

## LA STORIA ITALIANA DELL'IMPRESSIONISMO: IMPRESSIONI POSTUME

di Renato Miracco

Credo che oggi questa mostra che proviene dalla National Gallery di Washington DC, costituisca l'opportunità per una nuova analisi dell'Impressionismo ed occasione di approfondimento circa il rapporto che un gruppo di pittori italiani ha intrattenuto con questo movimento.

La grande fortuna dell'Impressionismo in Italia, fortuna, oggi, soprattutto di pubblico, è sicuramente un fenomeno sociale.

In molti ambienti l'Impressionismo, fosse anche la sola parola, associata ai più diversi temi, stili ed artisti, è l'unica cultura del "moderno" che un vasto pubblico riesce a capire, innamorarsi e a sentire, coinvolgendosi anche dal punto di vista emotivo.

Non capiamo, non ci sforziamo di capire – perché lo troviamo faticoso? – l'arte contemporanea ma ci 'ritroviamo' pienamente nell'Impressionismo perché è l'ultima corrente artistica che continua a rassicurarci, a farci stare bene, a darci quel conforto dell'anima di cui abbiamo bisogno.

Ancora intrisi come siamo di un'estetica ottocentesca, (come riproducibilità del reale), noi spettatori e fruitori dobbiamo comprendere innanzitutto che, proprio come nel passato, l'arte è un prodotto della società dalla quale deriva, dando al termine società un valore molto concreto e tangibile. Cercheremo quindi al di là delle associazioni, delle analogie tra movimenti italiani e francesi dell'epoca, al di là di titoli provocatori come quello di Gabriella Belli *Impressionisti? No Grazie!* di alcuni anni fa, di dare un quadro 'sociale' ed artistico al fenomeno "impressionista" e alle sue ripercussioni sull'arte italiana tra la metà dell'800 e l'inizio del '900<sup>1</sup>.

Nel caso specifico di questa mostra va poi inquadrato e fatto un breve cenno, al fenomeno del mecenatismo americano e alla sua attenzione verso il mercato europeo, principalmente francese ed italiano, a cavallo del XIX e del XX secolo. Albert Boime sottolinea come dal compendio delle collezioni statunitensi, *Art Treasures of America*, edito a Filadelfia da Shinn, nel triennio 1879-1881, emerge una stupefacente uniformità di gusto, che gli acquirenti americani dimostravano nella scelta di opere europee, per lo più selezionate attraverso il filtro del mercato parigino.

Le scuole pittoriche maggiormente rappresentative di questo gusto vengono indicate dallo stesso studioso: "Gli artisti di Düsseldorf erano ben rappresentati, ma a dominare erano i francesi e i pittori da essi influenzati: la pittura accademica, la scuola di Barbizon e gli stili ad essi collegati.

Gli spagnoli Fortuny, gli italiani De Nittis, Boldini, Michetti, i belgi Stevens e Willems, gli olandesi Israels e Koekkoek"<sup>2</sup>. Una prima acquisizione oltreoceano di dipinti si concentrava su scene del mondo contadino, di vita familiare e sociale, spesso trasposti in uno scenario settecentesco.

Se la maniera genericamente chiamata 'fiamminga' poteva rispondere alle esigenze della nuova borghesia, molti dei magnati americani sembravano volere, con queste scelte, sottolineare le radici del loro successo sociale, nella virtù, profondamente calvinista, dell'etica del lavoro e della famiglia. La coincidenza fra bisogno di affermazione sociale e specularità in positivo delle qualità etiche borghesi emergeva nella predilezione non solo di soggetti specifici, ma anche di una competenza tecnica di immediata riconoscibilità. Dalla competizione, implicita, con il tradizionale collezionismo aristocratico alla presa di coscienza di un conquistato potere economico – che attendeva una convalida sociale anche attraverso l'acquisto di oggetti ed opere d'arte – deriva la mimesi culturale di abitudini e preferenze implicite in quel modello di committenza e mecenatismo<sup>3</sup>.

L'arte da investimento e/o speculazione, che poteva oscillare tra immediati guadagni e perdite repentine, è qualcosa che interverrà in seguito, essendo per ora - e parliamo dalla metà dell'800 all'inizio del '900 - solo un'arte principalmente concentrata nella identificazione del possesso e nel conseguente *status symbol*.

Dalla pittura di stile settecentesco che aveva caratterizzata una prima facoltosa committenza, sia europea che americana, i soggetti ben presto cambiano. Bisogna, infatti, considerare che in tutto l'800, specie dalla metà del secolo, la pittura di veduta conobbe un'ampia e stratificata notorietà tanto da essere messa alla pari con un genere considerato più nobile, la "pittura di storia".

Sicuramente la pittura di paesaggio e il suo affermarsi sono legati al nuovo mercato delle pubbliche esposizioni e al conseguente aumento del collezionismo borghese.

Avere un bel paesaggio nei salotti divenne presto una questione di *status symbol* e una parete piena di vedute era altrettanto bella di una con miniature e ritratti. Anche il formato fu condizionato dal mercato: vi sono infatti piccole tavolette comprate come *souvenir* di viaggio e grandi quadri da esporre negli ingressi e nei salotti. Così se da una parte fu proprio la pittura di paesaggio a stimolare un nuovo rapporto con la realtà naturale e con la sua rappresentazione, una ricerca di verità e di un personale sentire, dall'altra ne risultò un paesaggismo disimpegnato e alla moda che aveva una simmetria in certe pitture di genere corrispondente al gusto della borghesia, che arriverà a popolare i propri salotti addirittura di riproduzioni fotografiche di celebri quadri, come vedremo più avanti <sup>4</sup>.

Con l'interesse crescente della borghesia nei confronti dell'arte, il regime delle specialità commerciali dà la chiave storico- materialista del progresso della pittura di genere che cominciò a differenziarsi ma, considerando la poca conoscenza artistica iniziale della nascente borghesia, la peculiarità si ebbe a seconda del contenuto e del soggetto trattato; le scene storiche, le pitture animaliste, le scene infantili, le immagini della vita monacale, familiare, campagnola, divennero, ben presto dei generi ben definiti <sup>5</sup>.

## LA FAMIGLIA MELLON

Il caso della famiglia Mellon è davvero peculiare come abbiamo potuto leggere nell'esauritivo saggio di Mary Morton. Questa identificazione comunque tra oggetto/possesso e storia sociale condivisa prevede anche nella cultura americana - e va qui sottolineato con non poco rammarico!- il beneficio della condivisione delle scelte fatte. Gran parte delle collezioni americane, infatti, sono poi donate allo Stato, sia questo Federale o Locale, e saranno oggetto di un mio prossimo libro incentrato sui *Percorsi italiani all'interno dei Musei Americani* cioè sulla catalogazione di capolavori italiani, di epoca antica, moderna e contemporanea, ora rinvenibili nelle istituzioni museali americane come dono degli antichi proprietari.

Sin dalla metà dell'800, l'America è stata sempre uno dei più importanti paesi che ha collezionato arte italiana e la valorizzazione dei *Percorsi* ha permesso l'individuazione di opere considerate disperse <sup>6</sup>. Ma torniamo per un attimo alla famiglia Mellon, vera protagonista della mostra odierna. Paul Mellon e sua sorella Ailsa Mellon Bruce, figli di Nora McMullen e Andrew W. Mellon, rappresentano la seconda generazione di collezionisti e benefattori della National Gallery di Washington, la cui collezione si basa, quasi esclusivamente, su concentrazioni di grandi donazioni d'arte americane come quella appunto dei Mellon, ma anche dei Kress, Widener, Dale solo per fare alcuni nomi.

L'idea di una Galleria Nazionale d'Arte Americana (NGA) era maturata ad Andrew Mellon sin dal 1927-1928, secondo i ricordi dei suoi due figli. Già importante compratore sul mercato dell'arte antica, concorrente di altri collezionisti come Henry Clay Frick, e Charles Dale, intorno al 1925, Mellon iniziò a selezionare gli acquisti cercando di costituire un *corpus* di dipinti che potesse rappresentare il meglio dell'arte europea dal medioevo al XVIII secolo.

In questa "missione" fu aiutato, dopo la grande crisi del 1929, da consulenti/intermediari del libro di Knoedler e Duveen, artefici, in quegli anni, delle più grandi transazioni tra ricche famiglie aristocratiche e magnati americani e canadesi <sup>7</sup>.

La "grande opportunità" avvenne tra il 1930 e il 1931, quando Andrew Mellon riuscì ad acquisire, in gran segreto, una serie di capolavori dell'Ermitage, messi in vendita da Stalin, per acquistare trattori. Per sei milioni e cinquecentomila dollari Mellon comprò, tramite Knoedler, ventuno dipinti tra cui Raffaello, Tiziano, Botticelli, e cinque Rembrandt; l'intera operazione fu da alcuni definita come il più grande cambio di proprietà nella storia del collezionismo dai tempi di Napoleone I!

Andrew Mellon prima ancora della creazione del West Building della National Gallery (per differenziarlo dall'East Building dedicato all'arte moderna e contemporanea, costruito nel 1970 ed inaugurato dal Presidente Carter nel 1978) già nel 1931, possedendo più di 1.500 quadri di origine europea, (contesi ai grandi collezionisti dell'epoca quali i Frick, i Rockefeller, i Baches o gli Huntington), costituì l'A.W. Mellon Educational and Charitable Trust a cui trasferì tutte le sue opere d'arte con la sola clausola che i quadri potessero essere nella sua casa fino al completamento del museo a cui erano stati designati.

Il primo nucleo di opere donate da Mellon (centoventuno dipinti e ventuno sculture) venne ceduto assieme ai fondi per la costruzione dell'edificio museale, da edificare in un terreno scelto appositamente sul National Mall della città di Washington DC. Mellon iniziò la costruzione del Museo nel 1935 affidandola all'architetto John Russell Pope, lo stesso che aveva progettato la casa-museo dei Frick a New York. Non visse abbastanza da vederne la fine, morendo nel 1937.

Sotto la guida dei suoi due figli, la straordinaria costruzione in marmo, fu completata ed accolta come dono per il popolo americano dal Presidente Franklin D. Roosevelt il 17 marzo 1941. Pochi anni dopo, nel 1958, Alfred Frankfurter, editore di "Art News", discutendo in un'intervista del collezionismo americano affermava che la generazione dei collezionisti stava lentamente sparendo e che i tempi dei Mellon (riferendosi al padre) o dei Frick che mandavano nel mondo *buyers* per accaparrarsi le opere migliori, era oramai tramontato. A totale smentita di questa dichiarazione, che all'epoca fece molto scalpore, meno di un anno dopo, Paul Mellon cominciò, dopo i quarant'anni d'età, la sua ascesa nel mondo dell'arte. Il suo collezionismo, sistematico e puntuale, nacque sicuramente sotto l'influenza di un altro grande collezionista di quegli anni, Chester Dale, che prese, sin dall'inizio i due giovani Mellon, sotto la sua ala protettiva incoraggiando la loro "tardiva passione." Nel 1977 Paul possedeva all'incirca 1.700 dipinti, 7.000 disegni e 500 stampe senza menzionare sculture e libri rari.

La collezione di opere impressioniste (una delle sue collezioni!) che iniziò ad acquisire con la sua seconda moglie (la prima sposata nel 1935 Mary Conover Brown era morta nel 1946) Rachel Lambert (soprannominata Bunny) si arricchì ben presto di opere di Cézanne, Renoir, Degas ed altri pittori allora sottostimati come Morisot, Caillebotte, Bazille, Sisley.

Grande ammiratore di Cézanne dal 1953 al 1973 colleziona ben dieci dipinti di importante valore artistico. La sua donazione alla National Gallery, continuando la volontà paterna, cominciò nel 1964 quando insieme alla moglie donò 913 opere d'arte e l'anno successivo altri 350 dipinti di arte indiana-americana, in maggior parte del pittore George Catlin. Altre importanti donazioni seguiranno poi nel 1985, 1986, 1987. Nel 1991, nel 50mo anniversario della National Gallery donò poi trentuno delle sessantanove cere originali di Degas (comprate in blocco nel 1956) che, unite alle 17 già donate al museo nel 1985, costituiscono ora il più grande nucleo esistente di cere dell'artista francese.

Leggermente diversa la storia di Aisla, come abbiamo letto nel saggio di Mary Morton.

Basti qui solo dire che Mrs. Aisla Mellon Bruce e suo fratello Paul, all'epoca soprannominati Mellon Millions, avendo ereditato, come stimato dalla rivista "Fortune", un patrimonio valutato tra i 500 milioni e un miliardo di dollari, sia stata, con suo fratello, tra le protagoniste della creazione dell'East Building della National Gallery nonché collezionista di opere principalmente impressioniste come possiamo vedere oggi.

## LA REALTÀ ITALIANA: ELEMENTI DI LETTURA

In quel momento storico, e ci riferiamo alla metà del secolo XIX, Napoli e Firenze (seguiranno a ruota Roma e Milano con gli Scapigliati) sono i luoghi dove maggiormente la spinta innovativa trovava una sua tortuosa strada<sup>8</sup>. L'impronta del gusto francese data a Napoli alla quadreria messa insieme da Lady Morgan, quelle di Milano conservate ed incrementate dagli eredi dell'aristocrazia illuminata formatasi nell'età tardo napoleonica, gli Arese, i Pallavicini, i Sommariva, solo per fare alcuni nomi, e l'eccezionale collezione messa insieme dall'eccentrico principe di San Donato Anatolio Demidoff, offre agli artisti di quelle città l'opportunità di conoscere, da vicino, alcuni degli esempi della pittura degli anni cosiddetti romantici, prima presa di contatto per loro con l'avanguardia artistica che potranno poi ammirare nei *Salons* a Parigi.

Il gruppo di pitture di Decamps, Delacroix, Ingres, che il principe russo aveva riunito nella sontuosa dimora toscana con eccezionale buon gusto e perizia (anche per merito di acquisizioni prestigiose come quella nel 1863 del quarto Marchese di Herford e da questi legate al figlio illegittimo Sir Richard Wallace), rappresentarono un polo notevole di attrazione e di studio per tutta una generazione di giovani pittori che successivamente verranno chiamati i Macchiaioli. In questi anni Firenze si appresta a divenire la "capitale del compromesso" (per gli accordi stipulati nel 1864 tra il governo italiano e Napoleone III) ed è, di conseguenza e a ragion veduta, un punto

d'incontro di una società europea che la sceglie per la cultura aperta che vi si respira, per le sue quadrerie, la bellezza dei dintorni e soprattutto per i salotti aristocratici/ borghesi "Florence est le passage general de toute l'Europe", si era soliti dire in quegli anni. Su questo *humus* si innesta la figura del Marchese Marcellin Desboutin che, dopo aver trascorso alcuni anni, dal 1849 al 1854, a Issoire, piccola cittadina nel centro di Auvergne, aveva acquistato, per una notevole cifra, una fastosa residenza sul colle di Bellosguardo, detta l'Ombrellino facendone diventare presto un punto d'incontro per le personalità di cultura francese che si troveranno a passare da Firenze.

La villa Albizzi, che appare nell'affresco di Vasari ed in cui aveva vissuto Galileo Galilei, divenne così meta obbligata di scultori, architetti, musicisti e pittori come Gustave Moreau, James Tissot, Edgar Degas, che proprio in una di queste occasioni conobbe Federico Zandomenghi.

La dimora prese immediatamente il soprannome di "Circolo parigino sull'Arno" e venne ad aggiungersi ad altri due "circoli alternativi" nati, negli stessi anni, sempre a Firenze: il "Caffè dell'onore" e il "Caffè Michelangelo". Fondamentale sembra essere stato il ruolo di Georges Lafenestre, poeta e raffinato studioso dell'arte italiana del Rinascimento, che "si rivela sensibile interprete di nuove istanze di realismo europeo, di cui studierà in maniera analitica le ragioni spirituali e storiche" <sup>9</sup>.

Qui approderà nel 1867 da Napoli, Giuseppe De Nittis iniziando la collaborazione con Marcellin Desboutin, incisore, pittore e scultore, che ricaverà alcune incisioni da disegni del pittore barlettano. Anzi a sentire Degas, alcune delle incisioni di Desboutin sono tratte proprio da disegni di De Nittis. Ma di lui più diffusamente parleremo più avanti. Sono questi gli anni in cui Telemaco Signorini incontra Odoardo Borrani e Vincenzo Cabianca, e Serafino De Tivoli con Francesco Altamura avrebbero tentato di evocare nella campagna di Staggia, l'atmosfera "en plein air" della famosa foresta francese di Fontainebleau. La nuova pittura di paesaggio rispondeva alle tensioni dell'uomo moderno, al desiderio, o meglio alla necessità, di una civiltà decrepita (come verrà definita, pochi anni dopo da molti pittori tra i quali Giulio Aristide Sartorio), di ritrovare un intimo contatto con la Natura. Lo studio del paesaggio, nelle sue varie declinazioni, è in Italia un primo fondamentale aspetto dell'*arte nuova*, inteso come studio dal vero e sentimento dal vero, rivelatore del significato simbolico, nelle sue linee dominanti del valore suggestivo del contatto con la natura. In tutti i quadri di questo periodo (che anticiperanno o seguiranno la ricerca impressionista e che da questa furono dettati) il paesaggio viene vissuto come incontro del soggetto e dell'oggetto, come congiunzione tra creatività artistica e ricezione contemplativa <sup>10</sup>.

In quello stato della mente e dei sensi che chiamiamo contemplazione vige, così, un dissolvimento catartico dell'io, con una conseguente appropriazione affettiva della materia divenuta forma estetica. Così l'esplorazione sentimentale rispecchia la varietà strutturale del paesaggio, i suoi caratteri e le sue relazioni. È quello che afferma Monet quando consiglia, dipingendo all'aperto, di non badare alle forme rappresentate ma ai colori e ai contrasti luce/ombra che le forme lasciano in noi stessi unite al sentimento che vi si accompagna. I caratteri del paesaggio esprimono dunque i caratteri dell'animo umano, dalla solitudine alla disperazione, dalla nostalgia all'esaltazione. La Natura si dispiega così, come un gigantesco spettro sentimentale. È questo l'approccio generale ad una pittura del paesaggio successivamente divenuta "en plein air".

Il paesaggio non addomesticato, dove la forza della natura creava aspetti di bellezza, come nella foresta di Fontainebleau, alla soglie di Parigi era parso a quella generazione, una ideale fonte ispiratrice: "Quelle ardeur, quel enthousiasme, quel amour de l'art" <sup>11</sup>.

Questi sentimenti e obiettivi di rinnovamento avevano allora spronato quei pittori, passati poi alla storia come appartenenti alla scuola di Barbizon, dal nome del villaggio in cui soggiornavano, a ricercare forme nuove e nuovi significati per le loro opere.

Théophile Gautier nel suo *Du Beau dans l'Art*, saggio inteso a definire i caratteri *de l'arte per l'arte*, prendeva proprio la pittura di paesaggio quale esempio per sottolineare come il vero non dovesse essere lo scopo dell'opera d'arte <sup>12</sup>. La pittura dunque non era "un'art d'imitation" bensì "de transformation". Intento del pittore doveva essere, infatti, non "copier tel arbre, tel rocher ou tel horizon", ma piuttosto "un certain rêve de fraîcheur agreste, de repos champêtre, de mélancolie amoureuse, d'harmonie sereine". Era la propria anima che il pittore dipingeva "à travers une vue de forêt, de lac ou de montagne" <sup>13</sup>.

Fu questa una grande rivelazione ed uno straordinario punto di partenza! I giovani italiani che intorno alla metà dell'800 si recavano a Parigi, convinti di trovarvi una situazione confacente alla loro insofferenza verso la pittura artistica tradizionale incontrarono, relativamente alla pittura di paesaggio, fortunatamente, una condizione ben diversa da quella degli ambienti artistici da cui provenivano. Sicuramente significò non un modello da seguire pedissequamente ma l'incoraggiamento a ricercare una propria maniera figurativa, espressione del pensiero e del sentimento individuali. In questa ottica, i Macchiaioli, e successivamente gli Scapigliati e i Divisionisti in Italia (ma come anche gli altri appartenenti a movimenti simili in Francia come in Belgio), si rendono conto che la tavolozza è la chiave per aprire quel mondo e che la loro è solo una delle possibili vie di accesso ad un universo sconosciuto. Il loro, diventa il vero atto della creazione, cercando di far scaturire da una materia informe, staccata e carica di emozioni, i riflessi di una realtà non più oggettiva, ma soggettiva.

Questa dunque la situazione relativa alla pittura di paesaggio che si presenta agli artisti italiani in vista dell'Esposizione Universale di Parigi del 1855. La capitale francese era stata completamente rinnovata dal Barone Haussmann che era stato nominato Prefetto della Senna tra il 1853 e il 1870<sup>14</sup>. La nuova Parigi, viene totalmente sventrata e i grandi Boulevard con i loro caffè, le loro vetrine e le interminabili *promenades*, affidate alla progettazione dell'ingegnere Adolphe Alphand, sono il vero cuore della città. Se nella prima parte dell'800 la capitale francese aveva spinto artisti come Piccio e Trécourt a compiere un viaggio a piedi per vedere Delacroix, nella seconda metà la città ha sempre con maggiore evidenza il ruolo di capitale dell'Arte.

Inoltre i rapporti tra i vari gruppi artistici francesi e italiani erano sempre stati molto fervidi perché gli artisti d'oltralpe erano stati sedotti dalla tradizione del *Grand Tour* e pittori come Corot avevano fatto del paesaggio italiano uno dei capisaldi della loro produzione artistica.

Inoltre, come abbiamo appena visto, opere della Scuola di Barbizon circolavano liberamente nel nostro paese<sup>15</sup>. Il punto di svolta fu l'Esposizione Universale del 1855 che costituì un evento catalizzatore. Da quel momento in poi le Esposizioni Universali e i *Salons* attireranno centinaia di migliaia di persone che non chiedevano altro che, con l'aiuto dei critici, di commentare, identificarsi, screditare, inneggiare ai pittori esposti. Si calcola che più di diecimila persone pagassero il biglietto per ogni giorno di apertura dei *Salons* e che circa cinquantamila visitatori approfittassero dell'ingresso gratuito concesso di domenica. All'Esposizione Universale del 1878 è, infine, documentato un afflusso di oltre centoventimila persone in una sola domenica di giugno<sup>16</sup>. A partire dall'Esposizione Universale di Parigi del 1855, si assiste, quindi, ad una vera e propria inversione di tendenza nel flusso migratorio degli artisti per poter soggiornare per brevi o lunghi periodi nella capitale francese, "quel mostro che ingoia quadri, talenti, artisti, opinioni, rinomanze, fatiche, entusiasmo, \_ tutto ... e lo polverizza!"<sup>17</sup>.

Da quel momento il viaggio a Parigi è un "must" perché i *Salons* sono occasioni importanti per farsi conoscere e per confrontarsi, vendere ad una clientela internazionale<sup>18</sup> e mettersi in contatto con mercanti come Adolphe Goupil, che annovera nella seconda metà dell'800 più di cento artisti italiani nelle sue file.

L'interesse di Goupil per la pittura italiana non riguarda solo la compravendita dei quadri e dei disegni, ma anche, pur se in misura minore, la cessione dei diritti di riproduzione delle immagini tratte dalle sue opere. In un libro sul *Salon* del 1866, pubblicato a Parigi l'anno dopo, l'azienda Goupil viene definita come "la grande fabbrica che fornisce di stampe i nove decimi del mondo civilizzato"<sup>19</sup>. La ditta fu fondata nel 1829 da Adolphe Goupil e da Henry Rittner, commerciante di stampe d'origine tedesca. Nel 1840 Rittner muore e Goupil si associa a Théodore Vibert, editore di stampe. Nel 1846 la fabbrica estende i suoi interessi al commercio di quadri e disegni cercando di comprare dagli stessi artisti anche i diritti di riproduzione<sup>20</sup>. In quello stesso anno cercano di conquistare il vasto mercato americano dove l'arte europea è ancora sconosciuta. L'ascesa è incredibilmente veloce anche insieme ai soci americani Michael Knoedler e William Schaus e, successivamente, in Europa, Alfred Maignet. Nel 1864 la casa Goupil, Vibert & Cie contava filiali a Londra, Berlino, Vienna, L'Aja e Bruxelles che vendevano non solo stampe, ma a cui era legata una vera e propria galleria d'arte. A Parigi la galleria si trasferisce in via Chaptal, nel quartiere degli

artisti. Soci della galleria diventano Vincent van Gogh e Theo van Gogh, rispettivamente zio e fratello del famoso pittore <sup>21</sup>.

Il commercio della casa Goupil si dicotomizza sempre di più: da una parte la Galleria d'arte con dei quadri originali che diventano lo specchio di quell'alta borghesia, dall'altra le riproduzioni degli stessi dipinti rivolte alla piccola borghesia che non disdegnava di collezionare stampe di famosi dipinti. Questo tipo di pittura, anche se aveva molti estimatori, conosceva accesi detrattori come Castagnary, che nella recensione al *Salon* parigino del 1872 così li definiva: "Essi lavorano per vendere; hanno come ideale quello di piacere e pensano di essere arrivati quando i mercanti vanno nei loro studi a disputarsi le preziose tele prima ancora che siano finite"<sup>22</sup>.

Goupil utilizza tutte le possibilità per produrre e riprodurre le sue immagini: incisione a bulino, acquaforte, litografia, acquatinta e maniera nera, fotografia su carta alluminata, fotogliptia, fotoincisione, tipoincisione: tutto è buono per dare quel tocco di originalità e personalità alle copie di famosi dipinti. L'intrinseca nozione di riproduzione non ha una definizione negativa anzi risponde in pieno a quell'idea di divulgazione dell'opera d'arte che è tra gli obiettivi della casa Goupil. In questi anni il fotografo Dioderi mise a punto anche una tecnica per cui una fotografia veniva ritoccata con vernice e successivamente montata su tela per dare l'effimera illusione di un "vero quadro"<sup>23</sup>.

E Adolphe Goupil è molto attento anche ai legami familiari: la primogenita Marie sposa il celebre pittore Jean-Léon Gérôme, affiliato alla Casa, e Blanche un avvocato parigino specializzato in materia d'arte.

## ITALIENS DE PARIS

Cercando di dare un pur sommario quadro delle molteplici spinte ed influenze che gravitano negli anni immediatamente precedenti la rivoluzione culturale avvenuta a Parigi nel 1874, quando un folto gruppo di "artisti indipendenti" rifiutati dall'Ufficiale *Salon*, viene ospitato nella bella sede del famoso Fotografo Nadar <sup>24</sup> nel centralissimo Boulevard des Capucines, non possiamo fare a meno di parlare degli *Italiens de Paris* come venivano definiti Giuseppe De Nittis, Giovanni Boldini e Federico Zandomeneghi. Tre microcosmi, tre approcci totalmente diversi al mondo parigino, tre maniere di essere a cavallo di due secoli. Di Boldini diremo solo che Parigi diventa dal 1871 una seconda patria e, dagli inizi degli anni '70, entra anche lui a far parte della scuderia del mercante Goupil anche se non legato da un vero e proprio contratto. La sua pittura piace ai parigini ma meno agli amici italiani che, come Diego Martelli, gli rimproverano una superficialità stilistica e un compiacimento estetico. Comunque fu lui a scrivere, nel 1895, al Sindaco di Venezia Riccardo Selvatico, scoraggiandolo dal proposito d'invitare Zandomeneghi alla Biennale perchè è "unito a quelli che si chiamano impressionisti".

Ma due sono i pittori che maggiormente hanno legato la loro vicenda artistica all'Impressionismo: De Nittis e Zandomeneghi.

## GIUSEPPE DE NITTIS <sup>25</sup>

Ricerche concrete di De Nittis sulla rappresentazione della luce risalgono al 1864-1866, alla cosiddetta Scuola di Resina quando egli tentò ostinatamente di rendere su tela e su tavolette l'azzurro profondo del cielo meridionale, che crea quell'atmosfera atemporale. Adriano Cecioni ci informa che il pittore, spinto da un modo estremamente "fine di vedere" e dal fatto che "la natura gli sembrava in molti punti smaltata specialmente nell'aria", non si stancava di fare nuovi tentativi, i quali davano luogo a continue discussioni sul tecnicismo.

Sempre a questo periodo fanno riferimento i piccoli studi di nubi, di fiumi, di mare, dipinti all'aria aperta risolti con parsimonia di colore, preludio di sofisticate vedute atmosferiche così vicine e così antesignane alla scuola impressionista come *Golfo di Napoli*, *riflessi solari* o *Foschia*, sempre realizzato a Napoli, nel quale si riconosce, in lontananza, Castel dell'Ovo. Una ricerca che si svilupperà per tutta la sua carriera artistica, passando attraverso alcune splendide visioni e paesaggi pugliesi colti per la prima volta con pennellate libere e sintetiche che nulla hanno da invidiare alla ricerca impressionista <sup>26</sup>.

Nel 1867 con soli 150 franchi, frutto di una vendita di un quadro, parte per Parigi (dove il solo viaggio di terza classe costava 100 franchi) e prende immediato contatto con il mercante Edmund Reitlinger e con Adolphe Goupil che gli compra le prime tavolette che si era portato dall'Italia. Dopo alcuni mesi a Parigi ritorna a Firenze e a Napoli sempre sotto contratto del mercante parigino, con una nutrita presenza di opere nelle maggiori esposizioni del momento. L'ascesa di De Nittis comincia in quest'anno ancor prima del suo definitivo trasferimento a Parigi avvenuto nel 1868. Da questo momento la vita artistica e personale del pittore è all'insegna del viaggio, della sperimentazione, con una energia, volontà di riuscire, di riscattarsi, fuori del comune.

Nel 1869 conosce Gustave Caillebotte, pittore, mecenate e punto di collegamento con il "Gruppo degli Intransigenti". Fu proprio lui, insieme a Degas, a sollecitare la partecipazione del pittore pugliese alla Prima mostra impressionista<sup>27</sup>.

"Per la prima mostra degli Impressionisti Degas mi chiese di inviare qualcosa di importante e così feci... ma non potei essere presente"<sup>28</sup>. La mancata presenza all'Esposizione degli Intransigenti, tenutasi dal 15 aprile al 15 maggio, era dovuta al viaggio, già in programma, che portò il pittore a Londra che da questo momento in poi diventerà la sua seconda patria.

Ma l'attenzione al rapporto critico e storico tra la produzione di De Nittis e la definizione di "pittore impressionista" ha da sempre sollevato fanatismi critiche e parallelismi: "Maestro di rara coscienza, pittore di notevoli qualità, che ha un posto privilegiato nelle prime fila della Scuola Impressionista", così recitava il suo necrologio a soli 38 anni, su *Le Figaro* del 23 agosto 1884, a firma J. B. "... non solo è impressionista benché il suo occhio fotografico afferri con una rapidità dagherriana l'impressione di una scena o di un paesaggio, ma sa rifinire le immagini da cogliere", prosegue Jules Claretie, un altro critico<sup>29</sup>. Ed ancora: "Pittore della società con il grande pregio di essere imbevuto di attualità fino al midollo. Non si accontenta di andare al passo con il secolo, ma vuole essere il tempo con il giorno stesso, con l'ora appena trascorsa, addirittura con l'indomani che non è ancora scoccato. Per questo è stato uno degli adepti dell'impressionismo"<sup>30</sup>.

"... è una perdita che avvertiremo per molto tempo, perché nella pittura francese De Nittis aveva assunto un ruolo della cui importanza ci si renderà sempre più conto; perché aveva occupato quel posto con un tatto raro e una personalissima sensibilità dell'arte moderna", prosegue un giornalista dell'epoca<sup>31</sup>. Una consacrazione, quindi, specie se aggiunta alla dichiarazione di Emile Blemont: "... gli amici di questo eccellente pittore lo definiscono impressionista geniale. De Nittis realizza in bello ciò che il Signor Degas ed altri hanno sognato, o hanno tradotto in brutto, oppure hanno espresso con sensibilità vivace ma troppo morbosa della natura e dell'umanità contemporanea ...". Lungo la sua fulminea carriera celebri scrittori come Du mas, Zola, Daudet, Goncourt, gli dedicano piene pagine di giornali ad ogni occasione della sua rapida ascesa<sup>32</sup>.

Uno degli aspetti che lo mettono in contatto con l'Impressionismo è sicuramente il suo rapporto con Degas e il rinnovato uso del pastello.

Dopo il '700, la tecnica del pastello cadde in disuso per essere, nel 1835, accettata, per la prima volta alle esposizioni del *Salon*, come genere a sé stante. Contemporaneamente fabbriche come William Perkin e Graebe e Liebermann riuscirono a produrre una quantità infinita di tonalità, ottenuta con coloranti e pigmenti sintetici che venivano pubblicizzati come "pastelli vivaci e stabili alla luce". Questa precisazione era dovuta all'alterazione ed oscuramento che alcuni colori ad olio avevano avuto dopo la prolungata esposizione alla luce, come la celebre *Olympia* di Manet dipinta nel 1863 e che dieci anni dopo risultava "pesante, opaca e verdastra". Accanto a questa motivazione vi era la volontà, specie in Degas e De Nittis, di riappropriarsi di una tecnica tradizionale e della possibilità di unire il disegno al colore. Molti pittori, infatti, non modificavano i pastelli con l'aggiunta di un fissativo, ma lavoravano il pigmento riducendolo ad impasto: cioè sbriciolavano il pastello, lo mischiavano ad acqua e lo applicavano con il pennello, quasi fosse un colore ad olio. Superbi sono gli esempi di questa tecnica in De Nittis come in *Giornata d'inverno* del 1882. Altra tecnica era quella usata appunto dai pastelli del *frottage*, cioè di far aderire la carta su superfici non perfettamente lisce, in modo di avere delle asperità su cui il pastello aderiva in maniera diversa. Questo risultato era anche dovuto all'uso di carte vergate, o carte giapponesi così in voga all'epoca, o ancora a tele leggere e a trama fitta, montate su un telaio di legno e il cui fondo era stato in precedenza dipinto di beige o grigio molto chiaro. L'influenza della Musa

Giapponese rappresentò, comunque, un altro importante elemento di contatto tra il nostro e l'ambiente parigino dell'epoca.

Nel 1867 Parigi ospita la prima presentazione ufficiale del Giappone a un'Esposizione Universale. Il padiglione, di ben 792 metri quadrati, in un'autentica "ferme japonaise", ricevette una accoglienza a dir poco trionfale. Il Giappone, con la sua arte e i suoi manufatti era l'espressione di una voglia di cambiamento, prospettico, contenutistico, di materiali a cui molti dei "nostri impressionisti" cominceranno a guardare integrando nella loro pittura elementi "giapponesizzanti" o utilizzando tecniche giapponesi che molte volte meglio potevano esprimere una veloce impressione. Inutile dire che la "curiosità" giapponese era solo il risultato di una apertura verso il nuovo; apertura che si manifesterà anni dopo con l'amore per la pittura primitiva e per l'arte simbolica.

La mode des "Japonaiseries", titolo ironicamente coniato da Champfleury, per un articolo apparso il 21 novembre 1868 su "La Vie Parisienne" miete vittime soprattutto in ambito artistico.

Molti pittori tra cui, Degas, Manet, (senza parlare del nostro De Nittis) cominciano ad usare carte giapponesi e tecniche come quella del Kiri-Kane, cioè l'applicazione di foglie d'oro tagliate a forma di fili, di virgole, di quadratini per creare o lo sfondo o una decorazione. Naturalmente il tocco finale era dovuto all'uso delle dita o di un tampone, per stendere, in alcuni punti, il colore come il nostro De Nittis era solito fare.

L'ascesa di De Nittis è inarrestabile: la sua pittura piace e ha sempre qualcosa di nuovo che attrae. Viene invitato ad esporre di nuovo con gli impressionisti che si riuniscono presso la Galleria Durand-Ruel, ma rifiuta e di questa scelta è molto felice il suo amico Claretie che non riesce a capire la "nuova pittura":

Parigi, 7 aprile 1876

Caro Amico mio,

La sua lettera mi ha arrecato un gran piacere e non ho avuto bisogno, mi creda, degli occhi amichevoli della Signora De Nittis per decifrarla. Lei ha la civetteria del suo stile che è affascinante e ci ritrovo le nostre conversazioni. (...) Spesso ci vuole molto tempo per incontrarsi, ma non ce ne vuole molto per amarsi una volta che ci si è incontrati. Non corro il rischio di esagerare esprimendole le mie felicitazioni, mio caro amico, – e stavo per dire caro Peppino – per non aver esposto agli *Intransigeants*. Non c'è dubbio che vi si ritrovi una ricerca di effetti originali che non deve passar inavvertita, ma, nello stesso tempo, c'è un'affettazione d'originalità, quand'anche di eccentricità che guasta tutto. Pubblico e amatori non prenderanno mai veramente sul serio questa sorta d'innamoramento del bizzarro. La vita non è febbre, la verità non è stranezza (...)

Amicizia profonda e cara.

Jules Claretie<sup>33</sup>

Anche dal punto di vista finanziario De Nittis è in continua ascesa se, come si legge dal suo taccuino di conti, è vero che da maggio a dicembre del 1876 vendette quadri per un valore complessivo di 57.200 franchi, compresi i quadri ceduti ai nuovi collezionisti, e ai mercanti inglesi e americani, quali Mr. White, Mr. Mac Lean, Mr. Sassoun, Mr. A.T. Stewart, Mr. Wallis (gallerista inglese legato a Durand-Ruel). E i sabato sera dai De Nittis divennero presto uno degli appuntamenti più *à la page* della capitale: vi si poteva trovare la Principessa Matilde Bonaparte (di cui in seguito De Nittis dipinse il salotto), Zola, Manet, Degas, Oscar Wilde, il Conte e la contessa Primoli (successivamente trasferitesi a Roma) James Tissot, Gustave Doré, Raffaelli, Georges Bigot e tanti altri.

È interessante scoprire il pittore destreggiarsi abilmente tra mercanti e collezionisti pur di mantenere intatta la sua autonomia artistica specie quando comincia a divenire famoso anche in Inghilterra, visto che il suo *Che freddo!* è pubblicato sul giornale "The Illustrated London News" e viene salutato ed etichettato come "the painter of fashionable life".

Il 24 giugno 1875 il giovane van Gogh, ancora alle dipendenze della casa d'arte Goupil a Parigi, scriveva a Theo: "Qualche giorno fa abbiamo ricevuto un quadro di De Nittis, una veduta di Londra in una giornata piovosa col ponte di Westminster e il Parlamento: ogni mattina ed ogni sera solevo attraversare il ponte di Westminster e so com'è quando il sole tramonta dietro l'Abbazia e il



Parlamento, e il mattino presto, e d'inverno con la neve e la nebbia. Vedendo il quadro, ho sentito di amare molto Londra" <sup>34</sup>.

In alcuni quadri si assiste a veri e propri fenomeni di adattamento alle realtà inglesi di modelli artistici già sperimentati in Francia. La sua pittura ha però dei detrattori come William Rossetti che sulle pagine di "The Academy" che in un articolo prese di mira la galleria londinese di Goupil dove De Nittis, anche se fuori contratto, esponeva dal 1875, con i suoi "fashionable works": "(...) Arte fatta per un'epoca di 'nuovi ricchi': gente abile piena di soldi che mira a costruirsi una cultura in fatto di arte ma che non è ancora sicura di averla raggiunta: contesse russe, americane che dominano l'Europa, imperialisti francesi (...) mercanti di quadri che non si preoccupano di ciò che spendono in commissioni e che dettano o assecondano l'ultima moda che è disposta a pagare" <sup>35</sup>.

Vende a Parigi come a Londra e persino ad un mercante-collezionista moscovita Botkine, per complessivi altri 113.000 franchi. Una vera fortuna all'epoca. Dietro consiglio del caro amico Gustave Caillebotte, decide di investire e di acquistare due dipinti di Monet: *Le musée du Havre* e *Gelée blanche*, che figureranno in bella mostra nel suo salotto; l'anno successivo acquista, sempre di Monet, uno dei quattro grandi pannelli decorativi dipinti per Hoschedé.

Dalla fine di marzo 1877, De Nittis è a Londra ed entra in contatto con il banchiere inglese Kaye Knowles. Il rapporto tra lui, il banchiere e De Nittis diventa sempre più intenso. Knowles, o semplicemente K., come lo chiama il pittore nelle lettere alla moglie, gli commissiona dodici grandi vedute di Londra da eseguire in quattro anni ed ha un atteggiamento quasi paterno nei rapporti con la coppia. Particolarmente nei paesaggi e nelle vedute londinesi De Nittis adatta quella "bipolarità prospettica" di altri paesaggisti come Caillebotte <sup>36</sup>. Vi è una vera e propria impaginazione fotografica, una precisa messa a fuoco di un'immagine con i contorni sfumati, quasi come se il quadro rappresentasse un particolare tipo di realtà vista attraverso l'obiettivo.

Purtroppo il progetto di Kaye Knowles di lasciare le opere alla National Gallery di Londra non andò in porto per la morte prematura del banchiere, a soli 53 anni. Gli eredi dispersero la collezione appena nove mesi dopo la sua morte. Il 12 agosto 1877 De Nittis viene premiato a Parigi al *Salon* con la medaglia d'oro di terza classe, riservata agli artisti stranieri. Sono questi gli anni dei famosi acquerelli e pastelli di De Nittis che lo accostano, ancora una volta, ad una ricerca e tematica tipicamente impressionista. Gli acquerelli esposti al *Salon* del 1877 sono addirittura lodati da Degas <sup>37</sup> che così scrive a Léontine De Nittis, moglie dell'artista:

Parigi, 21 maggio 1877

Cara Signora,

(...) Il Salon è sempre il Salon. I due acquarelli del nostro pittore sono due pezzi da Maestro, senza adulazione. Quello che per esempio è chiaro è l'atteggiamento innovatore che ha nel mondo dei pittori che rappresentano strade e Parigi in generale. Gli acquarelli non hanno pari. C'è una sala speciale dedicata agli acquarelli e sfido a poter opporre qualche cosa a queste due meraviglie. <sup>38</sup>

All'Esposizione Universale di Parigi del maggio 1878, De Nittis si presenta con dodici opere, alcune delle quali già acquistate dal banchiere londinese Knowles, come *Trafalgar Square*, *La Banca d'Inghilterra*, *Westminster*, *Mattinata sul Tamigi*, *Westminster Bridge*.

La Commissione dell'Esposizione Universale gli assegna la Medaglia d'Onore, mentre dall'Italia viene insignito col titolo di Cavaliere della Legion d'Onore.

#### GLI AMICI IMPRESSIONISTI: DEGAS E MANET

Il rapporto con Manet fu sempre improntato ad un profondo rispetto e considerazione e risale, a prima della guerra franco-prussiana, quando la coppia De Nittis ospitò il pittore nella loro casa di campagna. Per ringraziare, Manet inviò loro un quadro che avrà sempre, nella casa di De Nittis, un posto d'onore. Il quadro era *Au jardin*, la prima delle sue opere dipinte "en plein air" proprio durante il soggiorno in campagna e che ritraeva Madame Pontillon e suo fratello Tiburce Morisot.

Nel luglio dello stesso anno – siamo nel 1870 – De Nittis invia a sua volta a Manet un quadro, accompagnato dal seguente biglietto:

La Jonchère, luglio 1870

Mio caro Manet,

perdonate questo meschino straniero che non è capace di dirvi quanto piacere gli avete fatto e che vorrebbe farvene altrettanto. Sinceramente vostro.<sup>39</sup>

Più controverso il rapporto con Degas<sup>40</sup>, che pur avendo una profonda stima artistica, spesso era "invidioso" del successo del giovane barlettano sulla scena parigina, specie dopo il conferimento della Legion d'Onore come si legge nel taccuino dello stesso De Nittis: "Nella stessa serata Daudet mi chiamò per farmi vedere Degas, che a lunghi passi misurava il mio studio a vetrate dove io dipingo le figure in piena luce. Era una notte di plenilunio e una luminescenza azzurrognola delineava la figura di Degas che camminava saltellando e gesticolava come una marionetta.

Era così assorto da non accorgersi che tutti noi, uno dopo l'altro, andavamo a vederlo. Quell'animosità mi addolorò e non era la prima volta che vedevo D., che pure mi è caro, indispettirsi per il mio successo. Eppure gli voglio bene e lo stimo lo stesso; è un artista di grande valore e il pubblico non lo comprende affatto... Ormai sono tanti anni che lo conosco: anche a lui, come a Manet, hanno fatto la fama di uomo maligno. Nulla di vero in tutto ciò; è un uomo di una sincerità e di una lealtà veramente fuori del comune. Che valore può valere una battuta di spirito, una passeggera irritazione di fronte a tutta una vita ispirata alla bontà? Dopo tutto è un uomo e vorrei che ve ne fossero tanti come lui"<sup>41</sup>.

Ma nella descrizione delle corse vi è la loro più accesa differenza: se De Nittis era attirato dalla mondanità che vi assisteva, Degas prediligeva la fine delle corse, il momento in cui la tensione emotiva veniva meno per lasciare il passo ad un leggero *spleen*.

Degas raramente dipinge gli spettatori, occupandosi invece del contorno, delle pose dei cavalli e dei cavalieri alla fine della corsa. Anche per le immagini femminili i due artisti seguono vie parallele: ricche signore, nobili parigine, mogli di mercanti i ritratti di De Nittis; donne che eseguono umili mestieri, ballerine stanche e provate, cantanti di caffè concerto per Degas.

Rapporti, confronti, differenze, ricerche parallele e molte volte convergenti: del rapporto contrastato tra De Nittis e gli Impressionisti è ancora Jules Claretie che pochi anni dopo la morte di De Nittis, nel 1886, ricorderà: "So perfettamente, diceva Nittis, ch'essi mi onorano, quando non sono presente, di un po' di malevolenza, cosa che non è davvero molto bella e neppure molto francese, dal momento che accettano la mia cordiale ospitalità. Mi accusano di dipingere come loro e di avere più sostenitori di quanti essi non abbiano. Io ho cercato di trarre profitto da qualsiasi ricerca del mio tempo, ma, soprattutto, osservo continuamente la natura che appartiene sia a me che agli altri. Dipingo ciò che vedo senza preoccuparmi di nessuno e con i mezzi che possiedo"<sup>42</sup>.

FEDERICO ZANDOMENEGHI<sup>43</sup>

Il più impressionista degli italiani, per il tratto, la pennellata, l'atmosfera nei suoi quadri, punto di riferimento per gli artisti italiani a Parigi (anche Fattori è da lui nel 1875) e per i rapporti con la Galleria Durand-Ruel, tempio irraggiungibile per molti artisti dell'epoca che gli dedica ben tre personali nel 1896, 1898, 1903. Sicuramente la vicenda di "Nappo Cane" (per il suo grande naso) o "Ghigo", per gli amici del Caffè Michelangelo<sup>44</sup>, "Zandò" o "le Venétien", per Degas, Renoir, Gauguin e gli altri artisti della Nouvelle Athènes di Parigi, è ancora un capitolo aperto. Nel 1874, in piena maturazione pittorica, a 33 anni, si trasferisce a Parigi<sup>45</sup>. Non sarebbe più tornato in Italia.

A Parigi Zandò, come lo chiamano i francesi, non si lega al gruppo degli italiani ma incontra Marcellin Desboutin, già conosciuto alla Villa dell'Ombrellino a Firenze che lo introduce agli artisti riuniti intorno al Caffè Nouvelle Athènes, in Place Pigalle, all'angolo La Rochefoucauld, nel quartiere di Montmartre. Qui cominciano i primi approcci con i mercanti francesi come Goupil o Reitlinger, "...che trovarono io d'aver fatto dei progressi in pittura...!!!!"<sup>46</sup>.

Comunque, se molta della produzione artistica di Zandò è debitrice nei confronti di Pissarro, con cui ideologicamente era spesso in contrasto, tuttavia fu l'accostamento a Degas che ne qualificò la posizione all'interno del gruppo impressionista. Fu proprio lui che lo invitò a partecipare alla Quarta esposizione impressionista che si inaugura il 10 aprile 1879, dove Federico emozionatissimo, presenta anche il quadro *Violette d'inverno*.

Il tema della donna, ben vestita, elegante, ritratta nei Boulevard, era un soggetto, sfruttato da tutti i pittori dell'epoca ma, il dipinto di Zandomeneghi è molto più umano, più caldo rispetto a quelli di

Renoir, molto cromatici, o a quelli di De Nittis, estremamente sofisticati. La mostra si svolgeva pochi giorni dopo l'apertura ufficiale del *Salon*: "Qua oggi, è il giorno ultimo della consegna al Salon e per tutto il quartiere è un via vai di tele incorniciate. Che si avviano ai Campi Elisi meta del Giury..." – scrive Martelli a Matilde Gioli – "d'altra parte Degas ha continuato, con alcuni amici, la propaganda indipendente di un'esposizione privata fatta da un gruppo di artisti omogenei e ... così avremo, tra giorni la quarta mostra degli impressionisti che prendono il nome più simpatico di indipendenti giacché hanno messo per condizione che chi si sottomette al Salon e vi espone, non può esporre fra loro. Zandomeneghi è stato invitato da Degas a fondersi a questo gruppo ed è stata non piccola soddisfazione per lui" (28 marzo 1879, lettera di Diego Martelli) <sup>47</sup>.

La sua prima partecipazione coincide, comunque, con alcuni cambiamenti all'interno del Gruppo, come sottolinea Paul Sébillot nella "Revue Artistique": "La piccola scuola impressionista che si è vista abbandonata da molti dei suoi fedeli, ha fatto alcune nuove reclute. Tra questi c'è Zandomeneghi, un italiano che è il più transigente degli intransigenti". Un altro critico, De Syene, sottolineava: "Egli è un moderno che diventerà il precursore".

Va considerato che, al momento della sua entrata in scena, due erano le anime all'interno del Gruppo: da una parte i "realisti" o "dessinateurs" il cui caposcuola era Degas, i quali propugnavano temi tratti dalla vita urbana, contemporanea, raffigurati anche con la tecnica del pastello e del disegno, quali nuovi e straordinari strumenti conoscitivi.

Dall'altra parte vi erano i "coloristes", sensibili più ai problemi luministici indotti dalla raffigurazione della natura, quanto gli altri erano legati alla "costruzione" della composizione pittorica. Ai "coloristes" appartenevano Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, Caillebotte, Gauguin; al primo gruppo, Degas, Mary Cassat, Raffaelli, Zandò, pronti a permettere l'ingresso di altri artisti, fedeli al "realismo", anche se contrari ai fondamenti teorici e luministici dell'Impressionismo.

Queste differenze, che si accentueranno sempre più, e che saranno alla base di una rottura negli anni a venire, avevano causato un ritardo, forse miracoloso per l'inserimento di Federico, essendo l'esposizione stata già progettata dall'anno precedente. Inoltre la condizione di non esporre al *Salon*, aveva suscitato pesanti defezioni come quelle di Renoir, Desboutin, Manet (quest'ultimo credendo addirittura di far parte dei giurati eletti al *Salon*). Alle defezioni si aggiungevano quelle di Sisley, di Guillaumin e Cézanne.

La maggiore presenza artistica era dettata da Pissarro con trentotto opere, Degas ne presentava invece ventiquattro, Monet e Caillebotte venticinque. Altro quadro presentato dal nostro Federico è *Le Moulin de la Galette* <sup>48</sup>, che prende il titolo dal celebre locale di Montmartre, già raffigurato da Renoir, nel 1876 ed esposto alla Terza mostra degli impressionisti nel 1877. È il primo tentativo del cambiamento, sulla via dell'impressionismo, della nuova maniera di dipingere del "venetien". Sul piano stilistico, il taglio scenico, con un lampione in primo piano, rompe totalmente l'impaginazione e si ha l'impressione che il dipinto sfondi la superficie pittorica, caratteristica di molti lavori di Zandomeneghi. Il quadro deve aver avuto una lunga gestazione, perché, ad un'indagine spettrografica, vediamo che innumerevoli sono stati i cambiamenti. Interessante è poi la collocazione delle bandiere che richiamano la *Fête Nationale* di Monet del luglio 1878 o quello di van Gogh del 1887. Quanto l'influenza di Degas sia entrata nelle varie versioni non c'è dato sapere: sicuramente il quadro è di chiara impronta degassiana come *Place de la Concorde* dipinta da lui nel 1875.

Ma dipingere solo quadri non permette al nostro di mantenere madre e sorella trasferitesi a Parigi, dopo la morte del fratello Ludovico. Accetta, sebbene a malincuore, quindi, dal 1877 fino al 1893, l'attività di disegnatore di figurini. Un coinvolgimento quasi completo che però l'artista vive con disagio perché percepiva come insanabile il contrasto tra la vocazione artistica e la necessità di lavorare per una rivista di moda. Di quest'influenza della moda nell'arte non erano certo esclusi i "grandi" come De Nittis al quale s'imputava di "vestire le donne dei suoi quadri come le vetrine di rue Laffitte", o Cézanne e Manet i quali copiavano alcuni particolari, se non l'impaginazione, della rivista "La Mode Illustrée". Il binomio Arte-Moda era infatti uno degli epicentri della vita parigina dell'epoca. In un editoriale di "Art et Chiffons" si legge: "La donna, ora artista della propria bellezza, crea le sue toilettes come il pittore dipinge il suo quadro" <sup>49</sup>.

In generale si assiste sempre di più ad una specularità tra soggetto rappresentato e fruitore del quadro: "Le signore e i signori alla moda, i borghesi ricchi ritro vavano se stessi in quelle opere: vedevano le stesse stoffe che avevano addosso, i tappeti che avevano a casa, il lusso nel quale vivevano, e poi scarpe di raso, mani bianche, braccia nude, piccoli piedi, teste graziose. Quelle figure dipinte stavano in ozio tali e quali come loro. Al più guardavano un oggetto, o si soffiavano con un ventaglio. Le più occupate facevano un po' di musica, o leggevano un romanzo. Era il loro ritratto, anzi la loro apoteosi (...) tanto che le loro opere sembrano (...) un prolungamento delle vetrine della rue Laffitte"<sup>50</sup>. Il 1 aprile del 1880 si apre, sempre promossa da Degas e Caillebotte, la Quinta collettiva impressionista: la rassegna segnava anche il rientro di Guillaumin e Berthe Morisot con la conseguente dissociazione di Monet, deciso ad esporre al *Salon*. Nuovi adepti erano Raffaelli, Vidal e Mignon; Zandomeneghi fu lungamente elogiato e definito dalla critica come "qualcuno sulla vera tradizione degli intransigenti!". La novità dei quadri esposti risiedeva ancora una volta non solo nella cromia, pur audace ma definita in un contorno compositivo, ma nel taglio audacissimo della composizione pittorica, caratteristica di tutta la pittura del "venetien".

Francois Gauzi, biografo di Toulouse-Lautrec, sottolineerà come fu proprio Zandomeneghi ad insegnare i principi dell'impressionismo al francese e a suggerirgli la particolare inquadratura caratterizzata da una immagine che sembra continui al di fuori della tela. Suggestivi che Henry seguirà anche nella grafica dei suoi famosi *poster* ed *affiches* dedicati al Moulin Rouge.

I due pittori si erano conosciuti molto bene, abitando dal 1884 al 1888 nello stesso stabile, in cui risiedevano François Gauzi, biografo di Toulouse-Lautrec, oltre la modella Marie, la terribile Marie, come la definiva Degas, (che passerà alla storia come la pittrice Suzanne Valadon, nonché madre del pittore Utrillo)<sup>51</sup>.

Ma le fazioni all'interno del Gruppo impressionista continuano a provocare accese polemiche: "Cosa è divenuto delle nostre esposizioni? Dovremo continuare, e continuare soltanto nella direzione dell'arte, la sola direzione che è di interesse per tutti noi; chiedo perciò che la mostra sia composta da tutti coloro che hanno conferito interesse alla cosa, cioè tu, Monet, Renoir, Cézanne, Mme Morisot, Mlle Cassat, Guillaumin; se tu vuoi Gauguin, forse Corday e io stesso. Questo è tutto dal momento che Degas ha rifiutato una mostra su queste basi (...) Chi ci porta? Lepic, Legros, e nel 1878 Zandomeneghi, Raffaelli! Che Squadrone da combattimento nella grande causa del realismo!!!"<sup>52</sup>. Indubbiamente la visione degassiana della realtà aveva un chiaro riferimento ed attinenza con la pittura di Courbet, pittore che Zandomeneghi aveva amato straordinariamente sin dal suo primo ingresso in Francia, ma seguendo questa linea si perdevano i fondamenti della ricerca luministica e l'Esposizione rischiava di essere per Gauguin "un refugium peccatorum di artisti dove non importa quale pittore e non importa quale pittura possa avere la sua importanza"<sup>53</sup>. Questa affermazione di Gauguin è riportata anche in una lettera a Pissarro, dell'agosto 1882 dove si ribadisce: "È incredibile, come da molti anni la questione dell'impressionismo sia stata spostata. Discutevo di questo con Zandomeneghi che pretende che non ci sia impressionismo di movimento, che la nostra esposizione debba racchiudere tutti i tipi di gente (...) particolarmente seguendo Degas, se ci sono in primo piano degli uomini brutti, sporchi che si levano i loro calzini sporchi"<sup>54</sup>.

I contrasti teorici all'interno del Gruppo fanno sì, che, pur mantenendosi una profonda amicizia tra Pissarro, Gauguin e Zandomeneghi, questi, con Degas, Mary Cassat, Raffaelli e Forain non partecipino alla Settima collettiva impressionista inaugurata nel 1882.

L'esposizione ne risentì notevolmente essendo costituita in gran parte di paesaggi e su "Art Moderne" il critico Huysmans notava che: "quest'anno, né Monsieur Degas, né Mademoiselle Cassat, né Zandomeneghi hanno esposto", riconoscendo al "venetien" un ruolo da vero e proprio protagonista all'interno delle dinamiche del Gruppo<sup>55</sup>.

"Addio Esposizione Collettiva degli Impressionisti – scrive a questo proposito Zandomeneghi a Diego Martelli – l'impresario Durand-Ruel ne ha messi un bel po' sotto "scrittura" (sotto contratto, nda). Con un colpo d'occhio da maestro vide che l'avvenire era per loro e se li accaparrò tutti"<sup>56</sup>.

È lui che compra in massa i Pissarro, i Renoir, i Degas, i Sisley: "(...) Ora egli ha affittato un bell'appartamento sul B. des Capucines quasi in faccia alla Madeleine e là ha cominciato delle esposizioni parziali delle opere di ciascun artista, esposizioni che durano un mese (...).

Monet si rivela interamente e si afferma nella sua arte che è il prodotto d'una visione eccezionale e d'una maestria senza pari. La sua costituzione fisica robusta, l'equilibrio generale del suo individuo si manifestano nelle sue opere ed è un piacere il vederlo arrivare progressivamente dal quadro nero fatto vent'anni fa al suo quadro luminoso sentito più che voluto, e tutto questo senza sforzo, senza intermittenze, senza esitazione. Grazie a Dio i suoi quadri non si potranno copiar mai e questo ti dia un'idea della potenza di quest'artista. Insomma è forte quanto un uomo di genio e darà il suo nome alla nostra epoca artistica.

Al primo aprile si aprì l'esposizione di Renoir, un isterico, un tipo nervoso, tipo opposto a Monet ma pure incantevole quando fa bene. Se tu vedessi come questo libidinoso è fine quando fa la donna e soprattutto le bambine. Che lusso, che aristocrazia, che sfarzo di gemme semina sulle tele! Com'è delicato com'è femminile, insomma com'è artista. (...). Dopo toccherà a Degas. Avrà piena libertà di provare di attaccare per diritto e per traverso quadri e cornici, queste senza quelle, quelli senza queste e così durante un numero infinito di giorni finché non crederà di poter annunziare... a nessuno che la sua esposizione è aperta. Ha abbandonato da molto tempo i cavalli e le ballerine ed ora fa più che dei disegni di donne per lo più al pastello e cerca dei movimenti e dei caratteri con fecondità ed originalità straordinarie" (Lettera a Diego Martelli).

Ma un altro è l'avvenimento degno di nota di questi anni: l'invito per il nostro ad esporre al "Cercle des XX" di Bruxelles. L'associazione, nata nel 1883 con l'apporto critico di Octave Maus, giornalista e critico d'arte che aveva fondato nel 1881 la rivista "L'Art Moderne" dove venivano trattate tutte le tendenze dell'arte moderna internazionale. Per capirne l'importanza è proprio su questa rivista ed in quelle esposizioni, ad esempio, che Grubicy de Dragon, padre del Divisionismo italiano, conobbe il *Pointillisme* francese e contribuì alla stesura teorica del movimento italiano<sup>57</sup>.

Le opere di Zandomeneghi, che si presentava come francese, accompagnavano quelle di Renoir, Monet, Cassat, Morisot. Fortunatamente già dalla fine del 1885, si ritorna a parlare dell'Ottava mostra impressionista. Il 28 gennaio 1886 il pittore scriveva a Diego Martelli: "Ti dò una grande notizia. Quest'anno si rifarà la nostra esposizione. Ecco la nuova combinazione: Mme Morisot, Miss Cassat, Degas, e Rouart si sono riuniti per trovare il locale e provvedere i mezzi finanziari onde fare questa esposizione. Quindi per evitar chiacchiere e porcherie di tutti i generi che sarebbe troppo lungo narrare e che avvennero quasi 5 anni or sono dall'ultima esposizione, queste persone faranno degli inviti che cadranno naturalmente per gli antichi esponenti i quali se vorranno accetteranno, se non, no. A me la combinazione pare perfetta del resto mi strafotto di tutte le combinazioni e mi basta avere un pezzo di muro ben rischiarato per attaccarvi i miei quadri e un soffitto per garantirli dalle intemperie. Condizione sine qua non dell'esposizione sarà di non far parte de quell'altra e questo lo trovo giustissimo".

Le "chiacchiere e porcherie" a cui Zandò si riferisce erano relative alla volontaria esclusione, di tutto il gruppo realista, con a capo Degas, dalla Settima mostra impressionista avvenuta nel 1882 pur rimanendo in auge la clausola che evitava la partecipazione al *Salon*. Inoltre sia Pissarro che Degas erano, ora, concordi nel dissociarsi da pure operazioni mercantili come quella di Durand-Ruel, che non avevano portato ad una maggiore affermazione del Gruppo impressionista. Tanto più che il mercante, per uscire da una crisi finanziaria e per aprire nuovi mercati, stava organizzando una mostra a New York all'American Art Accademy e cercava di esportare il maggior numero di dipinti fuori della Francia prima ancora che il movimento fosse riconosciuto ed apprezzato anche economicamente. Per questo motivo Monet e Renoir, decisero comunque di non partecipare avendo preferito affidarsi al mercante Georges Petit, antagonista di Durand-Ruel.

Ulteriori problemi erano derivati dall'invito ai tre maggiori esponenti di quella "Société des Indépendants" che faceva capo a Signac, Seurat e Redon, ai quali Pissarro era stato introdotto da Guillaumin, antico esponente impressionista divenuto, ora, membro di questa nuova Società.

Il compromesso fu raggiunto esponendo tutte le opere neo-impressioniste in una sala a parte. Un nuovo equilibrio sembra negli anni essere raggiunto e Zandò è ancora tra i protagonisti dell'ultima Collettiva impressionista, che si apriva il 15 maggio 1886 nei locali al numero 1 di Rue Laffitte: "Dirti per quante incertezze per quante noie per quante speranze si sia passati prima di poterla organizzare ed aprire, sarebbe troppo lungo ... ti basti saper – scrive Nappa a Diego – che riusci interessante e che l'elemento forestiero soprattutto la prese sul serio. Quanto agli artisti francesi

essi sono più che mai affezionati al Salon e quindi non si curano di noi o ci scherniscono. Io vendetti due pastelli. Uno rimasto a Parigi l'altro a New York. E questo è quanto. Gli affari poi vanno male per tutti ma per noi specialmente. I migliori, tra noi, sono scoraggiatissimi e non c'è più mezzo di farsi illusioni per l'avvenire" (Lettera a Diego Martelli, agosto 1886)<sup>58</sup>.

Come abbiamo precedentemente accennato all'epoca esisteva l'equivoco tra impressionisti e neo-impressionisti, appartenenti alla rinomata "Société des Indépendants", sorta nel 1884 per merito di Seurat, Signac e Redon, fondatori del *pointillisme*, malvisti da Zandomeneghi come leggiamo in una lettera da lui scritta a Diego Martelli: "E ora l'impressionismo, quale tu lo conoscesti, è diventato un 'vieux jeu'. Ci sono i neo-impressionisti (...) Essi dipingono a puntini, senza contorni e fanno della pittura un ricamo. Sono guidati, in questa nuova ricerca, dalla Scienza, per cui siamo diventati delle vecchie ciabatte, che te ne pare?"<sup>59</sup>.

Gli anni fino al definitivo contratto con Durand-Ruel, avvenuto nel 1894, sono anni difficili per il pittore anche se, estremamente creativi. Il mutamento della scena artistica per l'avvento del Postimpressionismo, dei "neo-impressionisti" di Seurat e Signac e dei simbolisti, stava rapidamente rendendo borghese e tradizionale lo stesso Impressionismo, riducendolo, come sintetizza Zandomeneghi a un "vieux jeu". Prima della personale da Durand-Ruel, Zandomeneghi espone alle mostre alla Galerie Le Barc de Boutteville nelle collettive del 1891 e 1892 che appunto riunivano, senza discriminazioni tutte le "avanguardie" pittoriche del momento. Il contratto con Durand-Ruel del 1894 segue alla mostra personale dedicata al pittore nel 1893, primo concreto segno del mutato atteggiamento del mercante nei confronti dell'italiano.

Zandomeneghi sa bene di rappresentare per Durand-Ruel una sorta di ripiego quando scrive a Martelli: "Degas non producendo più che a sbalzi e a capriccio e Renoir facendo lo stesso...", ma comunque il contratto gli garantisce uno stipendio che gli permette di lasciare il suo lavoro di figurinista. L'impegno gli suggerisce anche una nuova logica espressiva a partire dal formato dei quadri. Infatti, mentre la produzione degli anni Ottanta vede una certa libertà di formati, a partire dal 1894 c'è una certa uniformità arrivando ad un massimo di 91x 73 cm e prediligendo piccole e medie misure.

Criticamente parlando è indubbio che sotto l'influsso di Degas dipinse le sue opere migliori, sempre fedele allo spettacolo della vita e del movimento parigino. Ma vi è da considerare che la sua resta comunque una ricerca solitaria, sia cromatica che tecnica. Sicuramente nel colore, Zandomeneghi resta italiano, anzi, oserei dire veneziano: quei verdi, quei rossi, quegli azzurri, a volte un po' stridenti, nulla hanno a che fare con il colore magro, avaro di Degas o con le madreperlacee patine di Renoir. È singolare che oggi si debba accomunare il nome di Zandomeneghi solo ed esclusivamente all'Impressionismo proprio lui che indirizzando una lettera alla Biennale di Venezia, nel 1913, prima della mostra voluta da Pica e da Piceni affermava: "Prego voi e tutti quelli che vogliono ancora occuparsi della mia disgraziata esposizione di sopprimere definitivamente per ora e per sempre l'etichetta...impressionismo contro la quale noi primi ci rivoltiamo da più di trent'anni"<sup>60</sup>. Nel marzo del 1898, comunque, si tiene la seconda personale (cui seguirà una terza nel 1903) che darà l'occasione a Signac di sfogare una buona dose di "*Livore critico*" contro l'amico storico di Degas e la sua "pittura da Bidet": "Brillantina, pomata, crema di bellezza e donnine. È una pittura da vecchio porco. E dire che il povero Zandomeneghi vorrebbe ad ogni costo fare il brutto. Ci si applica per arrivarci... ma non può proprio"<sup>61</sup>.

In queste mostre personali tra quadri di medio e piccolo formato spiccano una grande produzione di disegni e pastelli<sup>62</sup>. È vero, forse, quello che scrisse Arsène Alexandre, in occasione della prima mostra personale del pittore nel 1893: "Non volendo essere insipido e non potendo essere feroce (...) ha dovuto attendere un po' più a lungo degli altri che si comprendesse la sua arte"<sup>63</sup>.

Ed è profondamente vero, nel suo caso, quello che Zandomeneghi scrisse a Vittorio Pica pochi anni prima di morire: "Noi artisti siamo come i cavalli da corsa, poveri animali sui quali mercanti e scrittori speculano o si divertono senza domandarci mai il nostro parere!!"<sup>64</sup>.

#### VUILLARD E BONNARD E LA CORRENTE *NABIS*

Uno dei pregi di questa mostra è di presentare al pubblico italiano una stratificata e vasta collezione di dipinti di Vuillard e Bonnard due artisti che appartengono genericamente alla corrente

post-impressionista e più specificatamente al Gruppo *Nabis*. L'Impressionismo aveva "rotto" delle regole e questo aveva provocato, solo dopo pochi anni, una frantumazione ideologica a cui corrispondeva una molteplice sperimentazione pittorica con la costruzione di un rapporto esclusivo e personale con un mondo "sconosciuto", la Natura, che attendeva di solito di essere "tradotta e svelata". È strano e singolare che proprio il dipingere "en plein air", quindi la riproduzione del reale, si sia rivelato l'atto di disgregazione del reale stesso, con la conseguente scoperta che l'arte non è riproduzione, ma costruzione di un rapporto intimo, personalissimo con un mondo sconosciuto. L'arte del Post-impressionismo, nelle sue varie espressioni e declinazioni come Pointillisme, Scuola di Pont-Aven, Simbolismo, Sincretismo, Neo-tradizionalismo, Fauvismo, Divisionismo, *Nabis*, solo per citarne alcuni, comincia così ad elaborare teorie che si traducono in sperimentazioni a volte ardite. Le lettere di van Gogh a suo fratello o le dichiarazioni di Gauguin, anche se a volte verbose, cercano sempre di incentrarsi e di spiegare le nuove direzioni dell'arte<sup>65</sup>. Il Gruppo *Nabis*, fu fondato nel 1888 quando Paul Sérusier, ritornando da un suo viaggio in Britannia portò il famoso *Talismano*, un piccolo paesaggio raffigurante il Bois d'Amour a Pont-Aven. Il dipinto era stato "concepito" sotto precise indicazioni di Gauguin che aveva "consigliato" il pittore "di tradurre la Natura in colori esattamente come loro vengono fuori dal tubo". Maurice Denis commentò che: "Per la prima volta capimmo che ogni quadro o prodotto artistico altro non era che la trasposizione, a volte caricaturale, delle nostre sensazioni ricevute".

A questa ricerca di una Nuova Pittura parteciparono, Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson e Pierre Bonnard: il loro credo era di "Rappresentare e riprodurre in maniera primitiva le immagini come apparivano all'artista senza alcuna mediazione". La composizione di dipinto era una ritmica e astratta composizione, un enigma, che doveva, di volta in volta, essere decifrato.

Fu Auguste Cazalis che avendo conoscenza dell'arabo ed ebraico, suggerì il nome *Nabis* che in entrambe le lingue significava "Profeta", Ispirato, il Designato, dando quindi una connotazione "iniziatica" a tutti i suoi partecipanti. Il "Tempio" era lo studio di Ranson a Boulevard du Montparnasse. Vuillard, che partecipa al gruppo pochi anni dopo, teorizza con loro, nel 1890, nel suo "Definizione di un nuovo tradizionalismo" una pittura "dove la tela è coperta di colori assemblati in un certo ordine" (É. Vuillard, *Journal*, 1888- 1940). Il gruppo cominciò a creare un linguaggio esoterico usato tra gli adepti: ad esempio ogni messaggio doveva recare in calce le iniziali *E.T.P.M.V.E.M.P.* (*NEL PALMO DELLA TUA MANO I MIEI PENSIERI E LE MIE PAROLE*).

Molti artisti si chiamavano poi con dei soprannomi come Vuillard che era il "Nabi Zuavo" (Zuavo riferendosi alla armata francese che operava in Nord Africa) o Denis, il "Nabi dalle belle immagini", o infine Bonnard il "Nabi molto giapponese", per sottolineare il suo amore per le stampe giapponesi che aveva influenzato, ancora una volta Parigi, dopo la mostra del 1890.

Ma questa esoterica maniera di procedere nascondeva un tormento interiore che era sintomo di una ricerca, per "afferrare l'inafferrabile". Di qui le molteplici influenze sia dell'arte giapponese (particolarmente le stampe ukiyo-e) che di quella nord africana dove i pittori ravvisavano una sintesi fatta di colori disposti in ordine su una singola superficie pittorica. Altra caratteristica è la rottura di qualsivoglia confine tra un'arte d'élite ed un'arte decorativa, creata per le grandi masse.

Così i *Nabis* crearono manifesti, poster, scenografie teatrali "grandi quadri per grandi masse" come erano soliti dire Vuillard e Bonnard che lavorarono insieme nel teatro d'avanguardia sin dal 1896.

Capiamo bene come questa tendenza ben si sposò con la riproduzione artistica che abbiamo visto essere uno dei capisaldi, solo per fare un esempio, della casa Goupil, che propugnava proprio una commercializzazione estetica su vasta scala del prodotto d'arte. Ma la carriera artistica di Bonnard e Vuillard sarebbe passata in secondo ordine senza la diffusione che i loro lavori ebbero attraverso la "Revue Blanche", fondata nel 1889 ma poi spostata a Parigi nel 1891, a casa di Thadée Natanson e di sua moglie Misia, appena sedicenne, la Musa ispiratrice. La loro dimora diventa presto un ritrovo per artisti e una fucina per la promozione e diffusione delle nuove teorie estetiche. "Fu così che in tutta naturalezza mi ritrovai circondata da Mallarmé, Paul Valéry, Lautrec, Vuillard, Bonnard (degli ultimi tre si prendevano gioco tutti, appendendo i loro quadri a rovescio!)": scrive Misia nel suo diario<sup>66</sup>.

Attraverso i Natanson, Vuillard e Bonnard vengono introdotti in un mondo intimo che accetta le loro sperimentazioni e le loro teorie<sup>67</sup>. Proprio l'influenza della famiglia Natanson sulla pittura di

Vuillard è stata il fulcro di una mostra realizzata dal Museo ebraico di New York dal titolo *Vuillard: un pittore e la Sua Musa 1891-1940* del 2012, preceduta nel 2003, da una mostra antologica dal titolo *Vuillard* della National Gallery di Washington incentrata proprio sulla collezione di quadri che possiamo ammirare oggi e corredata da una sezione dedicata alle fotografie che riproducono l'atmosfera di quegli anni. Ma la stagione dei *Nabis* è di breve durata. Nei primi anni del nuovo secolo Bonnard abbandonò Parigi per il sud della Francia e Denis divenne un teorico della nuova corrente del Cubismo. Vuillard continuò la sua personalissima maniera di dipingere credendo sempre di più in una sintesi cromatica e poetica del quadro.

“Chi parla di arte parla di poesia. Non c'è arte senza un'anima poetica. E vi è una specie particolare di sensazione nel dipingere. Questa è il risultato di una maniera di combinare i colori, la luce e le ombre. È quella che viene chiamata la musica del dipingere”.

Sicuramente il pittore è la nuova espressione, a cavallo del secolo XX, di un nuovo genere di “pittore della vita moderna” di baudelairiana memoria<sup>68</sup>. Un pittore che ora si concentra nella raffigurazione intimista in una nuova casa, con una nuova famiglia in una vita che è sostanzialmente borghese. L'uso della fotografia, già impiegata al tempo dei *Nabis*, diventa poi una delle maniere per catturare un istante, una sensazione appunto poetica e molti dei quadri più famosi ne sono un'evidente trasposizione pittorica. La vicenda artistica di Pierre Bonnard è analoga come ha dimostrato la recente mostra *Pierre Bonnard: The Late Interiors* organizzata dal Metropolitan Museum nel 2012. Da una pittura anch'essa intimista ad una pittura di paesaggi, luminosi, specie quando dipinti nel sud della Francia. Con un maggiore studio del colore derivante da una influenza dapprima delle stampe giapponesi per poi essere completata dalla tavolozza della pittura italiana veneta del '700. Come vediamo dai dipinti oggi in esposizione vi è, specie dal 1915, un'alternanza di quadri dominati principalmente dal colore o più dedicati alla forma come nei suoi famosi nudi. A questo proposito era solito affermare: “il pittore ragiona e si preoccupa sempre del colore più che della forma. Bisogna ricordare infatti che il colore ha una logica e delle regole severe come quelle della forma”.

Vorrei qui ringraziare Felix Monguilot e lo staff della National Gallery per l'aiuto fornitomi per la stesura di questo testo, Federica Pirani per il suo insostituibile aiuto e Grazia Miracco per i suoi preziosi suggerimenti.

<sup>1</sup> A questo proposito leggi Renato Miracco, *Light and painting in Italy 1850-1914* (Bruxelles, 2002) e Renato Miracco, *From the Conquest of light to its decomposition* (Bruxelles, 2002).

<sup>2</sup> A. Boime, *Il mercato americano e l'evoluzione dell'arte europea alla fine dell'800*, (Torino, 1981).

<sup>3</sup> Si legga a questo proposito R. Moulin, *Les intermittance économique de l'art, Traverses*, febbraio, 1976.

<sup>4</sup> Virginia Bertone, *Il tema della pittura di paesaggio nelle collezioni della GAM di Torino*, (Torino, 2002).

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX siècle, Le livre des Passages*, (Parigi 2000).

<sup>6</sup> Burton B. Fredericksen and Federico Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections* (Cambridge, Massachusetts 1995).

<sup>7</sup> La ditta Knoedler & Co. fu fondata nel 1857 quando Knoedler padre comprò parte della Galleria Goupil con cui aveva lavorato sin dal 1846. Nel 1889 la ditta si chiamò semplicemente Knoedler e fu gestita dal figlio Michael che l'aveva ereditata alla morte del padre avvenuta nel 1878. Sicuramente la Compagnia sin dalla fondazione si occupò principalmente di transazioni, di acquisizioni e di intermediazioni d'arte. Analoga la vicenda di Joseph Duveen, 13mo figlio del Barone Joel Duveen, di origine ebraica olandese e fondatore della omonima compagnia. Presto la ditta si specializzò in antiquariato. Il figlio Joseph invece cercò di evolvere la compagnia specializzandosi solo in commercio di opere d'arte, particolarmente pittura. Il suo motto era: “L'Europa ha una grande specializzazione in arte; l'America ha una grande specializzazione in danaro”. Suo consulente abituale era il famoso critico Bernard Berenson. Ben presto la Compagnia divenne uno dei punti di riferimento per la transazione di opere pittoriche di ogni epoca tra la nobiltà decaduta europea e i ricchi magnati americani. Tra i suoi clienti ricordiamo Henry Clay Frick, William Randolph Hearst, Henry E. Huntington, J. P. Morgan, Samuel H. Kress, Andrew Mellon o John D. Rockefeller).

<sup>8</sup> A puro titolo sintetico diremo che intorno alla metà dell'800 in Lombardia (con il Piccio) e in Piemonte (con Antonio Fontanesi), si apre una breccia nella composta compattezza della pittura accademica. Il Piccio mette a punto “un pennelleggiare sfatto e sfilacciato” con una pittura non più dominata dalla linea di contorno, ma ricca di colore e di luce. È al Piccio che gli Scapigliati nella loro ricerca cromatica faranno riferimento, ed è proprio il Piccio che per dare luminosità al quadro, dipinge su sfoglia d'oro. Fontanesi mette



a punto una pittura di paesaggio nuova, nutrita delle ricerche di Corot, ma anche di Turner e Constable, visti a Londra, una pittura intrisa di una luminosità dolce e intensa insieme, con uno stile "a tocchi, a chiazze, a macchie, a sfregamenti", che più tardi Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona renderanno popolare tra i pittori della scapigliatura milanese. Figli dunque del Piccio e di Fontanesi, i pittori della generazione scapigliata, procederanno sul percorso aperto da quei Maestri, disgregando la compattezza della forma e della materia in un itinerario di vera conquista della Luce, che passando attraverso alla sua scomposizione operata dai divisionisti, si concluderà, sempre a Milano, nelle ricerche sulla luce-energia, condotte dai padri fondatori del futurismo. Anche Carcano, che con gli scapigliati condivise amicizie e frequentazioni, documenta con i suoi quadri il suo antiaccademismo, la sua predilezione per il non finito. Giovanni Segantini, trentino di nascita, ma milanese di formazione, era cresciuto nella Milano scapigliata e la sua attenzione allo studio della luce è una delle sue ricerche più peculiari.

<sup>9</sup> Laura Lombardi, *Un circolo parigino sull'Arno. Marcellin Desboutin a Bellosguardo*, in catalogo *Aria di Parigi nella pittura italiana di secondo Ottocento*, a cura di Giuliano Matteucci (Torino 1998).

<sup>10</sup> R. Milani, *L'arte del Paesaggio*, (Bologna, 2002).

<sup>11</sup> Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, (Parigi, 1877).

<sup>12</sup> Th. Gautier, *Du Beau dans l'Art*, in *L'art moderne*, (Parigi 1856).

<sup>13</sup> Th. Gautier, *Du Beau dans l'Art*, in *L'art moderne*, ibidem.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle, Le livre des Passages* (Parigi 2000).

<sup>15</sup> A questo proposito si legga anche Silvestra Bietoletti, *Riflessi della pittura di Barbizon nell'arte italiana alla metà dell'Ottocento*, in *Aria di Parigi nella pittura italiana di secondo Ottocento*, catalogo a cura di Giuliano Matteucci (Livorno, 1998).

<sup>16</sup> Paul Nicholls, *Il richiamo dei Salons e delle Esposizioni Universali* (Livorno, 1998).

<sup>17</sup> Th. Gautier, *Les Beaux Art in Europe*, (Parigi, 1856), vol II.

<sup>18</sup> Angelo Ricciardi; Piero Dini, *I fratelli Palizzi*, (Vasto, 1989).

<sup>19</sup> E. About, *Salon de 1866*, (Parigi, 1867).

<sup>20</sup> A questo proposito per un ulteriore approfondimento si legga: Regine Bigorne, *La Casa Goupil e il gusto borghese* in A. P. Quinsac (a cura di), *La Borghesia allo specchio* (Milano, 2004).

<sup>21</sup> Per i rapporti con Vincent Van Gogh e Theo Van Gogh si legga: M. Nonne, *Le marchand de Van Gogh in Van Gogh à Paris*, Parigi 1988 e J. Rewald, Theo Van Gogh, *Goupil and the Impressionism* in "Gazette des Beaux-Arts", gennaio-febbraio, 1973.

<sup>22</sup> Castagnary, *Salon de 1872*, Parigi, 1892.

<sup>23</sup> P. Miguel, *Art et argent 1800-1900* (Maur-la-joie, 1987).

<sup>24</sup> Dal programma essi si identificano come appartenenti alla "Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs", fondata un anno prima e successivamente passati alla storia come Gli Impressionisti. Ben 165 opere furono esposte e tra i partecipanti spiccano i nomi di Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Eugène Boudin, Alfred Sisley e Giuseppe De Nittis. (Mentre l'elenco totale contava Eugène Boudin, Félix Bracquemond, Édouard Brandon, Pierre-Isidore Bureau, Adolphe-Félix Cals, Paul Cézanne, Gustave Colin, Louis Debras, Edgar Degas, Jean-Baptiste Armand Guillaumin, Louis LaTouche, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas Lepine, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Alfred Meyer, Auguste De Molins, Claude Monet, Mademoiselle Berthe Morisot, Mulot-Durivage, Joseph De Nittis, Auguste-Louis-Marie Ottin, Léon-Auguste Ottin, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Stanislas-Henri Rouart, Léopold Robert, Alfred Sisley). L'appellativo all'intero gruppo fu dato da un critico, Louis Leroy del giornale Charivari, che commentando il titolo di un lavoro esposto di Monet: *Impressioni, Alba*, lo paragonò, cercando di discreditare l'intero gruppo, ad una carta da parati piuttosto che ad un quadro. Fino ad allora il termine "impressione" era usato sia per descrivere degli schizzi (non certo ammessi ad essere esposti al *Salon*) che per definire le veloci note coloriste di un pittore prima di dipingere. Il termine, poi, ebbe anche una connotazione scientifica quando filosofi e scienziati positivisti francesi cominciarono a studiare la percezione del colore sulla retina con la definizione dei colori primari (rosso, giallo e blu) e secondari (arancio, violetto e verde). Se questo era comunque il nome dato al loro gruppo, la cui costituzione cambierà nel corso delle successive edizioni, i pittori si definiranno con questo appellativo solo nel 1877, data della loro terza esposizione. Altri nomi a loro conferiti dai critici in quegli anni furono "Gli Indipendenti (per sottolineare la non appartenenza al *Salon*)" o "Gli Intransigenti" che implicava una connotazione anche politica (ma solo Pissarro era dichiaratamente anarchico). Nel 1874 il Caffè più alla moda dove si riunivano gli Impressionisti era il Caffè Guerbois. In breve tempo il diffondersi del credo impressionista sta fece sì che questo piccolo ritrovo fosse giudicato insufficiente. Marcellin Desboutin, amico anche degli italiani a Parigi e di Zandomenighi che conosceva sin da Firenze, trovò un nuovo locale Il Caffè Nouvelle Athènes, in Place Pigalle, nel centro del quartiere di Montmartre. Agli artisti fu riservato uno spazio di quattro tavoli, spazio così stretto che fu soprannominato "omnibus". Ben presto il gruppo si allargò e fu trovato un posto più grande in fondo alla sala ad anfiteatro soprannominato "il Cenacolo" da dove gli artisti, non visti, potevano

osservare gli avventori come figura in numerosi quadri dell'epoca. Sull'impressionismo leggi anche Sophie Monneret, *L'impressionisme et son époque*, (Parigi, 1978).

<sup>25</sup> Renato Miracco, *Notes et souvenir: biografia ragionata del quotatissimo pittore della vita moderna Giuseppe De Nittis*, in *De Nittis impressionista italiano*, a cura di R. Miracco (Milano, 2005).

<sup>26</sup> Raffaello Causa, *La pittura napoletana dell'Ottocento in Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento*, (Milano, 1984). Leggi anche Christine Farese Sperken, *Dalla Scuola di Resina al realismo borghese*, catalogo della mostra *Giuseppe De Nittis*, Firenze 1990.

<sup>27</sup> Gustave Caillebotte, ingegnere specializzato nella costruzione di barche, aveva conosciuto Monet ad Argenteuil, dov'erano vicini di casa. Pittore dilettante la sua personale pittura si ispirò a quella degli impressionisti. Ma la sua importanza non può essere valutata solo giudicando la sua, pur pregevole opera che risenti dell'influenza di Degas. Era soprattutto un amico e aiutò più che poté Monet, Renoir e Sisley come organizzatore e sostenitore di gran parte delle mostre impressioniste. A 27 anni fece testamento nominando esecutore Renoir e decidendo che gran parte del suo patrimonio andasse all'organizzazione di mostre impressioniste.

<sup>28</sup> Giuseppe De Nittis, *Notes et souvenirs du peintre Joseph De Nittis*, (Parigi, 1895). Poi *Taccuino 1870-1874*, (Bari, 1964).

<sup>29</sup> Jules Claretie, De Nittis, in *L'Indépendance Belge*, 16 maggio 1886.

<sup>30</sup> A. de Lostalot, *Le Pastel di M. De Nittis au Cercle de l'Union Artistique*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1 agosto, 1881.

<sup>31</sup> A. Renan, *Joseph de Nittis*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1 novembre, 1884.

<sup>32</sup> Edmond De Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, (Monaco, 1956).

<sup>33</sup> Jules Claretie, *L'Indépendance Belge*, 16 maggio, 1886.

<sup>34</sup> J. Bongers (a cura di), *Tutte le lettere di Vincent Van Gogh* (Milano, 1959). Per i rapporti con Vincent Van Gogh e Theo Van Gogh si legga: M. Nonne, *Le Marchands de Van Gogh* in catalogo Van Gogh à Paris 1988.

<sup>35</sup> W. M. Rossetti, *Messers Goupil's Gallery in The Academy*, 10 giugno, 1876. "(...) Art made for an epoch of "nouveaux riches": keen capable people laden with money willing to have a taste, but not certain as yet whether they actually have a taste or not: Russian countesses, American who do Europe, French Imperialists (...) picture-dealers who do not mind what they spend in commissions and who dictate or subserve the last fashion that pays". Si legga inoltre: Mariella Basile Bonsante, *Immagini di Londra nella pittura di De Nittis* in *Giuseppe De Nittis*, Milano 1990, Op. cit.

<sup>36</sup> Si legga anche: Mary Cowling, *Victorian Figurative Painting. Domestic Life and the Contemporary Social Scene*, (Londra, 2000).

<sup>37</sup> Sulla visione fotografica di Degas nei suoi disegni e dipinti, va qui ricordato come Degas fosse un appassionato fotografo e grande estimatore di Edward Muybridge e delle sue foto istantanee che gli servirono per modellare alcune cere e disegni sui cavalli tratti da *Animal Locomotion* di Muybridge.

<sup>38</sup> M. Guerin, *E. Degas Lettres*, (Parigi, 1945).

<sup>39</sup> Giuseppe De Nittis, *Notes et souvenirs du peintre Joseph De Nittis* (Parigi, 1895).

<sup>40</sup> Analogie, differenze tra i due pittori: autodidatta De Nittis, Degas studia invece gli affreschi di Pompei e di Ercolano dichiarando: "...non vi è arte meno spontanea della mia. Ciò che faccio è il risultato di riflessione e dello studio dei maestri del passato". Barlettano uno e con parenti a Napoli Degas (con un palazzo vicino Piazza del Gesù a Napoli, ancora visitabile), che giunse a Napoli per la prima volta nel 1856.

<sup>41</sup> Giuseppe De Nittis, *Notes et souvenirs du peintre Joseph De Nittis*, Op. cit. Leggi anche Piero Dini; Giuseppe Luigi Marini, *De Nittis, La Vita, i Documenti, le Opere Dipinte* (Torino, 1990).

<sup>42</sup> Jules Claretie, *L'Indépendance Belge*, 16 maggio, 1886.

<sup>43</sup> Renato Miracco, *Federico Zandomeneghi. Un Veneziano tra gli impressionisti* (Roma, 2005). Leggi anche Zandomeneghi, edito da Galleria Sacerdoti, (Milano 1984); e *The New Paintings, Impressionism 1874-1866*, (San Francisco 1986).

<sup>44</sup> Sicuramente Zandomeneghi si sentiva straordinariamente attratto dall'esperienza estetica macchiaioli sia per ragioni strettamente legate alla prassi pittorica e di ricerca, sia per la frequentazione con i nuovi amici, primo fra tutti Diego Martelli, che alla fine del novembre del 1862, si reca per la prima volta a Parigi, dopo la morte di suo padre, cominciando a costituire una delle teste di ponte con la realtà francese. Sulla figura di Diego Martelli leggi nota 47.

<sup>45</sup> "Cosa sorprendente è l'aspetto grandioso immenso – le lunghe strade – larghe come piazze alberate dalle parti laterali (...) La Senna fiume quanto sarebbe per larghezza il Canal Grande (...) Le strade bisogna aspettare un momento opportuno per attraversare per il correre delle carrozze dei cavalli... I divertimenti cominciano la mattina, e terminano la notte, e di tutti i generi... Giardini pubblici che sono quanto sono grandi le Cascine e teatri, Caffè Schantas' (sic) illuminati a giorno con lampioncini a bobolliere (sic), appesi agli alberi e intrecciati in più modi fantastici". È la descrizione che ne fa Fattori durante il suo primo soggiorno parigino del 1875.

<sup>46</sup> Francesca Dini, *La vita e le opere* (Firenze 1989).

<sup>47</sup> Uno dei personaggi chiave, in quegli anni, del rapporto italo-francese è sicuramente Diego Martelli, giovane critico fiorentino, vissuto per lungo tempo in Francia, che il 16 gennaio 1880, indiceva a Livorno una Conferenza Stampa sulla "Nuova Arte" e sugli artisti francesi denominati "Gli Intransigenti". Questa data segna un vero e proprio inizio di presa di coscienza della cultura italiana circa i nuovi movimenti artistici e pittorici che attraversavano l'Europa di quegli anni. In gran parte della sua carriera di critico Martelli, ha sempre cercato quel sospirato collegamento tra il movimento macchiaiolo e quello francese come sottolineato nel suo libro: *Gli impressionisti francesi*. "Ho qui, nella mia collezione, uno studio fatto in un bosco, da Luigi Gioli, che è precisamente un'impressione di coloro non determinata da alcun contorno, e che è appunto vaghissima per questa sua qualità." Bisogna considerare che "la nouvelle peinture", (dal titolo del volume di Duranty del 1876), rappresentata dai quadri di Cézanne, Pissarro Degas, Manet, esposti ai Salon del 1869 e 1870, non avevano dapprima convinto neppure il critico che li aveva definiti "di una originalità assolutamente ostentata". Ma quando ritorna a Parigi nel 1878 cerca anche lui di riconsiderare la vicenda critica ridisegnando i rapporti tra le due ricerche, dove il 10 aprile 1879, si inaugura la Quarta Mostra Impressionista e Federico Zandomenighi, emozionatissimo, secondo pittore italiano accettato nel Gruppo degli Impressionisti, presenta il quadro *Violette d'inverno*. Da questo momento i contatti e gli epistolari tra il critico e il pittore diverranno costanti così come la lettura che Martelli fa della realtà parigina, immergendosi nella vita artistica della capitale ed incontrando Zola, i Goncourt, Degas, Duranty, visitando aste ed esposizioni e frequentando il caffè La Nouvelle Athènes. Ne scaturiscono le famose recensioni che diedero al critico la possibilità di analizzare i molteplici aspetti del panorama artistico europeo nel segno di una indagine e un approfondimento dei problemi formali della pittura che gli faranno scrivere nel 1878: "L'arte moderna non è destinata, secondo me, a destare più grandi fanatismi, ed essere, come prima popolare. Individualmente, tanto meno può aspirare ad un numero pubblico. Cosa importa. L'Arte non è più illustrativa, ma cerca in se stessa la propria esistenza e vitalità. L'arte diventa aristocratica ed a questa aristocrazia tutti possono appartenere perché dotati del senso dell'arte.

<sup>48</sup> Vedi anche Stefano Fugazza, Place D'Anvers e la galleria Ricci Oddi, in Renato Miracco, a cura di, *Federico Zandomenighi*, Op. cit.

<sup>49</sup> P. Sebillot, *Revue Artistique*, in *La Plume*, Paris, 1879.

<sup>50</sup> Castagnary, *Salon de 1872* (Parigi 1892).

<sup>51</sup> A. Roquebert, *Toulouse-Lautrec e la vita artistica: esposizioni, 1883-1901* in catalogo *Toulouse-Lautrec*, (Parigi-Londra, 1991).

<sup>52</sup> Caillebotte a Pissarro del 24 gennaio 1881 in M. Berhaut, *Caillebotte* (Parigi, 1978).

<sup>53</sup> V. Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin* (Parigi 1984).

<sup>54</sup> Lettera di Gauguin a Pissarro in V. Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin*, Op. cit.

<sup>55</sup> J. K. Huysmans, *Appendice*, in *Art Moderne*, 1883.

<sup>56</sup> Sull'attività commerciale di Durand-Ruel in America leggi N. Colombo in *Paul Durand Ruel, moderno mercante della "Nouvelle Peinture"* in Renato Miracco, *Federico Zandomenighi, impressionista Veneziano* (Milano, 2004); la lettera citata di Zandomenighi è pubblicata in Marabottini- Quercioli, Firenze 1975).

<sup>57</sup> Vittore Grubicy de Dragon è sicuramente uno degli anelli tra la cultura belga/francese dell'epoca e l'apertura verso una "nuova tradizione pittorica" italiana. Ci riferiamo più precisamente al Movimento L'Art Moderne, sorto a Bruxelles nel 1881 sotto la guida di Edmond Picard, al Gruppo dei XX con la loro esposizione rivoluzionaria del 1884, alla rivista *Le Libre Esthétique* di Octave Maus e più tardi al Circolo Vie et Lumiere, sorto in Belgio all'inizio del 1900 con l'intento di prolungare l'Impressionismo e al Circolo degli Indipendenti di Bruxelles dove, nel 1904 lo scultore Medardo Rosso espose ben 17 opere che fortemente influenzarono artisti e scultori contemporanei belgi come Georges Vantongerloo, Rik Wouters, Ferdinand Schirren. Grubicy, visse tra il 1882 ed il 1885 all'Aja ed è qui che cominciò a dipingere entrando, nella duplice veste di critico e pittore, in contatto con i movimenti succitati. Sempre viva nel pittore è poi l'attenzione al fattore educativo del dipinto, come lui stesso scrisse sia nel trattato del 1891 "Il disegno considerato come fattore educativo", pubblicato sulla rivista *Pensiero Italiano*, sia con gli articoli su "Segantini e la portata sociale della tecnica divisionista" del 1896. Leggasi anche Renato Miracco, *La Religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy de Dragon*, Livorno 2004 e Renato Miracco in *La Musica Segreta del Maestro. La collezione d'arte di Arturo Toscanini*, Livorno, 2007: *The Artworks Collected by A. Toscanini*, New York, Livorno, 2007.

<sup>58</sup> Pietro Dini, *Diego Martelli. Corrispondenza inedita* (Firenze, 1978).

<sup>59</sup> Pietro Dini, *Diego Martelli. Corrispondenza inedita*, Op. cit. Legga anche D. W. Druick, *Le Réalisme scientifique 1874-1881*, in *Degas*, catalogo Mostra (Parigi-Ottawa-New York, 1988-1989).

<sup>60</sup> V. Pica, *Mostra postuma di F. Zandomenighi*, (Milano, 1922).

<sup>61</sup> P. Signac, *Journal* (8 marzo 1898) in J. Rewald, *Journal inedit de Paul Signac* in *Gazette des Beaux-Arts*, aprile 1952.

<sup>62</sup> Anne Maheux, ha puntualizzato come tre grandi virtuosi del pastello come appunto Degas, De Nittis, Zandomeneghi avessero una propria tecnica e come in quest'ultimo il colore ad olio seguisse "le vibrazioni lineari del pastello". A. Maheux, *Disegnare con il colore, la tecnica del pastello in Degas, De Nittis, Zandomeneghi*, in *Degas e gli italiani a Parigi* (Ferrara, 2003).

<sup>63</sup> A. Alexandre, *Exposition de Zandomeneghi*, Galerie Durand Rouel, (Paris, 1893).

<sup>64</sup> V. Pica, *Mostra postuma di F. Zandomeneghi*, Op. cit.

<sup>65</sup> Per un approfondimento leggesi: Bernard Denvir, *Post-Impressionism*, London 1992.

<sup>66</sup> Misia Sert, *Misia*, Parigi, 1952.

<sup>67</sup> Belinda Thompson, *Vuillard*, Oxford, 1988.

<sup>68</sup> Guy Cogeval, *Vuillard*, Washington, 2003.