

INTRODUZIONE ALLA STORIA DELL'ARTE

Donald Martin Reynolds

L'Ottocento

Traduzione di Nadine Bortolotti

Integrazioni per l'edizione italiana
di Ada Masoero

LEONARDO

Il paesaggio romantico

Il “giardino paesaggistico inglese”

Il movimento detto “del giardino paesaggistico anglo-cinese” si formò nel 1720 circa intorno alla figura di Lord Burlington (Richard Boyle), uno dei più fedeli interpreti della tradizione classica in Inghilterra. Burlington, assistito dal dotato e versatile architetto di giardini William Kent, scorgeva nei giardini informali della Roma repubblicana e della Cina (sebbene le due civiltà fossero tanto lontane nel tempo e nello spazio) una identificazione con i loro governi tolleranti e rispettosi della libertà. Il giardino paesaggistico anglo-cinese era considerato il simbolo più appropriato della libertà rappresentata dalla forma di governo britannica. Lo spontaneo naturalismo dei pascoli ventosi, dei ruscelli e degli irregolari promontori inglesi formava inoltre un netto contrasto con le geometrie dei giardini di Versailles, che i critici inglesi vedevano come una forzatura della natura e come l'esatta espressione del tirannico governo francese.

I paesaggi dei dipinti di Claude Lorrain e Gaspard Poussin servirono da modelli per i giardini di Lancelot “Capability” Brown, che modellò il paesaggio seguendo la formula claudiana: particolari di contorno, rovine classiche ecc. La locuzione “bellezza pittoresca”, secondo il reverendo William Gilpin, definiva le qualità pittoriche espresse da questi primi dipinti di giardino paesaggistico. I grandi parchi di Richmond, Chiswick e Stowe sono un esempio dell'estetica del pittoresco che ispirò il poeta James Thomson: “...scene silvane, dove solo l'arte è padrona e svela il suo fascino...”.

Malgrado l'origine di ispirazione politica e nazionalistica del giardino paesaggistico, il dialogo che si sviluppò intorno ai concetti di “pittoresco”, “bellezza” e “sublime” diede un grande impulso alla pittura e alla letteratura. Saggi e romanzi si occuparono di estetica del paesaggio. In *Senno e sensibilità* di Jane Austen, Marianne Dashwood vuole avere “tutti i libri che le spieghino come ammirare un vecchio albero contorto”. Sir Uvedale Price nel suo *Saggio sul pittoresco*

propose una modificazione delle categorie del bello e del sublime di Burke; e Richard Payne Knight compì una *Ricerca analitica dei principi del gusto*.

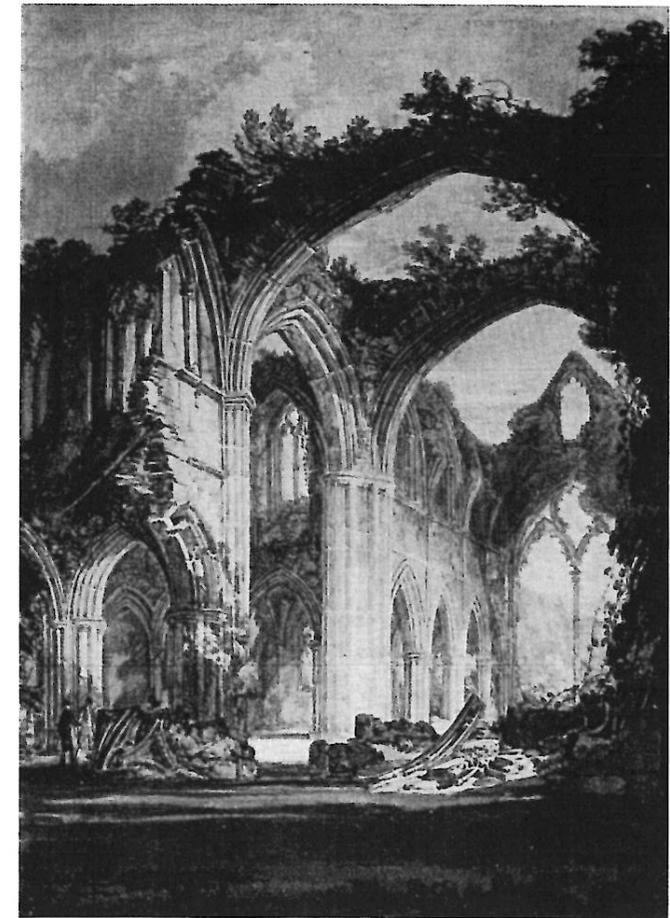
Il coinvolgimento dell'uomo con la natura, la correlazione tra natura, stati d'animo e senso estetico spinsero gli artisti ad assumere nei confronti del paesaggio campestre un atteggiamento che non fosse di semplice imitazione al fine di trasmettere emozioni legate a luoghi specifici e non alla natura in generale. I migliori interpreti di una simile concezione furono i due maggiori paesisti romantici inglesi, J.M.W. Turner e John Constable.

J.M.W. Turner: la verosimiglianza e lo spirito

Il talento precocissimo di Joseph Mallord William Turner (1775-1851) fu incoraggiato, nonostante le sue modeste condizioni economiche, dal padre, barbiere in Maiden Lane al Covent Garden. Diventato ben presto indipendente grazie alle sue capacità, Turner, che non volle mai sposarsi, dedicò parte del suo tempo a soddisfare la grande passione per i viaggi, da cui fu profondamente influenzata la sua pittura.

L'ascesa di Turner alla Royal Academy fu rapida: entrato come membro a ventiquattro anni, a soli ventisette era già accademico. Divenuto professore di prospettiva nel 1807, fu eletto vicepresidente nel 1845 e, grazie al senso degli affari di cui era dotato, gli fu affidato l'incarico di revisore dei conti. Turner non dimenticò mai il suo debito di riconoscenza nei confronti della Royal Academy, che lo aveva appoggiato contro l'opposizione della critica all'inizio della sua carriera.

I suoi primi lavori operarono nel solco della tradizione topografica, che riproduceva con estrema precisione luoghi reali. Nutrì una grande ammirazione per il francese Claude Lorrain, per Richard Wilson e per il suo amico Thomas Girtin, che nel 1799 fondò un gruppo per la costituzione di una scuola del paesaggio storico inglese. Inoltre, come tutta questa generazione di pittori, fu profondamente influenzato da John Robert Cozens, di cui copiò i disegni con Girtin per il dottor Thomas Monro, collezionista e protettore dei giovani artisti londinesi ai quali aveva aperto la sua casa, che aveva avuto in cura Cozens per i suoi disturbi mentali nel 1794. Turner, che allora aveva venticinque anni, vendeva già con



J.M.W. Turner,
*Interno delle rovine di
Tintern Abbey, 1794 c.*
Matita e acquarello,
36 x 25,5 cm.
British Museum,
Londra.

successo i suoi paesaggi topografici di pura tradizione "pittoresca", tipica del "giardino paesaggistico" inglese.

Tra il 1805 e il 1810 Turner dipinse numerosi schizzi a olio di vedute del Tamigi, tra Walton e Windsor, e del Wye, nei quali riesce a fondere l'immediatezza della natura e il rispetto dovuto ai canoni del "pittresco". Si dice che questo gruppo di dipinti, gli unici oli che Turner abbia dipinto dal vero, siano anche il primo esempio di pittura realizzata completamente sul posto.

In *Tintern Abbey* Turner accosta alla "verosimiglianza" della tradizione topografica drammatici effetti di chiaroscuro, per i quali dall'edificio e da tutto l'ambiente emana un sublime senso di mistero e di timore reverenziale. William

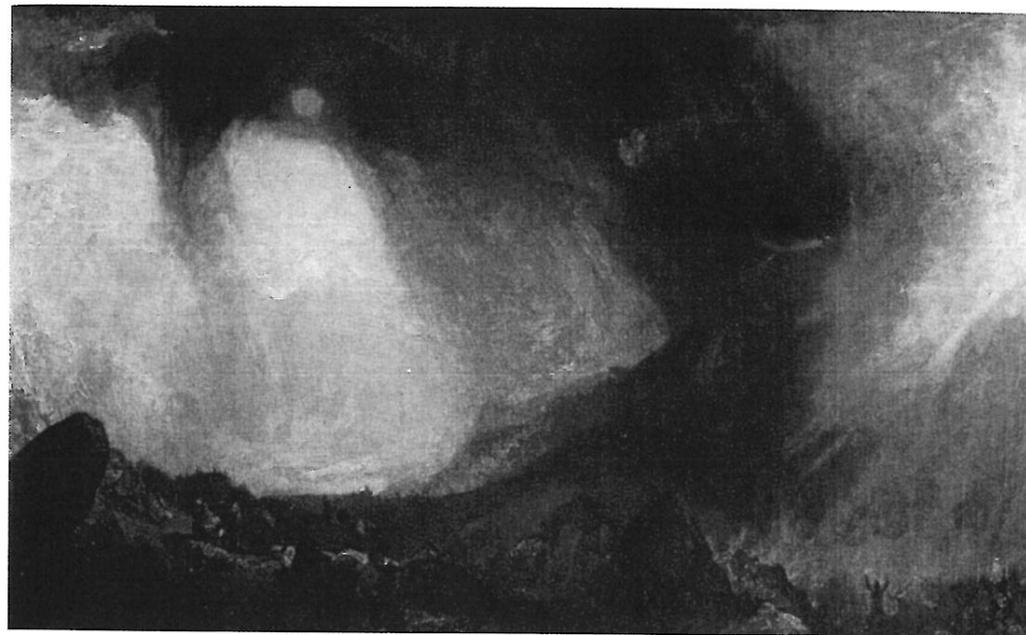
Wordsworth in *Versi composti poche miglia prima di Tintern Abbey, rivisitando le sponde del Wye durante l'escursione del 13 luglio 1798* evoca il fascino suscitato dal luogo nel corso della sua prima visita nel 1793, che gli aveva ispirato sentimenti sublimi: "...la sonora cascata / mi ossessiona come una passione: l'alta rupe, / la montagna, e il profondo e tenebroso bosco". Ora "rivisitando" il luogo arricchisce i sentimenti provati allora di un maggior senso di umanità: "Poiché ho imparato / a osservare la natura, non come ai tempi / dell'incoscienza giovanile; ma ascoltando spesso / la silenziosa, triste musica dell'umanità".

Un altro letterato, il reverendo William Gilpin, espresse il fascino degli effimeri effetti dell'atmosfera, mutevole ma sempre armoniosa, descrivendo il paesaggio intorno a Tintern Abbey in *Osservazioni sul fiume Wye*. Quegli stessi luoghi vennero dipinti dall'accademico Philippe Jacques de Loutherbourg, pioniere del vedutismo e scenografo francese, chiamato a Londra dall'attore David Garrick, idolo della città e grande innovatore teatrale. I paesaggi drammatici (diluvi, naufragi, valanghe) di Loutherbourg suggerirono a Turner le scene alpine e i grandi paesaggi fantastici che egli dipinse nei primi dell'Ottocento.

Il tentativo di Loutherbourg di raggiungere il "sublime" facendo rivivere i fenomeni naturali toccò i livelli più alti con l'*Eidophusikon*, un teatrino (con un palcoscenico largo 1,8 metri e profondo 2,4) che, senza la presenza di attori, metteva in scena "immagini mobili" di temporali e di altri fenomeni naturali, completate da effetti sonori di tuoni, lampi e bufere e da luci colorate, mentre le onde, intagliate nel legno, dipinte e azionate meccanicamente, producevano addirittura della schiuma. Sir Joshua Reynolds raccomandò ai suoi studenti di andarlo a vedere perché era la migliore scuola artificiale del "sublime" in natura.

Turner, rifiutati gli effetti spettacolari, produsse con la sola pittura scene colme di sublimità, grandiosità e tragedia. Il pessimismo, che lo accompagnerà per tutta la vita, è evidente nel suo primo capolavoro *Tempesta di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi*. Il tema romantico della lotta dell'uomo contro gli elementi si è trasformato nell'insignificanza umana di fronte alla collera della natura (*Watson e lo squalo*, *La morte sul cavallo bianco*).

Il dipinto è il risultato di un intreccio di esperienze che ci rivelano come Turner procedesse nel suo lavoro. Va innan-



J.M.W. Turner,
*Tempesta di neve:
Annibale e il suo
esercito attraversano
le Alpi*, 1812.
Olio su tela,
145 x 236 cm.
Tate Gallery, Londra.

zitutto ricordato il profondo influsso esercitato sui suoi primi lavori a olio dalle marine olandesi. Quindi il viaggio a Parigi compiuto nel 1802, dopo la Pace di Amiens, con alcuni membri della Royal Academy per visitare il Louvre, dove venne colpito soprattutto da Tiziano, Poussin e Rembrandt. La visita rafforzò inoltre il suo interesse per la pittura storica di paesaggio.

Nella tappa successiva fu indotto ad attraversare le Alpi al fine di poter confrontare la propria esperienza diretta tra quelle meraviglie della natura, tipico aspetto del "sublime", con le vedute dei paesaggi svizzeri e italiani di Loutherbourg e di Cozens, dei quali Turner aveva eseguito numerose copie presso il dottor Monro. L'ultima esperienza fu quella dovuta a un temporale che lo sorprese con un amico nella brughiera dello Yorkshire nel 1810: con grande difficoltà tentò di registrare ogni più piccolo mutamento dei fenomeni atmosferici. In seguito confidò al figlio dell'amico che lo schizzo del temporale entro due anni sarebbe diventato *Annibale che attraversa le Alpi*.

L'esigenza di precisione nella rappresentazione della natura, in particolare dei suoi aspetti "sublimi", spinse un giorno Turner a farsi legare all'albero di un'imbarcazione durante un temporale: per quattro ore osservò, ma soprattutto speri-



J.M.W. Turner,
*Attraversando
 il ruscello*, 1814.
 Olio su tela,
 193 x 165 cm.
 Tate Gallery, Londra.

mentò il terrore. Il titolo del dipinto nato da quell'esperienza rivela la predilezione di Turner per i titoli lunghi e, spesso, anche poetici: *Tormenta di neve - Imbarcazione di fronte all'imboccatura di un porto mentre lancia segnali di soccorso in acque poco profonde e si lascia trasportare dalla corrente. L'autore si trovava nella tempesta nella notte in cui l' "Ariel" lasciava Harwich*. Questa fascinazione per il terrore, componente principale del "sublime", è un motivo ricorrente

nei lavori di Turner, già drammaticamente rappresentato nella sua opera giovanile *La decima piaga dell'Egitto*.

La formula claudiana. L'influenza del pittore francese Claude Lorrain, che segnerà fino alla fine tutte le opere di Turner, è particolarmente evidente nel dipinto *Attraversando il ruscello*, del 1814, che potrebbe sembrare opera dello stesso Claude. Per dimostrare ai posteri di aver raggiunto una perizia superiore a quella di Claude, Turner pretese che *Didone che fonda Cartagine* e *Sole nascente attraverso la nebbia*, da lui donati al governo, venissero collocati accanto ai due quadri di Claude Lorrain *Porto di mare* e *Mulino*. In *Attraversando il ruscello* Turner aderì completamente alla formula claudiana: elementi laterali (a imitazione delle quinte che incorniciano la scena centrale) racchiudono la composizione bucolica: una vasta massa di foglie sulla destra controbilanciata dalla massa più piccola sulla sinistra, una linea d'orizzonte molto bassa, i diversi piani (anteriore, intermedio e di fondo) ben evidenziati, morbidi effetti atmosferici di luce, un elemento riflettente nel centro (in questo caso il corso d'acqua), che si snoda all'interno della composizione attirando l'attenzione dell'osservatore, e in lontananza una rovina classica, sempre al centro.

Turner visitò l'Italia più volte. Questi viaggi rafforzarono la sua tendenza verso una pittura sempre più di "atmosfera", quasi astratta. Due opere, eseguite a circa dieci anni di distanza l'una dall'altra, mostrano questa evoluzione. In *Canal Grande, Venezia*, il giovanile stile topografico si fonde con un "senso astratto dell'atmosfera", mentre in *Pioggia, vapore e velocità* la pittoricità prende il sopravvento e si lascia alle spalle l'aderenza al particolare delle prime opere. In questo secondo dipinto non esiste più alcun riferimento a Claude. L'attenzione per il particolare si limita a dare la forma essenziale della locomotiva e del ponte ferroviario, mentre la nuvola di vapore si dirige fastidiosa incontro all'osservatore lungo un'inquietante diagonale. Turner drammatizza l'incurSIONE della ferrovia nel paesaggio naturale e, anche se questo non vuole essere assolutamente il senso del quadro, incidentalmente offre una interpretazione dei cambiamenti apportati dalla rivoluzione industriale.

Visioni dorate e vapori colorati. Turner fu uno dei maggiori coloristi dell'arte occidentale. Benché gli impressionisti fran-

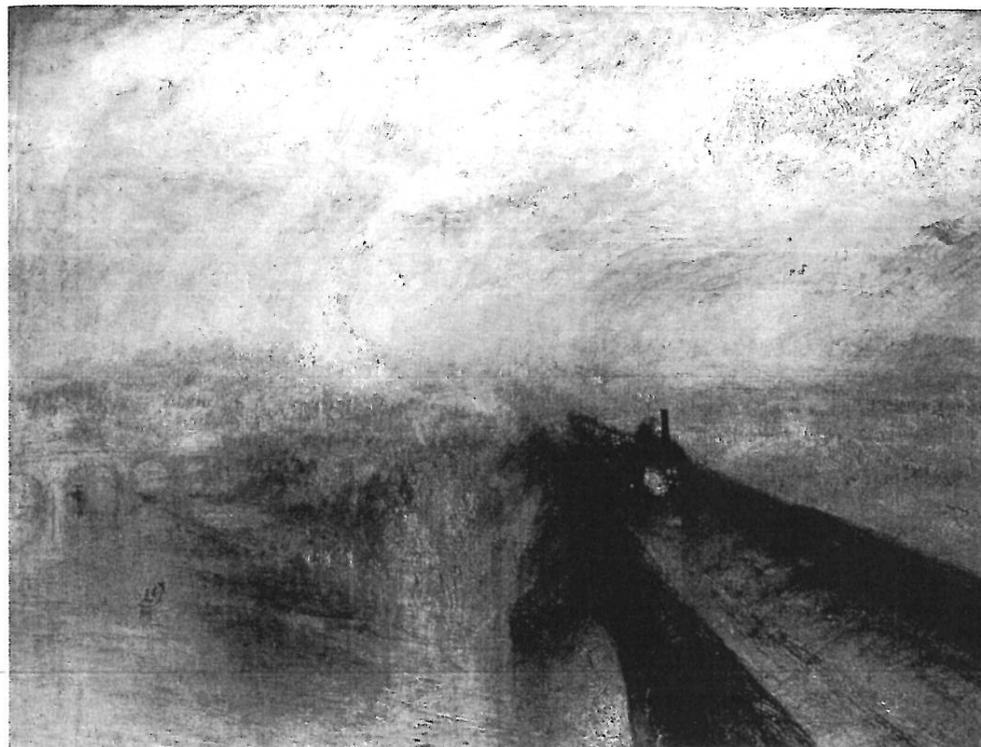


J.M.W. Turner, *Canal Grande, Venezia*, 1835.
Olio su tela,
91 x 123 cm.
The Metropolitan
Museum of Art, New
York; lascito di
Cornelius Vanderbilt,
1899.

cesi lo abbiano sempre negato, le sue innovative combinazioni di colore influenzarono i loro dipinti e anticiparono le teorie del colore del Novecento. Nei due quadri appena citati Turner si concentra sulla rappresentazione del colore della luce in natura e, ricercando nuove combinazioni tonali, riesce a ottenere una luminosità senza precedenti. Le tonalità scure vengono rese neutre con l'aggiunta di bianco che le trasforma quasi in grigio, le tonalità chiare vengono lasciate pure senza nessuna aggiunta di bianco.

In *Canal Grande, Venezia*, per esempio, le architetture che incorniciano il canale sono prevalentemente scure, ma non quanto dovrebbero, perché sono state rischiarate con il bianco; lo stesso avviene per il turchino del cielo. I gialli e gli arancioni dei particolari invece sono lasciati puri e resi più brillanti dal contrasto formato con le tonalità neutre: il risultato d'insieme è una luminosità che porterà Constable a definire le opere mature di Turner delle "visioni dorate".

In *Pioggia, vapore e velocità* i passaggi brillanti sono per



J.M.W. Turner,
*Pioggia, vapore e
velocità - La grande
Western Railway*,
1844.
Olio su tela,
91 x 122 cm.
National Gallery,
Londra.

lo più raccolti al centro del quadro da cui emerge l'immagine della locomotiva in corsa, resa quasi in rilievo. Nel primo dipinto — *Canal Grande* — più ricco di particolari naturalistici, la gamma dei colori è più varia; nel secondo, più povero di particolari, la gamma è più ristretta e più omogenea. La pittura di Turner si sviluppò verso una sempre maggiore astrazione delle forme e della luce. John Constable e il critico William Hazlitt ritenevano che fossero dipinte con "vapore colorato".

Turner conosceva bene la teoria dei colori di Goethe, pubblicata nel 1810 e tradotta in Inghilterra da Charles Eastlake nel 1840. La concezione antinewtoniana di Goethe affermava che i colori erano originati da valori di luce e ombra e che esistevano due colori primari: il giallo e il blu. Abbinò emozioni specifiche a certi colori, considerò l'ombra un colore, o meglio una trasparenza del colore, e analizzò la funzione fondamentale svolta dall'occhio nel processo di percezione del colore. Nel 1843 Turner dedica a Goethe un

quadro, *Luce e colore (la teoria di Goethe) - Il mattino dopo il diluvio, Mosè scrive nel libro della Genesi.*

L'incompiutezza del dipinto venne considerata un'offesa e criticata da molti. Uno di questi era Sir George Beaumont, arbitro del gusto, la cui esplicita disapprovazione ebbe un effetto disastroso sulla vendita dei grandi quadri a olio di Turner, malgrado il sostegno della Royal Academy. Gli si rimproverava inoltre che le sue opere erano tutte eguali. Turner controbatté pubblicando tra il 1806 e il 1819 una serie di incisioni, il *Liber studiorum*, un compendio delle diverse categorie di paesaggio: storico, montano, pastorale, marino, architettonico. Si ispirò al *Liber veritatis* di Claude, scritto in realtà con il diverso scopo di catalogare tutte le sue opere contro la possibilità di falsificazione. Molto interessante, il *Liber* di Turner è però qualitativamente discontinuo, sia dal punto di vista tecnico sia per l'esecuzione a basso costo.

Nel 1843, mentre la popolarità di Turner era già in declino, John Ruskin (1819-1900), destinato a diventare uno dei critici più influenti del secolo, pubblicò il primo volume di *Pittori moderni*, un omaggio a Turner come appare nel titolo completo: *Pittori moderni: la loro superiorità nell'arte pittorica del paesaggio rispetto a quanto dimostrato dagli antichi maestri con esempi del vero, del bello, del razionale, dalle opere di artisti moderni, in particolare da quelle di J.M.W. Turner, R.A., laureato di Oxford.*

Negli ultimi anni Turner si dedicò sempre più alla sua personale visione della luce e del colore concentrandosi sul modo di rappresentarli in pittura.

John Constable: che bisogno c'è di guardare oltre?

Completamente diversa da quella di Turner fu la pittura del contemporaneo John Constable (1776-1837). Personalità completamente diverse, i due artisti non divennero mai veri amici e Constable, benché ne rispettasse l'intelligenza, considerava Turner alquanto rozzo.

Constable era nato nel Suffolk nel 1776. Figlio di un agiato proprietario di mulini, la sua arte rimase sempre profondamente legata alla terra dove era nato e cresciuto. Non amava viaggiare, proprio come il padre Golding Constable che considerava gli occasionali viaggi a Londra per lavoro



John Constable,
Il carro di fieno, 1821.
Olio su tela,
130,5 x 185,5 cm.
National Gallery,
Londra.

“opprimenti e insalubri”, e sosteneva che era stato il paesaggio del Suffolk ad averlo indotto alla pittura. Da ragazzo, imparò a leggere il tempo osservando il cielo per sistemare le pale dei mulini a vento che il padre possedeva nella vallata dello Stour. Ritroviamo questi mulini nei suoi dipinti (*Primavera: aratura, East Bergholt*), così come le barche cariche di granaglie dirette ai mulini (*Chiatte sullo Stour*), o il pascolo che attraversava tutte le mattine recandosi a scuola (*Campo di grano*, 1826).

La pittura di Constable pone una domanda: “Che bisogno c'è di guardare oltre?”. Il piacere e il vero appagamento si trovano nelle cose semplici e immediate, forse non sufficientemente apprezzate al momento. C'è però un aspetto della pittura di Constable in cui l'esperienza va oltre il presente ed è quello della memoria, ma non più di questo. Era compito dell'osservatore ricercare nei quadri un significato più profondo, poiché non spettava all'artista fare della morale con la sua pittura. Constable, invece, fissò per sempre le sue idee in una serie di immagini ricorrenti nelle scene che dipinse.

Il carro di fieno, un paesaggio a mezzogiorno. Una di queste immagini ricorrenti ancorate al paesaggio è il cottage di Willie Lott nella fattoria di Gibbon. Lott vi trascorse gli oltre ottant'anni della sua vita (fino al 1849) allontanandosene per non più di quattro giorni in tutto. Si dice che il cottage, tuttora esistente, abbia ispirato uno dei quadri più importanti di Constable: *Il carro di fieno* (in un primo tempo intitolato *Paesaggio: mezzogiorno*), un'immagine di "acque fresche in pieno giorno", che valse all'autore una medaglia d'oro al Salon di Parigi del 1824. La scena è stata dipinta da un piccolo imbarcadero situato di fronte al mulino di Flatford, di proprietà del padre dell'artista, osservando l'acqua che scorrendo verso il cottage di Willie Lott aziona il mulino. Nel quadro il cottage è collocato sul margine di sinistra ed è controbilanciato sulla destra da un ampio squarcio di cielo e di pascoli. Il fiume è rappresentato molto più grande di quanto non sia nella realtà (come nel *Cavallo bianco* del 1819) al fine di aumentare la superficie riflettente, dare più spazio al carro di fieno ed enfatizzare la struttura orizzontale del dipinto, conferendo così una tranquilla atmosfera pastorale all'intera scena.

Colori ed effetti. Constable raggiunse quella vivacità e quella freschezza, così apprezzate al Salon del 1824, ricorrendo a una gamma cromatica estremamente ricca e variata, raggiunta attraverso uno studio approfondito della natura (criticava gli artisti che si limitavano a studiare i quadri, trascurando l'osservazione diretta della natura).

Nel *Carro di fieno* Constable raggiunge nuovi e altissimi livelli di rappresentazione naturalistica, mantenendo la freschezza, la spontaneità e il realismo del primo bozzetto a olio poi realizzato in grande formato. Aveva seguito questo procedimento già con *Il cavallo bianco*. Questo senso di immediatezza che si prova di fronte a un paesaggio della maturità di Constable induce a considerare i suoi dipinti come veri e propri ritratti della natura.

Durante i suoi viaggi, come quello del 1806 nel Lake District, Constable eseguiva vivacissimi schizzi dal vero, nella migliore tradizione della pittura romantica. Come Turner anch'egli fu attratto dalla pittura di Cozens e di Thomas Girtin. Sebbene tentasse di fissare l'atmosfera della montagnosa regione del Lake District, il panorama montano lo opprimeva: in realtà l'unico paesaggio da cui riusciva a trarre



John Constable, *Barca in costruzione, vicino al mulino di Flatford*, 1815.
Olio su tela,
50,8 x 61,6 cm.
Victoria and Albert
Museum, Londra.

ispirazione era quello natio, che Constable continuò a dipingere per il resto della sua vita.

In un periodo particolarmente fertile della sua carriera, tra il 1813 e il 1814, Constable riempì due quaderni di schizzi che in seguito, sviluppando una nuova tecnica, gli sarebbero serviti da spunto per numerosi dipinti, tra cui *Barca in costruzione, vicino al mulino di Flatford*. Al suo amico e biografo, il pittore americano C.R. Leslie, raccontò che questi quadri erano stati dipinti interamente all'aperto. In questo aveva anticipato i preraffaelliti e gli impressionisti. Constable fece un uso del colore estremamente innovativo: dimostrò che i colori caldi non producevano necessariamente effetti caldi e, infatti, benché nei suoi quadri siano predominanti i grigi e i verdi (generalmente considerati freddi) il calore vibrante dell'aria è reso con tale efficacia che la sensazione complessiva è di calore. Constable dimostrò sempre di possedere un controllo completo del colore.

Un episodio del 1823 offre un'ulteriore indicazione dell'atteggiamento di Constable nei confronti delle teorie contemporanee del colore. Durante una visita ai possedimenti

di Cole Orton Hall, nel Leicestershire, di proprietà di Sir George Beaumont, grande mecenate e pittore dilettante, all'ospite che gli mostrava come aveva cercato di rendere i toni di Poussin, Constable fece notare che il tempo e le numerose mani di vernice di protezione stese sulla superficie del dipinto avevano cambiato i colori originali. Ciò nonostante Beaumont replicò che la tonalità dominante di un paesaggio in pittura doveva essere quella di un violino di Cremona, al che Constable prese un violino e lo depose tra l'erba, dimostrandogli come i colori in natura fossero diversi.

La predilezione di Beaumont per i toni caldi proveniva anche da uno strumento chiamato "cannocchiale di Claude", una scura lente convessa (attribuita a Claude Lorrain) attraverso cui era possibile concentrare la visione di un esteso paesaggio senza perderne i particolari, né gli effetti atmosferici. Usato prevalentemente dagli artisti, questo cannocchiale divenne un oggetto alla moda, molto apprezzato nelle passeggiate in campagna per le immagini "pittoresche" che offriva: il cannocchiale rendeva ogni paesaggio eguale a un quadro di Claude.

La franchezza con cui Constable aveva risposto al suo ospite, più anziano, dimostra la profonda amicizia che li legava. Beaumont era molto affezionato al giovane artista che aiutò moltissimo, pur non comprendendo mai in realtà le qualità del talento di Constable. Ciò nonostante, Constable gli fu sempre molto riconoscente per avergli consentito di studiare e copiare le opere della sua collezione, in particolare *Agar e l'angelo* di Claude Lorrain, da lui tanto apprezzato e riprodotto nel 1799; Claude fu il pittore con cui Constable contrasse il debito maggiore.

In assenza delle grandi collezioni pubbliche, che oggi troviamo normalmente nelle pinacoteche, era abbastanza diffusa l'usanza che i collezionisti aprissero le loro raccolte private agli artisti. Egualmente, essi prestavano all'Academy i loro quadri per le lezioni di pittura. In questo modo Constable ebbe la possibilità di copiare le opere di Annibale Carracci, Richard Wilson, Rembrandt, Girtin, Poussin e Rubens. Facendo copie dei grandi maestri gli artisti imparavano come comporre e applicare il colore, come raggiungere certi effetti e la struttura compositiva di un quadro. I collezionisti commissionavano spesso copie dei loro capolavori, attività in cui Constable era particolarmente abile e per cui fu ai suoi tempi famoso.

Studi di cieli. Constable, interessato ai nuovi studi sui fenomeni atmosferici, molto probabilmente conosceva l'opera meteorologica di Luke Howard *Il clima di Londra* (1820). Arrivò alla conclusione che il cielo fosse la chiave di volta della pittura di paesaggio, in quanto fonte della luce che in natura governa ogni cosa. Era solito passeggiare prendendo veloci schizzi dal vero delle formazioni nuvolose, e annotando sul retro dello schizzo i tipi di nuvole, la data e l'ora del giorno. Questi bozzetti, fedeli riproduzioni della natura, costituivano una preziosa riserva da cui in seguito attingeva per la realizzazione dei suoi quadri.

Sebbene a quel tempo poco apprezzata in patria, la pittura di Constable influenzò significativamente i colori e la tecnica della pittura romantica francese. Quando Eugène Delacroix vide *Il carro di fieno* al Salon parigino del 1824, ridipinse lo sfondo del *Massacro di Scio*, presentato nella stessa mostra. Il suo modo di combinare i colori, considerato dagli accademici inglesi e francesi "grossolano" e "rozzo", fu interpretato da Delacroix come un segno di grande vitalità compositiva.

In un breve arco di tempo si sarebbero potuti vedere in Francia più di venti quadri di Constable, che avrebbero influenzato un piccolo ma significativo gruppo di paesisti, conosciuti in seguito come la Scuola di Barbizon, dal nome del villaggio ai margini della foresta di Fontainebleau dove essi dipingevano.

Il fenomeno non era isolato: lo scambio di quadri, libri e stampe instauratosi tra l'Inghilterra e la Francia già nel Settecento era andato aumentando notevolmente dopo la Pace di Amiens (1802). L'intensificarsi dello scambio e della comunicazione tra gli artisti dei due paesi è dimostrato da una serie di avvenimenti: l'esposizione in Inghilterra della *Zattera della Medusa* di Géricault e del *Diorama* di Louis Jacques Mandé Daguerre, scena teatrale dipinta che si vale di giochi di luce e che ricorda l'*Eidophusikon* di Louthembourg (p. 56). Al Salon di Parigi del 1824 Constable è uno dei ventiquattro artisti inglesi invitati a esporre i loro lavori nella grande rassegna di oltre duemila opere.

Nel corso della sua vita Constable vide la pittura di paesaggio trasformarsi da genere minore a forma d'arte apprezzata e si batté, come Turner e Girtin, per assicurarle il suo giusto posto all'interno della storia della pittura. Il fatto che il Prix de Rome non fosse stato assegnato fino al 1817 a



Caspar David Friedrich, *Nascita della luna sul mare*, 1822. Olio su tela, 55 x 71 cm. Nationalgalerie, Berlino.

un'opera di paesaggio storico accelerò gli sforzi della Royal Academy in questa direzione.

Dal 1833 al 1836, l'anno precedente la sua morte, Constable tenne una serie di sei conferenze alla Hampstead Literary and Scientific Society in cui tracciò la lunga storia della pittura di paesaggio a partire da Giotto e collocandone le origini moderne nell'opera di Tiziano. Con questi impeccabili e rispettabili precedenti sperò di assicurare il giusto riconoscimento a questo genere di pittura e un posto per sé nella storia dell'arte. Nell'ultima conferenza riassunse la fondamentale convinzione di tutta la sua vita che "dipingere" è sinonimo di "vivere", citando le parole di Lord Bacon, da lui molto amate: "È una grande felicità quando le professioni degli uomini coincidono con le loro inclinazioni".

Il paesaggio romantico in Germania

L'identificazione dell'uomo con la natura è uno dei temi che accomuna i pittori tedeschi Caspar David Friedrich e Philipp Otto Runge alla sensibilità romantica. Le forme chiuse e



Caspar David Friedrich, *Monaco sulla riva del mare*, 1808-10. Olio su tela, 110,4 x 171 cm. Schloss Charlottenburg, Berlino.

l'apparente assenza di pittoricità conferiscono tuttavia alle loro opere un'aderenza stilistica alla tradizione classica.

I quadri di Friedrich sembrano momenti cristallizzati, silenziosi e trasparenti. Gli elementi compositivi ricorrenti e la sottile manipolazione della luce, tipici delle sue opere, denunciano una forte, anche se conturbante, visione della vita, espressa attraverso il paesaggio. I tre piani (frontale, intermedio e di sfondo) corrono parallelamente al piano del quadro definendo dei rettangoli che isolano un frammento di spazio che arretra apparentemente all'infinito. La cornice taglia sui quattro lati una scena che sembra continuare al di là dei confini del quadro.

In *Nascita della luna sul mare* è raffigurato un tranquillo mare solcato a media distanza da due velieri, contrappunto alle figure verticali di due donne e un uomo seduti di spalle in primo piano con lo sguardo perso nel vuoto. La superficie del mare si allunga verso l'orizzonte in sottili bande singolarmente illuminate dai riflessi della luna seminascosta dalle nuvole, che dall'alto ne riflettono la luce sulle rocce su cui sono sedute le figure. Sia il mare che il cielo sembrano dilatarsi lateralmente e verso l'alto oltre la cornice. Il piano del

terreno in basso incorpora drammaticamente le figure nello spazio del dipinto.

In un altro quadro ancora più inquietante, *Monaco sulla riva del mare*, i quattro quinti della superficie sono occupati da un cielo sinistro colorato in delicate tonalità di grigio. La striscia inferiore, delimitata superiormente dalla netta linea dell'orizzonte, è divisa in due parti, che combaciano tra loro come due pezzi di un puzzle: uno positivo e attivo, il terreno; l'altro negativo e passivo, il mare. Il colore scuro del mare arretra, quello chiaro del suolo avanza. La forma negativa (concava e meno modellata) e la tonalità fredda del mare si allontanano dall'osservatore in un gelido e terrificante vuoto (il grigio sempre più scuro del cielo all'orizzonte). La forma positiva (modellata, convessa e tridimensionale) del terreno, leggermente ondulata, preme in avanti come se volesse uscire dalla cornice e unirsi al suolo dove poggiano i piedi dell'osservatore. La figura del frate, unico elemento verticale del dipinto, al centro verso sinistra, unisce le due parti complementari del mare e della terra e ne fa un elemento di equilibrio rispetto al vuoto opprimente del cielo.

Attraverso l'allegoria del paesaggio Friedrich esplora l'infinito, i confini dello spazio e del tempo e la psicologia dell'uomo. La complessità di questi temi, che impressero tanta forza e capacità di analisi alla sua arte, si trasformò in doloroso disorientamento nella sua vita privata. Sofferente di disturbi depressivi, morì in povertà. Nato in una città portuale sul Baltico, in Pomerania, Friedrich frequentò l'Accademia di Copenhagen. Trascorse la maggior parte della sua vita a Dresda, importante centro culturale romantico, dove incontrò Runge, anche lui nativo della Pomerania.

Scrittore prolifico, oltre che pittore, Runge è conosciuto per le sue teorizzazioni sulla natura, il colore e la pittura, che esercitarono un peso determinante sull'estetica e l'arte romantica. Tenne una fitta corrispondenza con Goethe, sviluppando un sistema sulle leggi elementari del colore. *La sera del colore* (1810), una catalogazione sistematica delle proprietà dei colori, ancora oggi molto diffusa.

Il paesaggio romantico del Nuovo Mondo

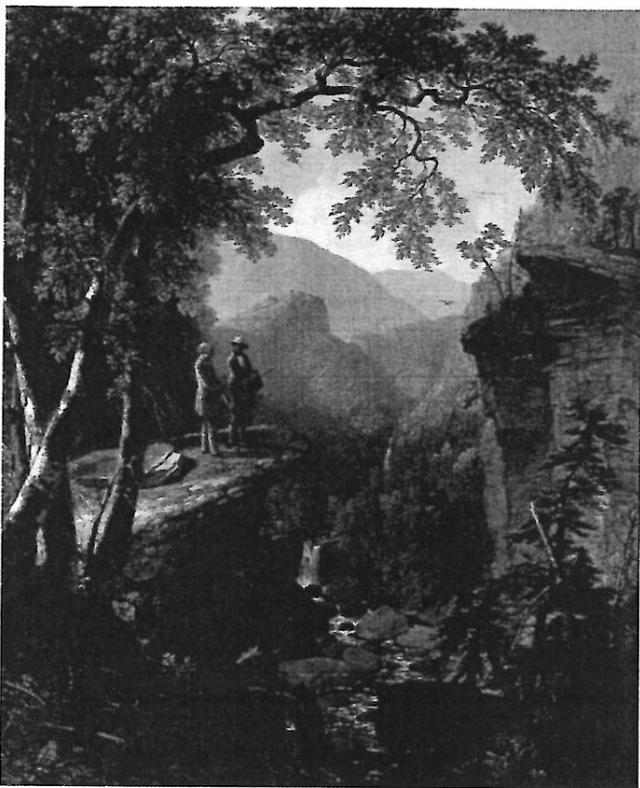
America. La pittura di paesaggio inglese trovò un terreno molto ricettivo nel Nuovo Mondo. La prima scuola di pittu-

ra di paesaggio americana si basava prevalentemente su modelli inglesi e sugli stessi maestri europei del Settecento che avevano influenzato Constable e Turner. Thomas Cole, il suo fondatore, era nato nel Lancashire, in Inghilterra, e si era trasferito negli Stati Uniti nel 1818. Stabilitosi a New York nel 1825, iniziò a dipingere vedute lungo il corso dell'Hudson, che incontrarono il favore del pubblico e che attrassero intorno a lui un seguito di artisti locali, i quali diventeranno noti con il nome di Hudson River School. Scuola non nel senso convenzionale del termine, ma intorno alla quale gravitava un gruppo di pittori non particolarmente unito che traeva ispirazione dal paesaggio incontaminato dell'Hudson. Alcuni si recarono in Europa a visitare i famosi luoghi dell'antichità, il paesaggio meraviglioso e i capolavori dei maestri del passato; altri si avventurarono nell'America centrale e meridionale. I loro seguaci, alla fine del secolo, raffigurarono il West americano sia come artisti e fotografi indipendenti sia come membri di gruppi artistici incaricati dal governo di documentarne la realtà.

Il primo stile dell'Hudson River School è ben rappresentato da *Spiriti affini* di Asher B. Durand (1796-1886), grande incisore prima di diventare pittore di paesaggi; la composizione è costruita secondo la formula claudiana nell'interpretazione datale da Constable in *Campo di grano*. Il dipinto occupa una posizione importante nella tradizione paesaggistica americana. Vi sono raffigurati Thomas Cole e William Cullen Bryant, poeta del paesaggio americano, che contemplano le Catskill Mountains da uno sperone di roccia affacciato sulla gola del Kaaterskill, luoghi resi popolari da Cole e dai suoi seguaci. Durand dipinse il quadro per William Cullen Bryant l'anno dopo la morte di Cole, per rendere omaggio alla commovente orazione funebre composta dal poeta per Cole.

Il momento scelto da Durand per questo tributo a Bryant e a Cole fu propizio alla tradizione paesaggistica americana. Nel 1844 Bryant fece l'avanguardistica richiesta di un vasto parco all'europea da destinare al pubblico di New York. Nel 1850 si era già formata in proposito una consistente sensibilizzazione dell'opinione pubblica (cui aveva contribuito la pittura di Durand); il progetto diventò inoltre il caposaldo delle piattaforme politiche di ogni candidato alla carica di sindaco nel corso di quell'anno. Questa fu l'origine di Central Park, il primo grande parco americano di tradizione an-

Asher B. Durand,
Spiriti affini, 1849.
Olio su tela,
112 x 92 cm.
New York Public
Library.



glo-chinese e modello di tutti i parchi successivi. Parteciparono al concorso per la sua realizzazione 34 progetti. A vincere, con il progetto *Greensward*, furono Frederick Law Olmsted, che da giovane aveva scoperto il pittoresco e il sublime nella campagna del Connecticut, e Calvert Vaux, architetto, che aveva studiato in Inghilterra e che lavorava con Andrew Jackson Downing (i cui libri di architettura del paesaggio avevano avuto grande successo intorno al 1840). Con dieci milioni di vagoni di terra e dopo vent'anni, i 340 ettari di parco erano una realtà: i principi del pittoresco avevano messo nuove radici nel Nuovo Mondo.

Verso la metà dell'Ottocento un diverso atteggiamento nei confronti del ruolo della luce creò una nuova sensibilità nella pittura di paesaggio, che fu detta "luminismo". Ne furono i maggiori interpreti Fitz Hugh Lane (1804-1865) e Martin Johnson Heade (1819-1904), i quali dipinsero composizioni particolareggiate, di taglio prevalentemente orizzontale e dallo stile lineare, che in parte risentono dell'influenza della



Tom Roberts, *Lo sbandamento del gregge*, 1890-91 c.
Olio su tela,
137 x 168 cm.
National Gallery of
South Australia,
Adelaide; vecchio
lascito.

litografia e della fotografia. Il nitore e la trasparenza della luce, elementi comuni a questi dipinti, fecero sì che con il nome di "luminismo" si definisse la particolare sensibilità che caratterizza il corpo dei loro lavori. Il luminismo produsse notevoli effetti sulla Hudson River School.

Australia. Paradossalmente la pittura accademica si diffuse in Australia attraverso un inglese rifiutato dalla Royal Academy, John Glover. Autodidatta, socio fondatore della Society of British Artists, fu un pittore di paesaggio topografico, che godette di discreta popolarità e conseguentemente di successo economico.

Emigrato in Australia a sessantatré anni, ne ritrasse il paesaggio, conducendo la vita di un gentiluomo di campagna. Fino all'anno della sua morte (1849) inviò i suoi quadri alle mostre di Londra promuovendo lo sviluppo di una tradizione locale di pittura di paesaggio. Fra i suoi seguaci si distinsero, nella prima metà dell'Ottocento, l'inglese di origine te-

desca Conrad Martens, arrivato in Australia nel 1835, e S.T. Gill, che vi giunse nel 1839. Martens si dedicò alle scene di vita quotidiana intorno al porto di Sydney; Gill divenne il pittore dei campi dorati nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta.

La pittura di paesaggio australiana raggiunse il suo apice tra il 1880 e il 1890 con Tom Roberts, Arthur Streeton, Charles Conder e Frederick McCubbin. Furono soprannominati "impressionisti" (pur non avendo nulla a che fare con gli impressionisti francesi e con i loro studi sul colore) per l'aderenza dimostrata da Roberts alla nota teoria elaborata dall'accademico francese Jean Léon Gérôme, per il quale la cosa più importante in pittura era "l'impressione generale" data dal colore.

Considerato il "padre dell'arte australiana", Roberts aveva studiato all'Academy School di Londra e compiuto viaggi in Francia e Spagna. Attratto dalla pratica della pittura all'aria aperta, ne applicò i principi al paesaggio australiano.

Tom Roberts operava nella convinzione che una descrizione precisa di quanto viene percepito direttamente in natura assicura al dipinto un valore eterno e universale. Non si trattava certo di una concezione rivoluzionaria, ma fu per Roberts il principio guida nella realizzazione dei suoi paesaggi, in cui il rosso e l'oro della terra e l'azzurro del cielo tipici della macchia australiana vennero colti come non era mai accaduto prima, spingendo gli altri impressionisti australiani a proseguire la loro opera di scoperta dell'interno. Nello *Sbandamento del gregge*, ad esempio, Roberts riesce a catturare l'intensità dell'azzurro del cielo e l'oro del paesaggio australiano che fanno da sfondo all'allarmato colono che tenta di bloccare le pecore in fuga.

Capitava spesso che questi pittori piantassero le loro tende nella macchia per poterla dipingere al levar del sole. Tra i primi accampamenti di artisti vi fu quello piantato nel 1880 vicino a Box Hill, una città nei dintorni di Melbourne, cui ne seguirono altri, mentre la scuola di paesaggio australiana cresceva. La capacità di penetrazione visiva del paesaggio rivelata da Roberts testimonia la ricchezza delle sue capacità pittoriche, le quali costituiscono ancora oggi un elemento d'attrazione per gli artisti.

Il realismo francese e l'impressionismo

Intorno alla metà dell'Ottocento andò affermandosi in Francia un nuovo realismo pittorico che avrebbe lasciato profonde tracce sia nell'arte ufficiale sia nelle avanguardie dell'epoca. Ebbe origine come reazione, da un lato, allo "stile corretto" dei Salons (alla linearità di coloro che seguivano le tecniche dei maestri) e, dall'altro, alla soggettività delle visioni naturalistiche e all'aspetto fantastico del paesaggio romantico. Questo nuovo indirizzo provocò nello stesso tempo, e molto opportunamente, nuovi interessi e un modo più attento di guardare alla realtà, che, secondo i punti di vista, fu accolto o come una ventata di aria fresca o come un atteggiamento profondamente urtante. Esso riassumeva le convinzioni e i sentimenti prevalenti di un ampio gruppo di giovani artisti dotati e impegnati e avrebbe costituito la premessa per il più importante movimento artistico "moderno", movimento cui venne dato il nome (allora in senso peggiorativo) di impressionismo.

Due pittori, assai diversi tra loro, ebbero un ruolo importante nella creazione di questa nuova corrente: l'uno, proveniente dalla provincia, Gustave Courbet; l'altro, dalla città, Edouard Manet.

Gustave Courbet

Gustave Courbet (1819-1877) era nato in un'agiata famiglia di proprietari terrieri di Ornans, piccola città francese vicino al confine svizzero. Dopo aver studiato arte a Besançon sotto la guida di un seguace di David, si stabilì a Parigi nel 1840, dove frequentò l'Académie Suisse e il Louvre. Nel 1844 presentò un autoritratto al Salon e nel 1849 vinse una medaglia per *Pomeriggio a Ornans*, che fu acquistato in seguito dal governo.

Preziosa per la sua formazione fu l'osservazione dei capolavori di Velázquez e Zurbarán per l'aspetto tecnico, di Rembrandt e Frans Hals per la manipolazione dei colori e la

resa del chiaroscuro, di David per la composizione e la definizione dello spazio. Il tema della vita di provincia, ricorrente nei suoi quadri, lo escluse dall'ambiente accademico dell'École des Beaux-Arts, la scuola d'arte governativa altrimenti detta Accademia. Courbet si distinse inoltre per una tecnica pittorica che si differenziava dal naturalismo a lui contemporaneo, meticolosamente attento alla resa di dettagli illusori.

Courbet sosteneva che gli artisti avrebbero dovuto dipingere quello che riuscivano a percepire attraverso i propri sensi, le persone, i luoghi, le cose che esistevano nella realtà che li circondava: la ragione per cui non dipinse mai un angelo, diceva, stava nel fatto che non ne aveva mai visto uno. Contemporaneamente nutriva una vera passione per la concretezza della natura: la struttura, le masse, le materie prime di cui essa era composta. Questi segni distintivi della sua pittura (che diventerò le caratteristiche di ciò che verrà definito come "nuovo realismo") sono riscontrabili nel dipinto *Le ragazze del villaggio*. Il ricco impasto con cui sono rese le rupi dona struttura materiale alla loro conformazione geologica. Per sottolineare alcuni passaggi tra le rocce e l'erba Courbet le illumina di una luce naturale, benché la fonte di luce che illumina il quadro non sia molto intensa. Il rapporto spaziale tra primo piano e sfondo va contro le regole della prospettiva tradizionale, enfatizzando le figure e le masse del paesaggio. Macchie di luce e ombre scure mettono in evidenza la peculiare conformazione geologica della valle della Loue, dove l'artista è cresciuto. Lo spesso strato di colore, steso con ampie pennellate irregolarmente applicate, fa sì che l'immagine del paesaggio sia espressione della sua stessa realtà e non semplice raffigurazione dei suoi attributi superficiali. L'indagine analitica della struttura del paesaggio di Courbet anticipa l'approccio al paesaggio di Cézanne alla fine del secolo (p. 130).

Per apprezzare a fondo *Le ragazze del villaggio* è necessario considerare il dipinto nel contesto della società contemporanea. Al tempo in cui il quadro venne dipinto quella europea era una società rurale e pertanto prevalentemente stanziale: l'88% della popolazione francese viveva nel dipartimento d'origine. L'analfabetismo era molto diffuso; un quarto della popolazione non era in grado di parlare un francese corretto, ma solo il dialetto locale. Nelle aree rurali era diffusa una estrema povertà: alimentazione inadeguata,



Gustave Courbet, *Le ragazze del villaggio*, 1851.
Olio su tela, schizzo preliminare,
54 x 66 cm.
City Art Gallery,
Leeds.

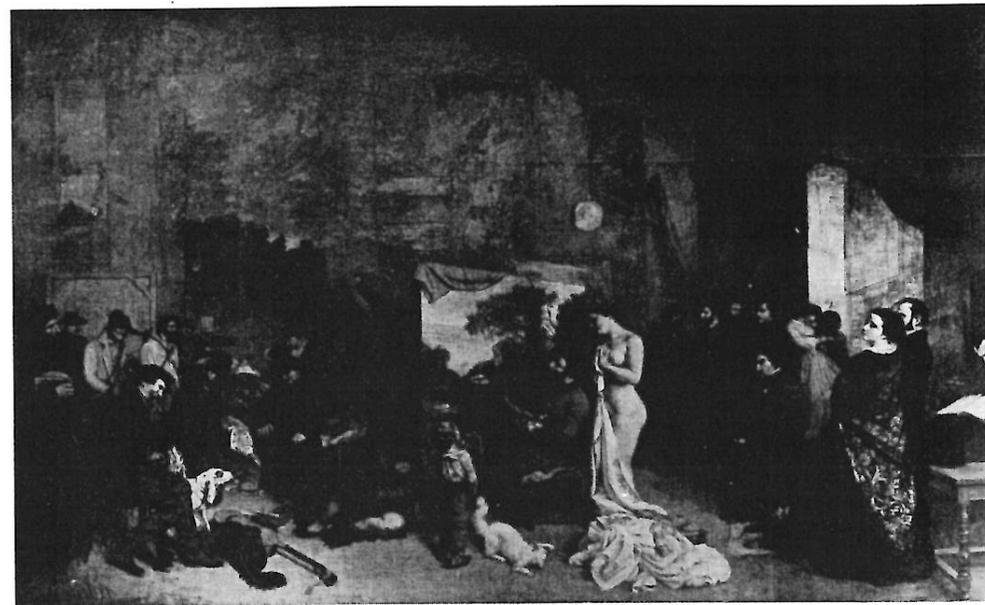
manca di riserve d'acqua potabile e scarsa igiene (i contadini vivevano insieme ai loro animali) erano la causa di malattie e di un alto tasso di mortalità nella classe contadina.

Mediante un'attenta contrapposizione Courbet riesce a dare al dipinto anche rilevanza sociale, rafforzata nel suo messaggio dall'uso di elementi formali. Tre ragazze di città (avevano fatto da modelle le sorelle: da sinistra Zoé, Zélie e Juliette) fanno l'elemosina a una giovane contadina che bada alle mucche. La familiare conformazione geologica della valle della Loue fa da sfondo alla scena, la cui composizione è suggerita dalla superficie ellittica dello stagno, controbilanciato dai due gruppi, delle persone sulla sinistra e delle mucche sulla destra, circoscritti dai precisi anche se apparentemente casuali sentieri che incidono il terreno. I volumi del gruppo sulla sinistra sono resi mediante una modellazione naturalistica dovuta alla maggior varietà di colori e alle lunghe ombre. Le figure contrastano inoltre con la compressio-

ne spaziale (enfaticizzata dall'albero che si innalza dall'asse verticale della piramide formata dal gruppo) cui sono sottoposti il piano frontale e quello dello sfondo, e con la rappresentazione più bidimensionale delle mucche sulla destra. Questi animali non sono disegnati in modo naturalistico e non proiettano nessuna ombra, creando un drammatico contrasto tra le figure e il terreno. La modellazione a rilievo del gruppo di sinistra si contrappone all'assenza di rilievo di quello di destra: mediante questi accorgimenti l'attenzione è indotta a concentrarsi sul gesto caritatevole che le ragazze rivolgono alla giovane contadina. Vediamo qui un uso sofisticato degli elementi formali del paesaggio per sottolineare il significato sociale di un dipinto, che la critica dell'epoca non comprese, considerandolo brutto e volgare. Fu disapprovata infatti l'eliminazione dei canoni compositivi tradizionali della pittura di paesaggio. Il rifiuto di Courbet di popolare la scena di figure ideali o di carattere storico suscitò una violenta polemica al Salon del 1852.

Nel 1855, anno dell'Exposition universelle, la giuria, pur accettando un certo numero di suoi quadri, rifiutò i due che Courbet considerava più importanti: *Funerale a Ornans* e *L'atelier dell'artista*. Questo fatto contrariò Courbet a tal punto che decise di allestire un proprio padiglione; nel suo "Pavillon de réalisme" espose più di quaranta opere, e da quel momento il termine "realismo" divenne sinonimo del nome di Courbet.

Il manifesto di Courbet. Esporre *L'atelier* aveva per Courbet un importante significato particolare; quest'opera riassumeva infatti le sue concezioni formali e iconografiche, come dimostra il sottotitolo del quadro: *La vera allegoria di sette anni della mia vita artistica*. Courbet presenta il suo manifesto sotto forma di una *sacra conversazione* contemporanea, una composizione diffusa in Italia nelle pale d'altare a trittico della metà del Cinquecento: questa forma suggerisce un parallelo con l'iconografia cristiana. In questa rappresentazione tripartita Courbet raffigura tre livelli della società della sua epoca: sulla sinistra, il mondo esterno con la presenza di un mercante, un lavoratore con la moglie, un cacciatore e un vecchio; sulla destra, il mondo dell'arte e del Salon, popolato da amici e conoscenti dell'artista, compresi Champfleury, Proudhon e Baudelaire; al centro, il mondo dell'artista, Courbet stesso, la sua modella e un bambino.



Gustave Courbet,
L'atelier dell'artista,
1854-55.
Olio su tela,
360 x 597 cm.
Louvre, Parigi.

Come in tutte le altre sue opere Courbet usa la luce per identificare e modellare i volti e le figure, senza che appaia la fonte reale di illuminazione. Alternando effetti di luce e ombra dispone le forme a fregio lungo la metà inferiore della composizione, opponendovi una strana e indefinita parte superiore che ha la funzione di far risaltare l'imponente massa delle figure sottostanti. Il gruppo centrale può essere inteso come una moderna interpretazione dell'antico tema delle età dell'uomo. La madre che allatta il neonato (in basso a sinistra, presso il telaio di Courbet), che rappresenta l'infanzia, inizia il ciclo. Leggendo da sinistra a destra nel gruppo centrale, il bambino in piedi rappresenta lo stadio successivo: la fanciullezza; l'artista e la sua modella, infine, con il paesaggio del dipinto montato sul telaio, raffigurano l'età adulta nella vita umana e costituiscono il punto focale dell'intero dipinto. Dietro la tela, in asse con la figura di Courbet, San Sebastiano martire completa il ciclo della vita; il teschio ai suoi piedi collega il santo all'imprenditore di pompe funebri, seduto lì accanto e appartenente al mondo che occupa il lato sinistro del quadro.

Tre figure di donne disposte su tre diversi piani e che rappresentano tre differenti livelli di realtà uniscono formalmente e iconograficamente i tre mondi: nel gruppo di sinistra, contro lo sfondo, la moglie del lavoratore fronteggia

l'impresario di pompe funebri; al centro del gruppo centrale la modella è rivolta verso la moglie del lavoratore; in primo piano, nel gruppo di destra, la donna del Salon guarda anch'essa a sinistra lungo una diagonale che attraversa l'intero quadro.

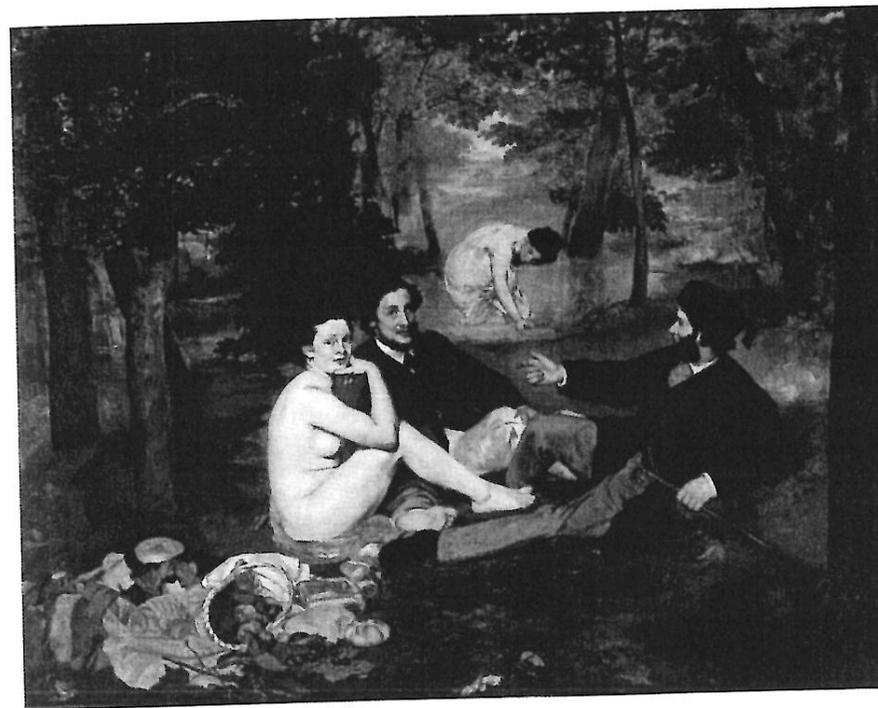
Il perno intorno al quale ruota tutta la composizione è Courbet con la sua tela. Posta diagonalmente rispetto al piano del quadro, la tela lega in un certo senso il primo piano alla parete di fondo, vagamente definita da forme indeterminate appese o appoggiate, contro la quale Courbet dispone le sue figure come in un rilievo classico.

Il ruolo principale affidato alla tela inserita nella composizione introduce nel quadro anche il tema della pittura di paesaggio. Il fatto di dipingere un paesaggio senza vederlo dal vero o partendo da schizzi precedenti rivela l'importanza che Courbet dava al potere creativo dell'artista. Per Courbet l'artista e l'atto della creazione in studio rappresentavano il più alto livello di realtà. Ciò nonostante identificare che cosa nell'*Atelier* rappresenti la realtà e che cosa l'allegoria richiederebbe molte più indicazioni di quante non ce ne abbia volute dare Courbet.

Il "manifesto" di Courbet, così come è testimoniato dalla sua pittura, esprimeva un amore per la realtà della vita e per la storia dell'umanità che, grazie anche alle premesse tecniche da cui mosse, fu alla base di una visione del ruolo dell'artista e dell'arte completamente diversa da quella promossa dall'arte "ufficiale" dell'epoca, e di cui Ingres era il maggiore interprete.

Edouard Manet

Un'altra e assai diversa alternativa all'arte "ufficiale" si presentò con il lavoro di Manet. Edouard Manet (1832-1883), proveniente da una famiglia della buona borghesia parigina, frequentò lo studio di Thomas Couture, noto pittore di soggetti storici e di ritratti e famoso insegnante della seconda metà del secolo. Per tutta la vita Manet cercò di conciliare la fedeltà alla tradizione accademica con la sua personale inclinazione al nuovo realismo, alla ricerca di un riconoscimento professionale e di un successo finanziario, che avrebbe potuto ottenere solo attraverso l'approvazione del Salon e della sua giuria, e cioè conformandosi allo "stile" ufficiale. È an-



Edouard Manet,
*Le déjeuner sur
l'herbe*, 1863.
Olio su tela,
215 x 270 cm.
Louvre, Parigi.

che vero che all'epoca in cui Manet operava vi era una maggior flessibilità nei requisiti per l'ammissione al Salon, tuttavia le restrizioni in materia di stile e di soggetto erano ancora limitanti per i giovani artisti. Manet cercò di trovare un equilibrio tra vecchio e nuovo, che fosse accettabile per il Salon ma che nello stesso tempo gli consentisse di esprimere le sue idee. Il desiderio di sperimentare e di esprimere le proprie concezioni fu però talmente pressante che, almeno agli inizi della sua carriera, gli furono negati il riconoscimento e il successo tanto ricercati.

Il cantante spagnolo (in seguito chiamato *Suonatore di chitarra*), presentato al Salon del 1861, gli meritò una menzione d'onore e il favorevole giudizio dell'influente critico Théophile Gautier, un riconoscimento molto utile a un giovane artista e una buona premessa per il suo futuro. Il ritratto di un suonatore ambulante era un tema usato non solo dall'avanguardia, ma anche dai maestri. Courbet aveva esposto un *Suonatore di chitarra* al Salon del 1845 e molti esempi con questo tema si trovano nella pittura soprattutto spagnola e olandese; sicuramente il soggetto piacque a Gautier. Se i toni ricchi e scuri, che richiamano Velázquez, Goya

e Hals, furono apprezzati dalla critica, il franco e concreto realismo della sua pittura possiedono una freschezza che separa Manet dai suoi predecessori spagnoli e olandesi. D'altro canto gli arditi contrasti dovuti al chiaroscuro e il modo tradizionale di stendere il colore sulla superficie con un bel-l'effetto compiuto riflettono la formazione accademica che aveva acquisito da Couture. Il dipinto unisce dunque una tecnica tipicamente accademica a un interesse specifico di Manet per il nuovo realismo; questo equilibrio era però destinato a non durare a lungo.

Via via che Manet si allontanava dai canoni ufficiali, il suo lavoro subiva sempre maggiori critiche. Tuttavia egli continuò a proporre le sue opere al Salon, convinto che la carriera di un pittore dovesse edificarsi in tale ambito. Solamente un anno prima della sua morte, in occasione dell'esposizione del *Caffè delle Folies-Bergère* al Salon parigino del 1882, fu insignito della Legion d'onore. Ma ciò non servì a cancellare l'amarrezza di un riconoscimento giunto troppo tardivamente.

Le déjeuner sur l'herbe. Uno dei quadri più controversi di Manet fu *Le déjeuner sur l'herbe*, proposto alla giuria del Salon del 1863, che lo rifiutò. A causa della particolare severità della giuria di quell'anno (vennero infatti respinte le opere di numerosi artisti generalmente accettati) l'imperatore Napoleone III fu costretto a intervenire e a far esporre separatamente le opere rifiutate in un'altra parte del Palais de l'Industrie, sede del Salon. L'esposizione fu chiamata il Salon des Refusés, e il quadro di Manet venne incluso nel catalogo con il titolo di *Le bain*.

Né l'imperatore, né la critica apprezzarono il dipinto, a causa del suo stile e del suo contenuto. Anche se i critici avevano notato l'affinità della composizione con la *Festa campestre* di Giorgione, esposta al Louvre, considerarono il quadro di Manet troppo debole rispetto alla superiorità e alla sensibilità cromatica di quello di Giorgione. L'opinione pubblica inoltre si scandalizzò per l'accostamento, ritenuto indecente, di un nudo femminile alle figure di due uomini completamente vestiti. Altrettanto scandaloso fu considerato il modo in cui Manet dipinse la scena, non essendo stati colti i suoi sottili riferimenti ai grandi maestri, presenti nella composizione.

È importante notare come Manet abbia preso in prestito

dal rinascimento non solo il soggetto, ma anche alcuni elementi compositivi relativi alla compenetrazione di archi e triangoli su differenti piani, ripresi dai dipinti trecenteschi di Giotto e sviluppati con grande raffinatezza nel Cinquecento in Italia.

Nel quadro sono ritratte quattro persone, Victorine Meurent (la modella preferita), Eugène Manet (il fratello), Ferdinand Leenhoff (scultore e suo futuro cognato), e una figura chinata simile a una Venere insieme con una natura morta inserita nel paesaggio. Le figure sono ordinate secondo uno schema di triangoli compenetrati tra loro.

La figura centrale del gruppo è la rielaborazione di un'incisione da Raffaello di Raimondi. Il gomito e il braccio destro di Victorine, che incorniciano uno scuro spazio vuoto, non si appoggiano sul ginocchio, come nell'incisione, e non arretrano, come dovrebbe accadere secondo una prospettiva naturalistica. Manet ha invece creato una forma triangolare piatta ancorata alla superficie del piano del quadro. Il gomito si sovrappone al ginocchio, formando il vertice di un triangolo che incornicia la pianta nuda del piede di Victorine, collegata verticalmente alla scarpa scura di Ferdinand!

Questo motivo di chiaro e scuro, creato dal piede e dalla scarpa, usato frequentemente da Manet (vedi il *Piffero di reggimento* a p. 85: le scarpe nere della figura con le ghette bianche, appena abbozzate, prendono forma sulla superficie del quadro), è ripetuto nella mano e nell'abito di Ferdinand; il motivo si trova in entrambi i casi alla base dell'asse verticale di un piccolo triangolo il cui vertice punta verso la testa della figura maschile. I due triangoli leggermente sovrapposti rispetto al piano del dipinto hanno una base comune con un triangolo più grande, che comprende tutte e quattro le figure. Il colorato ciuffolotto posto in alto, al centro della composizione, contro i rami degli alberi, disposti su diversi piani spaziali, è il vertice del triangolo più grande.

Piani triangolari legano la composizione anche in profondità. Analizzando la posizione di ciascuna delle quattro figure all'interno del paesaggio, è possibile notare la ripetizione, perpendicolare al piano, dei moduli triangolari. La figura di Eugène, alla sinistra di Victorine, è il vertice di un triangolo formato dalle tre figure in primo piano, e ancora la figura chinata del piano intermedio è il vertice di un triangolo che comprende tutte e quattro le figure.

Queste interconnessioni sono sottolineate dalla compo-

zione a fregio delle figure in primo piano. L'anca destra di Victorine e l'anca sinistra e il gomito di Ferdinand occupano lo stesso piano, mentre il piede destro e il ginocchio sinistro dell'uomo s'intersecano rispettivamente sullo stesso piano con il ginocchio sinistro e quello destro della donna.

Il messaggio erotico del dipinto proviene dall'aggrovigliarsi degli arti in primo piano. Manet sottolinea questo significato dando alle mani di Ferdinand e alla pianta del piede di Victorine lo stesso tono e la stessa consistenza. La posizione focale occupata da Ferdinand è un invito al ciuffolotto (tradizionalmente considerato un simbolo di promiscuità) a posarvisi sopra. Il centro formale del dipinto e il suo significato si fondono in questa configurazione anatomica e nella sua esplicita simbologia.

Manet si lamentava del fatto che i suoi contemporanei non capissero il senso del quadro. Invece di notare la ricchezza e la ricercatezza della sua arte e le innovazioni formali del suo stile, vi scorsero solo grossolanità, volgarità e crudezza. L'erotismo delle immagini di Manet è nobilitato da accorgimenti formali che creano un effetto complessivo di grande piacevolezza sia in senso fisico che spirituale. Trascorrerà molto tempo perché il suo messaggio venga compreso e purtroppo ciò non avverrà nel corso della sua vita.

La macchia di colore. Nelle ampie e piatte superfici di colore (soprattutto nel gruppo centrale di figure) Manet rifiutò la tecnica accademica di una pittura perfettamente compiuta e tridimensionale. Pur utilizzando i tradizionali contrasti del chiaroscuro, come nel *Cantante spagnolo*, le forme del *Déjeuner sur l'herbe* sono più semplificate, meno lineari, e pochissimo dipinte. Un'esecuzione di questo genere era inaccettabile per la maggior parte degli accademici. Nel paesaggio di sfondo, per esempio, il fogliame e i riflessi sull'acqua sono semplicemente suggeriti da libere pennellate; anche la riva del ruscello al centro della composizione e i tronchi degli alberi (soprattutto quelli di sinistra) sono resi mediante macchie dai toni contrastanti. L'assenza di rilievo delle immagini di Manet spinse Courbet a paragonarle alle figure delle carte da gioco.

Le innovazioni apportate da Manet nella composizione, nell'interpretazione dello spazio e nella stesura del colore risentono in qualche modo del generale interesse del tempo per gli elementi propri della xilografia giapponese, quali la



Edouard Manet,
Piffero di reggimento,
1866.
Olio su tela,
160 x 97 cm.
Louvre, Parigi.

prospettiva ellittica, la bidimensionalità, la composizione asimmetrica e le lievi gradazioni tonali, come dimostra il *Piffero di reggimento* del 1866. La piatta e poco rilevata immagine del suonatore di piffero è ancorata al piano del dipinto mediante le ampie macchie di colore dell'uniforme e dei toni della pelle. I contorni ondulati e finemente modellati della figura rendono la sua silhouette come un rilievo dai bordi arrotondati, che poggia su uno sfondo freddo, parallelo al piano del quadro. L'ombra del piede è l'unico elemento che suggerisca la posizione e la distanza a cui è situata la figura del ragazzo, altrimenti indefinibili. L'insieme di questi elementi contribuisce a creare un'immagine che si libra come

sospesa tra il piano del quadro e il terreno, virtualmente definendo il proprio spazio.

Un'altra fonte cui fare risalire le innovazioni apportate da Manet, così come gli accorgimenti tradizionali da lui impiegati nella composizione, va ricercata nello schizzo accademico. La formazione di uno studente dell'Ecole des Beaux-Arts presupponeva l'esecuzione di numerosi schizzi come parte fondamentale nel processo di realizzazione di un dipinto. Gli schizzi avevano diverse funzioni: il primo, *la première pensée*, era un bozzetto fatto di getto che doveva servire a fissare un'idea, o gli elementi pittorici fondamentali nelle loro forme più rudimentali. Gli schizzi successivi erano invece diretti allo sviluppo e a una più esatta definizione dell'idea originaria, ognuno con un suo scopo preciso. L'*ébauche* era uno schizzo a olio (utilizzato a volte come traccia sotto il dipinto) della composizione generale e della disposizione dei colori e dei toni, stesi piatti in strati sottili.

L'originalità dello stile di Manet, fondata su numerose fonti del passato e del presente, influenzò profondamente i pittori d'avanguardia suoi contemporanei e gli artisti delle generazioni successive. La sua tecnica di derivazione accademica, basata su principi di origine rinascimentale, e le sue idee compositive relative alla forma, al colore, all'interpretazione dello spazio e della superficie pittorica sono il risultato dell'elaborazione personale della pittura dei maestri del passato e contemporanei.

Courbet e Manet ebbero il grande merito di liberare la pittura dai limiti accademici, e ciò non solo in virtù della loro arte ma anche grazie alla esibizione delle loro opere. L'esposizione indipendente di Courbet del 1855 e quella di Manet del 1867, intorno al 1870 furono prese a modello dagli impressionisti.

I caffè e gli studi

Nell'Ottocento i caffè erano tra i luoghi di più vivace scambio di idee, teatro di franche e appassionate discussioni sulla pittura, la scultura, la letteratura e la critica. Alcuni caffè divennero noti per i gruppi che li frequentavano. Courbet e la sua cerchia si incontravano alla Brasserie des Martyrs e all'Andler Keller. Manet e i suoi amici si vedevano al Café de Bade e intorno al 1860 al Café Guerbois. A queste riunioni e

ai loro accesi dibattiti partecipavano anche alcuni giovani pittori che sarebbero diventati noti con il nome di impressionisti. La formazione di questi giovani pittori avveniva negli studi di maestri o pittori che, a pagamento, fornivano lo spazio e i modelli e impartivano una serie di insegnamenti. Due di questi studi, l'Atelier Gleyre e l'Académie Suisse ospitarono alcuni dei pittori più famosi. L'atelier di Charles Gleyre attirò Claude Monet, Frédéric Bazille (ucciso nella guerra franco-prussiana), Auguste Renoir e Alfred Sisley per l'interesse di Gleyre per il puro paesaggio. Amico di Richard Parkes Bonington, pittore inglese che aveva studiato e lavorato in Francia, Gleyre incoraggiava i suoi allievi alla pittura di paesaggio. Era anche un sostenitore della pittura *en plein air*, praticata da molti pittori accademici. Pur non essendo un accademico e non insegnando all'Ecole des Beaux-Arts, Gleyre sosteneva il metodo tradizionale soprattutto per quanto riguardava le tecniche di base: l'organizzazione della tavolozza, la miscela dei colori e l'uso corretto dei pennelli. Ciò nonostante incoraggiava l'originalità d'espressione e, pur predicando i principi accademici, non obbligava gli allievi a seguire i suoi insegnamenti alla lettera. In un certo senso riusciva a far coesistere il vecchio con il nuovo. Il suo studio offriva al giovane artista un posto dove lavorare, la possibilità di avere dei modelli, e un'istruzione di base a tariffe che erano più basse di quelle degli altri studi.

Gli impressionisti

Bazille, Sisley, Renoir, Monet frequentarono lo studio di Gleyre più o meno negli stessi anni, intorno al 1860, formando un gruppo molto unito, accomunato dallo stesso interesse per una pittura naturalistica, e probabilmente anche contro le bravate che di norma venivano compiute in questi studi (i nuovi arrivati subivano degli scherzi a volte talmente pesanti che lo studio era costretto a chiudersi). Inoltre erano soliti dipingere insieme nella foresta di Fontainebleau, dove risiedevano i pittori della Scuola di Barbizon (i cui principali esponenti erano François Millet, Théodore Rousseau e Narcisse Virgile Diaz de la Peña).

Nella formazione dei pittori della Scuola di Barbizon ebbero un ruolo importante i lavori di Camille Corot, il paesaggio olandese del Seicento (soprattutto Jacob Van Ruy-

sdael e Meindert Hobbema), John Constable e Richard Parkes Bonington; alcuni dei loro dipinti celebrano la vita contadina, altri riflettono una scrupolosa attenzione alla natura del paesaggio, liberata da ogni elemento mitologico o biblico. Furono questi gli aspetti che nel 1865 spinsero Monet e i suoi amici a unirsi ai pittori di Barbizon.

Altri artisti come Camille Pissarro e Paul Cézanne, anch'essi definiti impressionisti, frequentarono l'Académie Suisse, studio meno strutturato di quello di Gleyre, ma molto popolare, libero e vivace; quasi tutti gli artisti di quel periodo prima o poi vi passarono. Anche Gleyre vi aveva lavorato e qui aveva incontrato Bonington. L'atmosfera informale di questo studio offriva un'ottima opportunità agli artisti di riunirsi, lavorare e confrontare le proprie idee.

Berthe Morisot fu la prima donna a unirsi al gruppo degli impressionisti. Come Pissarro, la Morisot era stata allieva di Corot, che aveva conosciuto nel 1861 quando questi dipingeva i suoi paesaggi a Ville d'Avray vicino a Parigi.

Jean Baptiste Camille Corot aveva studiato con Michallon e Bertin e aveva soggiornato a Roma nel 1825, nel 1834 e nel 1843. Qui aveva potuto dipingere i luoghi storici e il paesaggio italiano, dai quali sarebbe stato influenzato nella sua successiva interpretazione del natio paesaggio francese. La sua tecnica innovatrice gli permise di sviluppare uno stile fatto di tenui contrasti tonali, molto apprezzati ai Salons. Per l'atmosfera poetica che li pervade, i suoi quadri saranno definiti da Mrs. Cheveley nel *Marito ideale* di Oscar Wilde "argentei crepuscoli" e "albe rosate". I Balletti russi utilizzarono alcuni di questi delicati, poetici dipinti per le scene de *Le silfidi*.

Pur essendo Corot un pittore di successo e apprezzato dal Salon, dipinse molti quadri che volutamente non espose ai Salons e che sono tra i più innovativi del suo tempo. *Il ponte di Narni* del 1827 rivela un uso del colore e della pennellata e una composizione molto simili alla pittura impressionista degli anni Settanta.

Corot, mentre esercitava un notevole influsso sui nuovi movimenti, guardava con grande interesse agli esperimenti dei giovani pittori, incoraggiando i nuovi realisti nel 1850 e gli impressionisti nel '70, anche se la sua avversione per le prese di posizione partigiane lo indusse a non appoggiarli mai ufficialmente.

Mary Cassatt fu invitata a unirsi agli impressionisti da



Jean Baptiste Camille Corot, *Il ponte di Narni*, 1827. Olio su tela, 68 x 94,5 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

Edgar Degas che aveva conosciuto nel 1877. Americana, nata a Pittsburgh, dopo aver studiato alla Pennsylvania Academy dal 1861 al 1866, si era trasferita a Parigi nel 1868. Quasi nello stesso periodo in cui Mary Cassatt entrava nel gruppo degli impressionisti, un altro artista, Paul Gauguin, iniziava a frequentare lo studio di Pissarro.

Uno degli impressionisti più dotati, più curiosamente complessi e rappresentativi fu Edgar Degas (1834-1917). Di agiata famiglia borghese, abbandonò gli studi di legge per dedicarsi alla pittura.

Degas aveva conosciuto Ingres da giovane e non avrebbe mai dimenticato il suo consiglio di "disegnare tantissime linee". Entrato all'École des Beaux-Arts nel 1855, l'anno in cui all'Exposition universelle fu dedicata una retrospettiva alle opere di Ingres, studiò con Louis Lamothe, allievo di Ingres. Da Courbet apprese le sue conoscenze sul colore.

Per quanto riguarda il disegno subì invece l'influenza di un artista alquanto diverso, Honoré Daumier, conosciuto soprattutto per le sue caricature e per la sua feroce e potente satira sociale e politica, ma che fu anche importante pittore. Daumier aveva una sorprendente abilità nel rendere i caratteri essenziali dell'espressione del viso e del movimento del

corpo, come in *Les Papas* (litografia "Le Charivari", 1846), *Posant en membre du comice d'Agriculture de son département* (litografia, "Le Charivari", 1865). Anche nei suoi dipinti migliori sono l'espressività del suo segno e il suo senso del disegno che lo distinguono dai contemporanei. *Il vagone di terza classe* è uno dei suoi migliori esempi di commento della condizione umana; osservando quest'immagine, appare evidente l'ammirazione di Degas nei suoi confronti.

All'inizio degli anni Sessanta Degas conobbe Manet, che fu felice di incontrare un pittore a lui così vicino per condizione sociale e così affine per cultura; presto la loro frequentazione, quasi sempre al Café Guerbois, si trasformò in uno stretto rapporto di amicizia.

Monet, Renoir, Pissarro, Sisley e Bazille erano pittori di paesaggio, non così Degas. Quando, nel 1874, decisero di organizzare per la prima volta una mostra propria, al di fuori del Salon, Degas propose di allargare la partecipazione anche agli artisti che esponevano al Salon, per attirare in questo modo il maggior pubblico possibile; l'idea venne accolta e sotto il nome di "Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs", raccolsero più di 160 opere per la mostra che venne inaugurata nell'aprile dello stesso anno.

L'impressione. Il critico Louis Leroy alla sua recensione alla mostra su "Le Charivari" del 25 aprile 1874 diede il titolo di *Mostra di impressionisti*. Il termine "impressione" era già conosciuto e di uso corrente; era già stato usato, sia in senso stretto che allargato, dagli stessi pittori dell'avanguardia per definire le loro opere e anche dai critici per descrivere l'aspetto non finito e abbozzato di un'opera. Lo stesso Manet aveva dichiarato di tentare, nel suo lavoro, di raffigurare le sue impressioni.

Il critico Castagnary aveva già scritto nel 1863 che nella pittura di Johan Barthold Jongkind tutto avviene attraverso l'impressione, con riferimento al modo in cui il soggetto si presentava all'artista e alla qualità dell'atmosfera da catturare. Il critico Albert Wolff nel 1869 affermò che uno non dipinge un paesaggio o una figura, ma l'impressione di un certo momento del giorno. La critica aveva usato il termine "impressione" anche per descrivere le opere di Jean Baptiste Camille Corot e Claude-François Daubigny.

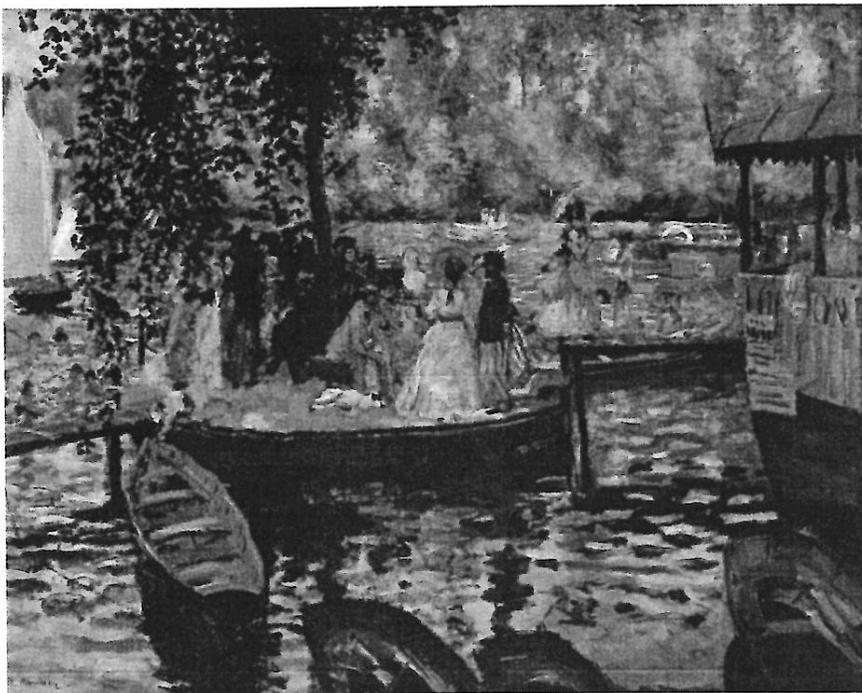
Più in generale, la parola si riferiva all'impatto iniziale della visione ricevuta da un artista al momento di osservare



Honoré Daumier,
Il vagone di terza classe, 1862 c.
Olio su tela,
66 x 90 cm.
The Metropolitan
Museum of Art, New
York; lascito di Mrs.
H.O. Havemeyer,
1929.

la scena da dipingere. In questo senso essa veniva poi attribuita all'effetto complessivo ottenuto sulla tela. In senso più stretto e più preciso il termine "impressione" era accademicamente considerato il sinonimo di *première pensée* (prima idea), un veloce e immediato schizzo; nella tradizione accademica lo schizzo era sempre stato considerato una fase di passaggio prima di arrivare al dipinto finito. Esporre, quindi, un quadro considerato della critica uno schizzo fu vissuto come una mancanza di rispetto nei confronti dei canoni accademici che stavano alla base di una composizione correttamente disegnata e compiuta.

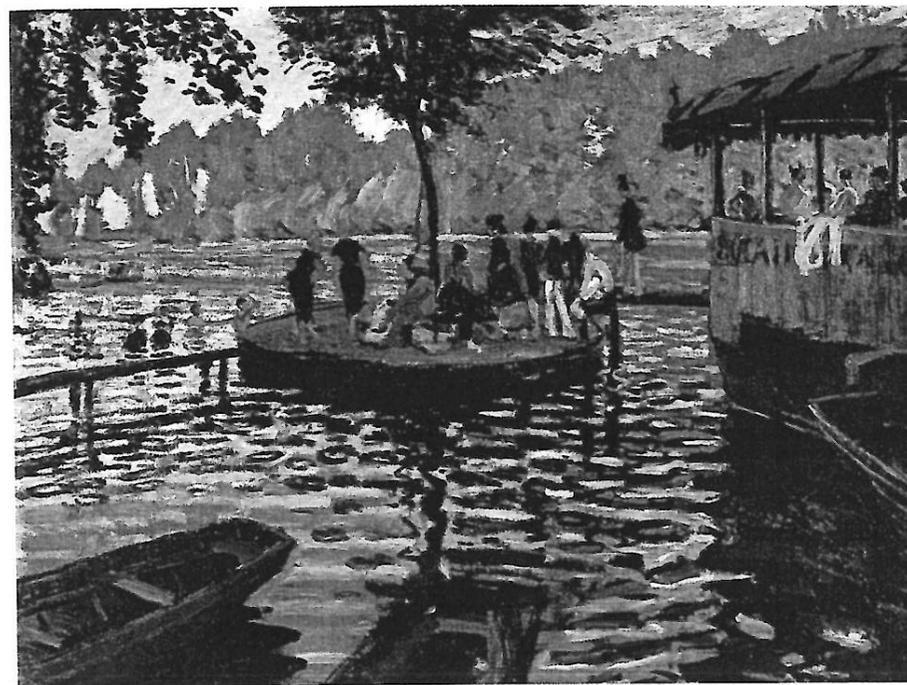
Louis Leroy considerò la mostra del 1874 come un'ampia raccolta di "impressioni" (alcune erano addirittura intitolate "impressioni": per esempio *Impressione, levar del sole* di Monet) e una dimostrazione di ostilità e di sfida all'arte ufficiale del Salon. La critica condannò per lungo tempo l'incompiutezza delle opere dei pittori d'avanguardia. Il titolo dell'articolo di Leroy si impose sia tra gli accademici che tra il pubblico e divenne una locuzione destinata a durare nel tempo.



Auguste Renoir, *La Grenouillère*, 1869 c.
Olio su tela,
66 x 81,3 cm.
Nationalmuseum,
Stoccolma.

Sebbene traesse le sue origini dal realismo, l'impressionismo fu significativamente diverso; il suo interesse specifico era la rappresentazione della percezione individuale del mondo naturale, così come si presentava, spogliato di ogni messaggio sociale o morale. Questo aspetto lo separava nettamente dal realismo di Courbet, che intorno al 1860 era denso di riferimenti ai valori etici e alla condizione sociale del tempo.

Colore, atmosfera e pennellata. Agli inizi l'interesse principale degli impressionisti si concentrò sugli effetti sempre mutevoli della luce sulle superfici degli oggetti in natura e su come trasferire queste percezioni in pittura. Questo li portò ad analizzare il colore in natura, vale a dire l'effettivo colore di un oggetto senza l'interferenza della luce riflessa. Benché l'osservazione che il colore in natura fosse composto da più di un colore non fosse nuova, fu il non tenerne conto che li condusse a sviluppare il loro caratteristico stile, fatto da pennellate spezzate e dalla giustapposizione di colori puri. Le teorie sull'armonia dei colori, principalmente quella di Eugène Chevreul (pubblicata nel 1839), erano sempre più



Claude Monet, *La Grenouillère*, 1869.
Olio su tela,
75 x 100 cm.
The Metropolitan
Museum of Art,
New York;
lascito di Mrs H.O.
Havemeyer, 1929.

un argomento di dibattito e di discussione, un ulteriore stimolo per gli impressionisti all'esplorazione della natura delle esperienze visive.

Il loro interesse si concentrò sulla registrazione delle variazioni di colore della luce riflessa, notando numerosi fenomeni, come quello che un colore riflesso sull'acqua è diverso dallo stesso colore riflesso sulla neve. Monet e Renoir studiarono insieme gli effetti della luce sull'acqua a La Grenouillère nel 1868 e nel 1869, dipingendo uno vicino all'altro la stessa scena. Per rappresentare i riflessi della luce su una superficie che è in continuo movimento fu necessario adottare un genere di pittura capace di catturare le forme fugaci e i colori elusivi che giocano sulla superficie dell'acqua. Questa pittura possedeva le caratteristiche di un brillante mosaico formato da una miriade di macchie di colore dalla forma irregolare. La tecnica di stendere strati di colori piatti, di derivazione accademica (veniva utilizzata nell'abbozzo), assunse in Monet e Renoir un nuovo ruolo, diventando un elemento formale caratteristico del nuovo stile. Questa pratica non fu sempre compresa, ma venne anzi duramente criticata. Albert Wolff, per esempio, accusò Renoir di aver

dipinto il corpo della modella di *Nudo nel sole* come se fosse in avanzato stato di decomposizione.

Paul Signac ha scritto di come Monet e Pissarro, mentre studiavano gli effetti di riflessione sulla neve, fossero stati colpiti dal modo usato da Turner per dipingere la neve, scoprendo che egli accostava pennellate di diverso colore, che viste da una certa distanza producevano l'effetto desiderato. Delacroix aveva usato un accorgimento simile nei murali di Saint-Sulpice a Parigi nel 1861.

Gli impressionisti notarono anche che le ombre, come i colori in natura, sono composte da più di una tonalità e che i colori che compaiono nelle ombre includono i complementari dei colori dell'oggetto che proietta l'ombra (sul modo di dipingere le ombre Renoir consigliava ai giovani pittori di guardare a Tiziano e a Rubens). Se il complementare del giallo è il viola (combinazione degli altri due primari, rosso e blu), l'ombra proiettata da un oggetto giallo sarà tinta di viola. Questo fenomeno ottico (che sottolinea la natura soggettiva della percezione) può essere dimostrato contrapponendo una matita gialla a uno sfondo scuro (possibilmente nero) e fissando la matita finché l'intensità del giallo incomincia a impallidire. Se a questo punto lo sguardo viene dirottato su una superficie di carta bianca, l'immagine della matita (chiamata immagine secondaria, poiché permane nella percezione dell'osservatore dopo che lo sguardo è stato rimosso dall'oggetto) apparirà sullo sfondo bianco come se fosse viola, colore complementare del giallo.

Gli impressionisti condussero una radicale e approfondita ricerca sul colore in natura, sull'ombra e sulle proprietà di riflessione della luce sulle diverse superfici in natura. Analizzarono gli effetti della luce sull'occhio, le caratteristiche delle condizioni ambientali e atmosferiche esistenti al momento della percezione. E poiché il colore dipende dall'organo della percezione, l'occhio, che è diverso in ogni singolo artista, l'importanza del colore enfatizza la natura soggettiva dell'arte. Oltre a ciò, questo aspetto soggettivo coinvolge l'osservatore. Quando delle macchie di puro colore vengono accostate una vicino all'altra è l'osservatore che, mettendosi alla giusta distanza, compie l'atto di unificarle, ricomponendo così l'esperienza visiva finale. Questo fenomeno si chiama appunto ricomposizione ottica, poiché la fusione dei colori ha luogo nel meccanismo ottico e percettivo dell'osservatore.

Per gli impressionisti il fascino della luce riflessa si estese

Claude Monet,
*Boulevard des
Capucines*, 1873.
Olio su tela,
80 x 60 cm.
The Nelson Atkins
Museum of Art,
Kansas City, Missouri.



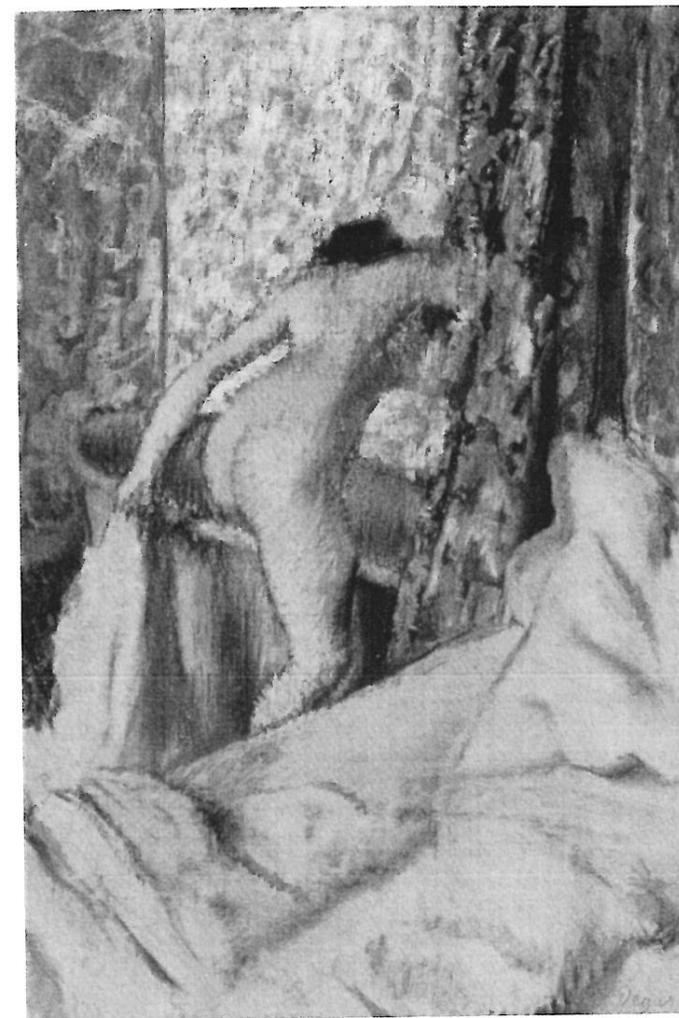
alle variazioni di luce nelle diverse ore del giorno e nelle diverse stagioni dell'anno. Benché non fossero i primi a osservare questo genere di fenomeni, la loro interpretazione si distaccava da quella degli artisti del passato. I cambiamenti di luce e di atmosfera erano stati esplorati da tutti i grandi maestri del paesaggio. Sono rimasti famosi gli studi sulle nuvole di Constable; conosciutissime sono le vedute seicentesche di Claude Lorrain della stessa scena in momenti diversi del giorno e con condizioni atmosferiche differenti. I famosi vedutisti italiani del Settecento, soprattutto Canaletto e Guardi, alcune opere dei quali furono dipinte *en plein air* (seguendo la tradizione di lavorare attraverso gli schizzi) sono degli antecedenti importanti, così come alcune composi-

zioni del pittore romantico tedesco Caspar David Friedrich, in cui è raffigurato lo stesso gruppo di persone nell'identica posizione ma in momenti diversi del giorno e in condizioni atmosferiche diverse. Alla fine del Settecento Pierre Henri de Valenciennes dipinse le stesse vedute di Roma alla sera e al mattino.

Monet, il più famoso del gruppo per aver dipinto molti quadri con lo stesso soggetto, fu influenzato da artisti a lui più vicini. Uno dei suoi maestri, Jongkind, per esempio, nel 1863 e nel 1864 dipinse due vedute dell'abside di Notre-Dame di Parigi dallo stesso luogo, una in una mattina d'inverno, un'altra al tramonto. Un anno dopo, nel 1865, Monet seguì l'esempio del suo maestro e dipinse due vedute di una *Strada vicino a Honfleur* (entrambe perdute e di cui rimangono solo delle riproduzioni) in condizioni atmosferiche diverse. Monet avrebbe portato molto più avanti di quanto non avesse fatto il suo maestro la ricerca intorno alla mutevolezza delle proprietà di riflessione della luce sulle superfici in momenti e in condizioni atmosferiche diversi, elaborando un rigoroso programma di serie di dipinti, mai compiuto fino allora da nessun artista. La serie dei covoni e quella della cattedrale di Rouen sono esempi della complessità e della ricchezza della sua ricerca.

Influenza della fotografia. Boulevard des Capucines del 1873 di Monet (una versione venne presentata alla prima mostra degli impressionisti) è un esempio di dipinto nato sotto l'influenza della fotografia. Louis Leroy definì sprezzantemente "leccate" le macchie scure dipinte nel quadro. Il modo con cui Monet ha reso le figure è simile a quello delle fotografie di gruppi di persone ripresi a grande distanza. Prima dell'introduzione degli otturatori ad alta velocità una fotografia richiedeva tempi di posa lunghissimi, durante i quali i soggetti erano obbligati a rimanere immobili se non si voleva che l'immagine apparisse mossa. Fotografando un boulevard pieno di gente in movimento, inevitabilmente le figure dei passanti sarebbero risultate mosse, come "leccate" appunto. Paradossalmente, il dipinto che provocò questa critica mostra il boulevard visto dallo studio di Nadar, dove ebbe luogo la prima mostra degli impressionisti.

È interessante notare come l'invenzione della fotografia, nel 1839, per opera di William Henry Fox Talbot (la tecnica di Daguerre venne resa nota più o meno nello stesso perio-



Edgar Degas, *Il bagno del mattino*, 1883 c.
Pastello su carta,
70,5 x 43 cm.
The Art Institute,
Chicago.

do) sia strettamente legata agli schizzi di paesaggio fatti da Talbot stesso, e come a sua volta tale invenzione abbia influenzato profondamente i pittori. La maggior parte dei pittori d'avanguardia ebbe a che fare in qualche modo con la fotografia e Courbet usò delle fotografie di nudo per i suoi dipinti di bagnanti. Alcuni scrittori sostengono inoltre che gli sfondi degli studi fotografici dell'Ottocento hanno influenzato gli sfondi di alcuni quadri di Manet (*Le déjeuner sur l'herbe*, p. 81). Vi sono delle caratteristiche formali della

fotografia, quali l'inquadratura, lo spazio, le variazioni di tonalità, che fecero presa sui pittori in generale e su Degas in particolare. Nelle sue scene di corse di cavalli, la veduta inquadrata spesso le figure tagliate esattamente come accade in un'inquadratura fotografica, da cui l'obiettivo elimina tutto ciò che non rientri nei rigidi confini del suo campo visivo. Questo genere di inquadratura crea uno spazio pittorico leggibile sia come parte dello spazio dell'osservatore, sia come parte di uno spazio più vasto. Le figure inoltre sono ritratte in atteggiamenti più naturali e meno stereotipati, come se fossero state fissate a metà di un'azione. La capacità di fissare l'attimo fuggente di una scena, di un luogo, di un avvenimento è magistralmente documentata dai dipinti di Degas (*Alle corse*, per esempio); se poi a tale effetto si aggiunge una visione del soggetto come se fosse visto dal buco di una serratura (ad esempio nel *Bagno del mattino*), il senso di partecipazione e di immediatezza diviene più intenso.

Dal realismo al postimpressionismo

Un altro filone che avrebbe influenzato lo sviluppo dell'arte moderna fu l'interesse nei confronti dei "primitivi" italiani. Facevano parte dei cosiddetti "primitivi" pittori del Trecento e del Quattrocento quali Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Piero della Francesca e Paolo Uccello, che furono chiamati anche "primi pittori cristiani" per i soggetti religiosi della loro pittura.

Nell'Ottocento questo interesse si diffuse largamente tra i collezionisti, gli artisti, gli studiosi e i letterati. In Inghilterra, per esempio, il principe Alberto mise insieme un'importante collezione di primitivi italiani e di fiamminghi del Quattrocento. Alcuni dei membri della comunità artistica inglese di Firenze, i poeti Robert Browning, Elizabeth Barrett Browning e Walter Savage Landor andavano alla ricerca di primitivi nelle piccole botteghe e nelle gallerie delle cittadine toscane. L'influente John Ruskin scrisse pagine colme di entusiasmo sui pittori italiani del Quattrocento nel secondo volume di *Pittori moderni* (1846); vennero inoltre pubblicati numerosi altri saggi sulla storia dei primitivi italiani e sulle loro tecniche pittoriche.

I nazareni

Affascinati da questo genere di pittura e dalla sua tecnica, alcuni pittori tedeschi, che in seguito avrebbero esercitato un'influenza sull'arte e sugli artisti inglesi, all'inizio del secolo dimostrarono un rinnovato interesse per la pittura religiosa tedesca e per la pittura italiana del Quattrocento. I modelli italiani erano l'Angelico, Masaccio, il Perugino e Raffaello, il principale modello tedesco Dürer. Ispiratisi agli scritti di Wilhelm Heinrich Wackenroder, nel 1809 si raccolsero nella Lega di San Luca e si trasferirono a Roma in un monastero abbandonato, nel quale conducevano vita ascetica, da cui il nome di "nazareni". Peter Cornelius, uno dei membri più rappresentativi del gruppo, collaborò nel 1841

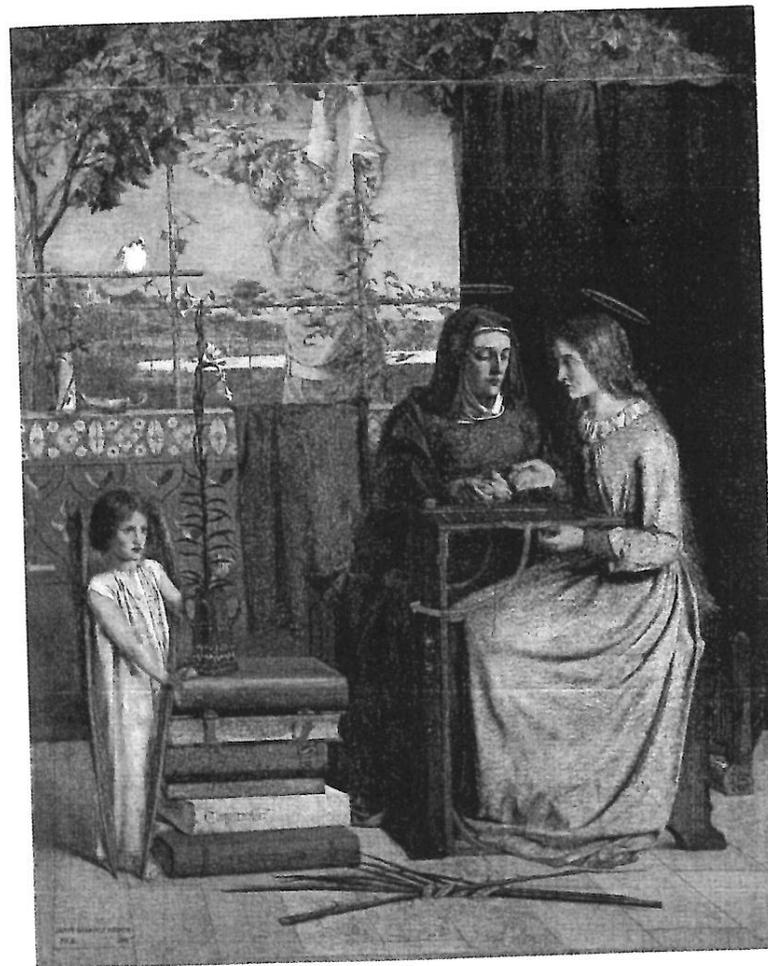
come consulente di Sir Charles Barry per l'affresco del nuovo palazzo di Westminster a Londra. Inoltre, due pittori inglesi, che avrebbero dato l'avvio a una nuova tendenza pittorica in Inghilterra, Ford Madox Brown e William Dyce, studiarono con interesse i lavori dei nazareni a Roma.

Fu da questa esperienza che la pittura di Ford Madox Brown acquistò una tavolozza più vivace, precisione nella resa dei particolari e un cromatismo più naturalistico (*Chaucer alla corte di re Edoardo III*), qualità che avrebbero dato un considerevole impulso alla generazione di pittori inglesi della metà del secolo. Va sottolineato che dai suoi studi sulla pittura del Quattrocento Dyce dedusse che la precisione con cui quei pittori riuscivano a riprodurre la luce e l'atmosfera poteva essere ottenuta solo mediante l'osservazione diretta della natura all'aperto: fenomeno che avrebbe avuto notevoli ripercussioni sui nuovi pittori dell'epoca. Non solo, osservò anche che le ombre dei primitivi italiani contenevano alcune delle componenti dei colori degli oggetti che proiettavano le ombre stesse, fenomeno riconfermato e approfondito dai preraffaelliti (vedi qui di seguito) e dagli impressionisti francesi.

I preraffaelliti

In quest'atmosfera di interesse crescente per la pittura dei primitivi italiani e per quella tedesca John Ruskin, nel primo volume di *Pittori moderni*, invitava a un ritorno alla fedeltà alla natura in arte: l'appello ai giovani artisti perché si facessero interpreti di questo messaggio spinse un gruppo di giovanissimi a ricercare la brillantezza dei colori e la precisa aderenza al particolare naturalistico proprie delle opere dei primitivi. Erano insoddisfatti dei modelli rinascimentali e post-rinascimentali, che dominavano l'arte accademica del tempo, e convinti che la rigidità del sistema accademico, secondo cui ogni dipinto era composto in base agli stessi principi di luce e di ombra, stesse soffocando l'individualità del singolo pittore.

Prendendo a modello della propria pittura i pittori anteriori a Raffaello, questo gruppo, composto da Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, William Michael Rossetti, Frederick Stephens, James Collinson e Thomas Woolner, si organizzò nel 1848 nella Confraternita preraffaellita. Il primo quadro esposto con la sigla "PRB" (Pre-Raphaelite Brotherhood), nel marzo del 1849, fu *La fanciullezza della Vergine Maria* di Dante Gabriel Rossetti.



Dante Gabriel Rossetti,
La fanciullezza della Vergine Maria,
1848-49.
Olio su tela,
83 x 65 cm.
Tate Gallery, Londra.

Quando la primavera seguente fu reso noto il significato della misteriosa sigla, la critica disapprovò il rifiuto da parte del gruppo della consacrata tradizione rinascimentale. John Ruskin, tuttavia, ne prese le difese con il pamphlet *Preraffaelismo*, pubblicato nel 1851, lodando l'aderenza alla natura su cui lui stesso aveva tanto insistito. Benché questa difesa fosse all'origine della generale buona accoglienza da parte del pubblico, il gruppo non tardò a disgregarsi; ognun-

no decise di seguire la propria strada, lasciando però in eredità uno stile che avrebbe influenzato la pittura, le arti decorative, l'illustrazione dei libri e il disegno industriale della successiva metà del secolo.

Attingendo alla fonte delle Sacre Scritture, della poesia inglese, delle leggende del ciclo di Artù (temi spesso caricati di un messaggio sociale) diedero vita a uno stile caratterizzato da colori vivaci, minuziosa resa dei particolari e accurata riproduzione della luce naturale. *Il pastore mercenario* di Hunt, esposto nel 1852, per esempio, fu in parte ispirato dalle canzoni di Edgar nel *Re Lear* di Shakespeare: un pastore molto più interessato al fascino della sua avvenente compagna che non alla cura del gregge, con la conseguenza che l'agnello, in grembo alla pastorella, verrà avvelenato dalle mele acerbe, mentre gli altri saranno condannati a una brutta fine per aver mangiato il frumento. Il pastore di Hunt, simbolo della negligenza dei pastori inglesi della metà dell'Ottocento, fa parte di una serie di dipinti e di scritti moralizzatori molto diffusi all'epoca. Tra gli altri, sia Ruskin sia Dyce avevano scritto dei pamphlets sul tema del pastore, per stigmatizzare gli uomini di chiesa e l'organizzazione ecclesiastica, accusati di trascurare il loro compito pastorale.

Hunt dipinse il paesaggio del quadro sul posto e all'aperto, vicino al villaggio di Ewell, tra Kingston-upon-Thames e Epsom nel Surrey, lavorando per più di sei mesi, nel tentativo di rendere ogni forma con meticolosità scientifica e assoluta chiarezza, segno distintivo della prima pittura preraffaellita. Il dipinto fu salutato allora come il primo tentativo moderno di colorare le ombre. A differenza degli impressionisti francesi, Hunt non era interessato all'espressione degli effetti mutevoli dell'atmosfera e della luce, ma ai "veri" colori e alle forme della natura sotto la brillante luce del sole. Gli accesi colori alla Mantegna del *Pastore mercenario* sono in parte ottenuti lavorando su uno sfondo umido di colore bianco. Già i maestri inglesi Reynolds, Gainsborough e Lawrence avevano usato il bianco nella stesura preliminare a tempera e olio resinato che si asciugavano velocemente. Il minuzioso realismo raggiunto dai preraffaelliti nella resa del particolare fu generalmente riconosciuto in occasione della loro partecipazione al Salon, anche se le opere nel loro complesso furono considerate poco naturali (era inoltre difficile che la loro tecnica determinasse un largo seguito a causa del grande impiego di tempo richiesto).

I lavori più tardi. La maggior parte della pittura preraffaellita più tarda si concentrò meno sulla natura privilegiando la rappresentazione introspettiva di un mondo più intimista. L'incisivo stile lineare dal vivido colore venne sostituito da colori morbidi, forme indefinite e toni atmosferici. I ritratti fatti da Rossetti alla moglie Elizabeth Siddal nelle vesti della Beatrice di Dante ne sono un esempio. Lizzy Siddal, modella favorita dei preraffaelliti nei primi anni Cinquanta, lavorava come modista in un negozio di Cranbourn Street; nel 1852 conobbe Dante Gabriel Rossetti, che sposò nel 1860. Questi le insegnò a disegnare e a dipingere e l'aiutò a sviluppare il suo naturale talento per la poesia. Le infedeltà di Rossetti, un bambino nato morto, la dipendenza dalle droghe e dall'alcool produssero un progressivo deterioramento del loro rapporto, che condurrà Lizzy alla morte per avvelenamento da laudano nel 1862.

Beata Beatrix non è tanto un ricordo funebre, quanto un monumento alla loro vita insieme come moderni Dante e Beatrice, un parallelo, questo, caro a Rossetti, figlio di un rifugiato politico italiano. Le figure dello sfondo, Dante e Amore (o forse i fantasmi di Dante e Beatrice) contro un'indistinta Firenze, si guardano l'una l'altra, simbolo del legame che unisce le due coppie. Un uccello aureolato lascia cadere nel grembo di Lizzy un papavero, il fiore da cui proviene il veleno che la uccide. L'estasi rapita di Lizzy, al tempo stesso sensuale e spirituale, analogamente a quella della *Santa Teresa* del Bernini, partecipa di questo mondo e dell'eternità. Il quadro rifiuta la morte e fissa nell'immagine un'esaltazione dell'amata.

Gran parte dell'ispirazione di Rossetti trae origine da William Blake, di cui aveva comprato un manoscritto prima ancora di iniziare a dipingere. Il fascino di Rossetti per la dimensione spirituale è stato spesso fatto risalire a Blake, delle cui opere amava in particolar modo *I canti dell'innocenza*. Rossetti introdusse anche gli altri membri della Confraternita alle linee sinuose, ai vortici convulsi, alle figure androgine di Blake, che influenzarono il gusto di fine secolo, non solo attraverso le opere di Rossetti, ma anche attraverso quelle di Edward Burne-Jones, che con lui aveva studiato e che appartiene alla seconda generazione dei preraffaelliti.

Le opere della maturità di Burne-Jones, che aveva rinunciato alla carriera ecclesiastica a Oxford per dedicarsi alla pittura, dimostrano una sempre minore attenzione all'osser-



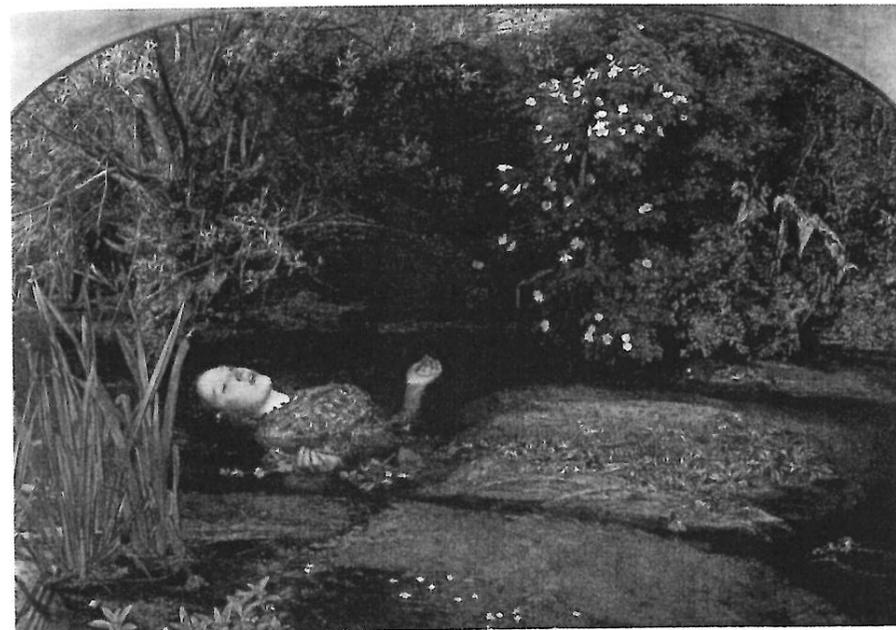
A sinistra
Dante Gabriel
Rossetti, *Beata
Beatrix*, 1863 c.
Olio su tela,
86,4 x 66 cm.
Tate Gallery, Londra.

A destra
John Everett Millais,
Ofelia, 1851-52.
Olio su tela,
76 x 112 cm.
Tate Gallery, Londra.

Sotto
William Holman
Hunt, *Il pastore
mercenario*, 1851.
Olio su tela,
76,5 x 109,5 cm.
City of Manchester
Art Galleries.



vazione della natura e una tendenza all'introspezione e a un intimismo profondi; la sua composizione è inoltre ricca di elementi specificamente decorativi. Burne-Jones tratta la su-



Sopra
Edward Burne-Jones,
La rosa selvatica,
1870-90.
Buscot Park,
© National Trust.

perficie pittorica secondo uno schema omogeneo, che ricorda i manoscritti miniati e gli arazzi medievali. Per rendersi conto di come sia cambiato lo stile preraffaellita è interessante confrontare gli sfondi della serie della *Rosa selvatica* di Burne-Jones con l'*Ofelia* di Millais. La vasta e variegata profusione di fiori, minuziosamente e accuratamente raffigurati

in *Ofelia*, ha il compito di infondere realtà e immediatezza alla scena, conducendo l'osservatore nel verdeggiante spazio dove tragicamente giace il corpo senza vita di *Ofelia*. Burne-Jones invece dipinge un'unica specie di pianta intricata, ossessivamente ripetuta fino a formare una superficie dall'accurato disegno bidimensionale, un vero e proprio disegno decorativo tipico dell'arazzo. Le languide e androgine figure sono immobili e bloccate dal fitto reticolo formato dai rami intrecciati in uno spazio quasi privo di profondità. Queste figure allungate e assortite, di reminiscenza botticelliana, e il ricco disegno degli sfondi lasceranno una impronta profonda e formativa nel settore delle arti decorative sia nella produzione religiosa che profana, attraverso l'Arts and Crafts Movement, di cui Burne-Jones fu importante collaboratore.

L'Arts and Crafts Movement

Il governo britannico aveva incoraggiato lo scambio tra arte e industria fin dal 1754 con la costituzione della Society of Arts, rifiorita sotto il principe Alberto nel 1847, e istituendo, nel 1835, scuole governative di arti applicate allo scopo di riqualificare il livello qualitativo ed estetico dei prodotti industriali di uso comune. Ruskin e alcuni dei preraffaelliti insegnarono in alcune di queste scuole divulgando tra gli allievi, orafi, gioiellieri, mobiliari, litografi e disegnatori, le loro idee sul ruolo dell'artista nella realizzazione dei manufatti e sul principio dell'aderenza alla natura.

Nella prima metà dell'Ottocento la prefabbricazione e la produzione di massa avevano decimato le tradizionali corporazioni artigianali, in cui il lavoro veniva fatto a mano. Gli sforzi fatti per cercare di unificare sul piano teorico l'arte e la manifattura portarono lavoro agli artigiani, elevando le qualità estetiche degli oggetti prodotti, ma in realtà gli artigiani fecero fatica ad adattarsi al processo di transizione dalla produzione di pezzi singoli; la conseguenza fu che ci si rivolse a progettisti stranieri, soprattutto francesi. Tuttavia negli anni che seguirono la Great Exhibition del 1851, Sir Henry Cole, famoso designer, scrittore, editore e funzionario statale, aprì il South Kensington Museum, collegandolo direttamente con le scuole pubbliche di design. Benché l'obiettivo principale del museo fosse quello di rieducare il gusto del pubblico, riuscì a aumentare considerevolmente il

numero di designers inglesi con grande incremento del lavoro nazionale.

In questa situazione di intreccio sempre più stretto tra arte e industria, influenti e autorevoli voci si levarono auspicando il ritorno della tradizione artigianale medievale. *Le pietre di Venezia* (1851) di Ruskin conteneva un capitolo "Sulla natura del gotico", in cui si analizza l'arte medievale come "espressione del piacere dell'uomo nel lavoro". Ruskin considerava l'artigianato medievale espressione dello spirito felice e omogeneo della società che lo aveva prodotto e le appassionate argomentazioni portate a suo sostegno infiammarono lo spirito missionario di William Morris, che divenne il principale fautore della trasposizione sul piano pratico del revival della tradizione artigianale attraverso la costituzione dell'Arts and Crafts Movement. Il movimento prese il nome dall'Arts and Crafts Exhibition Society, costituitasi a Londra nel 1888 e così denominata da uno dei suoi membri, T. Cobden Sanderson.

Morris, egli pure avviato alla carriera ecclesiastica, incontrò e divenne amico di Burne-Jones a Oxford. Entrato nello studio di architettura di George Edmund Street, i cui primi lavori furono influenzati da Ruskin, come lo stesso Burne-Jones si dedicò anche alla pittura insieme a Rossetti. Nel 1859 sposò Jane Burden, donna di una bellezza definita "formidabile", il cui volto divenne il paradigma della bellezza preraffaellita, soprattutto nei quadri di Rossetti e di Burne-Jones. Philip Webb, amico di Morris e suo collega nello studio di Street, progettò la loro Red House a Bexley, una rivoluzione nella concezione abitativa inglese, contraddistinta dalla ricerca di uno stile più semplice. La casa, in mattoni rossi, con due alti frontoni, finestre e porte ad arco gotico, finestre a oblò, aveva un tetto molto spiovente e un giardino quadrato. Per ammobiliarla opportunamente (gli elaborati mobili vittoriani avrebbero stonato con la semplicità della casa) vennero appositamente disegnati dei pezzi. A questo scopo Morris fondò nel 1861 una sua ditta, che si sarebbe specializzata in una produzione organizzata sulla falsariga delle botteghe medievali.

Contrario all'industrializzazione del design, Morris sosteneva un'arte creata dall'uomo per l'uomo. Se da un lato non riuscì a risolvere il dilemma economico per cui i prodotti fatti a mano rimanevano più cari e quindi destinati a un'élite e non al grande pubblico, come era invece suo desiderio, dal-



Sopra
La stanza da letto di Morris a Kelmscott Manor; il baldacchino del letto elisabettiano è stato ricamato da Jane e May Morris.

A destra
Vaso in argento con base di marmo, disegnato e prodotto da Omar Ramsden e Alwyn Carr, marchiato London 1900-01. Victoria and Albert Museum, Londra.

Una poltrona di quercia con sedile in vimini, disegnata probabilmente dallo studio di Norman Shaw nel 1876 e venduta dalla Morris & Co. Victoria and Albert Museum, Londra.



Pendente a forma di pavone in argento e perle del 1900, disegnato da C.R. Ashbee e realizzato dalla Guild and School of Handicrafts. Victoria and Albert Museum, Londra.

l'altro lato gli va attribuito il merito di avere posto le basi della futura produzione di massa, qualitativamente migliore, del Novecento.

La ditta di Morris progettava qualsiasi genere di oggetto d'arredamento e di uso quotidiano, dagli arazzi alle vetrate colorate, ai tappeti, ai tessuti, alle carte da parati e ai mobili, decorati dallo stesso Morris, da Rossetti e da Burne-Jones. Le loro invenzioni decorative ottennero un enorme successo, consolidando uno stile e influenzando la formazione del gusto del pubblico dell'epoca. Benché le prime creazioni della ditta venissero esposte nel 1862 all'International Exhibition (catalogate con la data del 1861, dieci anni dopo la Great Exhibition, ma posposte a causa della guerra d'indipendenza italiana), il vero impatto sul design inglese Morris lo ottenne solo intorno al 1870.

Le soluzioni figurative di Morris evitarono gli spazi spogli di gusto vittoriano in favore di motivi floreali e immagini che si riallacciavano ai rilievi celtici, ai codici miniati medievali e agli antichi arazzi. Tra i soggetti resi popolari da Morris prevalgono la margherita, il caprifoglio, il tulipano, la violetta e l'aquilegia e tra i vari uccelli il pavone, spesso raffigurato con le forme sinuose di un drago. Sicuramente fondamentale fu per lui *La grammatica degli elementi ornamentali* (1856) dell'architetto e designer Owen Jones, una ricca fonte di disegni decorativi di differenti culture e diversi materiali, dagli arazzi ai mosaici, con una particolare enfaticizzazione per i motivi piatti e le forme geometriche. Gli stessi principi vennero trasferiti nel campo editoriale con la fondazione, sempre da parte di William Morris, della Kelmscott Press nel 1890, che rinnovò la linea grafica del libro e l'arte tipografica, con un'immediata risonanza dell'industria internazionale.

Gli sforzi di Morris per promuovere un rinnovamento sociale ed estetico attraverso l'unificazione di arte e artigianato si ripercossero sul pubblico attraverso i suoi disegni, la sua produzione manifatturiera, la sua poesia e soprattutto, dal 1877 fino alla sua morte nel 1896, attraverso l'influenza determinante delle sue lezioni.

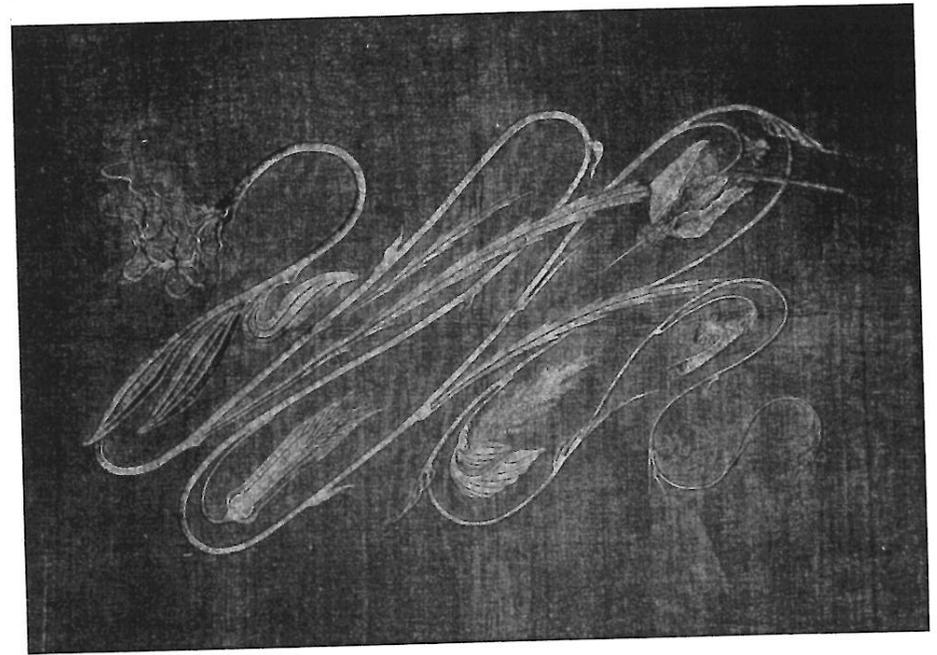
Il suo impegno sociale ne fece uno dei fondatori del socialismo organizzato in Inghilterra.

L'art nouveau

Nell'ultima decade del secolo avvenne un'unificazione dei principali valori estetici delle tecniche industriali e dell'Arts and Crafts Movement. Questo processo dalle fonti così diversificate (Blake, i preraffaelliti, l'arte orientale, l'arte celtica, l'arte decorativa, l'illustrazione dei libri) produsse uno stile decorativo veramente innovativo, il primo capace di operare con successo una rottura col passato. Questo stile interessò l'architettura, l'arredo di interni e le arti decorative e fu contrassegnato da un sinuoso linearismo, basato su motivi prevalentemente naturalistici, eloquentemente riassunti nella *Frustata* dell'artista jugendstil Hermann Obrist.

L'applicazione degli stilemi dell'art nouveau a tutte le arti produsse una sintesi delle arti e il fenomeno dell'artista universale, capace di lavorare in diversi campi e con materiali differenti. La diffusione del nuovo stile in tutta Europa e negli Stati Uniti fu ampia e rapida. Esso si chiamò in Francia modern style (il nome inglese in riferimento alle sue origini) o art nouveau, dal nome del negozio del mercante tedesco Siegfried Bing, aperto il 22 dicembre 1895 a Parigi; in Germania Jugendstil dalla rivista "Jugend"; in Italia stile floreale o liberty (con riferimento al negozio di Arthur Lasenby Liberty a Londra); in Catalogna stile modernista.

I più diretti progenitori dell'art nouveau furono l'Arts and Crafts Movement e lo sviluppo del design industriale, tra i cui più importanti rappresentanti è possibile rintracciare alcune premesse molto significative. Il frontespizio di *Le chiese della City di Wren* (1883) di Arthur Heygate Mackmurdo è fondato su uno dei principi di Owen Jones (*La grammatica degli elementi ornamentali*), per cui le forme ondulate devono avere origine da un'unica fonte. Mettendo insieme questo principio a quello dell'asimmetria e allungando le curve, Mackmurdo introdusse un motivo che nella decade successiva avrebbe contraddistinto lo stile art nouveau. Affascinato da Ruskin e da Morris, Mackmurdo fondò la Century Guild nel 1882, un'associazione di architetti, artisti e designers che si proponeva la riqualificazione dell'oggetto industriale; fu anche il principale animatore del periodico "The Hobby Horse" (nato nel 1884 e pubblicato da George Allen, editore anche delle lettere di *Fors, clavigera* di Ruskin), improntato a un profondo gusto per le forme medievali, che avrebbe influenzato la Kelmscott Press di Morris.



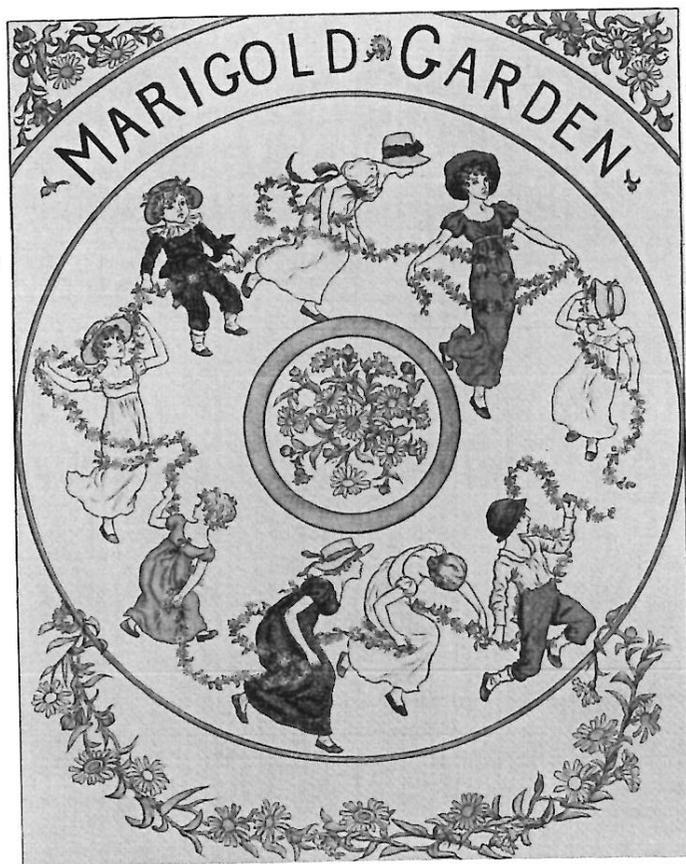
Hermann Obrist,
La frustata, 1895.
Ricamo in seta su
lana, 119 x 183 cm.
Stadtmuseum,
Monaco.

Christopher Dresser, che aveva frequentato la scuola di design di Henry Cole e studiato botanica, collaborò con Jones alla sua *Grammatica degli elementi ornamentali* e pubblicò nel 1862 *L'arte del disegno decorativo*. Prevalentemente indirizzato verso forme di genere naturalistico, i suoi disegni riguardavano un'ampia gamma di oggetti di uso comune nei più diversi materiali (articoli in metallo, vetrate, carte da parati, ceramiche, mobili). Le sue decorazioni naturalistiche influenzarono gli elementi ornamentali dell'architettura europea e degli Stati Uniti.

Walter Crane e Kate Greenaway produssero illustrazioni per libri per l'infanzia, influenzando il gusto di diverse generazioni. Le fonti di Crane vanno ricercate nei primi manoscritti miniati, in Blake e in Burne-Jones. I circa venti libri per bambini e le storie da lui illustrate includono *La bella e la bestia*, *La casa costruita da Jack*, *L'opera del bambino*. Realizzò anche disegni per tessuti, tappeti, piastrelle, vetrate, vasi e carte da parati.

Le illustrazioni di Kate (Catherine Greenaway) per pubblicazioni come "People's Magazine" e per cartoncini d'auguri ebbero grande successo. Il suo nome rimane però legato soprattutto ai libri per bambini, che ebbero circolazione internazionale. *Sotto la finestra*, per esempio, fu pubblicato an-

Kate Greenaway,
Frontespizio di
Marigold Garden,
1885.
26 x 22 cm.
Keats House,
Hampstead.



che in Germania e l'edizione francese vendette più di centomila copie. Ammirata da Ruskin per la bellezza del mondo da lei creato, Kate Greenaway fu con Walter Crane e Randolph Caldecott la più importante illustratrice nel suo campo. Anche vari musei stranieri iniziarono verso la fine del secolo ad acquistare le opere di questi artisti, consacrando come opere d'arte.

Disegnatore per eccellenza. Nei disegni di Aubrey Beardsley l'art nouveau raggiunse l'apice della sofisticazione cosmopolita. Bambino prodigio in campo musicale e letterario e molto dotato in quello artistico, la vita estremamente feconda di Aubrey Beardsley fu spezzata dalla tubercolosi a soli ventisei anni. Attese alle fonti più diverse, dai dipinti dei vasi greci all'arte rinascimentale, alle stampe giapponesi; tra i suoi

Vasi di Louis Comfort
Tiffany,
h. 48, 18 e 47,5 cm.
Haworth Art Gallery,
Accrington.



contemporanei aveva una predilezione per Whistler e Burne-Jones.

Da bambino, alla Grammar School di Brighton, copiava dalle illustrazioni di Kate Greenaway; frequentò poi la Westminster School of Art. Pubblicò delle illustrazioni sul primo numero di "The Studio" e fu direttore artistico di "The Yellow Book" (1894-96) e di "The Savoy" (nome ripreso dal celebre hotel progettato da Mackmurdo). Famose le sue illustrazioni per la *Salomè* di Oscar Wilde, per *Il ricciolo rapito* di Pope e la *Lisistrata* di Aristofane. Lo spregiudicato erotismo, la predilezione per il mistero e il mondo dell'inconscio, caratteristici del suo lavoro, gli procurarono da parte della critica l'accusa di decadente. Tuttavia la genialità con cui riusciva a interpretare e ad arricchire un testo attraverso il suo segno netto, lineare e sinuoso portò l'illustrazione e il disegno a un livello qualitativo di espressività e raffinatezza estreme.

L'interesse per l'inconscio dimostrato da Beardsley era un altro aspetto dell'art nouveau, che andò sviluppandosi soprattutto alla fine del secolo e di cui la fontana di George Minne al Folkwang Museum dell'Aia è uno dei migliori esempi. Il tema del narcisismo è chiaramente espresso dalla

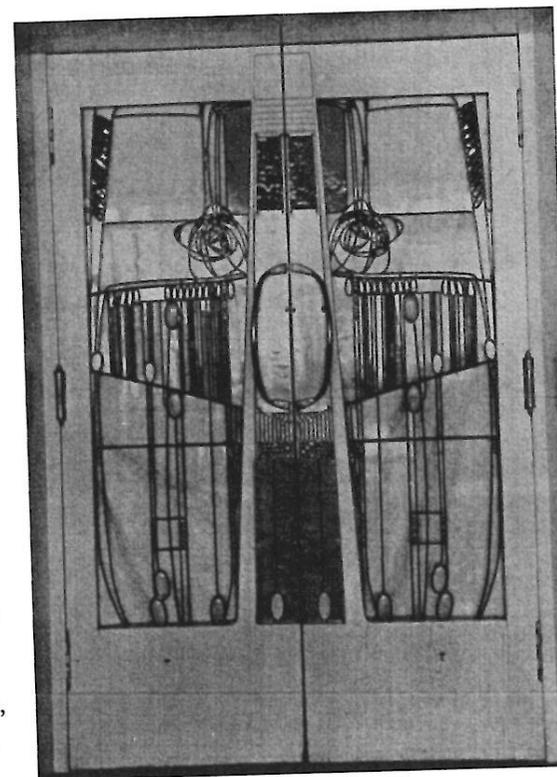
figura giovanile inginocchiata, intenta a fissare il proprio riflesso nell'acqua, che si ripete per ben cinque volte intorno alla vasca.

Sullivan e Tiffany. L'architetto americano Louis Sullivan ricorse allo stile dell'art nouveau soprattutto per arricchire le superfici dei suoi edifici. Pur mantenendole sempre visibili, ricopriva le strutture di metallo con rivestimenti ornamentali di terracotta, di mattoni o di pietra. Riesce inevitabile il paragone tra i disegni di questi montanti, che salivano fino a connettersi all'attico, come nel caso del Condict Building di New York, e il modo di operare tipico dell'art nouveau. Le finestre a oblò di Sullivan (Guaranty Building e Wainwright Building) sono chiaramente riprese dall'Arts and Crafts Movement (la Red House di William Morris, progettata da Philip Webb).

La personalità più rappresentativa dell'art nouveau negli Stati Uniti fu Louis Comfort Tiffany che, in seguito a un viaggio di studio a Parigi, passò dalla pittura alla decorazione d'interni. Influenzato dall'art nouveau così come dall'arte moresca e giapponese, incorporò tali forme e modelli all'interno di un nuovo metodo di lavorazione del vetro, producendo impasti iridescenti e opalescenti che chiamò "favrite" (da "faber", il nome latino di artigiano); ogni oggetto era prodotto come un pezzo d'arte unico. La sua produzione, iniziata con la progettazione di vetrate, si estese alle lampade, ai vasi e a ogni altra forma di produzione in vetro, ottenendo un enorme successo. Le sue opere, caratterizzate da forme morbide e sinuose in vetro trasparente e opaco dai ricchi colori con effetti metallici, riprendevano i motivi dell'art nouveau come le penne di pavone.

Charles Rennie Mackintosh. Con Charles Rennie Mackintosh e gli allievi della Glasgow School, l'art nouveau acquista una dimensione più lineare e simmetrica, e meno figurativa, quasi un'anticipazione dell'arte e dell'architettura del Novecento. Significative in questo senso sono le porte per uno dei Tea Rooms di Miss Cranston a Glasgow: in legno dipinto, metallo e vetro colorato, la simmetria generale è risolta nella contrapposizione quasi perfettamente speculare dei pannelli.

Mackintosh studiò alla Glasgow School of Art e con le sorelle Macdonald, Margaret (che sposò) e Frances, progettò opere grafiche e lavori in metallo nello stile art nouveau.



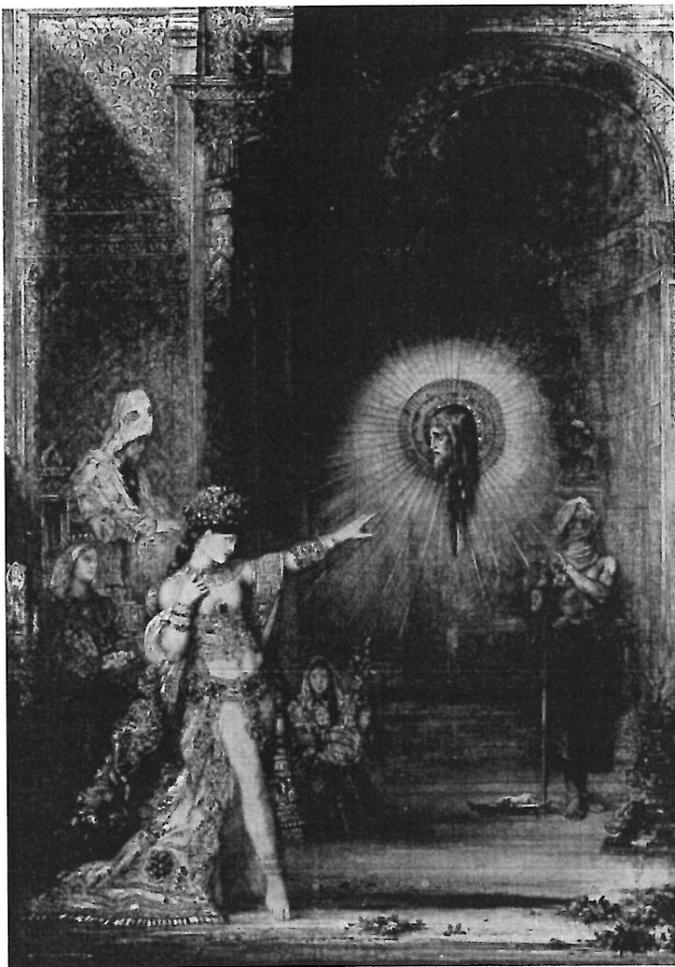
Charles Rennie Mackintosh, Porte per la Room de luxe al Willow Tea Rooms, 1903. Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Mackintosh Collection.

Simbolismo e fantasia

Frustrati dal dilagante materialismo del tempo, un numero sempre più elevato di artisti tentò di trovare un nuovo significato esistenziale nella ricerca introspettiva di valori universali e personali. Non sempre l'esplorazione che essi condussero nella dimensione onirica ed emozionale giunse alle soluzioni sperate, tuttavia riuscì a dare forma a un'arte fondata su temi e simboli che erano espressione del malessere dell'epoca: la morte, il sesso, la credenza nei demoni, la spiritualità. Salomè che osserva la testa severa di Giovanni Battista nell'*Apparizione* di Gustave Moreau è l'incarnazione della lussuria e immagine della *femme fatale*; mentre *Morte; la mia ironia supera tutti gli altri* di Odilon Redon testimonia come l'artista fosse affascinato dal soprannaturale e dal linguaggio simbolico dei sogni.

Il crescente misticismo si manifestò in Francia attraverso elaborate forme ornamentali che misero le arti figurative in

Gustave Moreau,
L'apparizione, 1876.
Acquarello,
105 x 72 cm.
Louvre, Parigi.



rapporto con la rinascita dell'ordine dei Rosacroce (culto esoterico le cui radici risalivano all'antico Egitto, risuscitato dagli scritti di Johan Valentin Andrea). Joséphin Péladan, critico e romanziere, che si proclamava discendente dei re magi e si vestiva con antichi abiti assiri, era il loro maestro. Punto centrale della sua filosofia era l'immagine unificata di uomo e donna, tema del suo romanzo *L'androgino* (1891), figura che egli vedeva incarnata nel *Giovanni Battista* di Leonardo. Attraverso l'attrazione e la conseguente unificazione dell'uomo con la donna, la figura umana raggiunge la completezza. La funzione dell'arte diventa a questo punto

Leonardo da Vinci,
Giovanni Battista.
Louvre, Parigi.



essenziale, poiché solo l'arte, non certo la natura, è in grado di creare l'androgino e liberare l'uomo dalla sessualità, perché raggiunga la sua compiutezza.

I Salons de la Rose + Croix aprirono il 10 marzo 1892 alla Galerie Durand-Ruel, preceduti da una messa solenne nella chiesa di Saint Germain L'Auxerrois con musiche dal *Parsifal* di Wagner. Almeno settanta artisti esposero più di duecento opere e l'avvenimento fu salutato da alcuni critici come la grande mostra dell'anno. Benché non appartenessero al gruppo, gli ispiratori erano Redon, Moreau e Burne-Jones. Fra gli artisti di questa prima mostra c'era Emile Bernard, legato al gruppo dei pittori di Pont-Aven in Bretagna, guidato da Paul Gauguin.

Il postimpressionismo

Paul Gauguin. Bernard incontrò per la prima volta Gauguin (1848-1903) a Pont-Aven in Bretagna nel 1886: due anni dopo iniziarono a lavorare insieme. L'interesse di Bernard per l'arte medievale lo aveva portato a sviluppare, insieme all'amico Louis Anquetin, uno stile piatto e decorativo a zone nettamente circoscritte di colore (cloisonnisme), come

nelle vetrate medievali o negli smalti *cloisonnés* (i cloisons erano gli scomparti o celle che delimitavano le paste di ceramica o di vetro colorati). Questo stile, il cloisonnisme, caratterizzato da disegni piatti a colori vivaci, spesso sottolineati da contorni scuri o neri, si adattava perfettamente all'interesse di Gauguin per l'arte giapponese e primitiva e per le arti applicate (realizzò delle ceramiche con motivi ornamentali bretoni).

Le idee, gli stati d'animo e le emozioni che ispiravano il lavoro di questi artisti erano strettamente legati alla letteratura simbolista, secondo cui "l'idea deve vestirsi di forme sensoriali", come scrisse il poeta Jean Moréas nel *Manifesto simbolista*, pubblicato su "Le Figaro" nel 1886. Le teorie simboliste sono magistralmente riassunte nella *Visione dopo il sermone* di Gauguin. Giacobbe rappresenta il simbolo dell'alienazione e della rigenerazione: poiché aveva ingannato il padre Isacco rubando la primogenitura al fratello Esaù e la benedizione paterna in punto di morte, fu condannato a vivere separato dalla madre Rebecca. Solamente attraverso una serie di tribolazioni purificatrici e di rivelazioni miracolose, Giacobbe poté riconciliarsi con Dio e la famiglia. Il dipinto mostra Giacobbe mentre lotta con un angelo messaggero di Dio che gli rivela il suo nuovo nome, Israel, progenitore del popolo ebreo; Gauguin, inoltre, ambienta questa scena nel nativo paesaggio bretone, caratterizzato da una mucca e da un albero di mele. L'opera ricollega il mondo reale a quello della Bibbia mediante la visione apparsa a un gruppo di contadine bretoni all'uscita dalla chiesa la domenica mattina.

L'effetto dell'apparizione è reso mediante la rappresentazione fuori misura dei gruppi: la mucca troppo piccola, le contadine bretoni, con le loro cuffie bianche, troppo grandi. La superficie della composizione è divisa diagonalmente dall'albero di mele, come in una stampa giapponese. L'assenza di ombre, le forme dal colore piatto e nettamente definito illustrano le nuove idee compositive di Gauguin. Egli avrebbe voluto collocare il quadro nella chiesa medievale della vicina Nizon, convinto della sua compatibilità con il carattere dell'antico edificio, ma il parroco fu costretto a rifiutare rispettosamente l'offerta di Gauguin, poiché i suoi parrocchiani, spiegò, non avrebbero capito il quadro.

La sintesi delle possibilità espressive della linea e del colore, tese a sottolineare o a semplificare la pittura, che fu otte-

nuta da Gauguin e dai suoi amici, è molto ben illustrata dai quadri che essi esposero al Café Volpini di Parigi. Gauguin, che si considerava un impressionista, riassunse queste due tendenze nel titolo della mostra: "Gruppo impressionista e sintetista" (1889).

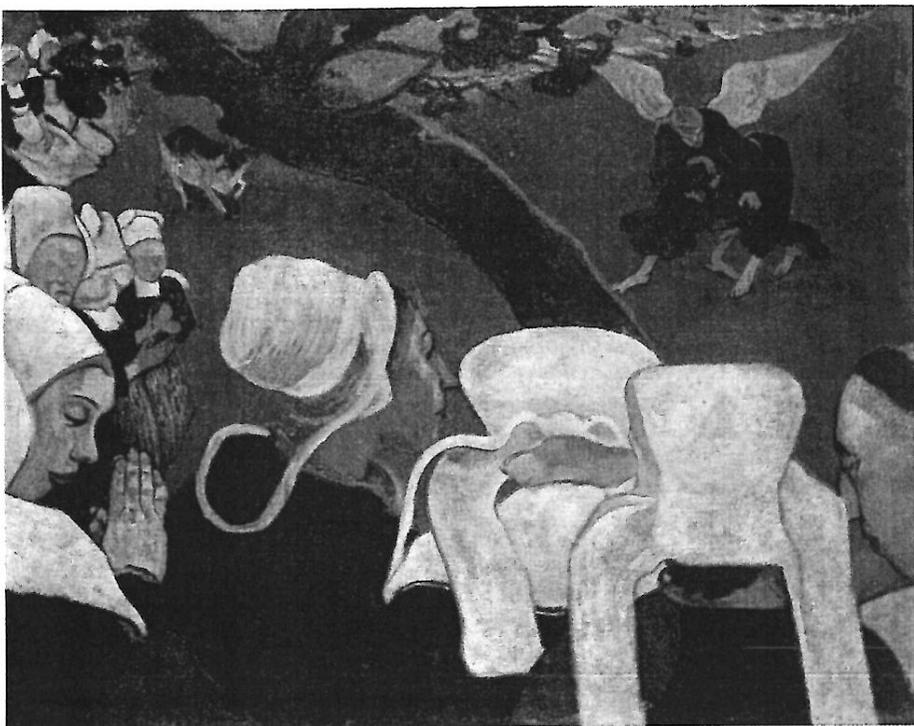
Le idee sviluppate da Gauguin, che era considerato il profeta di una nuova arte, e dal suo gruppo di Pont-Aven, trovarono continuità nel gruppo dei Nabis (termine ebreo per "profeta") di cui faceva parte Maurice Denis, al quale si deve una definizione della pittura moderna: prima che un dipinto diventi la raffigurazione di un cavallo, di un nudo o di qualsiasi altra cosa, è essenzialmente una superficie piatta ricoperta di colori secondo un certo disegno.

Gauguin, insieme a Cézanne, Van Gogh e Seurat, che erano considerati impressionisti, elaborarono un genere di pittura di grande impatto sull'arte della loro epoca e su quella del Novecento, che fu chiamata postimpressionismo. Con questo termine, in realtà impreciso, si è voluto coprire quel periodo che va dall'ultima mostra impressionista del 1886 alla nascita del cubismo, nella prima decade di questo secolo. Il nome, coniato dal critico Roger Fry, venne usato per la mostra "Manet e il postimpressionismo" da lui organizzata a Londra nel 1910-11.

Gauguin arricchì il suo stile impressionista di colori vivaci, conferendogli una nuova struttura e collegandolo con il simbolismo contemporaneo. Le opere che egli produsse nel periodo di Pont-Aven furono tra le più importanti e influenti per il successivo sviluppo dell'arte. Intorno al 1890 si stabilì a Tahiti, e quello è forse il periodo della sua vita più noto, durante il quale creò una pittura tutta tesa a cogliere gli aspetti della vita semplice di quel popolo non contaminato dalla civiltà occidentale.

Van Gogh, insoddisfatto dei limiti che sentiva nell'impressionismo, volle riportare il sentimento e l'espressività in pittura e per questo fu anche definito un espressionista. Cézanne evocò e Seurat impose all'impressionismo una dimensione strutturale.

Paul Cézanne. Paul Cézanne (1839-1906) volle "fare dell'impressionismo qualche cosa di solido e durevole, come l'arte dei musei". Da questa affermazione risulta evidente il suo interesse per la struttura permanente propria della natura, base da cui svilupperà il suo stile maturo, con il quale attinse



Paul Gauguin,
*Giacobbe lotta con
l'angelo o La visione
dopo il sermone*,
1888.

Olio su tela,
73 x 93 cm.
National Gallery of
Scotland, Edimburgo.
Gauguin illustra ciò
che lui definisce la
"superstiziosa
semplicità" di quelle
persone che guardano
collettivamente un
evento che ha luogo
solo nella loro
immaginazione.

al rigore dei maggiori capolavori dell'antichità classica. Ispiratosi negli anni giovanili a Delacroix, Courbet e Manet, Cézanne tentò di imitarli non sempre con successo.

Cézanne non condivideva l'enfasi posta dagli impressionisti nella rappresentazione dei mutevoli effetti della luce e del colore in natura; sentiva piuttosto l'esigenza di una struttura e di un tempo per riuscire a trasferire la natura sulla tela. Lentamente e metodicamente sviluppò un suo stile fondato sull'osservazione meticolosa della natura, preoccupato di come rendere la pittura, di come applicare il colore e di come usare la pennellata. Il suo obiettivo era quello di arrivare a delle composizioni ordinate e armoniose, in cui si ritrovasse i rapporti formali e tonali osservati in natura, applicando questo stesso principio sia al paesaggio sia alla natura morta sia al ritratto.

In *Natura morta con fruttiera, bicchiere e mele*, ogni singolo frutto è considerato separatamente e ognuno da un punto di vista differente, il che significa che le dimensioni dei singoli pezzi non sono necessariamente conformi tra loro



Paul Cézanne, *Natura
morta con fruttiera,
bicchiere e mele*,
1877-79.
Olio su tela,
46 x 55 cm.
Coll. René Lecomte,
Parigi.

e con la composizione complessiva. Ciò nonostante le diverse prospettive degli oggetti sono combinate in modo da formare una composizione equilibrata. Per esempio la parte superiore dell'alzata di frutta è raffigurata da un punto di vista diverso da quello della sua base; lo stesso accade per il bicchiere. Il piatto dell'alzata è sospinto verso sinistra rispetto alla base, ciò nondimeno il piatto è in opportuno rapporto con il gruppo di foglie nell'angolo superiore di sinistra, ripreso da un altro gruppo di foglie sulla destra. Una marcata diagonale è formata dalle foglie in alto a sinistra, dal piatto, dal gruppo di mele al centro, dal coltello e dal lembo di stoffa in basso a destra. Una diagonale più debole (perché in toni scuri e quindi arretranti) è stabilita dalle foglie dell'angolo superiore destro, dal bicchiere, dal gruppo di frutta centrale e dall'orlo della tavola in basso a sinistra. L'intersezione delle due diagonali al centro della composizione crea una struttura equilibrata su cui Cézanne costruisce il suo dipinto.

Ogni oggetto è costruito mediante accurate pennellate, ciascuna delle quali ha il compito specifico di riprodurre l'effetto della luce riflessa e l'arretramento dei piani. Questi piani raffigurano a loro volta le forme fondamentali: coni e sfere proprie della struttura geometrica della natura. Ogni oggetto è correlato a quello vicino, definendo un suo proprio spazio. Cézanne preferiva pensare in termini di distanza tra gli oggetti, più che di spazio.



Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1886-88. Olio su tela, 66 x 90 cm. Courtauld Institute Galleries, Londra.

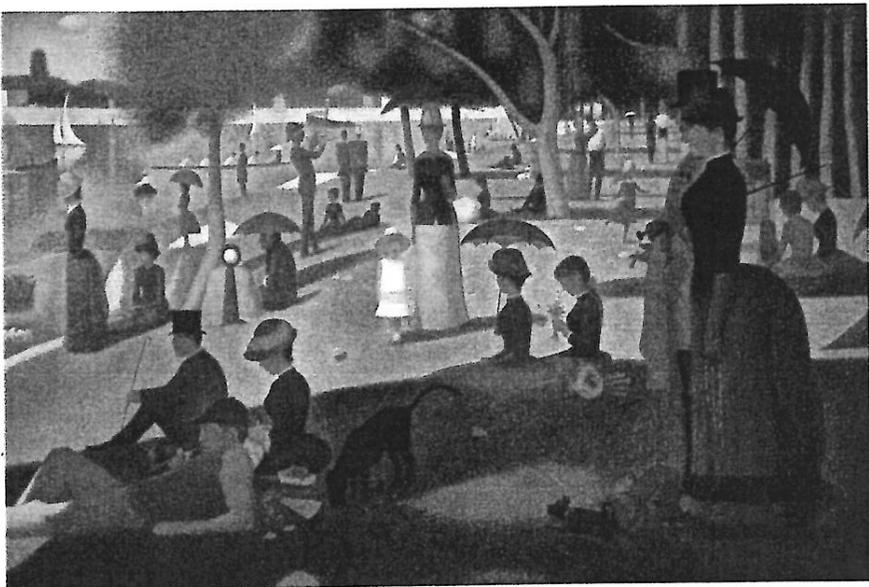
I migliori risultati raggiunti da Cézanne nei suoi paralleli con la natura sono gli innumerevoli quadri che hanno per soggetto la montagna che sorge presso Aix. Nel *Mont Sainte-Victoire* ogni forma mossa del paesaggio naturale viene trattata come ogni singolo frutto nella natura morta. Nella pittura di paesaggio, tuttavia, le infinite variazioni di tonalità della natura vengono accuratamente registrate mediante il rapporto che ogni pennellata instaura con quella successiva. L'effetto complessivo è una gamma abbastanza limitata di colori, ma estremamente ricca di valori tonali. In questo modo Cézanne realizza una rappresentazione completa delle sottili armonie della natura. Negli ultimi anni di vita il suo interesse andò sempre più concentrandosi sulle ombre e i diversi dipinti del Mont Sainte-Victoire, in un primo tempo dominati da caldi toni bruni, acquistarono via via tonalità sempre più azzurre.

Georges Seurat. Georges Seurat (1859-1891) realizzò dipinti altamente organizzati e meticolosamente eseguiti, che avevano poco in comune con le idee strutturali di Cézanne. Allievo all'École des Beaux-Arts, sensibile alla manipolazione

della luce e del colore degli impressionisti, alle idee di Delacroix e alle contemporanee teorie sul colore, Seurat sviluppò un approccio sistematico alla linea e al colore di estrema precisione. Le teorie estetiche di Charles Henry nell'*Introduzione a un'estetica scientifica* diedero a Seurat la base scientifica per mettere in rapporto stati d'animo ed emozioni con le linee e i colori; ad esempio, la tranquillità veniva rappresentata da una combinazione equilibrata di valori di luce e di ombra, di colori freddi e caldi e di linee orizzontali. Da qui sviluppò la teoria divisionistica (chiamata anche "pointillisme"), un termine che si riferisce alla sua attenzione alle combinazioni ottiche del colore (già studiate dagli impressionisti) e alla natura della sua pennellata. Piccoli tocchi di colori primari, come il blu e il giallo, messi uno accanto all'altro producono nell'occhio dell'osservatore un colore secondario, in questo caso il verde, più brillante che non mescolandoli sulla tavolozza. Tutte le pennellate sono di misura uniforme, determinate dalla dimensione del dipinto e dalla distanza da cui deve essere osservato, perché la combinazione ottica abbia luogo. Le macchie di colore continuano sulla cornice incorporandola alla composizione. Lo stile di Seurat prese anche il nome di "neoimpressionismo".

Domenica pomeriggio all'isola de La Grande Jatte, il suo quadro più famoso, mostra la tecnica a piccoli tocchi sviluppata da Seurat e il grande equilibrio della composizione, raggiunto mediante la miriade di piccole pennellate, ma anche con la rigidità delle figure poste di profilo e di fronte, con la forza degli elementi verticali e orizzontali e con l'organizzazione dei gruppi di figure, disposti su una serie di piani arretranti. L'uso di più piani prospettici (non esiste un unico punto di osservazione del quadro) contribuisce a dare alla composizione una dimensione piatta e immobile, e a porre la figura della bambina vestita di bianco al centro della composizione. Dato che il bianco è l'unione dei tre colori primari e dei loro composti, la piccola figura diventa un punto risolutivo che rafforza l'impressione di immobilità trasmessa dal quadro.

Vincent Van Gogh. Vincent Van Gogh (1853-1890), che studiò teologia e lavorò come missionario in Olanda e in Belgio, si dedicò completamente alla pittura solo dopo il 1880. Passionale, sensibile e molto intelligente, Van Gogh non ottenne molti successi nel corso della sua vita in nessuna



Georges Seurat,
*Domenica pomeriggio
all'isola de La Grande
Jatte*, 1884-86.
Olio su tela,
206 x 305 cm.
© The Art Institute of
Chicago, Helen Birch
Bartlett Memorial
Collection.

delle attività intraprese e la sua vicenda umana fu tormentata e costellata da tragedie. I suoi lavori giovanili, tra cui *Mangiatori di patate*, nascono da una tavolozza molto scura e riguardano prevalentemente scene di vita contadina.

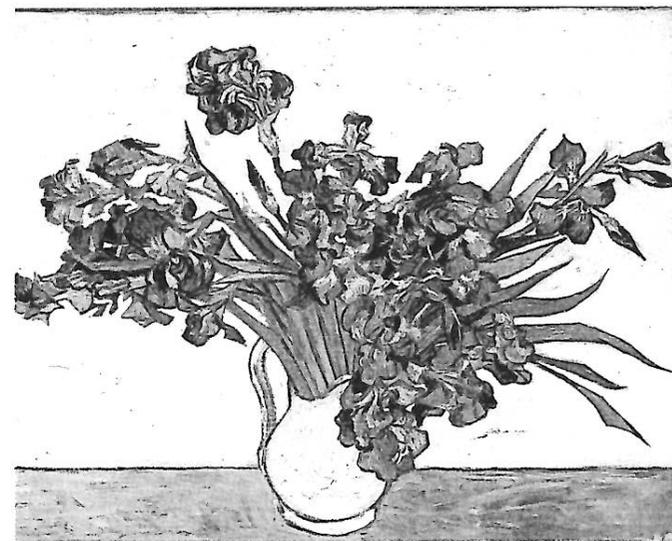
Quando vi si trasferì nel 1886, Parigi (dove aveva già lavorato dieci anni prima presso un mercante d'arte) era il luogo ideale per uno studente d'arte legato all'avanguardia. Le mostre dei giovani pittori erano numerose; molte riviste, di recente fondazione, pubblicavano i lavori di nuovi scrittori. Il fratello Theo, mercante d'arte, lo aiutò e lo introdusse tra gli impressionisti, che lo accolsero favorevolmente. Affascinato dalla loro pittura e dalle loro idee, Van Gogh schiarì subito la sua tavolozza, iniziò a dipingere scene parigine e sperimentò le teorie di Seurat e del suo seguace Paul Signac. In alcuni dei suoi ritratti, per esempio, usava l'accorgimento di un alone di colori complementari allo sfondo, come nell'*Autoritratto* del 1887. Presso la galleria Bing fece anche molte copie di stampe giapponesi.

A poco a poco il suo comportamento imprevedibile gli alienò la simpatia dei pittori, dei modelli, praticamente di tutti, fuorché di Theo. Benché Theo si rendesse conto della tensione, ebbe sempre una grande fede nel talento del fratello, e comprese le sue esigenze psicologiche. Nel 1888, diventandogli intollerabile vivere a Parigi, Van Gogh si trasferì a lavorare in solitudine ad Arles; egli sperava di poter aprire



Vincent Van Gogh,
Notte stellata, 1889.
Olio su tela,
73,7 x 92 cm.
The Museum of
Modern Art, New
York; lascito di Lillie
P. Bliss.

Vincent Van Gogh,
Iris, 1890.
Olio su tela,
73 x 93 cm.
The Metropolitan
Museum of Art,
New York; dono di
Adele R. Levy, 1958.





Vincent Van Gogh,
Mangiatori di patate,
1885.
Olio su tela,
82 x 114 cm.
Stedelijk Museum,
Amsterdam.

uno studio che avrebbe attirato i pittori di Parigi. Gauguin andò a trovarlo portandogli il messaggio del sintetismo, cui Van Gogh rispose con l'abituale entusiasmo. *Notte stellata*, dipinta un anno dopo, si ricollega al nuovo stile di Gauguin nella sottolineatura delle colline, delle case e della chiesa, mentre i turbini e i vortici di colore intenso, che spiccano contro l'oscurità della notte, creano una dimensione ossessiva che si avvicina alla sensibilità simbolista. L'inconfondibile pennellata di Van Gogh, fatta a virgola, e la varietà delle superfici dallo spesso e pesante impasto intervallato da tratti di tela nuda e appena colorata, che sono alla base della sua pittura malinconica, potevano anche trasformarsi in puro incanto, come in alcune composizioni floreali dello stesso periodo. Lo attiravano particolarmente i diversi contrasti dei colori primari con i loro complementari: rossi gladioli in un vaso blu contro uno sfondo giallo, lillà arancioni contro uno sfondo blu.

La visita di Gauguin si verificò dopo un periodo che aveva troppo compromesso la stabilità psicologica dell'artista e che finì con il mettere in crisi il loro rapporto. Ubriaco, Van Gogh finì per tagliarsi un orecchio. Questo fatto convinse definitivamente Gauguin, già preoccupato dal comportamento bizzarro dell'amico, a comunicare a Theo le condizioni del fratello e a lasciare Arles. Con la sua partenza si in-

frangeva anche il sogno di Van Gogh di creare uno studio di artisti nel Mezzogiorno.

Durante un alterno periodo di collassi nervosi e di ricoveri nel manicomio di St. Rémy ad Arles e poi in quello di Auvers, Van Gogh dipinse molti paesaggi, nature morte con fiori e autoritratti (fu l'artista che con Rembrandt dipinse più autoritratti) dai vivaci colori e di particolare espressività per luce ed emozioni. L'intensa gioia espressa dalla natura di questi quadri non lascia trapelare nulla del travaglio interiore che lo possedeva.

Affittata una stanza ad Auvers per potersi concentrare sul suo lavoro senza distrazioni, Van Gogh trascorre un breve periodo molto produttivo di calma e ottimismo. Ma, angosciato a causa delle difficoltà che Theo stava attraversando con la sua galleria e che Vincent temeva potessero ripercuotersi sull'appoggio finanziario che gliene veniva, e a seguito d'una disputa avuta con il suo medico, cadde in un'altra profonda crisi nervosa. Il 27 luglio 1890, di domenica, al tramonto, se ne andò nei campi e si sparò un colpo di rivoltella; ma anche in quest'ultimo gesto disperato non ebbe successo: la pallottola mancò il cuore. Si dice che se ne sia tornato nella sua stanza, dove giacque fino a che non fu trovato dalla padrona che lo chiamava per la cena. Ma la pallottola non poté essere rimossa; Theo fu convocato e il mercoledì successivo Vincent moriva tra le braccia del fratello. Theo non si riprese dalla perdita e cinque mesi più tardi, in Olanda, all'età di trentatré anni moriva di "crepacuore", come dichiarò il suo medico.

La morte di Theo fu vissuta con profondo dolore dai pittori dell'avanguardia. Egli aveva capito le loro opere ed era riuscito a farsi una clientela che apprezzava il contributo portato dai postimpressionisti nel periodo di transizione attraversato dall'arte alla fine dell'Ottocento.

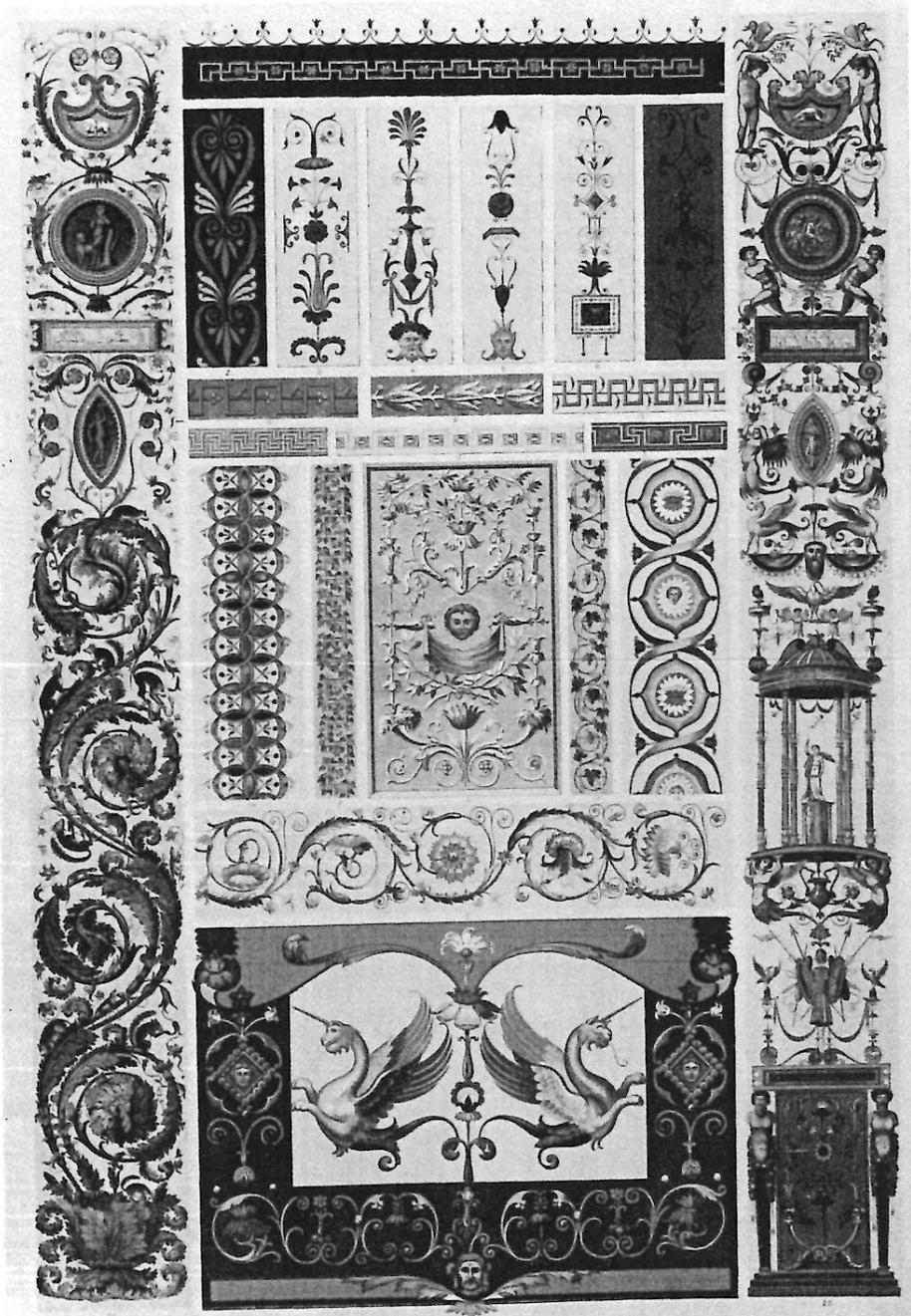
J.A. McNeill Whistler

Il nuovo rapporto tra arte e lavoro, operato da Morris, derivava dalla convinzione di Ruskin che il valore di un'opera d'arte dipendeva dalla mole di lavoro in essa investito. Questo assunto fu alla base della critica mossa a *Notturmo in nero e oro: fuoco d'artificio*, di James McNeill Whistler, esposto in occasione dell'inaugurazione della Grosvenor Gallery nel 1877 (una galleria che permise agli artisti di esporre al di fuori della Royal Academy). Tema del quadro sono i fuochi d'artificio a Cremorne Gardens, un parco pubblico a Chelsea; la sua composizione priva di struttura provocò l'attacco di Ruskin, che la definì sciatta, quasi un affronto ai canoni dell'arte. Nella sua dura critica in *Fors clavigera*, una serie di lettere di incoraggiamento agli artigiani britannici, dirette a promuovere un miglioramento delle qualità del design nell'industria, afferma: "Ne ho viste e sentite delle belle a proposito dell'impudenza cockney; ma non avrei mai pensato di sentire un bellimbusto chiedere 200 ghinee per gettare un barattolo di vernice in faccia al pubblico". Poiché Ruskin era a quel tempo professore di Belle arti a Oxford, e il più autorevole critico inglese, Whistler si rese conto di non potere lasciar cadere l'attacco nel vuoto, citò quindi Ruskin in giudizio per diffamazione e vinse la cifra simbolica di un quarto di penny. Le spese della causa lasciarono però il pittore senza un soldo e la pubblicità che gliene derivò non fu proprio di vantaggio alla sua reputazione.

Se la vittoria fu in realtà per Whistler finanziariamente e psicologicamente dannosa, le voluminose testimonianze raccolte per la causa rappresentano una documentazione di valore per le questioni messe in discussione. La sua testimonianza, per esempio, dimostra chiaramente gli opposti punti di vista a proposito del rapporto esistente tra arte e lavoro. Quando Whistler fu invitato a giustificare il prezzo da lui richiesto per un lavoro di due giorni (il tempo a disposizione, aveva detto, lo aveva spinto a dipingere il *Notturmo*, cosa probabilmente falsa) egli rispose che il suo prezzo si basava sulla valutazione del tempo di un'intera vita.

Whistler, americano di nascita (proveniente da Lowell, nel Massachusetts), dichiarò al processo di essere nato a San Pietroburgo in Russia. Aveva frequentato West Point, dove studiò con Robert Weir (che aveva a sua volta studiato con Pietro Benvenuti, pittore neoclassico di Firenze); in seguito,

Pagina illustrata tratta da *La grammatica degli elementi ornamentali* di Owen Jones, 1856.

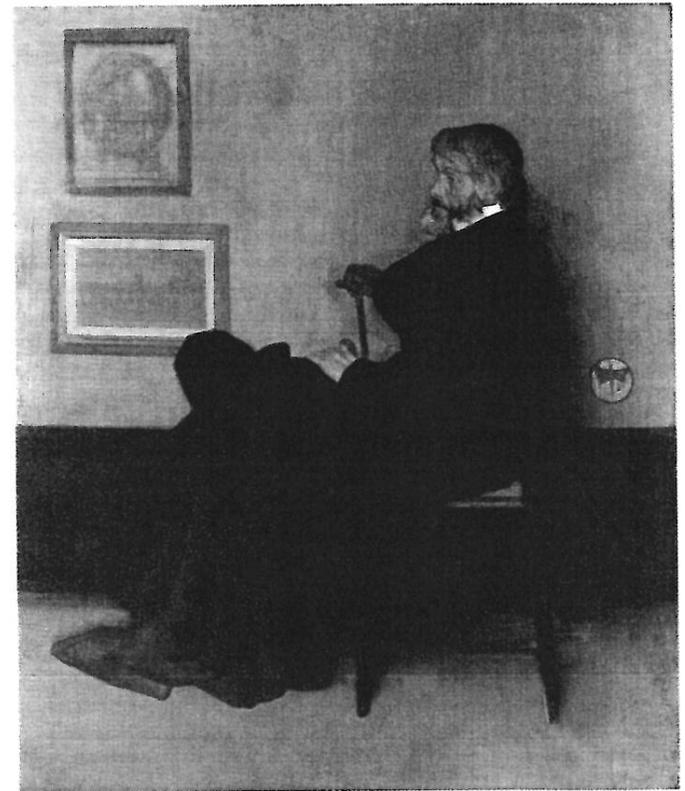


James Whistler,
*Notturmo in nero e
oro: fuoco d'artificio*,
1874.
Olio su tavola,
60,3 x 46,7 cm.
Dono di Dexter M.
Perry jr., courtesy
Detroit Institute of
Arts.



prima di trasferirsi in Europa, aveva fatto il disegnatore per la US Coast Survey a Washington, dove sviluppò le sue doti di incisore. Visse a Parigi dal 1855 al 1859 (e poi di nuovo nel 1892), in seguito si trasferì a Londra dove si stabilì definitivamente, eccetto alcuni viaggi in Sud America e a Venezia. A Parigi incontrò Fantin-Latour e Degas e lavorò con Courbet, del cui insegnamento e della cui influenza più tardi si sarebbe lamentato per la loro mancanza di disciplina. Rimpiange di non aver potuto studiare con Ingres, dal quale avrebbe voluto imparare i fondamentali della composizione, del colore e dell'anatomia, elementi che mancavano alla sua formazione. Fu un vero "cosmopolita", e né l'Inghilterra né la Francia furono in grado di rivendicarlo come proprio arti-

James Whistler,
*Arrangiamento in
grigio e nero n. 2*
- *Thomas Carlyle*,
1872.
Olio, 171 x 143,5 cm.
Glasgow Art Gallery
and Museum.



sta. Gli inglesi lo consideravano un impressionista, i francesi lo identificavano con la scuola di pittura inglese. Questa confusione derivava in parte dal fatto che Whistler aveva frequentato lo studio di Gleyre e che nei primi anni Settanta aveva esposto insieme a Monet, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, e Fantin-Latour alla Bond Street Gallery e inoltre dal fatto che il suo stile rifletteva l'influenza francese; del suo quadro *Al piano*, ritratto della sorellastra con la figlia, era infatti stata notata una somiglianza con *Le due sorelle* di Fantin-Latour, dello stesso periodo.

Intorno al 1860 la ricerca di nuove possibilità cromatiche e di un rinnovamento nella composizione condusse Whistler a interessarsi alle stampe giapponesi, al disegno cinese e ai preraffaelliti. Nel 1862 conoscerà infatti Rossetti, di cui poco dopo diventerà vicino, a Chelsea.

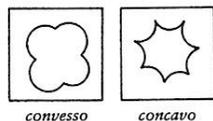
Verso una nuova definizione della pittura. Insoddisfatto della mancanza di precisione che avvertiva nei suoi lavori, e al-

la ricerca di un maggior controllo del mezzo pittorico, Whistler, intorno al 1870, sviluppò un sistema compositivo e cromatico fondato su sottili rapporti strutturali e tonali. L'assenza della prospettiva tradizionale e le sfumate tonalità di questo nuovo sistema hanno un evidente riferimento alle stampe giapponesi.

Per Whistler un dipinto era prima di tutto l'organizzazione di linee, forme e colori strettamente correlati alla cornice che contiene la tela o la tavola; considerava essenziale il rapporto che lega l'opera nel suo complesso a tutte le singole parti. *Arrangiamento in grigio e nero n. 2*, il ritratto dello storico, filosofo e saggista scozzese Thomas Carlyle, riassume il nuovo sistema di linee, forme e colori su una superficie piatta, sviluppato da Whistler. La figura di Carlyle, gli oggetti della stanza, lo sfondo e la cornice sono componenti altrettanto importanti dei colori e delle loro interrelazioni tonali. Nel dipinto ogni sforzo è teso a raggiungere un equilibrio tra rappresentazione e pura esperienza estetica. La composizione è un rettangolo verticale diviso in tre rettangoli orizzontali, formati dalla parete, dal pavimento e dalla congiunzione tra questi due elementi. Questi motivi verticali e orizzontali si ripetono nei due piccoli quadri appesi alla parete nella parte superiore sinistra del dipinto, un accorgimento per mettere in relazione le forme del quadro tra loro e la cornice.

La figura seduta di Carlyle è di profilo, per sottolineare la bidimensionalità della silhouette e l'equilibrio con lo sfondo; le dimensioni dei due quadri appesi alla parete definiscono la breve distanza che intercorre tra la parete e l'uomo seduto, un ulteriore elemento di equilibrio tra quest'ultimo e lo sfondo. Le forme convesse utilizzate per la figura di Carlyle contribuiscono a darle un particolare risalto contro la parete o, in termini bidimensionali, fanno apparire la figura appoggiata al terreno. Al fine di modulare la distanza (o lo spazio) tra figura e pavimento in stretto equilibrio tra loro, Whistler ammorbidisce i contorni della figura con una linea leggera (una tecnica presa a prestito da Velázquez e da Rembrandt) e modella al minimo gli abiti, riprendendo l'ampia pennellata piatta di Manet (p. 84).

L'uso di pochi colori e la relazione tra luce e ombra consentono a Whistler di raggiungere qui una coerenza maggiore rispetto alle sue opere precedenti. Il monocromatismo della parete luminosa e della figura scura contro di essa e l'es-



Le forme concave arretrano o sembrano spostarsi all'indietro o forare lo sfondo.

senziale modellato degli abiti contribuiscono a mantenere la superficie uniformemente piatta; solo le mani e il viso di Carlyle, mediante una raffigurazione tridimensionale e più colorata, appaiono più definiti. Rendendo in questo modo gli elementi più espressivi di un ritratto, mani e viso, Whistler riesce a soddisfare i due obiettivi che si era proposto: fare un ritratto e contemporaneamente un dipinto.

Malgrado l'apparente disprezzo per il lavoro duro, Whistler ne era in realtà schiavo. Spesso impiegava anche più di un giorno solamente per fissare sulla tavolozza i colori e le variazioni tonali di un dipinto prima di toccare con il pennello la tela. Quindi, una volta avviato, lavorava, cancellava, rifaceva, passaggio dopo passaggio, fino a raggiungere l'effetto desiderato. Carlyle divenne così insofferente del perfezionismo di Whistler, che a un certo punto smise di posare, costringendo l'artista a ricorrere a un modello, per poter finire di dipingere il vestito. L'effetto finale del quadro, per Whistler, non doveva lasciare trasparire lo sforzo richiesto durante la sua esecuzione. Il dipinto doveva apparire come un bel fiore che non ha bisogno "di nessuna ragione per giustificare la sua esistenza".

Benché fosse convinto che un quadro dovesse reggersi grazie alle proprie qualità, indipendentemente dall'aneddotica, la storia o il dramma (*l'art pour l'art*: l'arte per l'arte), la natura rimaneva comunque per lui un punto di partenza insostituibile. Nella famosa *Conferenza alle dieci di sera* (nota come la *Conferenza delle dieci*) che egli nel 1885 tenne a Londra, Oxford e Cambridge, e che fu tradotta in francese nel 1888 dall'amico poeta simbolista Stéphane Mallarmé, Whistler afferma che "la natura, nella forma e nel colore, contiene gli elementi di tutti i dipinti, come la scala contiene le note di tutte le musiche". Questo concetto spiega la sua predilezione per l'uso della nomenclatura musicale nei suoi titoli, ma soprattutto le delicate armonie di colori, che egli paragonava agli intervalli dell'armonia musicale. Utilizzò inoltre accostamenti di colori inusuali per quell'epoca (*Notturno in blu e verde*, *Armonia in viola e giallo*, ecc.), ma che sarebbero diventati caratteristici dell'*art nouveau*.

La stanza del pavone. Whistler fu un portavoce importante del discusso Aesthetic Movement, da cui tentò di prendere le distanze nella *Conferenza delle dieci*. Privo di un manifesto e di veri e propri aderenti, l'Aesthetic Movement non era un



James Whistler, *La stanza del pavone*, realizzata per la casa di Leyland. Freer Gallery of Art, Washington.

movimento artistico, né costituiva la designazione di un gruppo o di un'opera: in realtà descriveva una coscienza estetica diffusa nella società degli anni Settanta, cui contribuirono molti artisti e artigiani nel campo dell'arte vera e propria e delle arti applicate. A causa della sua diffusione e conseguente superficialità, artisti come Whistler non vollero essere associati al suo nome. Ciò nonostante Whistler realizzò quello che viene considerato il massimo esempio del movimento, *La stanza del pavone*, nella casa del suo amico Frederick R. Leyland, al 49 di Prince's Gate a Londra (ora installata alla Freer Gallery di Washington). La stanza era stata disegnata dall'architetto Thomas Jeckyll per la collezione di porcellane cinesi di Leyland; Whistler fu chiamato a dare il suo contributo al progetto. Il quadro di Whistler *La princesse du pays de la porcelaine* (esposto al Salon del 1865) fu collocato a un'estremità della stanza, che il pittore vedeva come un'estensione del suo dipinto. Dopo che Leyland ebbe dato il suo consenso, esigendo qualche minima modifica dei colori, Whistler si mise al lavoro per eseguire un murale di pavoni a grandezza naturale; un motivo, simbolo di vanità, caratteristico dell'Aesthetic Movement, che verrà adottato dall'art nouveau alla fine del secolo.

Benché Leyland non fosse soddisfatto del lavoro di Whistler, tanto che in quella occasione si arrivò a una rottura della loro amicizia, l'opera esercitò un'influenza determinante sull'arte e sul design dell'epoca: per esempio le illustrazioni di pavoni di Aubrey Beardsley per la *Salomé* di Oscar Wilde trassero ispirazione dalla visita che l'artista aveva fatto alla stanza nel 1891. Il pittore Albert Moore, amico di



Aubrey Beardsley, Illustrazione per la *Salomé* di Oscar Wilde, 1894. Penna e inchiostro, 17,7 x 12,9 cm.

Whistler, usò il motivo del pavone nelle decorazioni di una casa a Berkeley Square nel 1872; Rossetti teneva dei pavoni nel suo giardino di Chelsea già dal 1860; Edward William Godwin (che costruì la splendida White House di Whistler, che il pittore fu costretto a vendere in seguito alle spese del processo) aveva disegnato delle carte da parati con dei pavoni, e lo stesso Whistler aveva suggerito dei pavoni come motivo ornamentale per il palazzo di W.C. Alexander a Campden Hill nel 1873.

L'idea della stanza come creazione artistica coerente, in cui si unificassero dipinti, elementi decorativi e struttura, conobbe una grande diffusione, diventando un marchio distintivo dell'art nouveau. Ad esempio, quando nel 1883 Whistler espose un numeroso gruppo di incisioni alla Fine Art Society a Londra, le pareti delle sale furono dipinte di bianco con bordi gialli e tendaggi di velluto giallo ricamati con il suo marchio, la farfalla (con la quale firmava i suoi quadri). Anche i tappeti sul pavimento, le sedie e i vasi erano gialli, e le divise degli uscieri erano gialle e bianche.