, Grand Palais x Centre Pompidou. Photo© Luc Castel, 2026.

Sovrapponendo e stratificando carte, Matisse arriva ai grandi lavori degli ultimi anni, come *La Tristesse du Roi* (1952, Parigi, Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne) che sembra portare a estreme conseguenze le potenzialità del *découpage*, per sovrabbondanza di elementi, mentre con i celebri *Nus bleus* - quattro nudi differenti ritagliati quasi con un solo movimento di forbici - il pittore riduce il corpo femminile, forse il soggetto prediletto di tutta la sua carriera, a uno stato di sintesi estrema.

Da quel momento, quasi come a sparare l'ultimo fuoco d'artificio, le forme non si addensano o sovrappongono più, ma letteralmente deflagrano sul campo, invadono lo spazio e fuggono dal centro, mentre il bianco tra gli elementi cresce esponenzialmente. I suoi ultimi lavori del 1953 sono una esplosione centrifuga di elementi colorati: *La Gerbe* (Los Angeles, The Hammer Museum) è forse il più bel lavoro tra i suoi ultimi, *Acanthes* (Basilea, Fondation Beyeler) e *L'Escargot* (Londra, Tate Modern) i più radicali.

Alla sua morte, il 3 novembre 1954, restano nell'atelier di Matisse 1079 frammenti di carta ritagliata. Non sono opere, ma non sono nemmeno scarti, sono forme che non hanno mai trovato la loro composizione definitiva. Sono, in un certo senso, l'ultima e più letterale incarnazione di quell'"essere tra" che ha attraversato tutta la sua ultima stagione. Sono frammenti che restano sospesi, come i *papiers épingleés*, ma questa volta resteranno non incollati.



Henri Matisse, Acanthes, 1953, Fusain, papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile, 311,7 x 351,8 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, collection Beyeler / Photo: Robert Bayer.



Henri Matisse, *L'Escargot*, 1953, *Papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile*, 286 x 287 cm, Tate, Londres - Photo © akg-images / Erich Lessing.

In copertina, Henri Matisse, *La Gerbe* (1953, Los Angeles, The Hammer Museum),
Vue de l'exposition *Matisse 1941-1954*, Grand Palais x Centre Pompidou. Photo©
Luc Castel, 2026

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

