

LA STAGIONE DELL'IMPRESSIONISMO

L'Impressionismo

La rivoluzione dell'attimo fuggente

Nel (1870), la Francia volta definitivamente le spalle all'impero, pur tra mille incertezze e resistenze, la sua Terza Repubblica. Ciò avviene, però, senza un ricambio vero e proprio della classe dirigente al potere e questo favorisce la progressiva ascesa di una borghesia moderata e conservatrice la quale instaura una politica di rigida difesa dei propri interessi di classe.

Nell'ultimo trentennio del secolo, parallelamente al consolidarsi della Terza Repubblica, anche la Parigi del barone Haussmann consolida il proprio aspetto borghese e festoso arricchendosi ulteriormente di teatri, musei, ristoranti, sale da ballo, casinò, e soprattutto di caffè. I tavolini di questi ultimi finiscono così per invadere gli enormi marciapiedi dei boulevards che appaiono come "una lunga sala all'aperto scintillante di luci e di colori".

Il sottosuolo della capitale era già percorso da quella che oggi è una delle reti di metropolitana più estese ed efficienti del mondo, mentre la notte veniva rischiarata da un impianto di lampioni a gas tecnologicamente all'avanguardia. Ovunque erano novità e progresso: dalle imponenti stazioni ferroviarie, le cui gallerie venivano realizzate con ardite strutture in acciaio e vetro, fino ai primi grandi magazzini, al cui interno erano già in funzione avveniristici ascensori mossi da motori a vapore. E' in questa grande città, viva e moderna, piena di splendori, ma anche di miserie, che maturano i presupposti per la più grande novità artistica del secolo. Senza Parigi, l'Impressionismo non sarebbe potuto esistere, questo è certo, ma senza l'Impressionismo Parigi non sarebbe mai stata immortalata e ritratta nei suoi aspetti più vari e fantasiosi, con quell'affetto e quella dolcezza che hanno contribuito a costruire il mito della belle époque.

Gli Impressionisti, nel loro complesso, sono infatti figli di quella stessa borghesia imprenditoriale che aveva contribuito al prodigioso sviluppo economico della Parigi di fine secolo. Ma a fronte di una straordinaria sensibilità verso il progresso tecnico e scientifico questa classe, di cultura generalmente modesta e conservatrice, è ancora legata alla produzione artistica di tipo accademismo che gli impressionisti si scaglieranno.

L'Impressionismo, infatti, si sviluppa in modo completamente diverso e per molti versi anomalo rispetto a tutti i movimenti artistici precedenti o successivi.

In primo luogo esso non è organizzato né preordinato e si costituisce piuttosto per aggregazione spontanea, senza manifesti o teorie che ne spieghino le tematiche e le finalità. Giovani artisti che avevano in comune una gran voglia di fare e una forte insofferenza per la pittura ufficiale del tempo iniziarono a riunirsi in un locale parigino al numero 11 della Grande Rue des Batignolles: il Café Guerbois. Quello che all'inizio era un ritrovo casuale e saltuario divenne in breve un appuntamento rigorosamente settimanale (ogni venerdì) e in alcuni periodi addirittura giornaliero.

In secondo luogo, poi, contrariamente a ogni altro movimento precedente, quello impressionista è privo di una cultura omogenea in quanto i vari aderenti provenivano da esperienze artistiche e da realtà sociali fra le più disperate.

La sostanziale diversità degli Impressionisti rispetto a ogni altra forma di pittura risiede nel diverso modo che essi hanno di porsi in rapporto con la realtà esterna. Essi si rendono conto che tutto ciò che percepiamo attraverso gli occhi continua di fatto al di là del nostro campo visivo.

Ecco dunque spiegata, nei loro dipinti, la quasi totale abolizione della prospettiva geometrica. Per questi motivi nella trasposizione della realtà sulla tela nulla potrà più essere definito con un disegno netto e meticoloso.

Ciò che più conta in ogni rappresentazione è dunque l'impressione che un determinato stimolo esterno suscita nell'artista il quale, partendo dalle proprie sensazioni, opera una sintesi sistematicamente tesa ad eliminare il superfluo per arrivare a cogliere la sostanza delle cose e delle situazioni, nel continuo tentativo di ricercare l'impressione pura. Per un pittore impressionista, ad esempio, la rappresentazione di un grappolo d'uva non avrà lo stesso numero di acini dell'originale ma verrà piuttosto proposta nel suo insieme, come giustapposizione di varie pennellate di colore puro tendenti a darci l'idea complessiva del grappolo, più che a descrivercelo minuziosamente.

Sul piano tecnico questo fine viene perseguito con vari artifici. Innanzi tutto si ha l'abolizione quasi totale delle linee che contornano gli oggetti definendone i volumi.

Per quello che concerne il colore vero e proprio cavallo di battaglia del movimento, gli Impressionisti tendono ad abolire i forti contrasti chiaroscurali e a dissolvere il colore locale (cioè quello proprio dei singoli oggetti) in giustapposizione di colori puri. Prendendo spunto dai progressi scientifici che si stavano compiendo nel campo dell'ottica e dei meccanismi della visione, essi arrivano a teorizzare anche in pittura l'assoluta inesistenza del colore locale in quanto ogni colore non esiste di per sé ma in rapporto agli altri colori che ha vicino. Così una mela rossa su una tovaglia blu apparirà con sfumature viola (rosso + blu = viola) e l'ombra di un limone giallo su di una superficie rossa non sarà bruna o nerastra, come finora si era rappresentata, ma arancione (giallo + rosso = arancione).

Quello della luce è un altro problema al quale gli Impressionisti si dimostrano particolarmente sensibili. E' infatti la luce che determina in noi la percezione dei vari colori e l'esperienza quotidiana ci insegna che ogni colore ci appare più o meno scuro in relazione alla quantità di luce che lo colpisce e alla presenza o meno di altri colori che ne esaltino o ne smorzino la vivacità.

La pittura impressionista vuol darci conto di questa estrema variabilità dei colori con la maggior immediatezza possibile, cercando di cogliere l'attimo fuggente, cioè le sensazioni di un istante, con la precisa consapevolezza che l'istante successivo potrà generare sensazioni del tutto diverse. Le pennellate, pertanto, non sono fluide e lungamente studiate come avveniva nei dipinti accademici, ma date per veloci tocchi virgolati, per picchiettature, per trattini e per macchiette, con l'uso di pochi colori puri e con la rigorosa esclusione del nero e del bianco che, in effetti, sono dei **non colori**.

Nel momento in cui l'artista dipinge non rappresenta più la realtà ma le sensazioni che essa gli suscita. E' per questo motivo che egli deve essere il più rapido possibile nell'esecuzione del dipinto, al fine di evitare che le condizioni che determinano in lui tali impressioni vengano meno.

Quanto detto chiarisce il motivo per il quale quasi tutti i pittori impressionisti prediligevano dipingere **en plein air** cioè all'aria aperta. Gli Impressionisti rifuggono pertanto dagli ateliers, entro le cui confortevoli mura avrebbero potuto disporre di modelle e modelli professionisti e di scenari teatrali adatti a qualsiasi ambientazione, preferendo un boschetto alla periferia di Parigi, un campo lungo la Senna, un elegante **boulevard** affollato di gente o, in caso di interni, quelli autentici offerti dalla loro straordinaria città: un bar, un teatro o un cabaret.

Per questi artisti, dunque, la realtà è soggetta a un'evoluzione continua e non costituisce uno stato definitivo e acquisito ma – al contrario – un continuo divenire.

Partendo da questi presupposti gli Impressionisti cercano nei loro dipinti di rendere il senso della mobilità di tutte le cose. Ricorrente, a tale riguardo è il tema dell'acqua, che per sua stessa natura non si acquieta mai e che permette agli artisti di sbizzarrirsi nel riprodurre le mille possibili increspature di colore. Ciò avviene con la giustapposizione di colori puri (primari e secondari) che pur essendo diversificati sulla tela, si fondono nella retina del nostro occhio consentendo al cervello di percepirli come colori omogenei di intensità e brillantezza enormemente superiori a quelle che avrebbero i corrispondenti colori già preparati. Nella maturazione dell'esperienza impressionista gioca un ruolo fondamentale l'incalzante progredire della scienza e della tecnica che nella sola seconda metà dell'Ottocento conoscono uno sviluppo superiore a

quello raggiunto in tutti i secoli precedenti della storia dell'umanità. Gli studi e gli esperimenti ottici dell'epoca, sono alla base delle nuove teorie sulla propagazione della luce e sulla percezione dei colori, mentre l'invenzione della fotografia e le prime ricerche sulla cinematografia costringono gli artisti a rivedere il proprio ruolo di fronte alla rappresentazione della realtà. I progressi della chimica industriale, infine, avevano reso disponibili i primi colori a olio in tubetto, facili da trasportare e immediati da usare. Senza di essi, infatti, la pittura **en plein air** non sarebbe stata neanche immaginabile.

Tutti gli Impressionisti ostentano una totale indifferenza al tema, imprimendo alle proprie opere qualcosa di profondamente personale e soggettivo, rendendole interessanti non tanto per quello che narravano ma per **come** lo narravano.

A questa importante maturazione ha contribuito non poco, come si è già accennato, l'invenzione della fotografia. Gli Impressionisti infatti si sono spesso serviti, per la realizzazione delle loro opere, di molti materiali fotografici, giacché tale metodo di riproduzione meccanica della realtà li aiutava a cogliere dettagli e aspetti che l'occhio umano poteva non essere sempre in grado di percepire. La loro pittura, venuto definitivamente meno l'obbligo di riprodurre la realtà, poteva partire da dove la fotografia si fermava, testimoniando impressioni e stati d'animo che anche il più perfetto obiettivo di una fotocamera non avrebbe comunque mai potuto percepire.

All'affermarsi delle teorie impressioniste, infine, non è stata estranea anche la diffusione, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, delle stampe giapponesi. Queste, giunte massicciamente in Europa grazie all'intensificarsi dei commerci con l'Estremo Oriente, pur essendo realizzate da artisti del tempo, si ricollegavano all'antichissima tradizione pittorica nipponica, da sempre più sensibile ai colori che ai volumi. Se volessimo dare una data precisa d'inizio al movimento impressionista dovremmo scegliere quella del 15 aprile 1874, quando alcuni giovani artisti (fra i quali ricorderemo nomi poi divenuti celeberrimi quali Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley e Berthe Morisot) le cui opere erano state ripetutamente rifiutate dalle principali e prestigiose esposizioni ufficiali, decisero di organizzare una mostra alternativa dei loro lavori. Si presentarono al pubblico con il nome di <<Società Anonima degli artisti pittori, scultori, incisori etc.>> e l'unica sede espositiva adatta alle loro tasche fu quella messa a disposizione dal celebre fotografo Félix Nadar che, tra i primissimi estimatori di quel nuovo modo di dipingere, cedette gratuitamente i locali del proprio rinomato studio al 35 del Boulevard des Capucines, dal quale stava traslocando proprio in quel periodo.

La mostra si risolse in un vero e proprio fallimento. L'unica nota di rilievo fu che, grazie a tale esposizione, il gruppo ebbe infine il nome con il quale sarebbe passato alla storia.

La breve e intensissima stagione impressionista dura fino al 1886, anno dell'ottava e ultima esposizione. Già a partire dal 1880, comunque, contrasti ideologici e rivalità artistiche avevano portato i vari componenti del gruppo a maturare scelte autonome e a partecipare individualmente ai **Salons**, che piano piano incominciavano ad accettare anche i loro dipinti.

Che l'Impressionismo non fosse un movimento destinato a durare e a fare scuola, del resto, era chiaro fin dall'inizio, stanti i suoi presupposti. Tutti gli artisti del gruppo ne avevano piena consapevolezza e ciascuno provò a ovviarvi secondo la propria sensibilità, cercando di dare maggior consistenza artistica alla fugacità dell'impressione. Queste sono le premesse che porteranno al Post-impressionismo, cioè al superamento dell'Impressionismo, nel tentativo di recuperare, anche se nei modi più disperati, il valore artistico delle forme e dei volumi.

La fotografia

L'invenzione del secolo

L'invenzione della fotografia costituisce la realizzazione di un sogno antico, invano perseguito dagli artisti di tutti i tempi. A ben vedere, infatti, la fotografia altro non è che una forma di prospettiva automatica.

Le prime ricerche su questo tipo di produzione incominciano nel XVIII secolo, quando il progresso scientifico consente la messa a punto delle prime camere ottiche.

Il modello più semplice di camera ottica consisteva in una cassetta di legno di dimensioni non superiori a quelle di una scatola da scarpe. Non diversamente da una moderna macchina fotografica tale camera era frontalmente dotata di un sistema mobile di lenti (obiettivo) che, una volta puntato sul soggetto, lo rifletteva su uno specchio interno inclinato di 45 gradi che a sua volta riproiettava il soggetto capovolto su un vetro smerigliato. Ponendo un foglio di carta lucida sul vetro e coprendosi con un panno nero per attenuare il riverbero della luce esterna era possibile ricalcare per trasparenza l'immagine prospettica del soggetto prescelto, ricavandone una rappresentazione di certo più perfetta di qualsiasi altra costruibile geometricamente anche dall'artista maggiormente dotato ed esperto.

Il principale limite della camera ottica, comunque, risiedeva ancora nel fatto che necessitava pur sempre dell'intervento manuale. Nei primi decenni dell'Ottocento, invece, il progresso della chimica permette lo sviluppo di nuovi studi sulla sensibilità alla luce di determinati materiali che, se opportunamente esposti e trattati, si dimostrano in grado di registrare qualsiasi variazione di luminosità. E poiché ogni immagine proiettata sul vetro smerigliato della camera ottica altro non è che un fascio luminoso, sostituendo al vetro una lastra spalmata di qualche sostanza sensibile alla luce, si poteva ottenere che la luce stessa si imprimeva sulla lastra sensibile lasciando permanentemente l'impronta dell'immagine proiettata dall'obiettivo.

Nasce così la fotografia.

La prima ripresa fotografica vera e propria venne realizzata nel 1827 dal francese Nicéphore Niépce, che mise a punto anche il relativo apparecchio. Si trattava di una camera ottica che al posto del vetro smerigliato aveva una lastra di peltro di 165x205 mm, resa sensibile alla luce da una emulsione a base di bitume. La fotografia, la cui esposizione richiese ben otto ore, rappresenta il panorama visibile dal laboratorio di Niépce e costituisce il primo esempio di ripresa diretta dal vero senza alcun intervento umano. A Louis – Jacques Mandé Daguerre si deve invece il brevetto (1838) di quella forma di rappresentazione fotografica detta appunto **dagherrotipia**, consistente nell'impressionare con la luce di una camera ottica una lastra di rame argentata, precedentemente trattata con dei vapori di iodio. Poiché l'argento così trattato tende per sua natura a ossidarsi (dunque ad annerirsi) in presenza di luce, sulla lastra rimaneva impressa la scena ripresa al negativo: cioè con le zone in luce annerite, quindi scure, e le zone in ombra che rimanevano chiare. L'impiego di speciali sali di mercurio, infine, serviva a invertire l'immagine riconvertendo gli scuri in chiari e viceversa, come nella realtà, e a fissarla, cioè a stabilizzare in modo definitivo i livelli di annerimento. Il limite dell'invenzione stava però nel fatto che ogni fotografia, una volta invertita e fissata, costituiva un vero e proprio originale e non era più possibile realizzare delle copie poiché il negativo impressionato dalla luce veniva distrutto da sali di mercurio che lo trasformavano nella fotografia finale.

Occorreva dunque approfondire ulteriormente la ricerca e le sperimentazioni al fine di realizzare dei negativi durevoli e riutilizzabili per ottenere copie successive di una stessa immagine, secondo il procedimento ancor oggi in uso. La luce proveniente dall'obiettivo colpisce il sottile strato di emulsione sensibile di cui è ricoperta la pellicola impressionandolo in maniera direttamente proporzionale all'intensità luminosa stessa. Lo sviluppo della pellicola serve a rendere visibili in negativo le immagini riprese, nelle quali le ombre appaiono chiare (bianchi), le luci scure (neri) e i toni intermedi in tutta la gamma del chiaroscuro (grigi). Dai negativi si possono poi ricavare infinite ristampe, nelle quali luci e ombre tornano a invertirsi apparendo come erano al momento della ripresa: le luci chiare, le ombre scure e i toni intermedi in varie tonalità di chiaroscuro.

In Inghilterra si sperimenta, quale supporto per i negativi, una particolare carta sensibile, mentre ancora ai francesi spetta l'invenzione della cosiddetta **lastra**, un semplice vetro reso sensibile alla luce grazie a un composto a base di albumina.

Nel 1877 l'anglo-americano **Eadweard Muybridge** esegue la prima serie di fotografie di soggetti in movimento, riuscendo in tal modo a bloccarne e ad analizzarne le varie fasi e ponendo direttamente le basi per quelli che saranno i futuri sviluppi della cinematografia. Nel 1888, infine, viene commercializzato in America il primo rullino di pellicola Kodak, un marchio ancora oggi notissimo – a più di un secolo di distanza – sui mercati fotografici di tutto il mondo.

La clamorosa invenzione e il successivo, rapidissimo sviluppo della fotografia mettono comprensibilmente in crisi il mondo artistico del XIX secolo.

Molti ritrattisti e paesaggisti di genere vengono subito messi fuori gioco dal mezzo meccanico, il quale produce risultati impeccabili a prezzi contenuti e in tempi imparagonabilmente più brevi rispetto a quelli della pittura. Ai ritratti dipinti, infatti, si cominciano a preferire quelli fotografici sia per la novità dell'esperienza, sia per l'indubbio, maggior realismo dei risultati, sia, infine, per la maggior economicità.

Gli artisti più attenti e sensibili, tuttavia, colsero immediatamente la straordinarietà dell'invenzione della quale iniziarono subito a servirsi non in antagonismo ma in accordo con la propria pittura.

Nel ritratto descrittivo e nel **réportage** di documentazione la fotografia dimostra ben presto la propria intrinseca superiorità rispetto alla pittura di genere.

Fotografi come Felix Nadar si specializzano nella ritrattistica arrivando a sviluppare abilità compositive e di indagine psicologica del tutto analoghe a quelle di un ottimo pittore. Analizzando, ad esempio, la celebre fotografia dell'attrice *Sarah Bernhardt* (Parigi, 1844-1923), una delle più acclamate interpreti teatrali del tempo. La neutralità dello sfondo, la sapiente sfumatura dei chiaroscuri, l'armoniosità tutt'altro che causale del panneggio, la posa dolce e pensierosa, danno al personaggio un'espressività straordinariamente intesa e malinconica e ne sottolineano con garbata eleganza sia la squisita femminilità sia il misterioso fascino interiore.

Per quello che riguarda i **réportages** e le fotografie documentarie, l'esperienza più significativa si matura a Firenze, dove a partire dal 1850 la famiglia **Alinari** si dedica a un metodico e meritorio censimento per immagini di tutte le bellezze artistiche e paesaggistiche della Toscana e, successivamente, dell'intera Italia e addirittura di alcuni paesi esteri.

Oltre ad edifici, chiese, monumenti, affreschi, sculture e dipinti però, i fotografi fiorentini immortalano anche interessanti scene di vita cittadina e campagnola, paesaggi di ogni tipo, feste popolari e religiose, personaggi noti e meno noti del tempo: da Garibaldi ai venditori ambulanti di lumache, dal Carducci agli scugnizzi napoletani, e quant'altro trovano a portata di obiettivo.

L'archivio fotografico degli Alinari, a tutt'oggi uno dei più ricchi del mondo, rappresenta dunque una straordinaria miniera di informazioni storiche e sociologiche per capire meglio come erano le nostre città, come si vestivano le signore alla moda, cosa esponevano le vetrine dei negozi allora più famosi, come si lavorava negli uffici, in campagna e nelle officine, quali erano le diverse condizioni di vita del popolo e della borghesia.

Già nel terzo venticinquennio del secolo, comunque, pittura e fotografia si sono ormai ritagliate i rispettivi e ben individuati spazi di azione. Grazie alla fotografia, infatti, la pittura cessa di essere documentaria e si concentra maggiormente sull'analisi psicologica dei personaggi o sulle emozioni che l'artista desidera trasmetterci.

La fotografia, dal canto suo, deriva dalla pittura molte delle principali regole di composizione e di inquadratura, ponendo grande attenzione anche allo studio e al bilanciamento delle luci e delle ombre.

L'invenzione della fotografia, comunque, assume una portata che va al di là di quella che era la realtà storica e culturale dell'Ottocento, proiettandosi direttamente nel nostro tempo, nel quale l'immagine

(fotografica, cinematografica o televisiva che sia) è arrivata ad influenzare addirittura il modo di vivere e di pensare di milioni di persone.

Edouard Manet (1832-1883)

Lo scandalo della verità

Edouard Manet nasce a Parigi nel 1832 e fin da giovane si dimostra poco incline agli studi e molto attratto dal disegno e dalla pittura. Per dissuaderlo dall'intraprendere la carriera dell'artista il padre lo fa imbarcare, su un vapore in partenza per Rio de Janeiro, con la speranza di avviarlo, se non alla carriera di magistrato, almeno a quella di comandante navale di lungo corso. Il viaggio si rivela estremamente stimolante per la maturazione artistica di Manet, ma dal punto di vista paterno, invece, costituisce un vero e proprio fallimento in quanto l'indisciplinato giovane non dimostra alcun interesse per la vita di bordo e l'esito dell'esame per ufficiale di marina è una secca bocciatura. Alla famiglia non resta dunque altro che assecondare – pur se a malincuore – la passione di Edouard.

La formazione artistica di Manet incomincia nel 1850 presso Thomas Couture, un mediocre pittore accademico. Il giovane allievo, però dimostra ben presto una forte insofferenza per l'arte del maestro, da lui giudicata vuota e innaturale, tanto che nel 1856 ne lascia l'*atelier*. Nel frattempo viaggia in Olanda, Germania, Austria e Italia. Nei musei di quei paesi ammira soprattutto i coloristi del passato: da Tiziano a Rembrandt, da Tintoretto a Velàzquez, autori dei quali aveva già apprezzato le straordinarie qualità in alcuni dipinti del Louvre.

Tenta più volte di presentare qualche sua opera ai *Salons*, ma esse vengono sistematicamente rifiutate.

Nel 1869 l'artista realizza i primi quadri **en plein air** e le sue uscite ai giardini delle **Tuileries**, sul retro del Louvre, erano diventate quasi degli appuntamenti mondani.

Negli anni successivi alterna un'attività febbrile a nuovi viaggi di studio in Inghilterra e Olanda e, nonostante la fama ormai raggiunta gli consenta di vendere alcuni suoi dipinti anche a cifre elevate, deve sempre combattere contro le giurie dei **Salons** che alternativamente ammettono o rifiutano le sue nuove opere. Quando nel 1874 gli impressionisti danno vita alla loro prima esposizione Manet non vi partecipa direttamente ma la sua presenza morale è indiscutibile.

Negli anni successivi l'artista soffre di frequenti crisi depressive e, a partire dal 1878, iniziano i sintomi dell'atassia, una progressiva e dolorosa paralisi degli arti inferiori dovuta all'evoluzione maligna della sifilide contratta durante il giovanile viaggio a Rio de Janeiro. Nonostante questo Manet continua a dipingere senza posa fino alla morte, avvenuta nel 1883. Il giorno dei funerali, il gruppo degli Impressionisti si ricompone forse per l'ultima volta, dietro al feretro di quel maestro che, pur non avendo lasciato una scuola né degli allievi, aveva comunque aperto la strada alla pittura contemporanea.

Il dipinto che segnò l'inizio della tormentata carriera artistica di Manet fu la **Colazione sull'erba**.



Esposto nel 1863 al Salon des Refusés, fu subito al centro di un vero e proprio scandalo. La Parigi benpensante, infatti, rimase indignata dal crudo realismo con il quale l'artista aveva realizzato il nudo femminile in primo piano e i critici filoaccademici accusarono Manet di una volgarità e di una malizia che, al contrario, erano del tutto estranee sia al suo carattere sia alla sua educazione.

I visitatori, comunque, continuarono ad accalcarsi per giorni al fine di poter vedere l'opera incriminata.

Ma cosa fu a destare tanti ingiustificati clamori e tante critiche astiose? Non certo la presenza di un nudo, di cui erano pieni anche i dipinti accademici, ma il fatto che quel nudo rappresentava una ragazza del tempo, non una dea antica o un personaggio mitologico. Allo stesso modo di come i due uomini sulla destra non indossavano vesti classiche o abiti rinascimentali ma – come scrisse un critico di allora – “gli orribili costumi moderni francesi”. In altre parole si rimproverava a Manet di aver abbandonato il linguaggio accademico della mitologia e delle allegorie e di aver sfacciatamente rappresentato “una comune prostituta, completamente nuda”.

I motivi di critica, comunque, non si limitarono al soggetto. Anche la nuova tecnica pittorica dell'artista venne messa abbondantemente in ridicolo, in quanto lo si accusò di non aver saputo usare né la prospettiva né il chiaroscuro, cioè i due strumenti principali dei quali ciascun pittore avrebbe dovuto disporre per potersi considerare tale.

Osservando il dipinto vediamo come personaggi e sfondo siano trattati in modo diverso, quasi che i primi fossero ritagliati e incollati sul secondo, come se si trattasse di figure prive di un volume e di una consistenza propri. Il senso della profondità prospettica, del resto, non è dato dal disegno – in realtà quasi assente – ma dai piani successivi degli alberi e delle fronde, che si sovrappongono gli uni alle altre come in una quinta teatrale, creando zone di luce e di ombra più per sovrapposizione che grazie alla tecnica del chiaroscuro. I colori, infine, sono stesi con pennellate veloci, giustapponendo toni caldi (come ad esempio

quelli della frutta fuoriuscita dal cestino rovesciato) e freddi (come quelli del vestito azzurro) in modo da creare quel contrasto simultaneo che li rende più vivaci e squillanti.

L'atmosfera del dipinto è pertanto fresca e luminosa. Con esso Manet si proclama dunque pittore di sensazioni, non più di personaggi o di allegorie, e ciò gli vale a conquistarsi, l'ammirazione di quelli che saranno gli artisti della nuova generazione e che da allora lo considereranno – l'ispiratore dell'Impressionismo.

Con la presentazione al **Salon** del 1865 di **Olympia**, realizzata due anni prima, subito dopo **Colazione sull'erba**, Manet torna prepotentemente alla ribalta artistica parigina riconfermandosi il portavoce indiscusso dall'antiaccademismo.



Il dipinto, rappresenta con crudo realismo una donna nuda semisdraiata su un letto disfatto.

Ai suoi piedi vi è un gatto nero, mentre una domestica di colore sopraggiunge dal retro reggendo un variopinto mazzo di fiori, dono evidente di qualche ammiratore.

Lo scandalo fu, anche in questo caso, duplice. In primo luogo si criticò la scelta del soggetto, da tutti ritenuto volgare e sconveniente in quanto si trattava di una prostituta rappresentata, come qualcuno malignò, direttamente "sul posto di lavoro"! in secondo luogo, poi, si tornò ad attaccare la tecnica pittorica di Manet, accusandolo di non saper modellare i corpi con il chiaroscuro e di usare i colori in modo primitivo e pasticciato.

Il corpo acerbo e sgraziato della ragazza, privo delle morbide sinuosità con le quali i pittori accademici caratterizzavano tutti i nudi femminili di dee ed eroine della mitologia, è percorso da un realismo quotidiano, quasi casalingo e per ciò stesso squallido in quanto ritenuto non degno di una rappresentazione artistica. Molti sono infatti i particolari che concorrono a creare nello spettatore un vago senso di disagio, come se si trovasse all'improvviso in una situazione spiacevole, suscitando così l'effetto esattamente opposto a quello che l'arte accademica si prefiggeva.

Notiamo, al riguardo, che la cruda nudità, della ragazza viene ulteriormente sottolineata dal malizioso nastrino di raso al collo, mentre lo sguardo è beffardo, quasi di sfida. La posa volutamente sprezzante, con la mano sinistra premuta sul ventre, ricorda da vicino alcune immagini pornografiche del tempo che, stante il sempre maggior sviluppo della fotografia, cominciavano fin da allora a circolare clandestinamente nei

salotti mondani. Il nome stesso di Olympia, infine, diffusissimo come nome d'arte di molte prostitute parigine dell'epoca, costituiva l'ultimo schiaffo alla morale borghese nella quale Manet era nato e cresciuto e che ora egli stesso contribuiva quasi inconsapevolmente a mettere in crisi.

La forza rivoluzionaria dell'Olympia, però, non sta tanto nel soggetto quanto nella tecnica di realizzazione. I colori sono il frutto di un modo di intendere la pittura che alla seduzione della prospettiva e del chiaroscuro rinascimentali opponeva i forti contrasti, la piattezza delle forme e il nitido risalto dei contorni tipici dell'arte giapponese che, proprio in quegli anni, incominciava ad essere conosciuta e apprezzata anche a Parigi.

Il gioco dei contrasti, continua e si moltiplica anche nel resto della composizione. Si notino ad esempio le ricorrenti giustapposizioni di colori caldi e freddi, realizzate con l'evidente scopo di rafforzarli a vicenda. Ecco allora la veste rosata della serva staccarsi decisamente dal cupo sfondo verdastro della stanza e il candore azzurrognolo di lenzuola e guanciali contrastare ora con il marrone scuro di un paravento, ora con la tonalità aranciata della coperta, ora direttamente con la pallida nudità della ragazza.

Nel mazzo di fiori, infine, Manet è già del tutto impressionista. Quelle che, osservate da vicino, parrebbero delle macchie disordinate di colore acquistano, in lontananza, uno straordinario effetto di realismo.

L'ultimo dipinto al quale Manet lavora, già quasi completamente paralizzato agli arti inferiori, è il celebre **Bar delle Folies-Bergères**, realizzato tra il 1881 e il 1882 e ora conservato al Courtauld Institute of Art di Londra.



Accettato al **Salon** del 1882, l'anno precedente alla precoce morte dell'artista, ne costituisce in pratica il testamento spirituale. In esso sono infatti ripresi tutti gli elementi caratterizzanti della sua pittura: dall'amore realistico per il quotidiano (la cameriera biondiccia che ci fissa con gli occhi mesti) al gusto per la natura morta (le bottiglie, la fruttiera e il bicchiere con le rose); dall'uso di colori piatti e senza chiaroscuro alla suggestione delle luci riflesse nel grande specchio dietro al bancone. E' proprio attraverso quello specchio, in fatti, che Manet riesce a mostrarci il vasto salone delle Folies-Bergères, un locale molto alla moda tra la borghesia parigina del tempo. I rapidi tocchi di colore, che osservati da vicino paiono frantumarsi in un accostamento senza senso, osservati alla giusta distanza ricostruiscono invece non solo la descrizione della sala ma, quel che più meraviglia, anche la sua atmosfera.

L'immediatezza della visione, la chiarezza della luce, la semplicità disincantata del soggetto costituiscono altrettanti punti caratterizzanti dell'arte di Manet, punto di riferimento non solo per l'intera generazione degli impressionisti, ma anche per le generazioni artistiche successive.

Claude Monet (1840-1926)

La pittura delle impressioni

Oscar-Claude Monet, indiscutibilmente riconosciuto come il più <<impressionista>> degli Impressionisti, nasce a Parigi nel 1840 e muore a Giverny, nel 1926.

Di origini familiari assai modeste, trascorre la propria fanciullezza a Le Havre. Fin da giovanissimo si dimostra assai versato nel disegno e le sue scherzose caricature sono molto apprezzate tra parenti e amici. L'interessamento di una ricca zia dette al giovane Monet la possibilità di trasferirsi a Parigi per frequentare una scuola d'arte.

Nel 1859 giunse dunque nella capitale, rimanendo affascinato dalla vivacità della vita artistica e culturale che vi si svolgeva.

Nonostante le assicurazioni date in famiglia però, egli non si iscrisse mai a dei regolari corsi accademici e le sue prime frequentazioni furono quelle degli ambienti artistici vicini al più anziano Manet.

Nel 1861 Monet presta il servizio militare ad Algeri, dove la luce e i colori dell'Africa contribuiscono a sviluppare in lui la passione per la natura e per le sensazioni che la sua osservazione fa scaturire.

Nel dicembre del 1862 Monet è nuovamente a Parigi dove all'insegnamento accademico continua a preferire la pittura *en plein air* e le stimolanti sperimentazioni sulla luce e sulla percezione dei colori.

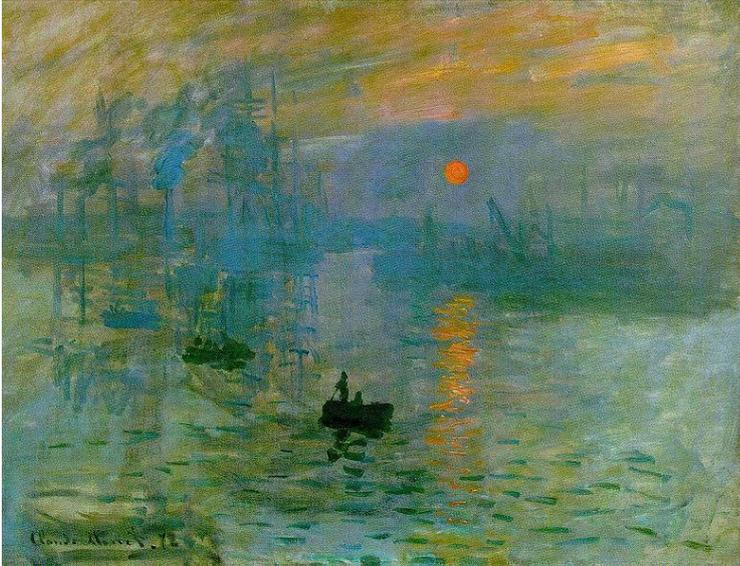
Quelli che seguono sono anni di lavoro accanitissimo, con poche soddisfazioni e molte amarezze acuite anche da una forte depressione e da gravi problemi economici.

Dopo il 1880, anno della sua ultima presenza al *Salon*, il successo sembra infine arridere a Monet, ormai divenuto indiscutibilmente l'uomo simbolo dell'Impressionismo e il battagliero erede di quel ruolo-guida che Manet, già stanco e malato, non era più in grado di svolgere compiutamente.

A Giverny, nella quiete della campagna, si era fatto costruire un delizioso giardino, al fine di avere a portata di mano un frammento rigoglioso di natura dal quale farsi suggerire atmosfere e sensazioni sempre nuove e diverse.

Quando, ormai quasi del tutto cieco e afflitto da un male incurabile, Monet si accorse veramente di essere alla fine della sua lunga e travagliata esistenza, confessò che non avrebbe voluto "morire prima di aver detto tutto quello che avevo da dire o almeno di aver tentato di dirlo. E i miei giorni sono contati".

Fin dal celebre dipinto *Impressione, sole nascente*, che diede poi il nome all'intero movimento impressionista, le tematiche di Monet appaiono già perfettamente delineate.



Il dipinto, realizzato nel 1872 inizialmente non aveva titolo e quando, in occasione dell'esposizione del 1874 nello studio di Nadar, gli chiesero che cosa scrivere sul catalogo è ancora Monet che ricorda: "dato che ovviamente non poteva passare per una vista di Le Havre, risposi: Scrivete Impressione".

Nell'opera non vi è alcuna traccia di disegni preparatori e dunque, il colore è dato direttamente sulla tela, con pennellate brevi e veloci. Ogni oggettività naturalistica del soggetto è superata e stravolta dalla volontà di Monet di trasmetterci attraverso il dipinto le sensazioni provate osservando l'aurora. Egli, in altre parole, non vuole più descrivere la realtà ma vuole cogliere l'impressione di un attimo, diversa e autonoma rispetto a quella dell'attimo immediatamente precedente e di quello successivo.

L'uso giustapposto di colori caldi, (il rosso e l'arancio) e freddi (il verde azzurrognolo) rende in modo estremamente suggestivo il senso della nebbia del mattino attraverso il cui manto si fa lentamente strada un sole inizialmente pallido, i cui primi riflessi aranciati guizzano sul mare, evidenziati con straordinaria incisività da pochi e già sapientissimi tocchi di pennello.

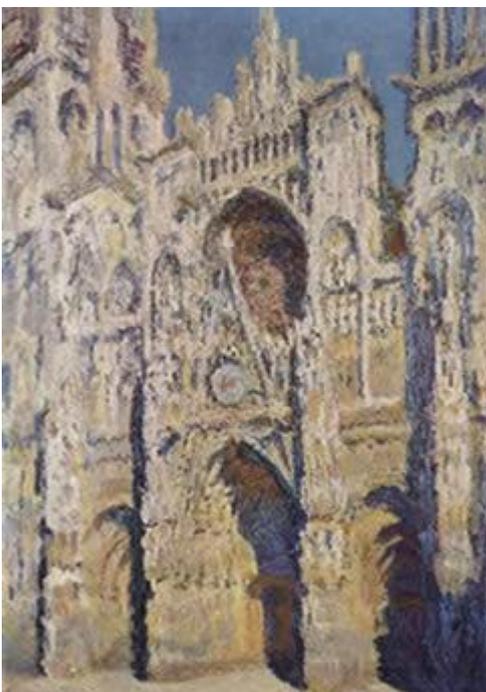
Ne ***I papaveri***, dipinto nel 1873 e oggi conservato al Musée d'Orsay di Parigi, Monet vuole trasmetterci con vivace immediatezza il senso di allegria che l'osservazione di quei fiori gli ha procurato.



Ecco dunque che dal verde indistinto del campo egli fa emergere delle brillanti picchiettature di rosso che i nostri occhi interpretano subito come papaveri, conferendo al paesaggio una nota di serena spensieratezza. Negli anni Novanta l'artista, sempre più entusiasta dai problemi della luce e dalle sensazioni di colore, si dedica a diverse serie, nelle quali ritrae un medesimo soggetto in decine di tele successive. Il punto di ripresa è sempre lo stesso e quel che cambia sono solo le condizioni oggettive di luce, a dimostrazione di come uno stesso soggetto possa essere sufficiente a destare infinite e sempre nuove sensazioni.

Ricordiamo al riguardo la celebre serie dedicata alla facciata della cattedrale di Rouen, che l'artista dipinge dalla finestra della medesima stanza d'affitto in venti tele successive, realizzate, in diverse condizioni climatiche (sole, pioggia, nebbia) e a diverse ore del giorno.

Ne ***La cattedrale di Rouen, pieno sole, armonia blu e oro***, realizzato nel 1894 e oggi conservato al Musée d'Orsay di Parigi, il titolo ci aiuta a meglio comprendere gli intenti dell'autore.



Monet è del tutto indifferente alla struttura architettonica della costruzione gotica e si concentra esclusivamente sul gioco di luci e ombre, che il sole della tarda mattinata produce sulla superficie della facciata, creando quell'armonia di toni che spazia dal giallo oro delle zone in piena luce agli azzurri delle ombre fino al blu intenso del cielo.

E' comunque l'acqua, come s'è accennato, uno degli elementi che maggiormente affascinano Monet il quale, più ancora degli altri impressionisti, torna a cimentarsi in tantissime occasioni, studiandone la mobilità e analizzandone il colore.

Sempre al tema dell'acqua si ricollegano anche le centinaia di dipinti aventi per soggetto le ninfee dello straordinario giardino di Giverny. Ad esse Monet si dedicò dal 1899 fino alla morte, arrivando a indagarle con meticolosità quasi scientifica e tentando di riprodurre sulla tela anche ogni variazione di colore dovuta al passaggio di una nuvola o al filtrare del sole tra le fronde smosse dal vento.

Ne ***Lo stagno delle ninfee***, dipinto nel 1899 l'artista rappresenta il ponte giapponese che si era fatto costruire all'interno del giardino. La luce verdastria, schermata dalle morbide chiome dei salici piangenti,

genera una sensazione di placida frescura, alla quale si somma quella originata dall'acqua dello stagno, punteggiata qua e là dallo sgargiante affiorare di ninfee in fiore.



L'atmosfera che ne deriva è quasi quella di una fiaba, nella quale la realtà non sussiste altro che come pretesto per dar voce e colore allo sconfinato mondo delle sensazioni. "Io dipingo come un uccello canta" amava dire di sé il vecchio maestro, sottolineando con ciò come per lui la pittura non fosse una semplice attività artistica ma una vera e propria esigenza interiore, quasi una necessità fisiologica.

E a questo suo canto, solitario e purissimo, si sono ispirati in molti, anche se di fatto Monet, al pari di tutti gli altri Impressionisti, non ha lasciato né una scuola né degli allievi. Il suo insegnamento è infatti già tutto nelle sue tele, in ciascuna delle quali si riconosce sempre la volontà di parlare di un soggetto senza mai descriverlo, preferendo alla fredda certezza dei contorni l'evanescente mutabilità dell'impressione.

Edgar Degas (1834-1917)

Il ritorno al disegno

Edgar-Hilaire-Germain Degas nasce nel 1834 da una ricca e nobile famiglia all'interno della quale trascorre una fanciullezza e una prima gioventù tranquille e agiate. Il padre, un banchiere di origine napoletana, è

uomo di cultura vasta e raffinata e sotto la sua guida premurosa il giovane Degas comincia a frequentare assai precocemente il Museo del Louvre.

La prima formazione pittorica avviene in ambiente accademico. La Scuola di Belle Arti non fa comunque per lui e dopo appena sei mesi ne abbandona la frequenza e intraprende lunghi e regolari soggiorni in Italia frequentandone a più riprese i musei e riempiendo di schizzi e notazioni i suoi taccuini.

L'esperienza italiana matura nell'artista la consapevolezza dei propri mezzi ma, al tempo stesso, gli fa percepire tutti i suoi limiti. Nonostante tutto, infatti, Degas si dimostrerà sempre profondamente insoddisfatto della propria arte, che continuerà ad affinare con lo studio dei grandi del Rinascimento.

Da queste premesse appare subito evidente come la personalità artistica di Degas sia articolata e complessa. Nonostante l'impegno e la propaganda impressionisti, però, egli rimase sempre un convinto assertore del disegno e anche della pittura in **atelier**, come prescritto dalla migliore tradizione accademica.

Secondo l'artista anche l'impressione di un istante è così complessa e ricca di significati che l'immediatezza della pittura **en plein air** non può che coglierla in modo riduttivo e superficiale.

Nel 1861 l'artista conosce Manet, al quale lo legherà per il resto della vita una profonda anche se contrastata amicizia.

Con Manet divide la passione per le stampe giapponesi e grazie a lui viene anche introdotto nel gruppo del Café Guerbois. Alla metà degli anni Sessanta la sua pittura pur rimanendo sempre fedele agli ideali del disegno e del lavoro in **atelier**, si caratterizza sempre più in senso realistico. Ciò, non significa rappresentare le cose e i personaggi così come appaiono ma piuttosto come li conosciamo per averli visti tante volte e in diversi contesti al fine di "stregare la realtà", nella consapevolezza che l'artista può riuscire a dare il senso del vero solo agendo in modo del tutto innaturale. Pertanto la natura di Degas non è mai quella immediatamente derivante dalla sensazione visiva, come in Monet, ma il frutto complesso di studi, riflessioni ed accomodamenti successivi.

Dal 1874, in seguito alla morte del padre gli affari di famiglia subiscono un brusco tracollo al quale Degas si sente in dovere di far fronte e, per la prima volta, è costretto, come gli altri Impressionisti, a dipingere per vivere.

E' a partire da questo periodo che l'artista inizia a lavorare sul tema delle ballerine un soggetto che a lui, frequentatore da sempre di opere, balletti e spettacoli teatrali, era estremamente congeniale e che trovata nel contempo un discreto successo tra i collezionisti.

Il decennio tra il 1880 e il 1893 segna il periodo di massima notorietà dell'artista, il quale, pur avendo partecipato a ben sette delle otto mostre impressioniste e continuando ad esserne uno dei più attivi organizzatori, persiste nel definirsi <<realista>> piuttosto che <<impressionista>>.

Morì il 27 settembre 1917.

La **lezione di ballo** è il primo dei grandi dipinti appartenente alla serie delle ballerine. Realizzato tra il 1873 e il 1875, contiene in sé già tutti i temi della maturità artistica di Degas.



In esso l'artista rappresenta il momento in cui una ballerina sta provando dei passi di danza sotto l'occhio vigile del maestro mentre le altre ragazze, disposte in semicircolo, osservano attendendo a loro volta il proprio turno di prova. Il taglio che Degas impone al dipinto è di tipo fotografico e, come in un'istantanea, alcune figure risultano fuoriuscire dall'inquadratura. Ciò suggerirebbe una pittura di getto, atta a cogliere l'impressione d'un momento. Nulla di più falso e gli stessi tempi di realizzazione – tre anni – stanno a testimoniare come in realtà l'opera sia frutto di un difficile e meditato lavoro di *atelier*, condotto su decine di schizzi preparatori.

I gesti delle ballerine sono indagati con attenzione quasi ossessiva. Quella con il fiocco giallo, seduta sul pianoforte, si sta grattando la schiena; quella di spalle con il fiocco rosso fra i capelli, invece, sta facendosi aria con un ventaglio. Tra le altre, poi, v'è quella che si accomoda l'orecchio, quella che si sistema l'acconciatura, quella che osserva, quella che ride, quella che parla con la compagna: come in ogni classe scolastica quando, sul finire della lezione, l'atmosfera si fa più rilassata ed informale. Cogliere questi aspetti marginali ma significativi del quotidiano è una scelta precisa dell'artista, che in ogni sua opera si pone nei confronti dei personaggi, secondo quanto lui stesso amava dire, "come se si guardassero dal buco della serratura".

Degas ricostruisce l'atmosfera della sala con garbo e raffinatezza, inserendo le sue fanciulle in una luce morbida che ne ingentilisce ulteriormente le già eleganti movenze. Sia il disegno prospettico del pavimento sia il tono complessivamente neutro del *parquet* e delle pareti, sul quale meglio si stagliano i candidi costumi delle ballerine, contribuiscono a dare all'insieme un senso di quieto realismo, tipico di tutti gli interni dell'artista.

Dal punto di vista tecnico, infine, in opposizione alle teorie impressioniste, egli non rifiuta né il disegno né l'uso del bianco e del nero. Bianchi sono infatti i tutù delle fanciulle, nei quali il senso di vaporosa leggerezza è sottolineato dalla presenza di sfumature dello stesso colore dei fiocchi che portano in vita e neri, invece, sono i nastri di raso al collo.

Degas è un pittore che non ama i paesaggi né, di conseguenza, la loro rappresentazione. Le sue ambientazioni, al contrario, fanno sempre riferimento ai caratteristici interni parigini.

Ne costituisce un esempio emblematico *L'assenzio*, forse il più celebre dei dipinti di Degas. L'opera, realizzata tra il 1875 e il 1876 è ambientata all'interno del Café Nouvelle – Athènes che, insieme al Café Guerbois, era uno dei luoghi di ritrovo prediletti dagli Impressionisti. La composizione è volutamente squilibrata verso destra, quasi a dare il senso d'una visione improvvisa e casuale.



Si noti la prospettiva obliqua secondo cui sono disposti i tavolini, quasi che l'artista volesse introdurci nel locale seguendo il loro allineamento. Il punto di vista, anche in questo caso, è quello alto e decentrato di un osservatore invisibile che, potendo vedere senza essere visto, può sempre cogliere la spontanea naturalezza di ogni gesto. I due personaggi recitano il ruolo di due poveracci: una prostituta di periferia, agghindata in modo pateticamente vistoso e un *clochard* (il tipico barbone parigino) dall'aria burbera e trasandata. Dinanzi alla donna, sul piano di marmo del tavolino, vi è il bicchiere verdastro dell'assenzio che dà il titolo al dipinto. Davanti al barbone sta invece un calice di vino. Entrambi i personaggi hanno lo sguardo perso nel vuoto, come se stessero seguendo il filo invisibile dei loro pensieri. Pur essendo seduti accanto sono fra loro lontanissimi, quasi a simboleggiare quanto la solitudine – della quale Degas soffrì per tutta la vita – possa renderci estranei e incapaci di comunicare.

L'atmosfera del locale è pesante quanto lo stato d'animo dei due avventori, imprigionati in uno spazio squallido e angusto di cui l'artista ci offre una descrizione impietosamente realistica.

Si noti infine come Degas sia attento ai giochi di luce e di colore. Alle spalle dei due personaggi uno specchio sbiadito ne riflette le sagome dando nel contempo profondità ad una parete che altrimenti

avrebbe finito per schiacciarli. E proprio dallo specchio proviene la luce, fioca e soffusa, che illumina la scena.

La tinozza, realizzato nel 1886, è uno degli splendidi pastelli appartenenti alla serie dei nudi femminili che fanno la **toilette**.



La loro logica è la stessa secondo la quale Monet realizzava le sue diverse repliche della cattedrale di Rouen. Ogni scena costituisce infatti il fotogramma dell'ideale film della vita, similitudine tutt'altro che avventata in quanto proprio in quegli anni Muybridge stava facendo le prime esperienze di fotografie in sequenza.

Il taglio prospettico del disegno è estremamente anticonvenzionale. Il punto di vista è molto alto e, poiché risulta allineato al bordo del mobile di destra, la percezione della prospettiva di quest'ultimo ci appare artificiosa, quasi come se si trattasse di un piano verticale invece che orizzontale. Abituato l'occhio alla scena, però, ci accorgiamo di essere davanti a un capolavoro di grazia e di equilibrio. Il profilo dolce ma sicuro, condotto senza pentimenti, del giovane corpo accovacciato ha un andamento che richiama la forma circolare della tinozza, dalla quale però si stacca per delicato contrasto di colore. La plasticità del corpo femminile è resa mediante un sapiente incrocio di tratteggi la cui sovrapposizione suggerisce con grande realismo il senso del volume. Di un volume nuovo e vivo, che ci fa presupporre l'illusione del movimento.

Auguste Renoir (1841-1919)

La gioia di vivere

Pierre-Auguste Renoir, nasce a Limoges nel 1841. Suo padre è un modesto sarto che si trasferisce a Parigi i cerca di fortuna quando il figlioletto ha appena tre anni. La situazione economica della famiglia non è florida e a poco più di tredici anni Auguste viene messo a fare l'apprendista presso la bottega di un decoratore di porcellane. E' così che si manifesta la sua precoce attitudine artistica e il padre, nella speranza di farne un artigiano di qualità, gli permette di frequentare anche dei corsi serali di disegno.

Il giovane pittore, pur dimostrandosi molto insofferente verso l'ambiente culturale che gravitava intorno alla Scuola di Belle Arti, accetta di buon grado lo studio del disegno e, pur non arrivando mai alla straordinaria capacità di sintesi di Degas, consegue ben presto risultati di grande freschezza.

Renoir è il rappresentante più spontaneo e convinto del movimento. Per lui la pittura è gioia di vivere, capacità di stupirsi ogni giorno di fronte alle piccole grandi meraviglie del creato, voglia di farsi travolgere dalle emozioni e dai colori.

Non diversamente da quanto accadeva a quasi tutti gli altri esponenti del gruppo impressionista, la maggior parte delle sue opere continuava ad essere preferibilmente respinta, piuttosto che accettata dalle esposizioni ufficiali. I colori dei suoi dipinti sono infatti considerati troppo luminosi e volgari, mentre l'uso spregiudicato delle pennellate veloci, semplicemente accostate sulla tela, continua a far ritenere a certi critici che si tratti di lavori sommari e non rifiniti secondo le giuste regole.

La pittura dell'artista è inizialmente più incline al paesaggio come in Monet, ma ben presto si orienta in modo deciso verso il ritratto o comunque, più in generale, verso la rappresentazione di soggetti umani mirabilmente inseriti nel loro ambiente. Grande rilievo, in particolare, assumono i soggetti femminili, ai quali Renoir si dedicherà in seguito con frequenza sempre crescente, fino a farsene quasi una mania, come nel caso delle **bagnanti**, tema al quale egli dedicherà oltre quaranta dipinti.

Nel 1881, l'artista si reca in Italia, fino ad allora conosciuta soltanto attraverso gli artisti italiani del Louvre e le descrizioni entusiaste degli amici che l'avevano già visitata. Viaggiando tra Palermo, Napoli, Roma e Venezia – Renoir rimane profondamente colpito dalla dolce violenza dei colori mediterranei, sempre saturi e squillanti. Relativamente alle cose artistiche rimane soprattutto colpito dallo straordinario ciclo degli affreschi vaticani di Raffaello che giudica "colmo di sapere e di saggezza". Ed è proprio la riflessione sulla <<saggezza>> pittorica di Raffaello che mette in crisi la sua visione impressionista della realtà, nella quale tutto si limita all'apparenza e alla sensazione d'un attimo. Le forme dei suoi personaggi e soprattutto delle sue **bagnanti**, non hanno più la luminosa leggiadria di un tempo. Il colore si fa più denso, quasi solido, e a poco a poco spariscono tutti i riferimenti al presente. Gli imponenti nudi degli ultimi tempi, infatti, assomigliano più a maestose dee pagane immerse in una natura arcaica piuttosto che a giovani parigine distese su di un prato in riva alla Senna.



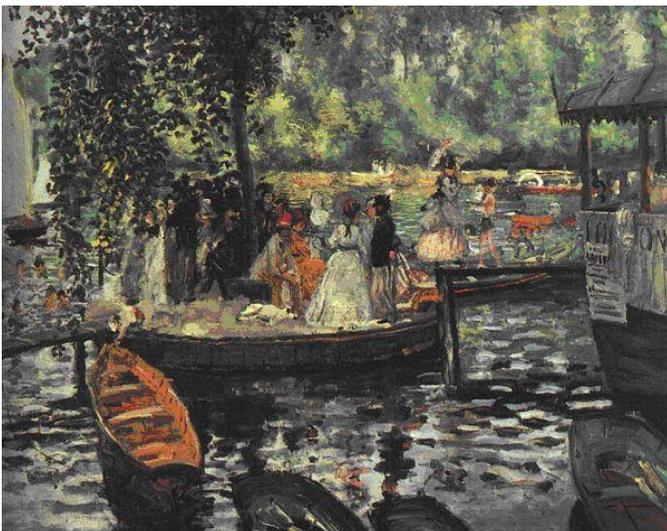
Nei primi anni del Novecento Renoir è ormai stigmatissimo e affermato anche a livello europeo. Purtroppo iniziano a manifestarsi anche i sintomi di una particolare malattia reumatica che, nel giro di pochi anni, lo porterà alla paralisi completa degli arti inferiori e alla semi paralisi di quelli superiori. Nonostante questo

Renoir non rinuncia a viaggiare fra Cannes, una cittadina della Costa Azzurra, Parigi e la campagna meridionale.

Nel 1919 sente la fine avvicinarsi e se ne dispiace perché confessa che proprio allora, a settantotto anni: “comincio a saper dipingere”. La notte del due dicembre di quello stesso anno, dopo aver chiesto una matita per tracciare l'ultimo disegno, si assopisce e muore per arresto cardiaco.

Renoir e Monet, pur avendo gusti e formazione diversi sono accomunati da una fraterna amicizia. Nell'estate del 1869 i due pittori si recano insieme a Bougival, un pittoresco villaggio posto in riva alla Senna, una ventina di chilometri a ovest di Parigi. La maggior attrattiva naturalistica del luogo era costituita dall'isolotto di Croissy che, posto nel bel mezzo della Senna, ne divideva il corso in due rami. Collegato alla terraferma da un ponte, era stato attrezzato con un caratteristico ristorante all'aperto, allestito su uno zatterone ormeggiato alla riva, e con alcuni stabilimenti balneari immersi nella vegetazione. L'intero complesso era noto con il nome scherzoso di **grenouillère** che significa letteralmente <<stagno delle rane>> ma che, nel francese parlato, sta anche a indicare un luogo ove si riuniscono tante ragazze desiderose di divertirsi.

Renoir e Monet collocano dunque i propri cavalletti uno accanto all'altro e in poche ore ciascuno realizza la propria **Grenouillere**. Il dipinto di Monet è oggi conservato al Metropolitan Museum di New York, mentre quello di Renoir sta al Nationalmuseum di Stoccolma.



Renoir



Monet

L'analisi parallela delle due opere ci consente di capire meglio il diverso modo di essere impressionista di ciascuno dei due artisti. Il punto di vista è pressoché il medesimo, ma diversa è l'attenzione che essi pongono alla scena. Mentre Monet privilegia più l'immagine d'insieme, allontanando prospetticamente l'isolotto centrale, Renoir è maggiormente sensibile alle presenze umane che, pur nella vaporosa indeterminazione delle piccole e veloci pennellate, appaiono comunque più definite di quelle dell'amico. Le figure di Monet, infatti, sono tratteggiate non diversamente dalle piante e dal resto della natura circostante, con la quale appaiono anzi in perfetto equilibrio. L'attenzione di Monet, dunque, è sempre estremamente sintetica. Dove entrambi gli artisti hanno dato il meglio di sé è però nella rappresentazione della mobilità dell'acqua e dei mille riflessi che la colorano. Monet usa pochi colori dati a pennellate orizzontali, individuando le zone di luce e di ombra con bruschi cambiamenti cromatici, come ad esempio intorno alle barche e all'isolotto centrale (ombre) o in prossimità della riva opposta (luce). Renoir, invece, adotta una pennellata più minuta, frammentando la luce in piccole chiazze di colore e conferendo all'insieme una sensazione di gioiosa vivacità. La sua *Grenouillère* è indubbiamente più festosa e squillante – come tutta la sua pittura, del resto – mentre l'interpretazione che ne dà Monet è forse meno appariscente ma senz'altro più rigorosa.

I colori di Renoir sono mobili e brillanti in continuo e mutevole rapporto reciproco e sempre sensibile agli infiniti filtraggi che la luce del sole subisce nell'attraversare le fronde degli alberi. "Le ombre non sono nere; - ripeteva al riguardo – nessuna ombra è nera. Ha sempre un colore. La natura conosce soltanto i colori: il bianco e il nero non sono colori".

Una delle più perfette ed equilibrate dimostrazioni di questa teoria delle ombre la troviamo nel celeberrimo *Moulin de la Galette*, un dipinto abbozzato *en plein air* e successivamente ultimato in *atelier*. Realizzato nel 1876 fu esposto l'anno successivo alla terza esposizione impressionista, l'ultima alla quale Renoir partecipò.



La scena ritratta è quella di un ballo popolare all'aperto ambientata al Moulin de la Galette, un vecchio mulino abbandonato posto sulle alture di Montmartre il pittoresco quartiere settentrionale di Parigi. Il nome del locale fa riferimento ai dolcetti (in francese gallettes) che venivano offerti come consumazione.

Per eseguire l'opera Renoir frequenta per sei mesi il Moulin al fine di entrare meglio in contatto "con quel piccolo mondo che ha un suo tipico aspetto. Dipinto parte dal vivo (facendo posare amici, amiche e qualche modella scelta tra le frequentatrici abituali del luogo) e parte in **atelier**, dove si limita a riorganizzare gli schizzi colti sul posto, il quadro costituisce uno dei capolavori della maturità artistica di Renoir.

Tramite un uso nuovo e libero del colore l'artista cerca di suggerirci non solo il senso del movimento, già di per sé difficile, ma addirittura lo stato d'animo collettivo e la gioia spicciola d'un pomeriggio di festa. Forma e colore diventano così un tutt'uno: la prima è costituita mediante il secondo che, a sua volta, assume un rilievo diverso in relazione al contrasto fra luci ed ombre e fra toni caldi e freddi. Si osservino ad esempio le due coppie danzanti a sinistra: i vestiti delle ragazze spiccano contro gli abiti maschili per diversa luminosità (sono infatti assai più chiari) che li fa vibrare di colore definendo di conseguenza sia la forma dei corpi sia la sensazione del moto.

L'apparente casualità della rappresentazione nasconde invece un'attenta valutazione compositiva, frutto evidente dello studio dei classici. Pur non essendoci dei piani stabiliti nessun personaggio risulta isolato, in quanto è inserito in un determinato gruppo (chi balla, chi chiacchiera, chi siede al tavolino, chi guarda in una certa direzione). L'insieme di questi gruppi, uniformemente inondati dalla luce tremolante che filtra dalle fronde degli alberi, determina la profondità prospettica dell'intera scena nella quale, come ben si vede, il disegno gioca un ruolo estremamente marginale.

Al 1881 risale un altro capolavoro del periodo impressionista, forse l'ultimo prima del viaggio in Italia e del conseguente ripensamento sulla pittura. Si tratta della **Colazione dei canottieri**.



Il dipinto rappresenta una colazione al ristorante La Fournaise, un villaggio sulla Senna a poca distanza da Bougival. L'ambiente è meno popolare di quello della **Grenouillère** e i frequentatori sono soprattutto sportivi che, dopo aver vogato in canoa, si concedono il meritato riposo, insieme ad amici e amiche che sono venuti ad accompagnarli.

Il dipinto rappresenta la veranda del locale, dove quattordici personaggi discorrono amabilmente tra loro dopo aver mangiato assieme.

Quello dei canottieri è evidentemente un pretesto per l'ennesima rappresentazione **en plein air**, che egli abbozzò dinanzi agli stessi tavolini ancora ingombri dei resti del pasto, fra i commenti degli amici e le risate delle ragazze.

La luce chiara del primo pomeriggio estivo, filtrata dal tendone a righe, inonda la scena di riflessi rosati, ai quali fa da contrasto cromatico lo sfondo verdastro della vegetazione palustre. L'attenzione di Renoir si concentra soprattutto sui colori, dalla cui sapiente giustapposizione (caldi e freddi, chiari e scuri, primari e complementari) prendono corpo i volumi e la prospettiva. I volti delle ragazze sono tratteggiati per zone di colore: le labbra, gli occhi, il naso, i capelli, i cappellini. Non vi è traccia di disegno, ma le forme emergono egualmente, chiare e distinte, quasi vibranti di un moto proprio. L'atmosfera che ne deriva è quella di una straordinaria naturalezza resa ancor più viva e festosa dal complesso gioco di sguardi che lega espressivamente tra di loro i vari personaggi.

Per concludere, infine, si noti l'apparecchiatura della tavola. Renoir ripropone una superba natura morta. In essa alla leggerezza dei cristalli fa riscontro la massa compatta della frutta e della retrostante botticella di **cognac**. Ad alcune notazioni di un naturalismo sconcertante (quali ad esempio le briciole di pane o il tovagliolo bianco lasciato negligenemente sulla tovaglia), si contrappongono una composizione estremamente studiata (la ringhiera costituisce quasi una diagonale del dipinto e le figure vi sono comprese all'interno come in un ideale triangolo) e addirittura qualche libertà artistica che nessun realista si sarebbe permesso (la frutta è tipicamente autunnale mentre la scena è ambientata in estate).

Dal viaggio italiano del 1881 Renoir torna, come si è detto, profondamente mutato. Nella **Bagnante seduta** del 1883 l'artista mostra di voler dare più consistenza ai contorni della figura, tornando a quella separazione tra personaggi e sfondo che le atmosfere colorate del **Moulin de la Galette** e della **Colazione dei canottieri** avevano brillantemente unificato. Il dipinto è stato concepito da Renoir durante un soggiorno nell'isoletta di Guernsey, nel canale della Manica.

Verosimilmente egli esegue dei bozzetti *en plein air* degli scogli e del mare che vi si infrange contro spumeggiando. Una volta tornato a Parigi sovrappone al paesaggio ricostruito impressionisticamente una figura di bagnante dalle forme tornite, ricordo di certa ritrattistica cinquecentesca recentemente ammirata nei musei italiani. La definizione del corpo femminile avviene per campiture di colore larghe e uniformi. Il gioco di luci e di contrasti cromatici rimane limitato allo sfondo, mentre la bagnante si stacca da esso vivendo quasi di vita e di colori propri.



L'impressionismo aveva ormai esaurito la sua spinta propulsiva e ciascuno di coloro che vi aveva aderito, rendendolo il più importante e innovativo movimento del XIX secolo, tenta ora di superarne i limiti in modo personale, in base alla propria formazione e ubbidendo solo alla propria sensibilità.