



# LE STORIE DELL'IMPRESSIONISMO

*Dieci capolavori raccontati da Marco Goldin*

Linea d'ombra



## **Il disgelo**, 1882

### Claude Monet

Nel mese di ottobre del 1878, Madame Veuve Elliot, senza preoccuparsi troppo delle voci che circolavano a Parigi e dintorni sui debiti che Claude Monet non riusciva a onorare, affitta al pittore una casa all'uscita nord-ovest di Vétheuil, lungo la Senna, sulla strada che conduce a La Roche-Guyon. L'affitto è di 600 franchi all'anno, assai inferiore ai prezzi parigini, ed è rimborsabile in quattro rate annuali. Monet è reduce dagli anni trascorsi ad Argenteuil, il villaggio a nord di Parigi che è stato la culla dell'impressionismo. Dalle finestre al primo piano della sua nuova casa, la vista si estende planante sulla Senna e da un altro lato su un frutteto che fa parte della proprietà presa in affitto.

Anche gli anni di Vétheuil, più brevi rispetto a quelli trascorsi ad Argenteuil, sono difficili, con la ricerca continua di sfuggire a una latente condizione se non di miseria di notevoli difficoltà economiche. I compratori sono ancora molto pochi e Monet molto spesso dipende per il sostegno suo e della famiglia da Caillebotte, l'amico pittore, il quale per esempio nel luglio del 1879 gli anticipa 1700 franchi. In

questa situazione di estrema complessità e spesso di privazione, viene aggravandosi la malattia della moglie Camille, che solo l'anno precedente aveva dato alla luce il secondo figlio. Dopo cinque giorni di grandi sofferenze ("Era straziante vedere i tristi addii che rivolgeva ai suoi bambini" scriverà Alice Hoschedé, che diventerà poi la seconda moglie di Claude Monet), Camille la mattina del 5 settembre si spegne. E il pittore ci lascia quel suo quadro, di una bellezza segreta, che ritrae la giovane moglie sul letto di morte, in un velo viola come fosse un volo di lavanda.

Ma è a Vétheuil, soltanto pochi mesi dopo, che accade qualcosa di fondamentale per la storia della pittura e anche per la storia di questa mostra. Nel tempo in cui il rapporto tra Monet e Alice si fa sempre più intimo e ovviamente sempre più difficoltoso quello tra Alice e il marito Ernest, tra l'altro uno tra i pochi acquirenti delle opere dello stesso Monet. L'inverno si annuncia rigidissimo, con numerose nevicate e gelate fuori della norma. I giornali parlano di condizioni climatiche come non si ricordavano da

tempo memorabile, la Senna trasporta con la sua corrente enormi pezzi di ghiaccio, fino a che, per la temperatura che scende anche a 25 gradi sottozero, il fiume è un'unica lastra di ghiaccio. Ma negli ultimi giorni del 1879 la temperatura inaspettatamente si rialza. "Abbiamo un disgelo terribile, c'è una massa enorme di neve che scende dall'alto delle colline" annota Alice il 29 dicembre. Ma il vero disgelo verrà di lì a poco, nella notte fra il 4 e il 5 gennaio, proprio nei giorni in cui scrivo queste note adesso, 136 anni dopo. Ed è per questo che ho scelto di cominciare queste storie proprio con questo quadro.

Ricorda Alice Hoschedé: "Lunedì alle 5 del mattino mi sono svegliata per un rumore terribile che assomigliava allo scoppiare di un tuono; qualche minuto dopo ho sentito Madeleine bussare alle finestre di Monsieur Monet e dirgli di alzarsi. Immediatamente ho fatto la stessa cosa, mentre a questo rumore spaventoso si univano le grida provenienti da Lavacourt; sono andata alla finestra e nonostante la grande oscurità ho visto le masse bianche che precipitavano: era il disgelo, quello vero". Monet ugualmente osserva dalla finestra quello spettacolo, che lo scuote in profondità. Candidhe visioni che si muovono in quel nero della notte, e sono sospesi galleggiamenti dentro un nulla di visione che si fa invece nel fondo dell'occhio. Il giorno dopo Monet noleggia una vettura e si fa accompagnare, assieme ad Alice e ai bambini, a vedere "la bellezza straziante" di quel paesaggio che è come un mare di ghiaccio che si distende in ogni dove. Già l'8 gennaio in una lettera confessa: "Qui abbiamo avuto un'inondazione e un disgelo terribili e naturalmente io ho cercato di ricavarne qualcosa". E' l'ammissione che quello spettacolo non è passato invano e che il pittore si è messo subito all'opera per dipingerlo.

Alla fine saranno una ventina i quadri legati a questo evento atmosferico straordinario, ma solo la metà quelli che possono riferirsi a un primissimo concetto di "serie", cui Monet ha attribuito in francese il titolo di *Débâcle*. E' in queste opere il senso di una novità epocale non solo per l'impressionismo ma per la pittura intera. Introducendo per la prima volta la necessità di lavorare su una sequenza di immagini, Monet ammette che la complessità del vedere non si possa esaurire in un'unica istantanea. Soprattutto che il tempo entro il quale la pittura si manifesta non possa essere un tempo generico, ma abbia bisogno

di raccontare la sua distensione nel corso di una giornata, nelle mutate condizioni di luce. La serie con i disgeli a Vétheuil è quindi il primo nucleo, ancora timoroso e non del tutto definito, di quella poetica che nel decennio successivo gli farà raggiungere la meraviglia dei covoni e dei pioppi a Giverny e delle cattedrali a Rouen.

Ma i disgeli sono importanti anche per un secondo motivo. Cade qui, per la prima volta si direbbe, il dogma della pittura di *plein-air*, su cui si era costruita la parabola dell'impressionismo, dallo stesso Monet fondata. Quasi tutti questi quadri con i blocchi di ghiaccio galleggianti – tra cui quello bellissimo che sarà in mostra, dal Kunstmuseum di Berna – sono stati realizzati non sul motivo ma successivamente nello studio. Una manciata tra essi appena accennati lungo la riva della Senna in quel gennaio del 1880, e invece la più gran parte condotti a termine, o del tutto realizzati, nello studio tra il 1881 e il 1882. Sottraendosi al solo potere della registrazione istantanea, Monet apre alla dimensione infinita del tempo. La pittura intera ne rimane scossa.

Claude Monet  
*Disgelo*, 1882  
olio su tela, cm 61,5 x 100  
Berna, Kunstmuseum  
legato Eugen Loeb  
© Berna, Kunstmuseum



## La scogliera a Etretat, 1885

Claude Monet

Alla fine di gennaio del 1883, solo pochi mesi dopo la stupefacente estate del 1882 che aveva portato decine di capolavori dipinti tra Pourville e le scogliere di Aval, Claude Monet decide di lasciare la sua casa di Poissy nuovamente in direzione della costa di Normandia. Dopo un breve soggiorno a Le Havre, città della sua infanzia, giunge a Etretat, piccolo borgo di pescatori che da sempre ha nel cuore: “Qui le scogliere sono belle come da nessun'altra parte”, scrive. Alloggia all'hotel Blanquet, che all'ingresso ha un'insegna sulla quale si legge “Au rendez-vous des artistes”. Il villaggio è deserto, in febbraio non ci sono turisti e in più il proprietario dell'hotel gli ha consentito di spostarsi in una dépendance, “dalla quale posso godere di una vista superba della scogliera e delle barche”, e questo gli consente di lavorare anche nelle frequenti giornate di cattivo tempo.

Prima della partenza da Etretat il 20 febbraio, che

s'impone per l'avvicinarsi dell'apertura della sua mostra da Durand-Ruel a Parigi il 28 dello stesso mese, scrive ad Alice Hoschedé qualcosa che ci fa ben comprendere come ormai sia tramontato definitivamente il dogma assoluto del *plein-air*. Dogma che aveva già cominciato a scricchiolare nei giorni dei ghiacci sciolti sulla Senna a Vétheuil, poco più di tre anni prima: “Porterò molta documentazione a casa, per fare grandi cose”. Non si tratta quindi nemmeno più di concludere nello studio quanto iniziato *en plein air*, ma di dipingere, sulla base di schizzi, solo all'interno dell'atelier. Una pratica che rimanda agli anni della sua giovinezza, ma anche per esempio a quella dei pittori di Barbizon come Corot e Millet, che partivano da disegni e piccole tele per realizzare poi i grandi quadri nello studio. Una pratica anche, per quanto riguarda Monet, che si riallaccia al *modus operandi* legato alle vaste ninfee finali realizzate a Giverny.

E proprio a Giverny, passati due mesi, Monet troverà – di certo senza immaginarlo subito – la tanto agognata tranquillità dopo vent’anni di peregrinazioni da una casa all’altra. Ciò che gli aveva fatto dire: “Ah se potessi sistemarmi in un luogo fisso”. Il 29 aprile di quel 1883 infatti, il pittore annuncia per primo al suo mercante, Paul Durand-Ruel, nel giorno in cui vi giunge con “alcuni dei bambini”, che “Giverny mi piace molto”. Nessuno in quel momento avrebbe anche solo potuto sospettare che quel luogo sarebbe diventato una delle cattedrali della pittura di tutti i tempi.

E quasi simbolicamente, con i bauli non ancora del tutto aperti, due giorni dopo giunge a Monet la notizia della morte di Manet, avvenuta la sera prima. Nel medesimo istante, mentre Claude si concedeva al vento di una nuova avventura, di un nuovo inizio, la malattia poneva la parola fine a una delle più straordinarie e innovative avventure della pittura del XIX secolo, quella di Manet appunto. Il quale, in una disposizione testamentaria, aveva indicato proprio nel vecchio amico, il solo tra gli impressionisti, uno tra coloro che avrebbero dovuto reggere i cordoni del drappo funebre nel corso della cerimonia che si sarebbe svolta nella chiesa di Saint-Louis-d’Antin.

Giverny diventava finalmente la casa, il luogo da cui allontanarsi e al quale sempre fare ritorno. Movimento dell’andare e del tornare che Monet non smetterà mai di intraprendere, almeno fino all’autunno del 1908, quando il soggiorno a Venezia segnerà il suo ultimo viaggio, non molto tempo prima della morte di Alice. Passano pochi mesi e all’inizio del 1884 viene la discesa verso il colore caldo di Bordighera, ma poi mille altri viaggi, da quelli nei luoghi vari di Francia fino alla Norvegia, a Londra, in Olanda, in Costa Azzurra.

Ed è proprio da Giverny che Monet, con tutta la famiglia, va nell’ottobre del 1885 a Rouen, dove il figlio Jean deve sostenere un esame scolastico, che non supererà. Si decide comunque per qualche giorno di vacanza a Etretat, nella casa che il baritono Faure ha messo loro a disposizione. Ma già il 10 ottobre Alice con i bambini torna a Giverny, mentre Claude lascia la villa di Faure e torna nell’amato hotel Blanquet. Da dove dipinge con ardore, nonostante il cattivo tempo e la pioggia. Guy de Maupassant, la maggior celebrità lì a Etretat, così ne scrive avendolo visto lavorare: “Monet ha preso a piene mani un acquazzone abbattutosi sul mare e lo ha gettato sulla tela. Ed è proprio la pioggia che ha dipinto in questo modo, nient’altro che la pioggia, che vela le rocce, il cielo e le onde, che si

distinguono appena sotto il diluvio”. Ma poi vengono giorni meravigliosi di sole, e allora “per rendere tutto questo ci vorrebbero due mani e centinaia di tele”. Come sempre la corrispondenza quasi quotidiana con Alice ci aiuta a entrare nel mondo di Monet, lui ogni giorno in preda a uno scoramento per le variazioni meteorologiche, nel timore di non riuscire a dipingere come vorrebbe.

Si approfondisce in questo soggiorno il tema fondamentale del *plein-air* che non basta più. Il quadro forse più bello di queste settimane è proprio quello, intitolato *Scogliere a Etretat*, che sarà in mostra a Treviso. Un quadro realizzato da una piccola spiaggia nascosta, che si può raggiungere passando da un ripidissimo sentiero che quasi precipita verso il mare in mezzo alla vegetazione – la valletta di Jombourg – oppure, come faceva il pittore, giungendovi con una piccola barca. In questo quadro Monet sembra stranamente enfatizzare la geometria nella natura, con il cono rappresentato dalla guglia a sinistra, poi l’arco, quindi il cilindro che è la scogliera con il manto d’erba in alto e infine la sfera con la grande roccia in primo piano sulla destra. Ben si comprende come larghe parti di questa tela siano state dipinte successivamente nello studio, perché si tratta di uno tra i quadri più costruiti di tutta la vicenda pittorica di Monet in Normandia.

Il gioco delle luci vi è meraviglioso, ma sorvegliato da un pensiero che è tutto meno che legato all’istantaneità che regolava le opere del decennio precedente. Con un sapiente riporto delle ombre nel primo piano, e lo splendore dei lampi accesi sulla cima del pinnacolo roccioso e sulla superficie del mare su cui corrono le barche dei pescatori, Monet ci dà un esempio, colmo di stupore, di un nuovo equilibrio nella sua opera. Che non rinuncia, e non rinuncerà mai, alla verità del vedere, ma che si approfondisce per esempio in quella trama di rosa – il rosa scoperto nel suo soggiorno dell’anno precedente a Bordighera – che è il riflesso del grande dito di roccia che sorge dall’acqua. Estasi e incanto dell’occhio. Ma anche memoria di un tempo che scorre e ritorna. E la memoria diventa – qui e adesso, del tutto e fino in fondo – materia della pittura.

Claude Monet  
*Le scogliere di Varengeville*, 1897  
olio su tela, cm 64 x 91,5  
Le Havre, musée d’art moderne André Malraux  
© MuMa Le Havre / David Fogel



## **Il giardino dell'artista ad Argenteuil, 1873**

**Claude Monet**

Nell'autunno del 1871 Claude Monet rientra a Parigi, dopo il tempo del rifugio a Londra assieme a Pissarro - per i fatti della guerra Franco-Prussiana - e ai mesi trascorsi a Zaandam, in Olanda. Da lì porta visioni delle tipiche imbarcazioni locali, che si muovono nel vento sulle acque del fiume Zaan. E' una sorta di prefigurazione di quanto, poco dopo, tornerà a essere la Senna, nei quadri che preparano il vero periodo impressionista. Ed è quasi certo che i primi esperimenti nel dipingere dal centro del fiume a bordo di una barca, anticipazione dunque del *bateau-atelier*, siano avvenuti proprio in Olanda. A segnalare un'importante modificazione del punto di vista: il non essere più davanti alla natura ma al suo centro, facendone intimamente parte. Ciò che troverà perfezione di visione e sentimento nel tempo finale dedicato al poema incantato delle ninfee, nel giardino dei miracoli a Giverny.

Il 21 dicembre di quel 1871, in una breve lettera, Monet annuncia a Pissarro di essere “nel pieno del trasloco”, mentre sappiamo da Boudin che il 2 gennaio 1872 egli si è recato ad Argenteuil a “inaugurare la nuova casa” di Monet. In modo sommesso e silenzioso, come spesso accade a ciò che diventerà fondante, si apre il periodo di Argenteuil, che segnerà la vera e propria età dell'oro dell'impressionismo. Una cittadina di 8.000 abitanti situata all'incrocio delle reti ferroviarie dell'Ovest e del Nord e collegata alla stazione Saint-Lazare di Parigi, distante solo dieci chilometri, da un treno che passa ogni ora e impiega non più di quindici minuti. La guerra da poco conclusa aveva visto la distruzione sia del ponte ferroviario sia di quello carrabile a pedaggio, che verranno subito ricostruiti e diventeranno, soprattutto quello ferroviario, temi tra i maggiori della pittura di Monet nella prima metà degli anni settanta. Le guide turistiche pubblicate in

quel tempo, parlano di Argenteuil come di “una città molto graziosa, costruita in un ambiente piacevole su una piccola collina coltivata a vigneti, che giungono fino a lambire la riva destra della Senna”.

Nei quasi sette anni trascorsi con la sua famiglia ad Argenteuil – dove la Senna si apre in una grande ansa che crea una sorta di lago, sopra il quale si sviluppa anche un turismo legato sia al canottaggio che alla vela – Monet realizza circa 180 tele. Almeno fino all'estate del 1874, quando si è appena conclusa la prima mostra impressionista al 35 di boulevard des Capucines, nello studio di Nadar, la vita della famiglia Monet trascorre in una discreta agiatezza. Ciò è dovuto al fatto che Durand-Ruel, il mercante del pittore, ha operato diversi acquisti e ciò ha tra l'altro reso possibile l'affitto di quest'ampia casa con il giardino. Situata all'incrocio tra rue Pierre Guienne e il boulevard Saint-Denis, è stata probabilmente segnalata a Monet dall'amico Manet, che conosce bene la proprietaria, la signora Emilie-Jeanne Aubry. Dalle vetrate della casa, che Monet libera dai grandi fogli di carta nera collocati dal precedente affittuario, egli può vedere “a quaranta o cinquanta passi tutto quello che avviene sulla Senna”. Anche se sembra improbabile che abbia eseguito, come invece afferma, le sue “prime scene nautiche di Argenteuil” da questo punto.

Nei primi mesi del 1872 la Senna, con alcuni suoi angoli riparati – come ad esempio un piccolo braccio che costeggia l'isola Marante, dove grandi pioppi si riflettono sull'acqua – diventa il tema principale della pittura. Anche se, come sempre capiterà al pittore in tutta la sua successiva e meravigliosa avventura, gli serve tempo per entrare nello spirito dei luoghi. Per cui questi mesi di fine inverno del 1872 sono piuttosto una sorta di ricerca di un sentimento che possa esprimersi nel colore. Fino a quando Monet, su suggerimento del fratello Léon, partecipa a Rouen all'annuale mostra municipale di pittura, cogliendo anche l'occasione per alcune nuove tele, tra cui le più belle rimangono certe visioni della Senna con le torri della cattedrale gotica sul fondo, come fantasmi nel cielo lattiginoso e grigio di nuvole.

Al suo rientro ad Argenteuil, sembra entrare definitivamente dentro quello spirito che darà segno e senso all'impressionismo, che in due anni da allora celebrerà il suo primo appuntamento ufficiale. La Senna è il centro di tutto, e la maggior parte delle vedute colte dalla riva sinistra non possono che essere

state dipinte che da un'imbarcazione, quel bateau-atelier che egli descriverà così: “Una vendita fruttuosa mi fece piovere in tasca, in un colpo solo, abbastanza denaro per acquistare una barca e farvi costruire con delle tavole di legno una cabina, dove avevo giusto posto abbastanza per sistemarvi il mio cavalletto”. Da quel momento i motivi della sua pittura si allargano e Monet è sempre più padrone dello spazio attorno a lui: sarà allora il ponte ricostruito, le barche galleggianti e ondegianti tra il vento e i profumi, le luci sontuose e umili che si posano sull'acqua, i colori delle ombre rilasciate dagli alberi, i campi, i campi fioriti, i campi con il rosso dei papaveri. Tutto un mondo che si apre e dilata lo spazio.

Ma da un'altra parte, in un altro luogo del suo occhio miracoloso, Monet sente la forza segreta e silenziosa dell'hortus conclusus. Sente battere come l'ala del destino quel soffio che lega la brevità del tempo alla brevità dello spazio, che adesso è il giardino della sua casa ad Argenteuil. Così convoca, in quel breve tratto di mondo e di vita, la giovane moglie Camille e il figlio Jean. Nasce una manciata di quadri che ha pochi paragoni di bellezza in tutta la sua opera, a cominciare dal quadro incantato, e tutto pieno di risonanze e fragranze, che vedremo in mostra a Treviso e proveniente dall'Art Institute di Chicago, *La casa dell'artista ad Argenteuil*, del 1873.

Al centro del quadro, il piccolo Jean tiene in mano un cerchio per giocare e ci volge le spalle. Dalla porta della casa, la mamma osserva il bambino, nel loro invisibile dialogo fatto di silenzi struggenti. Fatto di colori infiniti che si librano nell'aria e galleggiano, si sospendono sotto il cielo, sotto l'azzurro, sotto il bianco delle nuvole. Tutto attorno, la fioritura primaverile, i vasi, le aiuole, gli alberi. Quella che è insieme perfezione ma anche brivido del magma e del caos, quell'amore per il colore tramato che il pittore ritroverà anni dopo in un altro giardino. Ma adesso quel pittore pianta il suo cavalletto sulla terra di questo giardino, sulla terra sparsa di luci come ceneri di petali. Dal suo cavalletto, come dalla tolda di una nave, dal centro discosto di quello spazio, dipinge apparizioni e segreti. Dipinge il dolce tremore che coglie davanti al tempo che anche tra i fiori s'insinua. Senza sapere.

Claude Monet

*La casa dell'artista ad Argenteuil*, 1873

olio su tela, cm 60,5 x 74

Chicago, The Art Institute of Chicago

Mr. e Mrs. Martin A. Ryerson Collection, 1933

© The Art Institute of Chicago



## ***Gli antenati di Tehamana*, 1893**

**Paul Gauguin**

Il primo giorno di aprile del 1891, Paul Gauguin salpa dal porto di Marsiglia facendo rotta verso Tahiti. Dopo sei giorni di navigazione, attraversa lo stretto di Suez e dopo altri quattro giorni, lasciata Aden, giunge nello spazio aperto dell'Oceano Indiano. Una breve pausa tra il 16 e il 17 aprile alle isole Seychelles, prima della lunga traversata verso l'Australia, toccando i porti di Adelaide, Melbourne e Sidney. Il 12 maggio sbarca a Noumea, in Nuova Caledonia, dove fa una sosta di nove giorni, prima di arrivare nel porto di Papeete, a Tahiti, il 9 giugno.

In poco più di due mesi è giunto agli antipodi, ma una triste sorpresa lo attende, perché l'isola non è quella che egli aveva pensato: “Presto la vita a Papeete divenne per me un peso. Era l'Europa – l'Europa dalla quale avevo creduto di affrancarmi – per di più con le aggravanti dello snobismo culturale, di un'imitazione puerile e grottesca fino alla caricatura”. Attraversa le strade

avvolto in un abito bianco, tiene lunghi i capelli e questo suscita una forte impressione nella piccola comunità europea.

A pochi giorni dal suo arrivo, muore il re Pomaré V, sovrano dell'isola, che aveva ceduto nel 1880 le isole Marchesi alla Francia. Gauguin dentro di sé pensa che nessuno potrà più adesso opporsi al possesso anche di Tahiti da parte dei francesi. E' per lui un sogno spezzato, nel quale prefigura l'imminente scomparsa della tradizionale società tahitiana fondata sulle usanze maori, per le quali si era mosso dalla lontanissima Europa. Le cerimonie di sepoltura, che si protraggono per diversi giorni, lo tengono avvinto fino alla commozione, soprattutto quando, nelle notti, risuonano nell'aria tiepida di Tahiti gli “himene”, i canti tipici strutturati in forma di corale.

Gauguin adesso studia il nuovo mondo nel quale si trova, allaccia le prime relazioni, frequenta il circolo ufficiali ma

anche le case chiuse di Papeete. Considerata la situazione, decide di andarsene da una città che gli ricorda troppo l'Europa e che non possiede quelle caratteristiche che lo avevano mosso a prendere il mare. Si stabilisce così a quasi cinquanta chilometri a sud di Papeete stessa, nel villaggio di Mataeia. Finalmente scopre tutte le peculiarità di quelli che aveva sempre pensato dovessero essere i Tropici: un paesaggio silenzioso, segreto e selvaggio, mormorante delle voci ancestrali; un paesaggio tra l'oceano e la montagna, abitato da gente disponibile e colma di dolcezza; un paesaggio intervallato dalle case tradizionali in bambù e canne intrecciate. E' certamente questa la parte più felice degli anni trascorsi da Gauguin a Tahiti, prima dal 1891 al 1893 e poi dal 1895 al 1901, quando si dirigerà verso le isole Marchesi, dove morirà l'8 maggio del 1903, verso le undici del mattino, accanto al fedele Tioka. Sono i lunghi momenti in cui s'immerge nella cultura tradizionale del luogo e nella natura immensa e infinita che lo avvolge tutto attorno.

Aveva cominciato a vagheggiare presto un "laggiù", che per questo risuona a lungo nella sua opera. E si era dapprincipio identificato nel cosiddetto "Atelier del Sud", che avrebbe dovuto crearsi nel sodalizio con Van Gogh ad Arles nel 1888, e che era stato anticipato dal viaggio in Martinica, con l'amico pittore Charles Laval, nell'estate del 1887. In una lettera del febbraio 1890, indirizzata alla moglie Mette che viveva in Danimarca, si coglie bene questo desiderio di andare, che ormai era diventato ben più che un progetto: "Verrà un giorno, e presto, in cui mi rifugerò nella foresta in un'isola dell'Oceania a vivere d'arte, seguendo in pace la mia ispirazione. Circondato da una nuova famiglia, lontano da questa lotta europea per il denaro. A Tahiti, nel silenzio delle notti tropicali, potrò ascoltare il ritmo dolce e suadente del mio cuore in armonia con le presenze misteriose che mi circondano. Libero, senza problemi di denaro, potrò amare, cantare, morire". La natura che Gauguin cercava, e che lo aveva portato a risultati straordinari in pittura nel suo ultimo tempo in Bretagna prima di imbarcarsi, era uno scendere verso la regione più profonda del silenzio, nell'assenza del respiro, nella riscrittura delle cose. Quella natura tornata alla sua forma prima, tale da esprimere tutta la bellezza del mondo, e soprattutto una compenetrazione con le figure sedute sulla sabbia, nel loro disporsi incantato davanti all'infinito del mare.

Tutto questo primo soggiorno tahitiano di Gauguin, fino alla partenza del 4 giugno 1893, è vissuto nel segno di un sentimento profondo che unisce ciò che permane e ciò che scomparirà. Anche se tutto si fissa nella luce

invariabile dell'eterno, dove si esprime quella che Leo Spitzer ha chiamato, nel suo bel libro, "l'armonia del mondo". Poche settimane prima di lasciare Tahiti, Gauguin dipinge uno dei quadri più belli di tutta la sua avventura, un ritratto. Esso rappresenta certamente un addio, carico di nostalgia per la terra che lo ha accolto, per i "selvaggi" che lo hanno tenuto con sé, e per la sua giovanissima compagna, Tehamana, che nella seconda versione del manoscritto "Noa-Noa" ("fraganza", nella lingua locale) verrà nominata come Teura: "Addio, terra ospitale, terra meravigliosa, patria di libertà e di bellezza! Parto con due anni di più, ringiovanito di venti, più barbaro anche di quando sono arrivato eppure più sapiente. [...] Quando lasciai la banchina, al momento di prendere il mare, guardai per l'ultima volta Teura. Aveva pianto per tante notti. Ora stanca e triste, ma calma, si era seduta sulla pietra, con le gambe penzoloni e i piedi larghi e solidi che sfioravano l'acqua salata. Il fiore che poco prima aveva sull'orecchio, le era caduto sulle ginocchia, appassito".

Figura centrale di "Noa-Noa", Tehamana incarna nello stesso tempo la figura di Eva inserita nell'Eden tahitiano e l'iniziatrice del suo amante/pittore ai segreti della cultura polinesiana. Cosicché il capolavoro "Gli antenati di Tehamana" (1893), eccezionalmente concesso in prestito dall'Art Institute di Chicago per la mostra di Treviso in occasione dei vent'anni di Linea d'ombra, è il segno struggente di quella nostalgia che legherà per sempre Gauguin a una cultura in via di scomparsa e avvinta alle profondità più recondite dell'anima e del cuore. Quelle profondità che non sono avvicinabili dal visitatore europeo, e in questo senso va letta la parte superiore del quadro, con quelle due righe di caratteri indecifrabili. Sono i caratteri che si possono vedere nelle tavolette in legno scoperte nell'isola di Pasqua, e che il pittore aveva potuto conoscere dal momento che il vescovo cattolico di Papeete ne possedeva alcuni esemplari. Una lingua misteriosa che evocava l'attaccamento dei tahitiani al loro passato, quel passato che restava però inaccessibile agli europei. Dentro quest'aura di bellezza misteriosa, una sorgente senza fondo e senza tempo, aveva dunque condotto Gauguin il ritratto impressionista, partito, come si vedrà in mostra a Treviso, dalle prove strepitose di Manet, Degas e Renoir.

Paul Gauguin

*Gli antenati di Tehamana (Merahi metua No Tehamana)*, 1893

olio su tela, cm 76,3 x 54,3

Chicago, The Art Institute of Chicago

dono di Mr. e Mrs. Charles Deering McCormick 1980.613

© The Art Institute of Chicago



## **Campi di grano in un paesaggio montagnoso, 1889**

Vincent van Gogh

Il pittore Vincent van Gogh giunge a Saint-Rémy, da Arles, il giorno 8 maggio del 1889. Ad Arles era arrivato da Parigi il 21 febbraio dell'anno precedente, per installarvi il suo tanto desiderato "Atelier del Sud", con la speranza che lì si potesse infine creare una vera e propria colonia di artisti, entro la quale avrebbe dovuto spiccare Paul Gauguin. Partito Vincent da Parigi per andare finalmente incontro ai colori del sud, che egli aveva cominciato a vagheggiare già nelle lettere indirizzate all'amato fratello Théo nei mesi autunnali del 1885, quando si stava per concludere il suo periodo olandese a Nuenen. E prima della breve tappa, tre mesi appena, ad Anversa, per frequentare la locale Accademia di belle arti.

Dalla piccola stazione ferroviaria di Saint-Rémy, dopo un cammino di mezz'ora, con una leggera salita finale in mezzo ai cipressi, egli trova la sua

stanza nell'istituto di cura delle malattie mentali di Saint-Paul-de-Mausole, lì dove lo accoglie, e lo segue per quanto possibile per tutto l'anno che verrà, il direttore, il dottor Peyron. Si trattava di un antico monastero romanico, che già dal 1605 era stato utilizzato per ospitare anche malati mentali, mentre all'inizio del XIX secolo venne del tutto trasformato in un istituto solo a questo dedicato, con un reparto maschile e uno femminile.

Van Gogh vi arriva accompagnato dal reverendo Frédéric Salles di Arles, il quale scrisse a Théo che "il signor Vincent era del tutto tranquillo e spiegò da solo al direttore il suo caso, come un uomo completamente consapevole della propria condizione". Il dottor Peyron esprime, il giorno dopo, la sua prima impressione, arrivando alla conclusione che il paziente soffriva di gravi attacchi di epilessia, che avvenivano con intervalli molto irregolari. Il suo

avviso fu che il paziente dovesse rimanere a lungo sotto osservazione nell'istituto. Il direttore teneva Théo regolarmente aggiornato sullo stato di salute del fratello, il quale sembrava convinto di questa sua decisione volontaria di ricovero: "Potrà essere una cosa buona, lo stare qui per un tempo anche lungo. Non mi sono mai sentito così bene come qui e come in ospedale ad Arles". La sua camera era al primo piano, da dove poteva vedere un campo di grano recintato da un muretto e, sullo sfondo verso destra, la piccola catena delle Alpilles, che lui chiamava Alpines, come si legge in tante tra le lettere che invia a Théo a Parigi. I pazienti non erano molti, così il dottor Peyron concesse a Vincent una seconda stanza, al pianoterra, da usare come studio.

Dopo il primo mese nel quale non gli venne permesso di uscire dal giardino – mese nel quale realizzò, a corto di tela, alcuni studi disegnati molto belli e i primissimi quadri che nascevano da ciò che il suo sguardo poteva incontrare, come il giardino stesso e il campo di grano recintato con le Alpilles al di là –, finalmente poté avventurarsi al di fuori delle mura, alla ricerca di nuovi soggetti per la sua pittura. I cipressi e gli uliveti divennero centrali nel suo lavoro, poiché gli sembravano contenere tutti i veri motivi provenzali, che egli rendeva con un impasto di materia alta e grassa. Ma poi si esprimeva anche attraverso dipinti più stilizzati, realizzati con tratti curvilinei che lo riportavano alle prove bretoni di Gauguin e Bernard. Quel che è certo è che Van Gogh, alla ricerca di un suo stile personale, raggiunse l'apice del suo sforzo, con molti capolavori, proprio nei dodici mesi di Saint-Rémy.

Ma la salute mentale era sempre precaria, tanto che in quella stessa estate venne colto da diversi attacchi mentre dipingeva nei pressi delle montagne. Fino a una crisi più violenta che lo prese a metà luglio e che costrinse il dottor Peyron a confinarlo per settimane nella sua stanza, quella con le sbarre alle finestre, al primo piano dell'Istituto. Per oltre un mese non riuscì dunque a dipingere, e a Théo scrisse il 22 agosto 1889: "Per giorni mi sono trovato in una condizione di completa confusione, come ad Arles, e presumibilmente questi attacchi torneranno anche in futuro. È abominevole. Sembra che io raccolga spazzatura dal terreno e la mangi, sebbene non abbia dei ricordi precisi di quei terribili momenti. Ho la sensazione che qualcosa non vada bene. Non c'è nulla che possa risollevarmi il mio spirito o darmi

speranza, ma in ogni caso noi sapevamo da lungo tempo che questo mestiere non era così allegro". E per riemergere da questa situazione così triste e dolorosa, l'unico modo è come sempre la pittura, la sua pratica quotidiana. Non c'è altra via, non esistono per Van Gogh altre strade.

In autunno lavorò spesso nel giardino, ma anche riprese la strada verso le montagne per alcuni nuovi quadri, mentre in dicembre furono inedite versioni degli ulivi nella luce del tramonto e ancora immagini meravigliose delle sue amatissime Alpilles. Nella lettera, indirizzata a Théo, del 26 novembre, oltre a ringraziare il fratello per l'arrivo di nuovi colori e di un "bellissimo panciotto di lana", gli chiede di poter ricevere al più presto almeno dieci metri di tela nuova, poiché l'ha ormai completamente esaurita. E prosegue dicendo: "Subito dopo potrò così iniziare a dipingere i cipressi e le montagne. Penso che ciò resterà il cuore del lavoro fatto in Provenza, e subito dopo potrò mettere la parola fine al mio stare qui, quando questo ci converrà".

La nuova, grande pezza di tela arriva il 7 dicembre, ma Van Gogh nel frattempo non è riuscito a sospendere la pittura, troppa l'urgenza di quella continua confessione attraverso il colore. Si era procurato un rotolo di cotone, quasi sicuramente una tovaglia con piccoli quadrati rossi, e su questa superficie improvvisata aveva dipinto due quadri. Il primo è una veduta del villaggio con alcune persone che lavorano sotto alti pini, e il secondo è il meraviglioso "Campi di grano in un paesaggio montagnoso" qui riprodotto e che sarà esposto in autunno a Treviso. Entrambi sono stati realizzati direttamente nella natura, e soprattutto lungo la linea che segna la cresta delle montagne, nella parte sinistra dell'opera adesso commentata, si nota chiaramente, se osservata da vicino, il modello di tovaglia usata da Van Gogh come supporto, poiché non vi aveva disposto sopra alcuna imprimitura a gesso quale preparazione. Di questa visione delle Alpilles esisteva una versione preparatoria, più piccola, che Van Gogh regalò a Joseph Roulin, il postino conosciuto ad Arles e che rimase una delle pochissime persone a restargli amica, e con cui corrispose regolarmente anche quando, assieme alla famiglia, si trasferì per il suo lavoro a Marsiglia.

Anche se, alla fine, le Alpilles non divennero il cuore del suo lavoro in Provenza, come aveva immaginato nella lettera del 26 novembre 1889 a

Théo, la manciata di quadri con queste montagne dipinte rimane certamente tra i suoi più significativi e riusciti paesaggi. In questo, più che negli altri, la montagna (il Mont Gaussier) appare, pur utilizzata come una sorta di quinta di fondo, più imponente. Situata a sud della casa di cura, poteva essere scorta con molta difficoltà da Vincent quando si affacciava dalla finestra della sua camera, esposta invece a est. Per questo motivo egli uscì dalla casa di cura, e dopo cinque minuti di breve passeggiata, orientandosi verso sinistra, pose il suo cavalletto ai bordi del campo di grano, tra la fine di novembre e il principio di dicembre. E poco più in su, sotto le montagne, una vecchia fattoria seicentesca, il Mas de Saint-Paul, tuttora esistente, appena nascosta adesso dietro una linea d'alberi.

Dipinta con una materia grassa e pastosa, questa

immagine rappresenta in modo sublime il lato invernale della pittura di Van Gogh in Provenza. Il quale usa qui una variata gamma di verdi per i campi, ocre per le foglie e la casa, e sopra a essa modella in azzurro/viola le montagne e in un verde/giallo il cielo, approfondendo con una linea viola sovradipinta le montagne. Le montagne e il cielo poi, formano un lieve contrasto di colori complementari, che prosegue nel breve passaggio di toni che conduce al meraviglioso anti naturalismo dell'albero azzurro solitario in primo piano. A questo dunque aveva condotto Van Gogh il paesaggio impressionista. Scavare con un colore che non rappresentava ormai quasi più il visibile, ma si rincantucciava dentro le più graffiate profondità dell'anima lacerata. Ciò che apre, in modo inestimabile, alla più grande pittura del XX secolo.

Vincent van Gogh  
*Campi di grano in un paesaggio montuoso*, 1889  
olio su tela, cm 73,5 x 92  
Otterlo, Kröller-Müller Museum, The Netherlands  
© Otterlo, Kröller-Müller Museum



## **Salici potati al tramonto, 1888**

Vincent Van Gogh

E poi finalmente viene il Sud. La luce tanto desiderata, l'assoluto dei colori, la rifrazione loro attraverso il prisma luminoso. L'aria secca e tutta incisa di un'emozione che travolge, scuote dal di dentro, si deposita nella profondità del cuore. Nel pieno di un grave stato di depressione, sedato anche da un vero e proprio abuso di alcol, Van Gogh dipinge a Parigi un ultimo autoritratto, sul finire di gennaio del 1888. Si raffigura davanti al cavalletto, avvolto in una giubba blu sulla quale lampeggiano gialle fioriture come piccole stelle nel cielo. In mano tiene la tavolozza e un mazzo di pennelli, lo sguardo è fisso sulla tela. Più tardi, giunto in Provenza, scriverà in una delle sue lettere: "Quando lasciai Parigi, ero sulla strada della paralisi mentale".

In preda a questi sentimenti di desolazione e frustrazione, Vincent parte per il Sud. La Provenza è la sua meta. Cominciano in lui a venire a compimento

quei pensieri che lo spingevano alla creazione, assieme a Gauguin specialmente, di un vagheggiato Atelier del Sud. Così, il 20 febbraio 1888 lascia Parigi e con il treno raggiunge Arles, dove arriva nel pomeriggio del giorno seguente. Dalla stanza che prende in affitto al Restaurant Carrel, al numero 30 di rue Cavalerie, scrive subito al fratello Théo, informandoci circa qualcosa di sorprendente, per lui che se n'era andato cercando la forza e la potenza del colore: "Ora ti dirò che, per cominciare, ci sono dovunque almeno 60 centimetri di neve già caduta, e che continua a caderne. Arles non mi sembra più grande di Breda o di Mons". Il bianco della neve quindi, anziché il giallo, l'azzurro, il rosso, il verde.

Ma arrivando, dal finestrino del treno, già nota quanto potrà valere successivamente per la pittura. Dapprima, nei pressi di Tarascona, "un magnifico paesaggio d'immense rocce gialle", poi "alberelli

tondi dal fogliame di un verde oliva o verde grigio”, e infine “bellissimi terreni rossi coperti di vigne, con sfondi montagnosi del più fine lilla”. Nel modo del diario di un viaggiatore che giunge in un luogo per la prima volta, e ne fa quasi un inventario della visione, Van Gogh capisce all’istante ciò che sarà per la sua pittura, quanto essa diventerà. Ma in quel momento deve fare il conto soprattutto con la neve, con il bianco: “E i paesaggi nella neve con le cime bianche contro un cielo tanto luminoso quanto la neve, erano belli come i paesaggi invernali fatti dai giapponesi”. Non a caso la mostra di Treviso indugerà a lungo proprio sul rapporto tra gli impressionisti e la cultura figurativa giapponese, con l’esposizione di numerose stampe di Hiroshige e Hokusai, a cominciare dalla sua celeberrima Onda. Ma anche evidenziando il rapporto strettissimo, per esempio, tra le fioriture dello stesso Hiroshige e le fioriture che proprio Van Gogh realizzò – peschi e albicocchi soprattutto – nelle settimane tra la fine di marzo e l’inizio di aprile di questo 1888 ad Arles.

In un bellissimo, e poco noto, “Paesaggio con la neve” (1888), vediamo Van Gogh alle prese con la campagna bianca che si estende fino alla cinta di Arles, che spicca sul fondo nella luce azzurrina con le sue torri, come in un paesaggio olandese di Van Ruisdael a metà Seicento. Citato in una lettera a Théo scritta attorno al 2 marzo, questo quadro fa parte di una manciata di pochi altri dedicati a quella neve inattesa trovata nel Sud in luogo della tempesta del sole. Ma già nella lettera a Théo del 9 marzo, la situazione sta volgendo al meglio: “Caro Théo, finalmente questa mattina il tempo è cambiato e si è fatto più mite – ho così avuto modo di conoscere questo mistral. Ho fatto diverse incursioni nei dintorni, ma non ho mai potuto far niente a causa di questo vento impossibile. Il cielo era di un azzurro terso, con un sole talmente lucente da sciogliere quasi tutta quanta la neve, ma il vento era così freddo e secco, da mettermi la pelle d’oca”. E’ il principio del cammino di Van Gogh nel sole di Arles, nel sole del Sud. Quando l’azzurro, tonante come uno schiocco, comincerà a manifestarsi in tutta la sua assolutezza di presentazione. A cominciare dall’immagine celebre del ponte di Langlois, lungo il canale parallelo al Rodano che unisce, verso sud, la città a Port-de-Bouc. Sono passate solo tre settimane dall’arrivo di Vincent in Provenza, ed egli pare aver trovato il centro della sua visione. Aver trovato il centro del suo cuore.

Nelle stesse giornate di marzo in cui il ponte di Langlois attirava la sua attenzione, quasi sicuramente egli mette mano anche ad altri due quadri. Il primo è ancora un ponte, in pietra e con due archi ribassati, con delle lavandaie in primo piano e una fila di salici potati lungo la linea dell’orizzonte. Con un fumo di fabbriche e di nuvole che invade l’azzurro del cielo. Il secondo è proprio “Salici potati al tramonto”, che sarà esposto dal 29 ottobre a Treviso per la mostra “Storie dell’impressionismo”. In tutte queste opere citate, lo schema del colore appare il medesimo, dipinte come sono in un giallo molto luminoso, in arancio/rosso e con toni tra l’azzurro e il blu. Inoltre, la datazione a marzo delle tele in questione appare rinforzata anche dall’essere tutte con alberi privi di foglie. Quasi certamente è anche a questo quadro che Vincent si riferisce nella sua lettera del 10 marzo al fratello, quando parla di “4 o 5 cose che sto pensando di cominciare a dipingere”. Si sente anche una certa vicinanza stilistica dell’erba secca in primo piano rispetto a certi soggetti di prati che Van Gogh aveva realizzato nella sua seconda primavera parigina, quella del 1887. Ciò per dire che la datazione prima proposta per questo quadro – autunno 1888 – appare difficile da essere sostenuta, e in questo condivido in pieno la lettura di Teio Meedendorp.

Questa visione di salici al tramonto quindi, appare conficcata perfettamente in un punto di passaggio tra le residuali esperienze impressioniste parigine e la piena accettazione dell’antinaturalismo che investe la descrizione della natura in Van Gogh nel periodo di Arles e Saint-Rémy. In questo senso appare indicativo, e meraviglioso, il lavoro tono su tono nel cielo, con quel dialogo insistito giallo su giallo. Cui si aggiunge la lunga linea azzurra sottostante come di un orizzonte inventato, quasi a simulare la sua più che amata catena delle Alpilles, che nell’anno trascorso a Saint-Rémy diventerà talvolta motivo quasi di specchio del cuore. Ma adesso, giunto ad Arles solo da poche settimane, è la luce infuocata del tramonto a spremere tutti i succhi, subito, della pittura. A tracciare, quel sole avventato e splendente ancora prima di sera, un segno che ci consegna una visione nuovissima della natura. Dove insieme si consumano il tempo e il destino.

Vincent van Gogh  
*Gelsi potati al tramonto*, 1888  
olio su tela su cartone, cm 31,6 x 34,3  
Otterlo, Kröller-Müller Museum, The Netherlands  
© Otterlo, Kröller-Müller Museum



## **Ritratto della signora Lisle e della signora Loubens, 1866/1870**

Edgar Degas

Nel 1855, quando aveva da poco superato i vent'anni, Edgar Degas rende visita a Ingres, il grande artista che ha segnato tutta la prima parte del XIX secolo nella pittura francese. E' accompagnato da Edouard Valpinçon, padre del suo amico Paul, celebrato collezionista. Si tratta di una piccola missione diplomatica volta alla concessione, in vista dell'Esposizione Universale a Parigi di quello stesso anno, della famosa bagnante dipinta da Ingres e denominata proprio *Bagnante Valpinçon*. E' in quella circostanza che l'affermato pittore – sempre in lotta con Delacroix per l'affermazione del segno sul colore – consiglia al giovane Degas di insistere nella pratica appunto del disegno, da cui tutto nasce. E non ci saremmo potuti aspettare nulla di diverso da un artista che aveva eletto da subito Raffaello a suo nume tutelare. Non è un caso se la mostra di Treviso proporrà, tra le varie opere di Ingres, anche una copia eseguita, da lui stesso, da un autoritratto di Raffaello conservato agli Uffizi.

Questa indicazione non cade certamente nel vuoto, perché sono proprio del 1855 alcuni strabilianti disegni di ritratto e figura che Degas rivede nel solco della tradizione ingresiana. Disegni che indugiano nell'ambito suo familiare, a cominciare dallo sguardo della sorella Thérèse. Sarà da qui, da questa trascrizione fortemente poetica, che egli partirà per evidenziare con la lente del silenzio e della sospensione, l'intimità di un luogo riparato e protetto nel quale avviene l'epifania del volto. Ma tutto questo non sarebbe potuto avvenire senza l'appoggio ideale a quel mondo che Ingres aveva cominciato a tratteggiare mentre ancora si trovava nella città natale di Montauban, nel sud della Francia, e dipingeva certi primi ritratti che traeva anch'egli dal mondo familiare e degli amici, con dipinti che ugualmente si vedranno alla mostra di Treviso. E' dunque su questo solco che si pone Degas, rintracciando nella lunga stagione del ritratto quasi celebrativo di Ingres, anche quella misura di introspezione, quella sigla di

ferialità, che spesso balugina nello sfarzo dei vestiti e nella posa delle figure, soprattutto femminili. E' questo scavo ammantato di sospensioni, di silenzi, di solitudini, a volte di incomunicabilità, che Degas tiene per sé come un tesoro inestimabile. Quel tesoro che lo farà diventare certamente il ritrattista più straordinario e nuovo di tutto l'Ottocento. Colui che apre una strada, getta un ponte tra la cultura del naturalismo descrittivo e l'intensità novecentesca del ritratto come indagine sommamente psicologica. Quel punto di scavalco che i suoi diversi imitatori non seppero mai raggiungere per mancanza di visione e di superbo talento, e a cui la nuova indicazione spaziale e di inquadratura determinata dalla fotografia dette uno slancio altrimenti non immaginabile.

Ancora al principio del 1864, Degas è da Ingres, il quale ha organizzato "proprio quel giorno nel suo atelier una piccola esposizione alla maniera dei maestri antichi" (Moreau-Nélaton). Rimane colpito specialmente da "Omero e la sua guida" e da un quadro con Madame Moitessier che è "una variante in tondo del bagno turco". E' come se Degas, adesso superati i trent'anni, sentisse il bisogno di tornare di tanto in tanto a quella fonte miracolosa, dove l'esposizione di un volto significava il suo stare sul ciglio sottile di una dichiarazione di esistenza. Del resto, i secondi anni sessanta sono per lui il segno di una meravigliosa complessità, almeno dal capolavoro con i ritratti dei coniugi Morbilli nel 1865 fino a quell'altro capolavoro che è "Interno" del 1869. Difficile pensare nella pittura francese di quel momento, se non richiamando Manet, a chi potesse vantare una tale qualità, un tale senso del destino diventato pittura nella sua opera.

Si susseguono in quel breve giro d'anni immagini memorabili, che nascono sempre dal senso di una individuazione dello spazio di stanze chiuse dapprima. Poi l'inserimento di una o più figure, tali da vivere una loro leggera e claustrofobica immobilità, nel fumigare di certe luci rugginose. Sempre il senso della sospensione, dell'attesa, del galleggiamento sopra uno spazio che sfaldandosi pare tuttavia rapprendersi. In una luce come d'incenso e muschi, e graffiature dell'aria e della memoria. Umidità che sale lungo le pareti, benedetta umidità colorata che fa subito nuova, nuovissima, la pittura di Degas in questo suo tempo vicino alla perfezione. Quando egli lavora con scatto di presentazione sui primi piani, e poi sovente appena indistingue una seconda figura che lievemente si stacca in una iniziale, quasi impercettibile, distanza.

Questo lo vediamo benissimo rappresentato in due quadri di sovrappiù sensibilità che saranno esposti a Treviso.

Per esempio, nel doppio ritratto delle cugine Montejasi Cicerale, nel quale alla posa frontale, immobile e assoluta di Elena, ancora una volta secondo modelli che Ingres aveva introdotto, corrisponde lo svanire del viso di Camilla, che si volge verso un luogo che la pittura non comprende nel suo dire e che individua un forte punto di radicamento psicologico. E' questo infatti uno dei temi che non possono essere taciuti descrivendo il primo tempo del lavoro di Degas. L'essere dei volti e delle figure descritti anche con sontuosa e damascata perfezione, eppure inseriti in quello spazio che si fa d'incanto, e rapidamente, tempo. Una materia che alle spalle delle figure gronda, sui toni dei bruni, dei rossi, dei gialli, mentre c'è sempre chi si sente disarcionato da quello spazio, e vive il suo limite, il punto di confine, cengia sospesa sui bordi di un illimito che nasce in appartamenti alto borghesi di Parigi.

E poi, in una luce di struggenti bambagie ammainate a sera, questo clima sulfureo si manifesta in quel capolavoro che è il "Ritratto della signora Lisle e della signora Loubens", che Degas porta avanti tra il 1866 e il 1870. Uno dei quadri in cui maggiore è quello slancio di slabbratura dello spazio cromatico che troverà altri punti di quasi inarrivabile bellezza nei più rari monotipi di paesaggio, e soprattutto in quelli della parte finale del secolo. Ma qui e adesso, Degas vuole che convivano due misure: quella dell'approfondimento emozionale e di sentimento delle figure sedute, l'una protratta in avanti, e quella della costruzione di un nuovo spazio per la pittura. Lì dove si viene costruendo un magma che è una matassa di colore di un cotone imbevuto di nebbia. Il rapporto, più che moderno, già novecentesco, è tra lo studio attento delle figure, il loro non sentirsi collegate da sguardi, e quel luogo meraviglioso che par quasi anticipare l'astrazione. Par quasi anticipare la struggente bellezza di Rothko. Cos'è infatti, se non una stesura del grande americano, tutto quel bianco in cascata rappresa che occupa il lato destro dell'immagine? Colore e spazio che sono il tutto e il nulla, l'apparizione e la scomparsa, l'essere e il divenire. Ed è così che queste figure tracciate sulla tela appaiono come i volti del Fayum, istoriati sui sarcofagi come oblò verso e dentro l'infinito, o quasi tavolette votive per scacciare la bufera. Quel che è certo è che Degas usa il volto dipinto come l'effigie da consegnare al tempo, nel punto più che precario di equilibrio tra la presenza e l'assenza.

Edgar Degas

Ritratto di Madame Lisle e Madame Loubens, 1866-1870

olio su tela, cm 84 x 96,6

Chicago, The Art Institute of Chicago

dono di Annie Laurie Ryerson in memoria di Joseph Turner Ryerson, 1953.335

© The Art Institute of Chicago



## **Ritratto di un bambino della famiglia Lange**, 1861 circa Edouard Manet

A partire dal 1866, Emile Zola inizia a prendere le difese di Edouard Manet, l'artista che in modo geniale porta definitivamente fuori dalle secche dell'accademismo la pittura francese, rendendola moderna. E a Manet, in effetti, guarderanno i più giovani Monet, Sisley, Renoir; il quasi coetaneo Pissarro, per scoprirvi quella fatale essenza di rinnovatore assoluto. Ancor di più dopo l'episodio clamoroso quale fu la grande mostra personale, da lui stesso organizzata, inauguratasi alla fine di maggio del 1867, nel padiglione dell'Alma a Parigi, nel tempo stesso dell'Esposizione Universale. Assieme a quella di Courbet, aperta anch'essa in un padiglione personale una settimana più tardi, metteva in scena una sorta di grado zero della pittura, senza la quale gli impressionisti non sarebbero stati gli impressionisti.

In un articolo pubblicato da Zola il 4 maggio del 1866 in "L'Événement illustré", il grande scrittore tra l'altro annota: "Ciò che domando all'artista, non è di darmi

tenere visioni o raccapriccianti incubi; è di rivelare se stesso, cuore e carne, è affermare nel modo più alto uno spirito potente e particolare, un'indole che colga generosamente la natura nella sua mano e la pianti ben salda davanti a noi, così come la vede. [...] Ho la più profonda ammirazione per le opere individuali, per quelle che escono di getto da una mano vigorosa e unica. Non si tratta più dunque di piacere o non piacere, si tratta di essere se stessi, di mostrare il proprio cuore messo a nudo, di formulare energicamente un'individualità." Tutto ciò si riferiva in modo speciale proprio a Manet, che aveva ribaltato il concetto di pittura, concetto che veniva mutando radicalmente, trascorrendo da una impostazione costruita e scenografica a una adesione diretta alla vita reale. Era ovvio come tutto ciò rispondesse a una prima, feroce novità introdotta da Courbet, il cui lavoro coincideva con quel movimento che si affermò in letteratura e al quale fu assegnato il nome di realismo.

Veniva spazzato via qualsiasi tipo di armamentario immaginativo, a favore di una presa istantanea sulla vita. Amante anch'egli dell'arte nuova di Manet, Stéphane Mallarmé pubblica, alla fine di settembre del 1876, in "The Art Montly Review and Photographic Portfolio" a Londra, un breve saggio su *Gli impressionisti e Edouard Manet*. In questo testo, sulla scia delle parole di Baudelaire prima e di Zola poi, Mallarmé insiste proprio sulla forma di individualismo in Manet quale fondamentale passo in avanti rispetto al precedente magma indistinto delle scuole, una sorta di stucchevole, indifferenziata melassa. Evidenzia anche lui come "i quadri si basino sulla realtà viva, anziché su sogni astratti e astrusi", facendo inevitabilmente cadere l'accento sul peso e sulla forza della verità: "In pittura Manet seguì un processo cercando la verità e amandola quando la trovava, perché essere vero era qualcosa di molto strano, specialmente quando lo si metteva in relazione con vecchi e logori ideali."

La vasta esposizione personale all'Alma nella tarda primavera del 1867, aveva messo in più che chiara evidenza come Manet cercasse questa verità, e attraverso quali canali pittorici egli la mettesse in primo piano. "Stanco dei tecnicismi insegnati nella scuola dove studiava guidato da Couture", per dirla ancora con le parole di Mallarmé, Manet aveva scelto la sua strada, che era soprattutto il rivolgersi alla grande pittura spagnola del Seicento, Velázquez primo fra tutti. L'ampia attenzione data dalla cultura francese all'arte del cosiddetto *Siglo de oro*, si manifestò incredibilmente dapprincipio con la commissione, da parte del settore centrale delle Belle Arti, di ben 534 copie tra il 1841 e il 1880, copie richieste a 366 pittori diversi. Di molti tra essi oggi non si trova più alcuna traccia nei dizionari d'artisti. Ma poi gli ingressi al Louvre di opere del XVII secolo spagnolo, a cominciare da alcuni dipinti della collezione Sault, con i suoi Murillo e Zurbarán, quindi le visite di studio di Manet a Madrid, al Prado. Insomma, tutto questo faceva il più che diramato interesse del pittore per quel mondo, nel quale la verità lampeggiava come un diadema incastonato. Del resto, recensendo la mostra dell'Alma, che segna una sorta di apogeo proprio del periodo "spagnolo" di Manet, un critico descrisse il pittore come "il Velázquez dei boulevards", o come "uno spagnolo a Parigi."

Un quadro molto interessante per la sua complessità di riferimenti non solo spagnoli, realizzato appena dopo i trent'anni, come il *Ritratto di un bambino della famiglia Lange*, e che sarà esposto nella prima sala della mostra di Treviso accanto a un altro capolavoro di Renoir, ci

fa entrare nel meccanismo di individualità e verità che Zola e Mallarmé hanno messo da subito in evidenza a proposito di Manet. Il bambino effigiato in piedi è molto probabilmente uno dei figli di Daniel Adolphus Lange, che fece parte della commissione che portò alla realizzazione del Canale di Suez. Anche se non è ancora del tutto esclusa la possibilità che si tratti di un'opera non riferibile a qualcuno in particolare. Ma la descrizione molto individuata del volto, e anche il reperimento di una dedica di Manet a "Madame Lange", permette quasi con certezza di assegnare questo quadro al titolo che si propone, con il bambino che tiene nella mano destra una piccola frusta e delle flange.

Il suo forte tono di realtà, va ben oltre gli insegnamenti di un pittore di Salon, pur spesso interessante, come Thomas Couture. Gareggia invece con la presenza scenica di Courbet e parzialmente anticipa la sublime trascrizione psicologica di Degas. Si è comunque sempre sottolineato il carattere goyesco di questa tela, anche se è impossibile dimostrare che Manet potesse aver visto alcuni dei ritratti di bambini dipinti appunto da Goya, come il *Manolito Osorio* o il *Pepito Costa Bonnells*, che presentano le figure infantili viste di fronte e con lo stesso sguardo quasi ipnotico. C'è anche, di Manet, un quadro, concluso nel 1862 ma certamente iniziato in precedenza, dunque del periodo medesimo del Lange, *Il vecchio musicista*, che sempre propone una figura di bambino, con la sua camicia bianca, ritratto di fronte.

Ma probabilmente il riferimento più pertinente è a un pittore francese che Manet molto ammirava, Antoine Watteau, e al suo quadro con un clown chiamato *Gilles* e conservato al Louvre. Vi si notano la stessa posizione delle braccia, un simile abbigliamento e il cappello, tanto che, dipingendo sul finire della vita, nel 1881, il *Ritratto del bambino Henry Bernstein*, egli tornerà a questa stessa immagine. Ma nel bambino Lange, la tecnica flagrante e rapida, quasi incurante di taluni dettagli, e la pittura modernissima e sfatta, liquida, sembrano anticipare i modi che seguiranno, di lì a non molto, dopo la visione diretta delle opere di Velázquez a Madrid. Quello strepitoso incanto che in Manet tiene insieme la realtà e la verità da un lato e la sua rappresentazione dall'altro. Senza separazione alcuna, ma anzi esaltandosi a vicenda, questi due termini danno alla sua opera il carattere della meraviglia.

Edouard Manet  
*Ritratto di un bambino della famiglia Lange*, 1861 circa  
olio su tela, cm 115 x 72  
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle  
© A.Fischer/H.Kohler



## **Alberi e rocce nel parco di Château Noir**, 1904

Paul Cézanne

Il caso di Paul Cézanne è ovviamente uno dei maggiori che l'intera storia dell'arte ricordi. Partecipò soltanto in due occasioni alle mostre del gruppo impressionista: la prima del 1874 negli studi lasciati vuoti dal fotografo Nadar in Boulevard des Capucines a Parigi, e la terza del 1877 in Rue le Peletier. Ebbe sempre in sospetto lo svaporare del colore impressionista, e tenne sempre invece rotta verso quella costruzione, anche del colore, attraverso la forma. Non meglio, del resto, gli andò al *Salon*, dove, al contrario degli amici pittori, venne sempre rifiutato negli anni sessanta e settanta, e l'unica sua partecipazione avvenne al principio del decennio ancora successivo, quando ormai la pelle della sua pittura era venuta definitivamente mutando. Poiché con Cézanne si giunge al punto di maggiore scavalco, dentro l'impressionismo, verso il nuovo secolo, con una natura che si offre nuda, scabra,

scavata ed essenziale per l'avanguardia cubista che verrà. Natura senza più aggettivi, spogliata e ridotta appunto all'essenza. Nel suo paesaggio non c'è più trama, più racconto, non esiste nulla se non l'atto del vedere e la sua successiva trasformazione in nucleo. O meglio, il tornare a quel punto interno, invisibile, che costituisce l'architettura stessa del mondo naturale, la sua completezza. Cogliendo insieme struttura e profondità, Cézanne si riconnette al tempo primo del mondo, alla chiarezza di una manifestazione che poi è stata soverchiata dalle molte sovrastrutture che ne hanno impedito l'originale conoscenza. Nel suo libro bellissimo, *Il dubbio di Cézanne*, uscito nel 1948, Maurice Merleau-Ponty parla proprio di una "visione che va fino alle radici, al di qua dell'umanità costituita", intendendo riconoscere proprio quella pittura che raggiunge e tocca il tempo del principio, prima che il mondo si costituisse con le sue regole.

Per questo la pittura di Cézanne ha una sua voce fonda di ancestralità, perché con un salto dentro l'essenza della visione, nella sua struttura, compie un cammino al di fuori del tempo, eppure rimanendo al suo interno. La sua opera è contemporaneamente presente e futuro, essendo nata nel momento dell'origine.

La superficie piatta del paesaggio di Cézanne, che non accenna a una profondità prospettica, rifiuta le tradizionali convenzioni appunto della prospettiva. E' un disgiungersi e un frammentarsi dello spazio, e non si attua più un passaggio successivo dal vicino al lontano. Questo comincia ad accadere in modo consapevole nei paesaggi a Pontoise tra il 1879 e il 1882, ma prosegue e incontra la sua perfezione soprattutto negli ultimi quindici anni della sua vita, in area provenzale. Nasce quella "visione prismatica" di cui parla Kenneth Clark a proposito di Cézanne. Il pittore scoprì alcuni dei suoi motivi pittorici più personali nella cava abbandonata di Bibémus e nell'adiacente proprietà di Château Noir, situate a circa quattro chilometri a est da Aix-en-Provence, nel mezzo delle due strade che conducono alla montagna Sainte-Victoire, quella proveniente da Vauvenargues e quella da Le Tholonet. La strada retta che giunge da nord, appunto da Vauvenargues, e che segue la valle di La Torse verso Saint-Marc-Jaumegarde, era la strada che il giovane Cézanne e i suoi amici prendevano per le loro escursioni alla Sainte-Victoire, fermandosi anche a nuotare nell'acqua calda di La Torse, prima di giungere alla diga costruita dal papà di Emile Zola negli anni cinquanta. Attorno alla cava di Bibémus si trovavano alcune proprietà come quella di Château Noir o il vecchio *domain* dei Gesuiti detto di Saint-Joseph, entrambe sulla strada che conduce al vicino, e bellissimo, villaggio di Le Tholonet. Dal quale Cézanne e i suoi amici d'infanzia raggiungevano le vicine rovine dell'acquedotto Romano, pescando nella Cause, un piccolo fiume che confluiva nell'Arc. La strada tortuosa che congiungeva Aix a Le Tholonet, era di gran moda nell'ultimo decennio del secolo, proprio quando Cézanne realizza alcuni tra i suoi quadri più belli in quelle zone. La si utilizzava per escursioni a piedi o sui carri trainati da cavalli, anche per le notevoli miglione che l'Amministrazione aveva realizzato su quella stessa strada. Veniva affermandosi dunque anche un turismo legato alla natura, tanto che il giornalista locale Pierre Cheilan

poteva scrivere nel settimanale "Le Mémorial d'Aix" dello "charme dei superbi punti di vista che i visitatori possono ammirare da lontano, la fascinazione di luoghi stupendi attraverso i quali essi si troveranno a passare". E il giornalista indicava poi nel rapporto con la pittura una delle caratteristiche di quel paesaggio, evocando nei suoi articoli molti motivi perfettamente cezanniani, quando accennava a boschi – pini soprattutto – e paesaggi rocciosi, oltre ovviamente alla montagna sacra.

Château Noir era in realtà una modesta casa provenzale di campagna, consistente in due edifici, su un unico piano, ad angolo retto, entrambi con finestre di forma ogivale che guardavano verso nord-ovest e verso sud-ovest. Le notizie sull'utilizzo di questa casa da parte di Cézanne non sono del tutto coincidenti. Gasquet afferma che il pittore la affittò dal momento della morte della madre (ottobre 1897) fino al 1902, quando la proprietaria gli chiese di lasciarla e l'artista aprì l'atelier di Le Lauves. Ma, più probabilmente, l'affitto avvenne dal 1887, poco dopo la morte del padre avvenuta l'anno precedente, fino al 1902. Cézanne fece anche un tentativo, nel 1899, di acquistarla, ma la trattativa non andò a buon fine. Come intonazione pittorica, i quadri dipinti attorno a Château Noir, sia quando inquadrano la casa sia quando indugiano, come quello esposto nella mostra di Treviso, sul bosco circostante, sembrano quasi appartenere a un clima romantico, con immagini di castelli in rovina e alberi come *silhouette* lungo fianchi di collina. Il senso della solitudine del paesaggio, così tanto amato da Cézanne, sembra incontrare, nelle visioni attorno a Château Noir, un suo punto di assoluta perfezione, dal momento che egli aveva mostrato di amare da sempre il senso del mistero evocato dal buio del sottobosco e dall'improvvisa apparizione dell'azzurro del cielo tra le fronde mosse dal vento. Del resto, vale la pena di ricordare l'interesse dello stesso Cézanne per la foresta di Fontainebleau, dove aveva lavorato negli anni novanta e poi tra 1904 e 1905, sulla scia di quanto avevano fatto Corot e i suoi sodali, esplorando proprio questo tipo di motivo per quanto riguarda il paesaggio. C'è tra l'altro una bellissima fotografia che lo ritrae seduto e assorto tra le rocce, nell'osservazione del paesaggio a Fontainebleau.

L'antichità della foresta e la sua formazione geologica, avevano affascinato, già alla metà dell'Ottocento, scienziati e turisti, ma anche artisti e scrittori. Cézanne,

a questo proposito, non poteva certo non conoscere il passo di Flaubert, nella sua *L'educazione sentimentale*, nel quale i due amanti Rosanette e Frédéric fanno la loro passeggiata tra le rocce di Fontainebleau, entro un clima di natura drammatica, evocante il caos, cataclismi, aria di vulcani, tempo d'inizio del mondo e sua fine. Insomma, tutto ciò che fa romanticismo. E c'è una totale affinità tra questo spirito e quanto Cézanne dipinge più brevemente a Fontainebleau e più compiutamente a Château Noir. In questi ultimi quadri vive un senso quasi claustrofobico del paesaggio, con quell'azzurro che occhieggia appena nel folto. Del resto, tradizionalmente i luoghi rocciosi erano associati al senso malinconico – e pensiamo anche agli eremiti che in essi vivono –, e per esempio Roger de Piles, nel suo *Corso di pittura del 1708*, scrive:

“Le rocce sono esse stesse malinconiche e adatte alle solitudini”.

Quello che è certo è che Cézanne si è allontanato del tutto dall'impressionismo. Nell'ultima lettera, inviata al figlio Paul solo una settimana prima di morire, siamo al 15 ottobre 1906, scrive così: “Continuo a lavorare con difficoltà, ma, insomma, qualcosa faccio. E' questo l'importante, credo. Poiché le sensazioni formano il fondamento del mio lavoro.” Parla di “sensazione” e non di “percezione”, lo stacco dall'impressionismo è totale. La sensazione è una percezione rafforzata da un aspetto psicologico ed emotivo. Una visione con sentimento, qualcosa di profondamente intimo. Perché con l'occhio che scruta, Cézanne va fino all'origine dell'essere, all'origine dello spazio universale.

Paul Cézanne

*Alberi e rocce nel parco di Château Noir*, 1904-1906

olio su tela, cm 92 x 73

Baden, Museum Langmatt – Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown

© Museum Langmatt – Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown



## **Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers, 1880**

Paul Cézanne

Fra tutti i clienti di origine ebraica ai quali Renoir venne introdotto da Charles Ephrussi, banchiere nonché editore della “Gazette des Beaux-Arts”, nessuno era certamente più importante del banchiere Louis Raphaël, conte Cahen d'Anvers. La moglie, l'italiana Louise Morpurgo, era essa stessa proveniente da una famiglia di banchieri ebrei originari di Trieste. La coppia ebbe cinque figli, due maschi e tre femmine e da subito Renoir, incoraggiato da Ephrussi, spinse affinché le tre bambine potessero essere da lui ritratte. Cosa che effettivamente avvenne, come vedremo, in due quadri conclusi il primo nell'agosto del 1880 – proprio quello con Irene – e il secondo, con le sorelle minori Alice and Elisabeth, sul finire di febbraio del 1881.

Renoir era piuttosto orgoglioso del fatto che i suoi dipinti, di certo più audaci e schietti di quelli dei pittori accademici e di Salon, potessero essere appesi, nelle case meravigliose delle famiglie più in vista di Parigi,

specialmente di ambito protestante e appunto di banchieri ebrei, vicini a quelli per esempio di Baudry, Carolus-Duran e soprattutto Bonnat, ritrattista che aveva una sua vena più che interessante tra realismo e intimismo. Renoir incontrò Ephrussi attraverso la mediazione di un'altra famiglia importante, quella dei banchieri di Paul Berard, che guidò a lungo i destini della Banca di Francia e che fece anch'egli ritrarre dall'artista impressionista la figlia.

Sempre Ephrussi, il vero e proprio mentore di Renoir tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta, lo introdusse presso gli Charpentier, ai quali dedicò alcuni quadri famosi, tra cui il celeberrimo *La signora Charpentier e i suoi figli* (1878), che ottenne un premio importante al *Salon* dell'anno successivo. Jacques-Emile Blanche disse come “l'amicizia con Ephrussi gli valesse una clientela mondana, magari non pienamente convinta del suo talento, ma che gli prometteva un grande beneficio a

riguardo dell'acquisto di quadri impressionisti". Per chi era abituato alla fragranza classica dei volti e delle figure famigliari eseguiti dai pittori del *Salon*, pur avveduti come Bonnat, poteva sembrare eccessivamente audace la vividezza delle luci e la presentazione di verità contenuta nei ritratti di Renoir.

Sono questi tra gli anni più straordinari per il pittore, che includono, oltre al successo al *Salon* del 1879, anche i due viaggi in Algeria (1881 e 1882), il viaggio in Italia nella seconda parte del 1881 e il soggiorno con Cézanne prima (1882) e con Monet poi (1883) tra Provenza e Mediterraneo, dunque nell'ambito questa volta del paesaggio, e non senza ragioni di stringente bellezza. Ma l'attività ritrattistica parigina si impone come la maggiore tra tutte. Anche per il semplice motivo che quell'attività era la sola ben pagata, tanto che Renoir da un lato, e Bonnat e Carolus-Duran dall'altro, guardavano allo stesso tipo di famiglie, ovviamente proponendo modalità di lavoro assai diverse. Se Bonnat, "il re della rassomiglianza" come venne definito, era il vero e proprio sire della ritrattistica ufficiale, Renoir si guadagnava sempre di più il suo spazio navigando nelle acque di un modernismo che poco per volta dimostrava di prendere piede.

Va del resto considerato come la seconda parte degli anni settanta e la prima del decennio successivo, sia stato un tempo in cui egli diede vita ad alcune delle sue composizioni più ardite e nuove nell'ambito della rappresentazione della cosiddetta *vie moderne*. Insomma, Renoir sapeva essere contemporaneamente più classico quando serviva nelle opere su commissione per le grandi famiglie, e impressionista nel rendere gli effetti delle scene che offrivano l'immagine dell'attualità con gli assembramenti di gente all'aria aperta.

Fu sempre Ephrussi a convincere la signora Cahen d'Anvers a far posare le tre figlie femmine per i ritratti che Renoir avrebbe dovuto eseguire. La maggiore, Irene, posò da sola, mentre le due sorelle minori vennero associate in un'unica tela qualche mese dopo. *La piccola Irene* è certamente una delle prove più alte, nell'ambito della ritrattistica, dell'intera carriera di Renoir, e venne eseguita in due sole sedute, nella casa paterna di Rue Bassano a Parigi. La bambina, nella sua età di otto anni, veste un bellissimo abito di un blu chiaro e luminoso come si usava per le domeniche. Pur se apparentemente ambientato all'aria aperta, il pittore simula soltanto la collocazione nel giardino, mentre pone Irene davanti a una sorta di fondale scenografico di vegetazione e foglie, creando così un contrasto di complementari con l'arancio profondo dei capelli, che scendono in caduta

armoniosa sulle spalle e sulla schiena, in una sorta di grande svaporio intrecciato. La posa non celebrativa, lo sguardo quasi interrogante e di certo più consapevole degli otto anni della bambina, rendono perfettamente il senso del più autentico ritratto impressionista.

Quando Renoir realizzò la sua prima esposizione monografica, da Durand-Ruel a Parigi nell'aprile del 1883, Théodore Duret, che introdusse con un suo testo il catalogo, scrisse come questo ritratto della piccola Irene fosse, con il suo sguardo sognante, il più bel ritratto che il pittore avesse selezionato per l'esposizione. La quale comprendeva settanta opere in totale, la più gran parte essendo stati proprio ritratti e figure *en plein air*. Lo stesso Camille Pissarro, dopo la visita alla mostra, prese atto del "grande successo artistico" e del fatto che quella che si svolgeva fosse "una meravigliosa esposizione". Renoir era riuscito a far diventare Ingres una cosa moderna, al passo con i nuovi tempi. Come Ingres, anche Renoir dipingeva i volti della *upper class*, ma li immergeva nel circolo della vita contemporanea, contaminando la bellezza senza tempo con il senso del presente.

Egli aveva le idee ben chiare sulla bellezza di questo ritratto e dopo il successo della grande tela sulla famiglia Charpentier al *Salon* del 1879, scrisse a Ephrussi di come desiderasse che venisse presentato anch'esso al *Salon*, assieme al quadro nel quale avrebbe dovuto dipingere dapprincipio la sola sorella Alice, ma che successivamente divenne l'opera con le due sorelle minori che si tengono per mano, nei loro vestiti di pizzo e le fasce una azzurra e una rosa. Così i due lavori, il secondo dei quali terminato da Renoir appena prima di partire per l'Algeria, vengono effettivamente esposti al *Salon* del 1881. La famiglia Cahen d'Anvers non sembra entusiasta soprattutto del quadro con Alice ed Elisabeth, tanto che impiega un anno a pagarlo e tra l'altro per la somma modesta di 1500 franchi, posizionandolo in una delle stanze della servitù. Questa sembra essere l'opinione stessa del pubblico e della critica quando le due tele si vedono appunto al *Salon*, dove la piccola Irene attrae maggiormente l'attenzione. Quell'eccesso barocco del doppio ritratto in piedi delle due bambine, era invece la poesia semplice e misteriosa di uno sguardo che si apriva verso la distanza. In quella posa ferma e insieme confidente che faceva di una bambina di otto anni, appunto Irene, un segno di vita nel mondo.

Pierre-Auguste Renoir  
*Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers*, 1880  
olio su tela, cm 65 x 54  
Zurigo, Stiftung Sammlung E.G. Bührle

Linea d'**o m b r a**

[www.lineadombra.it](http://www.lineadombra.it)

**Salvo autorizzazione di Linea d'ombra, è vietata la riproduzione, totale o parziale,  
di testi e immagini contenuti nel presente documento**