

I GRANDI MAESTRI DELL'ARTE
L'ARTISTA E IL SUO TEMPO

Claudio Zambianchi

Monet e la pittura en plein air

Charles-François Daubigny, Eugène Boudin, Camille Pissarro, Édouard Manet, Edgar Degas,
Paul Cézanne, Alfred Sisley, Frédéric Bazille, Berthe Morisot,
Pierre-Auguste Renoir, Georges Seurat

IL SOLE 24 ORE

E-DUCATION.IT



SA
.896



41

41 e 43. Claude Monet

Gola della Creuse, tempo grigio
(*Ravin de la Creuse, ciel gris*)
1889, olio su tela, cm 65x81.
Boston, Museum of Fine Arts

42. Claude Monet

Campo di papaveri (Champ de coquelicots)
1890, olio su tela, cm 60x92.
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

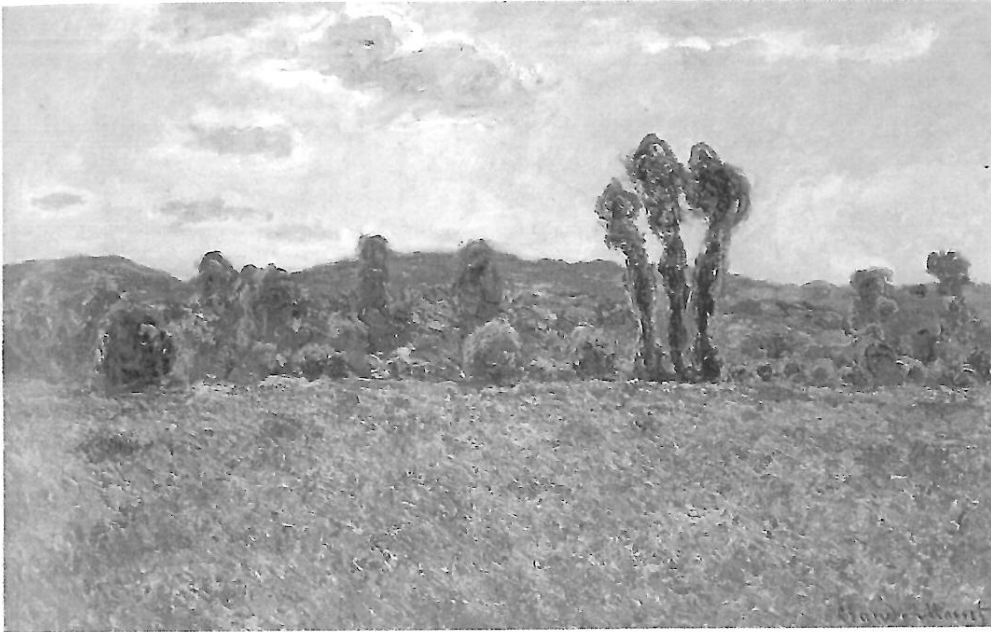
64

Le serie

Nel 1883 – dopo un anno circa trascorso a Poissy, presso Parigi – Monet si trasferisce a Giverny, nella casa dove trascorrerà gli ultimi quarantatré anni della sua vita. Man mano che prende dimestichezza con il paesaggio, l'esperienza descritta nei dipinti si fa più intima: le figure dei familiari – nota Virginia Spate – iniziano a popolare la natura, come ad esempio nella celebre coppia *Essai de figure en plein air (vers la droite)* ed *Essai de figure en plein air (vers la gauche)*, del 1886, che riprende, dopo dodici anni, il motivo della *Promenade* (scheda 23). La duplicazione speculare dell'immagine in una coppia di dipinti, se adotta un tema già noto nell'arte monettiana degli anni Sessanta, anticipa per certi versi la pittura in serie. Di quest'ultima Monet parla in una delle poche lettere in cui cerca di esporre con una qualche profondità i suoi intenti, scritta a Gustave Geffroy il 7 ottobre 1890, quando è alle prese con la prima serie consistente, quella dei *Covoni*: «Sgobbo molto – scrive Monet in questo testo famoso –, m'intestar-

disco con una serie di effetti diversi, ma in questa stagione il sole declina così in fretta che non posso seguirlo [...]. Divento di una lentezza a lavorare che mi dispera, ma più vado avanti, più vedo che bisogna molto lavorare per arrivare a rendere quello che cerco: 'l'istantaneità', soprattutto l'involucro (*enveloppe*) [luminoso delle cose], la stessa luce ripartita dappertutto; e ora più che mai le cose facili venute di getto mi disgustano».

Il collegamento di più dipinti l'uno all'altro si manifesta fin dalle coppie eseguite dal pittore negli anni Sessanta e Settanta, e nel 1877 ha una prima tappa significativa nel gruppo di tele dedicate alla Gare Saint-Lazare, sebbene le stazioni non costituiscano in senso stretto una serie, proprio perché a esse mancano il carattere unitario, la concezione d'insieme presenti invece nelle serie degli anni Novanta. Negli anni Ottanta gli esempi del tentativo di Monet di affrontare uno stesso tema in più episodi si moltiplicano. È noto dalla corrispondenza dell'artista, ad esempio, che alcuni dei dipinti aventi per soggetto



42

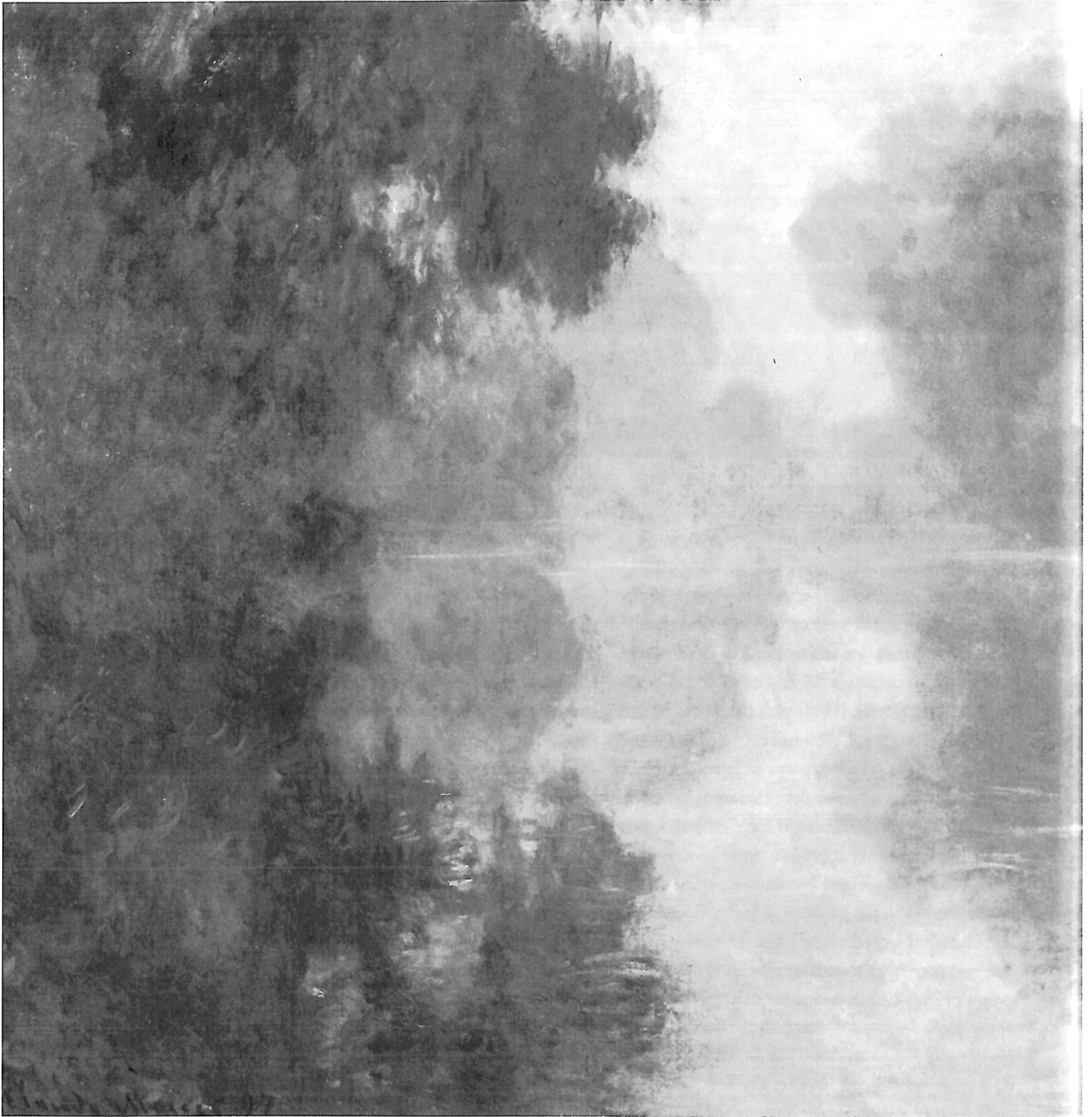
Bordighera (vedi scheda 33), del 1884, vengono eseguiti a gruppi di quattro; se di essi non restano esempi completi, esistono altre e numerose prove di una siffatta pratica seriale nel corso di tutto il decennio: per citare soltanto due casi famosi, i dipinti normanni dedicati alla capanna del doganiere (o del pescatore) di Varengeville (1882; vedi fig. 38), o la *suite* di dipinti eseguiti nel 1889 nella valle della Creuse, e dominati dalla grande sagoma della collina situata nei pressi della confluenza della Petite Creuse e della Grande Creuse, sono concepiti come gruppi coerenti. La pittura in serie acquisisce un volto definitivo, sviluppato poi negli anni Novanta, a partire dai *Convoni* (scheda 35), per giungere ai *Pioppi* (scheda 36), alle *Cattedrali* (scheda 37) e oltre. Accanto a queste serie più note ve ne sono tante altre, non meno belle, aventi per oggetto la campagna nei dintorni di Giverny (vedi fig. 44) – i campi di papaveri o le *Matinées sur la Seine* – ovvero il giardino d'acqua creato da Monet nel terreno intorno alla sua casa, teatro delle serie di *Ninfee* da cavalletto, quelle raffiguranti

il ponte giapponese e il giardino acquatico.

Caratteristica principale delle serie è di essere concepite come unità organiche, tenute insieme da una fitta rete di rapporti interni. Le tele di una serie si corrispondono attraverso accordi cromatici e di tessitura, ottenuti grazie a una delicata opera di armonizzazione dell'insieme condotta in atelier e testimoniata da numerose lettere del pittore. I motivi della sequenza temporale e dell'armonia complessiva sono legati nelle singole serie da una solidarietà indissolubile. Le serie sono quindi il risultato di un equilibrio tra la resa dell'effetto della luce solare e la ricerca di un'unità estetica, indipendente dalla restituzione dell'apparenza naturale. Il lavoro in studio assume perciò un'importanza maggiore che in precedenza e diviene prevalente rispetto al lavoro all'aperto.

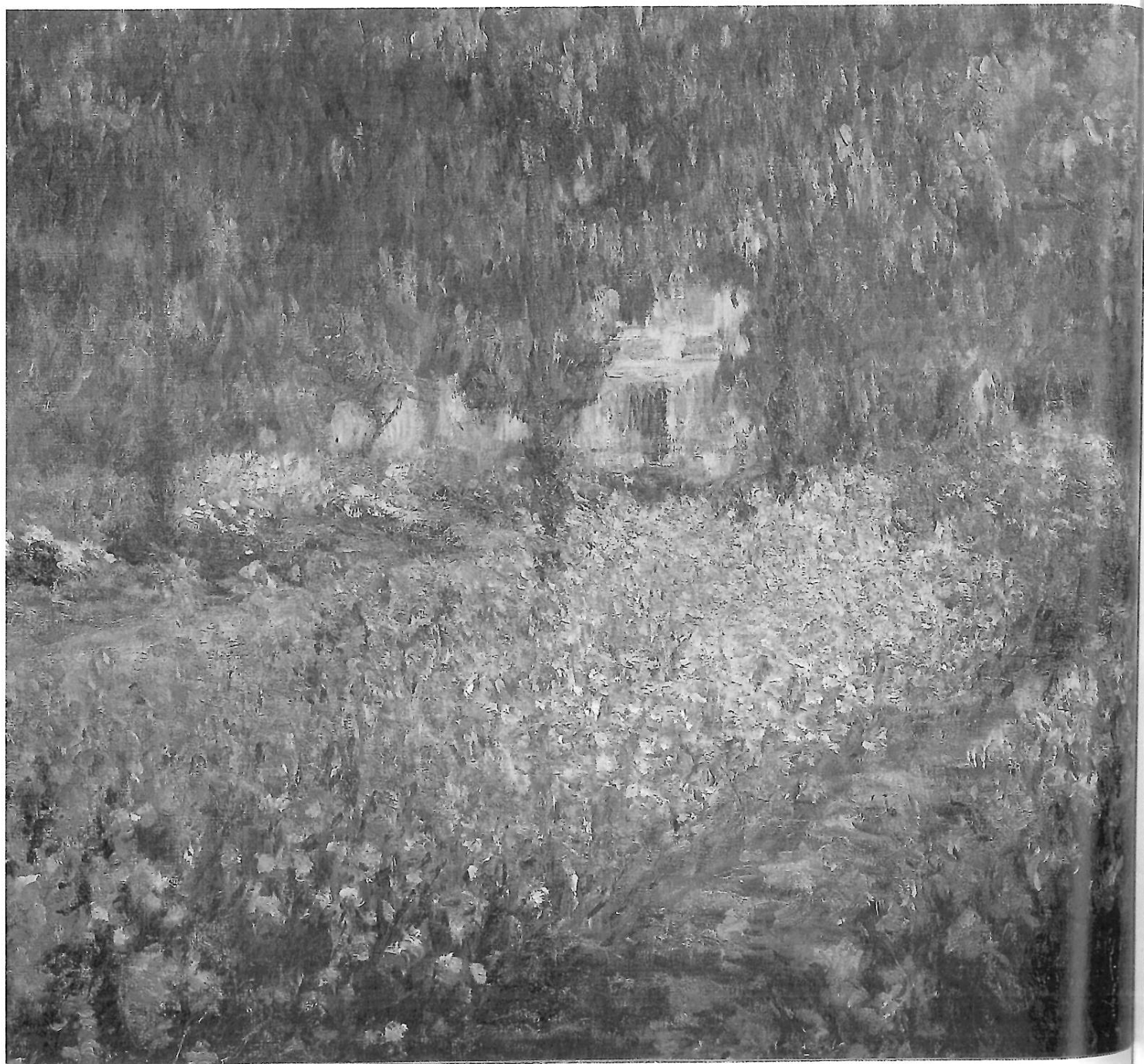
Il rapporto tra dipinto e dipinto procede secondo una continuità che induce a considerare le serie non come semplice addizione di quadri, ma secondo la logica di un'opera unica in più episodi, in cui lo statuto del quadro singolo cambia: da opera in sé con-

65



45. Claude Monet

*Il giardino di Monet, iris (Le
Jardin de Monet, les iris)*
1900, olio su tela, cm 81x92.
Parigi, Musée d'Orsay



44. Claude Monet

Braccio della Senna presso
Giverny, nebbia (*Bras de Seine
près de Giverny, brouillard*)
1897, olio su tela, cm 89x92.
Raleigh, North Carolina
Museum of Art

chiusa diventa parte di un insieme.

La critica concorda sul fatto che le serie indichino un mutamento significativo nel lavoro monettiano perché segnano una nuova modalità nel pensare il tempo. Se negli anni Settanta e in parte negli Ottanta l'artista intende cogliere, il più rapidamente possibile, l'effetto luminoso momentaneo della scena di fronte a sé, nelle serie il sentimento del tempo si fa più profondo; alcuni studiosi recenti (ricordo solo Roberto Tassi e John Sallis) ritengono che le serie siano una modalità di rendere il tempo visibile nella sua durata: il colore di Monet diviene – secondo la bella espressione di Louis Gillet, uno dei più fini interpreti primonovecenteschi delle *Ninfee* dell'Orangerie – il «colore del tempo».

Le temporalità coinvolte nelle serie sono molto diversificate e il lavoro in studio di armonizzazione dell'insieme impedisce di interpretare troppo letteralmente i lassi di tempo in esse implicati. Alcuni aspetti sono, tuttavia, evidenti: i *Covoni* (1888-91) – dipinti in due riprese e in tre stagioni diverse (esta-

te, autunno e inverno) – misurano il ciclo lungo dell'anno, mentre le *Cattedrali* (1892-94), benché studiate per un paio d'anni con ripetuti soggiorni a Rouen, si riferiscono all'arco breve della giornata: a seconda delle ore del giorno, la cattedrale è vista ora più solida ora dissolta nell'intermittenza cromatica del dipinto. La temporalità, nel suo variato manifestarsi, dalle coppie di quadri all'istantaneità impressionista, dal ritmo scandito delle serie all'effetto di durata delle *Ninfee*, incide più di ogni altro fattore nella lunga vita creativa di Monet.

Nelle serie più famose degli anni Novanta sono state individuate altre possibili sfumature di significato. Paul Hayes Tucker considera i motivi scelti come un indice della volontà di Monet di celebrare la vecchia Francia, rurale e premoderna, portando in questo senso a compimento un processo iniziato una decina di anni prima a Vétheuil: i *Covoni* (di grano o avena e non di fieno) alluderebbero alla feracità della campagna francese e alla consonanza tra il lavoro agricolo e i cicli naturali; il doppio significato della

46. Claude Monet

Aiolo di crisantemi (Massif de chrysanthèmes)

1897-98, olio su tela,
cm 81x100. Basilea,
Kunstmuseum



46

parola latina *populus* (al maschile *popolo*, al femminile *pioppo*) collegherebbe i *Pioppi* all'idea della nazione; Monet avrebbe scelto, infine, la cattedrale di Rouen come esempio insigne del gotico francese.

Un ottimismo siffatto nei confronti delle radici della Francia sarebbe venuto meno, sempre a parere di Tucker, con l'*affaire* Dreyfus: questa dolorosa vicenda avrebbe spinto Monet, dreyfusiano convinto, ad abbandonare i temi legati a una nazione verso la quale ha perso la fiducia, e a rivolgersi piuttosto a quelli suggeriti dal suo giardino. Convincano o meno le ipotesi avanzate da Tucker circa la motivazione politica di questo grande cambiamento nella pittura monettiana, l'ultima, cospicua porzione della vita creativa di Monet è contraddistinta da una concentrazione quasi esclusiva sul piccolo paradiso terrestre di Giverny.

L'artista, dopo anni di ristrettezze, è ormai ricco e può permettersi una squadra di giardinieri: ha cioè pieno dominio su una porzione di natura che può fornirgli non solo motivi per i suoi quadri, ma an-

che (e forse soprattutto) l'opportunità di lavorare direttamente con i colori della natura, senza la mediazione del pennello. Le aiuole di rose e di gladioli, le clematidi o i crisantemi, le ninfee soprattutto, forniscono a Monet inesauribili occasioni di esplorazione, di incanto, di analisi del suo rapporto con la natura familiare e amica del giardino, sia sul piano percettivo sia su quello psichico profondo (vedi figg. 45 e 46); questa chiave di lettura sembra spiegare, più attendibilmente di quella politica, i motivi che spingono Monet a occuparsi per trent'anni quasi esclusivamente del suo giardino; benché non registrabile in un catalogo ragionato, quel giardino è a tutti gli effetti una delle opere maggiori dell'artista. Così lo immagina (in modo assai veritiero) Marcel Proust, in un famoso passo degli *Éblouissements pour la Comtesse de Noaille*: «Infine, se [...] potrò vedere un giorno il giardino di Claude Monet, sento che vi vedrò, in un giardino di toni e di colori più ancora che di fiori – un giardino che dev'essere non tanto il vecchio giardino di floricultura quanto

47. Claude Monet

Salice piangente (Saule pleureur)
1918-19, olio su tela, cm 100x110.
Parigi, Musée Marmottan



un giardino-colorista, se così si può dire –, fiori disposti in un assieme che non è affatto quello della natura, perché sono stati seminati in modo che non fioriscano nello stesso momento se non quelli le cui sfumature si assortiscono, si armonizzano all'infinito in una distesa blu o rosa, e che questa intenzione di pittore potentemente manifestata ha smaterializzati, in qualche modo, di tutto ciò che non è il colore. Fiori della terra e anche fiori dell'acqua, queste tenere ninfee che il maestro ha dipinte in tele sublimi di cui quel giardino (vera trasposizione d'arte più ancora che modello per quadri, quadro già eseguito direttamente sulla natura che s'illumina sotto lo sguardo di un grande pittore) è come un primo e vivente schizzo, e almeno la tavolozza è già fatta e deliziosa, dove i toni armoniosi sono preparati».

48. Jacques-Ernest Bulloz

Monet presso il bacino delle ninfee
1905

49. Claude Monet

Waterloo Bridge, effetto di nebbia (Waterloo Bridge, matin brumeux)
1899-1901, olio su tela,
cm 65x100. Filadelfia, Museum of Art

50. Claude Monet

Venezia, il Canal Grande (Venise, le Gran Canal)
1908, olio su tela, cm 73x92.
Boston, Museum of Fine Arts

Le Ninfee

Dal 1899 in poi è il giardino d'acqua delle ninfee ad assorbire quasi interamente le energie di Monet (vedi schede 38-40). I dipinti di *Ninfee* che si trovano oggi in tanti musei del mondo fanno parte di due gruppi distinti: in alcuni casi sono dipinti da cavalletto, appartenenti principalmente a due serie concepite da Monet tra il 1899 e il 1909; in altri si tratta di studi per le più tarde *Ninfee* monumentali poi installate all'Orangerie, di composizioni espunte, in diversi momenti, da questa ultima, gigantesca impresa, oppure di dipinti di grande dimensione legati al progetto. A questi due gruppi principali se ne aggiungono altri tematicamente e formalmente affini, ad esempio le serie dedicate agli 'archi fioriti' sullo stagno (1913) o ai salici piangenti (vedi fig. 47) che si trovavano sulle

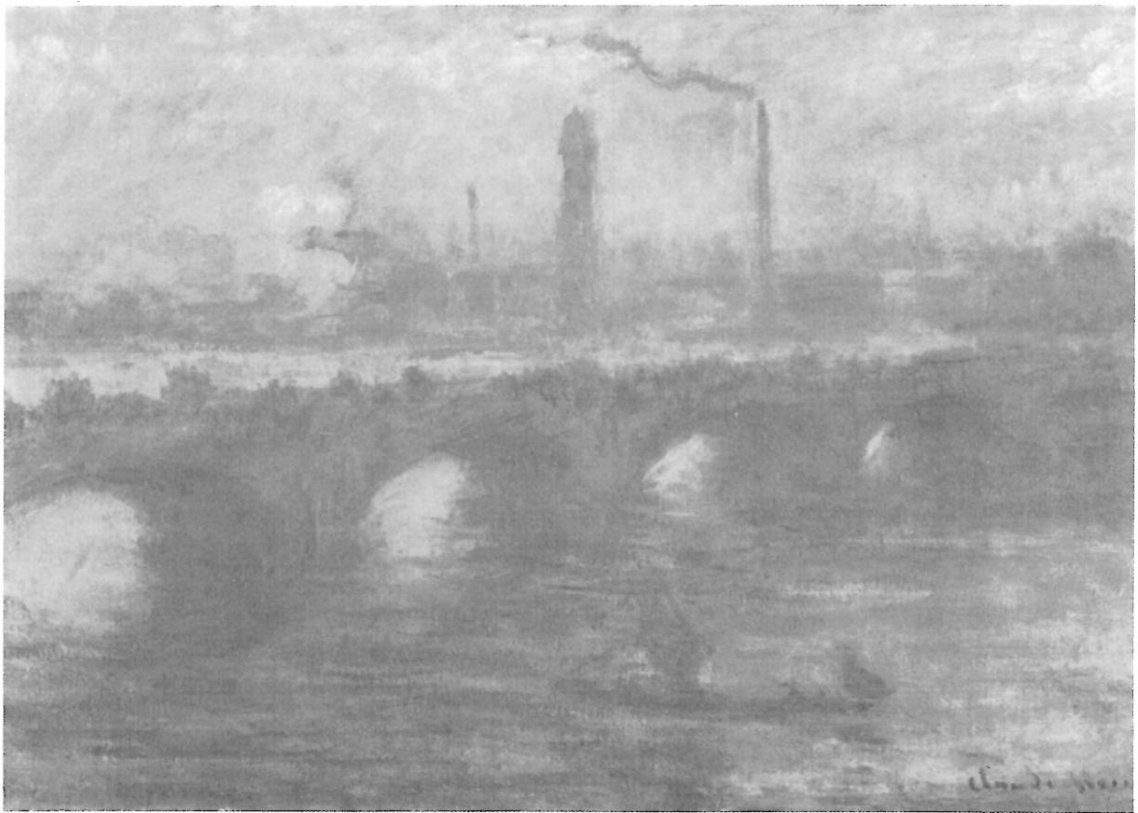


48

sponde del laghetto (1918-19). Due sono le principali serie di Ninfee da cavalletto: i *Bassins aux nymphéas*, esposti nel 1900 e i *Paysages d'eau*, esposti nel 1909. Due aspetti del mutamento stilistico ravvisabile nello sviluppo tra la prima e la seconda serie di dipinti, e all'interno della seconda, tendono verso le *Ninfee* monumentali: da un lato un progressivo sfaldamento degli oggetti, dall'altro una crescente concentrazione sulla superficie dell'acqua. Se nel primo gruppo la struttura del ponte giapponese e l'inclusione delle rive definiscono una distanza fra il riguardante e il motivo, tale distanza nei *Paysages d'eau* si riduce via via sino ad annullarsi nei quadri più tardi della serie, dove l'osservatore si confronta ormai unicamente con la superficie acquatica: il riflesso della realtà circostante è interrotto soltanto, qui e là, dagli 'isolot-

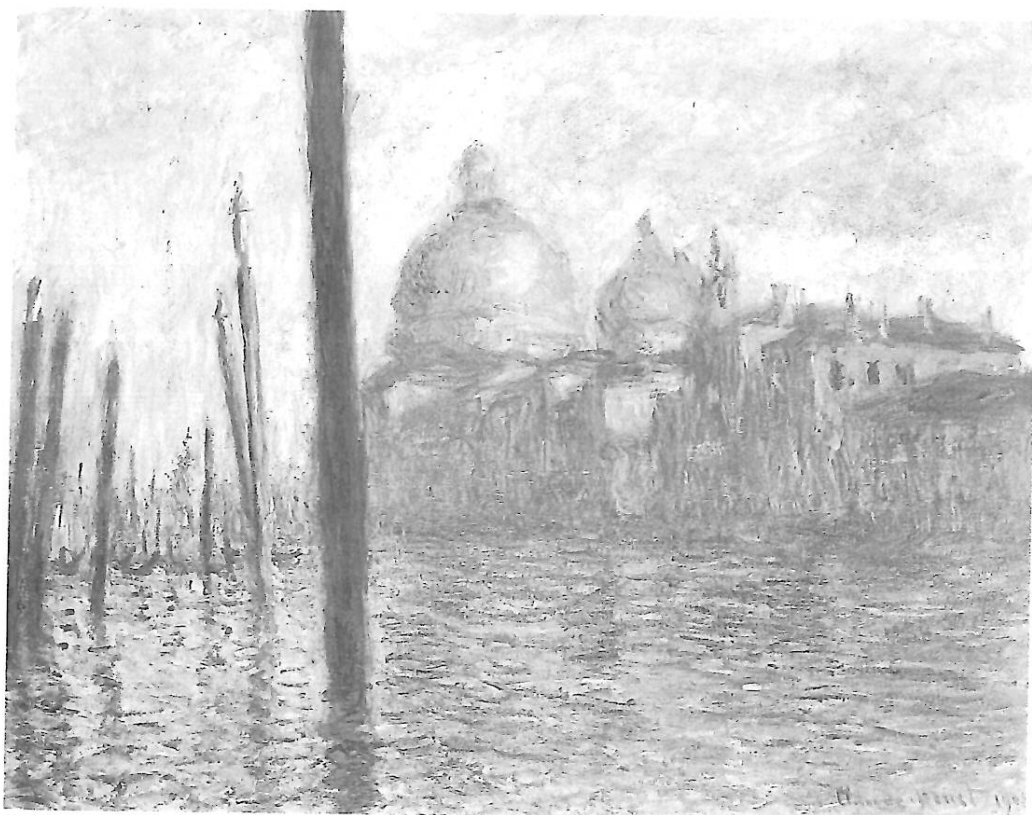
ti' dei fiori. Monet presenta una realtà in continuo cambiamento, in dipinti che tematizzano la perenne mutevolezza del mondo e, forse ancor più, del nostro modo di percepirlo: una sensibilità destinata ad accentuarsi in maniera esponenziale nelle *Ninfee* monumentali.

Accanto al paesaggio intimo di Giverny, dei suoi dintorni, della casa e del giardino, prevalente nel suo lavoro a partire dagli anni Novanta, c'è la pittura che si potrebbe definire di viaggio. Monet, lo si è visto a più riprese, ha necessità di metabolizzare un motivo prima di iniziare a dipingerlo: di qui la predilezione per i luoghi noti e familiari. Esistono tuttavia alcune eccezioni a questa regola, non numerose, ma importanti e che, in vari casi, danno vita a dei capolavori: nel 1895, ad esempio, l'artista va in Norvegia, dove si

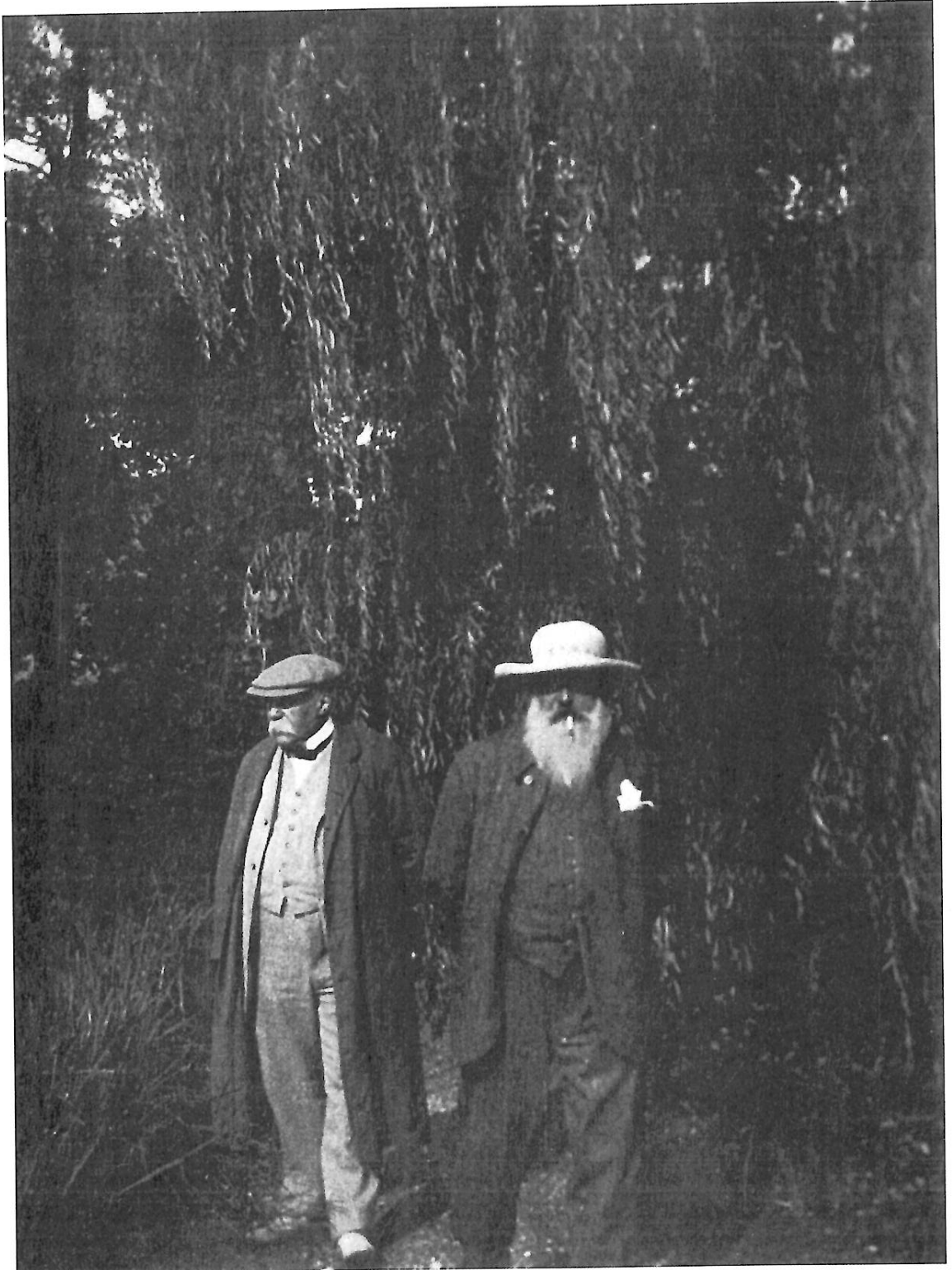


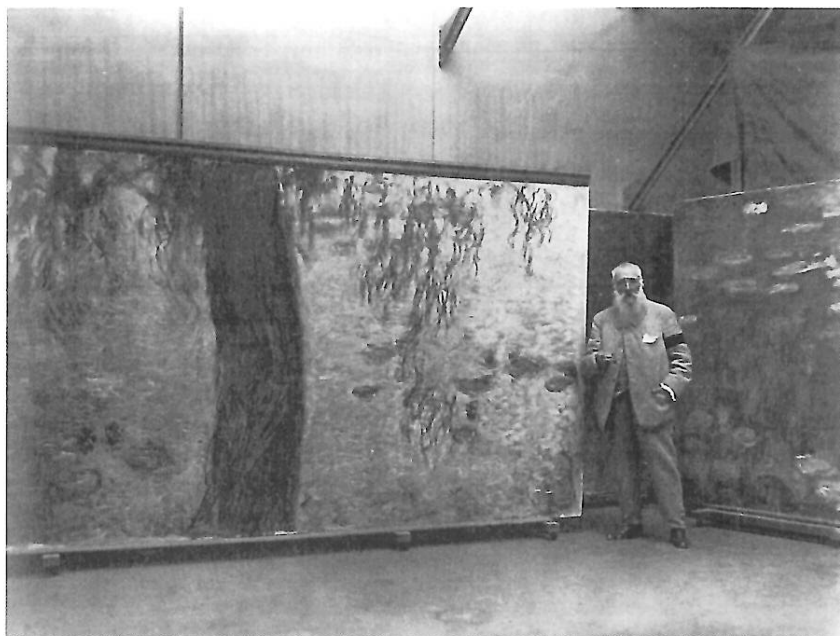
trova il figlio maggiore di Alice, Jacques Hoschedé, e dipinge all'aria aperta, nel freddissimo inverno, quadri che devono il loro fascino al rapporto tra il bianco della neve – uno degli elementi prediletti da Monet sin dagli anni Sessanta, vista la capacità di riflettere e rifrangere la luce – e i colori degli edifici del villaggio di Sandviken. Assai più profonda di quella della Norvegia è però la traccia lasciata sulla pittura monetiana dai soggiorni a Londra (1899, 1900 e 1901) e Venezia (1908), soggiorni che danno vita a due serie famose, esposte in due mostre tenutesi rispettivamente nel 1904, alla galleria Durand-Ruel, e nel 1912, alla galleria Bernheim-Jeune. Monet già conosceva Londra e l'aveva dipinta negli ormai lontani 1870 e 1871: ora ne ripropone essenzialmente la nebbia, che sfalda completamente la consistenza delle architetture

e degli oggetti. Una delle metropoli più moderne d'Europa appare quasi come un paesaggio naturale, dove s'intuiscono presenze fantasmatiche di edifici, inghiottite dalla vaporosità dell'atmosfera. Aspetti analoghi di sfaldamento caratterizzano anche la visione monetiana di Venezia, secondo una tradizione ottocentesca che caratterizza la visione di questa città a partire dai dipinti di Turner. Nei quadri veneziani di Monet, che pure prediligono i luoghi più noti e frequentati dai turisti, la critica ha notato novità importanti nel movimento dello sguardo del pittore: è come se in alcuni casi egli fosse alla ricerca di vedute speculari – San Marco da San Giorgio Maggiore e viceversa, ad esempio – che preludono, su scala ridotta, a dinamiche simili presenti, di lì a qualche anno, nelle *Ninfee* monumentali dell'Orangerie.



50





53

52. Georges Clemenceau e Claude Monet a Giverny Parigi, Musée Clemenceau

53. Claude Monet nel suo studio davanti a un dipinto di Ninfee

54. Claude Monet
Ninfee rosa (Nymphéas roses)
1897-98, olio su tela,
cm 81x100. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

55. L'Esposizione delle Ninfee di Claude Monet nel Museo dell'Orangerie, Parigi 1930

56. Claude Monet
Les Deux saules (I due salici)
particolare, olio su tela incollata alla parete, cm 200x1700 (intero). Parigi, Orangerie des Tuileries (II sala)

Le Grandi Decorazioni dell'Orangerie

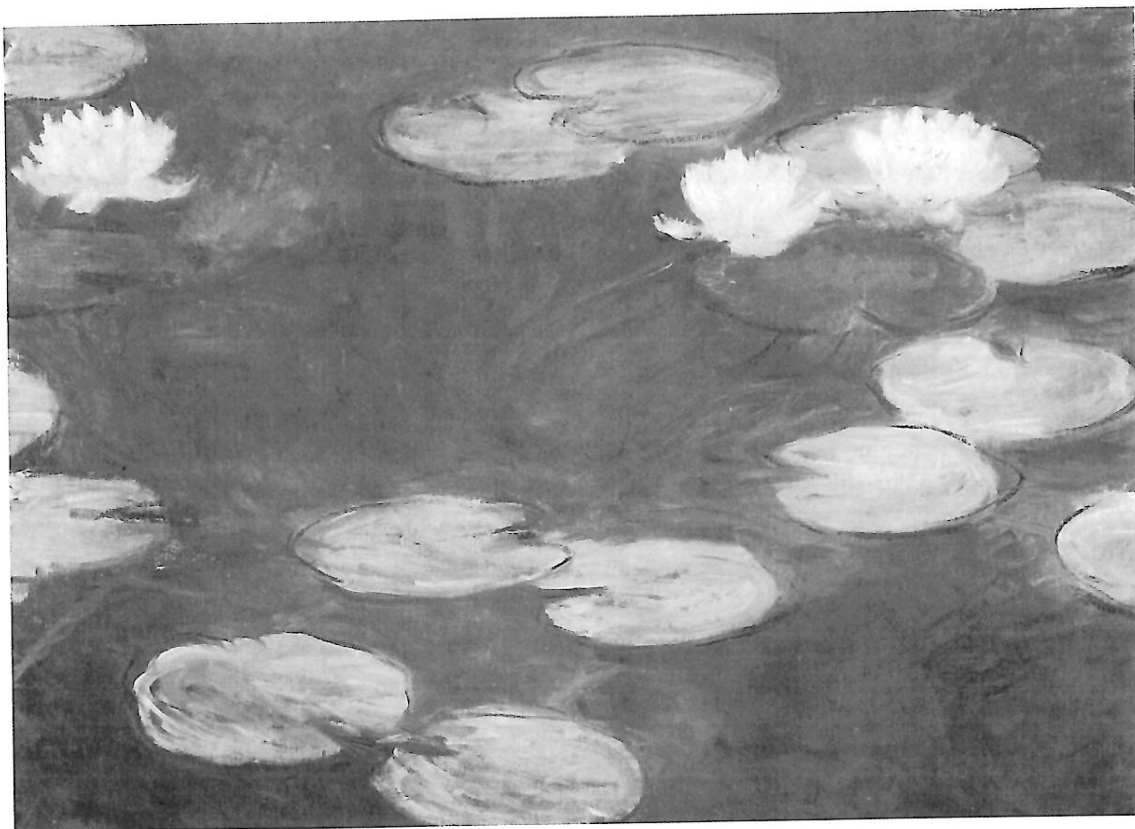
La storia delle grandi *Ninfee* dell'Orangerie inizia il 12 novembre del 1918, giorno successivo all'armistizio che decreta la vittoria della Francia nella Prima guerra mondiale: Claude Monet offre allo Stato, tramite l'amico Georges Clemenceau, presidente del consiglio, una coppia di pannelli decorativi, che poi, nel corso degli anni successivi, sino alla morte del pittore (1926), si trasformeranno nelle attuali otto gigantesche Decorazioni (per un totale di ventidue tele, singole o riunite a formare più vaste composizioni) installate nelle due sale al piano terra dell'Orangerie (uno dei due edifici posti all'entrata dei giardini delle Tuileries verso Place de la Concorde). È la storia, quella delle *Grandes Décorations*, non solo di uno dei capolavori dell'arte del XX secolo, ma anche dell'amicizia tra due vecchi e illustri signori che – considerati ormai in pensione rispettivamente dall'arte e dalla politica – a tutto pensano fuorché a ritirarsi dalla scena e accanitamente, talora disperatamente, lavorano affinché l'impresa vada a buon

fine. La vicenda delle *Decorazioni* è lunga e tormentata: cambia il luogo destinato a ospitare i pannelli, cambia l'architetto incaricato di strutturare le sale; le battute d'arresto sono varie, dovute in parte ai guai fisici di Monet – la tormentosa vicenda della doppia cataratta che si risolve solo a metà (anche qui per intervento di Clemenceau, dottore in medicina) nel 1923 –, in parte alla nevrosi dell'artista, che si macera nella convinzione della propria incapacità a produrre un buon lavoro e che, soprattutto, non vuole separarsi dalla sua opera estrema.

L'idea di dare alle *Ninfee* uno sviluppo decorativo risale al 1897, quando Monet esegue un gruppo di tele non grandi pensate per essere allestite in sequenza sui muri di una stanza di Giverny (una di esse è alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma). Il progetto viene presto abbandonato ed è ripreso solo nel 1914, sulla spinta di Clemenceau che cerca così di aiutare l'amico a riprendersi dalla grave depressione e dal conseguente blocco che lo hanno colpito dopo la morte dell'amata Alice,

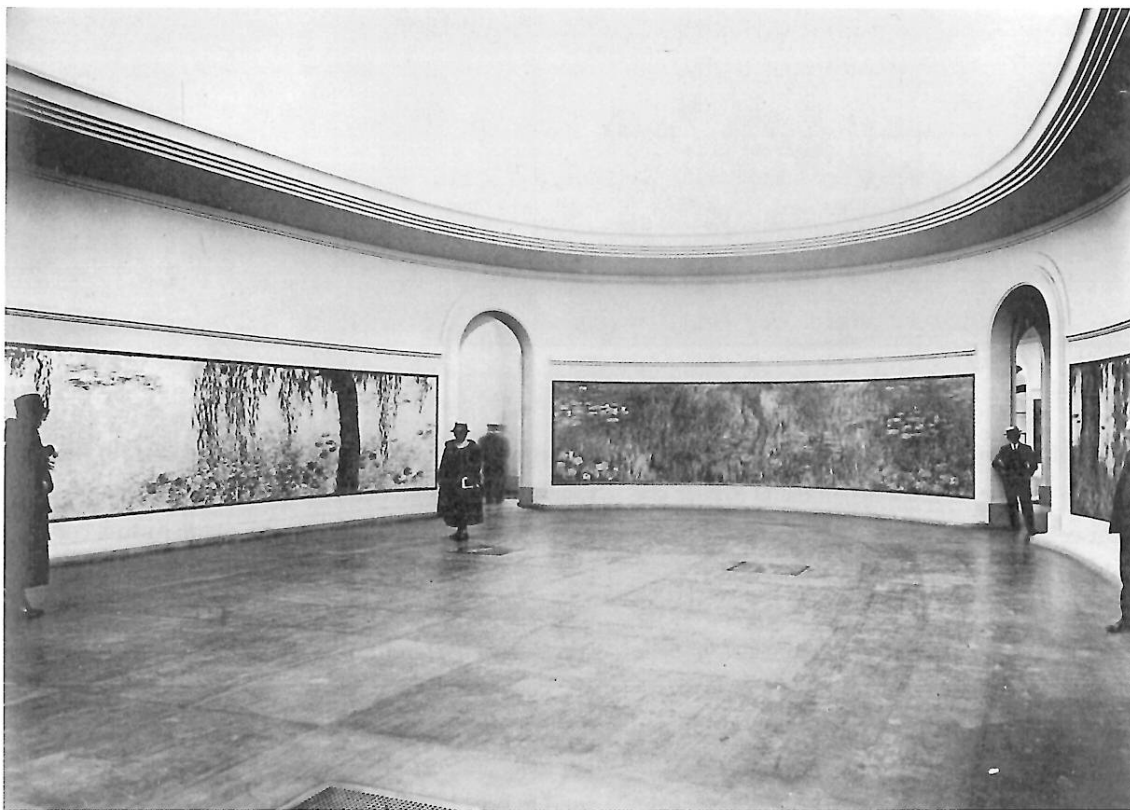
nel 1911; una crisi che rischia di aggravarsi a causa della morte del figlio maggiore Jean, nel 1914. Monet si fa costruire un nuovo studio a Giverny: uno stanzone brutto che prende luce solo dai lucernari del soffitto, funzionale a un lavoro destinato a svolgersi tutto in atelier. Monet, è vero, studia il motivo all'aria aperta, su tele più piccole di quelle definitive, ma queste ultime vengono eseguite in studio dalla prima all'ultima pennellata. Sono opere gigantesche: mai dopo il giovanile *Déjeuner sur l'herbe* Monet aveva dipinto in una scala siffatta, che lo affascina e assieme lo ossessiona. Sin dal principio, quindi, le *Grandi Decorazioni* sono pensate per uno spazio apposito che le contenga: sono l'unica opera monetiana che abbia destinazione pubblica e della quale l'artista controlli, sin quasi dall'inizio, luogo e modi

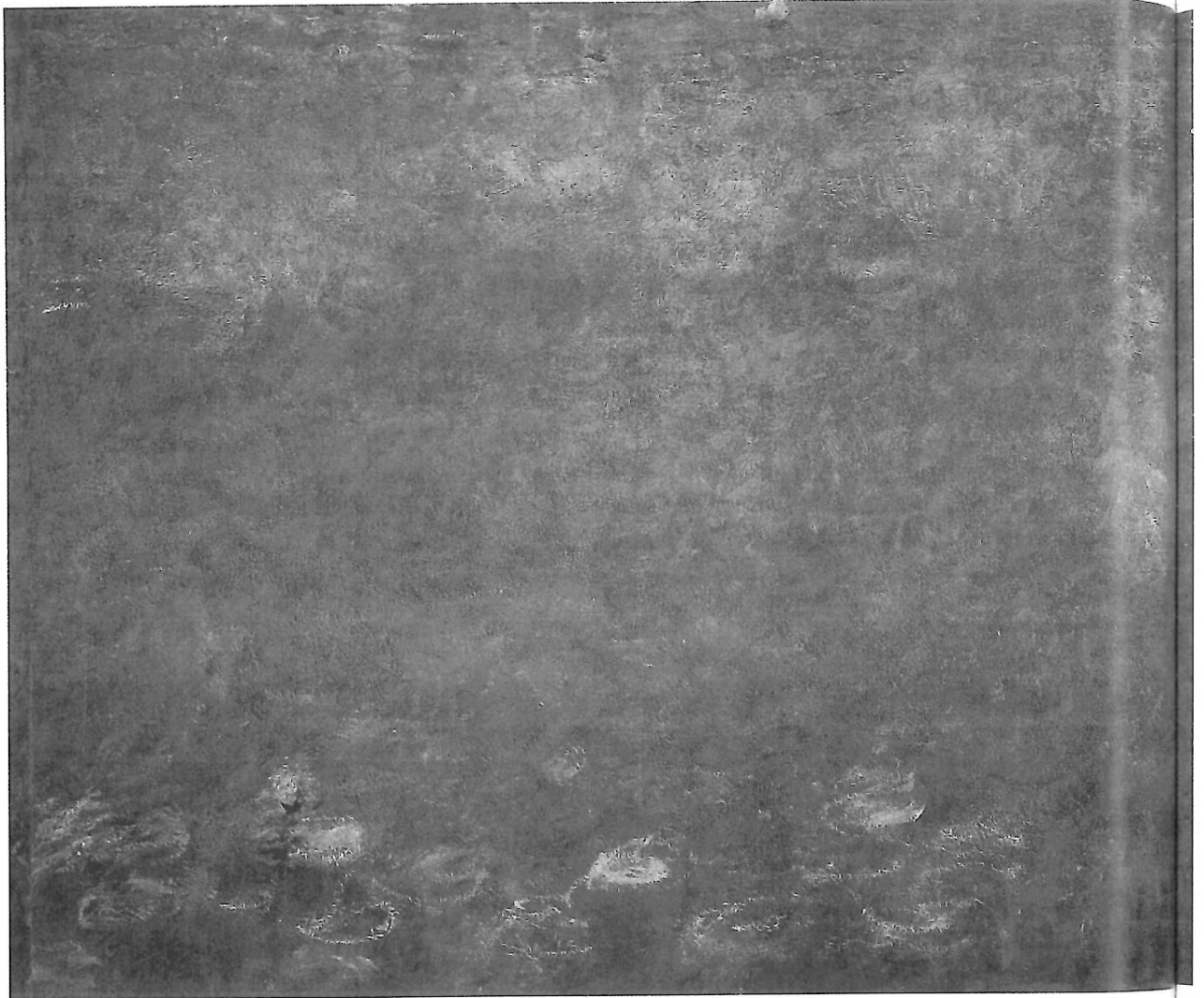
dell'installazione definitiva. Sotto quest'ultimo profilo, le *Ninfee* dell'Orangerie portano a compimento due idee monetiane. Rispondono da un lato all'esigenza, manifestatasi in tutte le serie, di concepire unitariamente il lavoro, in questo caso tuttavia non diviso in episodi, ma pensato quasi come se fosse un unico, gigantesco dipinto, da esperire continuamente, senza cesure importanti, entro uno spazio dato: un assieme coerente e omogeneo, malgrado le revisioni, le ridipinture, le aggiunte e, soprattutto, le eliminazioni di tante composizioni che oggi si trovano sparse, unite o anche smembrate, nei musei del mondo. D'altro canto conducono a termine uno sviluppo riconoscibile nella storia del tema delle *Ninfee*: nei primi dipinti dedicati a questi fiori acquatici, eseguiti alla fine degli anni Novanta – fatta salva la



prima serie 'decorativa' del 1897 – l'artista include oltre allo stagno, anche qualche aspetto della realtà circostante – il ponte giapponese, qualche brano di cielo o della riva del laghetto –; ma con il passare del tempo l'attenzione va progressivamente concentrandosi sull'acqua, sulle foglie e sui fiori e tutto il resto compare sulla superficie dell'acqua solo come immagine riflessa. L'effetto è quello di essere circondati dallo stagno, specchio di tutto il mondo circostante: le ninfee sono l'unico tratto della realtà che non si presenta sotto forma di riflesso, unici punti fissi di riferimento in una spazialità complessa, incerta e per alcuni versi sfuggente. Quest'ultimo aspetto, assieme alla destinazione murale dei dipinti e alla netta separazione fra lavoro *en plein air* e lavoro in atelier, può far pensare a un accentuarsi dei caratteri

artificiali e astrattivi delle *Ninfee* dell'Orangerie. Se questo è vero, è vero anche che le *Grandi Decorazioni* mantengono una relazione con la realtà osservata, in termini, tuttavia, non ovvi. I pannelli sembrano infatti proporre al riguardante di ripercorrere passo dopo passo il vissuto dell'artista dinanzi al motivo. La rappresentazione, in altre parole, si configura nei modi in cui la scena è stata oggetto dell'esperienza di Monet. Le *Ninfee* suggeriscono quindi l'atto dinamico della percezione e, in tal modo, uniscono più punti di vista nella stessa tela, restituendo la sensazione di uno spazio incurvato, che sembra quasi riprodurre specularmente l'arco convesso compiuto dagli occhi nell'atto di esplorare un motivo inafferrabile nella sua interezza da un solo punto di vista e in un unico istante: la rappresentazione fonde in una





56

sola immagine tanti punti di vista quanti sono i momenti della visione. È secondo modalità siffatte che si definisce l'equivalenza tra realtà e visione messa più volte in luce dalla critica riguardo a quest'opera. La percezione di una tale identità è enfatizzata dal fatto che gli spettatori sono totalmente avvolti dallo spazio dipinto. Il senso della durata temporale è perciò assai differente da quello delle serie degli anni Novanta: risponde a un ritmo interiore, che il riguardante è chiamato a condividere nella sua misura

esistenziale. Lo stesso atto della percezione, in uno spazio come quello dell'Orangerie, richiede tempo e movimento, non solo degli occhi, ma di tutto il corpo. Le *Ninfee* suggeriscono quindi il senso di una durata senza cesure, di una sintesi spazio-temporale condotta più avanti che in precedenza. Una sintesi che costituisce uno degli aspetti di maggiore novità delle *Ninfee* monumentali: tanto che, nel periodo immediatamente successivo alla loro installazione, sono in pochi a capirle: lo stesso Clemenceau, dopo



una visita all'Orangerie, nota ironicamente di essersi imbattuto quasi soltanto in coppie alla ricerca di un luogo appartato. La spazialità fluida delle *Ninfee* contrasta con una nozione diversa (e, sino agli anni Quaranta del Novecento, prevalente) circa lo stile della pittura murale, basato sulla solidità delle forme e sulla demarcazione lineare alla Maurice Denis o, nel caso migliore, alla Henri Matisse. Solo quando la pittura americana dell'espressionismo astratto, con, ad esempio, Jackson Pollock, Clyfford Still e

Mark Rothko, combinerà la grande dimensione del quadro con una spazialità pulsante e indefinita, sarà possibile recuperare criticamente il precedente delle *Ninfee* monettiane.

La qualità soggettiva delle *Ninfee* monumentali, le modalità esecutive indirette e meditative di queste opere (caratteri assai diversi dalla restituzione della natura in termini di luce perseguita negli anni Settanta) consentono che gli oggetti presenti – le piante, lo stagno, i riflessi – si arricchiscano di associazioni, di

memoria, di fantasie e vengano perciò ricreati in una dimensione profonda e fortemente interiorizzata. Un tale radicalizzarsi della soggettività della rappresentazione consente che gli oggetti della natura siano investiti di simbolismo individuale. La critica, specie negli ultimi anni, si è interrogata a fondo su questi ultimi aspetti e ha dato risposte assai differenziate: tutte rivolte, d'altronde, a definire il significato delle *Ninfee* alla luce del mondo interiore dell'artista. Se si considera che la vicenda delle *Ninfee* monumentali si consuma negli anni della vecchiaia del pittore, dai settantaquattro agli ottantasei anni, in un periodo segnato da lutti personali (la perdita della moglie e del figlio) e collettivi (la guerra) e dall'approssimarsi della fine, si può ipotizzare una duplice valenza dello stile e del soggetto delle *Ninfee*: l'avvolgimento e il coinvolgimento nella natura (quella del suo giardino, quindi dotata di un forte connotato autobiografico) fanno pensare da un lato all'attribuzione a essa di un valore rigenerativo, secondo una sensibilità spesso presente nell'arte di Monet e ben analizzata da Virginia Spate. Dall'altro il senso d'immersione suscitato dalle *Ninfee* dell'Orangerie ha fatto spesso considerare l'insieme come una sorta di mausoleo dell'artista, che del resto, dato il suo amore per l'acqua, aveva una volta espresso al biografo Gustave Geffroy il desiderio di essere tumulato in una boa. Ofelia e Narciso, entrambi 'morti per acqua', la

prima per troppo amore dell'altro, il secondo per troppo amore di sé, sono stati evocati (ad esempio da Steven Z. Levine) in rapporto alle *Ninfee*, che acquisiscono in tal modo un significato legato ai moti affettivi profondi dell'artista negli anni estremi della sua vita.

Monet, lo si è detto, non riuscirà a vedere installata la sua grande opera della vecchiaia, anche perché gli sarebbe così difficile separarsene che lo stesso Clemenceau non insiste affinché essa venga, infine, consegnata allo scadere di date di volta in volta fissate e sempre rinviate. Ma la tempra fortissima di Monet agli inizi del 1926 inizia a cedere: i suoi polmoni sono minati da un cancro, incurabile; si occupa del giardino, dipinge, vede qualche amico, specialmente Clemenceau, ospite fisso della domenica. Il 5 dicembre di quell'anno, dopo una breve agonia Monet si spegne, la sua mano in quella di Clemenceau, accorso al capezzale dell'amico. Le *Ninfee* dell'Orangerie verranno inaugurate pochi mesi dopo, il 17 maggio del 1927.

Con Monet scompare l'ultimo protagonista dell'impressionismo, l'artista che, più di ogni altro, ha costruito sul principio della pittura all'aria aperta una nuova idea della visione e dello spazio pittorico: un'eredità fattasi nel tempo più ricca e complessa e che costituisce il principale contributo di Monet all'arte del Novecento.

57. Claude Monet

Ninfee, riflessi di salice
(*Nymphéas, Reflets de saule*)
1916-19, olio su tela,
cm 200x200. Parigi, Musée
Marmottan

40. Claude Monet

Le Ninfee dell'Orangerie

Parigi, Orangerie des Tuileries

La definitiva installazione nelle due sale dell'Orangerie comprende otto composizioni costituite, nel complesso, da ventidue grandi pannelli di uguale altezza e diversa larghezza, singoli o riuniti in contesti più vasti, frutto di un lavoro che assorbì interamente le energie di Monet negli ultimi dodici anni della sua vita. Alcuni pannelli risalgono alle prime fasi del progetto, altri a momenti successivi (anche di parecchio) nella storia della commissione. Alcuni di essi, originariamente concepiti per una composizione, cambiano destinazione e, parzialmente rimaneggiati, vengono dall'artista aggregati ad altri. Malgrado questa descrizione possa far pensare alle *Ninfee* decorative come a una sorta di confuso palinsesto, alla sua morte Monet lascia un



insieme coerente, pronto per l'installazione: i pannelli necessitavano infatti soltanto di un lavoro di sutura pittorica per mascherare le commessure tra l'uno e l'altro e di un incollaggio alle pareti (*marouflage*) esplicitamente richiesto dall'artista affinché la loro sistemazione avesse carattere permanente. Il 17 maggio del 1927, poco più di cinque mesi dopo la scomparsa del pittore, le *Ninfee* vennero inaugurate, senza l'intervento di Clemenceau che tuttavia il giorno prima era andato ad ammirare l'opera a cui aveva tanto contribuito. La prima sala è dedicata alle *Ninfee* e ai riflessi del mondo esterno nello stagno. Sulla parete ovest si trova *Soleil couchant*; sulle pareti lunghe si fronteggiano due grandi composizioni di identico formato: *Les nuages* (muro nord) e *Matin* (muro sud); infine sul muro est, dirimpetto a quello d'entrata, è situato *Reflets verts*. La seconda sala ruota attorno allo

Claude Monet

Reflets verts (Riflessi verdi)
particolari, olio su tela incollata
alla parete, cm 200x850
(intero). Parigi, Orangerie des
Tuileries (I sala)



stagno delle ninfee e ai salici. Sulla parete ovest, a ridosso dell'entrata, è installato *Reflets d'arbres*; sulle pareti lunghe si affrontano due grandi composizioni: *Le matin aux saules* e *Le matin clair aux saules*. Sulla parete di fondo è situato l'enorme *Les deux saules*, che chiude in modo avvolgente l'installazione.

Il lavoro sulle *Ninfee* monumentali fu condotto totalmente nel chiuso dell'atelier, benché fosse stato preceduto da una fase di studio sul motivo, all'aria aperta, di cui rimangono numerosi esempi. È difficile tuttavia riconoscere casi specifici di diretta filiazione tra gli studi *en plein air* e le decorazioni: il processo di armonizzazione complessiva dell'assieme, già in atto nelle serie degli anni Novanta,

assume infatti nelle *Ninfee* monumentali un ruolo ancora maggiore; e il filo che lega la pittura sul motivo a quella in atelier si interrompe. A una siffatta separazione fa riscontro una differenza di stesura pittorica: all'aperta gestualità degli studi dal vivo si sostituisce l'effetto d'assieme più uniforme delle decorazioni, la cui superficie dipinta si manifesta come un denso tessuto dove le singole pennellate non sono chiaramente distinguibili. Su una base siffatta l'artista traccia selettivamente segni più diretti e decisi, che creano una dialettica con il basso continuo dello sfondo: di qui nasce il senso di vibrazione e di profondità indefinita delle *Ninfee* dell'Orangerie. In altri termini, Monet quasi sempre nasconde deliberatamente i segni del suo agire



Claude Monet

Sole calante (Soleil couchant)
olio su tela incollata alla parete,
cm 200x600. Parigi, Orangerie
des Tuileries (I sala)

Nelle pagine seguenti:

Claude Monet

*Mattino con i salici (Matin aux
saules)*
particolare, olio su tela incollata
alla parete, cm 200x1275
(intero). Parigi, Orangerie des
Tuileries (II sala)





Nella pagina a fronte:

Claude Monet

Mattino (Matin)

particolare, olio su tela incollata
alla parete, cm 200x1275
(intero). Parigi, Orangerie des
Tuileries (I sala)

Claude Monet

Le nuvole (Les Nuages)

particolare, olio su tela incollata
alla parete, cm 200x1275
(intero). Parigi, Orangerie des
Tuileries (I sala)

sulla tela e sceglie con cura i punti in cui metterli, invece, in evidenza. Un calcolo siffatto si riscontra anche nell'attenzione prestata da Monet, dichiaratamente, agli aspetti attinenti all'impaginazione generale delle composizioni: i disegni preparatori rimasti per le *Ninfee* monumentali mostrano infatti che l'artista iniziava con una messa a punto generale delle sagome degli oggetti e dei riflessi, limi-

tandosi a definirle con poche linee dall'andamento sinuoso. L'accentuarsi degli aspetti artificiali e decorativi delle grandi *Ninfee* non compromette tuttavia la loro valenza naturalistica: le dimensioni, il colore, l'effetto di pieno avvolgimento e di perenne movimento fanno sì che il riguardante sia portato a condividere passo dopo passo il progressivo disvelarsi del motivo sotto gli occhi del vecchio artista.

LE NINFEE DI CLAUDE MONET

di François
Thiébaud-Sisson

Ninfee
(1922-26).
Parigi, Louvre
(Orangerie).

Quando René Gimpel e Georges Bernheim si recarono nel 1918 a vedere l'ultima opera di Monet, apparve loro uno strano e affascinante spettacolo:

«Un panorama fatto d'acqua e di ninfee, di luce e di cielo. In quell'infinità acqua e cielo non avevano né inizio né fine. Ci parve d'essere presenti a una delle prime ore della nascita del mondo».

Quanto sforzo costarono a Monet, lo rivela una confessione del 1925:

«Non dormo più per colpa loro. Di notte sono ossessionato da ciò che sto cercando di realizzare. [...] Ciononostante non vorrei morire prima di aver detto tutto quel che avevo da dire; o almeno aver tentato di dirlo. E i miei giorni sono contati. Domani, forse...».

Erano i primi giorni del febbraio 1918 e pure era già primavera. Ai lati della strada che mi portava a Giverny i contorti candelabri degli olmi, alti cinquanta, sessanta piedi, erano cosparsi di puntini dorati, nuovi bocci che costituivano un ornamento adeguato di luminosità, ricchezza discreta, freschezza. Il lieve calore del sole splendente ed un cielo di un azzurro

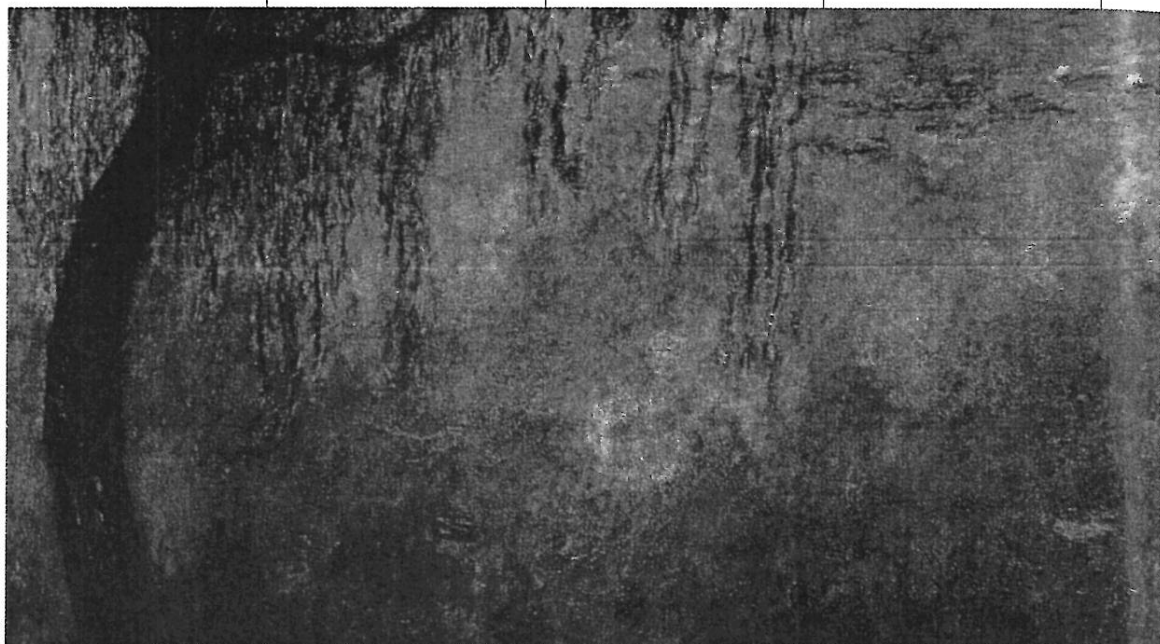
sita, Claude Monet mi aspettava sulla porta. Mi ricevette come soltanto lui sa fare quando è di buon umore: sorridente, lo sguardo acceso ed allegro, la sua stretta di mano calorosa e cordiale. I suoi settantotto anni non gli pesavano e non lo avevano cambiato. Si muoveva ancora con la stessa vivacità nervosa, era ancora estremamente vigile e si vestiva sempre con la stessa

caffè andammo in giardino e dal giardino attraversammo la strada e i binari della ferrovia, dove i treni non passano più, ed entrammo nel regno delle *Ninfee*.

L'ultimo amore

Mentre camminavamo mi descrisse come aveva realizzato il tutto. In un prato completamente

esce dallo stagno, aveva costruito un ponticello rustico a schiena d'asino come quelli che dipingevano nelle gouaches settecentesche e sulla "toile du Jouy". Da quando aveva finito di pagare la sua proprietà [...] aveva messo da parte del danaro e, non appena si era convinto di poter di nuovo spendere, si era abbandonato a queste costose fantasie da ricco proprietario ter-



raggiante, gioioso e senza nuvole si venivano ad aggiungere al fascino di quella giornata, e fu con quella luce perfetta che vidi per la prima volta, sebbene ancora incompiute, quelle grandi *Ninfee* che il pittore avrebbe presentato tre anni dopo allo stato e che lo stato ha adesso installato nella vecchia Orangerie delle Tuileries in un'ambientazione di gusto impeccabile e semplicità estrema. Le otto tele che formano questo meraviglioso insieme sono adesso ospitate in due grandi stanze ovali dai soffitti abbastanza bassi, le pareti sono alte tanto quanto è necessario per creare una fascia di colore grigio-beige attorno ai dipinti. [...]

Avvertito della mia vi-

sa attenzione di una volta. Le sue mani sbucavano dalle maniche della giacca, magre, sottili, attorno ai polsi una leggera nuvola di tulle increspato, alla vecchia maniera. Solo la lunga barba, quasi totalmente bianca; che gli incorniciava il volto, simile a quello di un anziano sceicco dal naso aquilino, attestava il passare degli anni.

«Pranziamo prima» disse; «le cose serie dopo mangiato». E nella sala da pranzo, tappezzata di giallo limone contornato di blu, dove sono appesi acquerelli e disegni giapponesi, diede prova di un sincero appetito e vuotò il suo bicchiere come un uomo che apprezza le cose buone della vita e le assapora lentamente. Dopo il

vuoto, privo di alberi ma irrigato da un braccio tortuoso e gorgogliante del fiume Epte, era riuscito a creare un giardino da favola scavando un grande stagno al centro e piantando sulle sue sponde alberi esotici e salici piangenti, i cui rami pendevano con le loro lunghe braccia verso la superficie dell'acqua. Attorno allo stagno aveva tracciato sentieri con graticci di foglie, sentieri tortuosi che si incrociavano più volte per creare l'illusione di un grande parco. E nello stagno aveva piantato migliaia e migliaia di ninfee, varietà rare e con i più bei colori dell'arcobaleno: dal violetto, rosso e arancio al rosa, lilla e malva e infine, sopra l'Epte, nel punto dove

riero dell'ancien régime. Tuttavia le tele ispirate a questo suo "ultimo amore" lo avevano più che compensato per i soldi che vi aveva investito.

«Qui» mi raccontò, «potete vedere tutti i motivi che ho trattato tra il 1905 e il 1914, ad eccezione delle mie impressioni di Venezia. Ho dipinto tante di queste ninfee, cambiando sempre punto d'osservazione, modificandole a seconda delle stagioni dell'anno e adattandole ai diversi effetti di luce che il mutar delle stagioni crea. E, naturalmente, l'effetto cambia costantemente, non soltanto da una stagione all'altra, ma anche da un minuto all'altro, poiché i fiori acquatici sono ben lungi dall'essere l'intero

spettacolo; in realtà sono soltanto il suo accompagnamento. L'elemento base è lo specchio d'acqua il cui aspetto muta ogni istante per come brandelli di cielo vi si riflettono conferendogli vita e movimento. La nuvola che passa, la fresca brezza, la minaccia o il sopraggiungere di una tempesta, l'improvvisa folata di vento, la luce che svanisce o rifulge improvvisamente,

fetto interrotto riappare. È un lavoro veramente estenuante, ma quanto è seducente! Cogliere l'attimo fuggente, o almeno la sensazione che lascia, è già sufficientemente difficile quando il gioco di luce e colore si concentra su un punto fisso, la silhouette di una città, un paesaggio immobile. Ma l'acqua, essendo un soggetto così mobile e in continuo mutamento è un vero

toni intermedi o quelli più profondi. Le forme, quelle riuscivo ancora a vederle con la stessa chiarezza e a disegnarle con la stessa precisione. Inizialmente volevo continuare. Passavo il tempo qui presso il ponticello, proprio dove siamo adesso, e stavo ore e ore sotto il sole cocente protetto dal mio parasole sulla mia sedia pieghevole, costringendo me stesso a continuare il mio

che mi stavano venendo le cataratte e che in futuro un'operazione mi avrebbe potuto guarire. Furono comunque cauti nel dirmi che il lento progredire dei miei sintomi dimostrava che ci voleva ancora tempo perché la mia affezione si sviluppasse appieno e che quindi ci sarebbero voluti degli anni prima di poter fare l'intervento. Comunque, tutti erano d'accordo su un punto: la

niente al caso. Cominciai pian piano a mettermi alla prova facendo innumerevoli schizzi che mi portarono alla convinzione che, in primo luogo, lo studio della luce naturale non era più possibile per me, ma d'altro canto mi rassicurarono dimostrandomi che, anche se minime variazioni di tonalità e delicate sfumature di colori non rientravano più nella sfera delle mie pos-



tutte queste cose che l'occhio inesperto non nota, creano variazioni nel colore ed alterano la superficie dell'acqua: essa può essere liscia e non increspata e poi, improvvisamente, ecco un'ondulazione, un movimento che la infrange creando piccole onde quasi impercettibili, oppure sembra sgualcire lentamente la superficie conferendole l'aspetto di un grande telo di seta spruzzato d'acqua. Lo stesso accade ai colori, al passaggio dalla luce all'ombra, ai riflessi. Per ricavare qualcosa da questo continuo mutare bisogna avere cinque o sei tele sulle quali lavorare contemporaneamente e bisogna spostarsi dall'una all'altra tornando rapidamente alla prima, non appena l'ef-

problema, un problema estremamente stimolante perché ogni momento che passa la fa diventare qualcosa di nuovo ed inatteso. Un uomo può dedicare l'intera vita a un'opera simile; io l'ho fatto per otto o nove anni e poi ho smesso improvvisamente colmo di un'inspiegabile angoscia».

«Come mai?» chiesi.

Il buio, la luce

«I colori non avevano più la stessa intensità per me; non dipingevo più gli effetti della luce con la stessa precisione. Le tonalità del rosso cominciavano a sembrare fangose, i rosa diventavano sempre più pallidi e non riuscivo assolutamente a captare i

compito interrotto e a ritrovare la freschezza, ormai svanita, della mia tavolozza! Tutto vano. Il mio quadro diventava sempre più scuro, sempre più "antiquato" e, appena finita la sofferenza, lo confrontai con opere precedenti. Mi venne un attacco d'ira e lacerai tutte le tele col mio temperino. Naturalmente non c'è bisogno di dire che nel frattempo avevo consultato tutti i migliori oculisti che potei trovare. Rimasi sgo- mento per le opinioni contraddittorie che mi furono espresse. Qualcuno mi disse che era la vecchiaia e il conseguente e progressivo indebolimento degli organi; altri, e secondo me avevano ragione loro, mi fecero capire tergiversando non poco

necessità di assoluto riposo. [...] Giunse infine un giorno, un giorno benedetto, quando ebbi la sensazione che la mia malattia fosse provvidenzialmente passata. Provai una serie di esperimenti per rendermi conto dei limiti e delle possibilità della mia vista e con grande gioia scoprii, nonostante fossi ancora insensibile alle ombreggiature più fini e alle tonalità dei colori visti da vicino, che i miei occhi non mi tradivano se facevo qualche passo indietro e assimilavo l'immagine nel suo insieme. E fu questo il punto di partenza per le composizioni che state per vedere nel mio studio. Un punto di partenza molto modesto, naturalmente. Ero esitante e non volevo lasciare

sibilità, ci vedevo ancora con la stessa chiarezza di prima quando si trattava di colori vivaci, isolati all'interno di una massa di tonalità scure. Come avrei potuto trarne vantaggio?

Gradualmente giunsi ad una decisione. Da quando avevo passato la sessantina avevo in mente di riprendere ciascuna delle categorie di soggetti ai quali avevo lavorato nel corso degli anni e di creare una specie di sintesi, una specie di *summa summarum*, in una o forse due tele, di tutte le mie precedenti impressioni e sensazioni. Ma poi avevo abbandonato l'idea, perché avrebbe richiesto molti viaggi e tanto tempo per rivisitare i vari luoghi della mia vita di pittore, uno

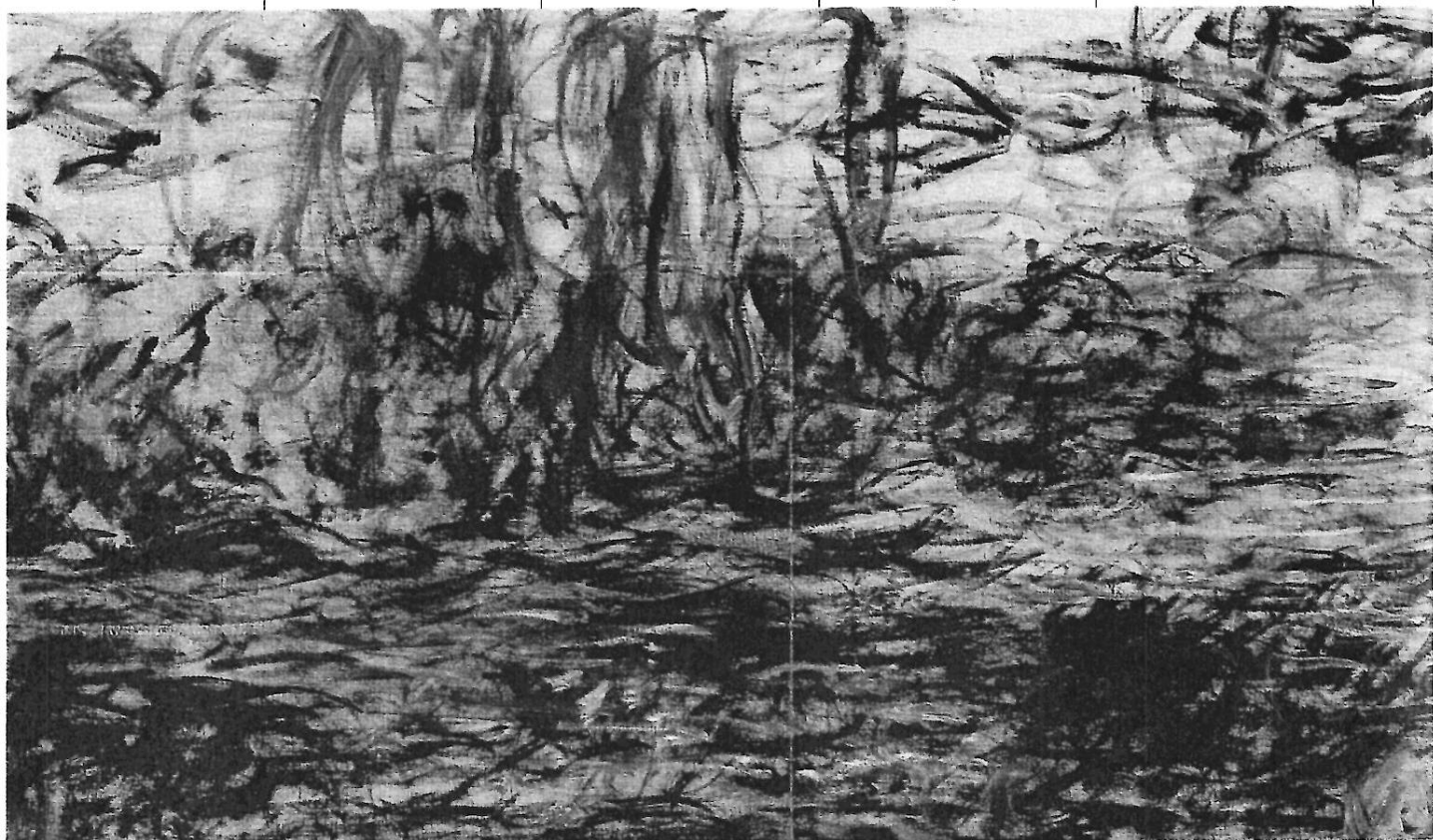
dopo l'altro, per catturare di nuovo le mie passate emozioni. E ormai viaggiare mi affatica. Perfino brevi gite in automobile, di due o tre giorni, mi mettono a dura prova. Cosa mi avrebbe provocato un viaggio di diversi mesi? E inoltre volevo restare qui, dove sono felice. Mi sono affezionato ai fiori del mio giardino a primavera e d'estate alle ninfee nel mio stagno sul-

ressante fare una serie di impressioni di insieme in quei momenti del giorno, quando la mia vista sarebbe stata probabilmente più precisa. Attesi che l'idea prendesse forma, che la disposizione e la composizione dei motivi si imprimevano a poco a poco nella mia mente e poi, quando giunse il giorno in cui mi sentii di avere sufficienti assi nella manica per tentare la for-

no a scavare le fondamenta il primo di agosto. Poi vennero la mobilitazione generale e la guerra. Il mio costruttore non aveva più operai. Il materiale da costruzione non poteva più essere portato a destinazione. Ci vollero sei mesi per iniziare a costruire. Non fu finito che nella primavera del 1916. Allora, quando i lavori furono più o meno terminati, mi misi all'opera. Sa-

composizione la cui semplicità è uno dei tratti più felici, aveva dipinto lo stagno con le ninfee dalla prospettiva del viottolo che lo circonda e ogni tela rappresentava ogni punto di osservazione che egli aveva scelto. Erano tutte della stessa altezza — approssimativamente 1,80 m. Le larghezze variavano: alcune erano di 4, altre di 6 o 8 metri. Come ambientazione gene-

morbida e nitida, oppure del pomeriggio col tramonto, o dell'ultimo raggio di luce, del crepuscolo e della notte. Già questo era sufficiente per permettere di vedere i soggetti in una inimmaginabile varietà di aspetti. E, per quanto riguarda l'effetto del colore, era letteralmente prodigioso. Su una base chiara o scura, quasi nera, con sfumature di verde, il modo delicato



l'Epte; danno sapore alla mia vita, giorno dopo giorno. Quindi avevo accantonato il progetto. Le mie cataratte me lo fecero riprendere in considerazione. Avevo sempre amato il cielo e l'acqua, il verde, i fiori. Tutti questi elementi potevano essere trovati in grande abbondanza qui nel mio piccolo stagno. Talvolta, di mattina o di sera (ho smesso di lavorare durante le ore di luce piena e di pomeriggio vengo solo a riposarmi) mentre lavoravo ai miei schizzi, mi dissi che sarebbe stato inte-

tuna con una reale speranza di successo, mi decisi ad agire ed agii. Sono sempre stato un uomo caparbio, una volta presa una decisione. Su due piedi chiamai un muratore, un uomo onesto con una piccola impresa, coscienzioso, che sapeva fare il suo mestiere. Facemmo un progetto, molto semplice, per uno studio più grande dell'usuale, lungo venticinque metri, largo quindici. Solide mura, nessuna apertura eccetto una porta. Due terzi del tetto dovevano essere di vetro. Gli operai iniziaro-

pevo cosa potevo e volevo fare. In due anni ho completato otto dei dodici pannelli che avevo progettato [...].»

Un miracolo della semplicità

Eravamo arrivati al nuovo studio. Entrammo e i miei occhi si spalancarono dalla meraviglia. Claude Monet aveva ampliato il suo motivo originale con una nobiltà, una generosità ed un decoro totalmente inattesi. Utilizzando un processo di

rurale aveva preso più o meno ciò che la natura stessa gli offriva. In alcuni quadri lo specchio d'acqua era incorniciato da tronchi nodosi di salici piangenti, ed in altri, dove la natura non gli dava alcun motivo per limitare i bordi della tela, aveva schivato ogni artificio concentrando l'attenzione dell'osservatore sull'acqua stessa. Nessuno dei quadri era stato eseguito nella luce piena del mezzogiorno. Gli effetti erano quelli delle nebbie dell'aurora o della mezza mattinata, con una luce molto

dell'artista di distribuire i colori permetteva ai porpora e ai gialli, agli ametista e ai rosa, al viola e al malva di esprimersi alla perfezione. Poggiando sulle loro larghe e piatte foglie le ninfee alzavano con discrezione le loro corolle circondate da cupole verdi e il centro della composizione era quasi sempre vuoto, ma in un senso molto relativo perché era proprio lì che il pittore aveva concentrato il gioco di luci e di riflessi sulla superficie scintillante dell'acqua calma, dell'acqua increspata o mossa da

leggere onde. Là il riflesso del piccolo cumulo di nubi che attraversava il cielo sembrava galleggiare dolcemente, tinto di rosa o del color del fuoco, oppure si potevano veder scorrere brandelli di nebbia che si levava all'alba. L'intera scena luccicava con la brillantezza del sole ormai morente i cui ultimi raggi rifulgevano come flutti d'oro in un cielo grigioperla e turchino.

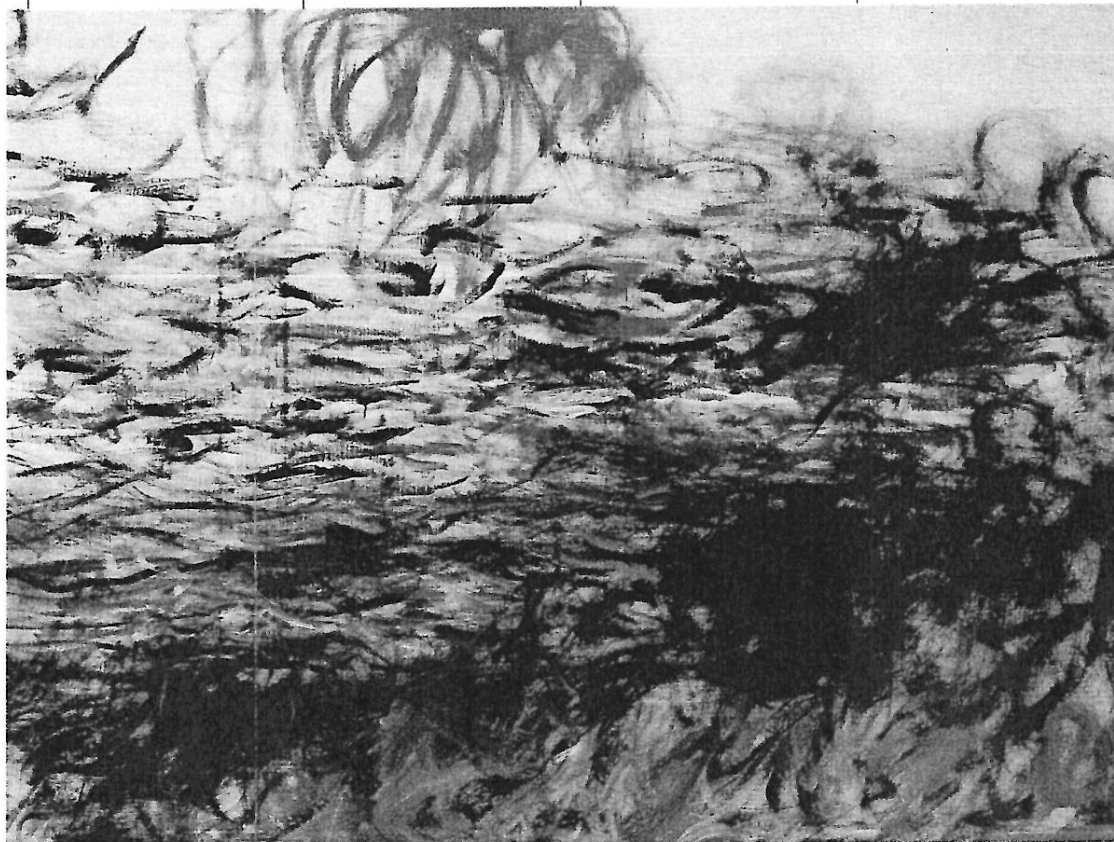
continuato a lavorare. Le note di colore di queste opere erano tremendamente fuori tono e nonostante l'artista fosse ancora presente nel disegno, nel talento per la composizione e nell'effetto d'insieme, il colorista sembrava essere svanito nel nulla; restava impossibile sondare il mistero del miracolo raggiunto. «Non vi scervellate per questo» mi disse Monet. «Se ho ri-

io ho approfittato di questi momenti per fare le necessarie rettifiche».

Quindi è piuttosto alla nascente cecità che a qualsiasi progetto premeditato che dobbiamo le composizioni che Camille Lefèvre ha collocato in un'ambientazione oltremodo adeguata, in una cornice di grande gusto e purezza. Gli spazi di forma ellittica creati dall'architetto del Museo Nazio-

tero potere suggestivo. Ma almeno morì con la certezza che qualsiasi fosse la sua qualità, la sua opera sarebbe stata mostrata al pubblico nelle migliori condizioni. [...]

Concludiamo con un aneddoto che mi riferì Georges Clemenceau il giorno dell'inaugurazione: «Una volta noi due uscimmo dal Louvre e io dissi a Monet: "Se avessi il permesso di portarmi a



Ninfee.
Parigi,
Musée Marmottan.

Questa tela di grandi dimensioni, non datata, mostra quanto Monet si sia spinto in avanti sulla strada che conduce a una pittura "informale". Siamo in presenza di un approdo estremo, di una creazione che va ben al di là dei canoni dell'impressionismo. Sulla base di opere come questa, e in generale dei dipinti ritrovati dopo la morte del pittore nell'atelier di Giverny e ora esposti al Marmottan, la critica la riconosce come profeta involontario della generazione del secondo dopoguerra.

Il cieco che vede

Tutto quanto era di un'incredibile sontuosità, ricchezza, intensità di colore e di vita. Per un momento pensai che il vecchio mi avesse preso in giro raccontandomi della perdita della sua vista, ma mi convinsi del contrario quando lo accompagnai nel suo studio dove era solito lavorare ogni giorno e osservai venticinque o trenta opere che aveva scartato, opere che risalivano al periodo in cui, dopo l'inizio della sua infermità, imperterrita, aveva

guadagnato il mio senso del colore nelle grandi tele che vi ho appena mostrato è perché ho adattato i miei metodi di lavoro alla mia vista e perché quasi sempre ho buttato giù i colori a caso, da un lato fidandomi unicamente delle etichette sui tubetti e dall'altro seguendo la forza dell'abitudine, facendo affidamento sul modo in cui ho sempre steso le tinte sulla mia tavolozza. [...] La mia infermità talvolta è rientrata e che, in più di un'occasione, la mia visione dei colori è tornata com'era ed

nale non sono quelli che Monet aveva concepito in un primo momento. Egli aveva in mente una vasta rotonda nella quale le sue tele sarebbero state collocate alle pareti come un panorama e ci vollero molte lunghe discussioni tra lui ed il suo "direttore" prima che egli accettasse di proseguire con l'idea dell'architetto. Non poté provare la gioia di vedere la sua opera affissa alle pareti prima della sua morte e così egli non poté mai vedere la sua opera assumere il suo pieno significato, e il suo in-

casa un dipinto prenderei *Un funerale a Ormans* di Courbet". "Io no" rispose Monet, "io prenderei *l'Imbarco per Citera* di Watteau"».

Questa semplice frase sintetizza in pieno la carriera di Monet e la sua evoluzione finale. Come Watteau, questo "realista" puro si batteva incessantemente per raggiungere il suo ideale, ed è per questo che c'è tanta magia nella sua arte.

L'articolo fu pubblicato in La Revue de l'Art Ancien et Moderne del giugno 1927.