

Il Secondo Ottocento

Manifesto del Simbolismo (J. Moréas)

La bellezza e l'epica moderna (C. Baudelaire)

Gli artisti scapigliati (C. Arrighi)

Lettere dei Macchiaioli (L. Giudici)

Courbet, Manifesto del Realismo (M. De Micheli)

Autobiografia di Giovanni Fattori (G. Fattori)

Dichiarazioni di poetica (C. Monet)

La prima esposizione degli impressionisti

Sul dipingere in plein air o in studio (A. Renoir)

Le tele di Manet bucano le pareti (É. Zola)

MANIFESTO DEL SIMBOLISMO

Jean Moréas

L'articolo Le Symbolisme del poeta e prosatore francese, ma di origine greca, Jean Moréas (1856-1910), apparso su "Le Figaro" il 18 settembre 1886 è ritenuto essere il manifesto della nuova scuola. Pur trattando specificamente di poesia, l'articolo riassume gli aspetti principali della nuova estetica: la contrapposizione tra presente e passato, tra simbolismo e naturalismo, il tema dell'autonomia dell'arte, dell'apparenza della realtà dei fenomeni dietro la quale si nasconde il mistero profondo del mondo e della vita.

Già ci è occorso¹ di proporre la denominazione di Simbolismo, reputandola l'unica adatta a designare con ragione la presente tendenza in arte dello spirito creatore. Riteniamo che codesta denominazione possa esser conservata.

S'è detto, all'inizio di questo articolo, che le evoluzioni dell'arte presentano un carattere ciclico estremamente complicato da divergenze; così, per seguire l'esatta filiazione della nuova scuola, bisognerebbe risalire fino a certi poemi di Alfred de Vigny², fino a Shakespeare, fino ai mistici, e più distante ancora. Problemi, questi, che richiederebbero un volume intero di commenti. [...]

Nemica della didattica, della declamazione, del falso sensibilismo, della descrizione oggettiva, la poesia simbolista cerca di: rivestire l'Idea d'una forma sensibile che però non si porrebbe come scopo a se stessa ma che, pur servendo ad esprimere l'idea, resterebbe soggetto. L'Idea, dal canto suo, non deve affatto lasciarsi scorgere priva dei sontuosi paludamenti delle analogie esterne³, carattere essenziale dell'arte simbolista essendo il non andare mai fino alla concezione dell'Idea in sé⁴. Così, in quest'arte, le immagini della natura, le azioni degli esseri umani, tutti i fenomeni concreti, non potrebbero trovare manifestazione, trattandosi di apparenze sensibili destinate a rappresentare, invece, le loro affinità esoteriche⁵ con le Idee primordiali.

Jean Moréas, *Le Symbolisme*, *Le Figaro*, 18.IX.1886

-
1. *occorso*: capitato.
 4. *Alfred de Vigny*: poeta e narratore (1797-1863).
 3. *analogie esterne*: le analogie che mettono in relazione l'idea immateriale con immagini e oggetti materiali.
 4. *l'idea in sé*: poiché la percezione stessa dell'idea è il risultato di uno slancio mistico piuttosto che di un approccio concettuale.
 5. *esoteriche*: segrete, occulte e conosciute solo da chi sa andare oltre la realtà materiale.

LA BELLEZZA E L'EPICA MODERNA

Charles Baudelaire

Tra le tante osservazioni che Baudelaire fa in margine alla rassegna del Salon del 1846 e ne Il pittore della vita moderna (1863), ve ne sono due su cui merita soffermarsi perché illuminano profondamente sulla "svolta" tematica della pittura della metà dell'Ottocento e permettono la comprensione dell'arte figurativa successiva. La prima osservazione riguarda la bellezza: egli afferma che il Bello ha una duplice natura, è composto cioè da un elemento eterno, invariabile e da un elemento relativo, occasionale, che è l'epoca con le sue mode, i suoi valori, la sua società, le sue passioni. Ne consegue l'invito a non percorrere le strade della tradizione accademica che individuano il Bello in un modello classico immutabile e pedissequamente lo inseguono, non riuscendo così, se non a rischio di anacronismi, a raccontare la contemporaneità. «La nostra epoca – scrive Baudelaire – non è meno fertile delle antiche di motivi sublimi, si può sostenere che siccome ogni popolo ha avuto la propria bellezza, noi dobbiamo avere per forza la nostra». La seconda osservazione riguarda, appunto, l'eroismo della vita moderna: contro una pittura ancorata agli schemi narrativi classici, mitologici o eroico-politici della tradizione romantica, Baudelaire invita a osservare la realtà sociale, l'immaginario dell'epoca attuale con i suoi valori, i costumi, le storie e i personaggi per ritrovarvi il lato epico della modernità. Si tratta quindi di raccontare il mondo nel quale viviamo, di cercare una nuova "tradizione" e di fondare una nuova epica moderna con nuovi eroi necessariamente diversi ma non meno belli di quelli dell'antichità.

Ogni bellezza ha in sé, come qualsiasi fenomeno possibile, qualcosa di eterno e qualcosa di transitorio, di assoluto e di particolare. La bellezza assoluta ed eterna non esiste, o meglio non è che un'astrazione distillata dall'intera superficie delle diverse bellezze. L'elemento specifico di ogni bellezza viene dalle passioni, e come noi abbiamo le nostre passioni, così abbiamo la nostra bellezza.

[...] Per tornare alla questione principale ed essenziale, che è quella, di sapere se possiamo una bellezza particolare, inerente a passioni nuove, osservo che la maggior parte degli artisti che hanno affrontato i soggetti moderni si sono limitati ai temi pubblici e ufficiali, alle nostre vittorie e al nostro eroismo politico. Ma bisogna aggiungere poi che essi lo fanno di contraggenio, e comandati dal governo che li paga. Eppure non mancano soggetti privati, con ben altro eroismo.

Lo spettacolo della vita elegante e delle innumeri esistenze vaganti che si aggirano negli ipogei di una grande città, criminali e puttane mantenute, «La Gazette des tribunaux» e «Le Moniteur» dimostrano che bisogna solo aprire gli occhi per conoscere il nostro eroismo.

Un ministro, perseguitato dalla curiosità impertinente dell'opposizione, con quella superba e sovrana eloquenza che gli è propria, ha dichiarato, una volta per tutte, il suo disprezzo e il suo disgusto per tutte le opposizioni ottuse e importune, la sera sul Boulevard des Italiens si sentono in giro discorsi del genere: «Eri alla Camera oggi? Hai visto il ministro? Per D ... ! Era stupendo! Non ho mai visto niente di più fiero!»

Esiste dunque una bellezza e un eroismo moderno!

E poco più in là: «È K. ... o F ... che ha avuto l'incarico di fare questa medaglia; ma non saprà farla; non può capire certe cose!»

Vi sono dunque artisti più o meno capaci di comprendere la bellezza moderna.

Oppure: «Il sublime B ... ! I pirati di Byron sono meno grandi e meno sdegnosi. Ci crederai se ti dico che ha dato uno spintone all'abate Montès, ed è corso sulla ghigliottina gridando: "Lasciatemi tutto il mio coraggio!"»

Questa frase allude alla macabra bravata di un criminale, gran protestatario, vigoroso e ben piantato, il cui feroce coraggio non ha chinato la testa neppure davanti alla macchina suprema!

Tutte queste parole, che vi vengono alle labbra, dimostrano che credete in una bellezza nuova e particolare, che non è né quella di Achille né quella di Agamennone.

La vita parigina è fertile di soggetti poetici e meravigliosi. Il meraviglioso ci avvolge e ci bagna come l'atmosfera; ma non lo vediamo.

Il nudo, cosa così cara agli artisti e tanto necessario al successo, è frequente e indispensabile non meno che nel mondo antico: a letto, nel bagno, nell'anfiteatro. I mezzi e i motivi della pittura sono del pari vari e copiosi: ma c'è un elemento nuovo, che è la bellezza moderna.

Salon del 1846, cap. XVIII

Egli [Contantin Guys, il disegnatore al quale è dedicato il testo] cerca quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare la modernità, giacché manca una parola più conveniente per esprimere l'idea a cui rimanda. Il segreto è, per lui, di distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero. Se si dà un'occhiata in giro alle mostre di pittura moderna, si resta colpiti dalla generale tendenza degli artisti a vestire tutti i soggetti di costumi antichi. Ciascuno di loro, quasi sempre, si serve delle mode e dei mobili del Rinascimento, come David si serviva delle mode e dei mobili romani. L'unica differenza è che, per avere scelto soggetti specificamente greci o romani, David non poteva fare a meno di vestirli all'antica, mentre i pittori d'oggi, scegliendo soggetti di una natura generale buona per tutte le epoche, si ostinano a paludarli di costumi del Medioevo, del Rinascimento o dell'Oriente. È il segno evidente, questo, di una grande pigrizia, giacché è molto più comodo proclamare che tutto è assolutamente brutto nel vestiario di un'epoca, che non provarsi a estrarne la bellezza misteriosa che può esservi racchiusa, per quanto possa essere minima o lieve. La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile. Vi è stata una modernità per ogni pittore antico; e la maggior parte degli splendidi ritratti che ci restano dei tempi passati indossano i costumi del proprio tempo. Essi sono perfettamente armoniosi dal momento che il costume, l'acconciatura e persino il gesto, lo sguardo e il sorriso (ogni epoca ha il proprio portamento, il proprio sguardo e sorriso) formano un insieme di una compiuta vitalità. E questo elemento transitorio, fuggitivo, dalle metamorfosi così frequenti, nessuno ha il diritto di disprezzare e di trascurare. Quando lo si sopprime, si cade per forza nel vuoto di una bellezza astratta e indefinibile, quale fu quella dell'unica donna vivente prima del peccato originale. Se al costume dell'epoca, che s'impone per un rapporto necessario, se ne vuole sostituire un altro, si produce un controsenso che non trova giustificazione se non nel caso di una mascherata voluta dalla moda. Così, le dee, le ninfe e le sultane del secolo XVIII sono ritratti somiglianti *sotto il riguardo morale*.

Il pittore della vita moderna, cap.IV

Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 2004

GLI ARTISTI SCAPIGLIATI

Cletto Arrighi

L'introduzione al romanzo La Scapigliatura e il 6 febbraio (1862) di Cletto Arrighi (1830-1906) è un utile documento delle inquietudini dei giovani artisti e intellettuali bohème della seconda metà dell'Ottocento. Vi sono descritti, infatti, la condizione esistenziale, le contraddizioni, le insofferenze, gli ingenui velleitarismi di un gruppo di artisti desiderosi di rompere con il passato e in contrapposizione con la nascente società italiana, borghese e perbenistica.

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi, fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro tempo; indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; irrequieti, travagliati,... turbolenti – i quali – o per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato – vale a dire fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca – o per certe influenze sociali da cui sono trascinati – o anche solo per una certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere – o, infine, per mille altre cause, e mille altri effetti, [...] meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, come coloro che vi formano una casta sui generis distinta da tutte le altre.

Questa casta o classe [...] vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dai manicomi; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti; – io l'ho chiamata appunto la Scapigliatura.

La qual parola prettamente italiana mi rese abbastanza bene il concetto di tal parte di popolazione, così diversa dall'altra pei suoi misteri, le sue miserie, i suoi dolori, le sue speranze, i suoi travimenti, sconosciuti ai ricchi contenti, ai giovani dabbene, alle fanciulle guardate a vista, alle donne che amano il marito ed agli uomini seri che battono la strada maestra della vita, comoda, ombreggiata, senza emozioni, come senza pericoli.

La Scapigliatura è composta da individui di ogni ceto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale.

Proletariato, medio ceto, e aristocrazia; foro, letteratura, arte e commercio; celibato e matrimonio; ciascuno vi porta il suo tributo, ciascuno vi conta qualche membro d'ambo i sessi; ed essa li accoglie tutti in un amplesso amoroso, e li lega in una specie di mistica consorteria, forse per quella forza simpatica che nell'ordine dell'universo attrae fra di loro le sostanze consimili.

La speranza è la sua religione; la fierezza è la sua divisa; la povertà il suo carattere essenziale. Non la povertà del pitocco che stende la mano all'elemosina, ma la povertà di un duca, a cui tocca di licenziare una dozzina di servitori, vendere molte coppie di cavalli, e ridurre a quattro le portate della sua tavola, perché, fatti i conti coll'intendente, ha trovato di non aver più a questo mondo... che cinquantamila lire di rendita.

Come il Mefistofele del Nipote, essa ha dunque due aspetti, la mia Scapigliatura.

Da un lato: un profilo più italiano che milanese, pieno di brio, di speranza e di amore; e rappresenta il lato simpatico e forte di questa classe, inconscia della propria potenza, propagatrice delle brillanti utopie, focolare di tutte le idee generose, anima di tutti gli elementi geniali, artistici, poetici, rivoluzionari del proprio paese; che per ogni causa bella, grande, o folle balza d'entusiasmo; che del riso conosce la sfumatura arguta come lo scroscio franco e prolungato; che ha le lagrime d'un fanciullo sul ciglio, e le memorie feconde nel cuore.

Dall'altro lato, invece, un volto smunto, solcato, cadaverico; su cui stanno le impronte delle notti passate nello stravizzo e nel giuoco; su cui si adombra il segreto d'un dolore infinito... i sogni tentatori di una felicità inarrivabile, e le lagrime di sangue, e le tremende sfiducie, e la finale disperazione.

Cletto Arrighi, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, Mursia, Milano, 1988

LETTERE DEI MACCHIAIOLI

Lorella Giudici

Fitta è la trama delle relazioni amicali e artistiche che i pittori macchiaioli stabilirono tra di loro, consapevoli di condividere la stessa ricerca stilistica e il tentativo di rinnovare radicalmente la pittura italiana, pur nella diversità dei singoli linguaggi. Le lettere che questi pittori si scambiarono raccontano la necessità di un confronto continuo e di una comunicazione vicendevole di esperienze espressive che testimoniano il sentirsi un'avanguardia isolata e senza punti di riferimento. Nei testi che abbiamo selezionato emergono alcuni nodi centrali della pittura dei Macchiaioli quali la fedeltà all'osservazione diretta del mondo, l'interesse per la luce e la pratica del tocco, elementi che spesso hanno fuorviato la critica facendole credere che il cenacolo di artisti toscano fosse un'anticipazione o addirittura una conseguenza delle vicine esperienze francesi nei confronti delle quali, però, il loro atteggiamento fu di interesse tecnico ma anche di consapevole distanza.

1. La pittura en plein air

Vincenzo Cabianca a Telemaco Signorini
Roma 17 Luglio 1868

Caro Telemaco

Credo molto utile lo scriverti. Io sono qui che mi agito producendo qualche lavoro d'arte, che in certi momenti mi pare assai buono, in altri dubbioso se buono o mediocre; e ciò perché nessuno meglio di me è compreso che per dare il suo vero peso ad un'opera d'arte, vi è bisogno della critica collettiva. Io sono sempre alla macchia, eppure mi credo in progresso, sono riuscito anche in qualche altro tentativo, ma l'emozione che provo nel produrre la natura nei suoi momenti di feroce splendore, perdona la frase, non è paragonabile a nessuna cosa. [...]

2. I macchiaioli visitano il Salon del 1873

Telemaco Signorini a Enrico Cecioni¹
Parigi 18 giugno 1873

Carissimo Enrico,

Tu lo sai dicerto, e se non lo sai bene te lo dico, che in arte come in tutto vi sono le opinioni bell'e fatte come gli abiti dal sarto. Una opinione bell'e fatta per l'uso d'Italia è che costà non vi esiste pittura, che la scultura non solo vi esiste, ma è in gran progresso; l'opinione bell'e fatta per l'uso di Francia è viceversa: cioè che qua non vi è scultura; che la pittura soltanto è al massimo grado di sviluppo.

Le opinioni bell'e fatte sono in fondo le più comode e si possono subito appropriare senza urtare la suscettibilità di nessuno e senza bisogno di confutarle sul luogo, come si può comprare un abito bell'e fatto senza darsi l'incomodo di veder prima la stoffa e di farsi prender dopo la misura; e se tu voi essere bene accetto pensa pure così, ad onta che tu veda, passeggiando Parigi, la *Marsigliese* di Rude all'Arco della Pace, al nuovo Opera la *danza* di Carpeaux e in via Richelieu il monumento a Moliere di Pradier e passeggiando

1. Enrico Cecioni (1824-1904) pittore noto soprattutto per i suoi dipinti di cani e di soggetto marmeano.

Firenze il Dante del Pazzi, il Fanti del Fedi e, in questi ultimi giorni il monumento a Cavour di Giovanni Dupré.²

Né intendo con questo di vantarti la scultura esposta quest'anno al *Salon* e molto meno la pittura che mena tanto vanto di sé! [...] Ché se la Francia fino dal 1830 ha indubitatamente camminato alla testa di una grande evoluzione artistica coi suoi Gericault, Ingres, Delacroix, Decamps, Troyon, oggi non ti presenta che una tregenda di piccoli farçeurs in ammirazione continua davanti alle loro imitazioni del grande maestro Meissonnier, il più sterile di tutti gli artisti, il meno colorista di tutti i pittori, il più ghiacciato di tutti i *résonneurs de la touche*. Alla Esposizione internazionale di Kensington [*sic*] a Londra ne ho veduti dodici, e la nausea di cotesta arte mi ha preso ai primi tre per modo, che non ti descriverò lo sforzo inaudito per arrivare in fondo alla dozzina; davanti a un Decamps *Le boucheron et la mort*, ho riprese le forze, e la grande fertilità artistica di questo insigne pittore mi ha resa attiva la circolazione del sangue e quella delle idee, paralizzata dall'arte dei pigmei della moda, colle reminiscenze del direttorio e del primo impero.

Della tempra antica (dico antica l'epoca del 1830 giacché Balzac è morto e Belot è vivo e verde)³ non vi è che un artista. Courbet, grande colle sue qualità e coi suoi difetti, non si paralizza per il ridicolo che gli impotenti gli gettano addosso, né per lo sdegno declamatorio che i giurati impiegano per cacciarlo dal tempio delle loro agghindate menzogne. Solo a Londra ho veduto tele di Courbet ed in Parigi da Durand Ruelle⁴, marine per maggior parte, dipinte con tale larghezza e con tanto sentimento da non aver bisogno di affaticarsi per comprenderle, tanto esse, senza blague, ti attirano col loro salutare ambiente nell'infinito spazio di calma e di luce.

Rigettato Courbet al *Salon* rimane artista sopra a tanti espositori Manet tal suo *Le bon bock*, che è il ritratto di un bevitore di birra, e col suo *Le repos* che è una donna magrissima, vestita di bianco, seduta sopra un sofà violetto cupo, illuminata di riflesso dal terreno illuminato.⁵ Altri Manet ho visto pure da Durand Ruelle a Parigi ed altri importantissimi da Durand Ruelle a Londra. Né ho mancato mai di fermarmi a questi quadri, non tanto per le qualità intrinseche che posseggono, quanto per studiar gli amatori del grazioso nell'arte, che per questa pittura provan naturalmente la più grande avversione; difatti ad ogni momento senti una esclamazione di disgusto e i tipi più ignobili di questa pretensionosa borghesia li senti esclamare come se avessero visto il loro ritratto: «Mio Dio! Che faccia ignobile! [...]».

E tu vedi bene che tutto il mondo è paese (come si suol dire a Firenze), e l'amatore, come da noi, non ha ammirazione che per l'artista che si corrompe per corromperlo, ciò che vuol dire per divertirlo [...] e se da noi si ammirano le carni fresche involtate nei veli, qui si ammira il *Daphnis et Cloé* di Morot allievo del signor Cabanel, che è il più disgustoso amar precoce di due bambini nudi. [...]

Solo Millet colla larga sobrietà della sua pittura ha successo di stima presso gli intelligenti dell'arte; ed ha successo di stima Degas che fa dei quadri come Champfleury⁶ fa dei

2. Le prime due statue si trovano a Firenze rispettivamente in piazza Santa Croce e in piazza San Marco; la terza statua citata si trova a Torino.
3. Adolphe Belot (1829-1890) romanziere e commediografo francese.
4. Paul Durand-Ruel (1831-1922) fu il mercante degli impressionisti di cui nel 1882 e nel 1886 ospitò le mostre.
5. Si tratta dei due dipinti *Le bon bock* e *Le repos* (*Berthe Morisot au sofa*) allora duramente attaccati dalla critica.
6. Jules-Françoise Husson (1821-1889) detto Champfleury fu critico d'arte e uno dei rappresentanti del realismo francese con Murger, Duranty e i fratelli Goucourt.

libri piuttosto che opere, frammenti di osservazioni importantissime della natura, elaborazioni di una nuova idea per una nuova società in gestazione, elementi di un'arte avvenire destinata forse a divorziare con tutte le tradizioni del passato e a sperdere nell'oblio gli ignobili commerci dell'ignobile prostituzione dell'arte presente.

Precisarti, da quel che si vede qua, l'arte dell'avvenire è assolutamente impossibile; quel che posso dirti certo si è che nessuno fra quanti esercitano anco oggi quest'arte di prostituzione, quanto fra coloro che l'acquistano e l'acclamano, ha coscienza di far cosa buona; la parola d'ordine per chi vende è «arricchiamoci» e per chi compra «divertiamoci e dopo di noi il diluvio» come diceva la principessa Matilde nelle sue serate parigine, negli ultimi giorni dell'impero. E se anche oggi il domani spaventa tutti, è perché in arte non abbiamo più un passato da riprodurre. Gericault è bello sì, ma per l'epoca sua; Ingres volendo inocularci il classicismo, ci ha fatti ribelli alla tradizione raffaellana; Delacroix è un colosso del romanticismo è vero, ma relativamente al suo tempo; Decamps è l'Ariosto dell'arte, nessuno lo nega, ma per la prima metà del nostro secolo; ed oggi? Delle individualità microscopiche e dei forti elementi di ribellione artistica in divorzio col passato, col disgusto del presente, e con un misto di fede e d'ironia per l'avvenire; e domani? Chi può aprire questa mano chiusa dal destino che si chiama il domani, dice Vittor Hugo quando fa il fatalista. [...]

3. I macchiaioli e la III Esposizione degli Impressionisti

Federico Zandomeneghi a Giovanni Fattori
Parigi 26 maggio 1877

Mio caro Nanni

La tua lettera da Napoli m'ha colmato di piacere. Ciardi⁷ m'aveva scritto qualche giorno prima parlandomi dell'esposizione italiana, ma non m'aveva soddisfatto come tu lo facesti colla tua dettagliata e spiritosa descrizione. Dunque l'arte continua ad essere una faccenda da farabutti, ed in questa circostanza i più bravi hanno mostrato il muso! Quanto mi sarei divertito se fossi stato a Napoli anch'io e quanto avrei riso di questo branco di formiche.

Qui speravo o per meglio dire credevo che tu avresti figurato al Salon; del resto facesti forse meglio a non mandare. La camorra è al colmo. Ebbimo prima l'esposizione degli impressionistes che fanno di tutto fuori che una buona impressione, e quel poco di buono che sorte dalle loro mani è d'una ricerca eccellente, ma ormai fritta e rifritta. Dio mio quale potenza hanno questi così per darla ad intendere⁸. [...]

Al Salon peraltro c'è qualche cosa di molto bello. La tendenza attuale è più marcata mi pare che negli anni scorsi, e benché la pittura cammini a gran passi nella via della decorazione pure essa si sostiene nella ricerca del vero espressa con una grande libertà di fattura. La grande medaglia d'onore è toccata questa volta a Paul Laurent⁹ che fece la morte di Marceaux, quadro che ha delle enormi qualità ma che in complesso non mi commove punto; del resto sai cos'è una medaglia d'onore, e come si dà generalmente per turno a tutti gli artisti che hanno ormai detta la loro ultima parola in arte. [...]

7. Guglielmo Ciardi (1843-1917) pittore di origine veneziana vicino ai macchiaioli.

8. Zandomeneghi si riferisce alla III Esposizione degli Impressionisti inaugurata il 15 aprile 1877. La mostra presentava lavori di Renoir (il celebre *Le Moulin de la Galette*), Degas (con *La danseuse au bouquet*), Pissarro, Sisley, Cezanne e Monet.

9. Jean-Paul Laurent (1838-1921) pittore ufficiale della Repubblica.

4. Il realismo dei Macchiaioli

Adriano Cecioni a Telemaco Signorini
Firenze 29 Aprile 1880

Carissimo Signorini

Ho ricevuto stamani la tua, da me tanto desiderata lettera e te ne ringrazio infinitamente.

Sono rimasto soddisfatto di quanto in essa è detto, perché ci ho trovato una specie di conferma a quella che il Bertea¹⁰ scrisse al Banti, ma mi ha sconfortato oltremodo l'aprendere che il punto più scadente del mio gruppo è quello che hanno messo in prima evidenza. Figurati! Vedendo il gruppo da quel punto come attaccheranno la testa della *Madre!* mi par di sentire tutto ciò che si dice dalla massa che non tollera che si tratti un soggetto di donna senza un bel visino; e unitamente a questo, l'attacco violento di quelli che cercano il lato scadente per progetto. Ma io son pronto a rispondere agli idioti borghesi, artisti e non artisti, ch'io ho voluto fare la *madre* e non la *bella madre*; che nel sentimento materno, nel carattere di questo sentimento, nel modo come io l'ho inteso e l'ho voluto esprimere, la bellezza, quella bellezza tradizionale estetica non c'entra per nulla, e quella che invita gli uomini a far la corte meno che mai; perché la bella donna non poteva essere il giusto modello della vera madre inquantoché la natura ha destinato la bella donna a far mercato della propria bellezza e non al concentramento della vita intima della famiglia, all'affetto dei figli, del marito e alle cure domestiche. Io anzi l'ho fatta più bella di quello che l'avevo pensata e sentita e questa transazione mi è stata imposta dai nostri tempi per cagione dei quali non siamo realisti perché non possiamo esserlo. [...]

5. «..la Storia dell'arte vi registrerà come servi umilissimi di Pissarro e Manet»

Giovanni Fattori a Plinio Nomellini
[Firenze] 12 Marzo 1891

Caro Nomellini,

Ancora ti rispondo e poi basterà.

Religione, politica, e arte ... quando non andiamo d'accordo finiscano col dividerci, perciò facciamo ognuno quello che vogliamo e il tempo penserà lui a darci ragione o torto.

Io ho creduto mio dovere avvertirvi tu e gl'altri che seguivi una via già tracciata da 10 o 12 anni fa, e che il foco giovanile molto apprezzabile vi ha fatto vedere che la Storia dell'arte vi avrebbe registrato come martiri, e innovatori, mentre la Storia dell'arte vi registrerà come servi umilissimi di Pissarro [sic] Manet, ecc. e in ultimo del Sig. Muller [...]. Noi macchiaioli del tempo antico si lottava ma nessuno correva dietro all'altro, e siccome viviamo alcuni di noi ancora si può vedere cominciando da me cosa faceva 30 anni fa; era un *Fattori* allora come sono un *Fattori* ora.

Fra i morti vi è il Sernesi, e ancora è là che parla con i suoi studi e quadri.

Questo a mia giustificazione a quando dici *o loro cosa hanno fatto?* [...] La macchia nacque in Firenze al Caffè *Michelangiolo* e non altrove, e ne fu trasportata da alcuno [...] poi venne Morelli e dopo Costa.

Questa è storia e qui cesso con dire vostro amico sempre maestro mai più! perché io sono coi vecchi, e non saprei più cosa insegnarvi – lo dirai a buoni amici Livornesi quando avrai occasione di scriverli.

Ti stringo la mano e sono il tuo aff. amico

G. Fattori

Lorella Giudici, *Lettere dei macchiaioli*, Abscondita, Milano, 2008

10. Ernesto Berteà (1836-1904) pittore e incisore piemontese.

COURBET, MANIFESTO DEL REALISMO

Mario De Micheli

In seguito al rifiuto di due sue opere, La sepultura a Ornans e L'atelier del pittore, da parte della giuria dell'Esposizione universale che si doveva aprire a Parigi nel 1855, Courbet decide coraggiosamente di allestire una mostra dei suoi dipinti in un apposito padiglione fatto da lui costruire e chiamato Pavillon de Réalisme. L'opuscolo (Mostra e vendita di quaranta quadri e quattro disegni della produzione di Gustave Courbet, Parigi 1855), che illustra la personale dell'artista, presenta una prefazione dal titolo "Il Realismo" che viene comunemente considerata come il manifesto del movimento. La forza e l'incisività del testo si deve alla collaborazione con Champfleury (pseudonimo di Jules Husson) critico e teorico della letteratura realista.

Il secondo brano è invece un'importante dichiarazione di Courbet contenuta in Lettera a un gruppo di giovani artisti pubblicata nel "Courrier du dimanche" il 25 dicembre 1861 nella quale, su richiesta dei suoi allievi, espone i principi della sua arte.

La pittura è un'arte essenzialmente concreta e può consistere solo nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti. E' un linguaggio interamente fisico, che ha per vocaboli tutti gli oggetti visibili; un oggetto astratto, invisibile, che non esiste, è estraneo all'ambito della pittura. L'immaginazione nell'arte consiste nel saper trovare l'espressione più completa di una cosa esistente e mai nel supporre o creare questa stessa cosa. Il Bello è nella natura, e si incontra nella realtà sotto le forme più diverse. Nel momento in cui lo si trova, esso appartiene all'arte, o piuttosto all'artista che sa di averlo. Il Bello, come la Verità, è una cosa relativa al tempo in cui si vive e all'individuo che lo concepisce. L'espressione del Bello è in ragione diretta alla forza di percezione acquisita dall'artista. Non ci possono essere scuole, esistono solo i pittori.

[...] L'appellativo di realista mi è stato imposto come si è imposto agli uomini del 1830 quello di romantici. Ho studiato, al di fuori di ogni spirito di sistema e senza partito preso, l'arte degli antichi e l'arte dei moderni. Non ho voluto né imitare gli uni né copiare gli altri: il mio proposito non è stato neppure quello di arrivare allo scopo ozioso dell'arte per l'arte. No! Ho voluto semplicemente attingere all'intera conoscenza della tradizione, il sentimento ragionato e indipendente della mia individualità. Sapere per potere, questo è il mio pensiero. Essere in grado di tradurre i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca, secondo la mia opinione e il mio giudizio, essere non solo un pittore ma anche un uomo, in una parola fare dell'arte vivente, questo è il mio scopo.

Gustave Courbet, *Mostra e vendita di quaranta quadri e quattro disegni della produzione di Gustave Courbet*, Parigi, 1855

L'arte in pittura, per l'artista, non potrebbe consistere in altro che nella rappresentazione di oggetti visibili e tangibili. Sono del parere che la pittura è un'arte essenzialmente concreta e che può consistere soltanto nella rappresentazione delle cose reali e esistenti. È un linguaggio tutto fisico che ha per parole tutti gli oggetti visibili; un oggetto *astratto*, invisibile, che non esiste, non è di dominio della pittura. L'immaginazione in arte consiste nel sapere trovare l'espressione più completa di una cosa esistente, ma mai nel supporre questa cosa o nel crearla. Il Bello è nella natura e si riscontra nella realtà sotto le forme più svariate. Tosto che lo si scopre in essa, il Bello appartiene all'arte o piuttosto all'artista che sa vederlo. Dacché esso è reale e visibile ha in se stesso la sua espressione artistica. Ma i nostri accorgimenti figurativi non hanno il diritto di deformare questa espressione. Non possiamo modificarla che a rischio di snaturarla e quindi di indebolirla. Il Bello dato dalla natura è superiore a tutte le convenzioni dell'artista. Il Bello, come la Verità, è legato al tempo in cui si vive e all'individuo che è in grado di percepirlo. L'espressione del Bello è in ragione diretta della forza di percezione acquisita dall'artista.

La vita prima di tutto. Il Bello, magari, arriverà tardi. E arriverà sicuramente, perché più sarete vivi, più diventerete belli. La vita infatti è concretezza, e non astrazione. Il pittore non ha nessun motivo per chiedere dei soggetti alle cose che non cadano sotto i suoi sensi [...] è incatenato al mondo visibile. Ecco che scompaiono il Padre eterno e gli angeli, e per molto tempo.

Gustave Courbet, *Lettera a un gruppo di giovani artisti pubblicata in "Courrier du dimanche"*,
25 dicembre 1861

Mario De Micheli, *Le poetiche. David, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso, antologia degli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1990

AUTOBIOGRAFIA DI GIOVANNI FATTORI

Giovanni Fattori

*Nel 1906 Giovanni Fattori ormai ottantunenne scrisse alcune memorie autobiografiche per il volume *Infanzia e giovinezza di illustri italiani di Onorato Roux. Dello scritto pubblichiamo la parte iniziale che rievoca con vivacità la formazione, l'ambiente artistico fiorentino, gli inizi della carriera fino alla nascita della pittura "macchiaiola".**

Sono nato a Livorno nel 1825. Nella mia famiglia non ci sono blasoni, né patrimonio di origine aristocratica o democratica. Mio padre era un modestissimo commerciante, anzi operaio; mia madre era una buona donna che credeva in Dio e nei Santi. [...]. Un solo e modesto maestro mi insegnò a scrivere, senza darmi nessun'altra cultura.

Io, un poco non aveva voglia, un poco a quell'epoca i babbi non capivano i figlioli molto istruiti, un poco era asinino per conto mio [...]. Fui levato da scuola e senza nessuna cultura aggregato al banco copiando e scrivendo lettere dettate da questo mio fratello, le quali sbagliava sempre e le scriveva malissimo [...]. Aveva qualcosa in me che mi faceva fare schizzi di persone che capitavano come clienti, e anche cavalli e altre sciocchezze, [...] insudiciando carta con schizzi di impressioni che non sapevo come fare per svilupparle. Mio fratello prese un socio d'affari, persona distinta ed intelligente, che si interessò ai miei scarabocchi e consigliò mio padre di mettermi sotto un maestro di disegno [...] dicendogli: «questo ragazzo non è nato per essere un commerciante ma un artista; mettiamolo a studiare disegno».

Fu scelto il pittore Giuseppe Baldini, riputato il migliore di Livorno, che mi accettò [...]. Frequentai la sua scuola per alcuni anni, non ricordo quanti, senza capire nulla. Non ricordo come fu la mia decisione di lasciare il Baldini e venire a Firenze. Solo so che scrissi una lettera a questo mio buon maestro ringraziandolo e notificandogli la mia decisione, che egli approvò.

Era l'anno, se ricordo bene, 1846: partii da Livorno accompagnato da mio padre in un calessino [perché] non ci era via ferrata ma diligenze. Arrivato a Firenze, dove giungemmo di sera [...], fui affidato alle cure di una onesta famiglia, certi Vettori. Firenze mi ubriacò. Vidi molti artisti, ma nulla capiva. Mi parevano tutti bravi ed io mi avvili tanto, che mi spaventava il pensiero di dover cominciare a studiare. Fui presentato alla scuola particolare di Bezzuoli allora grande artista [...] e cominciai a fare, senza nulla sapere. Eravamo quattro alunni in una stanza della casa del professor Bezzuoli e si dipingevano teste dipinte dal professore, ma il maestro non si vedeva mai.

Io era il più ciuco [...]. Mi decisi [allora] ad entrare nella Accademia di Belle Arti per potervi fare il corso regolare di disegno e pittura. Allora non vi erano per entrarvi i rigorismi di oggi sotto il governo italiano [...]. Ero un vero rompicollo. Facevo sempre il chiasso, lavoravo poco e molto meno studiavo. La storia dell'arte non l'ho mai saputa: leggevo molti romanzi e tolto di sapere scrivere un pochino ero perfettamente ignorante e mi sono, grazie a Dio, conservato. Solo l'arte stavami addosso senza saperlo [...].

Tanto è vero che non credo affatto che per fare un artista ci sia bisogno di tutto quello che si chiede oggi: una cultura esatta come è necessario per essere letterati, scienziati, ecc. Queste culture al mio tempo non usavano ed ho liberamente studiato l'arte come la vedeva e come la sentiva. Solo l'arte stavami addosso senza saperlo, né ancora lo so [...].

Però vi era in me qualcosa di ribelle [...] Mi unii a una classe di giovani, i quali erano divenuti nemici dei professori accademici, guerra all'arte classica! E questi posso a loro onore nominarli: Signorini, Cabianca, Banti, Cristiani, Sernesi, Abbati, Vito d'Ancona, Serafino de' Tivoli, Borrani. Dopo come a mettere il sigillo venne da Roma Nino Costa, e lo noterò da ultimo [...] Questi buoni amici sono tutti morti. Fummo nominati i "macchiaioli", per scherno dagli accademici, e fu una guerra a oltranza. A noi miseria e vita al-

legra di veri “bohémien”; ma eravamo contenti, perché la nostra era una missione nobile per il progresso dell’arte, e ne risentiamo ancora i benefici.

Fu pubblicato un giornale con il titolo “L’arte del disegno” diretto da Diego Martelli. [...] Questo giornale organizzò una vera rivoluzione nell’arte.

Tanto era in me il desiderio di progredire nell’arte che finii col non capire più nulla. Vedevo che tutto quello che tentavo io era orrendo. Come ho già detto venne a Firenze Nino Costa: mi fu presentato dall’amico Tivoli. Questo artista, già conosciuto all’estero, dove dimorò molto tempo, portò studi di un realismo stupendo. Quando entrò nel mio studio io ero intorno a una grande tela, per trattare un soggetto storico. Non fece nessuna attenzione alla mia gran tela; ma si fermò su diverse macchiette di colore che avevo attaccato al muro, le esaminò attentamente e dopo voltandosi a me, disse: «T’imbrogliano; tu hai un talento che non sai spiegarti! [...]». Mi fu sempre a fianco; percorrevamo la campagna ed erano continue lezioni. [...] Infine, se son divenuto un discreto artista, lo devo a lui e godo di tributargli la mia gratitudine, anche sulla sua tomba.

Dopo la guerra del 1859, reggeva il governo della Toscana Bettino Ricasoli. Un pensiero sublime venne al fiero barone: d’incoraggiare l’arte toscana. [...] Decretò un concorso dei maggiori episodii delle battaglie in Lombardia, come per es. Magenta, Solferino ecc. Questo concorso mi preoccupò molto, e vi pensavo ma non aveva il coraggio di decidermi. Fu Nino Costa, lo ricordo sempre, sulla piazza del Duomo, che mi disse con quel suo accento romanesco: «Concorri per Cristo, e vinci». Fino da quel giorno cominciò la mia vera vita artistica. [...] Quel mio quadro, il primo di soggetto militare è nella Regia galleria di Arte Moderna in Firenze; dopo ne vennero altri. [...]

Poco fortunato finanziariamente, perché ho sempre avuto un culto per l’arte e mai mi è piaciuto umiliarla per vile interesse, mi sono sempre contentato di vivere modestamente, lieto quando qualcuno ha riconosciuto in me un poco di merito.

Giovanni Fattori, *Scritti autobiografici editi e inediti*,
a cura di F. Errico, De Luca, Roma, 1980

DICHIARAZIONI DI POETICA

Claude Monet

Si presenta qui sotto una selezione tratta dalle numerose lettere che Monet scrisse a famigliari e amici nelle quali emerge la sua poetica, il metodo di lavoro che egli adottò e la tenacia con la quale cercò di raggiungere i suoi intenti. Queste lettere costituiscono un aiuto indispensabile per comprendere le ragioni profonde della ricerca di Monet e il suo particolare e originale impressionismo.

A Parigi si è troppo coinvolti in ciò che si vede e si sente, per quanto si possa esser forti, e ciò che farò qui avrà almeno il merito di essere diverso da ciò che fanno tutti gli altri, o almeno lo spero, perché sarà esclusivamente l'espressione di quello che io, e io solo, sento. (Lettera a Bazille, dicembre 1868)

Non ho mai avuto un atelier, e non capisco perché ci si debba chiudere in una stanza. Per disegnare, d'accordo, ma non per dipingere. Quanto a me, la natura è il mio atelier! (Dichiarazione rilasciata da Monet alla rivista "La Vie Moderne" il 12 giugno 1880)

Sono decisamente rattristato, c'è un tempo spaventoso, è impossibile lavorare fuori. Ho voluto provare stamane e sono riuscito solo a inzupparmi di pioggia. C'è una tempesta terribile. Il mare si è alzato così tanto da fare gravi danni e tutte le barche che avevo cominciato sono a soquadro, nessuna è più al suo posto. Non so se riuscirò a finire anche una sola cosa [...]. Mi fa rabbia e mi dispiace. Ho cominciato molte cose dalla mia finestra nel caso in cui questa tempesta perduri! (Lettera ad Alice Hoschedé, 11 febbraio 1883)

Oggi ho lavorato ancora di più: cinque tele, e domani conto di iniziare la sesta; vado abbastanza bene, dunque, sebbene tutto mi sia difficile. Queste palme mi fanno dannare, e poi i motivi sono estremamente difficili da riprodurre, da trasferire sulla tela; è tutto così folto; è delizioso da vedere; si può passeggiare indifferentemente sotto gli aranceti, i palmeti e i limoneti e anche sotto gli stupendi uliveti, ma quando si cerca il motivo, diventa molto difficile. Vorrei fare certi aranci e limoni che si stagliano sul mare blu, ma non riesco a trovarli come li vorrei. Quanto al blu del mare e del cielo, è impossibile. (Lettera ad Alice Hoschedé da Bordighera del 26 gennaio 1884)

So bene che per dipingere veramente il mare bisogna vederlo tutti i giorni, a tutte le ore e dallo stesso posto per riuscire a coglierlo da quel preciso punto di vista; così rifaccio lo stesso motivo fino a quattro o sei volte almeno. (Lettera ad Alice Hoschedé da Belle-Île, del 30 ottobre 1886)

Voglio dipingere l'aria nella quale si trovano il punte, la casa, il battello. La bellezza dell'aria in cui sono, e la cosa è non meno che impossibile. Oh se potessi contentarmi del possibile! (Dichiarazione di Monet del 1887 riportata in J. P. Hoschedé, *Claude Monet ce mal connu*, Ginevra, 1960)

Fatico molto, mi sono incaponito su una serie di effetti diversi [dei pagliai], ma in questo periodo il sole declina così rapidamente che non posso seguirlo [...]. Lavoro con una lentezza esasperante, ma più avanzo e più vedo che occorre molto lavoro per arrivare a rendere quel che cerco: «l'istantaneità», soprattutto l'involucro, la stessa luce sparsa su tutto, e più che mai mi disgustano le cose facili che vengono di getto. Insomma, sono sempre più furente per il bisogno di rendere ciò che provo e faccio voti per poter vivere in futuro non troppo impotente, perché mi sembra che potrei fare progressi. (Lettera a Georges Geffroy del 21 luglio 1890)

Ho finalmente scoperto il vero colore dell'atmosfera: è il violetto, l'aria fresca è violetta. Fra tre anni tutti lavoreranno col violetto. (Dichiarazione dei primi anni Novanta riportata da S. Bartolena, *Monet*, Electa, Milano, 2008)

Il motivo è per me insignificante; quel che voglio riprodurre è quanto c'è tra il motivo e me. (Dichiarazione di Monet del 1895 riportata da H. Adhémar, *Hommage a Claude Monet*, Paris, 1980)

Se le mie cattedrali, le mie Londra e altre tele siano state fatte dal vero oppure no non riguarda nessuno e non ha alcuna importanza. Conosco tanti pittori che dipingono dal vero e fanno solo cose orribili. [...] Il risultato è tutto. (Lettera a Paul Durand-Ruel da Giverny del 12 febbraio 1905)

L'artista che concepì questo palazzo fu il primo degli impressionisti. Non dovette dipingerlo. Lo lasciò galleggiare sull'acqua, sorgere dall'acqua e risplendere nell'aria di Venezia come il pittore impressionista lascia risplendere le sue pennellate sulla tela per comunicare la sensazione dell'atmosfera. Quando ho dipinto questo quadro ho voluto dipingere l'atmosfera di Venezia. Il palazzo che appare nella mia composizione è stato per me soltanto un pretesto per rappresentare l'atmosfera. Tutta Venezia è immersa in questa atmosfera. Nuota in questa atmosfera. Venezia è l'impressionismo in pietra. (Dichiarazione di Monet del 1905; il pittore si riferisce a *palazzo Ducale*: il quadro di cui parla è oggi esposto al Brooklyn Museum di New York)

Ho dipinto una infinità di ninfee, cambiando sempre punto d'osservazione, modificandole a seconda delle stagioni e adattandole ai diversi effetti di luce che il loro mutare crea. E l'effetto cambia incessantemente, non soltanto da una stagione all'altra, ma anche da un istante all'altro [...]. L'elemento base è lo specchio d'acqua il cui aspetto muta ogni istante per come sprazzi di cielo vi si riflettono conferendogli vita e movimento. [...] Per ricavare qualcosa da questo continuo mutare bisogna avere cinque o sei tele sulle quali lavorare contemporaneamente e bisogna spostarsi dall'una all'altra tornando rapidamente alla prima, non appena l'effetto interrotto riappare. [...]

I colori non avevano più la stessa intensità per me; non dipingevo più gli effetti di luce con la stessa precisione. Le tonalità del rosso cominciavano a sembrare fangose, i rosa diventavano sempre più pallidi e non riuscivo assolutamente a cogliere i toni intermedi e quelli più profondi. Le forme, quelle riuscivo ancora a vederle con immutata chiarezza e a disegnarle con immutata precisione. [...]

Se ho riconquistato il mio senso del colore è perché ho adattato i miei metodi di lavoro alla mia vista e perché quasi sempre ho buttato i colori a caso, da un lato fidandomi delle etichette sui tubetti e dall'altro seguendo la forza dell'abitudine, facendo affidamento sul modo in cui ho sempre steso le tinte sulla mia tavolozza. (Dichiarazione di Monet raccolta da Thiebault-Sisson nei primi giorni del febbraio 1918)

Claude Monet, *Mon Histoire*, a cura di L. Giudici, Abscondita, Milano, 2009

LA PRIMA ESPOSIZIONE DEGLI IMPRESSIONISTI

Il 25 aprile 1874 nelle sale dello studio del fotografo Nadar in boulevard des Capucines a Parigi, si inaugurò la prima mostra della Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs (Società anonima di pittori, scultori e incisori), organizzazione fortemente voluta da Monet che raccoglieva artisti di estrazione diversa ma accomunati dalla ricerca di un nuovo linguaggio pittorico e dalla volontà di opporsi al potere dell'Accademia e dei Salon ufficiali. Nonostante alcune importanti assenze si tratta della prima mostra collettiva degli impressionisti nella quale, tra le altre opere, furono esposti *Impressione: levar del sole*, *Boulevard des Capucines* e forse i papaveri ad Argenteuil autentiche icone del movimento. La reazione dello scarso pubblico che visitò la mostra fu di rifiuto e sarcasmo davanti a tanta modernità, mentre la critica ufficiale si trovò divisa tra la riprovazione, il giudizio conformistico e il tentativo di analisi del fenomeno che però non eccedeva troppo negli elogi. Di questo evento storico importante della storia dell'arte dell'Ottocento riportiamo due recensioni dell'epoca l'una di Luis Leroy ironicamente negativa e quella di Jules Castagnary più aperta a comprendere la pittura "di rottura" degli impressionisti.

Oh, fu davvero una giornata tremenda quella in cui osai recarmi alla prima mostra [degli impressionisti] sul boulevard des Capucines assieme a Joseph Vincent, paesaggista, allievo di Bertin, premiato sotto diversi governi.

L'imprudente era andato lì senza pensarci, credeva di vedere della pittura come se ne vede dovunque, buona e cattiva, più cattiva che buona, ma che non attentasse ai buoni costumi artistici, al culto della forma, al rispetto dei maestri. Ah, la forma. Ah, i maestri. Non ne abbiamo più bisogno, mio povero amico! Tutto questo è cambiato.

[...] Il poveretto ansava, sragionando così, pacatamente, e nulla poteva farmi prevedere il penoso incidente che avrebbe provocato la sua visita a quella mostra. Sopportò persino, senza prendersela di più, la vista delle *Barche da pesca che escono dal porto di Le Havre* di Monet, forse perché lo strappai a quella pericolosa contemplazione prima che le deleterie figurine in primo piano riuscissero a produrre il loro effetto. Ebbi purtroppo l'imprudenza di lasciarlo troppo a lungo dinanzi al *Boulevard des Capucines*, pure di Monet. «Ah, ah!» ghignò «questo sì che è riuscito. Eccola qui l'impressione, o altrimenti non capisco nulla; vogliate solo dirmi che cosa rappresentano quelle striscioline nere in basso». «Ma» risposi «sono persone che passeggiano».

«Sicché, quando passeggio per il boulevard des Capucines appaio così? Fulmini di Giove: ma, insomma, vi prendete forse gioco di me? [...]»

Gettai un'occhiata all'allievo di Bertin, il cui volto era adesso di un rosso cupo. Ebbi il presentimento di una catastrofe imminente; doveva essere Monet a dargli il colpo finale.

«Ah, eccolo, eccolo!» esclamò dinanzi al n. 98. «Che cosa rappresenta questa tela? Guardate il catalogo».

«*Impressione, sole nascente*».

«*Impressione*, ne ero sicuro. Ci dev'essere dell'impressione, là dentro. E che libertà, che disinvoltura nell'esecuzione! La carta da parati allo stato embrionale è ancor più curata di questo dipinto».

«Ma che avrebbero detto Bidault, Boisselier, Bertin, dinanzi a questa tela importante?»

«Non venitemi a parlare di quegli schifosi pittorucoli!», urlò il povero Vincent.

L'infelice rinnegava i suoi dèi [...].

Il vaso, alla fine, traboccò. Il cervello classico del vecchio Vincent, assalito da troppe parti insieme, venne sconvolto del tutto.

Si fermò dinanzi al custode che vigila su tutti quei tesori e, prendendolo per un ritratto, cominciò a farne una critica alquanto rigorosa: «Ma quanto è brutto!» fece, alzando le spalle. «In faccia ha due occhi, un naso e una bocca. Non sono di sicuro gli impressionisti

che si sarebbero lasciati andare in tal modo al particolare. Con tutte le cose inutili che il pittore ha sprecato in questa faccia, Monet avrebbe fatto almeno venti custodi».

«Se circolaste un poco?» gli disse il ritratto.

«Lo sentite? Non gli manca neppure la parola. Quel pedante che lo ha dipinto ce ne deve aver messo di tempo per farlo!» E per dare al suo aspetto tutta la serietà che occorreva, il vecchio Vincent si mise a ballare la danza dello scotennatore davanti al guardiano, gridano con voce strozzata:

«Hugh! Io sono nell'impressionismo in marcia, la spatola vendicatrice. Boulevard des Capucines di Monet, la *Casa dell'impiccato* e l'*Olympia moderna* di Cézanne! Hugh! Hugh! Hugh!».

Louis Leroy, in “*Le Chiarivari*”, 25 aprile 1874

Monet ha dei tocchi appassionati meravigliosamente efficaci. A dire il vero non sono riuscito a trovare la posizione ottimale da cui osservare il suo *Boulevard des Capucines*; penso che avrei dovuto attraversare la strada ed ammirare il dipinto da dietro le finestre della casa di fronte. Ma le nature morte della sua *Colazione sull'erba* sono superbe ed audaci e la sua alba nella nebbia soffusa riecheggia le note della sveglia mattutina. [...]

Qui c'è del talento, anzi, molto talento. Questi giovani hanno un modo di capire la natura che non è né noioso né banale. È vivo, acuto, leggero; è una delizia. Che fulminea comprensione dell'oggetto e che pennellata divertente! È sommaria, è vero, ma come sono giuste le allusioni! L'assunto comune che unisce questi pittori facendo di loro, in quest'epoca di disintegrazione, una forza collettiva è la loro determinazione a non cercare un'esatta rappresentazione della realtà quanto piuttosto a fermarsi all'immagine generale. Una volta catturata e fissata l'impressione, essi dichiarano di aver fatto la loro parte. L'epiteto di giapponesi, assegnato loro in un primo momento, non aveva alcun senso. Se li si vuole definire con una parola sola che compendi la ricerca, dovremmo coniare un nuovo termine: *impressionisti*. Sono impressionisti nella misura in cui non rappresentano tanto il paesaggio quanto la sensazione in loro evocata dal paesaggio stesso. È proprio questo termine è entrato a far parte del loro linguaggio: non *paesaggio* ma *impressione* è il titolo dato nel catalogo all'alba di Monet. Da questo punto di vista essi hanno lasciato alle loro spalle la realtà per entrare nel regno del puro idealismo.

Quindi la differenza essenziale tra gli impressionisti ed i loro predecessori è una questione di qualcosa in più e di qualcosa in meno nell'opera finita. L'oggetto da rappresentare è lo stesso, ma i mezzi per tradurlo in immagine sono modificati, alterati, a detta di alcuni.

È questo l'intento degli impressionisti. [...]

È una vera rivoluzione? No, perché il principio e, in larga misura, le forme artistiche rimangono immutati. Prepara il sorgere di una scuola? No, perché una scuola vive di idee e non di strumenti materiali, si segnala per le teorie e non per una tecnica esecutiva. Ma se non costituisce una rivoluzione e non contiene il germe di una scuola, che cos'è allora? Non è altro che una maniera [...]. Entro pochi anni, gli artisti che oggi sono raggruppati sul boulevard des Capucines si divideranno. I più forti [...] si renderanno conto che se esistono soggetti che si prestano a una rapida impressione, a una resa da schizzo, altri invece, e assai più numerosi, richiedono un'impressione più precisa [...]. Quei pittori i quali, continuando il loro percorso, si saranno perfezionati nel disegno, abbandoneranno l'impressione come un'arte troppo superficiale per loro.

Jules Castagnary, in “*Le Siècle*”, 29 aprile 1874

SUL DIPINGERE IN PLEIN AIR O IN STUDIO

Auguste Renoir

La tecnica della pittura en plein air (all'aria aperta) fu ampiamente impiegata dagli impressionisti suggestionati dall'uso che ne avevano fatto, prima di loro, i pittori della scuola di Barbizon e Courbet. Con questa espressione s'intende la ripresa della natura dal vero, direttamente all'aria aperta, così da poter cogliere tutti i valori cromatici del paesaggio e l'incidenza della luce su di esso. Attraverso questa tecnica Renoir scoprì che l'ombra era ricca di colore quanto le parti in luce poiché essa corrispondeva al colore riflesso dagli oggetti come si osserva nel celebre Ballo al Moulin de la Galette (1876). Negli anni Ottanta, però, questo, che era stato un tratto peculiare del suo stile, viene sottoposto a critica dallo stesso Renoir che di conseguenza modifica il suo linguaggio pittorico come egli spiega in questa testimonianza raccolta da un amico.

Verso il 1883 si era verificata una sorta di frattura nella mia opera. Avevo esaurito l'«impressionismo» ed ero arrivato alla conclusione che non sapevo dipingere né disegnare. In una parola, ero in un vicolo cieco [...].

All'aperto c'è una maggior varietà di luce che in studio, dove rimane sempre la stessa; ma appunto per questo all'aperto siete preso dalla luce, non avete il tempo di occuparvi della composizione, e poi non vedete bene quello che state facendo. Mi ricordo, un giorno, il riflesso di un muro bianco sulla tela: avevo un bel salire di tono, tutto quello che mettevo era troppo chiaro; ma tornato in studio, tutto era nero. Un'altra volta stavo dipingendo in Bretagna sotto una cupola di castagni, d'autunno. Tutto quello che mettevo sulla tela, nero o blu, era magnifico. Ma era la trasparenza dorata degli alberi che faceva il quadro: una volta in studio, con una luce normale, diventava una vera crosta! Inoltre, come vi ho detto, dipingendo direttamente dal vero, il pittore cerca solo l'effetto, non studia più la composizione e presto cade nella monotonia. Una volta ho chiesto a un mio amico che esponeva una serie di strade di campagna: «Come mai hai dipinto strade deserte?». E lui mi ha risposto: «Perché nelle ore in cui lavoravo non passava nessuno» [...].

Corot ha dipinto all'aperto gli studi preparatori, certo, ma le sue composizioni erano eseguite in studio. E poi Corot poteva fare tutto quello che voleva. Lui era ancora un antico: correggeva la natura ... Tutti dicevano che Corot sbagliava a rifinire i suoi lavori in studio. Gli parlo delle difficoltà che trovo a lavorare all'aperto, e lui replica: «Il fatto è che all'aperto non si può mai essere sicuri di quello che si è fatto. Bisogna ripassare tutto in studio». E questo non ha impedito a Corot di rappresentare la natura con una realtà che nessun «impressionista» ha mai raggiunto. Le tonalità delle pietre della cattedrale di Chartres, i mattoni rossi delle case di La Rochelle, quanto ho penato cercando di rappresentarli come li rappresentava lui! [...].

Per concludere con quelle che sono state chiamate le «scoperte» degli impressionisti, gli antichi non potevano ignorarle, e se non ne hanno tenuto conto è perché tutti i grandi artisti hanno sempre rinunciato agli effetti. E facendo la natura più semplice, l'hanno resa più grande. Davanti alla natura si è «sconvolti» dallo spettacolo del tramonto; ma se questo effetto fosse eterno stancherebbe, mentre dove non c'è effetto non c'è niente che stanca. Allo stesso modo gli scultori antichi mettevano nelle loro opere il minor movimento possibile. Ma se le loro statue non fanno movimenti, si ha sempre la sensazione che potrebbero farne [...].

Auguste Renoir, *Conversazione con Ambroise Vollard*, in *Lettere e scritti teorici*, a cura di E. Pontiggia, Milano, 1995

LE TELE DI MANET BUCANO LE PARETI

Émile Zola

Émile Zola (1840-1902), narratore teorico del Naturalismo e amico di Cézanne, scrisse per molti anni di arte su varie riviste e giornali promuovendo la nascente pittura realista. Per il giornale l'«*Événement*» lo scrittore recensì il Salon del 1866 dove la giuria aveva deciso di escludere le opere di Manet a seguito dello scandalo scatenato l'anno precedente dall'esposizione de *Olympia*. Zola prese le difese di Manet in più articoli di grande forza polemica chiarendo le ragioni della poetica del pittore e la modernità delle sue opere non comprese da una società benpensante e tradizionalista. Zola diventerà un grande amico del pittore che lo ritrarrà nel 1868 con sullo sfondo una copia di *Olympia* suggellando, così, il loro sodalizio intellettuale.

Porgerò, oggi, una mano carica di simpatia all'artista che un gruppo di suoi colleghi ha estromesso dal *Salon* [...]. Prima di parlare di quelli che tutti possono vedere, di quelli che spandono in piena luce la loro mediocrità, sento il dovere di consacrare il più largo spazio possibile a colui le cui opere sono state deliberatamente scartate, e che non è stato giudicato degno di figurare tra millecinquecento o duemila impotenti che sono stati accolti a braccia aperte [...].

L'opinione della maggioranza su Manet è questa: Manet è un giovane imbrattatele che si rinchiude per fumare e bere con bricconi suoi coetanei. Ebbene, quando ha vuotato botti di birra, l'imbrattatele decide di dipingere qualche caricatura e di esporla perché la gente si burla di lui e ricordi il suo nome. Si mette all'opera, fa cose inaudite, si sbellica anche lui davanti al suo quadro, non pensa che a burlarsi del pubblico e a farsi una reputazione di uomo grottesco [...].

Abbiamo da una parte successi di moda, successi di salotti e di combriccole; abbiamo artisti che si creano una piccola specialità, che sfruttano i gusti passeggeri del pubblico; abbiamo signori sognanti ed eleganti che, con la punta dei loro pennelli, dipingono immagini labili, che qualche goccia di pioggia basterebbe a cancellare.

Da un'altra parte, al contrario, abbiamo un uomo che affronta direttamente la natura, che ha rimesso in discussione l'arte intera, che cerca di creare da sé e di non nascondere nulla della sua personalità [...]. Il talento di Manet è fatto di semplicità e di autenticità. Forse, davanti alla natura incredibile di certi suoi colleghi, si sarà deciso a interrogare la realtà, da solo a sola; avrà rifiutato tutta la scienza acquisita, tutta l'esperienza antica, avrà voluto accingersi all'arte dall'inizio, cioè dall'osservazione esatta degli oggetti.

Si è dunque messo coraggiosamente di fronte a un soggetto, ha visto quel soggetto per larghe macchie, per contrasti vigorosi, e ha dipinto ogni cosa così come la vedeva. [...]

Ho rivisto *Le Déjeuner sur l'herbe*, quel capolavoro esposto al Salon des Refusés, e sfido i nostri pittori alla moda a darci un orizzonte più largo e più pieno d'aria e di luce [...]. Non vi troviamo se non personaggi di tutti i giorni, che hanno il torto di avere muscoli e ossa, come tutti [...]. Ho rivisto altresì l'*Olympia*, che ha il grave difetto di assomigliare a molte signorine che conoscete [...]. Se, almeno, Manet avesse preso in prestito da Cabanel il piumino da cipria, e se avesse un po' imbellettato le guance e il seno di *Olympia*, la ragazza sarebbe stata presentabile [...].

Ma l'opera che preferisco è certamente *Le Joueur de fifre*, tela rifiutata quest'anno. Su sfondo grigio e luminoso si stacca il giovane musicista, in tenuta leggera, pantaloni rossi e bustina. Soffia nel suo strumento, presentandosi di fronte. Ho detto sopra che il talento di Manet era fatto di autenticità e di semplicità, ricordandomi soprattutto dell'impressione lasciata da questa tela. Non credo che sia possibile ottenere un effetto più potente con mezzi meno complicati.

Il temperamento di Manet è un temperamento secco, che penetra in profondità. Ferma vivacemente le sue figure, non arretra davanti alle rudezze della natura, ritrae nel loro vigore i diversi oggetti che si stagliano gli uni sugli altri. Tutta la sua personalità lo porta a vedere per macchie, per frammenti semplici ed energici. Di lui si può dire che si accontenta di cercare toni giusti e di giustapporli poi su una tela. Accade che la tela si copra così di una pittura solida e forte. Ritrovo nel quadro un uomo che ha la curiosità del vero e che estrae da dentro di sé un mondo che vive una vita particolare e potente.

Sapete quale effetto producono le tele di Manet al Salon? Bucano le pareti, semplicemente.

Émile Zola, *Manet. Saggi sul naturalismo nell'arte*, Donzelli, Roma, 2006