

gemme dell' **IMPRESSIONISMO**

Dipinti della National Gallery of Art di Washington

SEZIONI MOSTRA

INTRODUZIONE ALLA MOSTRA

La raccolta dei dipinti impressionisti e post-impressionisti della National Gallery of Art di Washington è una tra le principali attrattive del Museo statunitense, non solo per l'indubbio fascino suscitato dal movimento artistico francese sulla maggior parte dei visitatori provenienti da tutto il mondo, ma anche per il particolare incanto che avvolge questa collezione. L'atmosfera raccolta che caratterizza le sale dove sono collocate le opere, le dimensioni dei quadri e la natura dei soggetti rappresentati, rispecchiano, infatti, il gusto di chi ha desiderato godere privatamente e nell'intimità di queste "gemme di pittura" prima di donarle con grande atto di mecenatismo ad un museo per garantirne la pubblica fruizione.

Tutte le opere - esposte eccezionalmente per la prima volta in Italia - provengono, infatti, da collezioni private americane. La maggior parte di esse faceva parte della raccolta di Ailsa Mellon Bruce e Paul Mellon, figli del fondatore della National Gallery of Art, Andrew W. Mellon. Accanto alla collezione della famiglia Mellon, sono esposti i dipinti appartenuti ad altri mecenati come Peter A. B. Widener, Joseph E. Widener, Lessing J. Rosenwald, lo statista W. Averell Harriman, Adele Rosenwald Levy, Benjamin Levy, il compositore Vladimir Horowitz, la pedagogista e filantropa Margaret Seligman Lewisohn e Chester Dale, che donò dei fondi destinati all'acquisizione di altre opere.

La mostra è articolata in **cinque sezioni** tematiche dedicate a **La pittura "en plein air", Ritratti e autoritratti, Donne amiche e modelle, La natura morta, Vuillard e Bonnard, l'eredità dell'Impressionismo**, che, al di là di una lettura meramente cronologica, illustrano alcune tra le più rilevanti trasformazioni della tradizione artistica del XIX secolo con significative incursioni nell'età delle avanguardie del Novecento.

Questa esposizione è frutto del consolidato rapporto di collaborazione tra la Sovrintendenza Capitolina e diversi importanti musei degli Stati Uniti: il Fine Arts Museums/Legion of Honor di San Francisco, il Getty Villa di Malibù, il Museum of Fine Arts di Boston, il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, oltre alla National Gallery of Art di Washington. Un'alleanza strategica e culturale incentrata su progetti scientifici, scambi di opere d'arte ed eventi espositivi.

I MELLON COLLEZIONISTI E MECENATI

La formazione della National Gallery of Art di Washington si deve soprattutto alle donazioni fatte in tempi diversi da collezionisti privati americani. Tra questi, la dinastia dei Mellon ha svolto il ruolo principale. Andrew William Mellon (1855-1937) - fondatore del museo - fu uno dei massimi esponenti del capitalismo statunitense per le prodigiose quanto ramificate abilità di imprenditore, finanziere, banchiere e, non da ultimo, politico. Fautore della fortuna della famiglia, tra le più notabili degli Stati Uniti, affiancò alle diverse attività anche quella di collezionista d'arte. Una passione, lucida e razionale, inizialmente condivisa con altri amici collezionisti come Henry Clay Frick, poi trasformata in un ambizioso progetto culturale che, con il sostegno governativo, concretizzò fondando la National Gallery. Il nuovo museo - che Mellon non volle intitolato a suo nome per ribadire l'identità di patrimonio delle genti d'America e favorirne l'incremento stimolando con il proprio esempio i lasciti di altri privati, come nei fatti avvenne - aprì al pubblico nel 1941 con capolavori dell'arte europea dal medioevo al XVIII secolo, acquistati da Mellon anche grazie all'aiuto dei grandi antiquari Knoedler e Duveen. Storica fu l'acquisizione, condotta nel 1930-31, di straordinarie opere dell'Ermitage messe segretamente in vendita da Stalin: tra queste, il *San Giorgio e il drago* e la *Madonna d'Alba* di Raffaello; l'*Annunciazione* di Jan van Eyck; l'*Adorazione dei Magi* di Botticelli; il *Ritrovamento di Mosè* di Veronese, oltre a dipinti di Tiziano, van Dyck, Rembrandt.

L'attività collezionistica e filantropica di Andrew W. Mellon fu continuata dai figli Ailsa Mellon Bruce (1901-1969) e Paul Mellon (1907-1999), che donarono una selezione di opere acquistate nel tempo per le proprie abitazioni private e comprendente il suggestivo nucleo di quadri impressionisti e post-impressionisti che il piccolo formato rende ancora più intimi e preziosi. Ailsa contribuì anche nella raccolta di proventi per l'acquisto di alcuni capolavori, quali la *Ginevra de' Benci* di Leonardo. Oltre 1.000 opere furono personalmente offerte da Paul Mellon: tra queste, il dipinto *Ragazzo in panciotto rosso* di Cézanne e la

raccolta di sculture di Degas, ritenuta la più grande al mondo. Nel 1967 i fratelli Mellon finanziarono la costruzione dell'ala orientale del Museo, anche con ciò rinnovando, a distanza di anni, l'indimenticabile esempio paterno.

LA NATIONAL GALLERY OF ART DI WASHINGTON

La National Gallery of Art di Washington è uno dei più importanti musei del mondo, con capolavori italiani dal Quattrocento al Settecento, fiamminghi e olandesi del Seicento, eccellenti opere d'arte inglesi, francesi e americane dal XVIII al XX secolo.

Fu istituita nel marzo 1937 per disposizione del Congresso degli Stati Uniti a seguito del lascito di Andrew W. Mellon (1855-1937). Il facoltoso finanziere, già Segretario del Tesoro e ambasciatore a Londra per il governo statunitense, aveva offerto al presidente Franklin D. Roosevelt la propria preziosa raccolta d'arte per fondare un museo nazionale del quale avrebbe sostenuto anche gli oneri di edificazione. L'operazione fu fortemente supportata da Roosevelt e quello stesso anno si iniziò la costruzione sul *Mall* a poca distanza dal Campidoglio. Mellon affidò a John Russell Pope (1874 -1937) la progettazione dell'imponente struttura - oggi nota come **West Building** - concepita in stile neoclassico, con gallerie espositive che si sviluppano a ovest e ad est rispetto a un nucleo centrale ispirato al Pantheon romano. Completata nel dicembre 1940, fu inaugurata il 17 marzo 1941 in presenza di Roosevelt e di Paul Mellon, figlio di Andrew già scomparso nel 1937. Aprì con i 126 dipinti e le 26 sculture donate da Mellon, cui si aggiunsero ben presto lasciti di altri collezionisti: Samuel e il fratello Rush Kress, PAB Widener e il figlio Joseph, Lessing J. Rosenwald, Chester Dale, Ailsa e Paul Mellon donarono in tempi diversi le proprie pregevoli raccolte d'arte che, ancora oggi, conservano l'unicità e la coerente omogeneità originaria di "collezioni nella collezione".

La crescita del patrimonio artistico del museo impose la necessità di affiancare una nuova costruzione all'edificio originario. Nel 1967 Paul Mellon e Ailsa Mellon Bruce, continuando il mecenatismo paterno, offrirono i fondi necessari per erigere una seconda ala sull'adiacente terreno che Andrew Mellon già aveva ottenuto dal Congresso in prospettiva di un futuro utilizzo. L'architetto Ieoh Ming Pei (1917) attese al progetto dell' **East Building**. Il nuovo complesso, dalle forme rigorosamente geometriche, fu iniziato nel 1971. Contestualmente furono commissionate opere specifiche ad artisti come Henry Moore e Alexander Calder. Il 1 giugno del 1978, Paul Mellon e il presidente Jimmy Carter inaugurarono la nuova sede dedicata al popolo degli Stati Uniti e destinata a ospitare opere del XX e XXI secolo. Attualmente il patrimonio complessivo della National Gallery consta di oltre 110.000 opere tra dipinti, sculture, stampe, disegni, libri, fotografie e manufatti artistici per un arco cronologico che copre i secoli dal XIII al XXI.

LA MOSTRA DEL 1874 E LA NASCITA DELL'IMPRESSIONISMO

Il 15 giugno del 1874, al numero 35 di Boulevard de Capucines a Parigi, si inaugurò una mostra collettiva organizzata dalla *Société anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs*, successivamente passata alla storia come la prima mostra dei pittori Impressionisti. Vi parteciparono trenta artisti, tra cui Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Eugène Boudin, Alfred Sisley e Giuseppe De Nittis, che esposero centosessantacinque opere. L'allestimento dei dipinti nello studio del famoso fotografo Nadar, fu progettato da Renoir che riuscì a creare un percorso coerente tra opere di pittori diversi. L'appellativo di *Impressionisti* fu dato dal critico Louis Leroy che, commentando nel giornale satirico "Charivari" il titolo di un dipinto esposto di Monet *Impression. Soleil levant (Impressione, sole nascente)* lo paragonò a una carta da parati piuttosto che a un quadro nel tentativo di screditare l'intero gruppo. La mostra ebbe esito deludente: furono venduti pochi dipinti e le critiche, tranne alcune positive come quella dello scrittore Émile Zola, furono feroci; l'incasso servì a malapena a coprire le spese. Fino ad allora il termine "impressione" era usato sia per descrivere gli schizzi (non certo ammessi al *Salon*), sia per definire le estemporanee note coloriste di un artista preparatorie al dipingere. Il termine ebbe, in seguito, anche una connotazione scientifica quando filosofi e scienziati positivisti francesi cominciarono a studiare la percezione del colore sulla retina con la distinzione dei colori primari (rosso, giallo e blu) e secondari (arancio, violetto, e verde). Inizialmente gli artisti rifiutarono l'attributo di "impressionisti" per l'implicita accezione negativa evocativa di qualcosa di evanescente e incompiuto. Quel nome però - che nel giro di qualche anno divenne universalmente noto - fu accolto nel 1877 dai medesimi pittori che si definiranno con questo appellativo alla loro terza esposizione. Altri epiteti loro conferiti dai critici in quegli anni furono "Gli Indipendenti" (per sottolineare la non adesione al *Salon*) o "Gli Intransigenti", alludendo implicitamente a una connotazione anche politica al movimento (ma tra loro solo Pissarro era dichiaratamente anarchico). Luogo di ritrovo degli impressionisti fu il Café Guerbois, al numero 11 di viale di Batignolles, oggi avenue de Clichy. In breve tempo il diffondersi del credo impressionista fece sì che questo piccolo ritrovo fosse giudicato insufficiente.

Marcellin Desboutin, trovò un nuovo locale, il Café Nouvelle Athènes in Place Pigalle a Montmartre, che da allora divenne il quartiere degli artisti.

ARGENTEUIL, IL LUOGO DELLA CREAZIONE

Con la Guerra franco-prussiana e la tragica vicenda della Comune di Parigi (1870-1871) iniziò per gli impressionisti un periodo particolarmente felice. Tornato in Francia dopo il volontario soggiorno a Londra, Monet e la famiglia decisero di trasferirsi ad Argenteuil nell'Île del France. La piccola cittadina - facilmente raggiungibile dalla capitale grazie alla recente costruzione di una linea ferroviaria - era edificata su una collina coltivata a vigneti che si estendevano fino a lambire la riva destra della Senna. Il paese era anche un rinomato luogo di soggiorno per i numerosi parigini entusiasti sostenitori delle regate veliche che periodicamente si svolgevano nell'ampio bacino formato dalla Senna.

Terminata la guerra, Argenteuil divenne il luogo di ritrovo e di attrazione, il centro creativo del movimento. La presenza di Monet, che vi risiedette dal 1871 al 1878, nonché le particolari caratteristiche naturali della regione ne fecero, infatti, l'ideale laboratorio per la sperimentazione delle tecniche e dei nuovi soggetti della pittura impressionista.

La vita quotidiana che si svolgeva sulla riva della Senna, l'atmosfera vibrante, il riverbero del sole, lo scintillio del fiume, la mutevolezza della natura, il riflettersi delle vele sull'acqua, le variazioni atmosferiche, l'incontrarsi delle persone, sono gli elementi che caratterizzano i centosettanta paesaggi dipinti da Monet durante il soggiorno ad Argenteuil. Nella casa dell'artista si ritrovarono e lavorano anche Renoir, Manet e Sisley, spesso cimentandosi nei medesimi soggetti.

La particolare esperienza di condividere il lavoro creativo fu determinante non solo per evidenziare le particolari sensibilità di ciascuno nell'affrontare un analogo motivo ma anche per meglio definire le innovazioni della pittura impressionista, partecipando la consapevolezza di aver iniziato un nuovo e rivoluzionario periodo dell'arte moderna.

LA PITTURA "EN PLEIN AIR"

All'inizio del XIX secolo l'artista francese Pierre-Henry de Valenciennes scrisse il trattato *Elementi di prospettiva pratica* (1800), invitando i pittori di paesaggio ad osservare dal vero la natura e iniziare i dipinti ad olio direttamente all'aperto: "Tutti gli studi sulla natura devono essere realizzati in due ore o, se eseguiti al tramonto e al sorgere del sole, per non più di mezz'ora". Valenciennes fu considerato quasi un precursore delle pitture all'aria aperta di Corot e degli artisti della Scuola di Barbizon, come Théodore Rousseau, solito a iniziare i suoi lavori all'aperto per poi terminarli a studio, oppure Charles-François Daubigny, che espose nel 1864 un quadro eseguito completamente di fronte alla natura.

Tuttavia fu solo con gli impressionisti che la pittura "en plein air", l'esecuzione dei dipinti all'aperto invece che nello studio, divenne per molti un complemento quasi indispensabile alla propria tecnica. Gli impressionisti desideravano, infatti, cogliere con immediatezza gli effetti di luce, la naturalezza dei colori, le variazioni atmosferiche che unicamente l'osservazione diretta della natura poteva offrire. La contemporanea invenzione di colori a base sintetica, di difficile ossidazione, rendeva più agevole la creazione di "studi esterni". Nacquero cassette di colori "da campagna", corredate da ombrellini, parasoli e sedie. Monet, uno dei più convinti sostenitori della pittura "en plein air", si fece costruire un battello-studio per meglio cogliere le subitane impressioni della luce sull'acqua.

Scrisse Monet alla sua amica artista, Lilla Cabot Perry: "Quando vai fuori a dipingere, dimentica i soggetti della pittura siano essi, alberi, case, campi (...) ma pensa e vedi al loro posto solo macchie di blu, squarci di rosa, tracce di giallo e dipingile come sono con le loro luci ed ombre". La necessità di dare una forma all'esperienza visiva, traducendo la visione in colori intensi e puri, al di là delle nozioni preconcepite e immaginarie, divenne il fulcro della ricerca impressionista tanto che un critico nel 1874 affermò: "A loro non importa di rappresentare un paesaggio ma la sensazione che quel paesaggio ci provoca".

IL RITRATTO e L'AUTORITRATTO

Gli interrogativi sul ruolo dell'artista moderno all'interno della società assunsero sfumature di natura sociale, inerenti soprattutto l'individuazione del nuovo committente, del pubblico di riferimento cui era indirizzata l'arte impressionista, del collezionista "borghese" il cui "gusto" cominciava a delinearsi meglio.

Proprio in questi anni il genere del ritratto subisce una profonda trasformazione dovuta non solo ai cambiamenti della società, ma anche al diffondersi delle nuove tecniche fotografiche.

Quasi tutti gli impressionisti si cimentarono sul tema, in particolare Degas che, tra il 1850 e il 1870, eseguì diversi autoritratti e ritratti di familiari nei quali la rinnovata acutezza dello sguardo con cui l'artista coglieva il carattere del personaggio, lasciava trasparire l'influsso degli artisti rinascimentali da lui studiati in Italia.

A proposito della ritrattistica nel 1860 Baudelaire affermava : "Una bella testa d'uomo conterrà qualcosa di ardente e di triste - dei bisogni spirituali, delle ambizioni tenebrosamente represses - l'idea di una potenza grondante e senza impegno."

L'attitudine del pittore impressionista a ricercare un contatto diretto con la vita moderna si concretizza nella realizzazione di ritratti intesi più come tema pittorico "universale" che come esaltazione o celebrazione del personaggio. Quando Monet ritrae la moglie non ha intenzione di restituirne la fisionomia, l'immagine peculiare, quanto piuttosto rendere viva una figura parigina dell'epoca. "Ciò che ci occorre - scrive Louis Edmond Duranty, romanziere e critico d'arte, nel 1876 - è il segno distintivo dell'uomo moderno, con il suo abito, nel mezzo delle sue consuetudini sociali, in casa come in strada. [...] La prima idea è stata di togliere la barriera che separa l'atelier dalla vita comune...bisogna far uscire il pittore dal suo guscio, dal suo chiostro, in cui egli è in relazione solo con il cielo, e ricondurlo tra gli uomini nel mondo".

EUGÈNE BOUDIN: UN PRECURSORE

Il nome di Eugène Boudin è indissolubilmente legato alla Normandia - nacque a Honfleur nel 1824 - regione che inevitabilmente suggestionò la sua capacità di rappresentare marine, porti, coste, paesi, influenzando soprattutto sulla personale abilità di illustrare, attraverso i dipinti, la vita mondana della nuova borghesia francese in villeggiatura nelle stazioni balneari nel canale della Manica. Fin da giovanissimo si appassionò alla pittura, incoraggiato da Thomas Couture e François Millet, assidui frequentatori del negozio di cornici e colori che il promettente artista aveva aperto a Le Havre, esponendovi peraltro le opere realizzate dagli artisti di passaggio, tra cui Jean-Baptiste Isabey e Constant Troyon oltre a Couture e Millet. Nel 1846 studiò con Théodule Ribot, pittore realista che lo invitò a sperimentare la natura morta. Nel 1859 Baudelaire, affascinato dagli studi sulle forme delle nuvole in movimento ammirati nell'atelier del pittore, dedicò diversi scritti alle sue creazioni artistiche. L'abilità di Boudin nel rendere gli effetti atmosferici e luminosi con freschezza e semplicità, riuscì a conquistare il diciottenne Monet, conosciuto a Le Havre, di cui divenne mentore e maestro a partire dal 1858. L'importanza che ebbe Boudin sulla nascita dell'Impressionismo si deve senza dubbio alla sua capacità di comporre marine "en plein air" - per le quali guardò alle vedute olandesi del XVII secolo - dai cieli immensi e dai bassi orizzonti a incorniciare spiagge animate dai protagonisti della "Belle Époque", per la prima volta soggetti della pittura.

Nel 1868 Boudin confidò ad un amico: "Questi signori si congratularono con me proprio per aver osato mettere nei dipinti cose e persone dei nostri tempi e per aver trovato il modo di far accettare il signore in cappotto e la donna in impermeabile, grazie alle capacità di mediazione e aggiustamento (...) Non accetto dunque la vostra opinione sulla cattiva scelta dei miei soggetti: al contrario, ci prendo sempre più gusto nella speranza di poter diffondere questo genere ancora assai limitato."

Certamente Boudin fu il primo a dare dignità e legittimità pittorica ad un nuovo fenomeno sociale: la vita mondana nelle stazioni balneari. A Trouville, Deauville e nelle altre cittadine della costa normanna, facilmente raggiungibili con le nuove linee ferroviarie, si costruirono lussuosi hotel frequentati perfino dalla corte imperiale, grandi alberghi sulle spiagge che contribuirono a trasformare quei luoghi da borghi di pescatori ad ambiti ritrovi mondani e turistici.

Il 1883 fu l'anno della consacrazione di Boudin. Il mercante Paul Durand-Ruel, il maggiore sostenitore della pittura impressionista, decise di inaugurare la sua nuova galleria al numero 9 di Boulevard de la Madeleine a Parigi con una mostra monografica dedicata all'artista. Boudin espose centocinquanta dipinti e Durand-Ruel ne acquistò circa la metà.

Morì a Deauville l'8 agosto del 1898.

PARIGI CAPITALE DELLE ARTI

Alla metà del XIX secolo, la struttura urbanistica della capitale francese fu completamente rinnovata per volontà di Napoleone III. Quale Prefetto della Senna, il barone Georges-Eugène Haussmann fu incaricato, nel 1853, di dirigere i "Grands Travaux" (i grandi lavori) destinati a rivoluzionare nell'arco di vent'anni l'aspetto della capitale francese. L'immagine della città di impianto ancora medievale - con strade strette, vicoli tortuosi sui quali si affacciavano case dirute e malsane - fu radicalmente modificato dagli sventramenti. Si aprirono grandi viali rettilinei, i *Boulevards*, le *Avenues* e le *Promenades*, presto animati da caffè e vetrine; venne ristrutturata completamente la rete idrica e fognaria e sistemati gli spazi verdi, le piazze, le facciate dei palazzi e i monumenti, dando a Parigi l'aspetto che, in gran parte, ancora oggi conserva.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, Parigi divenne una meta obbligata quale capitale europea delle arti.

Nel 1855, sotto il regno di Napoleone III, venne organizzata l'Esposizione Universale, potente strumento di autocelebrazione dell'impero. Per la prima volta un intero padiglione fu dedicato alle Belle Arti con la partecipazione di ventotto paesi.

Da quel momento esporre a Parigi divenne il desiderio della maggior parte degli artisti europei. I *Salons*, che ospitavano le mostre periodiche, erano nei fatti importanti occasioni per farsi conoscere, confrontarsi e poter vendere a una selezionata clientela internazionale. Peraltro le esposizioni rappresentavano un evento catalizzatore che attirava migliaia di visitatori.

Si calcola che più di diecimila persone pagassero il biglietto per ogni giorno di apertura dei *Salons* e che circa cinquantamila approfittassero dell'ingresso gratuito concesso nei giorni festivi.

Il sistema espositivo dell'arte era, però, impostato rigidamente e controllato dalle istituzioni accademiche. Alcuni artisti, decisi ad affrancarsi da tale rigida impostazione, diedero vita alle prime esposizioni indipendenti. Già nel 1855, Gustave Courbet, il maestro della pittura realista, decise di esporre a proprie spese le opere rifiutate dall'Esposizione Universale; nel 1863 fu autonomamente organizzato dagli artisti il *Salon des Refusés* (Il Salone dei Rifiutati), autorizzato personalmente dall'imperatore per sedare le proteste sollevate dopo che il *Salon* ufficiale aveva rifiutato più di quattromila opere. Vi parteciparono, tra gli altri, i pittori che più tardi formarono il gruppo degli Impressionisti.

DONNE, AMICHE E MODELLE

Charles Baudelaire, nel suo libro *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863) scriveva: "La donna è senza dubbio una luce, uno sguardo, un invito alla felicità, e talvolta il suono di una parola; ma soprattutto è un'armonia generale, non solo nel gesto e nel movimento delle membra, ma anche nelle mussole, nei veli, negli ampi e cangianti nemi di stoffe in cui si avvolge, e che sono come gli attributi e il fondamento della sua divinità".

L'universo femminile - protagonista indiscusso della "vita moderna" - divenne tra i temi privilegiati dai pittori impressionisti. La rappresentazione artistica della donna si modifica in modo sostanziale: i nudi accademici, i personaggi della letteratura o del mito, i ritratti idealizzati, lasciano il posto a dipinti con figure femminili dell'epoca privi di qualsivoglia intento celebrativo. Donne vere e credibili prese in prestito dal mondo reale: cortigiane e gentildonne ritratte mentre si preparano per un ricevimento, passeggiano in riva al mare o si incontrano nelle sale da ballo e nei caffè; colleghe pittrici, amiche o consorti degli stessi artisti raffigurate in momenti di familiare intimità e privata quotidianità; lavandaie, prostitute, sartine, fioraie, modelle, ballerine riprese in occupazioni giornaliere e, proprio per questo, talvolta impudicamente raffigurate senza veli, come la celebre *Olympia* di Manet o le sensuali figure muliebri di Renoir.

Per la prima volta i dipinti dei salotti rispecchiano la vita che giornalmente si svolge in quelle stesse stanze: "Le signore e i signori alla moda, i borghesi ricchi ritrovavano se stessi in quelle opere: vedevano le stesse stoffe che avevano addosso, i tappeti che avevano a casa, il lusso nel quale vivevano, e poi scarpe di raso, mani bianche, braccia nude, piccoli piedi, teste graziose. Quelle figure dipinte stavano in ozio tali e quali come loro".

Accanto alla rappresentazione di signore sofisticate ritratte nel proprio contesto borghese, l'interesse dei pittori - tra questi soprattutto Degas - si focalizza su scenari più modesti per catturare inedite atmosfere legate agli intimi rituali della quotidianità femminile: il momento del risveglio, il "sacro rito della toilette", gli aspetti meno appariscenti della vita delle ballerine, dalla vestizione prima dello spettacolo alle lunghe prove alla sbarra o davanti allo specchio.

Scrisse il poeta Paul Valéry: "Degas giudicava il gentil sesso dagli esemplari a lui consueti, non metteva nessuna compiacenza nell'abbellirli (...) Il suo nero sguardo non vedeva niente di rosa".

BERTHE MORISOT. UNA DONNA ARTISTA

Nata a Bourges nel 1841, Berthe Morisot iniziò a studiare arte a Parigi con l'allievo di Ingres, Joseph Guichard, che incoraggiò Berthe e sua sorella Edma ad esercitarsi osservando i capolavori esposti al Museo del Louvre. Refrattaria alla pittura *d'atelier* e agli insegnamenti accademici tradizionali, nel 1860 Berthe incontrò Camille Corot che la sollecitò a lavorare "sul motivo" a diretto contatto con la natura. Anche grazie alle frequentazioni familiari, le giovani sorelle entrarono in contatto con la vita artistica parigina: nel salotto dei Morisot si incontrarono poeti, pittori e musicisti e i genitori, consci delle inusuali inclinazioni delle figlie, ne sostennero il talento costruendo un vero e proprio atelier nel giardino della villa.

Nel 1868 Berthe conobbe Manet, destinato a diventare una presenza costante e, al contempo, contraddittoria nella sua vita sia privata che professionale. La pittrice ne fu probabilmente innamorata ma il

loro rapporto rimase nell'alveo di una profonda stima reciproca. Sarà poi il fratello di Manet, Eugène, a sposare l'artista nel 1874.

Manet la ritrasse nel celeberrimo *Il balcone* (1868- 1869) insieme alla pianista Fanny Claus e all'allievo di Corot, il pittore Antoine Guillemet e l'anno successivo nel dipinto intitolato *Il riposo*. Quell'anno Manet scrisse a Fantin Latour, artefice della loro conoscenza: "Le signorine Morisot sono incantevoli. Un vero peccato che non siano uomini". Nonostante la battuta maschilista, gli artisti del gruppo, Manet compreso, erano consapevoli dell'impegno dell'artista nella pratica "en plein air" e degli eccezionali risultati raggiunti nella composizione armonica di figura e paesaggio. Le sorelle Morisot viaggiarono molto, dai Pirenei alla Bretagna, disegnando e dipingendo ovunque si trovassero.

Dal 1874 Berthe iniziò a esporre con gli impressionisti diventando ben presto una delle protagoniste del movimento. Tra il 1881 e il 1884 affittò una casa a Bougival, località sulle rive della Senna dove soggiornarono anche Renoir, Manet, Pissarro, Monet. Straordinariamente abile nel restituire gli effetti di luce come nel rendere la trasparenza dei tessuti o il dischiudersi dei petali dei fiori, Morisot fu anche la più convincente interprete delle attitudini femminili nella vita moderna: dalle trepide attese nei balli in società agli intimi quadri di interni con ritratti di adolescenti tradotti sulla tela con accuratezza e sensibilità.

Paul Valéry era tra i suoi più grandi ammiratori così come Stéphane Mallarmé che descrisse la sua cifra artistica come sintesi di "furia e nonchalance".

LA NATURA MORTA

Nel suo romanzo *L'Œuvre* del 1886, Émile Zola fa esclamare al protagonista, il pittore Lantier, che un mazzo di carote dipinte dal vero valeva le "eterne croste" dell'École des Beaux Arts e che sarebbe venuto il giorno in cui un'unica carota avrebbe significato una rivoluzione.

Lo stesso Manet, dopo aver espresso la sua insofferenza verso le raffigurazioni allegoriche e storiche della pittura classica, aveva affermato che un pittore poteva dire tutto ciò che voleva con frutta o fiori e concludeva che gli sarebbe piaciuto essere il "San Francesco della natura morta".

La riscoperta di Jean-Baptiste-Siméon Chardin - il pittore francese del Settecento che più di ogni altro ha sperimentato le numerose possibilità della natura morta - rappresentò, a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, un indispensabile punto di riferimento anche per gli impressionisti; la sua influenza si attenuerà solo verso la fine del secolo quando iniziò a brillare il nuovo astro della pittura moderna: Paul Cézanne, "Maître Nouveau de la Nature Morte".

Commentando una natura morta con grappoli d'uva e un salmone, Manet suggeriva a una sua allieva di soffermarsi sull'impressione generale del dipinto: "Quando guarda l'insieme non si sogna di contare quante sono le scaglie del salmone [...] le vede come piccole perle argentate contro il grigio e il rosa [...] E l'uva! Vuole contare gli acini? Certamente no. Quello che colpisce è il tono d'ambra chiara e la polvere che modella le forme". Seguendo questo insegnamento Cézanne cercò di arrivare ad un nuovo metodo di controllo visivo e di impaginazione del quadro: "... gli oggetti si compenetrano a vicenda, si diffondono impercettibilmente con il loro stesso riflesso, come noi con i nostri sguardi e con le nostre parole". "Voglio stupire Parigi con una mela" esclamò Cézanne, consapevole che le forme degli oggetti rappresentati, non sono solidi fermati nello spazio, ma energie ottiche, senza apparente forma, che solo un attento occhio misuratore può catturare. Con il passare degli anni la natura morta, sempre più monumentale e articolata su diversi piani prospettici, divenne per Cézanne il principale terreno di sperimentazione fino a diventare l'emblema della propria creazione artistica, un privilegiato campo di studio e di ricerca sui problemi legati alla percezione e alla rappresentazione del reale che apriranno la strada alle esperienze cubiste.

BONNARD E VUILLARD. L'EREDITÀ DELL'IMPRESSIONISMO

Molte "coppie" di artisti sono considerate capofila di un movimento o espressioni di una nuova poetica. Esempio il connubio tra van Gogh e Gauguin, l'amicizia tra Braque e Picasso, il rapporto complice tra Man Ray e Marcel Duchamp. Accanto a loro, meno noti ma altrettanto importanti per la storia della pittura del XX secolo, sono Pierre Bonnard e Edouard Vuillard. Pressoché coetanei, entrambi francesi, Bonnard, laureato in legge, appartenente a una famiglia dell'alta borghesia, coltiva la passione per l'arte mentre segue gli studi giuridici. Vuillard, un borghese provinciale, pensa di intraprendere la carriera militare ma il suo precoce talento nella pittura lo induce ad imboccare un'altra strada. I due si incontrano alla Académie des Beaux Arts, diventano amici e affittano insieme uno studio al numero 28 di Rue Pigalle che presto diviene un luogo di ritrovo per artisti, intellettuali e uomini di teatro. Con Paul Sérusier, Maurice Denis e Ker-Xavier Roussel, Georges Lacombe e Felix Vallotton fondano il gruppo dei Nabis (dall'ebraico Profeti) che allude al loro status di iniziati, una sorta di società segreta a carattere mistico. Tra loro amano comunicare in codice e si danno

dei soprannomi, praticano una pittura decorativa, ricca di arabeschi, con colori puri e superfici piatte. Si appassionano all'arte giapponese, ma anche ai mosaici bizantini, alle vetrate medievali, alla pittura egiziana, alle filosofie ermetiche. Sia Bonnard che Vuillard sperimentano le arti applicate, collaborano con il teatro di avanguardia e con le riviste di poesia come "La Revue Blanche", inventano, con litografie colorate, un nuovo modo di illustrare.

Entrambi collezionano stampe giapponesi (Bonnard era soprannominato "il nabi molto giapponese") e nel loro periodo Nabi è molto evidente, nella disposizione asimmetrica degli elementi e nei tagli compositivi non convenzionali così come nell'uso di tinte piatte e motivi decorativi, l'ispirazione dai Kimono o dalle pitture verticali dei Kakemonos.

Il superamento della pittura "retinica" dell'impressionismo a favore di un'arte filtrata dal ricordo e dall'immaginazione è per Bonnard al centro della sua ricerca successiva. Con il nuovo secolo la sua poetica divenne più intima e riflessiva concentrandosi su alcuni temi ricorrenti: scene di interni, nudi femminili spesso ritratti durante la toilette o davanti allo specchio e nature morte. In questi dipinti il colore e la pennellata vibrante sono il riflesso di un mondo interiore così come le alternanze di luce ed ombra sembrano alludere ad un significato simbolico. Anche i raffinati studi degli effetti luminosi sulle diverse superfici, non sono frutto dell'osservazione dal vero, come nella precedente pittura, ma piuttosto elaborazioni della memoria e del ricordo. I frequenti soggiorni nel Midi francese e la conoscenza dell'esperienza dei Fauve ravvivarono, nel secondo decennio del secolo, la sua tavolozza che, dalla predilezione per un cromatismo cangiante e madreperlaceo, approdò ad accensioni coloristiche e alla scoperta di luci abbaglianti.

Affine il percorso di Vuillard, artefice di una pittura d'interni in cui cercò di ricreare una calda ed intima atmosfera familiare con una pennellata lieve e con accostamenti di colori puri. Nei suoi dipinti, ambientati in quelle stanze dove sua madre e la sorella insieme alle operaie della corsetteria lavoravano attorniate da oggetti di uso domestico, stoffe, paraventi, tende, tappeti e carte da parati creano tessiture quasi astratte che assorbono in composizioni complesse e malinconiche le silhouettes delle figure.