



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
XXVII CICLO**

Intérieur

**Una storia delle scene d'interno in Francia nella seconda metà
dell'Ottocento**

Candidato: dott. Matteo Piccioni

Tutor: prof.ssa Antonella Sbrilli

Co-tutor: prof.ssa Iolanda Covre

Coordinatore del dottorato: prof. Alessandro Zuccari

Anno Accademico 2013-2014

Il XIX secolo è stato, come nessun'altra epoca,
morbosamente legato alla casa

W. Benjamin, *Passagenwerk*

Indice

V *Introduzione*

Parte Prima Origine dell'Intérieur

I. Preistoria dell'*intérieur* moderno. “Gruppi di famiglia in un interno”, dipinti di genere e culto della modernità nel Settecento europeo

- 1 I.1. *Ritrarre la vita domestica nell'Inghilterra del XVIII secolo*
- 7 I.2. *Boudoirs e camere da letto. L'interno nella pittura di genere francese del XVIII secolo tra mondanità ed erotismo*
- 18 I.3. *L'interno borghese tra pittura e teatro: Chardin, Greuze e Diderot*

II. «Luigi Filippo o dell'*Intérieur*»: la scena domestica nella Monarchia di luglio

- 30 II.1. *Appartamento, custodia dell'uomo ottocentesco*
- 33 II.2. *Scene di vita privata: il ménage coniugale da Balzac a Bertall, passando per Daumier*
- 46 II.3. *Gavarni, peintre de mœurs modernes*
- 55 II.4. *Types et intérieurs: la rappresentazione degli interni nella «letteratura panoramica»*

III. L'affermazione delle tematiche intimiste nella pittura di genere intorno al Realismo

- 65 III.1. *Dopo il 1848. Courbet alle prese con una scena domestica*
- 76 III.2. *La pittura di genere intorno all'Esposizione Universale del 1855*
- 78 III.3. *Alfred Stevens: la scena d'interno come rappresentazione della vita moderna*
- 85 III.4. *I giovani realisti e le tematiche domestiche: la “mostra dei rifiutati” di François Bonvin*
- 90 III.5. *Whistler at home: dalla vie de bohème al salotto borghese*
- 101 III.6. *Les Deux sœurs di Fantin-Latour: alcune riflessioni sulle fonti di un dipinto intimista*

Parte Seconda L'Intérieur nelle ricerche proto-impressioniste

IV. Da *Le Déjeuneur dans l'atelier* a *Intérieur à Arcachon*: Manet e la scena d'interno come scelta critica e come riflessione personale

- 111 IV.1. *Una riforma del dipinto di genere*
- 118 IV.2. *Trionfo del genere. L'Exposition Universelle del 1867 e le "riscoperte dell'arte"*
- 127 IV.3. *Un ritratto, un'allegoria e una riflessione sulla pittura*
- 143 IV.4. *Dall'interno all'esterno*

V. *L'Intérieur* di Degas: naturalismo e pittura di genere intorno 1868

- 150 V.1. *Un dipinto problematico*
- 154 V.2. *«Lavorare molto sugli effetti della sera, delle lampade, delle candele»*
- 161 V.3. *«Mon tableau de genre»*

VI. Gli interni di Monet

- 174 VI.1. *Gruppo di famiglia in un interno*
- 189 VI.2. *Méditation: Monet a Londra, tra Whistler e Millais*
- 196 VI.3. *Interni impressionisti*

Parte Terza Fortuna e crisi della scena d'interno fin de siècle

VII. Bonnard e il tema della *Salle à manger* negli anni nabis

- 200 VII.1. *Bonnard pittore d'interni*
- 204 VII.2. *Il tema familiare tra litografia e pittura*
- 210 VII.3. *La memoria del tempo passato*

VIII. Tra teatro e psicologia: gli *Intérieurs* di Édouard Vuillard

- 224 VIII.1. *I Nabis e il teatro*
- 227 VIII.2. *Vuillard, il teatro e il rinnovamento dell'intérieur*
- 236 VIII.3. *Al Théâtre de l'Œuvre. La messa in scena di Rosmersholm di Ibsen*

IX. Scontro di genere in un interno: le *Intimités* di Félix Vallotton

- 250 IX.1. *Un'opera sulla dualità*
258 IX.2. *Bianco/nero - uomo/donna.*
268 IX.3. *Interni intermediali*

275 *Tavole*

Apparati

- 305 Appendice documentaria: la poetica degli interni nel *Journal* di Edouard Vuillard
309 Fonti e bibliografia

Introduzione

La ricerca che si presenta prende in esame l'evoluzione della fortuna delle scene d'interno nella cultura visiva francese nel periodo compreso tra la Monarchia di luglio (1830-1848) e il 1900. Essa cerca di tracciare la storia di un genere (o per meglio dire, di un sottogenere) – dopo il paesaggio e il ritratto, tra i principali del secolo – al quale gli studi hanno finora rivolto solo uno sguardo tangenziale¹, benché in realtà sia fondamentale in quel momento storico-culturale, in quanto espressione precipua del ceto emergente del XIX secolo, la borghesia; tuttavia, come è chiaro fin dal titolo, il presente studio non si propone come storia generale, e tantomeno esauriente, di un motivo pittorico, quanto di una storia tra le tante possibili, all'interno di un'area d'indagine estremamente vasta. Si tratta dunque di un'analisi che presuppone un punto di vista che si potrebbe definire parziale, legato programmaticamente allo studio di due ambiti di produzione d'immagini a tutta prima diametralmente opposti: la cultura più avanzata e l'immaginario popolare.

Lo studio di vignette, delle illustrazioni di libri, delle caricature ha inteso indagare, infatti, come, in età tardo-romantica, nel più ampio immaginario collettivo, si sia innestato un interesse per le scene di interni e per la domesticità che ha costituito la base culturale su cui si sarebbero mossi anche gli artisti dell'avanguardia parigina. Questo approccio ha lasciato in parte sullo sfondo l'ampio panorama delle espressioni più legate all'arte ufficiale che, invero, fu l'artefice reale della diffusione di tali soggetti; in quest'ottica tuttavia la pittura di genere, per lo più *à la mode*, è stata sempre posta a confronto con le espressioni più originali. Si è scelto inoltre di concentrarsi, tematicamente, su due filoni che trovano la

¹ La letteratura sul tema è ridotta a pochi titoli per lo più dedicati alla pittura *fin de siècle* di ambito nabis (R. KOELLA, *Les Intérieures des Nabis, un écrin pour l'homme*, in *Nabis 1888-1900*, catalogo della mostra [Zurigo, Kunsthhaus - Parigi, Grand Palais, 1993-94], a cura di U. Perucchi-Petri, Réunion des musées nationaux, Paris 1993, pp. 91-103; *Intime Welten: das Interieur bei den Nabis; Bonnard, Vuillard, Vallotton*, catalogo della mostra [Winterthur, Villa Flora, 1999], a cura di U. Perucchi-Petri, Benteli, Bern 1999, F. KRÄMER, *Das unheimliche Heim: zur Interieurmalerie um 1900*, Böhlau, Köln 2007). In generale, lo studio più importante dedicato al tema degli interni del XIX secolo è S. SIDLAUSKAS, *Body, Self, and Place in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, nel quale la studiosa propone una lettura delle rappresentazione di scene di interno come scoperta e raffigurazione della crisi del sé, uno studio fondamentale, ma più sociologico e psicologico che lascia in secondo piano le questioni più strettamente storico-artistiche, legate all'immagine e al contesto pittorico. Una panoramica generale sulla pittura di interni francese dell'Ottocento è stata invece realizzata da F. BERRY, *Lived Perspectives: the Art of the French Nineteenth-Century Interior*, in J. AYNESLEY, CH. GRANT (a cura di), *Imagined Interiors, Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, V & A Publications, London 2006, pp. 160-183. Di contro gli studi letterari o drammaturgici hanno dato più spazio a tali tematiche, particolarmente in Italia: L. NISSIM, *Storia di un tema simbolista: gli interni*, Vita e pensiero, Milano 1980; C. PAGETTI, G. RUBINO (a cura di), *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1988; R. ALONGE, *Scene perturbanti e rimosse: interno ed esterno sulla scena teatrale*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1996; F. FIORENTINO (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997; M. PERROT, *Gli spazi del privato*, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, Einaudi, Torino 2003, IV, *Temî, luoghi, eroi*, pp. 495-519.

propria origine moderna nel Settecento: la rappresentazione del *ménage* familiare borghese e quella della vita di coppia, che meglio hanno registrato i mutamenti storico-antropologici della società.

Da un punto di vista generale, la progressiva affermazione dei soggetti di interno, infatti, accompagna la presa di coscienza della borghesia francese del proprio ruolo e del ruolo dell'abitazione come espressione peculiare di se stessa. Più del ritratto, dai retaggi aristocratici, e del paesaggio, libero da condizionamenti concettuali e più idoneo a divenire mezzo di sperimentazioni linguistiche, l'interno si è rivelato, nel corso della ricerca, il punto di coagulazione – in particolare nei dipinti che propongono scene familiari – delle ambizioni, della coscienza, ma anche della crisi, di un sistema di valori specificamente ottocentesco.

Dal Settecento l'interno è espressione antropologica del focolare domestico, declinato almeno in tre ambienti, la cucina, il salotto e la sala da pranzo, e della vita intima, il cui regno è la camera da letto; in tutti i casi, soprattutto a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo l'*intérieur* comincia sempre di più a essere interpretato, non solo come espressione precipua dell'io, quanto luogo deputato alla memoria personale. Pierre Bonnard e Francis Jammes anticipano questo aspetto in pittura e letteratura nell'ultimo decennio del secolo, ripreso successivamente da Marcel Proust, e più tardi da Gaston Bachelard² che vedeva, appunto, nell'interno il luogo privilegiato della memoria, che si incarnava negli spazi domestici. Questo concetto di interno che rispecchia chi lo abita, è certamente molto novecentesco, e vede il rapporto dell'ambiente con il suo abitante in un'ottica di interdipendenza, seguendo l'idea che nella casa «lo spazio architettonico vi assume i lineamenti di un ambito fisico che accoglie e contiene le esperienze psichiche del soggetto, il quale a sua volta fornisce ad esso giustificazioni e significati»³. Tale complementarietà di “contenitore” e “contenuto”, ben espressa da Walter Benjamin nel *Passagenwerk*, parlando di custodia o di astuccio come metafora dell'*intérieur*, segue in questi termini un adagio che ha la sua origine nel mondo anglosassone, che vede l'interiorità dell'abitante riflessa negli spazi e negli oggetti, e che è sempre alla base della teoria dell'abitare come lasciare tracce formulata dal filosofo tedesco, nella prima metà del secolo scorso. Le teorie di Benjamin sull'interno trovano il loro archetipo nella letteratura di Edgar Allan Poe, da *The Fall of the House of Usher* (1839) a *The Philosophy of Furniture* (1840)⁴, e se esse si basano in sostanza su di un paradigma indiziario, come propone Maurizio Vitta, tali teorie sono costruite su un modello filosofico elaborato sull'idea di rebus, in altre parole «che l'abitare sia figura tipica del *rebus*», poiché «la sua comprensione passa attraverso la decifrazione di segni esteriori, percepibili, epidermici, ma che rinviano a origini imprecisate, sotterranee, tutte interiori,

² G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957, tr. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

³ M. VITTA, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 302.

⁴ cfr. *ivi*, pp. 308-309. Si rimanda, inoltre, a E.A. POE, *Abitazioni immaginarie. Le terre di Arnheim. Il villino di Landor. Filosofia dell'arredamento*, Einaudi, Torino 1997.

racchiuse in oscuri recessi spaziali o temporali da cui affiorano con l'enigmatica durezza delle cose o la vaporosa inconsistenza delle memorie»⁵.

Il sostantivo spesso connesso con la scena d'interno è 'intimismo', tanto che 'soggetti intimisti' e 'soggetti d'interno' sono locuzioni frequentemente usate in maniera invariata come equivalenti, un termine che è stato considerato prettamente ottocentesco⁶. Già Hegel nell'*Estetica* considera la rappresentazione feriale delle scene e degli oggetti della vita quotidiana, con riferimento alla pittura olandese, come una delle precipue espressioni dell'intimismo in arte⁷, mentre per i dizionari ottocenteschi, '*intérieur*' è già al tempo termine specifico della critica d'arte. Il *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*⁸ afferma, a tal proposito, che per *intérieur* si intenda un «tableau de genre représentant les parties intérieures d'un édifice, et, souvent, un scène de la vie domestique: Un peintre d'Intérieurs»⁹. Allo stesso modo, oltre ai vari altri significati del termine, il dizionario Littré alla voce *intérieur* recita: «Terme de peinture: Tableau d'intérieur, ou, simplement, intérieur, tableau de genre qui a pour objet principal la représentation de l'architecture et des effets de lumière à l'intérieur des maisons, des édifices. Tableau représentant quelque scène de la vie domestique dans l'intérieur d'une maison; L'intérieur d'une personne, l'intérieur de sa maison, de sa vie domestique. Se plaire dans son intérieur». In questa prospettiva, in definitiva, lo studio si propone come una delle storie possibili dell'intimismo nella pittura francese del XIX secolo.

La scena d'interno è, dunque, una declinazione del dipinto di genere (per certi versi l'evoluzione di esso), volta, nello specifico, alla rappresentazione delle abitudini quotidiane e domestiche. In qualità di immagine che concentra la sua attenzione contemporaneamente su persone e oggetti, si condensano in essa alcuni tratti tipici sia del ritratto che della natura morta. Le sue origini si ritrovano, come noto, nella pittura olandese del Seicento e in certa pittura francese del Settecento, le quali esattamente negli anni di rielaborazione moderna del genere subiscono un'importante e sostanziale rivalutazione critica e di mercato; immagini elaborate in quelle tradizioni culturali, riaffiorarono nei quadri della seconda metà dell'Ottocento, dopo aver attraversato i primi quarant'anni del secolo, per lo più, per mezzo dell'immagine popolare. Nell'ottica dell'assottigliamento della barriera tra cultura alta e cultura bassa che ha caratterizzato (e per certi versi ancora caratterizza) l'arte dell'età contemporanea, il dialogo tra pittura d'avanguardia e immagine di massa diviene uno dei principali strumenti di elaborazione di un'iconografia della vita moderna nella quale l'interno occupa un ruolo non marginale.

⁵ VITTA, *Dell'abitare*, cit., pp. 305-306, cfr. anche p. 311.

⁶ Cfr. P. REBOUL, R. MOLHO (a cura di), *Intime, intimité, intimisme*, atti del convegno (Lille, 20- 21 giugno 1973), Université de Lille-III, Éditions universitaires, Lille 1976. Cfr. anche V. MOZZICONACCI, *Une peinture de l'espace intime*, in «Raison publique», mai 2012, [<http://www.raison-publique.fr/article541.html>].

⁷ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997 (I ed. 1972).

⁸ P. LAROUSSE (a cura di), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, IX, Paris 1870, p. 751, a.v.

⁹ É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, III, Hachette, Paris 1873-74 (2 ed.), p. 132, a.v.

Nonostante l'imperativo modernista imposto da Clement Greenberg – secondo il quale la distinzione netta tra *Avanguardia* e *kitsch*¹⁰ susseguente la rivoluzione industriale e la nascita di una cultura di massa – si fondi proprio sull'alternanza tra alto e basso, per quel che concerne la seconda metà del XIX secolo, le cose stanno in maniera un poco diversa. Nella duplice volontà di minare il tradizionalismo del sistema accademico e ufficiale, e allo stesso tempo di proporre delle immagini della contemporaneità vicine alla cultura visiva dominante, la pittura moderna si mostra dialogante con l'immagine massificata, soprattutto, con la litografia, primo atto di quella società delle immagini che ancora oggi caratterizza la nostra cultura. L'ipertrofia dell'immagine ottocentesca innescata dalla produzione litografica – veloce e a basso costo – influenza non solo gli artisti, ma anche i letterati, che sono costretti in qualche modo a fare i conti con essa. L'uso di tali fonti extra-pittoriche, analizzate ad esempio a proposito di Courbet da Meyer Schapiro, si riscontrano in quasi tutti gli artisti moderni, ma anche in quei pittori di compromesso, come Alfred Stevens o Auguste Toulmouche, che nelle loro scene di interno si ispiravano alle stampe delle riviste di moda femminile, allo scopo di assecondare i gusti di una borghesia che era la principale acquirente di quelle opere.

Se, dunque, tali immagini, prodotte in particolar modo negli anni della Monarchia di luglio, furono di ispirazione per i pittori della vita moderna, esse erano in parte eredi della pittura di genere francese del Settecento e dalla grafica morale e satirica inglese, di Hogarth *in primis*, dello stesso periodo. Esattamente per questi motivi si è scelto di dedicare il primo capitolo ad una panoramica sulla fortuna del genere di interno nel XVIII secolo. Proprio in quel momento nelle due sponde della Manica, si andò elaborando, ispirandosi a vicenda, una pittura della modernità, anticipatrice delle istanze del secolo successivo, dando ampio spazio, alla rappresentazione della domesticità.

Se uno dei segni principali dell'arte moderna è la progressiva mondanizzazione dei suoi temi e dei suoi scopi, seguendo quanto affermava, nei suoi studi sulla pittura dell'Illuminismo inglese, Giulio Carlo Argan, è lì che per la prima volta si assumono atteggiamenti che, dal punto di vista estetico, potremmo definire contemporanei. Dunque nel Settecento, l'opera d'arte mette da parte la sfera metafisica che passerà al versante simbolista di tradizione romantica, e comincia a discutere e a mettere sotto osservazione la società e la quotidianità e i suoi meccanismi; anche la pittura olandese si era occupata di rappresentare la vita quotidiana, ma il suo scopo non era sociale, bensì morale. Ricordava il critico, in una comunicazione all'Accademia Nazionale di San Luca:

«Ora, se un'opera d'arte non tende a porsi come contemplazione e rivelazione di verità eterne, ma come un fatto sociale, che entra nel dinamismo della vita sociale e influisce sul comportamento degli uomini nella società, è chiaro che quell'opera d'arte deve essere *de son temps*, e cioè presentarsi come assoluta-

¹⁰ C. GREENBERG, *Avant-Gard and Kitsch*, in «Partisan Review», VI (1939), 5, tr. it. in G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *All'origine dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 67-83.

mente contemporanea allo stesso modo che l'arte del passato si presentava come assolutamente del passato e perfino antica. [...] Quando Hogarth rappresenta, con evidente intenzione di agire sul costume, i tristi effetti del libertinaggio o della prostituzione o dei matrimoni d'interesse, diremo che la sua pittura è contemporanea, non già rispetto a noi, ma alla problematica sociale del suo tempo e del suo paese»¹¹.

Nel partire da un momento storico non sempre connesso dagli studi con la contemporaneità, benché fecondo periodo di passaggio tra due ere, cesura di una e allo stesso tempo fondamenta della successiva, ci si è riallacciati, per certi versi, a quell'idea espressa da Walter Benjamin nei *Passagenwerk* citando Michelet, «Chaque époque rêve la suivante», idea simbolizzata dal *Passage* stesso, che in sostanza si configura come una delle «immagini in cui il nuovo si compenetra con il vecchio»¹². Su questo punto si basa l'idea benjaminiana di “immagine dialettica” che in parte ha segnato l'approccio metodologico del presente studio, fondato, in ogni caso, sul concetto di “sopravvivenza” di matrice warburghiana¹³. L'idea, infatti, è che nelle immagini ottocentesche, come già anticipato, riaffiorino elementi che hanno avuto la propria formulazione nel secolo precedente, così come il fatto che alcune opere – in particolare in quelle prodotte da artisti più propriamente di transizione come Manet – si presentino come formazioni bifronti sostanziate dalla duplicità della tradizione e del moderno. Per esempio,



1. Ch. Phillips, *Tea Party at Lord Harrington's House*, 1730. New Haven, Yale Center for British Art

2. C. Giraud, *Intérieur d'un salon rue de Gramont*, 1858. Collezione privata

3. H. Matisse, *La famille du peintre*, 1911. San Pietroburgo, Ermitage

¹¹ G.C. ARGAN, *L'arte, la critica e la storia*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1971.

¹² W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main 1982, tr. it. a cura di E. Ganni, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2010, I, p. 6.

¹³ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris 2000, tr. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

uno degli assi portanti della ricerca è legata al riemergere, in certa pittura del XIX secolo, di un genere propriamente settecentesco, la *Conversation piece* (scena di conversazione), che passando attraverso il teatro diderotiano e le illustrazioni di costumi moderni, ricompare nel ritratto di gruppo tardo romantico in un interno e successivamente nella rappresentazione familiare degli anni Sessanta, entrando in crisi nella *fin de siècle*, con Félix Vallotton, salvo poi tornare inaspettatamente nel principale pittore di interni del primo Novecento, Henri Matisse (figg. 1-3).

La metodologia della ricerca ha previsto un approccio interdisciplinare: si tratta principalmente di un lavoro sulle immagini che, pur avendo come punto di riferimento “opere d’arte” (tra le principali del secolo che coinvolgono il genere in esame), è volta alla ricostruzione di una cultura visiva generale dell’internò domestico. Questo criterio prende dunque in considerazione un concetto di immagine generale, comprensivo anche delle immagini verbali (*images à lire*)¹⁴, quali sono le descrizioni letterarie; immagini teatrali, considerando il fatto che lo spettacolo è la principale forma culturale francese del XIX secolo¹⁵.

A questa ricognizione di materiale si è accompagnato uno studio dettagliato delle fonti, in particolare degli scritti teorici, delle recensioni di esposizioni e spettacoli, degli scritti di artisti, editi e inediti. Inoltre nella ricostruzione del contesto storico e sociale di riferimento, si è scelto di approfondire anche le componenti antropologiche e psicologiche che sostengono la fortuna dell’internò. Queste concernono la centralità della famiglia e del mondo familiare (ma anche delle relazioni interpersonali, in particolare delle relazioni uomo-donna e dell’incomunicabilità tra i sessi) e delle proprie abitudini quotidiane. In altre parole, l’analisi di questi aspetti è servita per capire il perché della costanza di determinati temi, motivi e attività riprodotte in quelle immagini (il ricamo, la lettura, la musica, la centralità del caminetto e del tavolo da pranzo).

Lo studio è stato strutturato in modo da distribuire la ricerca intorno a tre nuclei corrispondenti alle fasi che hanno visto l’arte francese più avanzata optare per tematiche d’internò in senso presumibilmente programmatico: oltre al primo capitolo, per alcuni aspetti propedeutico, la prima parte si concentra sul trentennio 1830-1860, dalle prime attestazioni dell’internò in senso moderno (in questo senso si intende “origine dell’*intérieur*” del titolo della sezione) nella caricatura della Monarchia di luglio (che, desumendolo e riadattandolo dal secolo precedente, sembra imporre lo schema-tipo della rappresentazione del-

¹⁴ Cfr. PH. HAMON, *Images à lire et images à voir: «images américaines» et crise de l’image au XIX^e siècle (1850 - 1880)*, in *Usages de l’image au XIX^e siècle*, Atti del Convegno (Parigi, Musée d’Orsay, 24 - 26 ottobre 1990), Creaphis, Paris 1992, pp. 234-247; sulla questione del rapporto immagine-descrizione cfr. anche, W.T.J. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, pp. 23-24; U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, pp. 191-214; T. LANCIONI, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano 2009.

¹⁵ Per un approccio teorico su questo aspetto, cfr. P. FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Mimesis, Milano 2005 (I ed. il Mulino, Bologna 1987).



4. BEK (Kaplan), alcune vignette tratte da «The New Yorker» incentrate sul tema della rappresentazione di scene nell'ambiente domestico (2012-2014)

5. T. Hanuk, copertina per «The New Yorker», 20 febbraio 2014

la scena d'interno per il resto del secolo), alle scene intimiste intorno al realismo; la seconda parte esamina la declinazione del genere nel lustro 1865-1870, che vede un'affermazione di tematiche domestiche e familiari nelle ricerche proto-impressioniste; mentre l'ultima parte rivaluta alcuni aspetti del periodo più noto dell'uso di tematiche intimiste nella pittura moderna, cioè il decennio del 1890-1900, che consacra l'*intérieur* tra i generi guida delle ricerche artistiche pre-avanguardistiche aprendo al Novecento; anche il secolo scorso ha creato un filone di ricerche concernenti l'interno e i soggetti a esso legati, dal citato Matisse a Edward Hopper, da Umberto Boccioni a Francesco Vezzoli¹⁶, da Marcel Proust a Georges Perec¹⁷, da Luchino Visconti a Woody Allen¹⁸. E ancora oggi (negli anni in cui ho condotto la ricerca), lo schema di base dell'*intérieur* codificato soprattutto negli anni della Monarchia di luglio, nella sua essenzialità, ha mantenuto le sue caratteristiche di base, come evidente ad esempio nelle vignette del più famoso magazine internazionale, «The New Yorker», in particolare del *cartoonist* BEK (Bruce Eric Kaplan, fig. 4): l'interno rimane ancora il simbolo del *ménage* familiare e nella sua raffigurazione riaffiorano molti ele-

¹⁶ Si pensi al tema del personaggio assorbito dalla lettura e del ricamo, dal *Romanzo di una cucitrice* di Boccioni (1908), a OK, *the Praz is Right!*, primo video di Vezzoli di *An Embroidered Trilogy* (1997-1999), ambientato nel salotto della casa museo di Mario Praz, nel quale si vede l'artista ricama un ritratto dello studioso.

¹⁷ Che l'interno occupi nella *Recherche* di Proust un aspetto centrale, e la camera in primo luogo, è cosa nota; le prime pagine di *Du côté de chez Swann* (1913), nel quale l'autore ripercorre con la memoria, nel dormiveglia, alcune delle stanze della sua vita, sono riprese e sviluppate, per certi versi da Georges Perec in *Espèces d'espaces* (1974). Il romanziere francese ha messo al centro della sua ricerca la stanza intesa come unità classificatoria anche nel più celebre dei suoi romanzi, *La Vie mode d'emploi* (1978)

¹⁸ In particolare, si pensi a *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) che rielabora in termini di narrazione cinematografica gli studi di Praz sulle scene di conversazione. Woody Allen ha diretto, nel 1978, *Interiors*, palesemente ispirato a Bergman, alla drammaturgia e alla pittura scandinave tra ottocento e novecento (già nel titolo e nella fotografia giocata sui toni pastello), in cui il regista, nel raccontare le dinamiche di una famiglia contemporanea, rielabora tutti i *tòpoi* della scena d'interno come canonizzata dal XIX secolo (dal pasto come riunione familiare, alla conversazione in salotto alla penombra del lume elettrico, alla rappresentazione dello sguardo rivolto oltre la finestra, alla finestra stessa come griglia).

menti dello schema codificato più di due secoli fa. Nonostante il contesto ambientale sia stato certo stravolto dall'evoluzione dell'architettura e dei costumi, la schematicità stereotipa della sua costruzione evidenzia retaggi dell'*intérieur* storico: al caminetto, luogo di raccordo della famiglia nel Settecento e nell'Ottocento, si sostituisce la TV, alle sedie o alle poltrone, il divano; ma in sostanza queste immagini trattengono quasi inalterati quelli che si potrebbero definire “connotatori ambientali”, i quadri alle pareti, le tende, le lampade, tutti oggetti che denotano la costruzione di un interno confortevole, rappresentazione del *ménage* familiare. Rimanendo sulla stessa rivista, la suggestiva copertina del 10 febbraio 2014, disegnata dall'illustratore israeliano Tomer Hanuka nel 2007 (fig. 5), poi, ripropone quasi fedelmente uno dei principali soggetti della pittura di interni impressionista – poi anche, in parte, postimpressionista –, la tematizzazione dello sguardo che scruta oltre la finestra come dispositivo di creazione di un quadro nel quadro, inteso come immagine incorniciata da margini ben definiti¹⁹.

Le ricerche concernenti la formazione di una “iconografia” dell'immagine d'interno contemporanea – con risvolti inediti dal punto della ricostruzione storico-artistica – hanno riguardato principalmente lo studio della grafica negli anni Trenta e Quaranta del secolo, in particolare gli albi o gli studi di costume che raccontano la “physiologie” della vita quotidiana della Francia di Luigi Filippo (*Les Français peints par eux-mêmes, Le Diable à Paris, La Grande Ville*, e le singole monografie “fisiologiche”). Della stessa importanza sono le illustrazioni per i romanzi, in particolare quelli di Balzac, dove, nei termini della ricerca, spicca *Petites misères de la vie conjugale* pubblicata nel 1846 con vignette di Bertall (Charles Albert d'Arnoux), e in generale la produzione di illustratori come Paul Gavarni, Honoré Daumier, Grandville.

Per quel che concerne l'arte francese del Secondo Impero le indagini condotte hanno interessato vari e più diversificati aspetti, dall'analisi del contesto socio-culturale e artistico allo studio dei Salons più importanti e delle esposizioni universali. Questo ha permesso di ricostruire le fasi dell'accoglienza e rielaborazione, nelle correnti artistiche più avanzate, di temi e soggetti solitamente connessi con espressioni pittoriche di massa, o alla moda, o più legate al cosiddetto *just milieu*. Particolare attenzione, infine, è stata data alla generalizzata diffusione di scene ambientate in interni nella letteratura e nel teatro, affini anche “visivamente” alle prove pittoriche coeve.

Lo studio delle fonti e della bibliografia è stato affrontato al fine di condurre i risultati delle indagini in due direzioni, una concernente il contesto culturale del periodo 1855-1867 (in particolare l'affermazione della pittura di genere al Salon, che ha la prima attestazione considerevole nel 1857 e per i dieci anni successivi; le recensioni di Zacharie

¹⁹ Su questi argomenti si rimanda a V.I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Klincksieck, Paris 1993; tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2004 (I ed. 1998) e ID., *La pittura impressionista vista da e con Schapiro. Caillebotte e l'intreccio visivo*, in L. BORTOLOTTI, C. CIERI VIA, M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Mimesis, Milano 2010, pp. 105-113.

Astruc, Maurice Aubert, Charles Baudelaire, Jules-Antoine Castagnary, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Léon Lagrange, Albert de La Fizelière, Maxime Du Camp, Charles Perrier, Théophile Thoré-Bürger, Jules Verne, che ne testimoniano tale successo), l'altra avente per oggetto l'approfondimento dell'operato dei protagonisti dell'arte negli anni 1855-1860 (Courbet, Bonvin, Stevens, Whistler, Fantin-Latour). Alfred Stevens, pittore belga trapiantato a Parigi, è considerato l'inventore della moderna pittura di genere, cioè connessa con i costumi contemporanei (*mœurs* è la parola che ricorre di più nei critici che trattano della pittura di vita moderna e della coeva letteratura).

Infine, l'analisi approfondita delle fonti e dei paralleli di due dipinti del 1859 rifiutati al Salon, *At the Piano* di James McNeill Whistler (1834-1903) e *Les Deux sœurs* di Henri Fantin-Latour (1836-1904) ha permesso di approfondire il definitivo penetrare dei soggetti d'interno delle ricerche pittoriche più avanzate anche in ambito post-realista.

A questo scopo sono stati studiati i numerosi disegni di Fantin-Latour conservati al Cabinet des Dessins del Louvre, alcuni inediti, che testimoniano l'evoluzione della composizione del ritratto delle sorelle, che raggiunge il risultato finale forse grazie alla giustapposizione di riferimenti alla pittura di genere coeva e alle vignette di Gavarni e Bertall.

Uno dei punti nodali della ricerca ha affrontato un aspetto interessante che ha caratterizzato la pittura d'avanguardia intorno al 1868, vale a dire la scelta di dipingere scene familiari ambientate in un interno domestico operata da tutti gli artisti moderni (ad esclusione forse solo di Pissarro e Sisley). Quest'ultimo aspetto non sembra legato solo a una scelta interna alle esigenze pittoriche di ogni singolo artista e appare, viceversa, legato alla precisa contingenza culturale di quegli anni, caratterizzata da tre elementi parimenti importanti: 1) il nuovo impulso dato allo studio dell'arte olandese ad opera, tra altri, di Thoré-Bürger, che nel 1866 pubblicò il noto articolo su Vermeer apparso sulla *Gazette des Beaux-Arts* e, ancor prima, con l'*Exposition rétrospective* agli Champs-Élysées da egli stesso organizzata; 2) la definitiva consacrazione dell'arte francese del Settecento come arte nazionale e identitaria alla medesima *Exposition rétrospective* del 1866, punto di arrivo di una rivalutazione di artisti quali Watteau, Chardin, Fragonard, Boucher e Greuze; 3) l'incontrastato successo della pittura di genere all'Esposizione Universale del 1867 e il conseguente massiccio intervento della critica sulle tematiche di genere e di interno, da quell'anno fino, almeno, al 1870. In particolare è la connessione con questo ultimo aspetto quello che dal mio punto di vista è centrale nelle scelte artistiche di quegli anni: se per Manet e Degas, infatti, l'interno diviene strumento di "critica figurativa" alla corrente pittura di genere, attraverso lo stravolgimento dei suoi canoni – permeabilità del soggetto e tematiche edificanti connesse con il perbenismo borghese – e, dunque, in contrasto con essa, per Monet invece, in un'ottica paradossalmente più tradizionale, esso è sia il mezzo per affermare attraverso la pittura la propria velleità di padre di famiglia, sia simbolo di un compromesso con il sistema che il pittore cerca, sul finire degli anni Sessanta, nella speranza di essere accettato da esso.

La terza parte dello studio, concernente il definitivo successo dell'*intérieur* negli anni Novanta del XIX secolo ad opera dei post-impressionisti e in particolare dei Nabis intimisti

(Bonnard, Vuillard, Vallotton) – di per sé l'aspetto più indagato dalla critica²⁰ – ha comunque ripensato e approfondito, anche alla luce dei risultati emersi nello studio sul contesto dei decenni precedenti, alcuni aspetti, permettendo di chiarire alcuni dubbi evidenziati dagli studi pregressi.

In quest'ottica è stato rivalutato l'esordio di Edouard Vuillard come collaboratore dei teatri d'avanguardia (soprattutto per le messe in scena di Maeterlinck e Ibsen) l'atto di nascita effettivo – e questo è noto – del suo interesse per le scene d'interno. In questo senso sono emerse alcune fonti non valutate dalla storia dell'arte, come recensioni degli spettacoli, che permettono di illuminare meglio la datazione di alcune opere e la formazione di aspetti della sua poetica. Da un punto di vista più strettamente linguistico, è stato dato spazio anche al valore sperimentale che ha significato l'interno per il pittore francese, quale spunto per un'astrazione geometrizzante del dato naturale (nella fattispecie la contrazione dello spazio di una stanza) che lo ha portato per qualche anno verso un'attenzione puramente formale della composizione e della superficie pittorica, trattata quasi come un *patchwork* di pattern decorativi impostato su uno schema geometrico. Inoltre, lo studio ha tenuto in considerazione i *Carnets* inediti (ma non sconosciuti) del pittore, dei quali si sono allegati alla dissertazione alcuni passi che concernono la poetica degli interni.

L'affinità con certa poesia tardo-simbolista che concentra l'attenzione sugli aspetti feriali e quotidiani dell'esistenza, sull'importanza della memoria, del ricordo, degli affetti, di un mondo minuto e introspettivo, con un fare rarefatto ed evanescente, e per certi versi anticipatrice di una visione proustiana (Stephane Mallarmé e Francis Jammes, soprattutto, ma anche, in alcuni punti, Jules Laforgue e Maurice Maeterlinck), ha guidato le ricerche indirizzate alla rilettura degli interni giovanili di Bonnard (sui quali manca una trattazione specifica), in particolare quelli connessi con le tematiche familiari – *Déjeuners* e *Salles à manger* – temi ripresi anche in anni successivi da Matisse; in Bonnard, tuttavia, seguendo anche gli stimoli del cognato musicista Claude Terrasse, scene siffatte sembrano insistere su un mondo infantile (quello dei suoi nipoti) che appare quasi una declinazione personale della ricerca di un mondo primitivo, innocente, incorrotto, *naïf*, tipico della *fin de siècle* francese, non estraneo, in qualche misura, all'ambiente libertario e anarchico che caratterizza quel *milieu* intellettuale.

La ricerca si è concentrata, infine, sulla figura dell'artista svizzero, naturalizzato francese, Félix Vallotton e sull'analisi approfondita del ciclo xilografico delle *Intimités* (1897) e dei corrispettivi pittorici dipinti tra il 1898 e il 1899. In particolare si sono analizzate le possibili fonti figurative, rintracciandole, anche in questo caso, nella produzione litografica degli anni trenta, come le analisi caricaturali della vita coniugale (e di coppia) di Daumier, Bertall e Gavarni. Inoltre, si è posta l'attenzione sulle differenze con gli altri due protagonisti del *côté* intimista dei Nabis, Vuillard e Bonnard, riconnettendo la sensibilità di Vallotton a un sentire nordico che lo fa più vicino, in un certo senso, agli esiti della pittura del

²⁰ Si rimanda, oltre ai testi già citati alla nota 1, anche a E. WYNNE EASTON, *The Intimate Interiors of Vuillard*, catalogo della mostra (Houston, Washinton, Brooklyn, 1989-90), Smithsonian Institution Press, Washington 1989.

danese Hammershøi e dei simbolisti belgi. In ogni caso, la sensibilità nordica nella Parigi di fine secolo era ben alimentata dai drammi di Strindberg e Ibsen messi in scena nei teatri d'avanguardia parigini dei quali i Nabis, come noto, erano i principali collaboratori; in questa prospettiva si è proposta, attraverso il supporto delle fonti, la ricostruzione di un clima filo-scandinavo orbitante intorno alla rivista «La Revue blanche». Seguendo questa pista, uno stimolo interessante all'analisi delle relazioni spesso difficili tra uomo e donna potrebbe essere arrivato al pittore proprio da Strindberg – del quale Vallotton ha disegnato il programma per la messa in scena del *Padre* per il Théâtre de l'Œuvre di Aurelien Lugné-Poe, nel 1894 – oltre che dal contatto con Romain Coolus (letterato protagonista della «Revue blanche», per il quale l'artista ha illustrato alcune opere), i cui articoli sul teatro di Strindberg, nonché gli stessi suoi drammi si sono focalizzati sullo scontro maschile/femminile.

Le ricerche sono state svolte principalmente nelle biblioteche italiane, al Centre de documentation du Musée d'Orsay (il principale archivio di informazioni sulla pittura internazionale del XIX secolo), al Cabinet des Dessin del Musée du Louvre, alla Bibliothèque Nationale de France, alla Bibliothèque de l'INHA, alla British Library e alla National Art Library del Victoria and Albert Museum di Londra, alla Bibliothèque de l'Institut de France. Fondamentale si è rivelato il supporto del web, grazie soprattutto alle piattaforme Gallica della Bibliothèque Nationale de France e Archive.org che, con migliaia di volumi antichi digitalizzati, hanno permesso un'agevole consultazione in remoto di molte delle fonti.

La ricerca non sarebbe mai stata possibile senza l'apporto dei molti che hanno contribuito alla sua realizzazione: prima di tutto il sostegno e la supervisione attenta e costruttiva della professoressa Antonella Sbrilli e i consigli preziosi della professoressa Iolanda Covre, tutors del mio percorso dottorale; poi il confronto e il dialogo con il professor Claudio Zambianchi, i cui suggerimenti sono stati fondamentali nella strutturazione e nell'avvio della ricerca. Si ringraziano infine, Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts di Parigi, Françoise Bérard, directeur de la Bibliothèque de l'Institut de France, Catherine Vivier e Sylvie Gohel del Centre de documentation du Musée d'Orsay.

Parte Prima
Origine dell'*Intérieur*

I. Preistoria dell'*intérieur* moderno. “Gruppi di famiglia in un interno”, dipinti di genere e culto della modernità nel Settecento europeo

I.1. Ritrarre la vita domestica nell'Inghilterra del XVIII secolo

Nel secondo quadro del *Marriage à-la-mode*¹, *The Tête-à-Tête* (1743 ca., Londra, National Gallery, fig. 1, tav. I), William Hogarth presenta una scena domestica *sui generis*. In un sontuoso interno palladiano, moglie e marito sono seduti davanti al caminetto, intorno ad un tavolino sul quale è servito del tè; entrambi sono reduci da una notte di bagordi, sposati dai vizi e dai piaceri consumati ognuno per proprio conto, i cui riferimenti allusivi sono sparsi, come indizi di un *rebus* da decifrare², all'interno della scena. Questa indifferenza dell'uno verso l'altra permette di leggere il quadro come un dipinto *anti-familiare*. Se, infatti, uno dei caratteri precipui dei ritratti di famiglia inglesi del XVIII secolo è la rappresentazione dell'armonia di coppia, spesso esplicita nella *convergenza* dei coniugi intorno ad un tavolo (in questo senso un parallelo per opposizione può essere posto con *Group at Tea*, disegno di Marcellus Laroon del 1729 alla Scottish National Gallery di Edimburgo, fig. 2), nel dipinto, e nella serie in generale, il disinteresse reciproco è espresso attraverso la *divergenza* totale dei due protagonisti, come palese fin dalla prima scena, *The Marriage Settlement* (fig. 3), dove entrambi si presentano, spalla contro spalla, totalmente in balia delle decisioni dei rispettivi padri e per nulla interessati all'idea dell'unione.

The Tête-à-Tête è tutto giocato, ancor più degli altri, su quel confine tra ironico e morale su cui Hogarth ha fondato, come noto, la sua poetica: questo è evidente già nel titolo che allude sarcasticamente alla mancata intimità e armonia sulla quale dovrebbe costruirsi un matrimonio e si fa più esplicito, in termini di immagine, nel sapiente capovolgimento dello schema di rappresentazione della vita coniugale e familiare (fig. 4)³, codificato da circa vent'anni, che, peraltro, il pittore stesso aveva contribuito a riformare. La forza della scena, la più famosa del ciclo, risiede, da questo punto di vista, nella trovata del pittore di

¹ Sulla celeberrima serie si vedano, R.L.S. COWLEY, *Marriage A-la-mode: A Review of Hogarth's Narrative Art*, Manchester 1983; R. PAULSON, *Hogarth*, 3 voll., The Lutterworth Press, Cambridge 1992-1993, II, *High Art and Low*, 1732-1750, pp. 203-245; C. RIDING, *Marriage A-la-mode*, in *Hogarth*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain; Parigi, Louvre, Madrid, 2006-2007), a cura di M. Hallett, C. Riding, Tate Publishing, London 2006, pp. 141-155.

² È Baudelaire a legare l'idea del 'rebus' alle opere di Hogarth: «Volendo rendere un'opera d'arte filosofica, occorre grande minuzia e intensa attenzione; in essa i luoghi, la decorazione, i mobili, gli utensili (si veda Hogarth), tutto è allegoria, allusione, geroglifici, rebus», cfr. C. BAUDELAIRE, *L'Art philosophique* (postumo 1868), tr.it. *L'arte filosofica*, in ID., *Scritti sull'arte*, a cura di G. Guglielmi, E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004 (I ed. 1981), p. 205.

³ Cfr. K. RETFORD, *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*, Yale University Press,



1. W. Hogarth, *Marriage à-la-mode. The Tête-à-Tête*, 1743. Londra, National Gallery

2. M. Laroon, *Group at tea*, 1729. Edimburgo, Scottish National Gallery

3. W. Hogarth, *Marriage à-la-mode. The Marriage Settlement*, 1743. Londra, National Gallery

4. A. Devis, *Mr. and Mrs. Richard Bull*, 1747. New York, Metropolitan Museum of Art (part.)

riassumere in una sola immagine l'aspetto nefasto delle conseguenze di un matrimonio d'interesse, dando per scontata, da parte dell'osservatore, la consapevolezza della composizione tipo della rappresentazione familiare moderna, quasi sempre intorno ad un tavolo, di solito davanti al camino, cuore simbolico della casa⁴. Inoltre, poiché essa è, anche per traslato, reificazione dell'unione matrimoniale, l'interno domestico nel *Marriage à-la-mode* è più importante che in ogni altro ciclo hogarthiano: il palazzetto che si vede in costruzione dalla finestra, nella prima scena, è il luogo delle vicende principali che vi si narrano⁵. Questo fa sì che l'accettazione solo formale del matrimonio da parte dei due giovani si traduca nel rifiuto di vivere l'abitazione come spazio della famiglia: il visconte la evita, rinca-sando solo al mattino, mentre la viscontessa la trasforma nella sede dei suoi svaghi, sia

New Haven-London 2006, p. 60. Il doppio ritratto, infatti, presenta quasi sempre situazioni matrimoniali secondo le convenzioni borghesi e Arthur Devis ne è il pittore paradigmatico (*ivi*, pp. 49-82). Il confronto con i dipinti di quest'ultimo realizzati nei primi anni Quaranta, quasi contemporanei al *Marriage*, è evidente lo schema che Hogarth sovverte nel *Tête-à-Tête*. Su Devis si veda, E.G. D'OENCH, *The Conversation Piece: Arthur Devis & his Contemporaries*, Yale Center for British Art, New Haven 1980.

⁴ John Collet sembra aver recepito l'insegnamento di Hogarth nella *suite* in quattro tavole *Modern Love* (1765, incisa nel 1782): *The Honey Moon* offre di nuovo un confronto per opposizione col *Tête-à-Tête*, salvo poi riproporre l'idea di ritratto familiare sovvertito nella tavola *Discordant Matrimony* dove il modello hogarthiano è palese.

⁵ Cfr. L. BERTELSEN, *The Interior Structures of Hogarth's Marriage à-la-mode*, in «Art History», VI (1983), pp. 131-142.

amorosi, come la relazione con l'avvocato Silvertongue (la sedia rovesciata, alludendo ad una situazione di instabilità e disordine che regna nella casa, oltre ad essere simbolo della disarmonia di coppia, potrebbe alludere alla fuga di questi)⁶, sia ludici, ai quali rimandano le carte del *whist*.

Hogarth, dunque, come nei *Progresses* precedenti, usò l'immagine – il linguaggio che gli era proprio in quanto artista – per esprimere la propria posizione circa la questione matrimoniale, in quel torno di anni molto sentita⁷ tanto da essere anche al centro della dinamiche della *Pamela* di Samuel Richardson (1740). Il romanzo è basato sull'idea del matrimonio d'amore che eleva lo spirito, benché in un'ottica puritana che ha caratterizzato la visione dell'amore inglese fin oltre l'età vittoriana⁸, del tutto differente dall'approccio di Hogarth. Nonostante lo scrittore abbia chiesto all'artista dei frontespizi per la seconda edizione del volume (1741), mai realizzati⁹, infatti, il modo di rivolgersi alla problematica matrimoniale divergeva nella forma e negli intenti: per Hogarth non si trattava tanto di questioni legate alla necessità di disciplinare le pulsioni, come per Richardson, quanto della libera scelta di poter contrarre matrimonio per amore e non per convenienza economica. Si trattava in definitiva di una presa di posizione filoborghese e antiaristocratica – che è come dire, nell'ottica del pittore, antifrancese, e il titolo della serie¹⁰ potrebbe rimandare sarcasticamente a questo aspetto – legata alle prospettive laiche e individualistiche moderne, con la quale si avallava l'idea emergente di famiglia coniugale, non patriarcale, frutto di scelte individuali e non della sottomissione ad un dovere famigliare, idee che avrebbe probabilmente espresso nel ciclo pensato come *pendant* al *Marriage à-la-mode*, *The Happy Marriage*, rimasto incompiuto¹¹.

Furono almeno due i fattori che sembrano aver determinato l'ampia fortuna del ritratto di gruppo in un interno in Inghilterra a partire dagli anni Venti del XVIII secolo: da un canto vi era una sempre maggiore presa di coscienza da parte della borghesia del proprio ruolo; dall'altro, la crescente importanza attribuita all'abitazione quale scenario quotidiano di quel mondo, a cui si legava la trasformazione e razionalizzazione degli ambienti domestici

⁶ Cfr. COWLEY, *Marriage A-la-mode*, cit. p. 63.

⁷ Cfr. L. STONE, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London 1977, tr. it. *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 301-451.

⁸ Cfr. I. WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, London 1957, tr. it., *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano 2009 (I ed. 1976), pp. 129-166.

⁹ Sui rapporti e le differenze tra Hogarth e Richardson, cfr. F. ANTAL, *Hogarth and his Place in European Art*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, tr. it. *Hogarth e l'arte europea*, Einaudi, Torino 1990, pp. 88-89 e PAULSON, *Hogarth*, cit., pp. 186-191.

¹⁰ Il titolo deriva dall'opera teatrale di John Dryden, *Marriage A-la-Mode*, del 1673, riedita nel 1735 con illustrazioni di Hubert-François Gravelot (Cfr. C. RIDING, in *Hogarth*, cit., p. 143, n. 73). La polemica contro i costumi francesi, segno tangibile dell'influenza predominante di quella cultura in Inghilterra come nel resto d'Europa, si ritrova evidente in altri punti della serie, come nella quarta scena, *The Toilette*, cfr. *Infra*, §2. Antal ha insistito molto, nella sua analisi del ciclo, sulle derivazioni francesi – stilistiche e di costume – che lo sostanziano, cfr. ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit., pp. 192-203.

¹¹ Sull'evoluzione della famiglia in Inghilterra, cfr. STONE, *Famiglia, sesso e matrimonio*, cit. in particolare la parte quarta, *La famiglia nucleare domestica chiusa (1640-1800)*, pp. 245-539. Dell'*Happy Marriage*, databile al 1745 ca., restano due bozzetti (Londra, Tate Gallery). *The Dance* fu rielaborato e riprodotto in incisione nella seconda tavola di *The Analysis of Beauty* (1753). Sul ciclo si vedano ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit., pp. 90-92 e A.S. MARKS, *William Hogarth's: the Happy Marriage*, in «The Art Quarterly», XXXV (1972), pp. 143-157.

e la creazione di stanze dedicate ai nuovi riti sociali. A mano a mano che la classe emergente acquisiva importanza e potere, essa cercava di emulare, in tono minore e feriale, i costumi aristocratici, a partire dall'autocelebrazione, che si declinava, in questo genere di opere, nella doppia esaltazione della famiglia – in particolare della nuova famiglia “coniugale”¹² (genitori e figli) attorniata da amicizie rispettabili e a volte da domestici – e della propria casa. Per rispondere a siffatta esigenza non si inventò un nuovo genere, ma si sistemò e accomodò all'occorrenza un tipo di ritratto detto scena di conversazione o *conversation piece*, che a quel tempo aveva già una propria tradizione, nata nel rinascimento italiano, perfezionatasi nel Seicento olandese e giunta in Inghilterra al tempo degli Orange¹³. La semplicità quotidiana e l'affabilità borghese erano trasfigurate, in queste immagini, in forma di piccole composizioni rappresentanti persone reali nella propria abitazione o, in generale, in un contesto privato (ad esempio il giardino o il parco della casa stessa), fondendo ritratto *tout court* e dipinto di genere. Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, la *conversation piece* non aveva un intento narrativo e aneddotico, ma fortemente simbolico: era l'allegoria del borghese benestante, orgoglioso della propria famiglia e del proprio mondo, antitesi della retorica barocca che meravigliava, stupiva, coinvolgeva il suddito e il devoto, messa definitivamente in discussione da quella che Paul Hazard chiamava «la crisi della coscienza europea»¹⁴. In quest'ottica, uno degli aspetti importanti che affiora da tali dipinti è il deciso carattere di *informalità*. Anche questo si legava alla nuova concezione dello spazio domestico più raccolto e discreto, in parte influenzato dal rococò francese che, negli anni Venti e Trenta del Settecento, si caratterizzava come stile privato *par excellence*¹⁵; le stesse dimensioni ridotte delle scene di conversazione, che si adattavano a stanze piccole e confortevoli, alludevano ai rapporti meno formali della borghesia inglese. Da un punto di vista compositivo, come accennato sopra, lo schema di massima di questi ritratti era costante e si basava sostanzialmente sulla presenza del gruppo di famiglia al centro della stanza, spesso d'innanzi ad un caminetto – simbolo del focolare domestico – e intorno ad un tavolo, luogo della socialità moderna e non subì significative trasformazioni sino alla fine dell'Ottocento, continuando a riaffiorare nei soggetti d'interno come uno dei modelli di riferimento.

Al centro del cambiamento della rappresentazione di interni settecenteschi, che contemporaneamente si imponeva nella finzione letteraria¹⁶, pertanto, si situavano i moderni riti

¹² L'imporsi del nuovo tipo di ritratto di famiglia e coniugale di cui si è parlato sinora è da legarsi al nuovo modo di vivere i rapporti interpersonali, fondati sulla coscienza di sé e sull'«affermarsi dell'individualismo affettivo» (Stone), che porta a legami più affettuosi e paritari tra coniugi e tra genitori e figli, cfr. STONE, *Famiglia, sesso e matrimonio*, cit., pp. 247-248.

¹³ Ancora oggi il testo fondamentale per lo studio della *Conversation Piece* è M. PRAZ, *Scene di Conversazione*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1971. Per una panoramica generale sul tema si veda D. SHAW-TAYLOR, *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*, Royal Collection, London 2009.

¹⁴ P. HAZARD, *La Crise de la conscience europeenne, 1680-1715*, Boivin, Paris 1935, tr. it., *La crisi della coscienza europea*, Einaudi, Torino 1946.

¹⁵ Su questi aspetti, cfr. M. SNODIN, *English Rococo and its Continental Origins* e G. JACKSON-STOPS, *Rococo Architecture and Interiors*, in *Rococo. Art and Design in the Hogarth's England*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 1984), Trefoil Books, London 1984, pp. 27-33 e pp. 190-198.

¹⁶ K. LIPSEGE, *Domestic Space in Eighteenth-Century British Novel*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012; È da sotto

sociali domestici. La scena di conversazione si legava, infatti, al diffondersi della pratica del salotto, inteso, in quegli anni, per l'appunto, come «libera cerchia di conversazione»¹⁷. Negli ambienti colti europei del XVIII secolo questa era il fondamento della società, sostenuta da testi quali *Introduzione alla dottrina dei costumi* (1692), di Christian Thomasius, o *The Art of Pleasing in Conversation* (Londra 1735) di John Ozell che traduceva dal francese un testo attribuito a Pierre Ortigue de Vaumoriere (*L'Art de plaire dans la conversation*, Paris 1691). In particolare era la *conversatio* privata – tra buoni amici oltre che tra familiari – a caratterizzare la rottura rispetto al momento precedente, determinando uno dei terreni di coltura essenziali dell'illuminismo¹⁸. Inoltre, un altro versante interessante di questo aspetto è legato alla sinonimia dei termini 'salotto' e 'conversazione' diffusa nel Settecento: in particolare in Italia i primi erano definiti con il termine di *conversazione*¹⁹. Non sembrerebbe fuori luogo dunque pensare che la definizione di questo genere di dipinti possa rivolgersi a designare una *scena di salotto* (e questa potrebbe essere una traduzione italiana alternativa) anche in accezione ambientale, riferita ai nuovi spazi di riunione e di scambio privati, spesso animati da donne, in diretta concorrenza ai club o ai caffè pubblici²⁰. È stato osservato, del resto, come lo sviluppo della *conversation piece* sia contestuale all'emergere del rito del tè²¹ e del diffondersi del gioco delle carte, ai quali si legava un altro nuovo tipo di sociabilità tipica del mondo moderno, vale a dire la visita di cortesia. Questi aspetti trovano esempi paradigmatici in alcuni dipinti eseguiti intorno al 1730: *A Tea Party at Lord Harrington's House* di Charles Phillips (1730, New Haven, Yale Center for British Art, fig. 5), *An Assembly at Wansted House* (1728-31, Philadelphia Museum of Art, fig. 6, tav. III) e *The Wollaston Family* (1730, Leicester, New Walk Museum and Art Gallery, fig. 7), entrambe di Hogarth, dove si ritrovano uniti tutti quei riti appena citati, che alimentavano una conversazione moderata e amichevole²².

Hogarth, per far emergere la centralità di questi aspetti della vita civile, offrì ancora una volta un modello al negativo nella seconda tavola di *The Harlot's Progress* (1731, fig. 8)²³,

lineare come vi sia nel Settecento un interessante legame tra lo sviluppo della letteratura epistolare e il bisogno di intimità che si ricerca nella trasformazione degli spazi domestici nonché della loro rappresentazione pittorica.

¹⁷ U. IM HOF, *Das Europa der Aufklärung*, Beck, München 1993, tr. it. *L'Europa dell'Illuminismo*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 117.

¹⁸ In generale, sull'importanza dei salotti e della conversazione nel XVIII secolo, cfr. *ivi*, pp. 117-122.

¹⁹ Cfr. C. DULONG, *Dalla conversazione alla creazione*, in N. ZEMON DAVIS, A. FARGE (a cura di) *Dal Rinascimento all'età moderna, Storia della donna in Occidente*, diretta da G. Duby e M. Perrot, Laterza, Roma-Bari 1995 (I ed. it. 1991; ed. originale, *Histoire des femmes en Occident*, III, XVI-XVIII^e siècles, Plon, Paris 1991), p. 429. Sull'origine italiana della moderna conversazione in età rinascimentale, cfr. A. QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007. Il fatto che le scene di conversazione possano essere considerate come versione laica e mondana della "sacra conversazione" della tradizione pittorica italiana è discussa e rigettata da Praz, che ricostruisce allo stesso tempo le prime attestazioni della locuzione in seno alla pittura di genere di origine olandese. Cfr. PRAZ, *Scene di conversazione*, cit., pp. 33-34.

²⁰ DULONG, *Dalla conversazione alla creazione*, cit. p. 430.

²¹ Cfr. VICKERY, *Behind Closed Doors: At Home in Georgian England*, Yale University Press, New Haven-London 2010, p. 14; LIPSEGE, *Domestic Space*, cit., p. 22; cfr. anche D.H. SOLKIN, *Painting for Money: the Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven-London 1993, pp. 66-73.

²² Per un'analisi approfondita del dipinto e dei suoi risvolti sociali, cfr. *ivi*, pp. 84-89. Per una panoramica sulle *conversation pieces* di Hogarth, cfr. PAULSON, *Hogarth*, cit., I, *The "Modern Moral Subject"*, 1697-1732, pp. 237-255.

²³ Nonostante si ritenga generalmente che la versione pittorica della serie sia andata perduta, nel 1989, alla mostra dedi-



5. Ch. Phillips, *Tea Party at Lord Harrington's House*, 1730. New Haven, Yale Center for British Art

6. W. Hogarth, *An Assembly at Wansted House*, 1728-31. Philadelphia Museum of Art

7. W. Hogarth, *The Wollaston Family*, 1730. Leicester, New Walk Museum and Art Gallery

che quasi potrebbe definirsi una *anti-scena di conversazione*. In una camera da letto all'ultima moda – l'interno rococò denuncia sia la volontà realista del pittore, sia la conoscenza della pittura di genere francese dedicata a illustrare le piacevolezze e il confort della vita moderna, nonché un rinnovato modo di intendere gli spazi privati femminili²⁴ – Moll ha ricevuto il suo protettore e per distrarlo, con lo scopo di far fuggire il giovane amante, inscena una gazzarra, facendo saltare il tavolino da tè (riprendendo un motivo già usato all'aperto in *A Children's Tea Party*, 1730, Cardiff, National Museum of Wales, fig.9). Tale azione dinamizza e “ribalta” la *conversation piece* tradizionale per far emergere le contraddizioni di una vita dedicata a condotte biasimevoli²⁵, opponendosi rumorosamente alla piacevolezza

cata a Hogarth dalla Fondazione Cini di Venezia, fu esposto il dipinto della seconda scena del ciclo. Cfr. M. Webster, in *Hogarth*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio, 26 agosto - 12 novembre 1989), a cura di A. Bettagno, M. Webster, Neri Pozza Editore, Vicenza 1989. Sulla serie, cfr. R. PAULSON, *Hogarth's Harlot: Sacred Parody in Enlightenment England*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2003.

²⁴ Nel XVIII secolo nuovi spazi privati prettamente femminile cominciano a dominare l'immaginario pittorico e letterario. La camera da letto e il *boudoir*, luoghi femminili per eccellenza, dove si incontrano l'erotico e la vanità. Cfr. LIPSEGE, *Domestic Spaces*, cit., pp 89-128.

²⁵ Anche in *A Midnight Modern Conversation* (1732, Yale Center for British Art), contemporanea a *The Harlot's Progress*, Hogarth realizza, con intenzione satirica, un'immagine in contrasto con una rispettabile *conversation piece*. In questo caso il soggetto è un gruppo di uomini che gozzovigliano in un Club, diretta derivazione di una scena di taverna olandese; in primo piano, un uomo visibilmente ubriaco è caduto a terra, frantumando bottiglie e bicchieri, dimostrando un'attitudine diametralmente opposta a quella di una dama che sorreggia compitamente una tazza di tè.



8. W. Hogarth, *The Harlot's Progress* (II tavola), 1731.

9. W. Hogarth, *A Children's Tea Party*, 1730. Cardiff, National Museum of Wales (part.)

10. W. Hogarth, *Strode Family*, 1738 c., Londra, Tate Britain

polite, ad esempio, della citata *Wollaston Family* o la poco più tarda *Strode Family* (Londra, Tate Britain, fig. 10, tav. IV). Si tratta di una scena di astuzia femminile che vuole però far emergere l'attitudine di una mondana manchevole del *savoir faire* di una equilibrata donna di società: come i due coniugi indifferenti e anaffettivi del *Marriage*, Moll non ha le carte in regola per sostenere i valori della vita borghese. In queste due occasioni, in definitiva, Hogarth intendeva sottolineare gli aspetti negativi della società moderna, attraverso la messa in discussione dei generi atti a rappresentare la stabilità borghese – ritratto di coppia e *conversation piece* – enfatizzando, in tal modo, un mancato equilibrio.

1.2. *Boudoir e camere da letto. L'interno nella pittura di genere francese del XVIII secolo, tra mondanità ed erotismo*

Si è visto come nel *Marriage à-la-mode* Hogarth legasse la rappresentazione del mondo borghese e del suo ambiente domestico alla ritrattistica, puntando sulla sovversione dei canoni figurativi del genere, come strumento di denuncia satirica e morale del mal costume contemporaneo. Nondimeno, il pittore inglese utilizzò un'iconografia moderna – nuovamente in maniera strumentale e ancora con spirito palesamente antifrancese – nel momen-

to in cui mirava a far emergere la responsabilità di tali comportamenti nelle consuetudini di vita elegante e lussuosa di derivazione continentale che, come detto, da qualche anno stavano prendendo piede in Inghilterra. In *The Toilette* (fig. 11, tav. II), quarta scena del ciclo, infatti, il pittore puntò l'indice su questo aspetto rappresentando l'abitudine tutta francese di ricevere ospiti in camera da letto durante la preparazione mattutina (che derivava dalla *Leveé* reale), soggetto che aveva, oltremarica, grande fortuna²⁶. È verosimile che Hogarth conoscesse dipinti di tal fatta; infatti, nel quadro emergono sia la vena ironica di *Jeux d'enfants, la toilette* di Charles-Antoine Coypel (1728, incisa nel 1730, fig. 12) – immagine satirica di questo costume di corte, una descrizione della quale era apparsa sul «*Mercure de France*» del 1731²⁷ – sia la frivolezza del *Matin* di Lancret, primo *tableau* del ciclo *Quatre parts du Jour* (1739, Londra, National Gallery).

Le relazioni tra Hogarth e la pittura francese coeva sembrano farsi più intense nei primi anni Trenta, quando gli è commissionato il dittico di natura galante *Before and After* (fig. 54) che rende testimonianza di una pur minima conoscenza della pittura di Jean-François De Troy²⁸, presumibilmente grazie anche alle informazioni contenute nel «*Mercure de France*», uno degli strumenti fondamentali per la penetrazione delle idee francesi in Inghilterra²⁹.

²⁶ Il legame che Hogarth ha voluto forse far emergere tra il *Tete-à-tete* e *The Toilette*, le principali scene domestiche del ciclo, si evidenzia anche agli echi strutturali, compositivi e tematici che ricorrono in entrambe: simile è la costruzione spaziale attraverso l'uso della prospettiva obliqua (forse un retaggio della coeva scenografia teatrale) e la presenza dell'arco, mentre analogie, anche formali, vi sono tra la toletta e il caminetto, luoghi per antonomasia delle relazioni interpersonali settecentesche, che nelle tele hogarthiane sottolineano, per opposizione, i legami tra i protagonisti (cfr. Bertelsen, *The Interior Structures of Hogarth's Marriage à-la-mode*, cit., pp. 135-136). In *The Toilette*, Silvertongue e la viscontessa convergono intorno alla toletta in un atteggiamento contrario alla divergenza, vista sopra, dei coniugi nel tavolino da colazione al fine di sottolineare il loro rapporto fedifrago; la natura di tale relazione è sottolineata, di nuovo con polemica nei confronti dei costumi francesi, dalla presenza, sul canapè in cui è sdraiato Silvertongue, di una copia de *Le Sopha* di Crébillon fils (1742), uno dei più noti romanzi libertini del tempo.

²⁷ Cfr. *Mercure de France*, novembre 1731, p. 2623-2624, dove si dà notizia della messa in vendita delle incisioni di Lepicier tratte dal dipinto. Hogarth aveva dimostrato in passato interesse nei confronti di Coypel, in particolare per le sue illustrazioni del Don Quixote, nel momento in cui anche lui si trovò ad affrontare il soggetto (cfr. ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit., pp. 262-265 e M. PICCIONI, *Realismo, narrazione e rappresentazione del tempo: William Hogarth e l'origine dell'illustrazione moderna*, in A. TOSTI, *Il Graphic Novel*, Tunué, Latina, in corso di stampa).

²⁸ Sul rapporto di Hogarth con la Francia si veda R. SIMON, *Hogarth, France and British Art: the Rise of the Arts in Eighteenth-Century Britain*, Hogarth Arts, London 2007; sui legami con la pittura di De Troy in *Before and After*, in particolare, cfr. *ivi*, pp. 90-92. La dualità che caratterizza il dittico, una riflessione sulla conseguenza delle azioni impulsive, non si rivela solo di tipo temporale, ma anche spaziale considerando nell'insieme le due versioni esistenti (commissionate da John Thomson e dal duca di Montagu), una in esterno e una in interno (prima/dopo, fuori/dentro). Su alcuni di questi aspetti si vedano PAULSON, *Hogarth*, cit., I, pp. 218-220; S.C. BEHRENDT, *Hogarth, Dualistic Thinking, and the Open Culture*, in J. MÖLLER (a cura di), *Hogarth in Context: Ten Essays and a Bibliography*, Jonas Verlag, Marburg 1996, pp. 48-60 e B.W. KRYSMANSKI, *Hogarth's Hidden Parts: Satiric Allusion, Erotic Wit, Blasphemous Bawdiness and Dark Humour in Eighteenth-Century English Art*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2010, pp. 120-124.

²⁹ Il «*Mercure de France*», che circolava a Londra, riportava le recensioni dei Salon ed era tra i principali traghettatori del gusto francese in Inghilterra. Sulle relazioni culturali tra le due nazioni si vedano, ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit.; SIMON, *Hogarth, France and British Art*, cit.; A. DULAU, *Boucher and Chardin in Britain 1730-1780*, in *Boucher & Chardin Masters of Modern Manners*, catalogo della mostra (Londra, Glasgow 2008), a cura di Ead., Paul Holberton, London 2008, pp. 107-135. L. COLLEY, *The English Rococo. Historical Background*, in *Rococo*, cit., p. 10), Importante è la presenza di Gravelot a Londra dal '32, illustra Pamela e Shakespeare (Cfr. SNODIN, *English Rococo and its Continental Origins*, cit., p. 29-31 e la sezione *Gravelot and Printmaking* nello stesso catalogo, pp. 50-59).



11. W. Hogarth, *Marriage à-la-mode. The Marriage Settlement*, 1743. Londra, National Gallery

12. Charles-Antoine Coypel, *Jeux d'enfants, La Toilette*, 1728 (incisione 1730)

Del resto fu proprio De Troy³⁰, tra il 1720 e il 1740, a portare alla ribalta la pittura di *mœurs* contemporanei e, in pratica – in opere come *Dame à sa toilette recevant un cavalier* (1734, collezione privata, fig. 13) o *La Toilette pour le bal*, in versione notturna (1735, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, fig. 14) – il responsabile del raffinamento dell'iconografia della toletta. I *tableaux de mode* del pittore, concentrandosi sull'immagine aristocratica, colta ed elegante della società parigina della Reggenza e del regno di Luigi XV, lungi dall'avere risvolti moralistici, testimoniano la prima ricezione di quei cambiamenti di gusto seguiti alla morte del Re Sole, aprendo uno spaccato sugli usi, le mode e i passatempi di quel mondo³¹. Non è un caso, infatti, che l'evoluzione della scena d'interno francese del primo Settecento sia andata di pari passo con i mutamenti sociali, antropologici e architettonici verificatisi durante la *Régence* di Filippo d'Orleans (1715-1723), quando la corte si trasferì da Versailles a Parigi e, seguendo le abitudini del reggente, i costumi si fecero più licenziosi. È soprattutto l'architettura d'interni a suggerire le trasformazioni più significative: agli ampi saloni aulici di Versailles si sostituirono i salotti, i *cabinets* e i *boudoirs*³², stanze a misura d'uomo e ideali per consumare intrighi galanti, riccamente decorati. Questo design fastoso entrò nei dipinti di De Troy quasi nei termini di una celebrazione della

³⁰ Sui dipinti di genere di De Troy, si vedano, C. LERIBAUT, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Arthens, Paris 2002, pp. 58-76; D.A. BAXTER, *Fashions and Sociability in Jean-François de Troy's "Tableaux de mode", 1725-1738: Defining a Fashionable Genre in Early Eighteenth-Century France*, in A. CAVANAUGH (a cura di), *Performing the "Everyday": The Culture of Genre in the Eighteenth Century*, University of Delaware Press, Newark 2007, pp. 27-46 J. EBELING, *Upwardly Mobile: Genre Painting and the Conflict between Landed and Moneyed Interests*, in P. CONISBEE (a cura di), *French Genre Painting in the Eighteenth Century* («Studies in The History of Art», 72), New Haven-London 2007, pp. 73-89.

³¹ Queste immagini trovano una interessante relazione con le coeve stampe di moda che compaiono sul «Mercure de France», anticipando una dinamica tipica della cultura visiva dell'Ottocento. In questo caso, tuttavia, la stampa di moda non si presenta come fonte per il dipinto, ma documenta un'analogia di tendenza nel rivolgersi al mondo moderno, soggetto alle mode e al piacere del vivere quotidiano. Cfr. BAXTER, *Fashions and Sociability in Jean-François de Troy's "Tableaux de mode"*, cit., p. 37, rip. p. 38.

³² Cfr. C. KUNSTLER, *La Vie quotidienne sous la Régence*, Hachette, Paris 1960, pp. 173-174. Sul mutamento delle esigenze abitative nella Parigi del XVIII secolo, cfr. S. ROUX, *La Maison dans l'histoire*, A. Michel, Paris 1976, tr. it. *La casa nella storia*, Editori Riuniti, Roma 1982 (II ed.), pp. 189-190; sull'emergere di un nuovo gusto nella disposizione e nell'arredo degli appartamenti, cfr. il capitolo *The System of the Home*, in R.A. ETLIN, *Symbolic Symbolic Space: French Enlightenment*.



13. J.-F. De Troy, *Dame à sa toilette recevant un cavalier*, 1735. Collezione privata



14. J.-F. De Troy, *La Toilette pour le bal*, 1735. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



15. J.-F. De Troy, *La Lecture de Molière*, 1728 ca., collezione privata

Francia *moderna*³³ e del suo modo di vivere, innestandosi su un base formata dalle scene di interno olandesi – al tempo molto di moda nelle collezioni private parigine³⁴ – e dalle incisioni di Abraham Bosse³⁵. Il pittore, per concentrare l'attenzione sull'azione, spesso galante, adottava un punto di vista piuttosto ravvicinato, che si adattava meglio ai nuovi spazi

ment Architecture and its Legacy, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 124-147 e il capitolo *Piccoli paradisi molto terrestri* in O. ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, Einaudi, Torino 2009 (I ed. Utet, Torino 2000), pp. 91-124.

³³ Orietta Rossi Pinelli osserva che le scelte di gusto operate al tempo, raccolte sotto l'etichetta di *rococò*, erano connotate da un'idea di modernità che si esplicava nei termini di «stile moderno» o «petit goût» in ottica anticlassicista, antitradizionale e soprattutto laica (cfr. *ivi*, pp. 99-100).

³⁴ Cfr. T.W. GAEHTGENS, *Genre Painting in Eighteenth-Century Collection*, in *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*, catalogo della mostra (Ottawa, Washington, Berlino 2003-2004), a cura di C.B. Bailey, Yale University Press, New Haven-London 2003, pp. 80-81.

³⁵ Sulle scene d'interno di Bosse, cfr. C. GOLDSTEIN, *Print Culture in Early Modern France: Abraham Bosse and the Purposes of Print*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, in particolare pp. 51-55 e *passim*.

ridotti e che gli permetteva di prestare attenzione ai dettagli più minuti e graziosi di ogni singolo oggetto, eliminando in tal modo ogni riferimento alla scatola prospettica che caratterizzava viceversa gli interni precedenti. La costruzione dell'interno stabilita De Troy, rimase generalmente costante per tutto il secolo, con la finestra a sinistra e il caminetto a destra, spesso tagliato, a delimitare l'area dell'azione, un'impostazione che, in linea di massima, sopravvisse anche negli *intérieurs* ottocenteschi. Questa maniera di concepire l'interno si discostava dall'esempio inglese proposto dalle *conversation pieces*, in cui gli ambienti, per via dell'importanza simbolica che rivestivano, erano più ariosi, oltre che razionalmente e prospetticamente definiti, quasi a sottolineare il carattere di "contenitore" o "custodia" della famiglia e delle sue relazioni sociali. *La Lecture de Molière* di De Troy (1728 ca., collezione privata, fig. 15, tav. V) si presta bene a illustrare questa differenza di approccio: infatti, essa è in sostanza una scena di conversazione – e il dipinto, del resto, era conosciuto come *Conversation* nel Settecento³⁶ – incentrata su un momento di condivisione. Il dipinto tuttavia non è la celebrazione della casa come regno della famiglia, ma di una società che riscopre una rinnovata *joie de vivre* e il «piacere di mostrarsi»³⁷; il taglio che il pittore sceglie di dare alla composizione – accidentale, frontale e ravvicinato, che quasi coincide col punto di vista dell'osservatore – tenta di creare un legame di partecipazione, più diretta e intima allo stesso tempo, dello spettatore, cercando anche di ottenere un maggiore effetto di realtà. Da questi presupposti si evince un'altra fondamentale differenza con la cultura inglese: queste immagini piuttosto che essere diretta espressione della borghesia in ascesa, esaltavano, viceversa, la declinazione privata di mode di corte, alla quale, nondimeno, l'alta borghesia in ascesa guardava come modello da emulare³⁸. Non è un caso, infatti, che tra i collezionisti di tali dipinti vi fossero molti borghesi desiderosi di ostentare le proprie ambizioni e il proprio desiderio di riscatto sociale³⁹.

Lo stesso François Boucher, nei suoi dipinti di genere⁴⁰, non poteva prescindere dai modelli forniti da De Troy e da Lancret: ne *La Toilette. Dame attachant sa jarretière* (1742, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, fig. 16, tav. VI), probabile ritratto di sua moglie, i debiti nei riguardi del primo emergono già nella protagonista, quasi ricalcata da *La Jarretière détachée* (1724, collezione privata, fig. 17), seguendo un *topos* delle immagini galanti del settecento, usato anche da Hogarth nella terza scena del *Rake's Progress* (1732-33), forse proprio su modello dello stesso De Troy. Sempre una scena di toletta, la poco più tarda *La Marchande de modes (Le Matin)* del Nationalmuseum di Stoccolma (1746, fig. 18, un'al-

³⁶ Cfr. LERIBAUT, *Jean-François De Troy*, cit., p. 322, nr. 203. Sul legame tra salotto e conversazione, cfr. *Supra*. Sull'importanza del salotto e delle donne in Francia, su quanto questo fosse legato anche ad una sempre maggiore indipendenza femminile, culturale ed economica, e di come questi aspetti abbiano in parte condizionato l'architettura degli interni e l'emergere del rococò, cfr. DULONG, *Dalla conversazione alla creazione*, cit. pp. 406-434.

³⁷ J. STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Skira, Geneve 1964, tr. it. *L'invenzione della libertà, 1700-1789*, Abscondita, Milano 2008, p. 61.

³⁸ Cfr. EBELING, *Upwardly Mobile*, cit. p. 74

³⁹ Cfr. *ivi*.

⁴⁰ Su alcuni aspetti della pittura di genere di Boucher cfr. C.B. BAILEY, "Details that Surreptitiously Explain": Boucher as a Genre Painter, in M. HYDE, M. LEDBURY (a cura di), *Rethinking Boucher*, Getty Publications, Los Angeles 2006, pp. 39-60.

tra versione autografa si trova alla Wallace Collection di Londra), che presenta tutti gli elementi tipici dell'iconografia di cui si è detto, paga il suo debito a De Troy, il cui riferimento alla *Dame attachant un ruban à l'épée d'un cavalier* (1734, collezione privata, fig. 19) è esplicito nella modista inginocchiata con il cofanetto di nastri. Nella *Toilette* di Madrid rispetto a De Troy, tuttavia, lo spazio è più concentrato e più saturo per via dell'affastellamento di indumenti e oggetti che lasciano trasparire, peraltro, il moderno gusto per le cineserie, dal servizio da tè al paravento: il quadro taglia la stanza quel giusto che basta per far entrare le figure, in maniera da rendere più intima la scena. La composizione è allo stesso tempo più dinamica, poiché fondata sull'idea del *bel disordine* (*beau désordre*)⁴¹, ti-



16. F. Boucher, *La Toilette. Dame attachant sa jarretière*, 1742.
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



17. J.-F. De Troy, *La Jarretière détachée*, 1724. Collezione privata



18. F. Boucher, *La Marchande de modes (Le Matin)*, 1746. Stoccolma, Nationalmuseum



19. J.-F. De Troy, *Dame attachant un ruban à l'épée d'un cavalier*, 1734. Collezione privata

⁴¹ Teorizzato nel Saggio sulla poesia e la pittura di Charles de La Motte nel 1730 considera il disordine generatore dell'arte. Su questo concetto nella pittura rococò e in Boucher, cfr. ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, cit., pp. 114-115.

pico, ad esempio, della vitalità rocambolesca della letteratura libertina, dove la toletta matutina è un *tòpos*, così come tutte quei motivi potenzialmente licenziosi come «un idillio disturbato, un colpo di vento, una caduta, un salto che svelano parti di regola celate del corpo femminile o che, in genere, mostrano un “disordine solleticante”»⁴². In queste scene, scritte o dipinte, in cui tutto è regolato dal caso, lo spettatore – che assume un ruolo da *voyeur* – si perde nel piacere di contemplare lo *charme* femminile amplificato da quel «disordine solleticante» dal sapore sottilmente erotico⁴³. Altri dispositivi contribuiscono a mantenere vivo lo stato di eccitazione prodotto da queste immagini e allo stesso tempo a destrutturare l'interno quale scatola prospettica razionale, portando ulteriormente avanti le formulazioni di De Troy: gli specchi, ad esempio, che moltiplicano la visuale e i riflessi di luce, frammentano l'ambiente e allo stesso tempo lo amplificano, come evidente in altri dipinti più o meno coevi di Boucher come *Le Déjeuner* del Louvre (1739, Parigi, musée du Louvre, fig. 20, tav. VII). La percezione “aumentata”, come nell'esperienza libertina e nel romanzo che la descrive, segue quel bisogno di varietà, sorpresa, ricerca, caccia del particolare che porta lo sguardo a non riposare mai e dunque a tenere viva l'attenzione⁴⁴. Nella *Toilette* di Boucher altri congegni, oltre allo specchio, contribuiscono a questo scopo, come la porta socchiusa, che rimanda all'idea voyeuristica di cui si è accennato sopra, il paravento (altra sistemazione privilegiata per nascondersi e spiare) che cela e copre il ritratto a metà, destando per certo curiosità; poi, non ultimi, accendono l'eccitazione anche gli elementi più strettamente formali: la linea curva e rabescata che emerge da ogni dettaglio, dalla cornice del camino, alla gamba della sedia, che riecheggia perfettamente quella della protagonista sottolineando la sensualità delle forme stesse degli elementi architettonici. Quest'idea di divagazione, sorpresa e varietà – implicita nell'essenza stessa del rococò come espressione dell'anticlassicismo ovvero della superiorità dei *Modernes* sugli *Anciens*⁴⁵

⁴² E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946, tr. it., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000 (I ed. 1956), II vol., p. 159. L'autore osserva, inoltre, a proposito del brano di *Manon Lescaut* di Prevost, da lui soprannominato *La cena interrotta*: «Come le illustrazioni di famosi incisori, che fioriscono in quello stesso tempo, esso ci dà un quadro graziosamente incorniciato, vivace e intimo, per il quale si può adoperare la parola “interno”. *Manon Lescaut* e molte altre opere di quel tempo o di poco posteriori ci offrono molti di questi *intérieurs* che con la tersa eleganza, la sensibilità pronta al pianto e la sensualità erotico-morale rappresentano una mescolanza unica nel suo genere. Gli oggetti sono forniti da scene d'amore e familiari in cui di volta in volta prevale l'erotico o il sentimentale; vestiti, suppellettili, arredamento vengono descritti e accennati con cura civettuola e con gran compiacimento per ciò che è variopinto e movimentato» (*ivi*, pp. 159-160).

⁴³ M.D. SHERIFF, *Fragonard. Art and Eroticism*, The University of Chicago Press, Chicago 1990, p. 129-131.

⁴⁴ Il concetto di varietà, come noto, è alla base del principale trattato teorico del XVIII secolo, *The Analysis of Beauty* di Hogarth, concretizzato dall'immagine della linea serpentinata. Osserva il pittore nel capitolo dedicato all'*Intrigo*: «La mente attiva inclina sempre ad essere impiegata. L'andar dietro a qualche cosa è l'impiego della nostra vita; e anche indipendentemente da ogni altro fine ci dà piacere. Ogni nascente difficoltà che per un tratto accompagna ed interrompa la traccia dà una specie di risalto alla mente, rincarà il piacere, e quel che altrimenti farebbe pena, e fatica, divien divertimento e reazione. [...] l'occhio ha questa sorte di godimento [...] in ogni sorta di oggetti, le di cui forme [...] son composte principalmente di quel ch'io chiamo linee, *ondeggianti*, e *serpeggianti*. L'intrigo nelle forme, dunque, io lo definirò essere quella particolarità nelle linee, che lo compongono, che conduce l'occhio a una ghiotta specie di caccia, e dal piacere che dà alla mente, gli dà diritto al nome di bello», W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, J. Reeves, London 1753, tr. it. *L'analisi della bellezza*, Gio. Paolo Fantechi, Livorno 1761, edizione a cura di M.N. Varga, Abscondita, Milano 2001, pp. 42-43.

⁴⁵ Cfr. ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, cit., p. 106.



20. F. Boucher, *Le Déjeuner*, 1739. Parigi, Musée du Louvre

– trova, infine, la sua sintesi perfetta nella linea a zigzag⁴⁶ prodotta dalla bordura rossa del paravento.

Le scene di toletta, più o meno dissolute, erano numerose nella Francia del secolo dei Lumi perché configurazione di quella *mondanità*, nel senso letterale del termine, ricercata dalla cultura epicurea e materialista che la caratterizzava. Allargando lo spettro delle immagini di interno legate a questo aspetto, emergono le numerose scene galanti e di seduzione che illustravano i romanzi libertini⁴⁷ o che decoravano *boudoirs* e stanze da letto, quasi a propiziare quel piacere che veniva rincorso in maniera ossessiva; e come in una *mise en abîme* la camera da letto era anche l'ambientazione di tali scene. Se, seguendo Michelle Perrot, «la camera è il teatro dell'esistenza o almeno ne è il retropalco, il luogo dove il corpo

nudo, deposta la maschera, si abbandona alle emozioni, al dolore, alla voluttà»⁴⁸, l'immaginario francese del secondo Settecento esprime come non mai tale assunto. Come chiaro in tutta la letteratura, non solo libertina, del tempo, questa stanza emergeva come specchio della persona, della donna in particolare: luogo privato per eccellenza, era spesso violato – e l'allusione all'atto che ne seguiva, sovente ottenuto con l'inganno, non era poi così velata – sede di andirivieni notturni, visite clandestine di uomini che oltrepassavano finestre o forzavano porte⁴⁹. Vi era implicita, in questi episodi, una idea di sessualità vissuta come sfida, come conquista e anche come battaglia, come evidente del resto, nel romanzo episto-

⁴⁶ Una linea a zigzag è presente nella IV tavola *Rake's Progress, Arrested for Debt*, di Hogarth, solo nella versione incisa, sotto forma di fulmine. In questo caso l'allusione è alla mancanza di linearità nelle vicende del protagonista a causa della sua condotta. In ogni caso l'idea di fuggire la linea retta è comune a tutto il settecento pre-neoclassico e trova la sua massima celebrazione nel celeberrimo *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* di Lawrence Sterne (1759-1767), dove le numerose digressioni e interruzioni che servono a rallentare e dilatare il tempo lineare per rappresentare la varietà, variabilità e imprevedibilità della vita, fanno assumere alle vicende un'andatura a zigzag.

⁴⁷ Cfr. K. SMENTEK, *Sex, Sentiment, and Speculation: The Market of Genre Prints on the Eve of the French Revolution*, in P. CONISBEE (a cura di), *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, cit., pp. 221-243, in particolare pp. 231-236. Sul contesto culturale libertino francese alla vigilia della rivoluzione si vedano. R. DARNTON, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*, Norton, New York-London 1996, tr. it., *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1997; P. WALD LASOWSKI, *Preface*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, a cura di Id., Gallimard, Paris 2000, I, pp. IX-LX; ID. *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris 2008; O. BLANC, *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*, Perrin, Paris 2002, tr. it. *Parigi libertina al tempo di Luigi XVI*, Salerno, Firenze 2003;

⁴⁸ M. PERROT, *Histoire de Chambres*, Édition du Seuil, Paris 2009, tr. it. *Storia delle Camere*, Sellerio, Palermo 2009, p. 23.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 95.

lare più noto del secolo, *Les Liaisons dangereuses* di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (1782) che in un certo senso rappresentò la sintesi e segnò la crisi della cultura libertina. Per via del suo soggetto, quindi, la letteratura erotica metteva in scena lo spazio privato⁵⁰ e creava una «nuova topografia del segreto»⁵¹. Questo faceva sì che il lettore si ponesse nell'atto di spiare una scena proibita: in questi casi, infatti, la lettura e la visione enfatizzavano un vero e proprio feticismo del vedere⁵² vissuto come trasgressione del penetrare nel privato⁵³. L'*intérieur* in questa fase della cultura settecentesca francese, in altre parole, è il luogo che si scorge con lo sguardo del *voyeur*, come già visto a proposito di Boucher; attraverso queste immagini l'intimo e l'interno coincidono e raggiungono il grado massimo di esposizione pubblica. Questo aspetto voyeuristico fu altresì tematizzato in alcune immagini che mettevano in scena l'atto del vedere indiscreto e dello spiare un'azione privata in un ambiente privato, trasponendo la funzione del fruitore di tali opere ad un personaggio-spia che assumeva il ruolo di "avatar". Nelle opere di Charles Eisen, Pierre Antoine Baudouin (fig. 21), Nicolas Lavreince (fig. 22) si spiano donne che fanno la toletta o che si preparano per la notte – gesti quotidiani comunque carichi di sensualità nell'immaginario del tempo – e, soprattutto, si spiano atti sessuali in sontuosi letti a baldacchino dinamizzati da vortici di drappi pesanti.

Le scene d'interno di natura galante avevano la doppia funzione di offrire una «veridicità aneddotica» e un «lirismo dell'effimero» che, secondo Starobinski, anticipava motivi del pittore della vita moderna baudelariano⁵⁴. Nella maggior parte di queste immagini vi era al centro la virulenza dell'atto erotico, l'opposto della solenne staticità degli *exempla virtutis* neoclassici. Da un punto di vista pittorico questo serviva a rendere dinamica la composizione, assecondando un'esigenza di movimento sia fisico che temporale. Il dinamismo era spesso circolare e centrifugo, e l'*intérieur* assumeva in queste circostanze il ruolo di vero e proprio campo di battaglia; l'oggetto caduto (o mentre cade, nei dipinti di Hogarth, ad esempio nel citato *Before and After*), dettaglio tipico in dipinti siffatti, ne era il dispositivo più eloquente. Il punto di arrivo di questa poetica del "disordine" è *Le Verrou* di Jean-Honoré Fragonard (1777 ca., Parigi, Musée du Louvre, fig. 23, tav. VIII)⁵⁵, dove l'interno, rispetto ad analoghe immagini contemporanee o precedenti – oltre che ai disegni preparato-

⁵⁰ J.M. GOULEMOT, *Le pratiche letterarie o la pubblicità del privato*, in PH. ARIÈS, R. CHARTIER (a cura di) *Dal Rinascimento all'Illuminismo, La vita privata*, diretta da Ph. Ariès, G. Duby, Laterza, Roma-Bari 2001 (I ed. 1987, ed. originale, *Histoire de la vie privée*, III, *De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris 1986), p. 317.

⁵¹ N. CASTAN, *Pubblico e privato*, *ivi*, pp. 340-341.

⁵² O. RANUM, *I rifugi dell'intimità*, *ivi*, pp. 171-172. Per ottemperare a questo scopo, la scena del romanzo libertino deve essere vivida: la descrizione è precisa e puntuale, quasi da creare un'immagine e in tal senso è fondamentale il legame con le illustrazioni. Cfr. J.-P. DUBOST, *Notice sur les gravures libertines*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, cit., I, pp. LXIII-XCIX.

⁵³ P. STEWART, *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Duke University Press, Durham 1992, pp. 211-221. In generale sulla violazione dello spazio privato come senso di possessione anche violenta e sul voyeurismo, pp. 175-233 e *passim*. Norman Bryson osserva, dal canto suo, come l'occhio del Settecento sia un occhio erotico e tutta la concezione dello spazio, anche allegorico, sia legato a questo, cfr. N. BRYSON, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 91-100.

⁵⁴ STAROBINSKI, *L'invenzione della libertà*, cit., p. 111.

⁵⁵ Cfr. SHERIFF, *Fragonard*, cit., p. 130; sul dipinto si vedano P. ROSENBERG, in *Fragonard*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - New York, Metropolitan Museum of Art 1987-1988), Reunion des Musées Nationaux, Paris 1987, p. 481;



21. A. Baudouin (inciso da N. Delaunay), *L'Épouse indiscrete*, 1771.



22. N. Lavreince, *L'Amour frivole*, 1785 ca. Parigi, Musée Cognac-Jay



23. J.-H. Fragonard, *Le Verrou*, 1777 ca., Parigi, Musée du Louvre

ri più dettagliati – è trasfigurato in una massa di panneggi. È stato notato che vi è un problema nella coerenza narrativa tra il letto sfatto, l'ammasso di tessuti, la sedia per terra e il gesto della donna che tenta di scongiurare l'evento che seguirà la chiusura del chiavistello – e che sembra *già accaduto* – ovvero la sua resa⁵⁶. Il disordine del letto è, in quest'ottica, chiamato ad evocare quello che *accadrà* attraverso un rimando tutto interno alla pittura, nei profili dei seni che emergono dai guanciali, dalle linee del bordo del letto che evocano un ginocchio femminile inclinato, negli stessi panneggi che rimandano a pieghe più intime. L'atto non può essere rappresentato per convenienza, ma evocato⁵⁷ a discapito della coerenza narrativa, che in ogni caso non è ricercata, poiché, lungi dal narrare un aneddoto, il dipinto si pone come raffigurazione di un concetto: col *pendant*, *L'Adoration des bergers* (1775, Parigi, Musée du Louvre), è infatti parte di una sorta di "dittico" ideale, una moderna allegoria dell'Amore sacro e dell'Amore profano, basato sulla contrapposizione e sulla complementarità iconografica e dinamica, della «forza, soprannaturale e naturale, che scuote e domina gli esseri umani»⁵⁸. È la rappresentazione del concetto stesso di desiderio, un'opera che va oltre la pittura di genere, espressione paradigmatica di quei sentimenti di consumo fugace alla base della logica libertina. Se nei dipinti anteriori al 1775, quest'ansia di cogliere l'attimo si traduceva nell'opera di Fragonard in uno "stile", quella ben nota pennellata nervosa ed estemporanea, questa volta essa è trasfigurata in immagine: come ricorda Starobinski, infatti, «la pittura fissa un istante. L'estetica del rococò vuole che questo istante pittorico abbia la sua eloquenza particolare, che fissi il punto acuto di una situazione fuggitiva, che rappresenti un'occasione»⁵⁹.

Va osservato che l'emergere dell'interesse per i dipinti di interno, nel corso del Settecento, non è da collegarsi esclusivamente al nuovo ruolo assunto dalla sfera privata e da quel bisogno di artificiosità, intrinsecamente rococò, che portava a privilegiare i luoghi chiusi; esso appare altresì connesso al crescente peso della pittura di genere *tout court* in Francia⁶⁰, importante perché il riferimento alla vita di tutti i giorni contenuta in tali opere era il segno più tangibile della reazione nei confronti dei generi aulici, storici e mitologici. Il «petit goût» si opponeva al «gran goût»⁶¹ rivendicando un maggior grado di osservazio-

D. ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1996 tr. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007, pp. 348-352.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 348.

⁵⁷ «Il "resto", non rappresentabile decorosamente dalla pittura, è presente, virtuale, nel corpo stesso della pittura, che, a questo resto, s'assume il compito di dar figura», *ivi*, p. 350.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ STAROBINSKI, *L'invenzione della libertà*, cit., p. 73. (e in generale tutto il capitolo II. *Filosofia e mitologia del piacere*, pp. 51-75).

⁶⁰ Su questi aspetti si vedano, R. RAND, *Love, Domesticity, and the Evolution of Genre Painting in Eighteenth-Century France*, in *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, catalogo della mostra (Hanover, Toledo, Houston 1997-1998), a cura di Id., Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 3-19; C.B. BAILEY, *Surveying Genre in Eighteenth-Century French Painting*, in *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard*, cit., pp. 2-5 e B. GAHTGENS, *The Theory of French Genre Painting and Its European Context*, in *ivi*, pp. 40-59; A. CAVANAUGH (a cura di), *Performing the "Everyday"*, cit.

⁶¹ ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, cit., p. 100.

ne realistica rispetto all'invenzione immaginativa della pittura di storia; col passare del tempo, poi, la pittura di genere tentò una sorta di "scalata sociale", cercando di imporre insegnamenti morali e virtuosi in diretta concorrenza con il genere storico. Quel che è importante, in ogni modo, è l'apprezzamento trasversale che essa riceveva, complice una capillare diffusione dovuta alla massiccia circolazione di stampe che, per certo, modificarono l'immaginario collettivo e permisero una standardizzazione degli impianti compositivi delle immagini. Questi ultimi aspetti emergono in maniera chiara nell'opera che può rappresentare una sintesi della raffigurazione della vita moderna e mondana dell'*Ancien régime* alla vigilia della Rivoluzione, le tre *Suites d'estampes, pour servir à l'histoire des modes et du costume* (1775, 1776, 1783)⁶² in parte poi confluite ne *Le Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou Tableaux de la Vie* (1789) accompagnato, quest'ultimo, da un testo di Restif de la Bretonne. In particolare nella prima e nella terza *suite*, dedicate alle giornate della donna e dell'uomo alla moda, realizzate rispettivamente da Sigismond Freudeberg e Jean-Michel Moreau Le Jeune, si ripropongono tematiche già affrontate in pittura nei precedenti quarant'anni, sia la rappresentazione dei costumi moderni, sia quell'idea di scansione temporale allegorizzata, in un ottica estremamente mondana e galante, nelle azioni compiute nei diversi momenti della giornata. Prendendo in considerazione alcune scene legate alle tematiche sin qui trattate, come *Le Bain*, *La Toilette*, *La Soirée d'hiver*, *Le Coucher* (fig. 24a-d), per quanto riguarda la prima *suite*, o *La petite Toilette* e *La grande Toilette* (fig. 25a-b) della terza, si nota come nell'ultimo quarto del secolo queste immagini seguano piattamente uno schema ormai normalizzato⁶³, restituendo un catalogo di tipi, di ambienti e di azioni che, nondimeno, saranno modelli per l'immaginario ottocentesco.

1.3. L'interno borghese tra pittura e teatro: Chardin, Greuze e Diderot

Nel 1761 con la presentazione al Salon de *L'Accordée de village* (Parigi, Musée du Louvre, fig. 26, tav. IX) di Jean-Baptiste Greuze si certificò un decisivo cambio di rotta nell'evoluzione della pittura francese settecentesca. Il dipinto, intitolato originariamente *Un Mariage, et l'instant où le père de l'Accordée délivre la dot à son gendre*, era sintomo di almeno due importanti aspetti complementari: da una parte emergeva, per la prima volta dall'inizio del secolo, una tendenza che Rosenblum ha identificato come «corrente moralizzante»⁶⁴ e dall'altra si assisteva ad un'affermazione decisa di un clima anti-rococò

⁶² Nel gennaio 1775 il «Mercure de France» annunciò che sarebbero state messe in vendita dodici stampe in folio *d'après* Freudeberg il quale soggetto è «pris dans la société de ceux qu'on appelle gens du bon ton... forment autant de tableaux variés de leurs mœurs, usages, modes, habillements», citato in E. DACIER, *Freudenberg, Moreau le Jeune et le "Monument du costume"*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1949, p. 8.

⁶³ È interessante notare, ad esempio, come entrambe le scene della toletta del *Petite maître* richi amino alla mente la seconda tavola del *Rake's Progress* di Hogarth.

⁶⁴ R. ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, Princeton 1967, tr. it. *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Carocci, Roma 2002 (1 ed. 1984), p. 86.



24. S. Freudeberg, *Le Bain, La Toilette, La Soirée d'hiver, Le Coucher*, da *Suites d'estampes, pour servir à l'histoire des modes et du costume*, I (1775)

25. J.-M. Moreau Le Jeune, *La petite Toilette e La grande Toilette*, da *Suites d'estampes, pour servir à l'histoire des modes et du costume*, III (1783)

che prese sempre più piede nel corso della seconda metà del Settecento, fino alla definitiva vittoria del Neoclassicismo, e che era sostenuto sia dai difensori del «Grand goût», sia dai filosofi dell'*Encyclopédie*. Questi due aspetti erano tuttavia legati ad una esponenziale crescita del pubblico borghese, sempre più interessato e coinvolto in materia d'arte anche grazie all'ampia circolazione di stampe tratte dai dipinti che alimentavano un fiorente mercato. Il dipinto di Greuze, con la semplicità del suo messaggio e la genuinità dei suoi personaggi anonimi, si faceva portavoce di un'idea di matrimonio come fondamento dei valori della società popolare e borghese, nonché sostenitore della cura e coltivazione di tali valori, esemplificati dalla chioccia con i pulcini, simbolo esplicito della maternità. Rispetto alla serie dedicata da Hogarth al matrimonio d'interesse diciotto anni prima, Greuze andava in maniera diretta e chiara al messaggio, senza ironia e senza narrare la morale «per via traversa»⁶⁵, per mezzo del racconto del vizio. Questa assenza di “linee tortuose” e “serpentine” nella narrazione, si esplicava, stilisticamente parlando, nella ricerca di una nuova e più sobria monumentalità – nonostante l'ambientazione del dipinto sia un modesto interno paesano – resa con colori tenui, contorni lineari e asciutti, e forme solide allo scopo di conferire all'immagine una leggibilità immediata. Il messaggio doveva infatti arrivare forte e chiaro a tutti, portatore di una nuova dimensione etica, fondata sulla convinzione che l'arte dovesse e potesse innalzare la virtù e combattere il vizio, rendendola quasi una visualizzazione della società utopistica voluta dalle menti illuministe, Rousseau in testa⁶⁶.

In generale, la linea intimista, familiare e moralizzante che nutriva la cultura di Greuze ebbe origine a partire dagli anni Trenta quando Jean-Baptiste-Siméon Chardin cominciò a dedicarsi ai soggetti di genere, mettendo per un periodo in secondo piano le sue celeberrime nature morte. Con Chardin, infatti, la pittura di interni francese si legava indissolubilmente per la prima volta e fino alla crisi *fin-de-siècle*, al mondo borghese, sintomo evidente del cambiamento sociale che coinvolgeva l'istituto della famiglia in Francia⁶⁷. A partire dagli anni immediatamente successivi al suo primo matrimonio, infatti «les sujets ensuite se sont ennoblis par un choix plus élevé dans les personnages»⁶⁸ ed è molto probabile che questo mutamento di paradigma pittorico fosse dovuto anche a questo evento, oltre che a motivi economici (i dipinti di genere valevano di più delle nature morte e soprattutto

⁶⁵ ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit., p. 89.

⁶⁶ Cfr. E. BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 46-64. Le opere di Greuze, infatti, si presentano come lezioni di moralità fondate sulla centralità della famiglia, delle responsabilità dei padri, delle madri e dei figli, stessi temi trattati da Diderot con il suo teatro, ad esempio (*Ivi*, pp. 153-159), che raggiunge il suo apice nella *Mère bien aimée* (1769, collezione privata) che inscena le idee espresse da Rousseau in *Emile* e nella *Nouvelle Eloïse* (*ivi*, pp. 90-112).

⁶⁷ S. MAZA, *The “Bourgeois” Family Revisited: Sentimentalism and Social Class in Prerevolutionary French Culture*, in *Intimate Encounters*, cit., pp. 39-47, in particolare 40-41. Sui i dipinti di genere di Chardin, cfr. P. ROSENBERG, *Les scènes de genre, Chardin 1699-1779*, catalogo della mostra (Parigi, Cleveland, Boston 1979), a cura di Id., Réunion des Musées Nationaux, Paris 1979, pp. 187-293 e ID., *Les scènes de genre*, in *Chardin*, catalogo della mostra (Parigi, Düsseldorf, Londra, New York 1999-2000), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999, pp. 186-225.; M. ROLAN MICHEL, *Chardin*, Hazan, Paris 2011 (I. ed. 1994), pp. 39-53 e 181-225; P. RADISICH, *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects: Looking Smart*, University of Delaware Press, Newark 2014.

⁶⁸ C.-N. COCHIN, *Essai sur la vie de Chardin* (1780), pubblicato in *Précis des Travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, Rouen 1875-1876, p. 13.



26. J.-B. Greuze, *L'Accordée de village*, 1761. Parigi, Musée du Louvre

se ne ricavavano stampe da vendere)⁶⁹. Se i primi interni di Chardin come *Une Femme occupée à cacheter une lettre* (1733, Berlino, Schloss Charlottenburg) e *Une Dame qui prend du thé* (1735, Glasgow, Hunterian Art Gallery) risentirono nella composizione – personaggi ritratti da molto vicino e in superficie – e, in parte, nello stile, ma non nel soggetto e nella resa degli interni, dell'arte di De Troy, a partire almeno dalla *Gouvernante* (Ottawa, National Gallery of Canada, fig. 27), esposta al Salon del 1739, il pittore cominciò a trattare il soggetto in maniera del tutto originale. In questo dipinto, come in quelli ad esso più strettamente legati – *La Mère laborieuse* (1740, Parigi, Musée du Louvre, fig. 27), il *Benedicite* (sia la versione donata a Luigi XV nel 1740, sia la versione appartenuta a Dominique Vivant-Denon, sono ora al Louvre, fig. 28), *La Toilette du matin* (*Le Négligé*), esposto al Salon del 1741 e oggi al Nationalmuseum di Stoccolma, *La Bonne éducation* (1753, Houston, Museum of fine Arts) – denunciavano una «retorica della domesticità»⁷⁰, una dedizione al mondo borghese e ai suoi valori, espressi soprattutto in tematiche inerenti la formazione

⁶⁹ Cfr. ROSENBERG, *Les scènes de genre* 1999, cit., p. 187. Sulle stampe tratte dai dipinti, cfr. E. ROLAN MICHEL, *Chardin*, cit., pp. 226-230. K. SCOTT, *Chardin multiplié*, in *Chardin* 1999, cit., p. 75.

⁷⁰ Cfr. H. MCPHERSON, *Chardin's Domestic Rhetoric and the Poetics of the Private and Public Sphere*, in S. WOODWARD et alii (a cura di), *Public Space of the Domestic Sphere. Espace Public de la Sphere Domestique*, Mestengo Press, The University of Western Ontario, London (Ontario) 1997, pp. 42-63.

del bambino. In un certo senso, anche se per Chardin lo scopo dichiarato era dipingere ciò che egli vedeva, fu con la sua poetica che si compì una prima “purificazione” – portata poi a estreme conseguenze da Greuze – della pittura di genere dagli eccessi aristocratici della *rocaille*, evidente, ad esempio, nella volontà di rappresentare interni puliti dalle pareti lisce, scevri da qualsiasi tipo di decoro, movimentati solo da una porta socchiusa o dal lieve zig-zag di un paravento. Rispetto alle prime scene di genere con soggetti umili – abitati da sguatterri, cuoche, garzoni – o dedicati ai giochi dei bambini, questi interni “borghesi” sono più ariosi e i protagonisti ne conquistano lo spazio disponendosi in profondità. Altrettanto innovativo era il fatto che Chardin, in queste opere, cercasse una nuova modalità di coinvolgimento dello spettatore, empatica, fondata sull'immedesimazione di personaggi chiusi nel proprio interno semplice e onesto, in cui tutto è pulito e silenzioso, e ognuno è *assorbito* dai propri compiti o dai propri piccoli svaghi⁷¹: sovrappensiero per via di una lettura (*Les Amusements de la vie privée*, 1745-46, Stoccolma, Nationalmuseum, fig. 29) o distratta dal canto di un canarino (*La Serinette*, 1751, Parigi, Musée du Louvre), la signora borghese era la protagonista indiscussa di questa pittura che diede impulso, in tal modo, alla costituzione di una vera e propria iconografia della donna moderna che ebbe largo seguito nell'Ottocento.

Secondo Michael Fried, sono i personaggi di Greuze a continuare la propensione all'*absorption*⁷² di quelli di Chardin, come visibile nella stessa sposa dell'*Accordée*, probabilmente chiusa nei suoi pensieri di futura moglie e madre, forse preoccupata dai doveri coniugali che sarà costretta di lì a poco ad ottemperare: in quest'ottica potrebbe leggersi il riferimento esplicitamente sessuale individuato da Daniel Arasse nelle pieghe che si formano nella



27. J.-B.-S. Chardin, *La Mère laborieuse*, 1740. Parigi, Musée du Louvre



28. J.-B.-S. Chardin, *Benedicite*, 1740. Parigi, Musée du Louvre



29. J.-B.-S. Chardin, *Les Amusements de la vie privée*, 1745-46, Stoccolma, Nationalmuseum

⁷¹ Cfr. M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 61.

gonna nell'atto, compiuto dalla fanciulla, di alzare il grembiule⁷³, legato anche al futuro ruolo di madre a cui allude la chiocchia esattamente sotto di lei. Greuze non era certo nuovo a queste allusioni e, d'altro canto, anche in questo cercava di rinsaldare quei valori fondanti della morale borghese di cui si è detto sopra; Hogarth appare certo come un precedente importante, ma, invero, l'aria puritana che si respira nell'opera è più collegabile ai romanzi di Richardson, al tempo estremamente popolari e ammirati da Diderot⁷⁴. Come il romanziere inglese, Greuze per attirare l'attenzione dello spettatore usava un sentimentalismo contenuto e marcato allo stesso tempo, concentrando tutto sull'espressione dei visi e dei gesti resa con grande naturalismo, soprattutto nel pathos, in posizione opposta alla stasi di Chardin e al suo intimismo di forma e contenuto, ma che rispecchiava le posizioni estetiche di Diderot: «l'espressione è in generale l'immagine di un sentimento [...] un pittore che non sia fisionomista è un mediocre pittore»⁷⁵.

La funzione morale ed edificante del soggetto comportava la necessità di dover dar peso all'azione e non all'ambiente; per questo motivo la costruzione dell'interno in Greuze differiva totalmente sia da quella rococò, sia da quella hogarthiana, che da quella di Chardin, annunciando in realtà soluzioni neoclassiche. Attitudini siffatte si rivelavano già nella disposizione paratattica dei personaggi, come in un fregio, che permetteva di concentrare tutta l'attenzione in superficie e non sull'ambiente, che non ha nulla del moderno appartamento aristocratico o borghese. Questo modo di concepire l'*intérieur*, purificandolo da qualsiasi elemento che potesse distrarre dall'azione, emerge in maniera più chiara anche rispetto al confronto con alcuni disegni realizzati dal pittore francese intorno agli stessi anni dell'*Accordée*, raffiguranti scene familiari. *La Mère en colère* (1763 ca., Washington, National Gallery of Art, fig. 30), *La Famille heureuse* (1765 ca., San Pietroburgo, Hermitage, fig. 31), *Scène d'intérieur* (1765 ca., Vienna, Albertina, fig. 32)⁷⁶ sono più in linea con la costruzione settecentesca dell'interno come visto sinora. Si tratta di opere, in particolare le ultime due, autobiografiche, che vogliono rappresentare idealmente le gioie della famiglia nei primi anni felici di matrimonio, se si vuole forse più "realiste" nella ricostruzione dell'ambiente borghese. Se si rapportano questi disegni a *La Femme en colère* (1785 ca., New York, Metropolitan Museum of Art, fig. 33), realizzata circa vent'anni dopo – anche qui

⁷³ Cfr. ARASSE, *Il dettaglio*, cit., pp. 373-381.

⁷⁴ Grimm nella nota che accompagna il Salon di Diderot del 1761, propone un confronto esplicito con la *Pamela* di Richardson che può essere ampliato a tutta la cultura inglese contemporanea, cfr. D. DIDEROT, *Salons*, I: 1759, 1761, 1763, a cura di J. Seznec, J. Adhémar, Clarendon Press, Oxford 1975 (II ed.), p. 145. Cfr. anche BAKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, cit., pp. 51-52; BRYSON, *Word and Image*, cit., pp. 123-124. Antal sottolinea l'idea che Greuze continui in un certo senso la poetica di Hogarth (ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit., pp. 349-351) che, con la circolazione delle stampe tratte dai suoi cicli accompagnate da uno scritto di Jean Rouquet che li spiegavano (J. ROUQUET, *Lettres de Monsieur ** a un de ses amis a Paris pour lui expliquer les estampes de Monsieur Hogarth*, Londres 1746), contribuì a diffondere la vena moralizzante che cominciava a diffondersi in quegli anni (cfr. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte*, cit.). Il critico sostiene che anche l'intreccio di pittura e teatro che sostanzia l'arte di Greuze e la critica di Diderot sia retaggio di una meditazione sulla poetica del pittore inglese (ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit., pp. 348-349).

⁷⁵ D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture (Salon de 1765)*, tr. it. *Saggi sulla pittura*, a cura di G. Neri, Abscondita, Milano 2004, p. 40.

⁷⁶ Sui disegni di Greuze, cfr. *Greuze the Draftsman*, catalogo della mostra (New York, Frick Collection - Los Angeles, Paul Getty Museum, 2002), a cura di E. Munhall, I.N. Novosel'skaja, Merrel, London 2002.

sono presenti aspetti intimi della vita privata del pittore, poiché il riferimento è alla crisi con la moglie che li portò alla separazione – si evince che a quel punto lo schema razionale imposto dalla pittura neoclassica era vincente, pur se riadattato all'idea di salotto borghese come teatro dei drammi familiari moderni prescritto da Diderot, dove sopravviverevano espedienti hogarthiani quali la sedia rovesciata per sottolineare l'instabilità. Nell'*Accordée*, viceversa, come negli altri interni che dipinse per il Salon, in antitesi a quei disegni che potremmo considerare di carattere privato, il rimando alla scena è solo accennato da pochi particolari e si risolve quasi in una semplice scansione del fondale estremamente sobria, che sembra rifarsi ad una purezza poussiniana – *Il testamento di Eudamida* (1653 ca., Copenhagen, Statens Museum for Kunst, fig. 34), potrebbe esserne stato uno dei modelli – che annuncia schemi compositivi neoclassici usati da Jacques-Louis David⁷⁷.

Le figure statuarie, lo sfondo austero movimentato solo dalla diagonale della scala, l'orizzontalità insistita che rimanda all'idea di palcoscenico e l'azione posta tutta in superficie, lasciano emergere un nuovo approccio nei confronti della pittura di genere e della scena di interni, fortemente influenzata dalla diatriba sulla superiorità dei generi che spingeva verso una drammatizzazione, una *teatralità*⁷⁸ dell'immagine, e portava a concepire, come voleva De Piles, «un tableau comme une scène»⁷⁹ al cui centro doveva tornare il corpo umano in azione⁸⁰. Greuze non rimase indifferente a queste dialettiche e, in maniera intelligente, trovò il mondo di elevare al pittura di genere ai ranghi di quella di storia, conferendole un'intonazione drammatica, molto apprezzata da Diderot⁸¹, avviando in definitiva un processo che si concluderà solo con l'affermazione della prima sulla



30. J.-B. Greuze, *La Mère en colère*, 1763c. Washington, National Gallery



31. J.-B. Greuze, *La Famille heureuse*, 1765c., San Pietroburgo, Hermitage



32. J.-B. Greuze, *Scène d'intérieur*, 1765c., Vienna, Albertina

⁷⁷ Sulle relazioni tra Greuze e David, cfr. TH. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven-London 1985, pp. 163-174 e in generale sui legami col neoclassicismo, ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte*, cit., pp. 85-89. *Caracalla* (Parigi, Musée du Louvre), presentato al Salon del 1769 è il dipinto di storia di Greuze più importante nell'evoluzione della pittura neoclassica, nonostante le questioni che si portò dietro in termini di critica (Cfr. ARASSE, *Il dettaglio*, cit., pp. 48-51).

⁷⁸ Cfr. FRIED, *Absorption and Theatricality*, cit., pp. 71-105.

⁷⁹ R. DE PILES, *Eléments de peinture pratique*, nuova edizione riveduta da C.-A. Jombert, Arkstee & Merkus, Amsterdam-Leipzig 1766, p. 402.

⁸⁰ Cfr. FRIED, *Absorption and Theatricality*, cit., pp. 75-76.

⁸¹ Cfr. *Ivi*, pp. 76-78.



33. J.-B. Greuze,, *La Femme en colère*, 1785 ca., New York, Metropolitan Museum of Art



34. N. Poussin,, *Il testamento di Eudamida*, 1653 ca., Copenhagen, Statens Museum for Kunst

seconda, alla metà degli anni Sessanta del XIX secolo. Sentimentalismo e retorica dei gesti e delle espressioni erano gli espedienti che permettevano al pittore francese di creare veri e propri *exempla virtutis* in abiti moderni; in questi termini, Greuze non faceva altro che applicare alla pittura quello che Diderot e altri avevano fatto con il teatro, operando un *mix* tra i due generi principali – tragedia e commedia – che li portò alla nascita di nuovi modelli come il dramma borghese o l'opera-comique⁸². Quel che più conta, infatti, è che per avvicinare il più possibile lo spettatore al quadro e al suo messaggio, e soprattutto ad ampliare l'uditorio, come già aveva fatto più di vent'anni prima Hogarth, Greuze – e Diderot nel teatro – abbia cercato un incontro tra alto e basso, manipolando gli elementi di un genere universalmente riconosciuto come infimo, ibridandolo con un'enfasi delle espressioni e dei gesti dei personaggi che gli conferiva la dignità di eroi.

A guardare bene, piuttosto che la pittura di genere, che sarà in ogni caso fondamentale nella costruzione di un immaginario dell'*intérieur* ottocentesco, è stato il teatro diderotiano ad imporre lo schema che risulterà generalmente fisso dell'interno borghese del secolo seguente⁸³, in particolare negli anni della Monarchia di Luglio. Del resto, il punto di partenza del naturalismo ottocentesco ha la sua origine nella cultura laica del Settecento e nello stesso seno matura la rappresentazione precipua di quel mondo borghese che si riconosce esattamente nell'interno. Il dramma, come detto, sintesi di tragedia e commedia, era d'altronde il genere tipicamente nuovo del XVIII secolo, nato appositamente per parlare della vita quotidiana borghese, che doveva rappresentare «l'uomo *sociale* in situazione»⁸⁴, esaltandone le virtù e condannandone i vizi, il tutto con il più alto grado di verosimiglianza possibile, la stessa tensione che, in base a quanto visto poc'anzi, informava l'opera pittorica di Greuze⁸⁵. Fu Diderot che con *Le Fils naturels* (1757) e i testi che lo corredevano (una premessa e tre dialoghi) pose le basi teoriche per il suo sviluppo e fu infatti con quest'opera che il salotto veniva individuato come l'ambientazione ideale di drammi familiari. Per spiegare l'origine del nuovo genere di teatro che intendeva fondare, il filosofo usò, nel prologo in prosa, l'*escamotage* del racconto di una storia vera a cui egli aveva assistito, una messa in scena privata, dal quale emerge il chiaro scopo del dramma, vale a dire perpetuare la memoria e gli ideali di una classe che si identificava nei valori familiari secondo una sorta di cerimoniale⁸⁶: si trattava di realizzare una «commedia di cui una parte della nostra vita sarebbe l'argomento» con l'obiettivo di «conservare il ricordo [...] che ci commuove e riprodurlo come si svolse... lo faremo rivivere noi stessi, ogni anno, in questa casa, in que-

⁸² Cfr. M. Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Voltaire Foundation, Oxford 2000, pp. 53-58.

⁸³ Sull'evoluzione del salotto borghese quale spazio scenico precipuo dell'Ottocento, dalle origini settecentesche alla crisi ibseniana, si vedano R. ALONGE, *Scene perturbanti e rimosse: interno ed esterno sulla scena teatrale*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1996 (in particolare, pp. 79-108) e ID., *Un nuovo genere: il dramma borghese in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Id. e G. Davico Bonino, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 855-882.

⁸⁴ Cfr. L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 10.

⁸⁵ Cfr. M. LEDBURY, *Intimate Dramas: Genre Painting and New Theater in Eighteenth-Century France*, in *Intimate Encounters*, cit., pp. 49-67, in particolare pp. 58-64 sui rapporti tra la pittura di Greuze e il teatro di Diderot.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, cit. p. 858 e R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari-Roma 1995, pp. 128-129.

sto salotto»⁸⁷. Ed è nascosto nel salotto che, nella finzione, Diderot assisteva alla rappresentazione di questa commedia domestica: «Dorval [...] mi sistemò in un angolo, di dove, senza essere visto, vidi e sentii ciò che si leggerà»⁸⁸ offrendo in questo modo una figurazione e una metafora dello spettatore del dramma moderno (che per esteso può essere anche l'osservatore di un dipinto di genere), sostanzialmente un *voyeur*, qualcuno che spia da un buco della serratura o da una porta socchiusa, in maniera tutt'affatto diversa, però, dal fruitore indiscreto delle opere libertine. Per sottolineare la centralità di questo nuovo spazio scenico, luogo del privato, dell'intimo e delle relazioni sociali⁸⁹, Diderot offrì – e anche questo è innovativo – una didascalia dettagliata della scena. Questa si svolge appunto in un salotto dove «si vedono un clavicembalo, alcune sedie, dei tavoli da gioco; su uno dei tavoli un tric-trac; su un altro alcuni opuscoli; da un lato un telaio per arazzi, ecc... nel fondo un divano»⁹⁰. Le azioni che vi si svolgono sono le più feriali, con i domestici che sistemano e servono il tè o con le donne di casa che lavorano al telaio, immagini che ben si adattano ad una qualsiasi scena di genere. Nella costruzione di questo impianto, si rivela tutta la centralità dell'aspetto visivo che Diderot voleva conferire al suo teatro. Quel che più interessa in questa sede, infatti, è proprio il rapporto che il filosofo francese cercava con la pittura e in generale con l'immagine come fonte, o meglio, come confronto, nella riforma teatrale che tentava di portare avanti, riconducibile all'idea del *tableau*⁹¹: «preferirei molto di più sul palcoscenico [...] dei quadri» osservava nei dialoghi che seguono la *pièce* riferendosi in parte alle pantomime – «una scena muta è un quadro, è una scenografia animata»⁹² – che devono intervallare l'azione. Il quadro in definitiva era concepito come «una disposizione dei personaggi in scena così naturale e vera, che resa fedelmente da un pittore, mi piacerebbe sulla tela»⁹³, come nella prima scena del secondo atto, quando Justine e Rosalie ricamano insieme al telaio, in silenzio.

Se con Hogarth, dunque, era il teatro a spingere la pittura ad aggiornarsi in senso “realista”, con Diderot la situazione si invertì. In ogni caso, il cammino nella rappresentazione dei costumi della vita moderna di entrambe le arti si svolse in parallelo fino ad incrociarsi di nuovo, come si vedrà nella III parte, nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Va osservato, comunque, che Diderot conosceva l'opera di Hogarth, sia grafica che teorica, e invero non è del tutto escludibile una riflessione sulle opere di questi nella costruzione della sua idea

⁸⁷ D. DIDEROT, *Le Fils naturel, ou Les épreuves de la vertu*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1757, tr. it. *Il figlio naturale*, in ID., *Teatro e scritti sul teatro. Commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da Marialuisa Grilli*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 46.

⁸⁸ *Ivi*, p. 37.

⁸⁹ Cfr. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 16-18.

⁹⁰ DIDEROT, *Il figlio naturale*, cit., p. 39.

⁹¹ Cfr. P. SZONDI, *Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy*, in *New Literary History*, XI (1980), 2, pp. 323-343 (originale in tedesco in ID., *Lektüren und Lektionen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973); ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., pp. 8-11.

⁹² D. DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel*, tr. it. in ID., *Teatro e scritti sul teatro*, cit. p. 109. Il filosofo parla della necessità di alternare azione a pantomime ricche di pathos, che sembrano evocare nella retorica enell'anfasi dei gesti i dipinti di Greuze.

⁹³ *Ivi* p. 92

di teatro⁹⁴, già peraltro poggiante su modelli inglesi⁹⁵; e, d'altra parte, le stesse scene d'interno diderotiane erano concepite come delle *conversation pieces*. La didascalia de *Le père de famille* è, in quest'ottica, molto esplicita a riguardo: «la scena è a Parigi, nella casa del padre di famiglia. Il palcoscenico rappresenta un *salotto da conversazione* [*salle de compagnie*], adorno di arazzi, specchi, quadri, un orologio a pendolo, ecc. è il salotto del padre di famiglia»⁹⁶; a mano a mano che il testo va avanti, poi, i dettagli si ampliano e il legame con la pittura coeva d'interni si fa più esplicita: «un po' più verso il fondo, vicino al caminetto, situato lungo la parete della sala, il commendatore e sua nipote giocano a *tric-trac*. Dietro il commendatore, un po' più vicino al fuoco, Germeuil è comodamente seduto su una poltrona, con un libro in mano»⁹⁷. Sembra fuori di dubbio che il modello nella composizione di questi *tableaux* sia la pittura di genere moderna e non mancano effettivamente *tòpoi* della stessa nelle pantomime successive, in particolare nel secondo atto, quando vi sono scenette domestiche di ogni tipo, dall'uomo sdraiato sul canapè alla signora a cui è servita la colazione. Un parallelo – piuttosto che un'influenza – abbastanza convincente potrebbe instaurarsi con la pittura di Etienne Jeaurat (fig. 35)⁹⁸. Rispetto ad altri esponenti della pittura di genere, i suoi soggetti sono più evidentemente borghesi, colti



35. E. Jeaurat, *Convalescenza*, 1744. San Pietroburgo, Ermitage

nella semplicità della propria esistenza, i suoi interni sono evidenziati con cura e la sua pittura, nella quali si percepiscono influssi da Hogarth e Chardin, è semplice e naturale.

Nella casa cittadina del padre di famiglia non mancano tutti quei motivi ricorrenti della socialità europea che si è visto emergere negli anni Venti e Trenta del secolo e che hanno consacrato il salotto a spazio borghese e moderno per eccellenza, luogo di incontro tra pubblico e privato dedicato alle relazioni interpersonali fondate sulla conversazione⁹⁹. Il dramma borghese e la scena di conversazione sono stati i generi precipui del Settecento, prima della reazione neoclassica, entrambi focalizzati nella rappresentazione della

⁹⁴ ANTAL, *Hogarth e l'arte europea*, cit., pp. 348-349.

⁹⁵ M. GRILLI, *Introduzione*, in DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 4-5.

⁹⁶ D. DIDEROT, *Le Père de famille*, Amsterdam 1758, tr. it. *Il padre di famiglia*, in *ivi*, p. 158. Il corsivo è mio.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 158-159.

⁹⁸ Sulla pittura di Jeaurat, si veda P. WESCHER, *Etienne Jeaurat and the French Eighteenth-Century "Genre de Mœurs"*, in «The Art Quarterly», XXXII (1969), pp. 153-165.

⁹⁹ Cfr. ALONGE, *Un nuovo genere*, cit., p. 860

vita moderna ed entrambi votati alla ricerca di una rappresentazione il più possibile reale. In entrambi l'idea del "privato" si faceva per la prima volta cultura (un motivo eminentemente borghese) ed entrambi erano sostanziati dal bisogno di celebrazione e consolidamento degli ideali di quel mondo. In entrambi il regno è l'appartamento moderno, la cui sintesi è il salotto, il perimetro che segna il limite del campo d'azione, che protegge, che isola, che custodisce: in questo modo l'*intérieur* sarà concepito nel corso dell'Ottocento.

II. «Luigi Filippo o l'*Intérieur*»: la scena domestica nella Monarchia di luglio

II.1. Appartamento, custodia dell'uomo ottocentesco

«Il XIX secolo è stato, come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto quello che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori»¹

È stato Walter Benjamin a individuare, come noto, l'importanza dell'abitazione tra gli elementi fondanti della cultura ottocentesca. Nelle pagine del *Passagenwerk* essa è allo stesso tempo universo del cittadino borghese e suo guscio protettivo, rifugio dal mondo esterno e contenitore degli oggetti acquistati nei negozi dei *passages*, e a questi dunque legato in maniera complementare. Il *passage*, del resto, non era che una strada di negozi "protetta", che percorre un *interno*: «se le strade sono dimore del collettivo, il *passage* è il suo salotto»².

Se il Settecento, almeno in un primo momento, aveva individuato nell'ambiente domestico – e come tale lo aveva rappresentato – il luogo dei riti sociali che si affacciavano nella modernità e per certi versi la fondavano, nell'Ottocento l'interno si configurò quasi esclusivamente come spazio della vita privata, coniugale e familiare. Il definitivo attestarsi della famiglia nucleare, portando con sé l'affermazione dell'appartamento come tipo di abitazione standard, eresse la casa a «dominio privato per eccellenza, concreto fondamento della famiglia e pilastro dell'ordine sociale»³. Il fatto che i termini di 'casa' e 'famiglia' fossero, a quel tempo, quasi sinonimi, emerge nell'insistenza in ambito culturale di scene fondate sul *ménage* coniugale. Il bisogno della *home*, del *chez soi*⁴, della casa *propria* viene fuori sia dalla letteratura coeva, sia dai risultati della ricerca storica⁵. A questo si lega il fatto che

¹ W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main 1982, tr. it. a cura di E. Ganni, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2010 (I ed. 2000), I, p. 234-235.

² V. MELE, *Walter Benjamin e l'esperienza della metropoli. Per una lettura sociologica dei Passages di Parigi*, PLUS, Pisa 2000, p. 66.

³ M. PERROT, *Modi di abitare*, in EAD. (a cura di) *La vita privata. L'Ottocento*, (ed. originale, *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris 1987), Laterza, Roma-Bari 1988, p. 244.

⁴ Cfr. M. PERROT, *Introduction. Les secrets de la maison*, in M. ELEB-VIDAL, A. DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée. Maison et mentalités XVII^e-XIX^e siècles*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989, p. 5. Secondo Perrot è proprio intorno al 1840, quando l'attenzione alla dimensione domestica si faceva più viva, il termine *intérieur* «cesse de signifier l'âme ou le corps intimes pour désigner l'habitation». Anche il termine '*comfort*' entrò in quel momento nel vocabolario, così come la parola inglese '*home*' per designare il focolare domestico.

⁵ PERROT, *Modi di abitare*, cit.

nell'Ottocento la presa di coscienza dell'individualità, iniziata nel secolo precedente, accentuò il suo carattere solipsistico – preparando di fatto il terreno alla supremazia dell'interiorità novecentesca – puntando l'attenzione sul privato, cioè ad uno spazio sì interno, ma ancora esterno al proprio io: chiudersi nel proprie stanze significava chiudersi in se stessi e costruire un mondo. Non è un caso, infatti, che il secolo si aprisse con un *Voyage autour de ma chambre* (1790-94) di Xavier de Maistre. Nondimeno, lo spazio privato si configurava definitivamente come luogo – sempre più arena – delle relazioni interpersonali, ricavandosi un ruolo centrale nella cultura artistica, visiva e letteraria⁶, soprattutto in seno alle correnti più vicine alle istanze realiste.

Nella ricostruzione della storia della scena d'interno ottocentesca, uno dei momenti più interessanti da analizzare, probabilmente centrale per la sua attualizzazione, fu il regno di Luigi Filippo d'Orleans o della Monarchia di luglio, anni cruciali di trasformazioni, soprattutto di ordine economico-sociale, che videro apparire all'orizzonte i germi di quella modernità che fu protagonista della cultura più avanzata del Secondo Impero. Esattamente a questo periodo è possibile riferire la rinascita di un interesse nei confronti delle scene d'*intérieur* tratte dalla quotidianità, che si esprime, in termini di rinnovamento iconografico, non nei dipinti esposti al Salon, che in questa fase ancora non trovavano una significativa accoglienza del tema, ma nelle illustrazioni, nelle caricature e nelle vignette, che d'altro canto – come sottolineava Charles Baudelaire⁷ – facevano a tutto diritto parte delle migliori espressioni artistiche di quel torno di anni, in cui le arti grafiche e la stampa, soprattutto dopo l'introduzione a Parigi della litografia e della sua versatilità, vissero un rapido sviluppo⁸.

L'identità tra *intérieur* e regno di Luigi Filippo sottolineata da Benjamin⁹ fa perno sulla presa di posizione della classe rappresentata dal monarca “borghese”: il padrone di casa è d'altronde il sovrano di quel regno che è la sua dimora, estensione in chiave privata del re di Francia. Con l'avvento della Monarchia di luglio il privato cittadino acquisiva finalmen-

⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 254-255.

⁷ Baudelaire si esprime in termini positivi nei confronti dei moderni caricaturisti e illustratori in molte occasioni. Nel celebre passo sull'*eroismo della vita moderna* (nel *Salon del 1846*), sottolineava come Eugene Lami e Paul Gavarni avessero compreso, come dimostravano nei temi scelti, quale fosse il valore della bellezza da ricercare nel mondo contemporaneo. Successivamente dedicò interi brani alla caricatura (*Le Salon caricatural*, 1846; *De l'essence du rire*, 1855; *Quelques caricaturistes français*, 1857; *Quelques caricaturistes étrangers*, 1857) e un intero capitolo de *Le Peintre de la vie moderne*, a quelli che chiamava pittori di costumi, dove vedeva in Daumier e Gavarni i prototipi del suo tipo ideale d'artista. Cfr. CH. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004 (I ed. 1982), pp. 125-182, 281.

⁸ In una lettera a Gretel Adorno del 10 settembre 1935, Benjamin sottolineava che la caricatura di Daumier e di Gavarni aveva avuto un'importanza fondamentale per il suo studio, per via dell'attinenza con l'argomento della ricerca. In quest'ottica si proponeva di studiare in maniera approfondita il testo di Fuchs sulla caricatura (E. FUCHS, *Die Karikatur der europäischen Völker*, seconda edizione, II voll., Albert Langen, München 1921), che considerava i due, con Monnier, coloro che avevano introdotto la borghesia e la modernità nell'arte. Cfr. BENJAMIN, *I «passages»*, cit., II, p. 1114 e pp. 812-815.

⁹ Il paragrafo dedicato da Benjamin alla questione domestica nell'Exposé, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, si intitola infatti *Luigi Filippo o l'«intérieur»*: a questo fa riferimento il titolo del presente capitolo. Cfr. BENJAMIN, *I «passages»*, cit., pp. 11-13.

te il ruolo da protagonista che tentava di conquistare dal 1789¹⁰ e il suo «spazio vitale» assumeva sempre maggiore importanza nella vita di tutti i giorni; lontano dal posto di lavoro, nel suo appartamento arredato seguendo il gusto per uno «stile onirico»¹¹ – montaggio di diversi stili in base alla funzione della stanza – egli si rifugiava in quel mondo, dove «raccolle[va] il lontano e il passato. Il suo salotto è[ra] un palco nel teatro universale»¹². Nel suo spazio privato il borghese ottocentesco, infatti, custodiva tutta una serie di dispositivi che gli permettevano di estendersi nel tempo (oggetti tramandati o acquistati, tracce di un tempo che fu, remoto e recente, soprattutto a partire dal 1839 grazie al dagherrotipo e poi alla fotografia) e nello spazio (il potersi muovere, spaziare, viaggiare, conoscere solo stando seduto sulla propria poltrona, attraverso la letteratura, i libri d'avventura)¹³. Inoltre, se – seguendo sempre il pensiero benjaminiano – come detto, il *passage* era il corrispettivo esterno dell'*intérieur*, questo implicava una volontà di *addomesticare* la realtà metropolitana, cioè di imborghesirla e capitalizzarla; d'altro canto, invece, tale legame si esplicava nel collezionismo, poiché era nelle botteghe dei *passages* che erano venduti gli oggetti rari o di lusso da collezionare¹⁴. Ecco dunque che l'*intérieur*, «il rifugio dell'arte»¹⁵, si proponeva come elemento complementare al negozio, dove l'oggetto perdeva il suo valore di merce e d'uso¹⁶. Il collezionismo infatti, non per forza di opere d'arte, fu un soggetto spesso protagonista delle immagini di interni realizzate durante la Monarchia di luglio o nei primi anni del Secondo Impero: ne sono testimonianza sia la sezione dedicata al collezionista nella principale opera “fisiologica” del tempo, *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-42)¹⁷, sia le numerose immagini realizzate da Honoré Daumier, dalla serie *La Potichomanie* su «Le Charivari» del 1855, agli *amateurs* di stampe e ai *connaisseurs*. In ultima analisi, dunque, l'*intérieur*, si presentava come l'antitesi della *flânerie*¹⁸; il borghese si proteggeva dallo *shock* della folla e della strada, nelle quali viceversa il *flâneur* si immergeva, nel proprio confortevole appartamento, nel proprio astuccio foderato, tra i propri *bibelots*, come rende testimonianza la rappresentazione dell'anticamera dell'appartamento di un collezionista parigino – totalmente ricoperta di parati in tessuto, persino il soffitto – di François-Etienne Villeret (1848, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, fig. 36), manifestazione tangibile delle riflessioni di Benjamin.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 11. Sugli appartamenti francesi durante monarchia di Luglio, cfr. A. DAUMARD, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, S.E.V.P.E.N., Paris 1963 p. 129-139. In generale sulla situazione abitativa parigina ottocentesca si veda EAD, *Maisons de Paris et propriétaires parisiens au XIX^e siècle, 1809-1880*, Cujas, Paris 1965, tr. it. *Case di Parigi e proprietari parigini 1803-1880*, Franco Angeli, Milano 1982.

¹¹ BENJAMIN, I «*passages*», cit., p. 225

¹² *Ibidem*

¹³ Cfr. PERROT, *Modi di abitare*, p. 246.

¹⁴ Cfr. MELE, Walter Benjamin e l'esperienza della metropoli, cit., p. 68.

¹⁵ BENJAMIN, I «*passages*», cit., p. 12.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Su questo aspetto centrale della cultura della Monarchia di luglio, si veda H. DE VIEL-CASTEL, *Le Collectionneur*, in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, I, Curmer, Paris 1840, pp. 121-128.

¹⁸ Cfr. G. SCHIAVONI, Walter Benjamin, il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale, Einaudi, Torino 2001, pp. 341-346.



36. F.-E. Villeret, *Dressing Room with Tented Ceiling*, 1848, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum

2. Scene di vita privata: il ménage coniugale da Balzac a Bertall, passando per Daumier

La centralità dell'*intérieur* negli anni di Luigi Filippo si evidenzia nella nuova attenzione alla narrazione di scene domestiche e alla particolare cura nella descrizione degli spazi¹⁹. È nelle pagine del padre del realismo letterario, Honoré de Balzac, che si incontrano le prime rappresentazioni moderne degli interni come ambientazione dei *mœurs* contempora-

¹⁹ Sulla rappresentazione degli interni in letteratura, si vedano C. PAGETTI, G. RUBINO (a cura di), *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1988 (con ampia bibliografia sull'argomento); PH. HAMON, A. VIBOUD, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003, pp. 54-57; M. PERROT, *Gli spazi del privato*, in F. MORETTI (a cura di), *Il Romanzo*, Einaudi, Torino 2003, IV, *Temi, luoghi, eroi*, pp. 495-519; EAD., *Histoire des chambres*, Seuil, Paris 2009, tr. it., *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011.

nei²⁰. La concezione di romanzo come esplorazione minuziosa della società²¹ che sostanzia l'opera di Balzac, implicava una cura particolare nelle azioni quotidiane e private, sia parigine che provinciali. *La Comédie humaine* si proponeva, come noto, come vasto affresco sociale, una versione laica della *Commedia* dantesca – le cui cantiche sono rappresentate dagli *Etude de mœurs*, *Etudes philosophiques* e *Etudes analytiques* – dove il termine 'étude', 'studio', denunciava la volontà di usare gli strumenti del sociologo e dello scienziato, quali la catalogazione dei soggetti, la descrizione di situazioni e ambienti, accompagnati da una riflessione filosofica della condizione umana in un momento di trasformazione radicale della società parigina. Ma il riferimento alla commedia è anche al teatro, genere a cui l'autore si sentiva legato; questo è evidente soprattutto nella divisione della "cantica" più vasta, *Etudes de mœurs*, divisa in "scene", le principali delle quali sono *Scene della vita di provincia*, *Scene della vita parigina*, *Scene della vita privata*; come in una *pièce* teatrale, poi, è l'*intérieur* lo spazio del privato nel quale si svolge l'azione e, come in un dramma diderotiano, spesso al suo centro si trovano dinamiche familiari. Del resto, come sottolinea Michel Perrot, «il romanzo dell'Ottocento e della prima metà del Novecento è un'immensa storia di famiglia, alimentata da intrighi domestici e avventure personali di cui lo spazio privato – dalla cantina al solaio, dal salotto alla camera da letto – costituisce l'immancabile sfondo»²². Gli spazi di Balzac sono sempre riflesso dei personaggi che lo abitano²³ e sono sempre il sintomo del loro *status*, delle loro aspirazioni o delle loro debolezze. Nelle *Illusions perdues* (1837-1843), ad esempio, la camera della madre del protagonista, Lucien, è rappresentata come quella di una nobildonna decaduta, dove mobili e oggetti sono solo tracce dello splendore che fu:

«Quella camera rifletteva una dignitosa miseria. Vi era un letto di noce, guarnito di cortine bianche, ai cui piedi si stendeva un tappeto verde. Un cassetto con il ripiano in legno, ornato da uno specchio, e delle sedie in noce completavano l'arredamento. Sul caminetto, una pendola ricordava i giorni dell'antico e svanito benessere. La finestra aveva tende bianche. Le pareti erano tappezzate di carta grigia a fiori grigi. L'ammattionato, incerato e lustrato da Ève, brillava di pulizia. Al centro della camera, sopra un tavolino, erano in bella mostra su un vassoio rosso decorato d'oro tre tazze e una zuccheriera di porcellana di

²⁰ Nel 1840, Philippe Le Bas nel suo dizionario enciclopedico, considerava Balzac lo scrittore vivente più celebre. Il suo merito era stato quello di aver presentato «des tableaux vrais et attachant de la vie intime [...]». La sua scrittura è paragonata a «la peinture minutieuse, mais frappante, d'un intérieur bourgeois». Cfr. PH. LE BAS, *L'Univers: histoire et description de tous les peuples - France. Dictionnaire encyclopédique*, II, Firmin Didot freres, Paris 1840, p. 54.

²¹ Per una visione generale della poetica di Balzac, si vedano l'agile sintesi di F. SPANDRI, *Il romanzo Luigi Filippo*, in A.M. SCAIOLA (a cura di), *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 48-56 e S. AGOSTI, *Il romanzo francese dell'Ottocento*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 108-149.

²² PERROT, *Gli spazi del privato*, cit., p. 496.

²³ Sugli interni di Balzac, cfr. *ivi*, pp. 503-507; S. FROMMEL, P. SPIECHOWICZ, *Balzac et les intérieurs: autour d'une déclinaison romanesque de la chambre*, in *Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Innenarchitektur und Interieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, atti del Simposio internazionale Ein Dialog der Künste 12-13 ottobre 2012, Università di Zurigo, a cura di B. von Orelli-Messerli, pp. 72-86. Cfr. anche la riflessione di Erich Auerbach, a proposito del rapporto tra personaggio e milieu in Balzac: E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946, tr. it., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000 (I ed. 1956), II, pp. 238-255.

Limoges [...]. Malgrado l'indigenza che si rivelava negli arredi, vi spirava la semplicità di una esistenza operosa»²⁴

Per sottolineare invece la mediocrità dell'aristocrazia di provincia, Balzac indugia nella descrizione del salotto *démodé* di madame de Bargeton, nel quale Lucien la trova la prima volta che varca la soglia della sua dimora:

«Dopo aver attraversato una squallida anticamera e un grande salone poco illuminato, trovò la sovrana in un salottino rivestito di *boiseries* scolpite secondo il gusto settecentesco E dipinte di grigio. Le sovrapposte erano decorate con dei chiaroscuri. Un vecchio damasco rosso, piuttosto inadatto all'insieme, ornava i pannelli. I mobili di foggia antiquata erano miseramente nascosti sotto fodere a scacchi rossi e bianchi. Il poeta scorre madame de Bargeton donna seduta su un divano dall'imbottitura trapuntata davanti a un tavolo rotondo coperto da un panno verde, rischiarato da un vecchio candelabro a due bracci con paralume»²⁵.

L'importanza del legame di un personaggio con il proprio ambiente è sottolineato dall'autore nel momento in cui, subito dopo il trasferimento a Parigi, Lucien quasi non riconosce la propria donna nella camera dell'albergo in cui alloggiano, percependola decontestualizzata. Balzac spiega, tra le righe della narrazione, che questo accade poiché vi sono «persone che non hanno più né lo stesso aspetto né lo stesso valore, quando si trovino separate dai personaggi, dalle cose, dai luoghi che fanno loro da cornice. Le fisionomie vive hanno una sorta di loro atmosfera, come il chiaroscuro dei dipinti fiamminghi è necessario alla vita dei personaggi che il genio dei pittori vi ha collocato. La gente di provincia è quasi tutta così»²⁶. Proprio il riferimento alla pittura fiamminga e olandese, in quel momento in grande rivalutazione in Francia²⁷, segnò il confronto con una produzione pittorica che fece dell'*intérieur*, come noto, la propria poetica d'elezione, qualificandosi come punto di riferimento principale nella descrizione degli interni. Balzac, d'altro canto, nella resa delle ambientazioni, non era interessato a catturare l'atmosfera luminosa o a renderne gli effetti percettivi, come invece fece Flaubert qualche decennio dopo²⁸, ma le sue descrizioni molto dettagliate e elencatorie, si qualificavano quasi come degli inventari topografici atti a presentare tutti gli elementi – il caminetto, la pendola, il *guéridon* (il tavolino rotondo), candelabri e oggetti di ogni genere – che caratterizzavano l'*intérieur* Luigi Filippo standard, gli stessi individualizzabili nelle immagini coeve.

²⁴ H. DE BALZAC, *Illusions perdues* (1837-1847), tr. it. D. Selvatico Estense e G. Mezzanotte, *Illusioni perdute*, Mondadori, Milano 2012, p. 79.

²⁵ *Ivi*, p. 58.

²⁶ *Ivi*, p. 170.

²⁷ Cfr. F. HASKELL, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon, London 1976, tr. it., *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 118-156, e G. FAROULT, M. PRETI, CH. VOGTHERR (a cura di), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014.

²⁸ Cfr. M. PICCIONI, *Le stanze di Flaubert. Intérieurs tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento*, in M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015 [in stampa].

La rappresentazione degli interni in pittura e nell'immagine popolare trovò la massima fioritura nella rappresentazione dei costumi contemporanei. Eugène Lami e Achille Devéria si dedicarono principalmente a illustrare scene mondane e salottiere, mentre tra coloro che tesero alla rappresentazione di una “commedia umana” per immagini emergevano Paul Gavarni e Honoré Daumier. Il rapporto di complementarietà tra questi ultimi due e Balzac è un *tòpos* della critica a partire da Baudelaire²⁹. Egli vedeva in Daumier, soprattutto, una più sincera affinità elettiva con lo scrittore poiché l'ammirazione dell'uno e dell'altro era sorretta dalle stesse basi, vale a dire dalla fusione di verità e visionarietà. Infatti:

«chi sfoglia la sua opera [di Daumier], vedrà sfilare davanti al proprio sguardo, nella sua realtà fantastica e impressionante, tutto ciò che una metropoli accoglie in fatto di mostruosità viventi. [...] il cadavere vivo e affamato, il cadavere grasso e sazio, le ridicole miserie della coppia, tutte le sciocchezze, gli orgogli, gli entusiasmi, tutte le disperazioni del borghese, non vi è nulla che manchi. Nessuno al pari di lui ha conosciuto e amato (come sa l'artista) il borghese [...]. Daumier ha vissuto nella sua intimità, lo ha spiato giorno e notte, ne ha appreso i misteri dell'alcova, si è legato con la moglie e i figli [...], sa lo spirito che tiene in vita la sua casa dal tetto alla cantina»³⁰.

Parlando del romanzo di costumi, «la forma che si addice meglio alla folla», lo scrittore osservava – in una celebre dichiarazione – che Balzac lo aveva innalzato ad opera d'arte, non semplicemente per il suo realismo, ma anche per il suo carattere sublime, «perché vi ha messo dentro tutto il suo essere»³¹, perché dava rilievo caricaturale ai suoi personaggi:

«Più d'una volta mi sono meravigliato che la grande gloria di Balzac fosse quella di passare per un osservatore; m'è sempre sembrato che il suo merito principale fosse quello di essere un visionario, e un visionario appassionato. Tutti i suoi personaggi sono dotati dell'ardore vitale da cui era animato egli stesso. Tutte le sue finzioni sono vivamente colorite come i sogni. Dalla vetta dell'aristocrazia ai bassifondi della plebe, tutti gli attori della Commedia sono più attaccati alla vita, più attivi e furbi nella lotta, più pazienti nella sventura, più ingordi nel godimento, più angelici nella devozione di quanto non ce li mostri la commedia nel mondo reale. In breve, tutti, in Balzac, persino i portieri, hanno un po' di genio. [...] E siccome tutti gli esseri del mondo esteriore s'offrivano al suo spirito con un rilievo potente e una smorfia impressionante, egli ha fatto le sue figure convulse; ha caricato le loro ombre e illuminato le loro luci [...] Ma chi può vantarsi d'essere così felicemente dotato e di poter applicare un metodo che a colpo sicuro gli permetta di rivestire di luce e di porpora la pura trivialità? Chi può far questo? Ora, in verità, chi non fa questo, non fa gran cosa»³².

²⁹ «la vera gloria e la vera missione di Gavarni e di Daumier stanno nell'aver completato Balzac, il quale del resto mi era ben consapevole, e li considerava suoi ausiliari e commentatori» (CH. BAUDELAIRE, *Alcuni caricaturisti francesi* (1857), in ID., *Scritti sull'arte*, cit., p. 170). Ancora, nel *Pittore della vita moderna*, a proposito dello «schizzo di costume» quale modello di rappresentazione della vita borghese: «non senza ragione, si è visto nelle opere di Gavarni e di Daumier un complemento della *Comédie humaine*» (ivi, p. 281).

³⁰ Ivi, p. 165.

³¹ CH. BAUDELAIRE, *Théophile Gautier* (1859), in ID., *Scritti di estetica*, a cura di G. Macchia, Sansoni, Firenze 1948, p. 279.

³² *Ibidem*.

Daumier è l'artista che riconnette, in un certo senso, l'immagine al romanzo di costumi, seguendone lo stesso spirito fantasmagorico; dell'artista, Baudelaire apprezzava il disegno dal tratto «ricco, agevole, di un'improvvisazione continua»; anche se dipingeva ciò che vedeva e la mutevolezza stessa dell'esistenza, era sempre supportato dalla «sua memoria prodigiosa e continua [che] gli [sovveniva] da modello»³³. Sempre secondo Baudelaire era con il *Robert Macaire* (1836-38) che Daumier portava la caricatura a smettere di essere esclusivamente politica: «divenne la satira generale dei cittadini. Ed entrò così nell'area del romanzo»³⁴.

Effettivamente, la satira di costume fu il modo con cui indirettamente i caricaturisti poterono operare dopo le leggi del settembre 1835 che reprimevano la caricatura politica³⁵; essa si rivelava in questi termini una denuncia indiretta del mondo politico attraverso la critica dei costumi borghesi e delle loro ipocrisie, per traslato critica ai vertici della società della quale erano espressione. Luigi Filippo, il re borghese, veniva allegorizzato attraverso le esperienze tragicomiche di Robert Macaire, l'*alter ego* più sintomatico. Fu, quindi, il bisogno di narrare i costumi moderni che portò ad una diffusione della raffigurazione di interni negli anni della Monarchia di luglio; e la maggior parte delle caricature di Daumier³⁶, infatti, narrava di situazioni quotidiane della vita familiare, messe in scena nella propria dimora. Rispetto a certa rappresentazione settecentesca che dipendeva ancora dalla costruzione della scatola prospettica, egli – così come Gavarni – portava l'azione in primo piano e lasciava sullo sfondo, o in un angolo, solo alcuni elementi: un divano, il caminetto, il tavolo, la carta da parati fiorata, quadri e specchi (figg. 37-38), che potrebbero definirsi contattori d'ambiente.

Se l'ambiente *par excellence* era la casa, l'espressione precipua dei *mœurs* contemporanei era la vita coniugale. Di nuovo il primo riferimento è a Balzac. *La Physiologie du mariage* (1829) e poi le *Petites misères de la vie conjugale* (1846) sono le opere che appartengono, all'interno della *Comédie humaine*, agli *Etudes analytiques*, e sono quelle che aprono e chiudono la carriera dello scrittore³⁷; non sono esattamente romanzi, ma riflessioni sociologiche e filosofiche dal carattere spiccatamente ironico, quasi comico, probabilmente gli scritti più vicini alle caricature dei suoi contemporanei. Le *Petites misères de la vie conjugale*

³³ CH. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, cit. p. 167.

³⁴ *Ivi*, p. 166.

³⁵ La legge del 9 settembre 1835 istituiva la censura anche per la caricatura, in seguito a un attentato al monarca. Su questi argomenti si veda, A. BLUM, *La Caricature politique sous la Monarchie de juillet*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXII (1920), 702, p. 257-277.

³⁶ Su Daumier si vedano, *Daumier, 1808-1879*, catalogo della mostra (Ottawa, Parigi, Washington 1999-2000), a cura di H. Loyrette, M. Pantazzi, Reunion des Musées Nationaux, Paris 1999 e S. LE MEN, *Pour rire! Daumier, Gavarni, Rops. L'invention de la silhouette*, (Province de Namur et l'Isle-Adam, 2010-2011), Somogy, Paris 2010, *passim*.

³⁷ Cfr. AGOSTI, *Il romanzo francese dell'Ottocento*, cit. pp. 110, 118-119, 144. Il matrimonio poi è anche al centro – all'interno degli *Etudes de mœurs*, nelle *Scene di vita privata* – di *Memoires de deux jeunes mariées* (1841), romanzo epistolare che vede protagoniste due amiche che si scambiano le proprie esperienze di vita amorosa e familiare, una riflessione profonda sulla donna come moglie e madre (*ivi*, pp. 142-143). Sulla rappresentazione della vita matrimoniale, nella fattispecie per le tematiche connesse con il matrimonio d'interesse e l'adulterio, si veda anche P. MAINARDI, *Husbands, Wives, and Lovers: Marriage and its Discontents in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven - London 2003. Nello specifico sulla letteratura coniugale e su Balzac, si vedano pp. 47-72.



37. H. Daumier, *Le Philantrope du Jour*, 29, «Le Charivari», 8 marzo 1845



38. H. Daumier, *Robert Macaire*, II, 2, «La Caricature», 21 marzo 1841

le rappresentano una serie di aneddoti che narrano le vicende affettive e familiari di una giovane coppia³⁸. Teatro di questi bozzetti di vita quotidiana era per lo più la casa: la camera da letto, la sala da pranzo e il salotto, gli spazi domestici che caratterizzano il *ménage* familiare borghese ottocentesco. Questo è vissuto come una vera e propria guerra tra i sessi esemplificata nella “lotta coniugale” tra Adolphe e Caroline nella quale, tra trovate scaltre e piccoli tradimenti, emergono una volta l’uno e una volta l’altra. L’ottica balzachiana è, tuttavia, palesemente antifemminista – nonostante l’accento posto sulle astuzie femminili per ottenere ciò che vogliono, aspetto che lo accomuna alla *suite* dedicata alle *Fourberie de femmes en matière de sentiments* di Gavarni – e solo in negativo emerge la centralità della famiglia patriarcale moderna. «L’interno-tipo borghese è patriarcale: è l’insieme sala da pranzo e stanza da letto», ha osservato Jean Baudrillard a proposito della casa ottocentesca³⁹; nella civiltà urbana del XIX secolo, infatti, il legame che si creava tra ambiente, arredamento e famiglia portava ad una simbolizzazione degli spazi, dove emergevano alcuni «mobili monumento» come il letto o il tavolo⁴⁰ che, posti al centro delle rispettive stanze, troneggiavano quali metafore della vita familiare e dei rapporti personali⁴¹; la sala da pranzo era il luogo della riunione familiare e la camera da letto quello delle riunioni coniugali.

³⁸ H. DE BALZAC, *Petites misères de la vie conjugale*, tr. it., F. Lopiparo, *Piccole miserie della vita quotidiana*, a cura di G. Scaraffia, Editori Riuniti, Roma 2011.

³⁹ J. BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris 1968, tr. it., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2003, p. 19.

⁴⁰ *Ivi*, p. 21. La diffusione della *salle à manger* è legata alla nuova concezione della famiglia nucleare poiché il tavolo è il luogo in cui ci si ritrova nella società moderna.

⁴¹ Cfr. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit., pp. 19-20.

Più che nel testo in sé, nelle *Petites misères de la vie conjugale* gli spazi emergono dalle illustrazioni eseguite da Bertall (Charles Albert d'Arnoux) che fanno tutt'uno con lo scritto⁴². È interessante notare, infatti, che rispetto alle opere più strettamente narrative, questo testo, «ibrido multiforme, irregolare tanto nel linguaggio che nell'aspetto»⁴³ raggiunge unità e complemento con l'illustrazione stessa la quale prende il posto delle minuziose descrizioni di ambienti e azioni tipiche dei romanzi balzachiani⁴⁴. Non è un mistero che, al contrario di come sarà per Flaubert, Balzac avesse concepito un *corpus* illustrato delle sue opere dove le vignette avrebbero offerto una lettura complementare al testo, in un rapporto dialettico che certo riprendeva dalla «letteratura panoramatica» (come la definiva Benjamin) e «fisiologica» coeva, con le quali sia Balzac sia i principali illustratori del tempo collaboravano; alcuni brani poi confluiti nella redazione finale del libro apparvero del resto su *Le Diable à Paris* (1845-46). La gestazione delle *Misères*, testo dalla lunga genesi era iniziata nel 1830 – dunque subito dopo la *Physiologies du mariage* – con alcuni brani apparsi su «La Caricature», mentre una prima raccolta più organica era stata messa insieme per l'appunto su *Le Diable à Paris*, con il titolo *Philosophie de la vie conjugale à Paris - Chaussée d'Antin*, dove Bertall per la prima volta aveva offerto delle illustrazioni⁴⁵. La rubrica, visto il successo, fu subito trasformata in un libro autonomo, *Paris Mariée. Philosophie de la vie conjugale* (1845), con illustrazioni, tra il teatrale e il fantastico, di Gavarni, mentre quasi in contemporanea usciva il volume definitivo delle *Petites misères* dall'editore Chlendorfsky interamente illustrate da Bertall.

Le vignette realizzate dall'artista per il testo di Balzac rappresentano, oltre ad una serie di illustrazioni proto-simboliste di sapore quasi surrealista⁴⁶, un vero campionario di immagini di vita domestica borghese degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, dal corteggiamento e dal contratto matrimoniale⁴⁷ – con evidenti retaggi hogarthiani – alle schermaglie in camera da letto, alle problematiche familiari alla vita in società, che danno il polso delle trasformazioni domestiche operate nel corso della prima metà del XIX secolo⁴⁸. Fondendo ritratto, scena di genere e scena fantastica, esse miscelano elementi tratti da Ga-

⁴² Sui rapporti tra Bertall e Balzac, si veda. BERTALL [CH.A. D'ARNOUX], *Souvenir intimes*, in «Figaro. Supplement littéraire», 20 agosto 1881; TH. BODIN, *Petites misères d'une préface*, in «L'Année balzacienne», 1980, 163-168; S. LE MEN, *Balzac, Gavarni, Bertall et les Petites Misères de la vie conjugale*, in «Romantisme», XIV (1984), 43, pp. 29-44; A. FIERRO, *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 91-102.

⁴³ *Ivi*, p. 91.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ H. DE BALZAC, *Philosophie de la vie conjugale à Paris - Chaussée d'Antin*, in *Le Diable à Paris*, I, pp. 165-211.

⁴⁶ Cfr. A. SBRILLI, *Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collages*, in *Engramma 100. Pensare per immagini*, «La Rivista di Engramma (ISSN 1826-901X)», 100, ottobre 2012, <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1159>; consultabile anche in versione PDF in <http://www.engramma.it/eOS2/archivio_pdf/100_larivistadiengramma.pdf> pp. 261-268 (266-267).

⁴⁷ Per il complesso sistema legato al matrimonio francese (e in generale europeo) ottocentesco, dal corteggiamento alla vita coniugale, si veda A. MARTIN-FUGIER, *I riti della vita privata nella borghesia*, in PERROT (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, cit., pp. 186-198. Si vedano poi, sulla famiglia moderna, DAUMARD, *La Bourgeoisie parisienne*, cit., pp. 326-336.

⁴⁸ Sulla trasformazione degli spazi nella prima metà del XIX secolo, cfr. VIDAL, DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée*, cit., pp. 75-85.



39. Bertall, illustrazione per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

varni (il costume), e da Grandville (il fantastico) con il concetto di libro illustrato, dove l'immagine, riflesso del testo, lo illustra e lo accompagna in maniera complementare, aumentando quel gusto tra il fantasioso e il reale che è proprio della scrittura di Balzac.

Come in analoghe scene di Daumier, le azioni ambientate in camera da letto vedono concentrata l'attenzione sul talamo dove i coniugi si ritrovano per dormire, per disquisire, per risolvere le schermaglie matrimoniali sul «cuscino coniugale» dove, un atto della battaglia dei sessi, si conclude «con delle onomatopee che indicano la pace»⁴⁹ (fig. 39). L'amplesso è rappresentato come fatto intimo e privato, ed è solo evocato, seppur l'apertura invita ad uno sguardo indiscreto: l'immagine libertina settecentesca è messa da parte dal perbenismo borghese. Eppure qualche retaggio sopravvive. La tenda che cela l'alcova è immobile, cade giù dritta come un sipario, non è il drappo movimentato di Fragonard ne *Le Verrou*, ma la camera da letto in disordine, per via degli abiti buttati sulle sedie, in un certo senso, sono l'ultima traccia della rappresentazione dell'amore galante del secolo precedente.

La *salle à manger* era il nuovo ambiente dedicato ai riti familiari che cominciavano a spostarsi dalla conversazione in salotto al pasto⁵⁰. Le scene ambientate in sala da pranzo – cene, colazioni, pasti dei bambini – nel testo sono simili, caratterizzate dal tavolo rotondo

⁴⁹ Cfr. BALZAC, *Piccole miserie della vita coniugale*, cit., p. 352.

⁵⁰ Cfr. VIDAL, DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée*, cit., pp. 188-190.



40-41. Bertall, scene ambientate in sala da pranzo, illustrazioni per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

42-43. Bertall, Riti sociali e familiari davanti al caminetto, illustrazioni per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

con la luce dall'alto che deve illuminare il circolo familiare (figg. 40-41)⁵¹. Il salotto tuttavia rimaneva il luogo deputato alle relazioni pubbliche o della conversazione coniugale. Caroline è rappresentata seduta davanti al caminetto, nell'atto di intrattenere un'ospite sotto lo sguardo preoccupato del marito, stante e appoggiato alla mensola, secondo una iconografia ricorrente della rappresentazione dell'uomo in società (figg. 42-43)⁵². Nel capitolo chiamato *Il tafano coniugale* con riferimento alle punzecchiature tipicamente femminile che colorano il *ménage*, il salotto risulta ben caratterizzato, il caminetto, lo specchio sopra di esso e i candelabri, i quadri che ornano la parete, fanno da sfondo ad una situazione di dialogo dove, di nuovo, l'uomo appare in piedi e la donna seduta in poltrona, codificando una distinzione comportamentale e visiva che ne sottolineano i rispettivi generi e ruoli⁵³.

⁵¹ Cfr. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit.

⁵² Cfr. BALZAC, *Piccole miserie della vita coniugale*, cit., pp. 22, 105.

⁵³ I manuali di bon ton codificavano l'usanza che voleva la signora, quando riceveva, seduta alla destra del cammino e l'uomo in piedi (cfr. MARTIN-FUGIER, *I riti della vita privata*, p. 164).



44. E. Lami, *Le Salon de la Comtesse Somailoff*, 1840, già Sotheby's (versione all'acquarello)



45. E. Lami, *La devote*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, IV, 1841 ca.

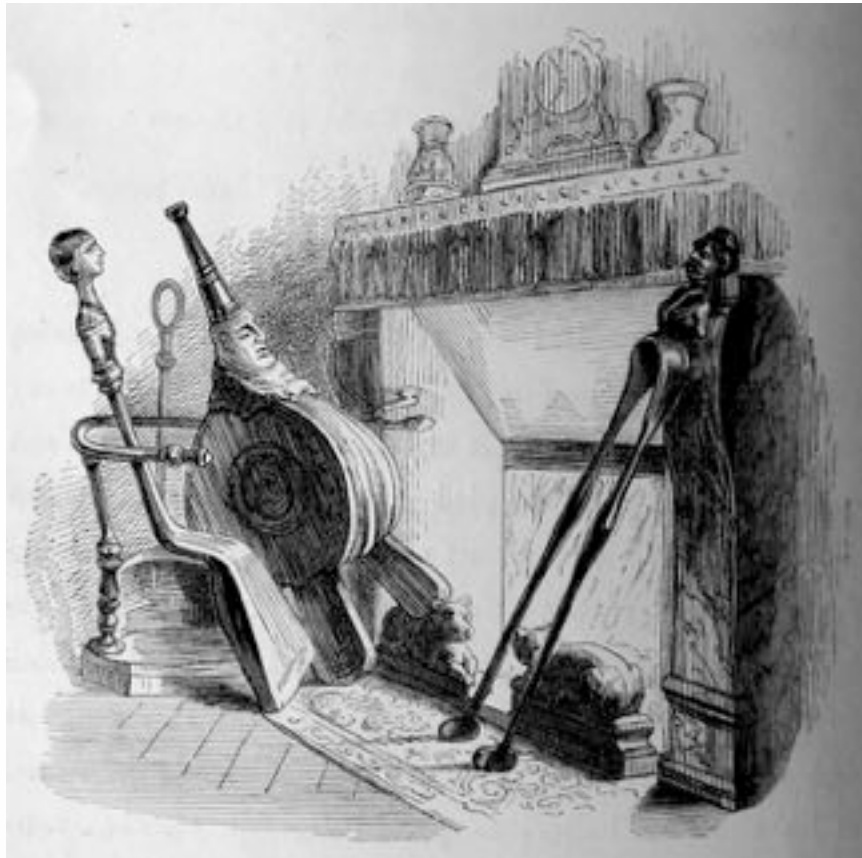
Questa impostazione è leggermente variata nel più significativo dei ritratti di gruppo in un interno di Eugene Lami⁵⁴ – recuperando l'impostazione della *conversation piece* settecentesca e rielaborandola in chiave moderna – *Le Salon de la Comtesse Somailoff* (1840, già Sotheby's, fig. 44)⁵⁵ dove la contessa, in quanto protagonista del suo salotto mondano e

⁵⁴ Su Lami e la sua opera si veda P.-A. LEMOISNE, *L'Œuvre d'Eugène Lami, 1800-1890. Lithographies, dessins, aquarelles, peintures. Essai d'un catalogue raisonné*, Champion, Paris 1914.

⁵⁵ Cfr. Sotheby's Monaco, *Tableaux et dessins anciens et du XIX^{ème} siècle* (Montecarlo, 5 dicembre 1992), lot. 64, p. 69. Esiste anche una versione ad acquarello dello stesso soggetto, cfr. Sotheby's, *Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Watercolours* (Londra, 12 giugno 1996), lot 11, p. 15, datato 1840. Per queste e per opere analoghe, cfr. LEMOISNE, *L'Œuvre d'Eugène Lami*, cit., nn. 736-751.

letterario compare in piedi al fianco del marito; in ogni caso si trattava di un'eccezione come dimostra il gruppo realizzato per *La devote* ne le *Les Français peints par eux-mêmes* incisa da Guillaumot (1841 ca., fig. 45)⁵⁶.

In ogni caso il concetto di casa e di vita domestica legata al *focolare*, al *coin de feu*, era e sarebbe stato per tutto l'Ottocento, il simbolo stesso della vita coniugale. Sintesi visiva e parodistica perfetta di questo aspetto è la vignetta di Grandville per il capitolo *Le Meilleure forme de gouvernement* di *Un Autre monde*, che illustra la visione di Puff, il protagonista, in risposta alla domanda di Krackq a proposito del suo matrimonio (fig. 46): «Je songe à couler mes jours dans mon ménage, devisant au coin de mon feu, oublieux, oublié. Nous mettons en commun ma femme et moi tous les fruits de notre expérience [...]. Crois-moi, cher ami, le bonheur est dans le mariage»⁵⁷. In questa immagine onirica, dove realtà e fantasia formano un tutt'uno, Grandville compendia il *cliché* matrimoniale attraverso il montaggio di elementi diversi, ma tutti intrinsecamente appartenenti a quel soggetto. Come nella *Venere all'Opera*, l'autore gioca con l'aderenza letterale della figura retori-



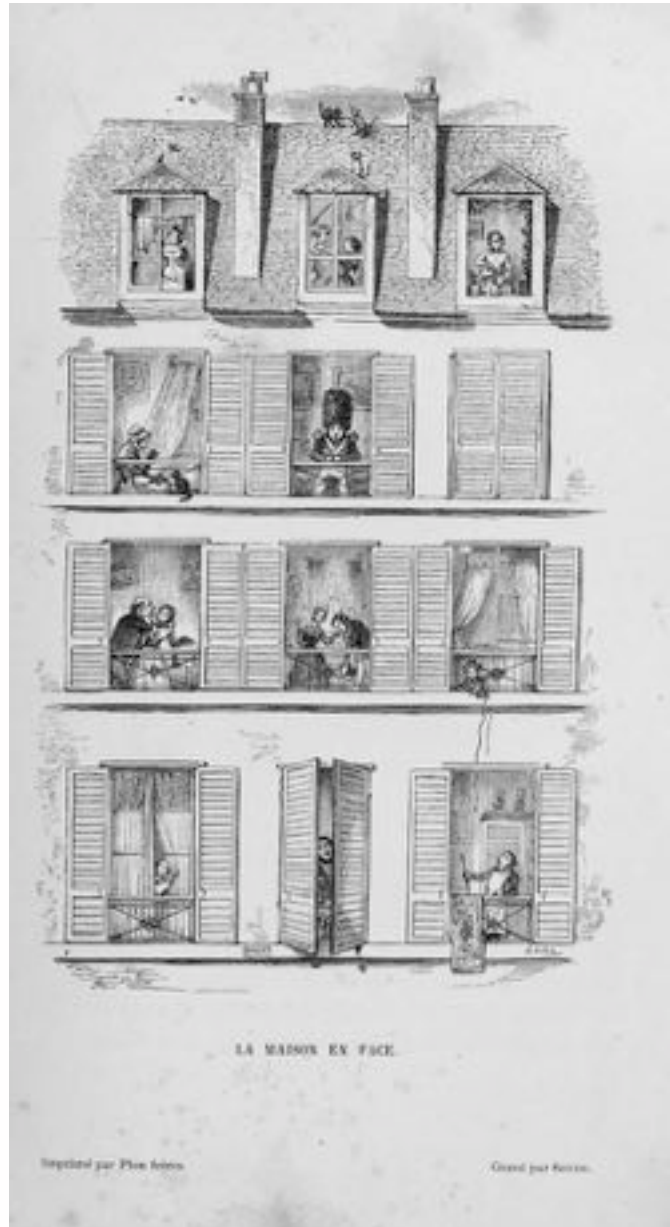
46. Grandville, il focolare domestico, illustrazione per *Un Autre monde*, 1844

⁵⁶ Cfr. J. JANIN, *La Devote*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, IV, Curmer, Paris 1841, p. 134.

⁵⁷ J.J. GRANDVILLE, *Un Autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions*, H. Fournier, Paris 1844, rist. anastatica, Mazzotta, Milano 1982, pp. 250-251.

ca⁵⁸: la metafora del *ménage* come focolare è resa dall'incontro di quegli oggetti che effettivamente si trovano attorno al caminetto – il mantice, la paletta, le tenaglie – e che diventano gli attori di una canonica serata intorno al fuoco, tra coniugi o con gli amici.

Il regno domestico è anche nelle *Petites misères* il dominio del privato, lo spazio che recinta la proprietà e che protegge soprattutto dagli occhi indiscreti dei dirimpettai grazie alle tende, alla «protezione della mussola che nasconde la sua intimità ai cinque piani del palazzo di fronte»⁵⁹. Tuttavia questo isolamento non impedisce l'atto voyeuristico dell'osservare quello che si svela, dalla propria finestra, nella finestra altrui. Essa diventa nelle immagini di Bertall un doppio dispositivo che permette di osservare contemporaneamente da dentro a fuori e da fuori a dentro. L'immagine che l'illustratore realizzò per inscenare la visione di Caroline (fig. 47)⁶⁰ verso la casa di fronte implicava che l'osservatore guardasse con gli occhi stessi della donna e allo stesso tempo che la protagonista fosse speculare ai personaggi che guardano verso di lei, in particolare la ragazza che sbuca da dietro una tenda in basso a sinistra. La rappresentazione dell'edificio rimanda, inoltre, all'immagine che l'illustratore aveva realizzato per «L'illustration», *Cinq étages du monde parisien* (1845, fig. 67)⁶¹, poi riproposta su *Le Diable à Pa-*



47. Bertall, *La casa di fronte*, illustrazione per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

⁵⁸ Per questo aspetto, cfr. A. NEGRI, *Grandville*, in *ivi*, p. VII. Su Grandville si vedano anche A. RENONCIAT, *La Vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Vilo, Courbevoie 1985 e PH. KAENEL, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève 2005 (I ed. Messene, Paris 1996).

⁵⁹ BALZAC, *Piccole miserie della vita coniugale*, cit., p. 173.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 28. Sulla finestra come soglia di un mondo bipolare tipico romanzo di costume ottocentesco fondato sulla coppia antitetica *salotto-boulevard*, cfr. PH. HAMON, *La finestra*, in R. CASARI (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaka Book, Milano 1996, p. 28.

⁶¹ Cfr. «L'illustration», 11 gennaio 1845.



48. Bertall, illustrazione per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846



49. H. Daumier, *Mœurs conjugales, Six mois de mariage*, 1839

ris⁶², nella quale la casa sezionata offriva all'osservatore voyeur la vista su quel che accadeva dietro le pareti altrui. In ogni caso, entrambe le immagini, e l'ipertrofia dell'immagine di per sé in quel preciso momento storico, sottolineava quell'ossessione dello sguardo, dell'osservare, dello spiare, insomma quella sorta di "dittatura" dell'occhio che appassionava la Parigi di Luigi Filippo e che è icasticamente sintetizzata nelle celebri immagini sineddotiche di Grandville⁶³.

Dal suo appartamento Caroline dunque osserva, come dal palco di un teatro, vari aspetti della vita degli altri, tra cui la felicità coniugale della giovane coppia davanti a lei, appagandosi delle piccole gioie di coloro che ancora non hanno conosciuto la noia del tran-tran quotidiano. La monotonia che sopraggiunge nella vita matrimoniale si esprime nelle interminabili serate passate in salotto, distillata in una immagine che richiama un *tòpos* della satira coniugale del tempo, ben rappresentata da Daumier in una scena dei suoi *Mœurs conjugales, Six mois de mariage. La Sympathie est le lien des âmes*. («Le Charivari», 28 luglio 1839, fig. 49). Del resto Bertall aveva certamente in mente quell'immagine nell'elaborazione della sua "scena di noia", poiché l'aveva citata nella rappresentazione di un Adolphe annoiato durante la vestizione di sua moglie per una serata



50. Bertall, illustrazione per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

⁶² Cfr. *infra* §4 e fig. 55

⁶³ A desempio la celebre vignetta della venne all'opera, che descrive il brano del capitolo Un amour d'un pantin et d'un étoile, «un femme admirablement belle prit place sur le devant. Aussitôt tous les yeux se tournèrent de son côté». Cfr. Grandville, *Un autre monde*, p. 101 e fig. p.102.

(fig. 50). Bertall, inoltre, aveva come punto di riferimento anche Gavarni la cui influenza è manifesta in alcune vignette che rappresentano i tentativi di riconciliazione di Adolphe con Caroline dopo l'ennesima schermaglia. Rispetto ai due grandi esempi, Bertall adottava uno stile più asciutto, discontinuo, meno legato alla cura della verisimiglianza espressiva e naturalistica. Daumier, per esempio, era molto attento, oltre alla caratterizzazione fisiognomica, alla cura dei dettagli dell'interno, come la carta da parati o le cornici dei dipinti; Gavarni, dal canto suo, era più concentrato sulla mimica delle pose e degli atteggiamenti, sulla resa delle stoffe, sulla messa in scena più arguta e ricercata, tutti aspetti che lo consacrano, forse più di Daumier perché meno caustico, il *chroniqueur* per eccellenza dei costumi della Monarchia di luglio⁶⁴.

II.3. Gavarni, peintre de mœurs modernes

Erich Auerbach considerava «la mimesi seria del quotidiano», vale a dire il contributo più importante della letteratura dell'Ottocento, frutto del legame esistente tra romanticismo e realismo⁶⁵. Nelle opere di Stendhal e Balzac, infatti, l'uomo vive la propria realtà di tutti i giorni e allo stesso tempo le passioni che da essa scaturiscono: la novità era dunque l'innescò del tragico nel quotidiano che comportava una decisa rottura con i principi di divisione degli stili e dei generi⁶⁶. Il concetto di serietà del quotidiano sottintende lo spostarsi dell'interesse culturale, tra gli anni Venti e gli anni Trenta del secolo, verso esperienze della vita comune delle classi medie che vivevano a pieno la storia contemporanea, delle dinamiche di famiglia e, soprattutto, dei costumi della vita moderna, concependo ciò che accadeva nella finzione narrativa come stato di eccezione nel fluire dalla vita ordinaria. In altre parole, la cultura borghese postnapoleonica fu la prima a trasformare il quotidiano in ideale etico⁶⁷. In quest'ottica sembra quasi che, come ha osservato Franco Moretti, lo «sfondo», il contesto, emerga lasciando invece l'azione principale, «il primo piano», in sordina⁶⁸.

Se Stendhal e, in misura maggiore, Balzac hanno emancipato il quotidiano elevandolo a stile serio⁶⁹, nella cultura visiva un ruolo di primo piano nello sdoganamento della rappresentazione della vita moderna – alla pari di Daumier a cui è peraltro attribuito il noto motto «il faut être de son temps»⁷⁰ – spetta a Guillaume Sulpice Chevalier noto come Paul

⁶⁴ Cfr. P.-A. LEMOISNE, *Gavarni. Peintre et lithographe*, I, 1804-1847, Floury, Paris 1924, p. 152.

⁶⁵ Cfr. E. AUERBACH, *Romantik und Realismus*, in tr. it., in ID., *Romanticismo e realismo, e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana, C. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 3-18 e ID., *Mimesis*, cit., pp. 253-255.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*, p. 254.

⁶⁷ Su alcuni di questi aspetti si veda G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 237-241.

⁶⁸ Cfr. F. MORETTI, *Il secolo serio*, in ID. (a cura di), *Il Romanzo*, cit., I, *Cultura del romanzo*, pp. 703-705.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Su questo concetto fondamentale per l'arte contemporanea, cfr. L. NOCHLIN, *Realism*, Penguin Books, Harmondsworth 1971, tr. it., *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino 2003 (I ed. 1979), pp. 63-97.

Gavarni⁷¹. Come già detto, la contiguità tra Balzac e Gavarni è un luogo comune della critica basato sostanzialmente sul rapporto di amicizia che li legava e sul comune interesse per la realtà: diceva Balzac dell'amico che «le secret de Gavarni c'est la nature prise sur le fait; c'est la vérité»⁷². I fratelli Goncourt, nella prima – e ancora fondamentale – monografia dedicata all'artista rintracciavano un parallelo più strettamente connesso alle rispettive poetiche, osservando che non solo l'illustratore iniziava un nuovo genere che «satirise, à la manière vive et spirituelle du théâtre, les vices, les défauts, les travers de la société de son époque, un genre qu'on pourrait appeler la *Comédie de mœurs au crayon*»⁷³, ma che «le crayon de Gavarni travaille, de même que la plume de Balzac, avec le souvenirs d'humanité emmagasinés dans sa mémoire»; ciascuno dei suoi personaggi era, poi, «un type qui porte, enfermé et résumé dans son dessin, toute une description physiologique qui veut celle du romancier. Gavarni est un portraitiste de types»⁷⁴. L'artista dunque, come lo scrittore, si approcciava alla realtà non riproducendola così com'era, ma filtrata dal suo pensiero, dalla sua immaginazione – nel modo in cui Baudelaire avrebbe voluto, più di vent'anni dopo, che si comportasse il *Peintre de la vie moderne* – sintetizzando il tutto in una serie di figure-tipo. György Lukács, del resto considerava a proposito di Balzac, che «la categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale»⁷⁵. Come Balzac, a conti fatti, Gavarni non era perfettamente reale, ma creava situazioni e personaggi paradigmatici in equilibrio tra narrazione verosimile ed eccesso teatrale.

Già negli anni Venti dell'Ottocento, affidando i suoi pensieri ad alcune note scritte su un taccuino di cui danno notizia i Goncourt, Gavarni si proponeva di voler cogliere i propri soggetti – anche in prospettiva letteraria – dalla vita ordinaria, limitandosi a riportare quanto esperiva durante le *flâneries* cittadine: in questi termini i progetti più interessanti appaiono *Voyages pittoresques dans le bazars et passages de Paris*, *Vue épisodiques de Paris*, oppure un libro di *esquisses des mœurs* tratti dal vero, *Parisiennes*, oltre che una storia della litografia⁷⁶. L'occhio osservatore sulla vita parigina, sulle abitudini e i costumi, è un *leit-motiv* negli scritti dell'artista che sintetizzava, sempre sulle pagine di un taccuino, in una dichiarazione di poetica chiara e decisa: «c'est après nature qu'il faut tout peindre. Je veux tachygraphier»⁷⁷. In quest'ottica Gavarni si sentiva figlio del suo tempo poiché individuava

⁷¹ J. e E. DE GONCOURT, *Gavarni: l'homme et l'œuvre*, Paris 1912 (I ed. 1870).

⁷² H. DE BALZAC, *Travestissements pour 1832*, in «L'Artiste», 4 marzo 1832, riportato in GONCOURT, *Gavarni*, cit., p. 102.

⁷³ *Ivi*, p. 166.

⁷⁴ *Ivi*, p. 167.

⁷⁵ G. LUKÁCS, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták*, Szikra, Budapest 1946, tr. it. *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976 (I ed. 1950), p. 15.

⁷⁶ *Ivi*, p. 44-45.

⁷⁷ *Ivi*, p. 67. Il termine '*tachygraphier*' traducibile con 'tachigrafare' e attualizzabile con il termine 'stenografare' o in generale 'registrare' era un termine fortemente in uso nella Francia della Restaurazione e della Monarchia di luglio, e implicava la volontà dell'artista di accostarsi alla realtà con il massimo di fedeltà possibile. Su questo termine e le sue implicazioni anche in relazione a Gavarni e alla letteratura delle *physiologies*, cfr. G. MATORÉ, *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Librairie Droz, Genève-Lille 1951, pp. 121-123.

come peculiarità ottocentesca il gusto tutto nuovo e specifico per l'osservazione pittoresca dei costumi⁷⁸. Nella formazione di questa poetica della vita moderna *ante litteram*, contribuì la collaborazione dal 1830 alla rivista «La Mode» intorno alla quale orbitavano personalità come Eugene Sue, Henry Monnier, Achille Devéria e Balzac⁷⁹; fu lì che lo scrittore lo invitò a leggere *La Physiologie du mariage* e a illustrare *La Peau de chagrin*⁸⁰, lo introdusse ne «L'Artiste» (la principale rivista artistica del periodo), ne «La Silhouette» e nei più importanti salotti parigini. Le opere di questo momento – per lo più litografie, acquerelli, piccoli oli – erano ancora degli schizzi molto *charmant*, in linea con opere analoghe di Lami e Devéria, di sapore mondano e salottiero, ma in cui è ben chiara la cura della caratterizzazione ambientale, risentono effettivamente di queste frequentazioni.

Nondimeno, rispetto alla pittura di genere coeva, al tempo in grande sviluppo, Gavarni appariva più innovativo appunto perché legato alla registrazione della modernità; Gautier nel 1848 sosteneva che, insieme a Lami, era uno dei pochi a possedere «le sentiment de la vie moderne»⁸¹. Negli anni della Restaurazione e di Luigi Filippo la pittura di genere godeva di larga fortuna⁸², piaceva molto al grande pubblico – in quel periodo il genere aumentò anche il numero di presenze al Salon – proprio perché strettamente connessa ai ceti emergenti; ad essa si sentivano più affini poiché da una parte vi vedevano riflessi i propri ideali, dall'altra la trovano più rispondente ai propri gusti, alle proprie tasche e, visto che si trattava per lo più di piccoli quadri, alle proprie pareti domestiche⁸³. Tuttavia, va osservato che la pittura di genere non era comunque quella più avanzata, dal momento che i soggetti di storia tradizionale erano riusciti, con il Neoclassicismo, a farla franca sul *petit goût* che si proponeva come alternativa moderna alla tradizione. In realtà, era il paesaggio che offriva, con la Scuola di Barbizon, l'unica alternativa migliore ai soggetti storici, ma la crescente presenza della pittura di genere, supportata soprattutto dalla critica progressista⁸⁴, significava lo stesso registrare uno scarto rispetto al recente passato nella schematica gerarchizzazione. L'appoggio della critica dipendeva dal fatto che quei dipinti ritraevano la vita di tutti i giorni, soprattutto delle classi più umili, proponendo scene familiari o rustiche, molto spesso con una spiccata vena patetica e pietistica, e quasi sempre con intenti moralizzanti ed edificanti, come testimoniano i lavori di Pierre Duval Le Camus (fig. 51). Sebbene alcuni come Lami e Devéria, iniziarono a introdurre nei dipinti di genere la registrazione della vita mondana dell'alta società, le novità compositive e linguistiche più interessanti

⁷⁸ GONCOURT, *Gavarni*, cit., p. 66

⁷⁹ LEMOISNE, *Gavarni*, cit., p. 36.

⁸⁰ Sui rapporti tra Gavarni e Balzac, cfr. *ivi*, p. 41-47 e GONCOURT, *Gavarni*, cit., p. 86; A. KLEINERT, *Les débuts de Gavarni, peintre des mœurs et des modes parisiennes*, in «Gazette des beaux-arts», CXXXIV (1999), p. 221; R. PIERROT, *Balzac et Gavarni, documents inédits*, in «Études balzacienes», 5-6 (1958), pp. 153-159.

⁸¹ TH. GAUTIER, *Salon de 1848*, in «La Presse», 7 maggio 1848.

⁸² Cfr. L. AMBROSINI, *Genre Painting under the Restoration and July Monarchy: The Critics Confront Popular Art*, in «Gazette des beaux-arts», CXXV (1995), pp. 41-52. Sulla pittura francese della Monarchia di luglio si vedano, L. ROSENTHAL, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Renouard, Paris 1914 e A. BOIME, *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

⁸³ Sull'evoluzione della domanda di dipinti per la casa, cfr. E.H. GOMBRICH, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Phaidon, Londra 2011 (I ed. 1999), pp. 108-135.

⁸⁴ Cfr. AMBROSINI, *Genre Painting*, cit., pp. 49-50.



51. P. Duval Le Camus, *La Nourrice*, 1831, Parigi, Musée du Louvre



52. *Le Bon Genre*, 1827, tavole 38 e 106,

provenivano, come più volte detto, dalla litografia e dalla grafica popolare. Gli illustratori davano alla scena di genere un'aria più cinica e realista, rifiutando il pietismo e denunciavano con l'arma del sarcasmo; ma al di là del contenuto, il riferimento, piuttosto che alla pittura coeva, era all'analisi dei costumi settecentesca, ad esempio dei *Tableaux de mœurs*, traghettata nel romanticismo da Louis-Léopold Boilly e dalle tavole de *Le Bon Genre*⁸⁵ (fig. 52). Una vignetta doppia di Henri Monnier, del resto, sottolineava, intorno al 1829, il rapporto con l'immagine settecentesca attraverso la rappresentazione di una scena di corteggiamento in un interno, *Jadis/ Aujourd'hui*⁸⁶ (fig. 53). L'aspetto interessante di questa doppia vignetta, non risiede soltanto nell'esplicitare il legame di continuità con il *petit goût* del secolo precedente, sentito come il modello ideale per la costruzione di vignette ammiccanti e saporose che parlassero del quotidiano moderno, ma anche nella scansione tempo-

⁸⁵ Cfr. *Observations sur les modes et les usages de Paris, pour servir d'explication aux 115 caricatures publiées sous le titre de Bon Genre, depuis le commencement du Dix-Neuvième siècle*, Pierre de le Mésangère, Paris 1827. Si tratta di tavole che raccontano la vita quotidiana dell'Impero e della restaurazione in continuità con i *Tableaux de mœurs*, ma seguendo una visione più sintetica e meno caratterizzata nella descrizione dei contesti, ma che sono l'anello di congiunzione tra il Settecento e i disegni di Monnier, per esempio, e in generale con *les croquis de mœurs*.

⁸⁶ Cfr. CHAMPFLEURY, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre. Avec un catalogue complet de l'œuvre*, E. Dentu, Paris 1879, p. 335. Su Monnier, si veda anche A. MARIE, *L'Art et la vie romantiques: Henry Monnier (1799-1877)*, Floury, Paris 1931.



53. H. Monnier, *Jadis/ Aujourd'hui*, 1829 c.



54. W. Hogarth, *Before and After*, 1736



55. Gavarni, *Elle va chanter/ Elle a chanté*, 1840 ca., collezione privata

rale binaria del 'prima' e del 'dopo' che aveva i suoi modelli in De Troy e Hogarth (fig. 54)⁸⁷. Testimonianza di questo interesse, sono due serie, *Un jour avant le mariage/ Un an après le mariage* di Devéria (litografie del 1829) e due disegni *Elle va chanter/ Elle a chanté* di Gavarni (fig. 55)⁸⁸, un'allusione quest'ultima al debutto in società di una giovane e del conseguente seguito di ammiratori. Non è un caso, quindi, che i Goncourt insistessero sul

⁸⁷ Cfr. *supra*, capitolo I, § II.2, p. 8.

⁸⁸ Cfr. Artcurial, *Dessins anciens et du XIX^e siècle*, Hôtel Marcel Dassault, (Parigi, 30 marzo 2011), lot. 118, pp. 106-107.



56. J.-F. De Troy, *La déclaration d'amour*, 1724, collezione privata



57. H. Daumier, *Exploitation de l'amour - Robert Macaire*, serie *Caricaturana* n. 45, 1837



58. Gavarni, scena di seduzione, da P.-A. Lemoisne, *Gavarni*, 1924

parallelo tra Gavarni e i disegnatori del XVIII secolo (altra loro, nota, passione) in particolare nella cura con cui rendeva dettagli della moda e dei tessuti. Scene di corteggiamento di quest'ultimo, numerose nella celebre serie delle *Lorettes* (1841-42, fig. 58), come anche in alcune tavole di Daumier (fig. 57), lasciano intravedere in filigrana i *tableaux de mode* di Jean-François De Troy (fig. 56), che li aiutano a concentrare la scena solo sui due protagonisti grazie ad un punto di vista più ravvicinato rispetto, ad esempio alle impaginazioni più ariose di Monnier. I retaggi della pittura settecentesca si evincono, ancora, in un'illustrazione tratta da *Rue neuve de Petits Champ* ne *Les Rues de Paris*, volume dedicato alla vita delle principali vie parigine, che citava *La Toilette* di Boucher, mentre la tavola di Jean Michel Moreau le Jeune, *Le Souper fin*, per i *Tableaux de mœurs* (fig. 59), ha offerto un possibile modello sia per *Le Souper au petit jour* di Gavarni (1837, fig. 60) che per una cena intima di Grandville (in *Petite misères de la vie humaine*, 1843, fig. 61)⁸⁹, modello poi ancora



59. J.-M. Moreau le Jeune, *Le Souper fin*, in *Monument du costume* [...], 1777



60. Gavarni, *Le Souper au petit jour*, 1837



61. Grandville, vignetta in *Petite misères de la vie humaine*, 1843

⁸⁹ OLD NICK[P.-É. DAURAND-FORGUES] e GRANDVILLE, *Petites misères de la vie humaine*, H. Fournier, Paris 1843, p. 260.

ripreso da James Whistler quando, nei primi lavori, disegnava scene di vita di *bohème* su modello di Gavarni. Questo gusto per il Settecento si inseriva, ad ogni modo, in un contesto di generale rivalutazione – anche in chiave nazionalistica – che investiva quegli anni, durante i quali si vedevano sorgere i primi interessi critici, le prime mostre e soprattutto una rinnovata propensione al collezionismo⁹⁰, legato, questo, forse alla predilezione per un'arte che esaltasse gli aspetti più terreni della vita e, in definitiva, più legata agli ideali borghesi che si andavano affermando.

Va detto che Gavarni e i suoi colleghi optavano per l'illustrazione poiché era un mezzo che aveva una duplice potenzialità: in primo luogo, la velocità di esecuzione permetteva di dare il senso della flagranza dell'attimo catturato; poi, essendo un territorio non vincolato alle rigidità delle regole accademiche, permetteva un certo grado di innovazione⁹¹. Essendo un campo *intersemiotico* – si intrecciano immagine, letteratura e teatro – ma sostanzialmente autonomo, nota Segolene Le Men, essa ha potuto giocare un ruolo centrale nella creazione di una nuova iconografia, incrinando quel muro di distinzione tra cultura alta e cultura bassa che fu uno dei fondamenti dell'arte più avanzata nei decenni successivi⁹².

La caricatura ha avuto in questa prospettiva un'importanza centrale a partire soprattutto dall'attività di Charles Philipon e della Maison Aubert che si proponeva di realizzare un tipo di raffigurazione che parlasse a tutti e che aggiornasse l'immagine popolare per eccellenza, *l'image d'Epinal*, avendo come modello la caricatura inglese contemporanea e settecentesca. Le leggi censorie nei confronti della caricatura politica del 1835, come detto, segnarono un discrimine poiché costrinsero i disegnatori umoristici a ripiegare verso la caricatura di costume, i cui primi frutti possono rintracciarsi ne *Les Types français* di Daumier e Travies (questi aveva iniziato a lavorarci già dal 1832) che comparirono su «Le Chiarivari» tra il 1835 e il 1836⁹³. Usando un linguaggio descrittivo nuovo, più realista, che analizzava più profondamente l'atmosfera, le espressioni, i caratteri, i più minuziosi dettagli di costume e di ambientazione dei personaggi⁹⁴, la caricatura di tipi voleva offrire una struttura coerente di Parigi e delle sue classi sociali mostrandone le differenze in maniera sintetica e sineddotica, partendo dal generale ambientale (per esempio, sottolineando le distinzioni, facendo leva sul fatto che ogni quartiere corrispondeva ad una classe sociale) e scendendo nel particolare del tipo che riassumeva in sé intere categorie di persone⁹⁵.

⁹⁰ Su questo aspetto si veda il recente saggio di M.M. DUBREUIL, *The Taste for Eighteenth-century Painting and the Art Market Between 1830 and 1860 as Regards the La Caze Collection*, in FAROULT, PRETI, VOGTHERR (a cura di), *Delicious Decadence*, cit., pp. 17-27.

⁹¹ Cfr. S. LE MEN, *Introduction. Iconographie et illustration*, in *L'illustration. Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), Paris, 1993-1994, Klincksieck, Paris 1999, p. 13.

⁹² Per questi aspetti in generale, si vedano TH. CROW, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, in Id., *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven - London 1996, pp. 3-37 e *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1990-1991), a cura di K. Varnedoe, A. Gopnik, MoMA, New York 1990; su questo aspetto nel periodo trattato, P. TEN-DOESSCHATE CHU, G.P. WEISBERG (a cura di), *The Popularization of Images: Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton University Press, Princeton 1994.

⁹³ Cfr. LE MEN, *Pour rire!*, cit., pp. 86-87.

⁹⁴ Cfr. J. CUNO, *Violence, satire et types sociaux dans les arts graphiques durant la monarchie de Juillet*, in *L'illustration*, cit., p. 293.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 297.

Quello appena delineato era il contesto in cui Gavarni muoveva i primi passi nell'ambito della caricatura di costume. Se la *suite* dedicata a *Robert Macaire* di Daumier inaugurava quel tipo di satira, le *Fourberies des femmes: en matière de sentiment* di Gavarni (prima serie, 1837), pubblicate su «Le Chiarivari» segnavano l'approdo dell'artista in quel mondo. Il riferimento al *Macaire* non è casuale: questo studio sulla donna, che punta l'attenzione sulla sua falsità, sull'ipocrisia, sulle piccole macchinazioni per ottenere ciò che vuole, era ciò che l'artista propose invece del contraltare femminile di Robert Macaire richiesto da Philippon⁹⁶. Le protagoniste sono colte nel loro *milieu*, nella vita di tutti i giorni, così come quelli de *La boîte aux lettres*, punto di partenza della poetica più nota di Gavarni; con gli *Etudiants de Paris* (1839-40) – ideale *pendant* della *suite* sulle *Grisette* di Henri Monnier (1825) – il disegnatore raggiunse una maturità tecnica e stilistica più consapevole, creando «veritables tranches de vie»⁹⁷, nelle quali giocava un ruolo importante, per il successo, la *verve* ironica e la riconoscibilità di attitudini e situazioni. Esattamente in questo si evidenzia la differenza con Daumier: se quest'ultimo si concentrava molto sulla resa caricaturale dei personaggi e dunque sugli aspetti legati alla fisiognomica e all'espressione dei volti, Gavarni giocava tutto sull'originalità della *mise en page* grazie ad una cura registica nella scelta delle pose dei suoi personaggi e delle azioni che svolgono. In entrambi, tuttavia, l'effetto comico scaturisce dall'unione inscindibile di testo e immagine. In Gavarni soprattutto, dove la deformazione è meno accentuata, il valore di *iconotesto*⁹⁸ delle sue tavole è più importante: le immagini infatti possono apparire come tranquille rappresentazioni “naturalistiche” (il che non ne diminuisce il portato innovativo); l'effetto ironico e comico scatta nel momento in cui si aggiunge la lettura della didascalia, sempre molto in contrasto con l'apparente neutralità dell'immagine⁹⁹. Anche in questo sottile gioco di apparenza e realtà si nascondeva cinicamente la critica alla società.

L'arte di Gavarni è «la peinture fidèle de la physionomie, du geste, du costume, du décor»¹⁰⁰. Le composizioni sono insolite, con figure prese spesso di spalle o con i volti coperti, tratteggiate con una mimica gestuale e una rilassatezza di pose (le ginocchia piegate sul divano o le gambe che penzolano dalla ringhiera del letto) estremamente moderne; le attitudini sono molto informali, le coppie sono colte in abbracci o effusioni, così come genitori e figli. La scenografia di questo mondo, gli appartamenti e la strada soprattutto, testimoniano la volontà di Gavarni di rappresentare in maniera esatta i contesti delle vite dei suoi personaggi, dalle *grisettes* che si muovono tra le mansarde disordinate da *vie de bohème* degli *Etudiants de Paris* e le celle carcerarie di *Clichy*, agli *Enfants terribles* che com-

⁹⁶ Cfr. LE MEN, *Pour rire!*, cit., p. 94 e GONCOURT, pp. 163-166.

⁹⁷ LEMOISNE, *Gavarni*, p. 85.

⁹⁸ Il termine iconotesto si riferisce a prodotti in cui il verbale e il visuale, parole e immagini, si mescolano e cooperano per la creazione di un significato; su questi aspetti si vedano, P. WAGNER, *Reading the Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, Reaktion Books, London 1995 e L. LOUVEL, *Poetics of the Iconotext*, Ashgate, Farnham-Burlington 2011.

⁹⁹ La serie *Les Enfants terribles* (1844) è una delle più paradigmatiche in questo senso, cfr. T. DOLAN, *Upsetting the Hierarchy*, *Gavarni's Les Enfants terribles and Family Life during the "Monarchie de Juillet"*, in «Gazette des Beaux-Arts», CIX (1987), pp. 152-158 (153-154).

¹⁰⁰ GONCOURT, p. 269.



62. Gavarni, *Les Enfants Terribles*, in «Le Charivari», 1838- 42, n.6



63. Gavarni, *Fourberies des femmes*, in «Le Charivari» 1837



64. Gavarni, *Les Lorettes*, in «Le Charivari», 1841 n. 6



65. Gavarni, *Les Lorettes*, in «Le Charivari», 1840-41 n. 11



66. *Rue de Rivoli* in *Les Rues de Paris. Paris ancien et moderne*, 1844

binano guai nel salotto buono (fig. 62, tav. X-XI). Tutto quello che compare sulla scena – impaginata con un taglio casuale e un punto di vista ravvicinato – serve ad accentuare il senso di realtà: *intérieurs* e dettagli d'arredo si muovono insieme ai personaggi, tanto che i Goncourt parlavano di essi come di «un sorte de théâtre mobile, de lanterne magique des intérieurs»¹⁰¹. La costruzione di questi interni è essenziale, a volte il luogo in cui si svolge la scena può essere la soglia di una porta o un divano; altre volte gli spazi domestici sono evocati da connotatori ambientali quali un quadro alla parete, un *guéridon*, una tenda; in altri casi si trova una costruzione spaziale più ariosa come in alcune tavole delle *Fourberies des femmes*, dove la presenza di una finestra dà la sensazione della circolarità dell'aria (fig. 63).

La *lorette* è la figura che più di ogni altra ha legato la sua fama a Gavarni¹⁰²; la *suite* a lei dedicata su «Le Chiarivari» tra il 1841 e il 1842, fu quella di maggior successo dopo il *Robert Macaire* di Daumier. Si trattava di giovani donne mantenute da amanti borghesi o facoltosi, che vivevano nel quartiere intorno alla chiesa di Notre-Dame-de-Lorette¹⁰³ dalla quale prendevano il nome. Le vignette di Gavarni raccontano la loro vita quotidiana mentre scorre, nelle loro monocamere, tra chiacchiere con le amiche e il ricevimento dell'amante di turno. *Tòpos* di questi incontri amorosi è il divano dove essi avvengono, il pezzo d'arredo fondamentale e, per così dire, il loro trono (fig. 64)¹⁰⁴, il centro di quel regno misero, una stanzetta singola disordinata, ingentilita da qualche quadretto appeso, da uno specchio, da una tenda, e un *guéridon* come superficie d'appoggio (fig. 65, tav. XII-XIII). Alla semplicità forzata di questi alloggi si contrapponeva l'agognato salone della grande borghesia di Rue de Rivoli (fig. 66)¹⁰⁵, residenze degli uomini che le mantenevano e alle quali aspiravano presto di poter accedere: come Gavarni e i suoi contemporanei sottolineavano, ad ogni categoria poteva corrispondere una sola dimora che era espressione, anche visiva, del proprio mondo.

II.4. Types et intérieurs: la rappresentazione degli interni nella «letteratura panoramatica»

Nel secondo volume de *Le Diable à Paris* (1845) è riproposta la tavola di Bertall le *Cinq étages du monde parisien* eseguita per «L'Illustration», citata poco sopra, con il titolo *Coup d'un maison parisienne le 1^{er} Janvier 1845* (fig. 67), che illustra, con uno spaccato sui cinque piani del palazzo, la divisione sociale parigina in base al rispettivo alloggio. Ogni piano corrisponde ad un gradino della scala sociale, dai portieri e la cucina al piano terra, agli artisti e operai del sottotetto, passando per il piano nobile con la famiglia alto-borghese (se

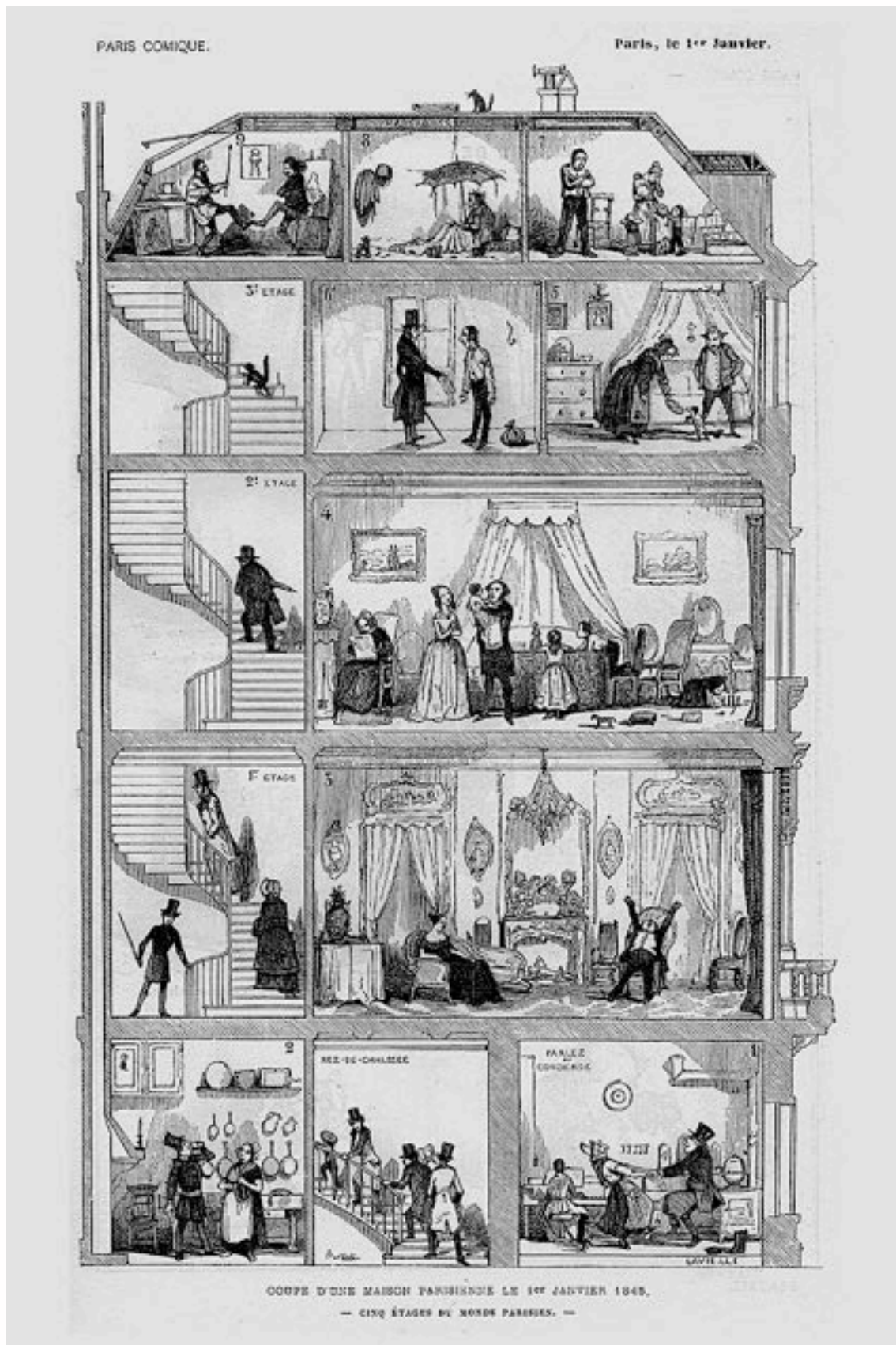
¹⁰¹ *ivi*, p. 266

¹⁰² Cfr. *ivi*, pp. 212-216 e LEMOISNE, *Gavarni*, pp. 128-146

¹⁰³ Cfr. A. SECOND, *Rue Notre-Dame-de-Lorette*, in *Les Rues de Paris. Paris ancien et moderne; origines, histoire, monuments, costumes, mœurs, chroniques et traditions*, Kugelmann, Paris 1844, I, pp. 131-140. Physiologie de la Lorette.

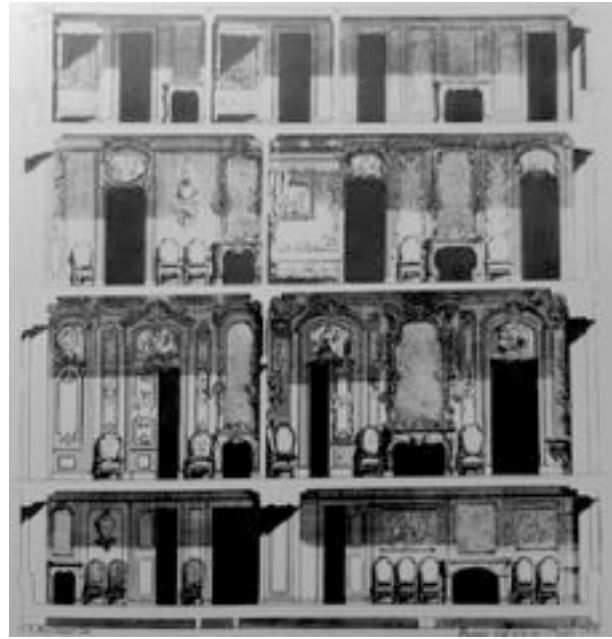
¹⁰⁴ Cfr. GONCOURT, *Gavarni*, p. 213 e LEMOISNE, *Gavarni*, p. 138.

¹⁰⁵ Cfr. M. DE RÉVEL, *Rue de Rivoli*, in *Les Rues de Paris*, cit., II, p. 319.



67. Bertall, *Cinq étages du monde parisien*, in «L'Illustration», 11 gennaio 1845. ripubblicato come *Coup d'un maison parisienne le 1er Janvier 1845* in «Le Diable à Paris», II, 1845.

non aristocratica) e i piani intermedi occupati dalla media e piccola borghesia. Si tratta di una classificazione iconica e iconografica degli interni parigini dell'età di Luigi Filippo, la quale rende testimonianza dell'idea di una tipizzazione che vede nella casa l'espressione precipua del suo abitante. Seguendo questa divisione, emerge come l'ambiente per eccellenza dell'alta borghesia sia il salone, stanza di rappresentanza per antonomasia, caratterizzato dalla presenza centrale del caminetto. Le linee sono quelle rococò, stile che di per sé rimanda a una necessità di emulazione di costumi dell'aristocrazia d'*ancien regime*, che la borghesia si apprestava a sostituire. La dimora medio-borghese ricorda quelle viste nella maggior



68. J.-A. Meissonnier, *Maison du Sieur Brethous in Bayonne*, 1729-34, (da *Œuvre de Juste Aurèle Meissonnier*, Huquier, Paris 1745), Londra, Victoria & Albert Museum

parte delle opere di Daumier e Gavarni, oltre che nei disegni che contemporaneamente lo stesso Bertall realizzava per *Petites misères* di Balzac, equivalenti anche nello stile. Nell'immagine è condensata quell'idea di famiglia moderna patriarcale di cui si è parlato sopra, sulla scorta di Baudrillard, fondata sul binomio *camera da letto-sala da pranzo* quali spazi simbolici del *ménage* familiare e coniugale, dove il letto e il tavolo, al centro della stanza, si trasfigurano in monumenti di quelle relazioni. La presenza dei bambini e del loro mondo è segnata dalla presenza dei loro giocattoli, in analogia ai ritratti familiari – ai quali, in un certo senso, l'immagine sembra rimandare – mentre al fianco dell'immancabile caminetto-focolare, siede un'anziana, fisica presenza della storia della famiglia: il passato, il presente e il futuro distillati in un unico istante. Solo la camera da letto, caratterizza invece lo spazio della famiglia piccolo-borghese, dove i coniugi non più giovani concentrano tutte le proprie attenzioni sull'animale da compagnia. Una sedia e una branda costituiscono l'ambiente domestico del proletario e della sua numerosa famiglia. L'intero disegno è, in ultima analisi, una raffigurazione allegorica del mondo sociale moderno che fa uso di uno schema compositivo desunto dalle rappresentazioni architettoniche in sezione, soprattutto settecentesche, che suddividevano gli *hôtels* in appartamenti e stanze, un esempio del quale è offerto dal progetto della *Maison du Sieur Brethous* in Bayonne, di Juste-Aurèle Meissonnier (1729-34, da *Œuvre de Juste Aurèle Meissonnier*, Huquier, Paris 1745; Londra, Victoria & Albert Museum, fig. 68).

La classificazione dei ceti francesi attraverso il loro *intérieur*, rimandava come detto a una necessità di tipizzazione che negli anni Quaranta caratterizzava la cultura francese e che si raggrumava attorno alle celebri *Physiologies*, delle quali *Les Français peints par eux-*

*mêmes*¹⁰⁶ rappresentava la summa. Questo era, assieme a *La Grande Ville* (1842-43) e *Le Diable à Paris* (1845-46), il principale di una serie di albi o di studi di costume (*encyclopédie de mœurs*) che catalogavano, classificavano, analizzavano e raccontavano la vita quotidiana della Francia di Luigi Filippo, e rappresentavano – nella collaborazione tra i massimi scrittori, da Balzac a De Musset a George Sand, e i maggiori litografi del tempo, Daumier, Gavarni, Grandville e Bertall in testa¹⁰⁷ – uno degli incontri più fecondi tra arte e scrittura del XIX secolo, oltre che il capitolo più interessante della gestazione di una iconografia della vita moderna. Questo insieme di immagini e testi era definito da Walter Benjamin *Lettérature Panoramatica* in relazione al *panorama*, poiché vi vedeva realizzata nel particolare, la visione generale e “paesaggistica” proposta da quest’ultimo¹⁰⁸.

Lo scopo principale de *Les Français peints par eux-mêmes* era quello di sintetizzare interi gruppi di personaggi parigini per mezzo del concetto di ‘type’¹⁰⁹. Se le *physiologies* avevano contribuito a trasformare il mondo urbano in un insieme di stereotipi che aiutavano a renderlo più familiare, il ‘tipo’ era l’individuazione di un unico personaggio che ne raccogliesse l’originalità e la fisionomia. Era un concetto soprattutto visuale che si legava da un lato alla classificazione botanica e zoologica, dall’altra agli studi sulla fisiognomica di Johann Caspar Lavater. In ogni caso tutta l’idea del volume si basava sull’idea che la nazione moderna fosse il frutto del montaggio eteroclitico di elementi singoli e diversi. Quest’immagine frammentata, del resto, non era altro che la concezione capitalistica ottocentesca che faceva della serialità uno dei suoi paradigmi i cui esempi principali erano le serie litografiche e i *feuilleton*, in entrambi i casi espedienti legati ad un mercato di massa dell’editoria giornalistica. *Les Français peints par eux-mêmes* non fu altro che uno dei primi fenomeni di massa, anticipato da una campagna pubblicitaria e di sottoscrizione senza pari sino a quel momento, che gli permise di divenire la pubblicazione più conosciuta e, forse, più ristampata dell’Ottocento francese.

La concezione di questo *sistema verbo-visivo* era congegnato in modo tale che il testo e le diverse immagini assolvessero ad uno specifico scopo, arrivando a realizzare un sistema dove *tout se tient*: Il *type* colorato in frontespizio dell’articolo riassumeva tutta la sezione ad esso dedicata. La *tête de page* era una “scena” che ne indicava il *milieu* familiare, il suo contesto¹¹⁰, in apertura del brano, mentre la *lettre* e le *cul de lampe* erano spesso nature

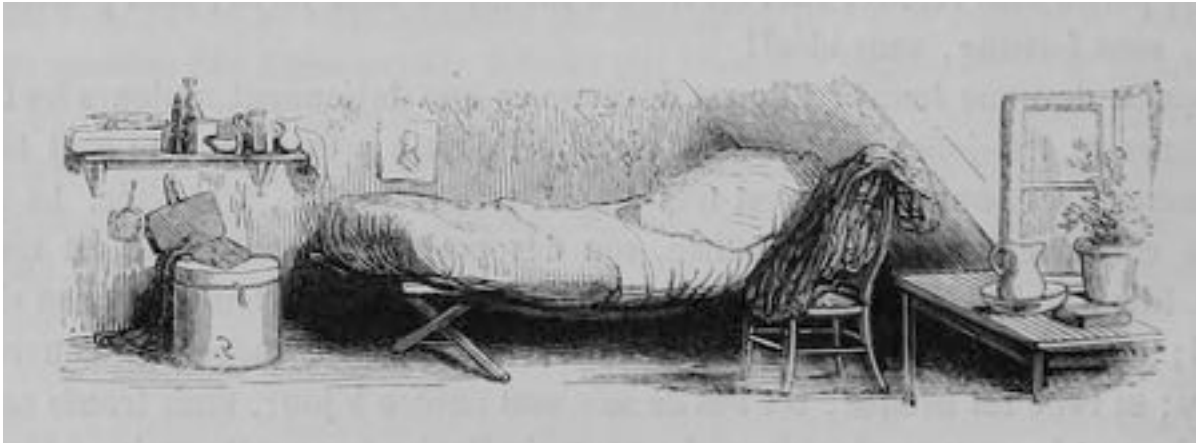
¹⁰⁶ *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, 8 voll., Léon Curmer, Paris 1840-42. Sulla letteratura delle *physiologies*, si veda N. PREISS-BASSET, *Les physiologies, un miroir en miettes*, in *Les Français peints par eux-mêmes: panorama social du XIX^e siècle*, catalogo della mostra-dossier (Parigi, Musée d’Orsay, 1993), a cura di S. Le Men, L. Abélès, Réunion des musées nationaux, Paris 1993, pp. 62-67. La letteratura panoramatica trovava la sua origine nei volumi che riprendevano, nel primo trentennio del XIX secolo, *Tableau de Paris* di Louis-Sébastien Mercier, come *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (1832-34), segnando un prodotto tipico della Monarchia di luglio, tutti corrispettivi popolari della *Comédie humaine* di Balzac. Per un approfondimento, cfr. LE MEN, *Pour rire!*, cit., pp. 125-153.

¹⁰⁷ Cfr. S. LE MEN, *Peints par eux-mêmes...*, in *Les Français peints* 1993, pp. 4-46 (5-6).

¹⁰⁸ Cfr. BENJAMIN, I «passages», cit., p. 8; Sul panorama si veda S. BORDINI, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984.

¹⁰⁹ Per questi aspetti si veda N. PREISS-BASSET, *Le Type dans les Physiologies*, in M.T. CARACCILO, S. LE MEN (a cura di), *L’illustration*, cit., pp. 331-338; LE MEN, *Peints par eux-mêmes*, cit., pp. 6-7.

¹¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 9



69. P. Gavarni, *La Grisette*, *Les Français peints par eux-mêmes*, I, 1840



70. J. Gagniet, *La Femme de chambre*, *Les Français peints par eux-mêmes* I, 1840

morte che evocavano invece gli attributi del *type*, tutti elementi che, messi insieme, come suggerisce efficacemente Segolene Le Men, componevano un ritratto destrutturato¹¹¹.

Spesso questi tipi sono rappresentati nel proprio alloggio, il quale è specifico per ogni personaggio, così come nella tavola di Bertall lo era per ogni ceto sociale, come dimostrano alcuni esempi: la *grisette* ha la sua mansardina (fig. 69)¹¹²; *La Chanoinesse*, la donna solitaria allo stesso tempo devota e mondana, un *intérieur* che evoca i contrasti della sua personalità¹¹³; *La Femmes de chambre* ha nella casa tutta il suo regno (fig. 70)¹¹⁴; oppure *La Lionne* la cui indipendenza è sottolineata da un ambiente neo-medievale parato di armature (fig.)¹¹⁵. Questa attenzione alla rappresentazione degli interni è la caratteristica del volume rispetto agli altri albi. In ogni caso, per il fatto che l'idea stessa delle *physiologies* si basi sugli elementi descrittivi e costanti dell'aspetto esteriore, l'appartamento assume la

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² J. JANIN, *La Grisette*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, I, cit., pp. 9-16.

¹¹³ E. REGNAULT, *La Chanoinesse*, in *ivi*, pp. 193-196.

¹¹⁴ A. DELACROIX, *La Femme de chambre*, in *ivi*, pp. 225-252.

¹¹⁵ E. GUINOT, *La Lionne*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, II, Curmer, Paris 1840, pp. 9-16.



71. H. Pauquet, vignetta in *Les Français peints par eux-mêmes* IV, 1841



72. H. Pauquet, vignetta in *Les Français peints par eux-mêmes*, IV, 1841



73. H. Pauquet, *La belle mere*, *Les Français peints par eux-mêmes*, V, 1842



74. H. Pauquet, *La Demoiselle à marier*, *Les Français peints par eux-mêmes*, II, 1840



75. H. Pauquet, *Le Directeur de théâtre à Paris*, *Les Français peints par eux-mêmes*, IV, 1841



76. A. Géniole, *La Demoiselle de compagnie*, *Les Français peints par eux-mêmes*, II, 1840



77. H. Paquet, *La Femme adultère*, *Les Français peints par eux-mêmes* III, 1841

stessa funzione connotativa dell'abito.

L'*Intérieur* degli anni della monarchia di Luigi Filippo, come trasmessa da queste immagini (figg. 71-77), realizzate per lo più da Hippolyte Pauquet, sovente si caratterizza morfologicamente per la presenza, sul fondo, di un caminetto sormontato da uno specchio, dall'orologio e doppiieri, e poi sculture, dipinti, *bibelot*¹¹⁶ e che, in maniera sineddotica, costituisce l'elemento distintivo dell'ambiente domestico (il *focolare* per l'appunto), rappresentando il centro di tutto l'impianto. Questo schema per la raffigurazione dell'interno del secondo Ottocento sembra portare avanti da una parte la formulazione della rappresentazione domestica settecentesca della *conversation piece* inglese, dall'altra quanto istituito da Diderot per il dramma borghese dove il salotto è il fulcro attorno al quale si consumano tutte le vicende familiari: in questi termini esso sarà variabilmente ripreso come ambientazione soprattutto dai dipinti *à la mode* del Secondo Impero, sino a divenire, a fine secolo, un piatto e stereotipato fondale nelle *Intimité* di Félix Vallotton (1898).

Queste vedute, spesso riprese da vicino, tendono alla riduzione e alla concisione, se paragonate per esempio alle visioni prospettiche dei *zimmerbilder* tedeschi, austriaci o francesi (fig. 78-79)¹¹⁷, oppure alle tavole dei volumi di architettura d'interni, dai quali tuttavia sembrano desumere dei modelli. Infatti confrontando una tavola per *Furniture with Candelabra and Interior Decoration* di Richard Bridgens (1833ca., Londra, Victoria and Albert Museum, fig. 81), con l'interno della *Lionne* (fig. 80), oppure una tavola da *Recueil de Draperies d'Hallavant* (fig. 82), apparsa a Parigi nel 1835 circa, con quello della *Chanoinesse* (fig. 83), emergono delle affinità tali che si potrebbe quasi supporre un'ispirazione. Nondimeno, gli interni delle testate di *Les Français peints par eux-mêmes* costituiscono il *décor*, vale a dire la scenografia, davanti al quale si muovono i tipi; a guardare bene, la costruzione di questi ambienti sembra suggerita dalla coeva commedia di costumi. Le didascalie, per esempio, delle *pièces* di Eugène Scribe, il principale drammaturgo della prima metà del secolo, grazie al quale – sulla scia di Diderot – il salotto familiare fu l'ambientazione più frequente delle commedie e commedie-vaudeville moderne, offrono alcuni paralleli. Alcune di esse sembrano capitoli di *Les Français* (come *L'Intérieur d'un bureau*, *La Petite*

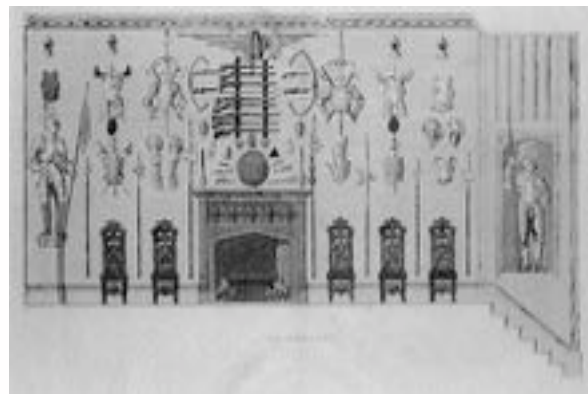
¹¹⁶ A conferma che gli oggetti più ricorrenti in tali rappresentazioni fossero i più importanti per il borghese, vi sono alcuni libri pubblicati intorno a quegli anni che esprimono la centralità dell'appartamento come regno del privato cittadino, ad esempio *Le Petits bonheurs* di Jules Janin, del 1857, ma elaborato nei 15 anni precedenti. Nei capitoli dedicati ai piaceri della *Maison*, sono protagonisti l'orologio, la lampada, lo specchio, le immagini sui muri, e gli oggetti che concorrono al benessere umano anche nella loro inutilità, come i *bibelot* (cfr. J. JANIN, *Le Petits bonheurs*, Morizot, Paris 1857, pp. 355-365). Baudrillard osserva che specchio e orologio sono gli oggetti centrali nella casa ottocentesca, costituendo «il più straordinario assieme simbolico della domesticità borghese» (cfr. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 30): gli specchi erano necessari a moltiplicare l'immagine del borghese e dei propri beni, così come i ritratti che erano «specchio diacronico della famiglia» (*ivi*, pp. 28-29). L'orologio a pendola svolge nel tempo la stessa funzione del specchio nello spazio. Il tic tac della pendola segna il tempo e il ritmo. Segna l'intimità di un luogo percé «quel rumore ritmico instaura precise analogie con l'interno del nostro cuore» (*ivi*, p. 29-30).

¹¹⁷ Su questi temi si veda, M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti del gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Tea, Milano 1993 (I ed. aggiornata, Longanesi, Milano 1964, I ed. Documento, Roma 1945), P. THORNTON, *Authentic décor. The domestic interior: 1620-1920*, Weidenfeld and Nicolson, London 1985 tr. it. *Il gusto della casa: storia per immagini dell'arredamento 1620-1920*, Mondadori, Milano 1985 e il recente *Intérieurs romantiques: aquarelles, 1820-1890* (Parigi, Musée de la Vie Romantique, 2012-2013), a cura di G.S. Davidson, Paris Musées, Paris 2012.



78. Interno, scuola austriaca, prima metà del XIX secolo, Roma, Museo Mario Praz

79. Interno, scuola austriaca, prima metà del XIX secolo, Roma, Museo Mario Praz



80. H. Pauquet, *La Lionne*, *Les Français peints par eux-mêmes* II, 1841

81. tavola da *Recueil de Draperies d'Hallavant*, 1835 c.

82. tavola da *Furniture with Candelabra and Interior Decoration*, 1833 c.

83. J. Gagniet, *La Chanoinesse*, *Les Français peints par eux-mêmes*, I, 1840

Sœur, Le café des variétés) mentre il *Mariage d'argent*, commedia del 1827, si apriva su un «premier salon: port au fond, et chaque coté deux portes a deux battants [...]. A droite, un guéridon; à gauche, et sur le premier plan, une table et ce qu'il faut pour écrire. Sur un plan plus éloigné, une riche cheminée et une pendule»¹¹⁸. Nel 1841 furono Gavarni e Janinot a illustrare l'opera completa di Scribe, il quale aveva peraltro scritto un *vaudeville* sulla *grisette*¹¹⁹, antecedente della serie di Monnier e ulteriore sintomo della centralità della tipizzazione in tutti gli ambiti culturali.

In conclusione, gli artisti e gli illustratori della Monarchia di luglio, recuperando alcuni aspetti tematici e figurativi dell'immaginario settecentesco, definirono una vera e propria cultura visiva dell'*intérieur*, tanto da determinarne in un certo senso il *cliché* visuale nel momento in cui la litografia si configurava come il mezzo che aveva di fatto cambiato il modo di osservare il mondo e, in un certo senso, trasformato alcuni aspetti della realtà in una serie di stereotipi visivi¹²⁰. Ed è probabile che proprio in virtù di quest'ultimo carattere esso abbia attratto l'attenzione di uno scrittore come Gustave Flaubert nel momento in cui ricostruiva gli appartamenti della Parigi de *L'Éducation sentimentale* (1869)¹²¹: ma, seppure le stanze di Flaubert erano impostate sulla falsariga di quelle immagini, i suoi personaggi guardavano ormai con gli occhi degli anni Sessanta, attenti a quegli aspetti sensoriali e percettivi che informavano la contemporanea pittura d'avanguardia.

¹¹⁸ E. SCRIBE, *Marriage d'argent* (1827), I atto, in *Œuvres complètes de M. Eugène Scribe*, I, Furne et C^{ie}, Paris 1841, p. 57.

¹¹⁹ E. SCRIBE, *Les Grisettes* (1823), in *Œuvres complètes de M. Eugène Scribe*, III, Furne et C^{ie}, Paris 1841, pp. 598-612.

¹²⁰ Per questo aspetto cfr., PH. HAMON, *Imageries: littérature et image au XIX^e siècle*, edizione riveduta e aggiornata, José Corti, Paris 2007, pp. 27-28.

¹²¹ Per questi aspetti si veda, M. PICCIONI, *Le stanze di Flaubert*, cit. Su Flaubert e le immagini della Monarchia di luglio, si veda anche T. KINOCHI, *La mémoire des images dans L'Éducation sentimentale*, in *Les pouvoirs de l'image (I)*, dossier monografico, «Flaubert. Revue critique et génétique», 11 (2014), <<http://flaubert.revues.org/2256>>.

III. L'affermazione delle tematiche intimiste nella pittura di genere intorno al Realismo

III.1. Dopo il 1848. Courbet alle prese con una scena domestica

«On s'explique difficilement pourquoi M. Courbet a fait un tableau de genre sur un toile de cinq pieds. Un intérieur de cuisine, qui plairait dans un cadre resserré, perde son charme, si vous lui donnez les proportions qu'il a dans la nature»¹.

Sottolineando quello che più lo lasciava perplesso della principale delle opere presentate da Gustave Courbet al Salon del 1849, *Une Après-dînée à Ornans* (Lille, Musée des Beaux-Arts, fig. 84, tav. XIV)², il critico della «Revue des Deux Mondes», Frédéric Bourgeois de Mercey – che scriveva con lo pseudonimo di De Lagenevais – coglieva in una sola frase, seppur biasimevole, la portata rivoluzionaria dell'opera del pittore. Secondo questi, un «*intérieur de cuisine*», un soggetto di nota derivazione fiamminga e olandese, realizzato in modo siffatto, perdeva tutte le qualità specifiche di un buon dipinto di genere, il quale avrebbe, viceversa, dovuto concentrare il tutto su di una superficie ridotta affinché si potesse apprezzare ogni singolo dettaglio, come dimostrava bene il vicino *tableautin* di Ernest Meissonier, *Le Fumeur*³. Infatti secondo De Lagenevais, «pour que nous nous intéressons à ces dîners rustiques sous le manteau de la cheminée et à tous ces détails prosaïques de marmite, de crémaillère, de table et de siège de bois, il faudrait nous le montrer, comme font le Flamands, par le petit bout d'une lunette qui les poétise en les éloignant»⁴. Nonostante egli dipingesse bene, insomma, la sua esattezza non era pittoresca – dunque gradevole – bensì triviale. Per Louis Peisse, addirittura, Courbet non sapeva nemmeno dipingere; considerava il dipinto di pessimo gusto, ignobile e volgare, e soprattutto deprecabile perché non rispettoso delle regole imposte dalla tradizione: «le dimension des figures, qui

¹ F. DE LAGENEVAIS [F. Bourgeois de Mercey], *Le Salon de 1849*, in «Revue des deux mondes», XIX(1849), 3, p. 578. Il dipinto misura 195 x 257 cm.

² La bibliografia sul dipinto è copiosa, ma tra i principali contributi si vedano: R. FERNIER, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, I, *Peintures: 1819-1865*, La bibliothèque des arts, Lausanne-Paris 1977, p. 56, n. 92; T.J. CLARK, *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London 1973, tr. it., *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Einaudi, Torino 1978, pp. 59-65; M. FRIED, *Courbet's Realism*, The University of Chicago Press, Chicago 1990, pp. 85-110; M. HILAIRE, in *Gustave Courbet*, catalogo della mostra (Parigi, New York, Montpellier, 2007- 2008), Réunion des musées Nationaux, Paris 2007, n.41, pp. 156-157; P. TEN-DOESSCHATE CHU, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton University Press, Princeton 2007, pp. 78-82.

³ DE LAGENEVAIS, *Le Salon de 1849*, cit.

⁴ *Ibidem*. Sulla questione dell'importanza del formato nella pittura di genere ottocentesca, cfr. M. VOTTERO, *La Peinture de genre en France après 1850*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012, pp. 37-40.



84. G. Courbet, *Une Après-dînée à Ornans*, 1849, Lille, Musée des Beaux-Arts

sont de grandeur de nature, est déjà, par elle-même dans un tel sujet, une erreur de goût. Elle est le vice essentielle dans cette œuvre»⁵; il formato doveva essere direttamente proporzionale all'importanza del soggetto e quello era un genere che «ne demandait certes pas à être traitée dans le dimension de l'*Histoire*»⁶. Al contrario, per Haussard, la novità della tela risiedeva esattamente nella sua grandezza: «Cet intérieur grand comme nature, ces portraits de famille déguisés en tableau de genre colossal, sont une nouveauté étrange; cela ne s'est jamais fait, mais c'est là précisément le mérite singulier de M. Courbet»⁷. Pertanto, tutti – o quasi – colsero indirettamente la provocazione, benché la considerassero perlopiù un difetto, insieme alla fattura spesso avvertita come grossolana, volgare, persino monotona; ad ogni modo, la maggior parte si trovava d'accordo nel sostenere di trovarsi davanti ad un pittore di razza – non a caso vinse la medaglia di seconda classe – e che, come osservava Théophile Gautier, «ne manque pas d'une certaine poésie»⁸. In questo contesto, il realismo dell'opera sembrava quasi passare in secondo piano. Va osservato, infatti, che la

⁵ L. PEISSE, *Salon de 1849*, in «Le Constitutionnel», 15 luglio 1849.

⁶ H. TRIANON, *Salon de 1850. M. Courbet*, in «Le Nouvelliste», 25 gennaio 1851. L'autore cita la sua recensione di *Une Après-dînée à Ornans* dal Salon dell'anno precedente per sottolineare la continuità, per via della dimensione monumentale, con *Un enterrement à Ornans*.

⁷ Cfr. P. HAUSSARD, *Beaux-Arts. Salon de 1849*, in «Le National», 7 agosto 1849.

⁸ TH. GAUTIER, *Salon de 1849*, in «La Presse», 8 agosto 1849.

rappresentazione “realistica” della natura era ormai una tendenza consolidata nell’ambito della pittura di genere⁹ e, come visto, le critiche erano rivolte alla fattura sommaria, piuttosto che al grado di verosimiglianza, che, anzi, era uno degli aspetti più lodati. Anche il soggetto non creava particolari problemi – plausibilmente in pochi sapevano che si trattava di un momento di vita vissuta – poiché appariva agli occhi dei più come una normale scena d’osteria, che permetteva di considerare Courbet un autore affine a François Bonvin¹⁰, pittore di genere, allievo di François Granet, molto ben visto da critica e pubblico. Anzi, forse proprio questa contiguità, verosimilmente, dissipò ogni remora sulla medaglia di seconda classe e sull’acquisto da parte dello Stato sebbene si visse un momento in cui la Repubblica si faceva sostenitrice della pittura di genere, con un ampio programma di acquisizioni¹¹. Del resto, ad una comparazione con i soggetti di genere usualmente esposti al Salon in quel giro d’anni, rapporti di analogia di temi e, in parte, di composizione con opere di Octave Tassaert (che quell’anno vinse la medaglia di prima classe), di Alexandre Antigna, dei fratelli Adolphe e Armand Leleux, sono evidenti come pure osservato da Gautier¹². *Paysans bas-bretons* di quest’ultimo (Salon de 1840), noto da una litografia coeva¹³ potrebbe cogliere il senso di questi legami; esso, un interno rustico dominato da un camino che incornicia la scena, inoltre, era documento di una volontà di riallacciarsi alla tradizione di pittura provinciale francese del Seicento, nella fattispecie dei fratelli Le Nain, allora in piena rivalutazione, aggiornata secondo una visione di quel mondo assimilabile al realismo umanitario di George Sand.

Courbet, scegliendo di dipingere una scena di interno, denunciava in maniera inequivocabile la sua volontà di riforma pittorica: a ben guardare, infatti, sembra che l’*intérieur* rappresentasse, per il pittore, l’essenza stessa del soggetto di genere e il fatto di dipingerlo con personaggi al vero era il segno che il cambiamento dovesse partire proprio da lì. Se, in accordo con T.J. Clark¹⁴, si può dire che la selezione di opere effettuata da Courbet per il Salon del 1848, fu organizzata in modo da proporre una retrospettiva che idealmente chiudeva il primo ciclo della sua carriera, con lo stesso ’48, prese il via un nuovo periodo che trovava in *Une Après-dînée à Ornans* un primo manifesto di poetica. Come sarà poi con *Un Enterrement à Ornans* (1850, Parigi, Musée d’Orsay), nel dipinto l’autore oscilla

⁹ Il termine ‘realismo’ compare nel linguaggio della critica intono al 1830. Per una periodizzazione del realismo storico, si veda A. NEGRI, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 4 e nota 7 (p. 188).

¹⁰ Su Bonvin si vedano i testi a lui dedicati da Gabriel P. Weisberg, in particolare: G.P. WEISBERG, *Bonvin*, Geoffroy-Dechaume, Paris 1979, ID., *The Traditional Realism of François Bonvin*, in «Bulletin of Cleveland Museum», LXV (1978), pp. 280-298; ID., *François Bonvin and Critics of his Art*, in «Apollo», C(1974), pp. 306-311.

¹¹ Cfr. T.J. CLARK, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1951*, Thames and Hudson, London 1973, p. 70. Cfr. anche, VOTTERO, *La Peinture de genre*, cit., p. 31. Vottero sottolinea inoltre che dietro la scelta del grande formato, inadatta ad un acquisto per l’appartamento di un privato, ci fosse l’implicita volontà di Courbet di spingere per un acquisto statale. In quest’ottica si potrebbe leggere, in quel momento, la preferenza del pittore per una visione del ruolo pubblico dell’arte a discapito del collezionismo privato.

¹² GAUTIER, *Salon de 1849*, cit.

¹³ la litografia, di proprietà della Bibliothèque Nationale de France, è riprodotto in G.P. WEISBERG, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, catalogo della mostra (Cleveland, New York, Saint Louis, Glasgow, 1980-82), Cleveland Museum of Art, Cleveland 1980, p. 10.

¹⁴ CLARK, *Immagine del popolo*, cit., p. 46-47.

tra studio di costume, autobiografia e rituale, senza escludere accenni aneddotici e di folklore¹⁵. Si è già visto come l'elemento di novità più immediato si scovasse nel formato del quadro, ma forse l'aspetto che più segnò il discrimine con la pittura di genere precedente fu la scelta di uno specifico momento *personale* della vita di provincia, dunque una *tranche de vie* ben individuata. Nella scheda di presentazione delle opere alla giuria del Salon, infatti, Courbet pose l'accento su questo punto, dando anche una precisa coordinata temporale: «C'était au mois de novembre, nous étions chez notre ami Cuenot, Marlet revenait de la chasse et nous avons engagé Promayet à jouer du violon devant mon père»¹⁶. In questa frase si legge la decisa volontà del pittore di rimarcare come il suo lavoro fosse un pezzo di vita concreta – semplicemente un dopo il pranzo¹⁷, come recita il titolo – e non una finzione aneddotica, insinuando, tra le righe, che proprio l'aspetto anti-narrativo, ponendosi in antitesi alla pittura di genere tradizionale, rappresentasse la vera strada sulla quale muoversi, aprendo, sostanzialmente, a tutta l'arte moderna successiva. Secondo Petra ten-Doesschate Chu, la scelta di Courbet di riprendere una scena dal vero a dimensione naturale, andrebbe letta in chiave ironica, come una derisione del genere storico. Secondo la studiosa, infatti, le grandi opere per il Salon erano state concepite dal pittore secondo una precisa strategia espositiva, per scopi promozionali¹⁸. Courbet, in altre parole, concepiva lo scandalo al Salon come evento mediatico, sfruttando il valore di quello come vetrina per dipinti di più modeste dimensioni da commercializzare.

In ogni caso, con il quadro di Lille, Courbet introdusse per la prima volta in pittura quella rappresentazione seria del quotidiano, innescata dalla letteratura di Balzac¹⁹, che portò alla trasformazione del dipinto di genere nel corso del ventennio successivo e, infine, all'impressionismo. La scena presa dal vivo in sé non era una novità, poiché calcava una tendenza che, come visto nel capitolo precedente, era legata all'illustrazione popolare e alla caricatura; la novità – e la sfida – di Courbet era portare una scena di vita quotidiana vera al Salon. Da un punto di vista tematico, l'allusione alla famiglia e al suo intorno, benché in parte legati ad un'ideologia borghese della quale Courbet ostentatamente si sentiva estraneo, si riallacciava alla visione dell'amico Pierre-Joseph Proudhon, per il quale «il matrimonio [era] una necessità sociale e [...] la famiglia il nucleo della rigenerazione

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 62.

¹⁶ Le opere al salon erano accompagnate da una scheda che le descriveva; quella di *Une Après-dînée à Ornans* è conservata negli Archives du Musée du Louvre e riportata in tutta la bibliografia sull'opera. Cfr. *ivi*, p. X, n. 17.

¹⁷ Nell'Ottocento, in provincia, con '*dîner*' (cena) si intendeva il pranzo, che invece a Parigi era chiamato '*Déjeuner*' (colazione). Cfr. A. MARTIN-FUGIER, *I riti della vita privata della borghesia*, in M. PERROT (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, (ed. originale, *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris 1987), Laterza, Roma-Bari 1988, p. 162.

¹⁸ Cfr. P. TEN-DOESSCHATE CHU, *Courbet et la commercialisation de son œuvre*, in *Courbet: artiste et promoteur de son œuvre*, catalogo della mostra (Losanna, - Stoccolma, 1998-99), a cura di J. Zutter, Flammarion, Paris 1998, pp. 53-81; EAD., *The Most Arrogant Man*, cit., pp. 5-16 (in particolare, pp. 13-16).

¹⁹ Sul concetto di mimesi seria del quotidiano formulato da Erich Auerbach, cfr. *supra*, capitolo II, § II.3, p. X. Le tematiche scelte da Courbet, infatti, sono le stesse analizzate da Balzac o da Georges Sand in periodi immediatamente precedenti. Come osservava Léon Rosenthal, è stata la letteratura a guidare l'evoluzione della cultura moderna in senso realista, anticipando o aprendo le porte alla pittura. Cfr. L. ROSENTHAL, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Renouard, Paris 1914, p. 350-354.

collettiva»²⁰. La famiglia, in ogni caso, contraddistingueva il mondo privato di ogni artista, dove poteva appagarsi di sentimenti genuini e contemporaneamente sfruttarla come repertorio di pose²¹.

Une Après-dînée à Ornans rappresentò un'opera spartiacque anche per altri motivi. Da una parte si può far riferimento alla musica – che in pratica è il tema portante – e all'*absorption*²² ad essa legata, cioè allo stato dei personaggi che sono totalmente assorti nell'ascolto della melodia: Courbet non fece altro che traghettare un tema strettamente romantico nel realismo, che da lì in seguito fu raccolto dai giovani, alla fine degli anni Cinquanta, e poi dagli innovatori degli anni Sessanta. Un altro, e più importante, aspetto che fu largamente seguito sia nel futuro immediato, sia nel quindicennio successivo, era legato al *mix* di generi e di fonti figurative sul quale il dipinto si basava: non si trattava d'altro che di un ritratto fatto secondo lo schema di un dipinto di genere, d'altronde. Il pittore aveva cominciato a miscelare i generi già nel 1844 con *Les Joueurs de dames* (collezione privata, fig. 85), ma raggiunse una maggiore e più consapevole maturazione nel grande dipinto del '49²³. *Les Joueurs* è una scena di genere nel quale Courbet ritrasse se stesso e un amico, ricco di riferimenti alla pittura olandese e romantica, a cominciare dal *Toast à la vendange* (1834, Musée national du Château de Fontainebleau) – che sembra fare il verso a *Los Borrachos* di Velázquez (1628-29, Museo del Prado) – spesso chiamato come punto di riferimento per l'*Après-dînée*. La volontà di inserire la quotidianità nella pittura moderna, dando al ritratto il sapore del dipinto di genere, interessava nello stesso anno anche il campione del classicismo romantico, Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il ritratto a matita della *Comtesse Charles d'Agoult, née Marie de Flavigny et sa fille Claire* (1849, collezione privata, già Christie's, fig. 86, tav. XVI)²⁴, ambientato nel salotto della loro casa, quasi le due donne fossero colte in un momento di relax, si caratterizza – quasi un *unicum* nel repertorio del pittore – per l'ambientazione curata che ne analizza il *milieu*. La lettura interrotta della giovane è l'elemento che differenzia il disegno dagli altri ritratti coevi dove è presente un'ambientazione domestica, poiché se da una parte esso si riallaccia ai ritratti di gruppo dell'età napoleoni-



85. G. Courbet, *Les Joueurs de dames*, 1844. Collezione privata

²⁰ L. NOCHLIN, *Realism*, Penguin Books, Harmondsworth 1971, tr. it. *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino 2003 (I ed. 1979), p. 104.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. FRIED, *Courbet's Realism*, cit., p. 90-92.

²³ Cfr. TEN-DOESSCHATE CHU, *The Most Arrogant Man*, cit., pp. 25-26.

²⁴ Christie's, *Old Master & Early British Drawings & Watercolors Including an Important Canadian Collection and a Distinguished Private Collection*, (New York, Rockefeller Plaza, 31 gennaio 2013), Sale 2675, Lot 85. Sul disegno si veda, H. NAEF, in *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, catalogo della mostra (Londra, Washington, New York, 1999-2000), a cura di G. Tinterow, Ph. Conisbee, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, pp. 470-473, n. 152.



86. J.-A.-D. Ingres, *Comtesse Charles d'Agoult, née Marie de Flavigny et sa fille Claire*, 1849. Collezione privata, già Christie's

ca, dall'altra segna un legame – o per lo meno un confronto – con la pittura di genere e con l'immagine, ad esempio, dei rotocalchi di moda²⁵.

Proprio questo confronto con l'immagine extra-pittorica, è l'altro elemento importante del dipinto di Courbet, che apriva al modo di fare pittura tipico delle generazioni successive e, allargando lo sguardo, all'arte contemporanea tutta, vale a dire l'idea di comporre un'opera utilizzando e miscelando invariabilmente riferimenti visivi "alti" e "bassi", «dal modello talmente alto da essere accettabile da tutti (Rembrandt) a riferimenti allora estremamente discutibili, se non dichiaratamente provocatori (l'iconografia bassa delle stampe popolari)»²⁶. Come noto, è stato Meyer Schapiro il primo a illustrare come Courbet si fosse servito del repertorio delle immagini popolari per comporre *Un Enterrement à Ornans* e come questo fosse stigmatizzato dai recensori della sua opera, in particolare da quei commentatori per immagini che erano i caricaturisti²⁷. Per i sostenitori, viceversa, e per Champfleury in particolare, questo riferimento era un valore positivo, espressione di primitivismo e *naïveté* che facevano la forza dell'opera²⁸.

²⁵ Su questo aspetto cfr. *infra*, capitolo V, § V.4.

²⁶ NEGRI, *Il Realismo*, cit., p. 8.

²⁷ M. SCHAPIRO, *Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naïveté*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV (1940-41), pp. 164-191, tr. it. *Courbet e il repertorio delle immagini popolari. Saggio sul realismo e la naïveté*, in ID., *L'arte moderna*, Torino 1986, pp. 52-90. Su questi aspetti cfr. CH. LÉGER, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paul Rosenberg, Paris 1920 e M. SIRONI, *Ridere dell'arte. L'arte moderna nella grafica satirica europea tra otto e novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 52-57.

²⁸ Cfr. SCHAPIRO, *Courbet e il repertorio delle immagini popolari*, p. 52-53.

Courbet dunque non era il pittore tutto occhio sulla quale si è basata la costruzione mitologica del personaggio, ma creava le sue opere appoggiandosi su convenzioni e immagini provenienti da mondi estremamente diversi²⁹. Il pittore stesso dichiarò, in quello che è considerato il manifesto del Realismo, a proposito delle sue fonti: «Io ho studiato, al di fuori di ogni sistematicità e senza partito preso l'arte degli antichi e l'arte dei moderni. Non ho però inteso imitare gli uni e né copiare gli altri; [...] Ho semplicemente voluto attingere alla conoscenza intera della tradizione il sentimento ragionato e indipendente della mia propria individualità»³⁰. Courbet rivendicava con queste parole l'autonomia delle proprie scelte operative, alternative alla convenzionalità della pittura tradizionale, che esattamente grazie alla molteplicità di riferimenti era messa in discussione. La fusione di aristocratico e popolare, ad esempio, era centrale anche nell'enigmatico *La Toilette de la mariée* (1850-55, Northampton, Smith College Museum of Art, fig. 87) – interpretato dalla critica come la preparazione di una defunta e non di una sposa, come recita il titolo originale³¹ – dove la scena d'interno si ibrida con il tema funebre, quasi sintetizzando le opere della prima metà degli anni Cinquanta. In questi termini, in un certo senso, il quadro segnava la conclusione della terza fase della poetica courbettiana, coincidente con il Pavillon du Réalisme del 1855. La stanza dove si svolge il rituale funebre di vestizione della giovane morta da parte delle amiche, tipico delle campagne francesi, potrebbe essere in qualche modo evocatrice di quella de *Las Meninas* di Velázquez (1656, Museo del Prado); allo stesso tempo la scatola convenzionale entro cui si situa la scena, con le aperture sul fondo, nonché la secchezza delle forme, la rigidità delle pose, i colori piatti e la gamma cromatica ristretta (si tratta in ogni caso di un dipinto incompiuto, benché monumentale, misura 195,58 x 251,46 cm), sembrano rimandare alle *images d'Epinal*³², di cui un esempio, a titolo indicativo, può essere rappresentato dalla stampa con la *Mort de Napoléon le grand* (1821-36, fig. 88). In altre parole la libera scelta dei riferimenti visivi avevano per il pittore l'unico obiettivo di raccontare il proprio tempo: «sapere per potere: questa è stata la mia idea. Essere in grado di tradurre i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca secondo il mio giudizio, essere non soltanto un pittore ma un uomo, in una parola fare dell'arte viva, ecco il mio scopo»³³.

Modelli per le sue opere potevano arrivare, oltre che dall'*imagerie*, da un altro genere di vignette, sempre nell'ambito dell'illustrazione popolare, legate alla rappresentazione della vita moderna cittadina e provinciale di quella “letteratura panoramica” di cui si è parlato nel capitolo precedente. Questo aspetto non doveva sfuggire alla critica: Peisse osservava che la scena, creduta ambientata in un cabaret, era una «page à la Paul de Kock». In que-

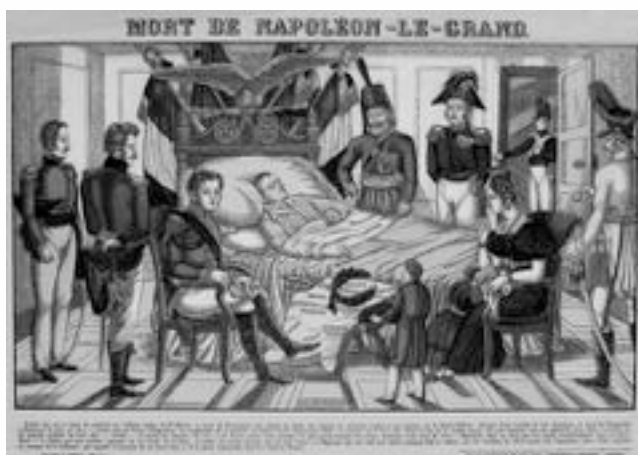
²⁹ Cfr. NEGRI, *Il Realismo*, cit., pp. 11-12

³⁰ G. COURBET, *Le réalisme*, Parigi 1855, citato in NEGRI, *Il Realismo*, cit., p. 8.

³¹ Sul dipinto di veda, H. TOUSSANT, in *Gustave Courbet (1819-1877)*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais-Londra, Royal Academy, 1977-78), a cura di EAD., Réunion des musées nationaux, Paris 1977, pp. 107-109, n. 25.

³² Sulle immagini popolari si vedano J. ADHÉMAR, *Stampe popolari francesi*, Electa, Milano 1967 e N. GARNIER, *L'Imagerie populaire française*, 2 voll, Réunion des musées nationaux - Bibliothèque national de France, Paris 1990-1996.

³³ COURBET, in NEGRI, *Il Realismo*, cit., p. 8.



87. *La Toilette de la mariée* (La preparazione della morta), 1850-55. Northampton, Smith College Museum of Art

88. Image d'Epinal (Pellerin), *Mort de Napoleon le Grand*, 1821-36. Parigi, Archives Nationales

sto il critico voleva sottolineare l'aspetto popolaresco di una scena da osteria, tipica della letteratura di de Kock e, in particolare, di alcune vignette de *La Grande ville* (1842-43, figg. 90-92), curata proprio da quest'ultimo³⁴. Courbet, d'altronde, a partire dal '48 frequentava la Brasserie Andler sede di una *bohème* lontana dallo stereotipo romanzato da Murger³⁵; nello stesso anno il pittore eseguì un disegno nel quale ritraeva i suoi amici della brasserie (fig. 89), seguendo lo schema proposto da quelle illustrazioni, disegno che per

³⁴ CH. P. DE KOCK (a cura di), *La Grande ville: nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, I, Paris 1842 (il secondo volume, del 1843, aveva altri autori oltre de Kock), in particolare le immagini del capitolo dedicato ai fumatori che consiste nel racconto di una serata in un caffè-birreria (*Estaminets-Divans*, pp. 129-136).

³⁵ Cfr. CLARK, *Immagine del popolo*, cit., pp. 29-31 e 49-59.



89. G. Courbet, *La Brasserie Andler*, 1848. Ubicazione ignota

90. *La Grande ville: nouveau tableau de Paris, I*, 1842, p. 160

91. *La Grande ville: nouveau tableau de Paris, I*, 1842, p. 164

92. *La Grande ville: nouveau tableau de Paris, I*, 1842, p. 189

esempio Michael Fried³⁶ ha posto in relazione con la genesi dell'*Après-dînée*. Che Courbet abbia avuto come modello di massima per la realizzazione del dipinto immagini tratte dalla letteratura “physiologique” del periodo, lo avvicinava del resto a Bonvin – membro della sua combriccola all'Andler e in quel momento forse il riferimento pittorico più prossimo – che era solito ispirarsi a quei repertori³⁷. Seguendo l'esempio dell'amico, dunque, il pittore di Ornans potrebbe aver anche avuto come riferimento la sezione provinciale di *Les Français peints par eux-mêmes*: per esempio, la testa di pagina del capitolo dedicato a *L'Aubergiste*³⁸, di Raymond Pelez, mostra una scena per certi versi assimilabile al quadro, benché più numerosa e movimentata, ma che, nella presenza del grande camino che domina (come anche nella citata opera di Armand Leleux, *Paysans bas-bretons*), lascia scorgere un *cliché* nella rappresentazione di interni di tal fatta. Quanto l'interesse nei confronti di quelle illustrazioni fosse importante per gli artisti del tempo e quanto fosse, soprattutto, trasversale,

³⁶ FRIED, *Courbet's Realism*, pp. 93-94.

³⁷ Cfr. P. TEN-DOESSCHATE CHU, *Into the Modern Era: The Evolution of Realist and Naturalist Drawing*, in WEISBERG, *The Realist Tradition*, cit., p. 29. Per la fortuna, in generale, di questi volumi nel Realismo, cfr. *ivi*, pp. 24-25.

³⁸ A. ACHARD, *L'Aubergiste*, in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Province*, I, Léon Curmer, Paris 1843, p. 324.



93. R. Pelez, *L'Aubergiste*, in *Les Français peints par eux-mêmes. Province*, I, 1843, p. 324.



94. E. Lami, *Le Journaliste* (1840), in *Les Français peints par eux-mêmes*, III, 1841, p. 324.

95. J.-A.-D. Ingres, *Le Journaliste*, (Copia da E. Lami), post 1841, Montauban, Musée Ingres.

lo dimostra una copia eseguita da Ingres dal *Journaliste* di Eugène Lami per l'omonima introduzione del terzo volume di *Les Français* (fig. 94-95)³⁹, conservata nel Musée Ingres di Montauban e che nel catalogo dei disegni dell'artista è considerata una composizione originale datata tra il 1824 e 1834⁴⁰.

L'Après-dînée è un «quadro che *assorbe* gli esempi passati e li utilizza in un senso nuovo», come dice Clark⁴¹. Ai riferimenti all'immagine litografica moderna, si innestano fonti pittoriche legate al naturalismo pre-ottocentesco, da Rembrandt, a Velazquez, ai Le Nain. Nel *milieu* realista, il riferimento ai maestri del passato era un *leitmotiv* portato avanti, per esempio, da Bonvin che era un imitatore dell'arte di Chardin. Il tema del pasto, paradigmatico della pittura di genere sin dai suoi prodromi medievali, può risalire a modelli fiamminghi e olandesi, se non a Caravaggio e ai caravaggeschi⁴². Tuttavia, più importante e spesso indagato dalla critica è il rapporto con la pittura dei fratelli Le Nain (fig. 96) e la loro coeva riscoperta da parte di Champfleury, tra i più intimi del pittore, dopo il 1845. Da

³⁹ J. JANIN, *Introduction-Le Journaliste*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, III, Cumier, Paris 1841, pp. XXXIV-XXXV

⁴⁰ Cfr. G. VIGNE, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Gallimard, Paris 1995, p. 454, n. 2558., inv. 867.2733.

⁴¹ CLARK, *Immagine del popolo*, cit., p. 62. Per le fonti del dipinto, cfr. *ivi*, pp. 62-63

⁴² H. TOUSSAINT, in *Gustave Courbet (1817-1877)*, cit., pp. 94-96, n. 18. Per il rapporto con Caravaggio e *La chiamata di san Matteo* della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, cfr. *ivi*, p. 96. L'autrice suggerisce che il pittore può averlo



96. Louis Le Nain, *Repas de Pay-san*, 1642. Parigi, Musée du Louvre

un punto di vista stilistico, lo scrittore considerava i Le Nain «al tempo stesso francesi e spagnoli» poiché «la loro impostazione è spesso fiamminga, mentre la tecnica pittorica è affine a quella spagnola [...] ma al contempo sono molto francesi»⁴³, parole che si sarebbero ben adattate al quadro del *peintre franc-comtoise*. La repubblica del 1848 sostenne la riabilitazione dei Le Nain soprattutto perché sentivano le loro opere appunto come aderenti allo spirito francese; nello stesso anno, inoltre, saltò fuori dai depositi del Louvre *Intérieur de ferme*, che Champfleury considerava paradigmatico della maniera degli artisti di Laon: «C'est d'abord un villageois qui se met à table avec sa petit fille et commence à manger la soupe, tandis que la ménager s'occupe de différents détails de cuisine»⁴⁴. Gli interni dei Le Nain denotano, agli occhi dello scrittore, un amore per la campagna e una tristezza melanconica che possono essere egualmente rintracciati nel dipinto di Courbet che è, in sostanza, una celebrazione della semplicità e della genuinità della vita di provincia. In questi termini è interessante notare che Champfleury leggeva la provincialità dei Le Nain come il loro maggior pregio, giacché scelsero la tranquillità della campagna rispetto ai fasti parigini, esattamente allo stesso modo di Courbet: «Le Nain étaient de braves gens,

visto tramite delle incisioni e a sostegno della sua tesi porta il fatto che le radiografie hanno rivelato che nell'impostazione iniziale della composizione, il violinista tendeva l'archetto in maniera orizzontale verso gli astanti, alla stessa maniera della mano del Cristo nella tela di Caravaggio. Tra i contemporanei, TH. SILVESTRE, *Histoire des artistes vivantes Françaises et étrangères*, Blanchard, Paris 1856, vi vedeva dietro «les meilleurs peintures du Caravage, du Valentin, des plus forts espagnols et des plus solides flamands», (p. 255). Per Zacharie Astruc, tra i principali difensori del pittore, il dipinto meritava di stare al cospetto dei maestri antichi. Cfr. Z. ASTRUC, *Les 14 stations du Salon 1859, suivies d'Un récit douloureux*, Poulet-Malassis et Broisè, Paris 1859, p. 378.

⁴³ CHAMPFLEURY, *Nouvelle recherches sur la vie et l'œuvre des frères Le Nain*, in «Gazette des Beaux-Arts», II (1860), p. 179, citato in HASKELL, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon, London 1976, tr. it., Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo, Edizioni di Comunità, Milano 1982, p. 131. Sulla riscoperta dei Le Nain si veda S. MELTZOFF, *The Revival of the Le Nain*, in «Art Bulletin», XXIV (1942), pp. 259-286.

⁴⁴ CHAMPFLEURY, *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain, peintres Laonnois*, Fleury, Laon 1850, p. 16.

des ouvriers peintres, aiment mieux le fermes que le palais»⁴⁵ e proprio la quantità di interni di fattorie testimoniavano il loro amore per la campagna. Lo scrittore apprezzava le figure dei fratelli, le trovava possenti e intelligenti, benché avessero come unico difetto una mancanza di naturalezza nei rapporti, evidente in una forzata messa in posa dei personaggi e nell'assenza di interazione tra loro. Nemmeno le figure di Courbet si relazionano, ma loro sono assorti nell'ascolto della musica, come detto, una tematica romantica in un contesto realistico, che faceva dell'*Après-dînée* un'opera ancora lontana dalle istanze sociali dei lavori degli anni Cinquanta.

III.2. La pittura di genere intorno all'Esposizione Universale del 1855

L'Esposizione Universale del 1855 segnò un discrimine nel modo di considerare la pittura di genere sino a quel momento, innescando invero un processo di accelerazione nei confronti della definitiva sconfitta, nell'ambito dell'eterna guerra tra generi, della pittura di storia, registratasi alla seconda esposizione universale parigina del 1867. Come Patricia Mainardi ha sottolineato nello studio dedicato a entrambe le manifestazioni⁴⁶, quelle esperienze, ponendosi come sintesi della cultura artistica del Secondo Impero, furono sostanziali per l'avviamento di un processo che diede vita alle espressioni più moderne della pittura. Per quel che riguarda l'esposizione del 1855, *in primis*, si confermò in maniera definitiva il cambiamento dei nuovi attori del sistema dell'arte poiché «the bourgeoisie had replaced the aristocracy as the patron of art: the Second Empire celebrated the triumph of its taste»⁴⁷. L'attestarsi di un nuovo tipo di mecenatismo legato a stretto giro al mercato, dominato da esponenti del ceto manifatturiero e finanziario, che compravano quadri per investimento o per arredare le proprie case, infatti, sollecitò la produzione di dipinti per certi versi espressione della loro classe, comprensibili per via della verosimiglianza di soggetti e di linguaggio, senza particolari implicazioni concettuali e soprattutto di dimensioni contenute.

La mostra del 1855, inaugurata a maggio, doveva celebrare l'Impero appena resuscitato e i valori sui quali si fondava, fondamentalmente ideali di compromesso che tentavano di evitare il più possibile contrasti, in sostanziale continuità con la politica del *juste milieu* della Monarchia di luglio. L'Impero si esprimeva culturalmente con l'eclettismo⁴⁸, con lo scopo di smussare le contraddizioni della Francia postrivoluzionaria, da un canto, e armonizzare differenti scuole pittoriche, dall'altro, evidente nella scelta di dedicare le quattro mostre monografiche principali a Ingres, Delacroix, Vernet e Decamp.

⁴⁵ *Ivi*, p. 48.

⁴⁶ P. MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven-London 1987, pp. 33-120. Sulla pittura di genere cfr. in particolare pp. 89-91; si veda inoltre VOTTERO, *La Peinture de genre*, cit., pp. 67-68.

⁴⁷ MAINARDI, *Art and Politics*, p. 3.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 69

L'aspetto fondamentale delle esposizioni universali era legato al carattere di internazionalità che le contraddistingueva, che permise un confronto mai così profondo sino a quel momento⁴⁹. Infatti il potersi porre in dialogo con quanto si producesse all'estero e in particolare con quelle scuole considerate maggiormente competitive o affini come quella inglese (dove emergevano le figure di Everett Millais e William Holman Hunt) e quella belga, che con Alfred Stevens, era vista come l'erede della tradizione fiamminga. L'Inghilterra era considerata dalla critica l'unica rivale della Francia e risultò essere la nazione che esprime il maggior numero di preferenze⁵⁰. Come chiarì efficacemente Maxime Du Camp nel libro dedicato alla mostra, la pittura di genere stava prendendo, già in quell'occasione, sempre più terreno rispetto ai generi maggiori: «La peinture de genre tend chaque jour à remplacer la peinture d'histoire; la division des fortunes, l'exiguïté des logements, la démocratisation heureusement croissante de mœurs, ne tarderont pas à lui donner le premier rang parmi les arts appropriés à notre civilisation»⁵¹. L'arte inglese era percepita come *leader* in questo campo. Parte della critica attribuiva alla pittura di genere inglese la centralità della rappresentazione di scene domestiche e d'interni come elemento precipuo della propria cultura. I fratelli Goncourt affermavano, per esempio, che «la peinture anglaise semble une morale en action, tempère d'*humour*», aggiungendo che «elle se gare du solennel et du dramatique, et ne touche à l'histoire que par les scènes privées. C'est une peinture de chambre, d'intérieur de famille, une gaie célébration de l'*home*»⁵². Quando due anni dopo Edmond realizzò un ritratto del fratello Jules in un momento di relax in salotto (fig. 97), aveva evidentemente in mente – insieme all'immagine del *Journaliste* di Lami già vista – una simile idea di esaltazione del *comfort* casalingo. Per Étienne-Jean Delécluze la tendenza domestica dell'arte inglese era tipica del nord e dipendeva essenzialmente da una condizione climatica: «au nord, le froid, les brouillards, un sol ingrat [...] ce qui rend si doux le coin du feu à la maison, *the fireside at home*»⁵³. Inoltre, l'Inghilterra non aveva una grande tradizione di pittura di storia, ma, viceversa, una del genere molto più importante della Francia, in particolare in quelle scene familiari trattate in maniera umoristica di derivazione hogarthiana⁵⁴: Charles Robert Leslie, in questo senso, era considerato il continuatore di Hogarth e della sua tendenza narrativa. Per Du Camp, l'arte inglese si fondava sul doppio canale ritratto-pittura di genere – caratteristica rilevata anche da Delécluze – e osservava come si mantenesse viva la linea tracciata da Hogarth⁵⁵, sebbene aggiornata dalla letteratura di Dickens, mantenendo come peculiarità il fatto che «elle excelle à représenter scènes

⁴⁹ Cfr. *ivi*, 97-107

⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 103-107

⁵¹ M. DU CAMP, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Librairie Nouvelle, Paris 1855, p. 218

⁵² E. e G. DE GONCOURT, *La Peinture à l'Exposition de 1855*, E. Dentu, Paris 1855, p. 26. Anche Baudelaire nel 1859, con riferimento alla mostra del 1855 parlava delle «dolcezze intime della *home*» quale caratteristica della pittura inglese. Cfr. CH. BAUDELAIRE, *Salon del 1859*, in ID., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004 (I ed. 1982), p. 213.

⁵³ Cfr. É.-J. DELECLUZE, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Charpentier, Paris 1855, p. 260

⁵⁴ *Ivi*, pp. 80-81.

⁵⁵ DU CAMP, *Les Beaux-Arts*, cit., p. 298



97. E. de Goncourt, *Ritratto di Jules de Goncourt*, aprile 1857. Ubicazione ignota

d'intérieur»⁵⁶. Alphonse de Calonne, sulla «Revue contemporaine», si spinse ad affermare che «l'Angleterre nous apporte dans ses tableaux de genre quelques bons conseils qui ne seront pas perdus pour nos artistes»; del resto, continuava il critico – che sottolineava, come gli altri, la specialità inglese nelle scene domestiche in interni – «elle nous a donné naguère des leçons de paysage et nous en avons bien profité»⁵⁷. Se nel 1855 erano dunque gli inglesi ad essere considerati i maestri della pittura di genere moderna, e in particolare dell'*intérieur*, le cose cambiarono con il Salon successivo all'esposizione universale, quello del 1857⁵⁸, che vide trionfare Stevens.

III.3. Alfred Stevens: la scena d'interno come rappresentazione della vita moderna

Il Salon del 1857 sembrò marcare una linea di confine maggiore rispetto all'esposizione del 1855 per quel che concerne la fortuna della pittura di genere. In generale la critica fu abbastanza unanime nell'individuare i caratteri di novità emergenti nella rassegna, legati principalmente alla quasi scomparsa della pittura religiosa e ad un forte ridimensionamento della pittura di storia, che d'altro canto prediligeva il racconto della storia contemporanea. Jules-Antoine Castagnary osservava che in quel panorama si distingueva un gruppo compatto di artisti accomunato dalla predilezione per la pittura di genere. «Scènes d'intérieur, paysages, portraits, presque toute l'Exposition est là»⁵⁹: egli vedeva in questa tendenza il fatto che finalmente l'aspetto umano prevalesse su quello divino ed eroico, e che,

⁵⁶ *Ivi*, p. 299

⁵⁷ A. DE CALONNE, Exposition Universelle des Beaux-Arts. Peinture. Les écoles d'Angleterre et d'Allemagne, in «Revue Contemporaine», XX (1855), p. 502.

⁵⁸ Cfr. MAINARDI, *Art and Politics*, pp. 117-119.

⁵⁹ J.-A. CASTAGNARY, *Philosophie du Salon de 1857*, Poulet-Malassis & de Broise, Paris 1858, p. 6. Castagnary vedeva il futuro dell'arte svolgersi intorno alla triplice alleanza tra natura, uomo e vita umana, vale a dire nel paesaggio, nel ritratto e nel quadro di genere, (cfr. *ivi*, p. 16), tripartizione che segue anche l'impostazione del suo libro.

benché quest'arte si esprimesse in una pletora di quadri da cavalletto eseguiti da sconosciuti senza che emergesse nessun genio particolare, essa era del tutto associabile al «movimento umano»⁶⁰. La natura rielaborata dall'ottica personale del pittore avrebbe prodotto, agli occhi del critico, un'arte espressione dell'io umano che non poteva essere solo copia del vero, ma associabile ad una idea di creazione che non escludesse il contributo dei predecessori, il quale, rappresentava un capitale intellettuale che non doveva essere sottovalutato: solo fondendo tutti questi elementi l'artista poteva sviluppare la propria originalità⁶¹. Se dunque l'uomo in quanto tale era, per Castagnary, l'oggetto dell'arte, il ritratto ne incarnava l'aspetto più alto, in quanto ne *sintetizzava l'esistenza*, ma il dipinto di genere, dando conto della vita dell'uomo nel quotidiano, ne *rappresentava l'azione*⁶². In questi termini, il pittore di genere era l'equivalente del romanziere e del drammaturgo poiché la materia che tratta «est l'expression de la vie, action, mœurs et passions, cela même que Balzac appelait la *Comédie humaine*»⁶³, accogliendo in definitiva un *leitmotiv* già visto a proposito degli illustratori e dei pittori dei costumi dei decenni precedenti.

L'uomo rappresentato nella sua quotidianità, in particolare nel suo ambiente, che è alla base della pittura di genere, trovava una espressione meritevole nell'opera di Alfred Stevens, che esponeva quattro dipinti in quell'occasione, dei quali tre erano scene d'interno contemporanee. Dopo un periodo di vicinanza al realismo sociale, dai tratti invero patetici e sentimentali, con il quale si fece conoscere a Parigi per la prima volta al Salon del 1853 e poi, con maggiore successo, all'Exposition Universelle del 1855, Stevens cominciò ad interessarsi sempre più a soggetti tratti dalla realtà contemporanea, in particolare al tema della donna in un interno che trovò la prima importante affermazione proprio nella rassegna del 1857⁶⁴. I soggetti scelti dall'artista erano sempre legati ad una visione idealizzata e romanizzata della donna moderna, spesso colta in *rêverie*, assorta nei propri pensieri, assorbita dalla musica o da piccole attività quotidiane, offrendo in definitiva una riedizione moderna delle attitudini che caratterizzavano alcuni personaggi di Chardin⁶⁵, pittore che in quel momento viveva un'importante riscoperta⁶⁶. Seguendo questo punto di vista, se François Bonvin aveva recuperato dal maestro settecentesco l'interesse per soggetti umili, come sguattere o osti, Stevens guardava ai più rari dipinti legati ai passatempi della vita quotidiana, come *Les Amusements de la vie privée*, (1745-46, Stoccolma, Nationalmuseum) o *La*

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp.6-7.

⁶¹ Cfr. *ivi*, pp.8-9.

⁶² Cfr. *ivi*, p. 70.

⁶³ *Ivi*, p. 72

⁶⁴ Su Stevens si vedano, in particolare, W.A. COLES, *Alfred Stevens*, catalogo della mostra (Ann Arbor, Baltimore, Montreal, 1977-78), University of Michigan Museum of Arts, Ann Arbor 1977; CH. LEFEBVRE, *Alfred Stevens, 1823-1906*, Brame & Lorenceau, Paris 2006; *Alfred Stevens: Bruxelles 1823-Paris 1906*, catalogo della mostra (Bruxelles - Amsterdam, 2009-2010), a cura di S. de Bodt *et alii*, Fonds Mercator, Bruxelles 2009.

⁶⁵ Cfr. *supra*, capitolo I, § I.4.

⁶⁶ Cfr. J.W. MCCOUBREY, The Revival of Chardin in French Still-Life, in «The Art Bulletin», XLVI (1964), pp. 39-53; HASKELL, Riscoperte nell'arte, cit., pp. xx e G. FAROULT, Watteau and Chardin "the two most truly painters of the entire French School": The Rediscovery of Watteau and Chardin in France between 1820 and 1860, in G. FAROULT, M. PRETI, CH. VOGTHERR (a cura di), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, pp. 29-42.

Serinette (1751, Parigi, Musée du Louvre). Altri esempi venivano offerti a Stevens sia dall'illustrazione di costume degli anni della Monarchia di luglio – Gavarni, Lami e Devéria in testa – sia dalle contemporanee raffigurazioni delle riviste di moda, che proponevano un vero campionario di immagini di donne occupate nelle piccole attività quotidiane nei propri interni. Va notato, infatti, che una caratteristica delle opere del pittore belga era la cura puntuale nel ritrarre abiti, nel trattare stoffe e nel dettagliare oggetti⁶⁷. Se da una parte Castagnary nel 1857 vedeva nei due piccoli *intérieurs* esposti, *Chez soi* (1855 ca., ubicazione ignota, fig. 98) e *L'Étè* (1855 ca., ubicazione ignota, fig. 99), un'attenzione viva ai dettagli intimi e familiari dell'esistenza, e in *Consolation* (1857, collezione privata, fig. 100, tav. XVII), forse il più importante e celebrato dipinto di genere dell'intero Salon, una scena semplice e vera, sentita e ben dipinta⁶⁸, il critico osservava che Stevens si avvicinava alla vita in maniera sin troppo franca, tanto da definire il suo tocco poco raffinato, «encore un peu lourde»⁶⁹. Questo giudizio sembrava fare il paio con quanti vedevano nella pittura di Stevens una dipendenza da Courbet, a partire da Du Camp che già nel 1855, davanti al suo *Ce qu'on l'appelle le vagabondage* (Parigi, Musée d'Orsay), si chiedeva se non si fosse lasciato sedurre troppo da «un peintre franc-comtoise» che faceva scalpore al tempo, dal quale lo invitava a mettersi in guardia⁷⁰. Sempre Du Camp due anni più tardi correggeva un attimo il tiro affermando che Stevens era meno meticoloso dei suoi compatrioti belgi, eredi della pittura fiamminga, ma si sentiva che «le cerveau y a presque autant de part que la main; cette voie est bonne et l'on peut y rencontrer de durables succès»⁷¹. Questo è evidente nella cura della *mise en scene* dei piccoli *intérieurs*, non troppo minuziosi nei dettagli, e, in particolare, in *Consolation*, definito uno dei «*lions*» dell'esposizione; un quadro, questo, giudicato forte e semplice, curato nella resa dei sentimenti patetici che esprime – si tratta di una tela che raffigura una scena di cordoglio ambientata in un salotto borghese – dove la pulizia e la facilità della pittura, la piacevole armonia dei gialli, dei bianchi e dei neri, sembra di leggere tra le righe del critico, riescono ad esprimere l'aria di contrizione che il soggetto ispira⁷². Non c'è dubbio che il quadro rappresentasse agli occhi dei più la sintesi della scena di costume contemporaneo⁷³ di quel torno di anni, fusione equilibrata di rappresentazione della vita moderna, pittura che guardava al reale, ma non volgare, e intonazione drammatica. Per Thèophile Gautier, ad esempio, era un «petit drame [...] sans cri, sans pose, sans emphase, sans échevèlement»⁷⁴, caratterizzato da un'armonia di *nuance* gialle, bianche e nere; il legame con il teatro era più precisamente sottolineato da Jules

⁶⁷ Per una visione generale di questo aspetto nella pittura di costume moderna, si veda VOTTERO, *La Peinture de genre*, cit., p. 260.

⁶⁸ CASTAGNARY, *Philosophie du Salon*, pp. 84-85.

⁶⁹ *Ivi*, p. 84.

⁷⁰ DU CAMP, *Les Beaux-Arts*, cit., p. 330. Del resto per capire cosa pensasse di Courbet, Du Camp, che non lo apprezzava per la mancanza di un certo ideale, basta citare la frase che sintetizza secondo lui il Salon del 1857 «M. Millet est un artiste, M. Courbet est un peintre».

⁷¹ DU CAMP, *Salon de 1857*, cit., p. 93.

⁷² cfr. *ivi*, p. 94.

⁷³ Per una visione generale sulla pittura di costume, si veda VOTTERO, *La peinture de genre*, cit., pp. 259-274.

⁷⁴ TH. GAUTIER, *Le Salon de 1857*, in «L'Artiste», n.s. I (1857), p. 345.



98. A. Stevens, *Chez soi*, 1855 c. Ubicazione ignota
 99. A. Stevens, *L'Été*, 1855 c. Ubicazione ignota
 100. A. Stevens, *Consolation*, 1857, collezione privata.

Verne in insolita veste di critico – al tempo era un drammaturgo, collaboratore della «Revue de Beaux-Arts» – che connetteva l'opera di Stevens con alcune scene de *La Joie fait peur* (1854) di Delphine Gay de Girardin⁷⁵, scrittrice di successo nella Parigi romantica, un dramma familiare ambientato in un salotto borghese.

Nello stesso 1857, Gustave Flaubert pubblicò *Madame Bovary*. Tra il romanzo e la coeva pittura di genere si rintracciano dei paralleli che non sono sfuggiti alla critica, sin dal suo apparire. Il *milieu* familiare e le situazioni insignificanti, feriali, del quotidiano invadevano la letteratura, come il Salon, e ovunque erano le donne le eroine di tali situazioni⁷⁶.

⁷⁵ Cfr. J. VERNE, *Salon de 1857*, in «Revue des Beaux-Arts», VIII (1857), 14, p. 270.

⁷⁶ Cfr. M. VOTTERO, *Images de femmes: Madame Bovary et la peinture de genre sous le Seconde Empire*, in T. POYET (a cura di), *Flaubert et les artistes de son temps. Éléments pour une conversation entre écrivains, peintres et musiciens*, Eurédit, Paris 2010, pp. 53-72.

Il rapporto di Flaubert con le immagini era notoriamente burrascoso, ma certamente nella creazione delle sue descrizioni le usava come termine di paragone⁷⁷. Le sue scene sono spesso concepite quasi come quadri⁷⁸, o in generale come immagini, come anche ammesso dallo scrittore stesso⁷⁹; le descrizioni di alcune scene, spesso racchiuse in un capoverso a sé, quasi rimandano all'universo conchiuso dell'immagine. In *Madame Bovary*, che ha come sottotitolo *Costumi di provincia*, per esempio, ricorre una relazione con la pittura di genere provinciale sulla quale, probabilmente, può aver meditato grazie alla prossimità in quegli anni con Maxime Du Camp, come visto tra i principali sostenitori dei soggetti di genere al Salon del 1857, nonché colui che lo spinse a occuparsi di costumi moderni. Un possibile esempio è offerto dalla descrizione della cucina di Emma che, come poi sarà soprattutto ne *L'Éducation Sentimentale*, coincide con lo sguardo della persona che la percepisce (in questo caso Charles Bovary), piuttosto che una presentazione extradiegetica d'ambiente di Balzac:

«Una giovane donna in abito di lana turchina, guarnito di volanti, venne a ricevere Charles sulla soglia della casa, lo fece entrare in cucina ove fiammeggiava un gran fuoco. La colazione per gli uomini della fattoria bolliva in tante piccole pentole di varia forma. Panni umidi s'asciugavano all'interno del camino. La paletta, le molle, il becco del soffietto, tutti di proporzioni smisurate, luccicavano come acciaio polito, e lungo i muri era ben in mostra un'abbondante batteria da cucina, in cui la chiara vampa del focolare si rifletteva volubilmente. Al riverbero si aggiungeva ormai la prima luce del giorno che penetrava attraverso le finestre»⁸⁰

Questa descrizione si adatterebbe perfettamente ad essere un'*ékphrasis* di un *intérieur* rustico comparso al Salon negli anni Quaranta e Cinquanta. Molte cucine dei Leloux, di Antigna, di altri, i quali modelli si rintracciavano, come più volte detto, nella pittura fiamminga e olandese, dei Le Nain e spagnola, allora di gran moda rispondeva a tale descrizione. Tutti gli elementi tipici che caratterizzavano un dipinto di genere e la sua riuscita, sono presenti. Per prima cosa la scena: una cucina di campagna dominata da un camino, *set* tipico di interni siffatti, con tutti i suoi effetti di luce del primo mattino, dai riverberi del fuoco sulle suppellettili, alla flebile luce che entra dalla finestra. Poi, la descrizione meticolosa di ogni oggetto e soprattutto delle superfici, quella precisione lenticolare e d'effetto delle ceramiche e dei metalli coincideva con il virtuosismo tecnico, marchio di fabbrica del

⁷⁷ La letteratura su Flaubert e le arti visive è copiosa; un'ottima sintesi è offerta in F. CASTELLANI, *Flaubert e la suggestione dell'immagine*, in «Ricerche di storia dell'arte», XL (1990), pp. 23-38; per un parallelo più strettamente stilistico con la pittura, in ottica formalista-modernista, si veda A. REED, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism*, Cambridge 2003.

⁷⁸ Cfr. G. MERLET, *Le roman physiologique*, in «Revue européenne», IX (1860), p. 709. Secondo il critico «son roman ressemble à une exposition de tableaux. [...] des *Comices agricoles*, une *Noce de village* et un *Enterrement*. Ces caricatures monumentales auraient obtenu un succès de fou rire dans l'avenue Montagne [cioè al Salon]». Il riferimento è chiaramente alla pittura di genere, ma implicitamente alle opere di Courbet e dei suoi epigoni. Continua poi: «Que serait-ce donc si nous faisions le catalogue des *scènes d'intérieur*! On se croirait dans un musée flamand ou hollandais» (*ivi*, p. 710).

⁷⁹ «Quand on écrit [...] on se compose de tableaux qu'on voit» (G. FLAUBERT, *Cabier intime de jeunesse: souvenirs, notes et pensées intimes*, a cura di J.P. Germain, Nizet, Paris 1987, p. 13).

⁸⁰ G. FLAUBERT, *Madame Bovary* (1857), tr. it. di O. Del Buono, Garzanti, Milano 2010 (I ed. 1965), pp. 12-13.

perfetto pittore di genere. In altra occasione, quando, i coniugi Bovary si sono appena trasferiti a Yonville, vi è un'altra scena ambientata in una cucina, tutta fondata sulle atmosfere luministiche di un interno notturno:

«Quando fu in cucina, la signora Bovary si accostò al camino. Con la punta delle dita prese la veste all'altezza del ginocchio e dopo averla così rialzata sino alle caviglie, tese alla fiamma, sopra l'arrosto che girava, il piede calzato da uno scarpino nero. Il fuoco la illuminava in pieno, penetrando con una luce cruda la trama della veste, i pori uguali della pelle bianca, e persino le palpebre che sbatteva di tanto in tanto. Un grande riverbero rosso passava su di lei, secondo il soffiare del vento che filtrava dalla porta socchiusa. Dall'altro lato del cammino un giovane biondo la guardava in silenzio»⁸¹.

Tuttavia, è nella descrizione delle attività di Emma che Flaubert crea delle immagini verbali sovrapponibili a quelle pittoriche o alle illustrazioni di costume contemporanee (figg. 101-103, tav. XVIII). Una delle prime apparizioni della protagonista, la mostrano già come apparirà di solito, secondo il *cliché* che la caratterizza, ovvero con lo sguardo perso oltre i vetri di una finestra⁸²:

«quando Charles, dopo salito a salutare papà Roualt tornò in quella sala, ormai pronto alla partenza, trovò la signorina Emma in piedi, la fronte contro i vetri della finestra»⁸³.

«Ai primi freddi, Emma lasciò la sua camera per la sala, una lunga stanza dal soffitto basso, sul ripiano del cui caminetto era appoggiato allo specchio un polipaio ramoso. Sdraiata nella sua poltrona accanto alla finestra lei guardava la gente passare sul marciapiede.

Léon, due volte al giorno, andava dal suo studio al *Leon d'oro* [...]. Al crepuscolo, quando il mento appoggiato alla mano sinistra e il ricamo abbandonato sui ginocchi, lei se ne stava a fantasticare, le capitava spesso di trasalire all'apparizione di quell'ombra improvvisa e sfuggente»⁸⁴.

In *Madame Bovary* la descrizione dell'interno occupa un ruolo essenziale nelle dinamiche della vicenda, poiché assolve al compito di puntare il dito su «la mediocrità dell'esistenza domestica»⁸⁵ che permea l'intera vicenda: «il caminetto ornato di parafuochi cinesi», le «larghe tende», le «poltrone», rappresentavano «tutte le cose, insomma, che le avevano addolcito l'amarezza dell'esistenza»⁸⁶, ma che in realtà erano il simbolo stesso della sua oppressione claustrofobica, dalla quale la finestra sembrava la sola ancora di salvezza⁸⁷. Del resto, il primo atto della sua avventura coniugale era iniziato con il nuovo arre-

⁸¹ *Ivi*, p. 67.

⁸² Cfr. B. DONATELLI, *Realtà in bilico: la finestra nell'immaginario flaubertiano*, in E. GALAZZI, G.A. BERNARDELLI (a cura di), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi in onore di Sergio Cigada*, II, 1, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 450-460.

⁸³ FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 14.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 80-81.

⁸⁵ *Ivi*, p. 90.

⁸⁶ *Ivi* p. 239.

⁸⁷ Cfr. V. BROMBERT, *The novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*, Princeton University Press, Princeton 1966, tr. it. *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 52-60.



101. A. Stevens, *La vedova* 1855 c. collezione privata



102. A. Stevens, *Femme à la fenêtre*, 1855 c. collezione privata



103. A. Stevens, *Déjà*, 1862 ca., collezione privata.

damento del salotto del dottor Bovary, subito appena sposata, primo indizio di insofferenza nei confronti della sua situazione⁸⁸. Proprio per questo, le stanze di Flaubert non possono essere paragonate a quelle di Stevens e di altri pittori di costumi contemporanei, che in verità ricercavano in quelle scene un'affermazione edificante dei valori moderni. Queste sono opere fortemente narrative e assimilabili a romanzi e *pièces* teatrali, ma forse più prossime a *feuilleton* o al limite alle opere di Dumas *fils*, piuttosto che alla narrativa di ricerca. I quadri di Stevens non si spingono a problematizzare la miseria dell'esistenza femminile, né tematicamente, né tantomeno stilisticamente, laddove domina la definizione del dettaglio, benché mai ai limiti della mimesi lenticolare che ad esempio caratterizzò la pittura di James Tissot.

Il realismo di Stevens, in ultima analisi, non è assimilabile alla schiettezza della descrizione flaubertiana⁸⁹. In ogni caso, Verne considerava Stevens appartenente alla "maniera realista" e se Du Camp aveva ridimensionato il suo giudizio del 1855 a proposito della pericolosa influenza di Courbet sulla sua opera, Edouard About, riprendeva di nuovo il confronto tra i due artisti dicendo che sebbene nella composizione il belga avesse buon gusto, costruendo la scena – anche secondo lui – come un dramma, il soggetto si perdeva nel quadro, dietro alla resa dei dettagli, tendendo dunque a parlare più agli occhi, che allo spirito⁹⁰. Tuttavia, il critico ammetteva che quelle donne sebbene «en chair et en os» si discostano dai «pachydermes femelles de M. Courbet»⁹¹, il cui riferimento è chiaramente a *Les Demoiselles du bord de Seine* (1857, Parigi, Petit Palais, Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris) esposte, non senza scandalo, allo stesso Salon. A ben vedere, sebbene è innegabile che, in particolare all'inizio della sua carriera, Stevens abbia guardato con curiosità a

⁸⁸ Cfr. *ivi* pp. 26-27.

⁸⁹ Secondo Michaël Vottero, tuttavia si può rintracciare a partire dal 1857 la nascita di un vero e proprio *bovarismo* in pittura, cfr. VOTTERO, *Images de femmes*, cit., p. 54.

⁹⁰ E. ABOUT, *Nos Artistes au Salon de 1857*, Hachette, Paris 1858, pp. 178-179.

⁹¹ *Ivi*, p. 180.

Courbet – che del resto era legato ad amicizia a suo fratello Joseph, anch'egli pittore molto apprezzato, e in seguito anche a egli stesso – assorbendone in maniera solo epidermica alcuni aspetti del realismo, in realtà il pittore belga rappresentava perfettamente quella cultura del compromesso del *juste milieu* Secondo Impero, fondata su immagini facilmente identificabili e che piacevano perché specchio edulcorato della società⁹²: Stevens era visto, dunque, paradossalmente come emulo di Courbet e allo stesso tempo come il suo antidoto, poiché riusciva a far accettare il realismo ripulendolo e riconducendolo alla mondo borghese. Gli interni cittadini del belga erano l'antitesi della casa di provincia del pittore di Ornans, esprimevano la frivolezza e la grazia della donna moderna, sottomessa, se si vuole, al proprio dovere di moglie: come osserva Michaël Vottero, nella società del Secondo Impero «la femme bourgeoise a pour rôle [...] d'attendre son époux dans ses appartements»⁹³. La distanza più grande tra Courbet e Stevens, era inoltre il fatto che i dipinti di quest'ultimo non riproducevano una *tranche de vie*, ma raccontavano una storia, erano una finzione.

La *scène d'intérieur* diventava con Stevens, a metà degli anni Cinquanta, il soggetto ideale per esprimere la rappresentabilità borghese. Emergono in quei quadri tutti gli elementi tipici del benessere e del *confort*, il caminetto, i quadri alle pareti, le comode poltrone, i telai da ricamo, pianoforti, ai quali evidentemente non erano estranei i modelli provenienti da oltre manica, secondo quanto emerso nell'Esposizione del 1855, e secondo quanto lascia intendere anche Gautier a proposito degli interni più frivoli. Con Stevens, in definitiva, prese il via quella pittura *de la femme* che fu seguita soprattutto da Auguste Toulmouche e Tissot, ma che non mancò, come si vedrà più avanti, di lanciare una sponda anche alla pittura più avanzata degli anni Sessanta, in particolare intorno agli anni del suo trionfo in occasione dell'Exposition Universelle del 1867.

III.4. I giovani realisti e le tematiche domestiche: la “mostra dei rifiutati” di François Bonvin

È possibile datare *ad annum* la comparsa delle prime scene di interno nella pittura moderna più avanzata: nel 1859, infatti, furono rifiutati al Salon *At the Piano* di James McNeill Whistler (Cincinnati, Taft Museum of Art, fig. 104, tav. XIX) e *Les Deux sœurs* di Henri Fantin-Latour (St. Louis Art Museum, fig. 105, tav. XX)⁹⁴, a tutti gli effetti i primi tentativi di immettere immagini di vita moderna borghese in dipinti realisti di ambito

⁹² Si trattava peraltro di opere di sicuro successo commerciale. Il primo dipinto del genere è *reverie* del 1854; *Consolation* fu acquistato dal collezionista berlinese Ravené per 6000 franchi, la prima vendita importante di Stevens. Fu questo che lo portò ad abbandonare i temi sociali e a scegliere definitivamente la nuova strada dei costumi moderni borghesi.

⁹³ VOTTERO, *Peinture de genre*, cit., p. 260.

⁹⁴ Whistler sottopose alla giuria del Salon, nel marzo 1859, anche due incisioni tratte da *Douze Eaux-Fortes d'après Nature* (*The French Set*), che furono accettate; Fantin-Latour presentò anche *L'autoritratto* (Grenoble, Musée des Beaux-Arts) e uno studio del ritratto della sorella Marie che legge (il ritratto, datato 1859, si trova al Birmingham Museum and Art Gallery), rifiutati anch'essi.



104. J.M. Whistler, *At the Piano*, 1858-59, Cincinnati, Taft Museum of Art



105. H. Fantin-Latour, *Les Deux sœurs*, 1858-59, St. Louis Art Museum

courbettiano. Le due opere – che possono essere considerate per molti motivi, uno *pendant* dell'altro, se non addirittura un vero e proprio dittico – si posizionano in un contesto post-romantico nel quale si fondavano gli aspetti più strettamente intimi e sentimentali con il bisogno di dare una visione obiettiva e personale del mondo. La seconda generazione di realisti portò, infatti, a estreme conseguenze l'atteggiamento bipolare che caratterizzò il Romanticismo, ponendosi cioè al limite di una rappresentazione il più verosimile possibile del mondo che li circondava, nella fattispecie quello familiare borghese, e la scelta di atteggiamenti introspettivi dei protagonisti, alimentati dalla musica o dalla lettura, aprendo per certi versi ai risvolti simbolisti nelle poetiche di entrambi. Fantin-Latour e Whistler vissero a partire dalla metà del 1858, quando si conobbero, un legame simbiotico fondato sul comune interesse per l'arte del passato e per il realismo. Courbet appariva loro come un personaggio interessante, non da seguire pedissequamente forse, ma dal quale trarre stimolo per una pittura che fosse del tutto moderna. Del resto, entrambi proposero una declinazione dello stesso soggetto – la scena d'interno – seguendo una via tracciata già dal pittore di Ornans con l'*Après-dînée*, ma riadattandola alle proprie esigenze di rappresentazione di un mondo domestico metropolitano invece che provinciale: con un atteggiamento siffatto essi si ponevano in una posizione equidistante tra Stevens e Courbet, benché più sbilanciati verso il secondo.

L'esclusione delle opere di Fantin e di Whistler dal Salon dipese certamente molto dal fatto che, a partire dal 1857, la giuria di selezione era tornata sotto il controllo dell'Académie des Beaux-Arts, dopo un periodo di relativa liberalizzazione; dietro di esse vi individuavano – come nel *Le Buveur d'absinthe* di Manet (Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, fig. 106) – la regia indiretta di Courbet. Le opere di Whistler e Fantin-Latour rifiutate, in ogni caso, furono esposte nello studio di François Bonvin, nell'aprile dello stesso anno, in una sorta di “*Salon des Refusés* privato”⁹⁵ che ospitò, oltre ai loro e a quelli dello stesso Bonvin, dipinti



106. E. Manet, *Le Buveur d'absinthe*, 1858-59, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



107. A. Legros, *Le Liseur*, 1858-59, ubicazione ignota.

⁹⁵ Sulla esposizione da Bonvin: C. DENNEY, *Exhibitions in Artists' Studios: François Bonvin's 1859 Salon des Refusés*, in «Gazette des Beaux-Arts», pp. 97-108, (97). Insieme andavano a lavorare nello studio di Bonvin. Pannell, p. 69.

di Alphonse Legros (un ritratto del padre conosciuto come *Le Liseur*, fig. 107⁹⁶) e Théodule Ribot (probabilmente una natura morta). La mostra nel cosiddetto “atelier flamand” rappresentò un evento di indubbia importanza nel panorama artistico del momento, almeno per tre ragioni.

Per prima cosa, esso rappresentò un precoce esempio di esposizione indipendente – in parte su modello del Pavillon du Réalisme di Courbet – in anticipo su quelle organizzate poco dopo da Louis Martinet⁹⁷ e, negli anni Settanta, dagli impressionisti. In seconda battuta fece emergere un gruppo compatto di artisti, costituito dai giovani realisti della *Société des Trois* (costituita nell'autunno del 1858 da Fantin-Latour, Legros e Whistler e nucleo di quella che Fried ha chiamato «la generazione del 1863»⁹⁸ di cui Manet sarebbe stato l'esponente principale) e dai più maturi Bonvin e Ribot che ne rappresentavano i punti di riferimento, che portava avanti una pittura fondata su l'interesse per tematiche e stile comuni. L'interno borghese e le piccole attività quotidiane di svago che inducono ad uno stato introspettivo, come la lettura, il ricamo e la musica, oltre alla natura morta, erano i temi sui quali lavoravano, i quali si riallacciavano ad una tradizione pittorica francese, che esattamente negli stessi anni, come altre volte detto, si andava riscoprendo; in particolare, nel *milieu* che orbitava intorno a Bonvin, era Chardin il punto di riferimento principale⁹⁹. Allargando la prospettiva al più ampio contesto culturale, inoltre, le attività domestiche femminili erano il cuore dei moderni romanzi orbitanti nel realismo e nella rappresentazione dei *mœurs contemporaines*, come – oltre alla citata *Madame Bovary* – *Les Bourgeois de Molinchart* di Champfleury (1855) e *Le Malheur d'Henriette Gérard* di Duranty (1859).

Lo stile che caratterizzava le opere di tutti gli artisti del gruppo si fondava, poi, sulla fusione di modelli diversificati che andavano dalla pittura di tradizione naturalista – Tiziano, Velázquez, Ribera, gli olandesi del Seicento (Rembrandt *in primis*), fino ai romantici Géricault e Delacroix – alla contemporanea pittura di genere e a Courbet. Nondimeno, questi fu tra i primi visitatori della mostra e, come ricordò anni più tardi Fantin-Latour, uno dei più entusiasti, colpito in particolare dell'opera di Whistler¹⁰⁰. Si può affermare, inoltre, che la centralità di Courbet come punto di riferimento del gruppo emergeva anche per via indiretta dallo scritto che Zacharie Astruc¹⁰¹ incluse al suo *Les 14 station du Salon*,

⁹⁶ Riprodotta in DENNEY, *Exhibitions in Artists' Studios*, p. 99, fig. 3

⁹⁷ *ivi*, p. 105. Anche se effettivamente anticipò il Salon des Refusés del 1863, la mostra da Bonvin, si differenziava da quella per il carattere privato dell'iniziativa. Come noto infatti, il Salon des Refusés fu concesso direttamente – e popolarmente, forse – da Napoleone III, rimanendo in definitiva nell'alveo di manifestazioni, certo d'eccezione, pubbliche.

⁹⁸ Cfr. M. FRIED, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, pp. 185-261. I giovani post-realisti rappresentarono la prima compagine unitaria dell'avanguardia parigina degli anni Sessanta, emersa in maniera chiara al Salon des Refusés del 1863 e ritratta nell'*Hommage à Delacroix* di Fantin-Latour (1864, Parigi, Musée d'Orsay).

⁹⁹ G.P. WEISBERG, *François Bonvin and an Interest in Several Painters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXVI (1970), pp. 359-66 (360), MCCOUBREY, *The Revival of Chardin*, cit.

¹⁰⁰ Fantin, citato in E.R. e J. PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia 1908, I, p. 75.

¹⁰¹ Su Astruc, si veda S. FLESCHER, *Zacharie Astruc: Critic, Artist, and Japoniste*, Ph.D. Diss., Columbia University 1977, rist. Garland Publishing, New York London 1978.

*Le Récit douloureux*¹⁰². Il testo che esprime, parafrasando le parole dell'autore, l'indignazione per l'ostracismo nei confronti di quello che era uno dei massimi pittori viventi al fianco di Delacroix e di Corot¹⁰³, era una delle più convincenti apologie dedicate a Courbet e, in questo contesto, era molto importante in quanto l'autore, sodale in particolare dei *Trois*, rappresentava, in un certo senso, la voce di quei giovani artisti¹⁰⁴. La sua visione dell'arte si fondava sull'idea che tutto doveva partire dalla natura «vue, sentie, aimée»¹⁰⁵, filtrata dalla visione personale dell'artista pur secondo i modelli offerti dai veneziani, dagli spagnoli e dagli olandesi. Se l'artista migliore era colui che sapeva suscitare un'emozione visiva dalla rappresentazione della natura, della vita quotidiana, e dunque sapeva esprimere il proprio tempo attraverso uno sguardo personale, Courbet era colui che aveva dato fisionomia plastica all'idea di modernità attraverso la sua multipla individualità; egli cioè era riuscito, in maniera del tutto personale, al di fuori di qualsivoglia scuola, a rimettere in questione praticamente tutti i generi pittorici¹⁰⁶. Nella formulazione di queste idee Astruc aveva certo in mente sia il testo-manifesto di Courbet del 1855, *Du réalisme*, sia il punto di vista di Duranty il quale, nel numero della rivista «Réalisme» del novembre 1856, scriveva che il realismo non poteva essere una scuola perché personale espressione di una individualità, sottolineando l'importanza dell'indipendenza dell'artista¹⁰⁷.

I giovani realisti presero da Courbet prima di tutto l'idea di dipingere solo quello che si poneva loro davanti, il proprio ambiente, i propri cari, usando i modi della pittura di genere, ma eludendo quella linea aneddotica e narrativa che la caratterizzava, e quasi opponendosi a essa; inoltre – e questo è forse l'aspetto più innovativo – appresero che l'immagine era il prodotto di suggestioni differenti, provenienti in stessa misura sia dalle illustrazioni popolari che dalle opere dei grandi maestri. Ritrarre membri della famiglia nel proprio *milieu* domestico, avendo nella mente modelli storici definiti, era un assillo che preoccupava anche Edgar Degas, in quegli anni già alle prese con la *Famiglia Bellelli* (Parigi, Musée d'Orsay): anni più tardi, davanti ad un quadro di Fantin-Latour, ricordando quel periodo, il pittore affermò che «a nos début Fantin, Whistler et moi, nous étions sur la même voie, la route de Hollande»¹⁰⁸.

¹⁰² ASTRUC, *Les 14 station*, cit. Il testo era aperto da un'introduzione di George Sand. Secondo Léonce Bénédite questa fase del realismo che si ricollegava alla scrittrice nelle aspirazioni e a Courbet nell'ispirazione, era un insieme studio di natura e ritorno ai maestri fiamminghi, olandesi, veneziani, spagnoli.

¹⁰³ ASTRUC, *Les 14 Station*, cit., pp. 371-401

¹⁰⁴ Lo scrittore aveva conosciuto Fantin-Latour nel 1855, forse attraverso il pittore Carolus-Duran e da quel momento aveva sempre fatto parte del suo gruppo. Quando Fantin, poi, nel 1858 conosce Whistler lo introdusse subito anche a lui che nel 1859 ne eseguì un ritratto all'acquaforte esposto alla Royal Academy, nel 1860 (cfr. FLESHER, *Zacharie Astruc*, cit. pp. 10-11).

¹⁰⁵ ASTRUC, *Les 14 Station*, cit., p. 65.

¹⁰⁶ *ivi*, p. 398.

¹⁰⁷ Su questi aspetti della poetica di Courbet e Duranty, cfr. NEGRI, *Il Realismo*, cit., p. 18. «Il realismo è l'opposto di una scuola. Parlare di una "scuola" realista è assurdo, essendo il realismo franca e totale espressione di un'individualità che attacca proprio le convenzioni e l'imitazione delle scuole d'ogni genere. Un realista è completamente indipendente dal suo prossimo: egli dà forma a sensazioni che la sua natura e il suo temperamento gli fanno sentire quando si trova a confrontarsi con qualche cosa», *Realisme*, in «Réalisme» numero 15 novembre 1856.

¹⁰⁸ La notizia è riportata nella lettera di Paul Poujard a Marcel Guérin dell'11 luglio 1936 (Parigi, Bibliothèque nationale

Questa compattezza di forme e di intenzioni porta a considerare immediatamente il terzo motivo per cui l'esposizione di Bonvin si rivelò importante, vale a dire il fatto che in quell'occasione erano riuniti nello stesso momento e nello stesso luogo, probabilmente, le voci più avanzate del panorama artistico parigino, escluso Manet, che invero lo era ancora di più. La loro presenza al Salon, avrebbe forse attirato più l'attenzione della critica (nel bene o nel male) che generalmente lamentò la mancanza di personalità di spicco. Quasi tutti i recensori erano concordi nel pensare che il Salon del 1859 marcasse un confine rispetto al passato, soprattutto perché la pittura di genere era sulla cresta dell'onda mentre la pittura di storia perdeva terreno; trionfavano gli epigoni di Meissonnier, mal sopportati da Astruc, e le pietistiche scene dipinte con una certa sensibilità al vero di Mme Henriette Brownie, autrice salutata dai più come una George Sand della pittura; anche i dipinti accettati di Bonvin erano in realtà molto apprezzati¹⁰⁹ per la natura sobria, coincisa e intima. Tuttavia la maggior parte della critica restava col fiato sospeso, in attesa di un cambiamento a loro dire preannunciato dal Salon del 1857 che però stentava a farsi vivo¹¹⁰. Il mutamento in realtà era in atto e si trovava esattamente in quei dipinti che dal Salon furono esclusi, nel *Bevitore* di Manet, nel "Piano picture" di Whistler e nel doppio ritratto di Fantin-Latour.

III.5. Whistler at home: dalla vie de bohème al salotto borghese

Nelle ultime pagine del suo Salon, Astruc si lamentò vivacemente del fatto che il dipinto proposto da Whistler fosse stato rifiutato; la qualità delle acqueforti viceversa accettate, *Marchande de moutarde* e *Portrait de femme*, tratte da *Douze eaux-fortes d'après nature* (*The French Set*), davano conto, infatti, di un artista dalla forte individualità, «où la grâce se mêle à une originalité capricieuse»¹¹¹. Quelle incisioni realizzate nell'autunno del 1858 subito dopo un viaggio in Alsazia, rielaborando gli appunti lì presi, rappresentano la summa del periodo parigino del pittore, tra il 1855 e il 1859¹¹²; in esse si ritrovano esperienze di vita vissuta secondo il dettato della *bohème* del Quartiere Latino, l'interesse per il realismo di Courbet, di Bonvin e di Millet e dei loro soggetti, e allo stesso tempo la grande attenzione alla grafica della Monarchia di luglio che, come più volte visto, rappresentava un *leitmotiv* per gli artisti di quelle generazioni.

de France), cfr. M. GUÉRIN (a cura di), *Lettres de Degas*, nuova edizione rivista e aumentata, B. Grasset, Paris 1945, p. 256.

¹⁰⁹ ASTRUC, *Les 14 Station*, cit., pp. 234-235

¹¹⁰ Su questi argomenti si veda H. LOYRETTE, *The Salon of 1859*, in *Origins of Impressionism*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - New York, Metropolitan Museum of Art, 1994-95), The Metropolitan Museum of Art, New York 1994, pp. 3-27.

¹¹¹ ASTRUC, *Les 14 Station*, cit., p. 325.

¹¹² Il pittore rimase tuttavia connesso all'ambiente culturale francese, facendo spola tra le due coste della Manica, fino al Salon de Refusés del 1863. Quell'anno si stabilì definitivamente a Londra



108. J.M. Whistler, *Seated woman, smoking*, 1858 ca., Washington, Freer Gallery of Art



109. P. Gavarni, *La vie de jeune homme*, in «Le Charivari», 5 ottobre 1842, n. 34

Whistler, nato in America e vissuto in Russia, arrivò a Parigi sul finire del 1855, nel pieno del dibattito scaturito dall'Expo e dal Pavillon du Réalisme, con l'intenzione di dedicarsi all'incisione; nel giugno del 1856 entrò nello studio di Charles Gleyre e cominciò a frequentare con assiduità maniacale il Louvre. Seguendo lo stile di vita giovanile di quegli anni, il giovane viveva in una soffitta, nutrito dagli stereotipi alimentati dagli scritti di Henri Murger; come nelle sue *Scènes de la vie de bohème* o ne *Les étudiants de Paris* di Gavarni, il giovane aveva una relazione con una *grisette*, Fumette, spesso soggetto delle sue prime opere. Il riferimento a Gavarni non è del resto casuale: Joseph e Elisabeth Pennell, tra i primi biografi dell'artista, ricordavano come in quegli anni si potesse incontrare Whistler «always drawing, in the manner of Gavarni, the people and the scenes of the *Quartier [Latin]*»¹¹³, conferma dello stimolo che fu per i giovani il litografo francese, poiché, come affermato altrove, in lui emergeva per la prima volta l'illustratore della Parigi moderna¹¹⁴. La sua eco è, alla prova dei fatti, evidente nei disegni di quegli anni, sia per soggetto, sia per stile, a partire dalle copie di “*Vive les Débardeurs!!*” (New York, Metropolitan Museum of

¹¹³ E.R. e J. PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, cit., p. 56.

¹¹⁴ Si pensi, di nuovo, all'apprezzamento, seppur con qualche riserva, a lui e in generale ai pittori di costume, da Baudelaire nel *Pittore della vita moderna*. Cfr. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, cit., p.



111. F. Bonvin, *Femme tricotant*, 1855.
collezione privata

110. J.M. Whistler, *Douze Eaux-Fortes d'après Nature (The French Set)*, 1858. *La Marchande de Moutarde* (Salon de 1859).

Arts)¹¹⁵, dei clown danzanti sul retro di un ritratto di Fumette tratti da *Impressions de Ménage* (n. 24, 1847)¹¹⁶, o in alcuni interni di *vie de bohème* (*Artist's Studio*, New York, Metropolitan; *An artist in his studio*, Washington, Freer Gallery of Art; *Scene from Bohemian Life*, Chicago, The Art Institute). Nella rappresentazione di attimi colti dal vero, ad esempio in *Seated woman, smoking* (1858 ca., Washington, Freer Gallery of Art, fig. 108), è rintracciabile un riferimento alla VII tavola de *La vie de jeune homme* («Le Charivari», 5 ottobre 1842, fig. 109) di Gavarni, nella ragazza che fuma appoggiata al bracciolo, è quasi palestinese; ancora, in *The French Set*, la tavola con *La mere Gerard* sembra invece riproporre un *type* preso da *Les Français peints par eux-mêmes*¹¹⁷.

L'interesse per la rappresentazione della vita moderna si innestava con la passione per l'arte del passato, che portò l'artista, nel 1857, a visitare l'Art Treasures Exhibition di Manchester dove ebbe l'opportunità di confrontarsi con un numero importante di opere dei suoi maestri d'elezione, in particolare di Rembrandt, di Velázquez, dei veneziani del Cinquecento¹¹⁸. Proprio mentre era immerso nei suoi studi al Louvre, Whistler incontrò

¹¹⁵ M.F. MACDONALD, *James McNeill Whistler: Drawings, Pastels, and Watercolours. A Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven-London 1995, pp. 39-40, n. 133

¹¹⁶ *ivi*, p. 90, n. 289

¹¹⁷ LOCHNAN *ivi*, p. 31-32

¹¹⁸ Cfr. PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, cit., p. 67.

per la prima volta Fantin-Latour intento a copiare le *Nozze di Cana* del Veronese¹¹⁹, nel 1858, forse subito dopo aver elaborato le *Douze eaux-fortes d'après nature* uscite nel novembre dello stesso anno, a Parigi, da Auguste Delâtre.

Nella sua prima importante *suite* d'incisioni¹²⁰, Whistler mescolò tutte le suggestioni ricevute sino a quel momento, da Rembrandt – nella scelta dell'acquaforte rispetto alla più moderna litografia, per esempio – a Decamps, Millet e Bonvin, per i soggetti delle tavole legate alle attività domestiche, professionali o, in genere, quotidiane: *La Cuisine*, *Les Chiffonniers*, *La Vieille aux Loques*, *La Marchande de Moutarde* (fig. 110). In quest'ultima il riferimento a Bonvin (*Femme Tricotant*, 1855, collezione privata, fig. 111)¹²¹ è chiaro, il che conferma il suo essere punto di riferimento, come già visto, per quei giovani che si avvicinavano alle tematiche realiste non legate al paesaggio.

Whistler dedicò *The French Set* a suo cognato, il chirurgo e acquafortista Francis Seymour Haden, colui che lo aveva incoraggiato a lavorare *après nature*, e che gli offrì il suo aiuto nella commercializzazione delle stampe a Londra. Questo fu uno dei motivi che forse spinsero l'artista a soggiornare nella capitale britannica, in prossimità delle feste natalizie, ospite suo e della sorellastra Deborah Delano Whistler Haden, al 62 di Sloane Street. In quella casa sono ambientati gli *intérieur* più importanti della sua fase giovanile, nello specifico nella *music room*. Fu infatti in quel soggiorno che Whistler elaborò il dipinto che avrebbe voluto presentare al Salon del 1859, *At the Piano*. Probabilmente al suo arrivo a Londra, non aveva ancora chiaro su cosa puntare, se non l'idea di presentare con Fantin-Latour un soggetto comune, del quale senz'altro parlarono prima della partenza, poiché l'artista francese era abbastanza avanti con il lavoro. Quel che è certo, è che Whistler, appena arrivato a Londra e sistematosi nel confortevole ambiente familiare, si avvicinò per la prima volta ai soggetti borghesi in un interno, sempre attraverso l'incisione, in continuità con la *suite* che aveva appena licenziato. Le opere realizzate in quel contesto rappresentarono essenzialmente uno studio degli effetti di luce artificiale in un interno, ancora sotto la spinta della grafica rembrandtiana e possono essere considerati momenti di studio preliminari per un eventuale dipinto¹²². Osservando le incisioni le conseguenze del recente legame con Fantin, che lavorava su questi temi già da almeno un anno, si rendono palesi: *Reading by Lamp* (1858, fig. 112) evoca analoghe immagini di donne che svolgono attività prettamente femminili, alla luce di una lampada nel suo caso, non senza qualche retaggio dell'immaginario *biedermeier*. Del resto, dieci anni prima, in Germania, Adolph von Menzel aveva realizzato uno dei primi interni alla luce artificiale della pittura moderna – in cui ritraeva sua madre intenta a ricamare e sua sorella, poggiata allo stipite della porta che incornicia l'immagine (Monaco, Neue Pinakothek, fig. 114) – un'opera che certo Whistler

¹¹⁹ Sulle relazioni tra Fantin e Whistler, cfr. *ivi*, pp. 68-69.

¹²⁰ Sulle acqueforti di Whistler, si veda K.A. LOCHNAN, *The Etchings of James McNeill Whistler*, Yale University Press, New Haven-London 1984. Su *The French Set*, cfr. *ivi*, pp. 49-59. Il catalogo delle incisioni del pittore è online, curato dall'Università di Glasgow <<http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/>>

¹²¹ Cfr. LOCHNAN, *The Etchings*, pp. 46-47.

¹²² Cfr. *ivi*, p. 65. In generale sui soggetti domestici nella grafica di Whistler, cfr. *ivi*, pp. 59-66.



112. J.M. Whistler *Reading by Lamp* (stato 1/3), 1858-59, Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution

113. J.M. Whistler, *The Music Room* (stato 2/4), 1858-59, Glasgow, The Hunterian Museum, University of Glasgow

114. A. von Menzel, *La sorella dell'artista*, 1847, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

115. A. von Menzel, *Ritratto dell'artista con la sorella, il fratello e un'amica al piano*, 1851, Berlino, Kupferstichkabinett

non poteva conoscere, ma che rende conto di una comunione di intenti a livello europeo. Altre opere dei primi anni Cinquanta, come il ritratto di gruppo a matita, con il fratello, la sorella e un'amica, al piano e alla luce della lampada (Berlino, Kupferstichkabinett, fig. 115), testimonia ancora una generale predilezione di Menzel per tematiche analoghe.

A fianco della base della lampada, nell'acquaforte di Whistler, compare una tazzina, piccolo brano di natura morta che vuol porre l'accento sul momento di *leisure* rappresentato; la penombra, realizzata con una trama di tratti incrociati che permettono, attraverso l'allargarsi e lo stringersi, di modulare la luce, occupa metà dell'immagine. Deborah è illuminata dal cono di luce e tuttavia deve avvicinare il libro agli occhi per poter leggere, una nota naturalistica che sottolinea l'esigenza di rappresentare un pezzo di vita e non la sua simulazione; la lettura, come visto, uno dei temi prediletti dai giovani pittori francesi,



116. J. Steen, *The Harpsichord Lesson*, 1660-69, Londra, The Wallace Collection



117. J. Zoffany, *The Gore Family with George, 3rd Earl Cowper*, 1775 ca., New Haven, Yale Center for British Art

si sostituiva invariabilmente, in tali immagini, al ricamo. Il soggetto era contemporaneamente trattato da Haden¹²³, con la stessa inquadratura e la stessa composizione, quasi fosse un dialogo a distanza tra i due. Stilisticamente più libera e compositamente più ariosa è invece l'altra nota acquaforte del momento, *The Music Room* (1858-59, fig. 114). Si tratta nuovamente di una scena d'interno alla luce della lampada. Il tavolo tondo occupa il centro della scena e intorno ad esso si dispongono, tutti intenti nella lettura, Deborah, Haden con il giornale in poltrona e l'associato di questi, James Reeves Traer, sotto la lampada. I vari stati dell'incisione testimoniano la sperimentazione di Whistler nel modulare le zone di luce e di ombra al fine di trovare il giusto grado di illuminazione. Da un punto di vista più schiettamente compositivo, l'acquaforte rimandava ad interni tipici della tradizione inglese, benché rinvigoriti dall'attenzione naturalistica alla resa luminosa, mentre, da un punto di vista stilistico, era ancora legata alle incisioni della *French Suite*.

"The Piano Painting", come il pittore si riferiva talvolta alla sua opera¹²⁴, fu iniziato in quel contesto alla fine del 1858 e portato a termine nella primavera dell'anno successivo, a Parigi, dove era rientrato ai primi di gennaio. Il quadro sposava prototipi olandesi e francesi – J. Steen, *The Harpsichord Lesson* (1660-69, Londra, The Wallace Collection, fig. 116)¹²⁵ – con suggestioni rielaborate dalla pittura inglese del settecento, da Velázquez, fino ad uno sguardo a quel che c'era nel contemporaneo panorama artistico inglese. Il dipinto è sostanzialmente il ritratto della sorella Deborah mentre suona il piano nella sua *music room*, accompagnata dalla figlia Annie. Il soggetto è di per sé una scena di genere in cui vengono esaltati i valori introspettivi della musica sia per chi la suona, sia per chi l'ascolta;

¹²³ Cfr. *ivi*, pp. 60-65.

¹²⁴ Cfr. PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, cit., p. 74 e A. McLAREN YOUNG, M. MACDONALD, R. SPENCER, *The Paintings of James McNeill Whistler*, Yale University Press, New Haven-London 1980, I, pp. 8-9, n. 24.

¹²⁵ È stata Petra Chu a proporre questo confronto, rifiutando il riferimento al *Concerto* di Vermeer (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), non conosciuto fino al 1860, spesso indicato dalla critica (cfr. P. TEN-DOESSCHATE CHU, *French Realism and the Dutch Masters*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht 1974, p. 47). Va detto comunque che il riferimento alla pittura olandese era generale e trasversale nella cultura visiva del tempo e che immagini di donne al pianoforte erano molto comuni anche nell'immagine popolare.

J.M. Whistler, *At the Piano*, 1858-59**118.** J. E. Millais, *Mrs James Wyatt Jr and her Daughter Sarah*, 1850, Londra, Tate Britain

allo stesso tempo si tratta di una conversazione muta tra madre e figlia nel proprio mondo domestico, quasi una rielaborazione moderna di una *conversation piece* dove però non sono celebrati gli edificanti ideali della famiglia borghese, bensì la potenza rasserenante di una attività di svago in un qualsiasi pomeriggio invernale. A partire dalla fine del Settecento (ne sono esempio alcune delle scene di conversazione di Johann Zoffany, fig. 117), alle normali rappresentazioni familiari davanti al caminetto o intorno ad un tavolo, si affiancarono scene di gruppo dove la musica, e nella fattispecie la donna al pianoforte¹²⁶, aveva un ruolo primario, immagine che ebbe larga fortuna in età neoclassica. Whistler distillò quelle immagini riducendo i protagonisti a due e scegliendo un impaginato che restringeva molto il campo d'azione, tanto che sia i dipinti, sia il pianoforte sono tagliati dai margini della tela. In principio il quadro comprendeva la raffigurazione della sola Deborah, la cui posizione di profilo col capo leggermente chino è forse l'unica traccia sopravvissuta di *Reading by Lamp* e di *The Music Room*; l'aggiunta di Annie si potrebbe spiegare sia sotto il profilo tematico, sia sotto quello più strettamente pittorico. Se da un lato vi era certo il bisogno di comporre un doppio ritratto, come contemporaneamente stava facendo a Parigi Fantin, e di aggiungere un personaggio assorto che esaltasse l'aria ancora un poco romantica del dipinto, dall'altra aveva bisogno di bilanciare, sempre per una questione armonica, del resto, la composizione con un contrappunto sia verticale, che cromatico. Non è escluso, che nella sistemazione del dipinto in maniera siffatta, non vi fosse stato un primo approccio, forse indiretto, con la pittura da John Everett Millais¹²⁷. Questi, a partire dai primi anni Cin-

¹²⁶ Il pianoforte è lo strumento femminile *par excellence*, soprattutto a partire dalla Restaurazione e per tutto il secolo. Il suo primato rientra nella funzione sociale, che significa dimostrare la propria buona educazione, socialità, affabilità. È soprattutto il rifugio della donna il mezzo per essere sola con se stessa, per sfogarsi, per pensare, per attendere. Cfr. A. CORBIN, *Il segreto dell'individuo*, in vita privata ottocento; p. 385-386. Sulla ricorrenza di questa immagine nella letteratura ottocentesca, si veda D. PISTONE, *Le Piano dans la littérature française des origines jusque vers 1900*, Paris 1975.

¹²⁷ Sul rapporto tra i due artisti, cfr. L. ORMOND, *Millais and Contemporary Artists*, in *Millais beyond Pre-Raphaelitism*, pp. 30-37. Sull'ammirazione di Whistler per Millais, cfr. PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, cit., pp. 76-77.

quanta, aveva cominciato a realizzare scene domestiche nell'ambito dell'illustrazione, ad esempio per *Mr Wray's Cash Box* di Wilki Collins (1852), per *The Music Master* di William Allingham (1855) e *The Pleasures of Home* di John Anderson (1856), in cui risaltano tutti quegli elementi tipicamente *british* dell'interno. Tuttavia, intorno al 1850 Millais aveva realizzato un ritratto di *Mrs James Wyatt Jr and her Daughter Sarah* (Londra, Tate Britain, fig. 118) caratterizzato da un impaginato orizzontale che comprime lo spazio e porta tutto in superficie, dove mamma e figlia, vestite di nero e bianco, sono poste una di fronte all'altra, contro un fondo scandito da quadri. Questi elementi appaiono subito come comuni ai due dipinti, così come il tavolinetto alla sinistra delle effigiate dove, nel dipinto di Millais compare un prezioso cofanetto da ricamo, in quello di Whistler, una ciotola in metallo. In ogni caso, se le similitudini tra i due dipinti potrebbero essere solo casuali, a parità di soggetti trattati, le differenze, soprattutto tecniche e stilistiche, saltano all'occhio. Whistler infatti dipinge con una scioltezza e un grado di rarefazione dei contorni e della definizione, del tutto opposta alla linea che dettaglia di Millais, ancora nel suo momento preraffaellita; lo sguardo dell'americano è coinciso, come un colpo d'occhio, non c'è nulla di meditato. L'attenzione al vero fenomenologico – il ché non significa cura del dettaglio sino al parossismo – trova il suo “connotatore mimetico” nella resa dei riflessi nei vetri dei quadri, della lumeggiatura del legno lucido, dell’“impressione” del rilievo delle cornici, in verità solo una pennellata informe e materica. Questi sono i dettagli che, verosimilmente, non piacquero alla giuria del Salon e che viceversa più colpirono Courbet.

Se a Parigi il dipinto non fu gradito, quando fu esposto alla Royal Academy nel 1860 riscosse invece un immediato successo, trovando tra i suoi più ferventi ammiratori proprio Millais¹²⁸. Il «Times» del 17 maggio 1860 lo elogiò come una espressione moderna di Velázquez e a ben guardare, il pittore spagnolo è presente ovunque nel dipinto e, del resto, era stato uno dei maestri che spinsero Whistler ad abbracciare la pittura, oltre alla grafica. A Manchester, ad esempio, aveva potuto vedere la *Venere allo specchio* ora alla National Gallery di Londra e echi di quel contatto si ritrovano nella pennellata sintetica che non indugia nel particolare, ma che ha la capacità di rendere la sostanza dei materiali: il volto di Annie, quasi appena abbozzato, rimanda sia a quello di Venere riflesso nello specchio, sia a quello di Cupido. D'altro canto, anche quel dipinto descriveva un attimo di intimità tra una madre e un figlio.

Armony in Green and Rose: The Music Room (1860-61, Washington, Freer Gallery of Art, fig. 119, tav. XX)¹²⁹ rappresentò per certi versi un *pendant*, tematico e stilistico, di *At the Piano*. Gli elementi di continuità si trovavano nella scena ambientata nella *music room* della casa degli Haden, nell'essere in un certo senso un ritratto, nella presenza di figure assortite nelle proprie occupazioni, suonare (Deborah), ascoltare la musica (l'amica di lei,

¹²⁸ Cfr. ORMOND, Millais and Contemporary Artists, cit., p.31.

¹²⁹ Sul dipinto si vedano, PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, cit., pp. 89-91; McLAREN YOUNG, MACDONALD, SPENCER, *The Paintings of James McNeill Whistler*, cit., p. 13, n. 34; D. PARK CURRY, *James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Washington 1984, p. 102.



119. J.M. Whistler, *Armony in Green and Rose: The Music Room*, 1860-61, Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution

Isabella Boott) o leggere (Annie), nel contrasto tra l'abito nero dell'adulta e quello bianco della bambina, nello stile fatto di pennellate pastose, larghe, che evitano il particolare, ma che in ogni caso tendono a rendere la sensazione tangibile dell'insieme. Tuttavia, il dipinto evidenzia degli elementi di novità che sembrano collegabili ad un desiderio di fuga dal realismo *tout court*. Che l'esperienza parigina andava ormai verso la via del superamento si evince dal cambio di paradigmi a cui Whistler si rivolse in quel momento, tutti nell'ambito di una visione intimamente anticlassica. Si percepisce, per esempio che era entrato in contatto con la pittura preraffaellita, di Millais e Rossetti, in maggior misura; inoltre, benché John Sandberg neghi che a quell'altezza cronologica il pittore non conoscesse ancora le stampe giapponesi¹³⁰, è pur vero che tra il 1856 e il

1857 le stampe di Hiroshige cominciarono a circolare e che, soprattutto, nel 1856 Félix Bracquemond – amico e partecipe come lui di quel gruppo di artisti orbitante intorno a Manet – scoprì, a Parigi, i manga di Hokusai divulgandoli tra le sue conoscenze. Quali che fossero i punti di riferimento di Whistler nei primi anni Sessanta, sta di fatto che *The Music Room* era, in quello specifico momento, tra i dipinti più innovativi, anzi dal punto di vista della resa spaziale forse il più avanzato, in anticipo di un decennio sulle opere più sperimentali di Degas, al quale è stato spesso connesso¹³¹.

Fu il modo di rendere un ambiente chiuso in un formato stretto e allungato, utilizzando la presenza di uno specchio per amplificare l'ambiguità della costruzione spaziale, la sfida che l'artista si propose di affrontare nel dipinto che desiderava esporre alla Royal Academy nel 1861, ma che non riuscì a terminare in tempo. Il ribaltamento della prospettiva in avanti, ben evidente nel celebre *Symphony in White n. 1. The White Girl* (1862, Washington, National Gallery of Art) che suscitò scalpore al Salon des Refusés del 1863, trovò in

¹³⁰ cfr. J. SANDBERG, "Japonisme" and Whistler, in «The Burlington Magazine», CVI (1964), pp. 500-507 (503). Secondo l'autore Whistler non sarebbe entrato in contatto con fonti giapponesi prima del 1862-63.

¹³¹ Cfr. TH. REFF., *Le Papillon et le Vieux Bœuf*, in *From Realism to Symbolism: Whistler and his world*, catalogo della mostra (New York, Wildenstein - Philadelphia Museum of Art, 1971), a cura di Id., A. Staley, Trustees of Columbia University, New York 1971, p. 28 e Id. *Degas: The Artist's Mind*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1976, pp. 27-28.

questo dipinto il suo primo campo di applicazione. Per quel che concernono i plausibili riferimenti giapponesi del dipinto, nei *Manga* di Hokusai vi è la rappresentazione di una scena di interno, in cui delle donne sono alle prese con le proprie attività di svago; (fig. 120) al di là del tema, quel che appare interessante è la costruzione dello spazio con la parete sinistra che chiude con un angolo acuto la superficie come nel dipinto di Whistler. Del resto, anche *Wapping* (1860-64, Washington, National Gallery of Art, fig. 121) più o meno coevo di *The Music Room* adotta una impaginazione che deve qualcosa ad Hokusai: oltre all'ambivalenza di un luogo che non è né un dentro, né un fuori, tipico della rappresentazione dell'interno giapponese, la raffigurazione della modella, Joanna Heffernan, a ridosso della balaustra che taglia l'immagine in diagonale, con il braccio appoggiato a questa, sembra rimandare al *Cortigiano cinese che guarda la luna* (fig. 122).

La conformazione di uno spazio angusto che si raccoglie attorno ai personaggi in maniera soffocante, era stato proposto nello stesso 1861, al Salon, da Paul Baudry con *Charlotte Corday* (1860, Nantes, Musée des Beaux-Arts, fig. 123), che difficilmente Whistler poteva conoscere; nondimeno, altri riferimenti nel trattamento dello spazio in maniera così antinaturalistica, provengono, come accennato poc'anzi, dalla pittura preraffaellita. L'interno moderno più famoso in quel contesto è *The Awakening Conscience* di William Holman Hunt (1853, Londra, Tate Britain, fig. 124), nel quale la scena è così compressa nella tela e l'ambiente talmente saturo di dettagli che quasi sembra non circoli aria. Tralasciando la questione morale insita nella poetica dell'artista, si può notare come vi siano molti elementi in comune con *The Music Room*, come il pianoforte (benché in quest'ultimo non sia evidente) o lo specchio che determina un ampliamento dello spazio e che lo dilata artificialmente grazie alla finestra lì riflessa. Ma il modo di trattare la prospettiva non è così arbitraria come in altri dipinti della confraternita:



120. K. Hokusai, *Donne che mangiano*, da *Hokusai Manga*, 1814-49 Parigi, Musée Marmottan



121. J.M. Whistler, *Wapping* (particolare), 1860-61, Washington, National Gallery of Art



122. K. Hokusai, *Cortigiano cinese che guarda la luna* (particolare), da *Un vero specchio della poesia cinese e giapponese* (*Shika Shashin kyo*), 1833 ca.

Ecce Ancilla Domini (1849-50, Londra, Tate Britain fig. 125) di Dante Gabriel Rossetti, lo è molto di più. Nel celebre dipinto lo spazio è ancora più compresso che nel dipinto di Hunt e la stanza spoglia accentua il ribaltamento prospettico che permette al letto della Vergine di presentarsi quasi in posizione verticale; infine, di nuovo Millais, con la *Mariana* (1851, Londra, Tate Britain, fig. 126), offre un termine di paragone più preciso, nella costruzione della parete di sinistra, con la finestra e il tavolo da lavoro sul quale è appoggiato il ricamo, che occupano la medesima posizione del vano con mensola e specchio¹³² di Whistler.

Il titolo con cui il dipinto è conosciuto è successivo poiché nelle intenzioni del pittore angloamericano avrebbe dovuto chiamarsi *The Morning Call*¹³³; l'armonia verde e rosa a cui esso allude si riferisce alle dominanti cromatiche della tappezzeria che, situandosi in punti differenziati della tela, la suddivide quasi in aree d'azione. Un rapporto armonico si crea anche tra Annie e Isabella Boott: le loro vesti interagiscono per opposizione cromatica, ma si incrociano quasi in un chiasmo nel momento in cui il guanto bianco della Boott si



123. P. Boudry, *Charlotte Corday*, 1860. Nantes, Musée des Beaux-Arts (Salon de 1861)

124. W.H. Hunt, *The Awakening Conscience*, 1853. Londra, Tate Britain

125. D.G. Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1849-50. Londra, Tate Britain

126. J.E. Millais, *Mariana*, 1851. Londra, Tate Britain

¹³² Questo punto della sala da musica è lo stesso che si vede in fondo a sinistra, dietro Haler, nell'acquaforte *The Music room*.

¹³³ Cfr. McLAREN YOUNG, MACDONALD, SPENCER, *The Paintings of James McNeill Whistler*, cit., p. 13.

lega al vicino abito bianco di Annie, così come le scarpe nere lucide di quest'ultima dialogano con il tessuto dell'abito dell'amazzone. L'abbigliamento scelto per l'amica di Deborah doveva avere un valore sostanziale per Whistler poiché spesso si riferiva al dipinto come al «tableau avec l'amazzone». Secondo David Park Curry¹³⁴ il riferimento all'amazzone è da ricercarsi nei costumi ai quali di solito questa figura veniva associata al tempo, cioè quelli di una “ragazza libera”, in altri termini di facili costumi, tuttavia di temperamento opposto alla sorella chiusa nelle convenzioni del suo matrimonio d'interesse. D'altro canto, il contrasto, anche cromatico con il candore di Annie, potrebbe riferirsi a questo aspetto, così come l'immagine quasi evanescente di Deborah riflessa nello specchio, in ogni caso difficilmente rapportabile alla realistica sistemazione della stanza, benché questa zona del quadro fosse in parte incompleta e in parte successivamente ridipinta¹³⁵. In qualunque modo la si veda, quell'amazzone è rappresentata come un ‘tipo’, nel senso “*physiologique*” del termine, assimilabile ad esempio alla *lorette* e come questa una delle figure femminili più emblematiche della realtà metropolitana ottocentesca.

III.6. *Les Deux sœurs di Fantin-Latour: alcune riflessioni sulle fonti di un dipinto intimista*

Alcuni disegni conservati al Cabinet des dessins del Musée du Louvre testimoniano la grande attenzione che Henri Fantin-Latour dedicò alla rappresentazione delle attività domestiche femminili delle proprie sorelle, e raramente di sua madre, negli anni tra il 1855 e il 1859. Lo studio di queste opere aiuta a comprendere quali furono da una parte le fasi dell'elaborazione del suo primo dipinto importante, il doppio ritratto delle sorelle Marie e Nathalie, occupate l'una a leggere, l'altra a ricamare¹³⁶ universalmente noto come *Les Deux sœurs*, sia quali potrebbero essere state le suggestioni ricevute in quegli anni fondamentali per la formazione di una poetica autonoma.

Fantin aveva mosso i primi passi nel mondo dell'arte seguendo le orme di suo padre, Théodore, che si era formato a Grenoble con Benjamin Rolland. In seguito studiò prima con Horace Lecoq de Boisbaudran alla “Petite Ecole de Dessin” dal 1850 al 1854, poi, da quest'ultimo anno, si iscrisse alla Académie des Beaux-Arts dove era compagno di studi di Degas e Legros. Allo stesso 1854 è riferito il disegno più antico di Fantin al Cabinet des dessins. Si tratta di un ritratto di Nathalie datato settembre 1854 (RF 12777, fig. 127) dove si rileva, nonostante la giovane età, un alto grado di analisi psicologica dell'effigiata, pecu-

¹³⁴ Cfr. PARK CURRY, *James McNeill Whistler*, cit., p. 102.

¹³⁵ Cfr. McLAREN YOUNG, MACDONALD, SPENCER, *The Paintings of James McNeill Whistler*, cit., p. 13.

¹³⁶ Cfr. *Fantin Latour*, catalogo della mostra (Parigi, Ottawa e San Francisco nel 1982-1983), a cura di D. Druick, M. Hoog, Réunion des musées nationaux, Paris 1982. Per i contributi più recenti si vedano *Fantin-Latour. De la réalité au rêve*, catalogo della mostra (Losanna, Fondation de l'Hermitage, 2007), a cura di J. Cosandier, R. Koella, Fondation de l'Hermitage - La Bibliothèque des Arts, Lausanne 2007 e *Henri Fantin-Latour (1836-1904)* catalogo della mostra (Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian - Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009-10), Museo Thyssen-Bornemisza - Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid-Lisboa 2009.

liarità che contraddistinse i suoi ritratti più maturi. Nel 1855 (RF 12759, fig. 128)¹³⁷ e ancora nel 1856 (Grenoble, Musée des Beaux-Arts, fig. 129), tornò a lavorare sullo stesso volto, questa volta cogliendolo chino, assorto nella lettura o nel ricamo, tipiche attività nella formazione di una giovane donna. Esattamente a partire da quelle opere il giovane cominciò la serie di studi sulle sorelle confluiti in parte nel dipinto del 1859 e che, in ogni caso, documentano uno spiccato interesse nella rappresentazione della vita femminile e del mondo familiare colto dal vivo. Questo rapporto con il reale e con il mondo che avevo sotto gli occhi seguiva il dettato di Courbet per il quale Fantin, nutriva un forte entusiasmo e che si sarebbe alimentato in particolare tra il 1857 e il 1859 grazie all'amicizia con il tedesco Otto Scholderer¹³⁸. Questo interesse per il pittore di Ornans era connesso ad un'idea di arte fondata sulla natura e sulla vita moderna. In una lunga lettera scritta nel novembre del 1855 dedicata i suoi amici, anche loro allievi di Lecoq, che scrivevano con lui nell'*Album Cuisin* conservato al Cabinet des dessins del Louvre, Fantin esprimeva una sorta di dichiarazione di poetica, se non una vera e propria professione di fede:

«La Peinture est mon seul plaisir, mon seul but. Dans l'Art, et l'art moderne (je dis art moderne car il me semble qu'il subi une transformation a chaque époque) la nature autour de nous est le seul domaine de l'Artiste, que son époque, le belle choses qui s'y passent, les divers caractères, les passions, la nature si belle la campagne autour de nous, les moindres objets qui frappent nos yeux, ont un grand intérêt»¹³⁹

La natura e il mondo contemporaneo erano, nelle sue parole, i riferimenti per un'arte che potesse definirsi moderna, i quali dovevano essere valutati anche alla luce di alcuni



127. H. Fantin-Latour, *Ritratto della sorella Nathalie*, 1854, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



128. H. Fantin-Latour, *Ritratto della sorella Nathalie*, 1855, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



129. H. Fantin-Latour, *Ritratto della sorella Nathalie*, 1856, Grenoble, Musée des Beaux-Arts

¹³⁷ Insieme al precedente costituiva una serie di studi per un ritratto di Marie che pensava di presentare all'Esposizione Universale di quell'anno.

¹³⁸ Sui rapporti tra i due artisti si veda, M. ARNOUX, TH.W. GAEHTGENS, A. TEMPELAERE-PANZANI (a cura di), *Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer, 1858-1902*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2011.

¹³⁹ Lettera del 15 novembre 1855, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des petits albums, *Album Cuisin Charles* (RF 22842, 11), f. 18v.

punti di riferimento fondamentali, quali Gericault, Delacroix, Decamps «notre école de Paysagistes» e poi Hugo, Balzac, Lamartine e Georges Sand.

Queste premesse teoriche erano coincidenti con il momento in cui Fantin prese a lavorare sui temi del ricamo e della lettura¹⁴⁰, quel 1855 al quale sono datati i primi disegni delle due sorelle intese a lavorare su uno stesso telaio, poi confluiti nell'acquaforte *Le Brodeuses* (1862, 1865 e 1891): uno è conservato al Fogg Museum di Harvard (fig. 130) e l'altro al Louvre (RF 3381, fig. 131). Il primo, in particolare, presenta le due sorelle chine sul ricamo davanti alla finestra, con un punto di vista molto ravvicinato e si presenta molto rifinito, sia nella composizione che nei suoi valori di luce e ombra. Se, in entrambi i disegni, si considera la data come contestuale e non apocrifa¹⁴¹, è probabile che in un primo momento Fantin pensasse di trarre da quel soggetto un dipinto, del quale il secondo disegno poteva rappresentare un disegno preparatorio e come potrebbe confermare *Deux femmes assises de chaque côté d'un métier à broder* (RF 12775, fig. 132), forse uno studio di toni realizzato a gouache e acquerello, tuttavia molto sommario; per il resto si tratta di disegni che il più delle volte catturano brani di vita domestica femminile con fare veloce e sintetico, sorvolando sui particolari e preoccupandosi soprattutto di come cogliere questi soggetti, quasi, a volte, come se fossero spiati (RF 12762, RF 12763, RF 12765, RF 12769, figg. 133-135); questi non sembrano connessi alla preparazione di un dipinto, ma appaiono piuttosto come una serie di schizzi sul motivo che solo in un secondo momento, quando decise con Whistler e Legros di partecipare al Salon, pensò probabilmente di riutilizzare come studi, insieme a quelli a cui lavorava nel '55. Come visto, poi, Fantin spinse anche il nuovo amico americano a muoversi in quella direzione. *Femme assise, de profil à droite, lisant* (RF 12764), ad esempio, anticipa le versioni di *Reading by Lamp* di Whistler e di Haden che i due acquafortisti elaborarono insieme alla fine del 1858. Proprio i lavori di cui si sta parlando, del resto, documentano il fatto che Fantin lavorasse su questi temi ben prima dei due cognati e che la loro influenza su questi, talvolta proposta dalla critica¹⁴², possa essere in realtà inversa. Come visto, infatti, Whistler prese a lavorare sui soggetti domestici solo a Londra e solo dopo aver conosciuto Fantin. Va inoltre detto, che il pittore aveva probabilmente già concluso il bozzetto per *Les Deux sœurs* (forse quello ancora esistente e conservato in collezione privata) quando aveva conosciuto Whistler, poiché lo inviò all'amico Scholderer a Francoforte, assieme uno studio di autoritratto (1858, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) e al *Ritratto di Legros* (1858, collezione privata) e li visti e apprezzati da Courbet¹⁴³.

¹⁴⁰ Per gli studi di Fantin *après nature*, cfr. l'omonima sezione in *Fantin-Latour* 1982, cit., pp. 85-94.

¹⁴¹ In ogni caso per tutte queste opere il termine *ante quem* è il 1859, sia perché certamente connesso con *Les Deux sœurs*, sia perché nell'autunno di quell'anno Nathalie fu ricoverata in un ospedale psichiatrico per via di una depressione nervosa.

¹⁴² D. DRUICK, in *Fantin Latour* 1982, cit., p. 92-93, n. 20. Sul dipinto si vedano anche anche, H. LOYRETTE in, *Origin of impressionism*, cit., pp. 381-382, n. 70. Nondimeno fu Haden a introdurre Fantin all'acquaforte durante il soggiorno in Inghilterra con Whistler, nell'estate del 1859.

¹⁴³ Courbet si trovò a Francoforte dall'agosto del 1858 al febbraio del 1859 e aveva lo studio affianco a quello di Scholde



130. H. Fantin-Latour, *Brodeuses*, 1855, Cambridge, Harvard University, Fogg Museum,

131. H. Fantin-Latour, *Brodeuses*, 1855, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

132. H. Fantin-Latour, *Deux femmes assises de chaque côté d'un métier à broder*, 1855, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



Se stilisticamente i disegni sono improntati verso una sorta di “impressione” colta sul momento, da un punto di vista tematico e compositivo anche Fantin, come Courbet e Whistler, faceva riferimento alla litografia della Monarchia di luglio¹⁴⁴ componente essenziale della cultura visiva di un artista votato alla rappresentazione della vita moderna. Le *Fourberies de Femmes* di Gavarni, ad esempio, fornivano un campionario di donne colte nelle più varie attitudini domestiche: *Femme assise sur une chaise, de dos, brodant* (RF 12761, fig. 138) e *Liseuse et brodeuse, dans un intérieur* (RF 12747, fig. 139), nella costruzione della scena in un interno domestico, rimandano a delle tavole della serie ristampate nel 1845 su *Le Diable à Paris*. 1845-46 (figg. 137, 140). Due disegni molto prossimi intitolati entrambi *Les Brodeuses*, uno al Louvre (RF 12774, fig. 141) – alle due solite figure se ne aggiunge una terza, forse la madre – e uno in collezione privata (fig. 142), più arioso e orizzontale, in cui l’ambientazione appare maggiormente definita, una composizione che richiama, anche solo come suggestione, l’illustrazione de *L’Istitutrice* di Jules Gagniet, ne *Les Français peints par eux-mêmes* (1840, fig. 143).

Nondimeno, sia la lettrice che la ricamatrice, sono immagini ricorrenti nella cultura visiva di quei decenni in particolare in quella connessa con la *littérature physiologique* (figg. 145-147) e sono collegabili anche alla coeva riscoperta della pittura olandese del Seicento e di quella francese del Settecento. In questo contesto oltre a Rembrandt, già visto per Whistler, a Chardin, si può menzionare la celeberrima *Liseuse* di Fragonard (1770 ca., Wa-

rer che lo invitò a vedere i lavori suoi e dell’amico. Cfr., ARNOUX, GAEHTGENS, TEMPELAERE-PANZANI (a cura di), *Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer*, cit., pp. 57-64, n. 1858-4.

¹⁴⁴ Il primo a suggerire tale rapporto è stato M. HOOG, in *Fantin-Latour* 1982, cit., pp. 87-88, n. 16.



133. H. Fantin-Latour, *Femme assise sur une chaise, de dos*, 1857 c., Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

134. H. Fantin-Latour, *Femme assise, de trois quarts à droite, travaillant sur un métier à tisser*, 1857 c., Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



135. H. Fantin-Latour, *Femme assise dans un fauteuil, tournée vers la droite, de dos*, 1857 c., Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

136. H. Fantin-Latour, *Femme assise, de profil à droite, lisant*, 1857 c., Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

137. P. Gavarni, *Fourberies de Femmes* (1837), ristampato su *Le Diable à Paris*, 1845-46

138. H. Fantin-Latour, *Femme assise sur une chaise, de dos, brodant*, 1857 c., Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

139. H. Fantin-Latour, *Liseuse et brodeuse, dans un intérieur*, 1857 c., Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

140. P. Gavarni, *Fourberies de Femmes* (1837), ristampato su *Le Diable à Paris*, 1845-46



141. H. Fantin-Latour, *Brodeuses*, 1857 c.,
Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



142. J.H. Fantin-Latour, *Brodeuses*, 1857 c.,
Collezione privata



143. J. Gagniet, *L'Institutrice*, *Les Français peints par eux-mêmes*, II, 1840

shington, National Gallery of Art, fig. 144) a quel tempo proprietà dei marchesi Perryn de Cypierre e nota agli amatori di arte del XVIII secolo. Le attività domestiche femminili interessavano artisti che si dedicavano alla rappresentazione feriale del quotidiano in particolare di area tedesca, come dimostra un lavoro giovanile dedicato al tema del ricamo di Menzel (Berlino, Kupferstichkabinett), e, in Francia, comparivano inoltre in alcuni dipinti di genere esposti nelle rassegne annuali. Ad esempio J. L. Dyckmans, presentò all'Exposition Universelle del 1855, *La Brodeuse* (Collezione Privata, già Christie's, fig. 148) – tipico soggetto dell'arte belga di quegli anni – mentre, Mme Henriette Browne, allieva di Granet come Bonvin, e considerata al tempo una delle maggiori pittrici di genere, espose con successo al Salon de 1857, *La Lecture de la bible (Les puritaines)* ora alla Christchurch Art Gallery (fig. 149). Un ricordo di quest'ultimo dipinto si potrebbe scorgere sia nell'idea del doppio ritratto, sia nella composizione a mezzo busto, riproposta da Fantin nel 1873 per *La Lecture* (Lyon, Musée des Beaux-Arts). Anche il soggetto della ricamatrice riapparve in un'opera più tarda, esposta al Salon del 1881 alla quale può essere riferito il disegno del Louvre *Brodeuse*, datato 1881 (RF12716). Di nuovo una lettrice era il soggetto di un studio per il ritratto della sorella Marie, ora al Birmingham Museum and Art Gallery, molto vici-



144. J. H. Fragonard, *La Liseuse*, 1770 ca, Washington, National Gallery



145-147. Vignette tratta da *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-42)



148. J. L. Dyckmans, *La Brodeuse*, 1855, Coll. Privata (Exposition Universelle de 1855)



149. Mme H. Browne, *La Lecture de la bible (Les puritaines)*, 1857, Christchurch Art Gallery (Salon de 1857)



150. P. Gavarni, *Vignette da Fourberies de Femmes, Masques et Visages*, Paris 1857



151. Bertall (Ch.A. D'Arnoux), illustrazione per *Petits Misères de la vie conjugale* di Balzac, 1846



152. F. Bonvin, *Femme à la tapisserie*, 1856. Troyes, Musée d'Art moderne

no al *Liseur* di Legros, esposto da Bonvin nel 1859¹⁴⁵.

Nel momento di elaborazione finale per *Les Deux sœurs*¹⁴⁶, altre suggestioni, anche inconsce, potevano aver influito nella composizione del doppio ritratto, che di nuovo potevano giungere dalle *Fourberies de Femmes* di Gavarni, in particolare dalle incisioni tratte da *Masques et Visages* uscito nel 1857 (fig. 150), che proponevano modelli di rappresentazione di coppie di ragazze a mezzo busto in differenti atteggiamenti; un'immagine sempre di una coppia a mezzo busto e con una ragazza intenta a ricamare fu realizzata anche da Bertall nelle illustrazioni per *Petits Misères de la vie conjugale* di Balzac, nel 1846 (fig. 151). Questi riferimenti non vanno intesi come fonti dirette o esplicite, quanto come prodotti di

¹⁴⁵ Al Louvre è conservato un disegno preparatorio la cui quadrettatura indica che era quello prossimo al dipinto (RF 12772).

¹⁴⁶ Per una storia del dipinto, si veda D. DRUICK, cit.

quella che si potrebbe chiamare un'“abitudine visiva” imposta dalla società dell'immagine moderna, che nel XIX secolo era quella trasmessa dall'illustrazione popolare. Influenze, viceversa, più evidenti si rilevano nei lavori di Bonvin, punto di riferimento per l'artista negli anni intorno al 1859, soprattutto da un punto di vista stilistico¹⁴⁷; grazie al pittore più anziano, egli poté approfondire la conoscenza di Chardin e di olandesi come Van Hooch, oltre che prendere spunto per soggetti analoghi ai suoi, giacché realizzava negli stessi anni in cui sono databili i disegni di Fantin, una *Femme à la tapisserie* (1856, Troyes, Musée d'Art moderne, fig. 152) e una *Brodeuse* (1857), oltre che vari ritratti di donne che leggono¹⁴⁸. *Les Deux sœurs* si rapportano solo in parte alla coeva pittura di Whistler sotto il profilo linguistico. Pur nella scelta di una comune tematica pienamente rispondente alla cultura visiva del periodo, gli artisti adottano tecniche e soluzioni formali differenti, ma già anticipatori delle evoluzioni dei rispettivi linguaggi. Se Whistler esibisce una preferenza per le pennellate estemporanee e sintetiche, e forme evanescenti, molto filtrate dalla sua visione personale, Fantin segue con maggior fede il dettato realista della descrizione obiettiva della realtà, una franchezza che se da una parte dichiarava il diritto della vita ordinaria a far parte del mondo dell'arte¹⁴⁹, dall'altra si spingeva alla fredda e impassibile registrazione del dato reale ed emotivo: nel non dissimulare lo sguardo perso di Nathalie, ormai prossima alla pazzia, nel mancato contatto intersoggettivo con Marie rapita dalla lettura e, in definitiva, nel superamento dell'aneddoto a cui soggetti del genere sono solitamente connessi, emerge forse l'unico parallelo possibile con la contemporanea scrittura di Flaubert.

¹⁴⁷ Cfr. L. BÉNÉDITE, *Fantin-Latour. Étude critique*, Librairie de l'art ancien et moderne, Paris 1903, pp. 9-11. DENNEY, *Exhibitions in Artists' Studios*, cit., p. 101; WEISBERG, *The Realist Tradition*, cit., pp. 101-102, n. 71 (101).

¹⁴⁸ Cfr. WEISBERG, *Bonvin*, cit., p. 170, n. 19; p. 171, n.20; p. 204, nn. 92-94.

¹⁴⁹ Louis-Émile-Edmond Duranty nelle *Notes sur l'art* comparse nel primo numero della rivista «Realisme», rivendicava il diritto dell'ordinario e del vero di stare a fianco del bello nell'arte moderna: «le XIX^e siècle a affranchi l'ordinaire, le général, le vrai. La beauté ne veut rien dire sinon la beauté; le reste, l'ordinaire, le réel est autrement complet et étendu; chaque visage d'homme ordinaire crie vice, passion, douleur, esprit, méchanceté. L'infinie variété de l'homme moral se traduit par des aspects où la géométrie a moins part, aspects irréguliers du corps et du vêtement» (É.-L.-E. DURANTY, *Notes sur l'art*, in «Realisme», 10 luglio 1856, p. 2). Alcuni di questi aspetti saranno ripresi e aggiornati nel 1876 nel celebre testo *La Nouvelle peinture*, quando affermerà con sguardo retrospettivo: «ho visto un grande movimento di gruppi formati dalle relazioni delle persone quando si incontrano in varie occasioni della vita: in chiesa, a tavola, in salotto, al cimitero, alle manovre, nell'officina, alla Camera, dappertutto [...] tutto mi sembrava approntato come se il mondo fosse esplicitamente fatto per la gioia dei pittori, la gioia degli occhi», ID., *La Nouvelle peinture. A propos du group d'artistes qui expose dans le galleries, Durand-Ruel*, Dentu, Paris 1876, tr. it. a cura di D. Grassellini, *La nuova pittura: a proposito del gruppo di artisti che espone alle Gallerie Durand-Ruel*, 1876, Erba d'Arno, Fucecchio 1998, p. 41.

Parte Seconda

L'Intérieur nelle ricerche proto-impressioniste

IV. Da *Le Déjeuneur dans l'atelier* a *Intérieur à Arcachon*: Manet e la scena d'interno come scelta critica e come riflessione personale

IV.1. Una riforma del dipinto di genere

«Comme les personnages dans une comédie, il faut que dans un tableau chaque figure soit à son plan, remplisse son rôle et concoure ainsi à l'expression de l'idée générale. Rien d'arbitraire et rien de superflu, telle est la loi de toute composition artistique»¹.

Le parole di Jules-Antoine Castagnary esemplificano efficacemente l'impressione generale suscitata dalla critica alla comparsa, al Salon del 1869, dei due dipinti esposti da Édouard Manet, *Le Déjeuner* (detto poi *dans l'atelier*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, fig. 154) e *Le Balcon* (Parigi, Musée d'Orsay, fig. 155): entrambi i dipinti furono infatti disapprovati, non tanto per le qualità pittoriche, viceversa in parte apprezzate, ma per la mancanza di una ordinata logica drammaturgica che sostanziasse le relazioni tra i soggetti rappresentati². Questa pretesa di coerenza narrativa era, del resto, il minimo che la

critica si attendeva da un dipinto di genere, il quale seguendo un adagio che accompagnava la lettura di tali opere almeno dal Salon del 1857, non rappresentava altro che una commedia o un romanzo dipinto. Le opere di Manet non avevano nessun appiglio, infatti, per la costruzione di una qualsiasi azione ed erano viste come opere esclusivamente fini a se stesse, con davvero poca valenza artistica. La percezione generale della critica, poi, era riassunta in una vignetta satirica di Bertall su «Le Journal amusant»



153. Bertall, in «Le Journal amusant», 29 maggio 1869

¹ J.-A. CASTAGNARY, *Salons*, Eugène Spuller, Paris 1892, I, p. 365.

² Su alcuni aspetti della ricezione critica dei due dipinti, si veda M. FRIED, *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 297-299. Mantz ad esempio, dalle colonne della «Gazette des Beaux-Arts», (P. MANTZ, *Salon de 1869*, *ivi*, luglio 1869, p. 13), osservava come fosse arduo capire cosa facessero quelle persone al loro balcone; ancora per Castagnary (*Salons*, I, cit.), Manet sapeva solo dipingere nature morte e cercava di infilarle ovunque potesse; infine Chaumelin si lamentava che nei dipinti non si scorgesse nessuna espressione, nessun sentimento, nessuna composizione (M. CHAUMELIN, *Salon de 1869*, in «L'Indépendance belge», 21 giugno 1869).



154. E. Manet, *Le Déjeuner dans l'atelier*, 1869, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek)



155. E. Manet, *Le Balcon*, 1869, Parigi, Musée d'Orsay

del 29 maggio 1869 (fig. 153)³, che sottolineava visivamente le incoerenze interne, pittoriche e tematiche, puntando l'attenzione sulla mancanza di profondità attraverso la trovata della pianta sbattuta in primo piano⁴.

La ricezione della critica non era che un sintomo manifesto di quello che Manet intese fare con i dipinti del 1868-69, vale a dire mettere in crisi l'assunto stesso del dipinto di genere, la permeabilità del suo soggetto, la coerenza narrativa e, in definitiva, la comprensione immediata da parte del pubblico. Quelle opere, infatti, che si presentavano sulla carta come rappresentazione di *mœurs* contemporanei, in linea con analoghi lavori di Stevens, ma soprattutto dei suoi emuli – come Auguste Toulmouche (allievo di Gleyre e lontano cugino di Claude Monet), Gustave De Jonghe e altri campioni della pittura *à la mode* alla fine del Secondo Impero – si distaccavano violentemente e polemicamente da essi per stile e contenuto. John House ha spiegato in maniera efficace quali erano le prerogative di un perfetto dipinto di genere del Secondo Impero⁵ e soprattutto quale fosse l'approccio del pubblico nella sua fruizione. L'avvicinamento avveniva in tre fasi: una prima osservazione dell'effetto generale del quadro; cogliere poi la chiave di lettura adatta a comprenderne il significato; infine scrutarne i dettagli, quasi come puro diletto⁶. Il dispositivo più importante per la lettura delle opere era il titolo che, in relazione alla composizione, alle pose e ai particolari, completava e chiarificava, in mancanza di una narratività evidente, il contenuto

³ Cfr. BERTALL (CH.A. D'ARNOUX) *Promenade au Salon de 1869 par Bertall (III)*, in «Le Journal amusant», 700, 29 maggio 1869, p. 2.

⁴ Cfr. J. MAYO ROOS, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 128-130.

⁵ Cfr. J. HOUSE, *Reading Genre Paintings*, in ID. *Pierre Auguste Renoir, La Promenade*, Getty Museum Studies on Art, Los Angeles 1997, pp. 25-34. Si veda anche lo studio specifico sul *Déjeuner*, ID., *Face to Face with Le Déjeuner and Un bar aux Folies-Bergère*, in *Manet: Face to Face*, catalogo della mostra (Monaco, Neue Pinakothek - Londra, Courtauld Institute, 2004), a cura di J. Cuno, J. Kaak, Courtauld Institute of Art, London 2004, pp. 55-85.

⁶ Cfr. HOUSE, *Reading Genre Paintings*, cit., p. 25



156. E. Manet, *Jeune dame en 1866*. *La Femme au perroquet*, 1866, New York, The Metropolitan Museum of Arts

157. A. Toulmouche, *An Exotic Companion*, 1860-65, già Christie's

158. G. De Jonghe, *L'Admiratrice du Japon*, 1865, Jacksonville, Cummer Museum of Art

del quadro, quasi fosse una didascalia⁷: Toulmouche, ad esempio, esponeva quell'anno *La Lettre d'amour* e *La Toilette du matin*, mentre Charles Bagniet, *Le Départ de la mariée* (fig. 161). Manet dal canto suo si limitò a un'evocazione generica del soggetto principale – una colazione, un balcone – la qual cosa complicava ulteriormente la possibilità di trovarvi qualcosa da interpretare, tanto che Marius Chaumelin non poté che concludere che «Manet a fait le portrait d'un Balcon et celui d'un Déjeuner»⁸.

Il fatto che Manet intendesse sferrare una critica “in forma pittorica”⁹ alla pittura di genere dominante, soprattutto a quella *peinture de la femme* di Toulmouche, di Jules-Émile Saintin, di Charles Marchal (peraltro presa di mira sempre da Bertall, sullo stesso numero de «Le Journal amusante», con una caricatura che puntava sulla derivazione delle stampe di moda delle loro composizioni, fig. 159), non era di per sé una novità, in quanto vi era stata almeno un'altra occasione in cui si era messo a confronto con questo tipo di opere. *Jeune dame en 1866* (*La Femme au perroquet*, New York, The Metropolitan Museum of Arts, fig. 156) infatti, esposta al Salon dell'anno precedente, rientrava in parte in quest'ordine di intenti. Su un fondo scuro, appare Victorine Meurent, stante e abbigliata con un'ampia veste rosa, mentre al suo fianco un pappagallo è appollaiato su di un'asta, alla cui base trova posto un'arancia semi-sbucciata alla maniera olandese, oggetto ricorrente nella pittura manettiana di quel giro di anni. Scorrendo un ipotetico catalogo della pittura di costume francese degli anni sessanta e settanta del XIX secolo, emerge subito come la *femme au perroquet* fosse un tema frequentato, come dimostrano *L'Admiratrice du Japon* di De Jonghe, del 1865 (Jacksonville, Cummer Museum, fig. 157) o *An Exotic Companion* di Toulmouche (già Christie's, databile agli anni Sessanta, fig. 158). Il pappagallo era animale

⁷ Questi aspetti sono ulteriormente approfonditi *infra*, capitolo V, § V.

⁸ CHAUMELIN, *Salon de 1869*, cit., p. 332.

⁹ Cfr. HOUSE, *Reading Genre Paintings*, cit., p. 29.



159. Bertall, in «Le Journal amusant», 29 maggio 1869

da compagnia molto in voga intorno alla metà dell'Ottocento, fu rappresentato in questi termini ad esempio da Daumier, in una vignetta del 1846, e aveva dei pregressi visivi nella pittura del XVIII secolo; successivamente fu al centro del piccolo mondo di Felicité, protagonista di *Un Cœur simple* di Flaubert (1875). Già Courbet, aveva proposto una lettura controcorrente del tema nel noto nudo esposto al Salon del 1866¹⁰, ma Manet in quest'opera si confrontava esattamente con l'immagine-tipo di questa figura. In opere di tal genere, che spingono sull'aneddoto lezioso, la scena implica l'interazione della donna con l'uccello, sottolineandone il carattere di svago, di curiosità e divertimento; l'ambientazione è inoltre molto caratterizzata: il tipico interno borghese, una serra, una sala da musica, in ogni caso descritta nel minimo dettaglio. Manet realizzò invece un dipinto che si muoveva in direzione diametralmente opposta: il fondo è assolutamente neutro, in linea con i dipinti successivi al viaggio in Spagna, Victorine, indifferente al pappagallo, guarda con aria distratta fuori dalla tela e porta al naso delle violette, mentre con l'altra mano tiene il filo di un monoclo o di una lente. In realtà più che come un ritratto o una scena di genere, il dipinto si presenta come un'allegoria dei cinque sensi¹¹.

Nella composizione del dipinto, Manet si misurò con molteplici modelli a partire da quelli provenienti dalla stessa pittura di genere e in particolare quella dell'amico Alfred Stevens, che nello stesso periodo dipingeva *La Dame en rose* (1866, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), una donna intenta a contemplare un oggettino cinese preso dal mobiletto che le è accanto, unico elemento d'arredo in un contesto scuro e ombroso, oppure *La Liseuse* (1865 ca., Cambridge, Fitzwilliam Museum), vicino a quello,

¹⁰ Nel giudicare il quadro di Manet, la critica faceva continuamente riferimento al dipinto di Courbet, cfr. É. MOREAU, *Manet raconté par lui-même*, Laurens, Paris 1926, I, pp. 97-98.

¹¹ Cfr. G. TINTEROW, *Édouard Manet, Jeune dame en 1866, dit aussi La Femme au perroquet*, in *L'Impressionnisme te la Mode*, catalogo della mostra (Parigi, New York, Chicago, 2012-13) a cura di G. Groom, Skira-Flammarion, Paris 2012, pp. 41-42.

dove lo sfondo scompare completamente e resta solo un'armonia di toni di rosa e grigio. Stevens, che aveva conosciuto un grande successo intorno alla metà degli anni Cinquanta come colui che aveva introdotto la rappresentazione dei costumi contemporanei nella pittura di genere, viveva in quegli anni un enorme successo sancito dall'antologica tributagli nel 1867 all'Exposition Universelle¹². Se i suoi epigoni come Toulmouche o De Jonghe si mossero sulla sua scia dando a quelle tematiche un'interpretazione più salottiera e frivola, va osservato che egli, pur non uscendo mai dall'aneddoto, si distanziava da essi per una tensione drammatica contenuta e soprattutto per una pittura che concedeva poco alla superficie leccata e lucida dei cantori del Secondo Impero. La pittura portata avanti da questi artisti¹³ si conformava esattamente alle aspettative del pubblico e della classe che la comprava e la collezionava; ne cantava gli ideali di onestà, devozione, cura della famiglia; esaltava l'eleganza del proprio *intérieur*, universo della donna moderna; ne scherniva i piccoli vizi, come la curiosità, la frivolezza, la civetteria; offriva infine una gamma di soggetti compassionevoli, di piccoli drammi, di lutti, di amori finiti, tutti rigorosamente cinti nei limiti della rispettabilità, di cui si dirà meglio oltre¹⁴. A questi temi ricorrenti in quasi tutte le esposizioni e in quasi tutti i salotti privati, ben identificabile (e dunque controllabile), comprensibile, fruibile corrispondeva una tecnica altrettanto chiara, liscia e lucida – “leccata” – che quasi annullava la presenza dell'artista, secondo i crismi impartiti dall'Académie¹⁵. In questa complementarità perfetta tra forma e contenuto si inseriva violentemente lo scarto imposto dalla nuova pittura. Stevens, in questo contesto, mantenendo salda la tematica di genere, cercava una propria via di moderata sperimentazione sul colore, riducendo al minimo l'azione e l'ambientazione per concentrarsi sugli accordi e le armonie delle gamme, usando una pennellata larga e interrotta che seguiva i modelli olandesi e spagnoli allora in voga e che solo in alcune occasioni si faceva definita e trasparente. In questo senso, dunque, l'artista belga, amico dei pittori dell'avanguardia e di Manet in

¹² Sull'esposizione monografica, si veda CH. LEFEBVRE, *Alfred Stevens, 1823-1906*,

¹³ Per una panoramica generale sulla pittura alla moda, si veda *The Elegant Academics: Chroniclers of Nineteenth-Century Parisian life*, catalogo della mostra (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute - Wadsworth Atheneum, Hartford, 1974), Sterling and Francine Clark art institute, Williamstown 1974; *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour), a cura di A.-P. Quinsac, Silvana, Cinisello Balsamo 2004 e M. VOTTERO, *La Peinture de Genre en France après 1850*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012, pp. 259-274. Sulla pittura nel secondo impero *tout court*, si veda la sezione ad essa dedicata in *The Second Empire 1852-1870. Art in France under Napoleon III*, catalogo della mostra (Philadelphia, Detroit, Parigi, 1978-79), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1978, pp. 243-400.

¹⁴ Su questi aspetti della vita borghese ottocentesca si veda M. PERROT, *Figure e compiti*, in *La vita privata. L'Ottocento*, (ed. originale, *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris 1987), Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 117-118.

¹⁵ Sull'accademia francese del XIX secolo è ancora fondamentale, A. BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth-Century*, Phaidon, London 1971. Sull'arte ufficiale e sul suo stile pittorico, si veda il capitolo *The Ideology of the Licked Surface: Official Art*, in CH. ROSEN, H. ZERNER, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, Faber and Faber, London 1984, pp. 203-232 (221-230), nonché il catalogo della mostra *ivi* recensita G. LA-CAMBRE, *Le Musée du Luxembourg en 1874: Peintures*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 1974), Editions des Musées Nationaux, Paris 1974.



160. A. Stevens, *La Dame en rose*, 1866, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

161. A. Stevens, *Fleurs d'automne*, 1867, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



162. A. Stevens, *News from Afar* (1865 ca., Baltimora, The Walter Arts Museum

163. C. Monet, *Madame Louis Joachim Gaudibert*, 1868, Parigi, Musée d'Orsay

particolare¹⁶, in gioventù mossosi nel solco del realismo, rappresentava un ibrido, una figura di compromesso, così come James Tissot, grande amico di Degas.

Era soprattutto nel ritratto femminile che il confronto con Stevens e Tissot si faceva più evidente e non solo per Manet. Quando Claude Monet realizzò nel 1868 il ritratto di *Madame Louis Joachim Gaudibert* (Parigi, Musée d'Orsay, fig. 163), aveva quasi certamente in mente per la sua impostazione generale, oltre alle riviste di moda che lo avevano aiutato nella realizzazione due anni prima del celebre ritratto di Camille, *La Femme à la robe verte* (1866, Brema, Kunsthalle)¹⁷, anche due opere del pittore belga, *Fleurs d'automne* (1867, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, presente all'Exposition Universelle

¹⁶ Manet e Stevens erano amici dal 1862, stesso anno in cui il primo dipinse *I ballerini spagnoli* (Washington, Phillips Collection) nello studio del secondo. Nel 1863, poi, Stevens difese Manet dalle critiche al Salon des Refusés; erano entrambi amici di Baudelaire e lo introdusse nel 1871 al mercante Paul Durand-Ruel. Il belga era infine uno dei frequentatori del Café Guerbois.

¹⁷ Sull'aspetto centrale delle relazioni tra pittura della vita moderna e riviste di moda si veda *L'Impressionnisme et la Mode*, cit. e *infra*, capitolo VI, § VI.; su *Camille*, vi veda G. GROOM, *Claude Monet, Camille ou La Femme à la robe verte*, *ivi* pp. 91-97.



154. E. Manet, *Le Repos*, 1870-71, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design

155. P. Gavarni, *La siesta* (da P.-A. Lemoisne, *Gavarni*, 1924)

156. P. Gavarni, *Marguerite Gautier*, in A. Dumas fils, *La Dame aux camélias* (1858)

157. P. Gavarni, *Femme au perroquet*, in *Physiologie de la femme* (1842)

dello stesso anno e accolto favorevolmente dalla critica e dal pubblico, fig. 161) e *News from Afar* (1865 ca., Baltimora, The Walter Arts Museum). Manet, dal canto suo, aveva invece forse in mente Tissot – il *Ritratto di Mademoiselles L.L.* (1864, Parigi, Musée d'Orsay) o *Rêverie* (1869, collezione privata), tra i tanti – nel 1870, mentre realizzava il celebre ritratto di Berthe Morisot, *Le Repos* (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design), pur sempre con l'intenzione di attraversarlo e non di assecondarlo. Il dipinto – doveva essere realizzato per il Salon successivo, annullato per via della Comune (fu poi esposto nel 1873) – è ambientato nello studio della Morisot, dove ella è seduta mol-

le sul canapè, sotto una stampa di Kuniyoshi, vestita di un abito bianco, morbido, dal quale fuoriesce una scarpetta nera che richiama cromaticamente cintura, collare e ventaglio. Il titolo e l'impostazione della scena, che evoca anche analoghe soluzioni di Stevens, sembrano più legati ad un soggetto di genere, ponendosi, in questo senso, in continuità con le prove della seconda metà anni Sessanta, in particolare con *La Lecture* (1865-73, Parigi, Musée d'Orsay, tav. XXIII)¹⁸ e con *Mme Manet au Piano* (1868, Parigi, Musée d'Orsay, fig. 158, tav. XXII); essa troverebbe, inoltre, nell'organizzazione generale dell'impaginato due plausibili fonti nell'illustrazione della Monarchia di luglio, *La Siesta* di Gavarni e la *Bas Bleu* di Daumier, quasi certamente legate esse stesse tra di loro. Non si tratterebbe di una novità nel *modus operandi* di Manet, che, come ha dimostrato anni fa Anne Coffin Hanson¹⁹, fin dalle prime prove, utilizzava il repertorio dell'immaginario tardo-romantico come campionario di figure della vita moderna, così come faceva, fin dai tardi anni Quaranta, Courbet. Ad ogni modo, la vignetta di Gavarni sembra quella più rispondente alla soluzione finale del dipinto, anche nella tematica del riposo. In Manet essa è intesa come un momento di relax fugace sul canapè, come se fosse stato appena colto il momento in cui Berthe si è seduta sul divano, movimento percettibile dal vestito che si sgonfia piano. Le braccia distese sul dorsale, il quadro sopra la testa tagliato, il piede che fuori esce dall'abito, sono alcuni dei particolari che accomunano le due immagini.

Allo stesso modo, Manet sembra aver tratto ispirazione da Gavarni anche per la *Femme au perroquet*, in particolare da una *lorette*, vista di spalle con un ampio abito da camera e pappagallo in mano, tratta da *Physiologie de la femme* (1842, fig. 157)²⁰. Il riferimento all'opera dell'illustratore parigino non sorprende a quelle altezze cronologiche: non solo egli continuava ad essere apprezzato senza soluzione di continuità sin dalla Monarchia di luglio, in particolare dai giovani (pensiamo al fatto che Whistler lo copiava, che Fantin lo teneva in considerazione nella composizione dei dipinti realisti o che Degas ne collezionava le litografie), ma era anche amico e mentore dei fratelli Goncourt, in ogni modo collegati ai giovani pittori d'avanguardia; inoltre egli era morto proprio in quello stesso 1866 e, per quell'occasione, Astruc aveva scritto per lui un articolo commemorativo che ne ricordava la grandezza e l'importanza²¹. Un'altra immagine di Gavarni può essere accostata al dipinto nella figura stante su fondo neutro abbigliata con una veste da camera, la Marguerite Gautier realizzata per illustrare l'edizione del 1858 della *Dame aux camélias* di

¹⁸ Benché l'aggiunta di Léon che legge e dunque la mutazione da ritratto a scena di genere sia successiva, il confronto con *Le Repos* rimane lo stesso. In particolare è interessante notare come la fusione di ritratto e pittura di genere, fosse ormai, nell'ambito della pittura moderna totalmente assimilato e, del resto, la formulazione stessa della scena d'interno in ambito impressionista. In questo senso è paradigmatico l'ampio spazio che nel 1876 Edmond Duranty dedicò a questi aspetti nel *pamphlet* edito in occasione della terza mostra impressionista, *La Nouvelle peinture*, su questi aspetti cfr. *infra*, capitolo V, § V.4.

¹⁹ Cfr. A. COFFIN HANSON, *Manet Subject Matter and the Source of Popular Imagery*, in «Museum Studies», III (1968), pp. 63-80.

²⁰ Cfr. E. DE NEUFVILLE, *Physiologie de la femme*, Laisné Editeur, Paris 1842, p. 54.

²¹ Cfr. Z. ASTRUC, *Paul Gavarni*, in «L'Etendard», 30 dicembre 1866. Lo scrittore lo considerava il cantore della vita parigina moderna e delle donne e lo poneva in continuità, tematicamente e stilisticamente, a Watteau, Fragonard, Deveria, Charlet.

Dumas fils (fig. 156)²². Le immagini di figure singole stanti al centro della scena su fondo neutro, senza orizzonte, salde al terreno per via di un accenno d'ombra, erano tipiche dell'immaginario di Gavarni sin dai "tipi" per *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-42); nella seconda metà degli anni Sessanta, anche in virtù delle suggestioni ricevute dalla pittura di Velázquez a Madrid (le quali, non è escluso, potevano andare a fondersi ai modelli tratti dall'illustratore), queste figure caratterizzarono parte della produzione manettiana. Zola, del resto, nel testo dedicato all'artista del 1867 ricordava come la critica lo schernisse perché le sue opere ricordava loro le immagini d'Epinal, «e c'è molta verità in questa celia che è un elogio»²³, aggiunge lo scrittore, esaltando l'economia dei mezzi del pittore, poiché «in entrambi i casi il procedimento è lo stesso, le tinte sono applicate a chiazze»²⁴. Nelle parole di Zola si ritrovava una eco di quanto era accaduto dodici anni prima a Courbet, quando Champfleury gli riconosceva, partendo dalle critiche che erano mosse all'amico, la stessa *naïveté* e primitività delle stampe popolari²⁵.

IV.2. Trionfo del genere. L'Esposizione Universelle del 1867 e le "riscoperte dell'arte"

L'esigenza di Manet di spingersi al confronto con la pittura di genere dipendeva verosimilmente dalla sempre più decisa affermazione di questa nel corso degli anni Sessanta, annuncio di una rivoluzione nel sistema dell'arte ufficiale che vedeva perdere la prima battaglia proprio nel campo ritenuto più importante, quello della gerarchia dei generi. Con l'Exposition Universelle del 1867, con il Salon dello stesso anno e poi, soprattutto, con quello del 1868, la pittura di genere, con una proporzione di 2/3 delle intere opere presenti, scalzava definitivamente il primato di quella di storia. A questo aspetto si accompagnava, nondimeno, la particolare contingenza culturale che riportava l'attenzione sulle rappresentazioni quotidiane degli antichi maestri, legata alla riscoperta della pittura olandese del Seicento e francese del Settecento che, iniziata durante la Monarchia di luglio, portò a maturazione i propri frutti esattamente in quel torno di anni con l'esposizione di opere francesi del XVIII secolo del 1860 alla Galerie Martinet, con l'*Exposition rétrospective* agli Champs-Élysées del 1866 e con gli articoli di Théophile Thoré-Bürger su Vermeer prima (1866) e Franz Hals poi (1868)²⁶. Non mancarono, inoltre, nella vita di Manet, esperienze personali e familiari che alimentavano la tensione verso soggetti feriali, come la dimensione

²² Cfr. A. DUMAS FILS, *La Dame aux camélias*, préface de J. Janin; édition illustrée par Gavarni, Havard, Paris 1858.

²³ É. ZOLA, *Édouard Manet, étude biographique et critique* (1867), tr. it. di G. De Paola, in É. Zola, *Manet. Saggi sul naturalismo nell'arte*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 2006 (I ed. 1993), p. 32.

²⁴ *Ibidem*. Parlando del *Fifre* (1866, Parigi, Musée d'Orsay), riferisce che «uno dei nostri grandi paesaggisti moderni ha detto che questo quadro era "un'insegna di costumista", e io sono dello stesso parere, se con ciò ha inteso dire che il vestito del giovane musicista era trattato con la semplicità di una immagine», *ivi*, p. 40.

²⁵ Cfr. M. SCHAPIRO, *Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naïveté*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV (1940-41), pp. 164-191, tr. it. *Courbet e il repertorio delle immagini popolari. Saggio sul realismo e la naïveté*, in ID., *L'arte moderna*, Torino 1986, p. 52.

²⁶ Per una panoramica su questi aspetti si veda F. HASKELL, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon, London 1976, tr. it., *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del colle*



158. E. Manet, *Mme Manet au piano*, 1868, Parigi, Musée d'Orsay



159. J. Vermeer, *Giovane in piedi alla spinetta*, 1670-72, Londra, National Gallery

borghese dell'uomo sposato che ama i piccoli piaceri domestici in cui viveva (del resto sottolineata da Zola nel suo *pamphlet* del 1867)²⁷, per esempio, i viaggi compiuti in Olanda nel 1863 e in Spagna nel 1865, per rimanere in campo pittorico; infine, la volontà di porsi in continuità con il realismo, pur marcandone stilisticamente le distanze, il quale aveva preso possesso del genere in senso nuovo, nel decennio precedente. Un esempio eloquente di questo atteggiamento, che riassume questi assunti, è *Mme Manet au piano* (fig. 158, tav. XXII) dipinta subito dopo aver visto *At the Piano* di Whistler (fig. 104) che, finalmente, dopo quasi dieci anni, riusciva ad essere esposto al Salon del 1867, non perché ne entrava in contatto per la prima volta, ma perché in quel momento lo sentiva vicino sia alla sua visione di vita, sia alla sua poetica, sia al gusto maturato per la pittura olandese. Il legame di quest'ultima con il dipinto dell'americano – invero come visto nel capitolo precedente abbastanza limitato – era talmente vivo per Thoré-Bürger, che, ancora tutto preso dal recente studio su Vermeer²⁸, voleva comprarlo per affiancarlo alla *Giovane in piedi alla spinetta* del pittore di Delft di sua proprietà (1670-72, Londra, National Gallery, fig. 159) e per il quale avrebbe chiesto a Manet di intercedere²⁹. Contemporaneamente anche Degas affrontava lo stesso tema nel ritratto di Manet e di sua moglie Suzanne (1868-69, Kitakyushu Municipal

zionismo, Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 170-178, 200-203 e *passim*. Sulle riscoperte legate alla pittura francese, si veda anche il recente G. FAROULT, M. PRETI, CH. VOGTHERR (a cura di), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth-Century*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014. Sull'*Exposition rétrospective*, è interessante segnalare gli articoli di Z. ASTRUC, *Trésor d'art de Paris: Exposition Rétrospective*, in «L'Etendard», 13 e 23 luglio, 12 agosto, 1 ottobre 1866. L'apologia della pittura francese del XVIII secolo da parte di Astruc, può essere un segnale della fortuna che quell tipo di pittura ebbe nell'avanguardia francese.

²⁷ «Tale è dunque la sua vita. Lavora con ostinazione [...]. Poi torna a casa, dove gusta le gioie calme della borghesia moderna; è assiduo alla vita mondana, vive come chiunque, con questa differenza, che è più tranquillo e meglio educato di chiunque», É. ZOLA, *Manet*, cit., p. 26.

²⁸ cfr. W. BÜRGER [TH. THORÉ], *Van der Meer de Delft*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXI (1866), pp. 297-330; 458-470; 543-575.

²⁹ Su questo aspetto cfr. S. SINGLETARY, *Manet and Whistler: Baudelairean Voyage*, in TH. DOLAN (a cura di), *Perspective on Manet*, Ashgate, Farnham-Burlington 2012, p. 56. Non è escluso, inoltre, che il dipinto di Thoré-Bürger, sia stata una delle fonti per *Mme Manet au piano*.

Museum of Art), sintesi del rapporto d'amicizia ambigua che legava i due pittori³⁰. Anche Bazille aveva realizzato nel 1866 una donna al piano da presentare al Salon di quell'anno, ma che fu rifiutata, mentre agli inizi del decennio Bonvin, Stevens e De Jonghe avevano affrontato il soggetto, ognuno secondo le proprie inclinazioni. Il quadro di Manet si poneva, in ogni caso, più direttamente degli altri al confronto Whistler, non solo per il tema, ma anche per la costruzione stessa dell'impaginato, dove i riquadri della *boiserie* che formano la griglia sulla quale si ritaglia la figura della donna, sono una trasformazione dei quadri di *At the Piano*; i riflessi di quelli, sono invece sostituiti, si potrebbe dire, dallo specchio che, in un gioco ambiguo tra realtà e immagine riflessa, si incastra nell'ultimo riquadro.

L'Exposition Universelle del 1867, rappresentò nella vita di Manet, una tappa fondamentale, una cesura se si vuole, nonché l'inizio di una riflessione sulla propria arte che si concluderà definitivamente nel 1871 e che vide nelle opere realizzate nel 1868-69 la vera chiave di volta. Sapendo di essere rifiutato dalla giuria di accettazione sia dell'Exposition che del Salon (al contrario del 1855 quell'anno si tenevano entrambe le rassegne), il pittore organizzò un'esposizione personale allestita in un padiglione a Place de l'Alma al fianco di quella che Courbet decise di replicare dopo dodici anni dal Pavillon du Réalisme. Manet era mosso dalle stesse premesse del pittore di Ornans, cioè approfittare, per far conoscere la propria opera, della massa di gente (soprattutto straniera) che si riversava all'Exposition e che era costretta a passare da lì, in quanto punto di passaggio tra il Palais de l'Industrie e il Champs-de-Mars dove erano allestite le mostre. Il punto essenziale per il pittore era un rapporto diretto con il pubblico al di fuori della sfera ufficiale (questo aspetto è molto importante, perché segnava la necessità di creare circuiti espositivi alternativi³¹), rapporto che era schiettamente proposto nel breve testo che accompagnava la mostra, *Motifs d'une exposition particulière*³². Esponendo cinquanta opere³³, dai lavori più impegnativi e scandalosi del 1863, *Le Déjeuneur sur l'herbe* e *Olympia*, alle nature morte più recenti, Manet dichiarava guerra aperta alla critica e alle istituzioni, soffermandosi sul fatto che si trattava di una lotta non voluta da lui, poiché non aveva mai pensato alla sua opera come uno stru-

³⁰ Il ritratto fu poi tagliato da Manet, perché non lo apprezzava fino in fondo, creando peraltro un'interessante taglio come se si trattasse di veduta accidentale, da dietro una parete. Sulle relazioni tra Manet e Degas, si veda M. KÁLMÁN MELLER, J. WILSON-BUREAU, *Manet and Degas: A Never Ending Dialogue*, in *The Private Collection of Edgar Degas*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1997-98), a cura di A. Dumas et alii, Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 177-196 (sul dipinto, pp. 181-183).

³¹ Per una panoramica generale su questi aspetti si veda A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 28, 45-95. La scelta di Manet fu lungimirante poiché la giuria si rivelò molto severa e i giovani pittori furono lasciati tutti fuori, sia dall'Exposition che dal Salon. Egli visse inoltre la paradossale situazione di essere presente in spirito al Salon poiché, tra i pochi accettati dell'avanguardia (insieme a Degas e Berthe Morisot), figurava Fantin-Latour con il suo ritratto. Frédéric Bazille, fortemente indignato, guidò una protesta che portò ad una petizione contro Émilien de Nieuwerkerke, responsabile delle Belle Arti, per un Salon des refusés che non fu accordato; una seconda petizione chiedeva invece un cambiamento delle regole troppo restrittive, mentre nel frattempo si pensava ad una contromanifestazione che non andò in porto; solo nel 1874 i pittori dell'avanguardia parigina riuscirono ad organizzare la prima esposizione indipendente. Su questi argomenti si vedano P. MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven-London 1987, pp. 135-136 e MAYO ROOS, *Early Impressionism*, cit., pp. 84-90.

³² Cfr. MOREAU-NELATON, *Manet*, I, cit., pp. 86-89.

³³ Cfr. *Ibidem*



160. E. Manet, *Vue de L'Exposition Universelle de 1867*, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

mento di protesta. Rivendicando la propria individualità e rammentando che per un pittore, mostrarsi è sopravvivere, chiedeva al pubblico di instaurare una relazione diretta, un'alleanza, per poter dimostrare che i suoi lavori non erano certo senza difetti, ma sicuramente sinceri: «c'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui le fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression»³⁴. Nonostante le buone intenzioni, tuttavia, il pittore fu pressoché ignorato, a parte Zola e, paradossalmente, Ernest Chesneau, il critico ufficiale dell'Exposition³⁵.

In quell'estate, amareggiato dalla situazione, Manet realizzò una delle sue opere più innovative, *Vue de L'Exposition Universelle de 1867* (Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, fig. 160). Si tratta di una veduta presa dal Trocadero, di fronte alla spianata del Champs-de-Mars dove si estendeva l'esposizione che, in un certo senso, si inseriva sulla scia dei panorami parigini dipinti nella primavera dello stesso 1867 da Renoir (*Le pont des Arts*, Pasadena, Norton Simon Foundation; *Champs-Élysées en 1867*, collezione privata) e Monet (*Le quai du Louvre*, L'Aia, Gemeentemuseum; *Saint Germain l'Auxerrois*, Berlino, Alte Nationalgalerie; *Le jardin de l'Infante*, Oberlin, Allen Memorial Art Museum)³⁶, ma che, ad una lettura più attenta, appare come qualcosa d'altro rispetto ad una semplice veduta. Lo sguardo sull'esposizione, ma *dal di fuori*, sui personaggi che la osservano da una zona sopraelevata e distante, e che fungono da *avatar* del pittore stesso, sembrano rimarcare il distacco creatosi tra il pittore e l'istituzione; il rapporto tra i personaggi, l'esposizione e la città sul fondo, inoltre, sembra rimandare – come ha efficacemente

³⁴ *ivi*, p. 87.

³⁵ Cfr. MAINARDI, *Art and Politics*, cit., pp. 141-143.

³⁶ Cfr. MAYO ROOS, *Early Impressionism*, cit., pp. 91-100.

proposto Patricia Mainardi – ad un'allegoria della città moderna e dei suoi abitanti, offerti alla visione del mondo come le merci dell'esposizione, una sorta di *panorama* abitato da figure-simbolo della vita parigina (il lavoratore, le donne alla moda, la coppia di turisti, l'amazzone, i *gamins*, i soldati, il dandy), recuperate dalla tradizione del "tipo" portata avanti da *Les Français peints par eux-mêmes* e dalle *physiologies*³⁷; al panorama inteso come figura d'insieme della città, potrebbe anche alludere la celebre mongolfiera di Nadar, in alto a destra. Alle indicazioni della studiosa si potrebbero aggiungere le osservazioni di Benjamin a proposito della "letteratura paronomastica", «singoli schizzi la cui veste aneddotica corrisponde al primo piano dei panorami», una sorta di complemento di quelle immagini il più possibile veritiere di città. Con esse «il cittadino [...] compie il tentativo di imporre il paesaggio nelle città. La città, nei panorami, si amplia a paesaggio»³⁸. E probabilmente Manet può aver inteso in questo modo comporre il suo dipinto, un *plein air* abitato dalle figure che popolano quella letteratura, al cui centro spicca l'amazzone, figura di donna considerata ambigua, presa probabilmente da una illustrazione per la *Physiologie de la lorette* (1841) di Gavarni³⁹. Proprio l'uso di fonti visive extra-pittoriche e popolari, nonché la plausibile dimensione allegorica del dipinto è ciò che preme qui sottolineare poiché si rivelerà importante nella lettura del *Déjeuner dans l'atelier* il cui legame con questo dipinto è esplicitamente marcato dalla figura di Léon, che compare, in basso a destra con il cane, abbigliato nello stesso modo, cioè alla moda inglese dell'anno 1867⁴⁰.

Tornando alla questione del successo della pittura di genere all'Exposition Universelle di quell'anno, partiamo dal fatto che quest'ultima doveva celebrare sia la faccia liberale e moderna dell'Impero amico delle nazioni⁴¹ (è la prima volta che, ad esempio, vengono allestiti padiglioni nazionali), sia presentare il nuovo volto di Parigi dopo le trasformazioni del barone Haussmann. La volontà di confermare la Francia come leader europea emergeva inoltre nel secolare confronto con l'Inghilterra, sicché se l'esposizione del 1855 era stata la risposta francese a quella londinese del 1851, l'edizione del 1867, decretata nel giugno del 1863, non era che la controposta di quella inglese del 1862.

Entrando nel merito delle questioni artistiche, Ernest Meissonier, Jean-Léon Gérôme e Alexandre Cabanel furono gli artisti più celebrati, espressioni precipue delle linee culturali imperiali nel solco di una continuità con il *juste milieu* della Monarchia di luglio e dei primi anni del Secondo Impero⁴². Nondimeno il risultato più importante fu la registrazione

³⁷ Cfr. MAINARDI, *Art and Politics*, cit., p. 148.

³⁸ W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main 1982, tr. it. a cura di E. Ganni, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2010 (I ed. 2000), I, p. 8.

³⁹ M. ALHOY, *Physiologie della lorette*, vignette de Gavarni, Aubert, Paris s.d. [1841], p. 23.

⁴⁰ Mainardi ha trovato la fonte in *Costume Plates Showing Styles for Men: Taken from French Fashion Journals of the Period Between September 1854 and February 1869*, IV (January 1866-February 1869), tavola del 1 maggio 1867, cfr. MAINARDI, *Art and Politics*, p. 219, nota 70. Mainardi ricorda che era Londra a dettare la moda maschile, al tempo.

⁴¹ Sull'esposizione, si veda MAINARDI, *Art and Politics*, cit., pp. 121-197; MAYO ROOS, *Early Impressionism*, cit., pp. 73-80.

⁴² Si veda l'analisi di TH. DURET, *Les Peintres français en 1867*, Dentu, Paris 1867. Duret parla propriamente, per questi artisti, del trionfo di una *Art bourgeois* (cfr. *ivi*, pp. 113-141). In questa categoria considera quei pittori che non apprezzava particolarmente dediti alla rappresentazione degli interni borghesi di cui si è detto sopra. In generale, dal confronto

dell'agonia della pittura di storia, che moriva contemporaneamente ad uno dei suoi più importanti protagonisti, Ingres, benché venisse in parte riscattata dal genere storico di Gérôme (che infatti vinse una medaglia d'oro) o del belga Henri Leys. La pittura di genere *tout court* veniva invece valutata nel complessivo come apporto precipuo della cultura nordica (nel 1855 la si era collegata soprattutto alla cultura inglese), poiché, come osservava Thoré-Bürger, liberi dal giogo del cattolicesimo e del classicismo⁴³.

Dell'Inghilterra, che non entusiasmava più molto gli animi, trionfava *The Eve of St. Agnes* di John Everett Millais (1863, Windsor Castle, Royal Collection). L'artista riprese uno dei temi tipici della sua produzione, in particolare dell'illustrazione libraria, ambientando la scena della svestizione della protagonista del poema di John Keats, Madelaine, in un interno semibuio, spettrale, elemento che forse non sfuggì agli artisti più avvertiti⁴⁴. Piacquero molto i tedeschi, Ludwig Knauss, la scuola di Düsseldorf e quella prussiana che prediligevano scene di vita contemporanea. Inoltre, per la prima volta in maniera sostanziale erano esposte opere di artisti giapponesi, i quali erano messi in relazione con olandesi e fiamminghi per la cura della rappresentazione del quotidiano, elemento che appare sicuramente interessante nel contesto della ricezione della cultura dell'estremo oriente. Portavoce dei pittori moderni si fece di nuovo Zacharie Astruc con un articolo entusiasta sulle stampe giapponesi, nel quale annoverava tra i seguaci di quella passione Stevens, Tissot, Manet, Monet, Fantin, Bracquemond e sé stesso⁴⁵.

L'Exposition significò, infine, il successo della scuola belga e in particolare di Alfred Stevens che era considerato, insieme a Leys, il suo più alto rappresentante. Al pittore fu allestita una personale che raccoglieva le diciotto più importanti opere della sua carriera, dal periodo sociale, ai *mœurs* contemporanei della svolta degli anni Cinquanta, alle opere più recenti, il cui successo confermava un fenomeno di gusto che era maturato nel corso del lustro precedente. Come già osservato poco sopra, erano in realtà gli imitatori del pittore belga a mantenere vivo l'interesse per tali quadri, facendosi notare e apprezzare negli anni in quanto rappresentanti del gusto borghese del Secondo Impero (De Jonghe, Toulmouche) attraverso una pittura di maggiore *appeal*, destinata soprattutto ad arredare le case borghesi e per questa ragione fortemente sostenuta dal mercato e dalla Maison Goupil in particolare⁴⁶. Essi erano i pittori dell'*intérieur* della borghesia imperiale e infatti ben voluti dalla principessa Mathilde Bonaparte che ne acquistava le opere; al Salon esponevano con successo tele i cui titoli erano, come già detto, quasi presi in prestito dai capitoli di

con le altre nazioni veniva fuori che Ernest Meissonier era considerato il pittore più importante del mondo (MAINARDI, *Art and Politics*, pp. 168-174): questo significava che il genere aveva definitivamente vinto e che la borghesia imperava nella guida del gusto e, quindi, dettava le regole del mercato artistico. Sulla pittura all'esposizione si veda, inoltre, E. Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art: peinture, sculpture. L'art japonais. De l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Didier, Paris 1868.

⁴³ Cfr. TH. THORÉ-BÜRGER, *Exposition universelle de 1867*, in *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Renouard, Paris 1870, II, pp. 335-454.

⁴⁴ Cfr. TH. REFF, *Degas: the Artist's Mind*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1976, pp. 229-232.

⁴⁵ Cfr. Z. ASTRUC, *L'Empire du soleil levant*, in «L'Etendard», 27 febbraio, 23 marzo 1867.

⁴⁶ Cfr. R. BIGORNE, *La casa Goupil e il gusto borghese*, in *La borghesia allo specchio*, cit. pp. 43-53.

un romanzo di costumi, o meglio da un *feuilleton*. Nei cataloghi delle rassegne, tra i titoli si rincorrono varie declinazioni di soggetti tutti uguali – *Dévotion*, *Leçon de tapisserie*, *Cause-rie intime*, *Confidence* – che hanno come protagonista la donna, venati di una visione estremamente maschilista, in linea con i principi della classe dominante che vedeva in lei la custode del focolare domestico e la responsabile dell'educazione dei figli (figg. 161-164, tavv. XXV-XXVI): erano infatti questi i temi portanti dell'*intérieur* ufficiale. Guardando queste immagini – definite ai limiti dell'iperrealismo, come detto, figlie di una tecnica accademica garanzia di un lavoro svolto a regola d'arte – emerge subito come il caminetto sia quasi sempre presente ad alludere sineddoticamente, come già nelle illustrazioni della Monarchia di luglio, alla casa tutta. I riferimenti culturali spaziavano, a ritroso, da Achille Devéria ai *tableaux de mode* settecenteschi, che già avevano fatto di queste tematiche il loro centro, ambientandole in uno spazio riccamente decorato dall'ipertrofia rococò. In quelle stanze, a differenza delle umili dimore rustiche della pittura di genere del decennio precedente, che dovevano divertire o commuovere a seconda del caso, veniva ostentato quel benessere che lo Stato cercava di imporre come fine da raggiungere, benessere legato al denaro, vero motore di tutto il ciclo familiare; esso assicurava una facciata rispettabile costruita attraverso l'arredo sontuoso, i tessuti ricchi, i *bibelots*, l'abbigliamento (soprattutto femminile) e, infine, la collezione di piccoli dipinti che ben si adattavano a quegli spazi⁴⁷. Come in una *mise-en-abîme*, quei quadri rappresentavano l'ambiente che andavano a decorare, mentre al loro interno altre immagini appese alle pareti riecheggiavano gli stessi motivi, in un ciclo perpetuo che doveva garantire la solidità del sistema.

Con il Salon del 1868 la pittura di genere ebbe la sua conclamata affermazione⁴⁸ poiché *La Lecture de la bible* di Gustave Brion (fig. 165) vinse, non senza polemiche, la medaglia d'onore, per la prima volta, non attribuita ad un quadro di storia. Il dipinto, che si riallacciava direttamente a Greuze e alle sue tematiche edificanti, benché aggiornato ad un moderato realismo pietistico alla Millet, fu una scelta genuinamente popolare, prova che tutto era cambiato⁴⁹. I più giovani (chiaramente ci si riferisce qui al *côté* ufficiale) da quel momento si dedicarono esclusivamente alla rappresentazione della vita moderna post-stevensiana e al ritratto, al limite al paesaggio e alla natura morta. Inoltre quel Salon, dopo le polemiche sorte dalla severità di giudizio delle ammissioni alla rassegna del '67 e all'Expo, e dal mancato accordo per un Salon de refusés⁵⁰, si caratterizzò per il cambiamento di regole di organizzazione della giuria, deciso da Nieuwerkerke dopo le contestazioni dei rifiutati dell'anno prima: il 1868 fu l'anno in cui tutti i giovani pittori dell'avanguardia parigina, ad esclusione di Cézanne, riuscirono ad esporre, grazie alla giuria più liberale. Il pubblico poteva vedere riunita tutta la compagine dei moderni, al fianco della pittura ufficiale, e pote-

⁴⁷Théodore Duret non apprezzava questi «petits tableaux destinés à servir d'objets d'ameublement [...] il y a des scènes d'intérieur et des sujets familiers pour les personnes qui aiment les choses honnêtes d'aspect»; cfr. DURET, *Les Peintres français en 1867*, cit., p. 139.

⁴⁸MAINARDI, *Art and Politics*, cit., pp. 187-193

⁴⁹Cfr. *ivi*, p. 190

⁵⁰Cfr. *supra*, nota 26.



161. Ch. Bagniet, *Le Départ de la mariée*, ubicazione ignota

162. G. De Jonghe, *Les Jumelles*, collezione privata (salon del 1863)

163. A. Toulmouche, *La Fiancée Hésitant*, 1866, collezione privata



164. A. Toulmouche, *Le fruit défendu*, Salon de 1865



165. G. Brion, *La Lecture de la bible*, Salon del 1868

va capire che la loro arte si poneva stilisticamente e tematicamente contro la superficie lucida e i soggetti da *feuilleton* di quella, dimostrando, come suggeriscono Charles Rosens e Henri Zerner, che loro non lavoravano ai margini di quel sistema, ma contro di esso, negandone, con un discorso tutto interno alla pittura, il sistema di valori⁵¹. Solo nella prospettiva di questa lotta e in un contesto che aveva visto infrangere i sistemi gerarchici tradizionali, sentendosi continuatori della grande tradizione che aveva avuto gli ultimi maestri in Delacroix e Ingres⁵², Manet e compagni cercarono di riappropriarsi dei generi pittorici riscattandoli dalla volgarità ufficiale, richiamandosi esplicitamente ai maestri antichi e dimostrando che in realtà la pittura *pompier* si reggeva solo su di una debole riverenza ad essi⁵³. Con il 1868, in definitiva, il sistema espositivo del Secondo Impero stava volgendo al termine assieme al suo regime.

IV.3. Un ritratto, un'allegoria e una riflessione sulla pittura

Nell'Estate del 1868 Manet si trovava con la famiglia a Boulogne-sur-Mer; lì iniziò a lavorare a *Le Déjeuner*, una delle due opere che avrebbe presentato alla giuria per l'ammissione al Salon della primavera successiva. Il dipinto – uno dei più noti della produzione manettiana – ha ricevuto molte attenzioni da parte degli studi⁵⁴ in virtù dell'enigmaticità

⁵¹ Cfr. ROSEN, H. ZERNER, *Romanticism and Realism*, cit., p. 212.

⁵² Cfr. *ibidem*.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 213.

⁵⁴ Sul dipinto si vedano in particolare, S. KOVÁCS, *Manet and his son in "Déjeuner dans l'atelier"*, in «The Connoisseur», CLXXXI (1972), pp. 196-202; D. ROUART, D. WILDENSTEIN, *Édouard Manet. Catalogue raisonné*, La Bibliothèque des arts, Lausanne 1975, I, p. 126, n. 135; B.R. COLLINS, *Manet's Luncheon in the studio: An Homage to Baudelaire*, in «The Art journal», XXXVIII (1978/79), pp. 107-113; F. CACHIN, in *Manet 1832-1883*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - New York, Metropolitan Museum of Art, 1982-83), a cura di, Paris 1982, pp. 290-294, n.109; W. HOFMANN, *Édouard Manet, Das Frühstück im Atelier: Augenblicke des Nachdenkens*, Fischer-Taschenbuch-Verl, Frankfurt am Main

che la scena trasmette, soprattutto per l'accostamento di elementi incongrui, come le armi in primo piano, la mancanza di una connessione tra i personaggi, vale a dire tutte le peculiarità che lasciavano perplessa la critica al momento della sua presentazione, allo scopo di trovare delle risposte che, tuttavia, probabilmente non si troveranno mai. Il dipinto, come tutte le principali opere dipinte da Manet negli anni Sessanta, è dominato dall'ambiguità, dall'ellitticità e dalla consapevole sconnessione di ogni ordine razionale; si è spesso visto in ciò, seguendo Zola e il formalismo modernista, la semplice volontà di distogliere l'attenzione dal *cosa* è rappresentato per indirizzarla al *come*, oppure, per quel che concerne il contenuto, un omaggio a Baudelaire, la rappresentazione del passaggio di Léon all'età adulta o il tentativo di legittimarlo all'interno della famiglia⁵⁵. In ogni caso, tenendo in considerazione sia le principali e più convincenti interpretazioni, sia l'aspetto squisitamente formale, qualcosa c'è ancora da dire, in particolare sul rapporto con le fonti visive, pittoriche ed extra-pittoriche; sul perché Manet abbia scelto di dipingere un *intérieur*; sul rapporto con la pittura di genere coeva; su come tutto questo sia andato a formare una maglia entro la quale il pittore ha inteso incastonare questioni personali, familiari e pittoriche, elaborando una complessa allegoria moderna, come i grandi dipinti del 1863, e in un certo senso ad essi legati da un sottile *fil rouge*.

Quel che è assolutamente insindacabile è che il quadro sia un ritratto di Léon Koëlla Leenhoff, figlio di sua moglie Suzanne Leenhoff⁵⁶ e, forse, di suo padre del quale la donna era stata amante; la problematicità legata alla legittimità stessa del ragazzo all'interno della famiglia Manet è, secondo Susan Locke⁵⁷, la chiave di lettura migliore per sciogliere le problematicità del dipinto, che si rivelerebbe così una sorta di *rebus*⁵⁸ in cui sono implicati sia la famosa "M" che compare quale riflesso sulla brocca di metallo in mano alla cameriera, sia Auguste Rousselin, il vicino di studio del pittore, posizionato dietro, con il cilindro in testa (con riferimento ad Auguste Manet), entro i quali si colloca la figura di Léon che si presenta come un ospite. Le ripercussioni edipiche e amletiche che la studiosa scorge dietro al dipinto si riconetterebbero al momento di passaggio di Léon dalla famiglia alla società, tema quest'ultimo che parte della critica, da Steven Kovács a Marisa Volpi, ha riconosciuto come il fulcro della storia sulle quali si tornerà più avanti: nel 1868, infatti, Léon compiuti i sedici anni, si apprestava a cominciare a lavorare nella banca del padre di Degas e, a livello puramente iconografico, il dipinto rappresenterebbe il momento in cui il ragazzo si appresta a partire dopo la colazione.

1985; N. LOCKE, *Manet and the Family Romance*, Princeton University Press, Princeton 2001, pp. 114-145; M. VOLPI, *Édouard Manet, "mystère en plein jour"*, in S. FREZZOTTI, P. ROSAZZA (a cura di), *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, De Luca, Roma 2007, poi in EAD., *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, a cura di A. Sbrilli, S. Bottai, M. Santoro, Lithos, Roma 2008, pp. 104-105.

⁵⁵ Cfr. rispettivamente: COLLINS, *Manet's Luncheon in the studio*, cit.; KOVÁCS, *Manet and his son*, cit.; LOCKE, *Manet and the Family Romance*, cit.

⁵⁶ Poiché era nato fuori dal matrimonio, il ragazzo era fatto passare per il fratello minore di Suzanne. Fu Léon stesso a raccontò a Moreau-Nelaton (cfr. MOREAU-NELATON, *Manet*, I, cit., pp. 52-53).

⁵⁷ Cfr. LOCKE, *Manet and the Family Romance*, cit., pp. 117-118.

⁵⁸ Locke afferma che in quel complesso gioco di allusioni è rappresentato Léon in quanto «Manet-that-wasn't», cfr. *ivi*, p. 118.

Il fatto che il quadro sia legato a Léon e, indirettamente, a Suzanne, apre inoltre ulteriori riflessioni intorno alla scelta del pittore di come impostarlo e delle fonti figurative da cui trarre ispirazione. Come noto, i riferimenti alla pittura olandese sono stati sempre messi in luce e sono effettivamente palesi. Michael Fried, in particolare, nel suo lavoro sulle fonti di Manet, osservava che il dipinto si legava alla recente riscoperta di Vermeer ad opera di Thoré-Bürger che aveva pubblicato sulla «Gazette des Beaux-Arts», nel 1866, l'articolo che ne segna la riscoperta⁵⁹, accompagnato da numerose riproduzioni incise, mentre la natura morta era un rimando esplicito a Chardin⁶⁰. Fried nota inoltre che la cultura olandese informava le opere di Manet soprattutto dopo la metà degli anni Sessanta⁶¹ e del resto essa era, nei ricordi di Antonine Proust – che sottolineava l'entusiasmo per Rembrandt e Franz Hals – in lui sempre vivo, in particolare in relazione ai viaggi compiuti in Olanda nel 1856 e nell'ottobre del 1863, in occasione del matrimonio con Suzanne. Se dunque l'origine della moglie e del figliastro potrebbe essere stato uno dei motivi che guidò Manet a optare per una colazione dal gusto spiccatamente olandese, a ben vedere non sembra esserci né un'opera specifica, né un artista in particolare dai quali Manet abbia tratto spunto, ma che come in altre occasioni (in particolare nel *Déjeuner sur l'herbe*), abbia provveduto ad un montaggio di diversi suggerimenti provenienti dalla pittura di genere seicentesca, non solo nordica, ma anche francese, rielaborate e riadattate ad un quadro di vita moderna.

Lo schema di massima della composizione con Léon in primo piano davanti al tavolo, Rousselin a fumare, assorto, in secondo piano, e la cameriera stante con la brocca in mano e lo sguardo dritto al pubblico, trovano riscontri nella pittura seicentesca sia come insieme, sia come singoli. Partiamo dal fatto che di per sé la composizione con gruppi di personaggi a mezza figura intorno ad un tavolo è tipica della pittura di genere del XVII secolo soprattutto di ambito caravaggesco. Un personaggio che interrompe verticalmente l'orizzontalità della tavola, si ritrova per esempio in alcune scene di taverna o di gioco di Valentin de Boulogne, di Nicolas Tournier e di Nicolas Regnier, dove peraltro, essendo molto spesso protagonisti soldati, compaiono corazze, elmi e armi (fig. 166). In generale, ad ogni modo, composizioni con personaggi inquadrati dalle ginocchia in su (che anacronisticamente si potrebbe dire in “piano americano”), disposti attorno ad un tavolo imbandito, emerge come *tòpos* nel ritratto di gruppo olandese fin dal Cinquecento, peraltro, fonte diretta di quelli di Fantin-Latour dello stesso periodo. In particolare, la tipologia definita *merry company* (allegra compagnia), dove si trovano raffigurati gruppi di persone che mangiano, bevono e fanno musica insieme, contengono elementi che presi singolarmente possono aver contribuito all'elaborazione dell'impaginato del *Déjeuner*. Frans Hals, ad esempio, fu uno dei massimi rappresentanti del genere, insieme a suo fratello Dirk, Willem Buytewech e Jan Steen. I banchetti con ufficiali di Hals conservati nel Frans Hals Museum di Harlem,

⁵⁹ W. BÜRGER [TH. THORÉ], *Van der Meer de Delft*, cit.

⁶⁰ Cfr. M. FRIED, *Manet Sources: Aspects of his Art, 1859-1865*, in «Artforum», VII (1969), ora in ID., *Manet's Modernism*, cit., p. 105. Cfr. Anche la nota 169, p. 497.

⁶¹ Cfr. *Ivi*, p. 107-109.



166. Valentin de Boulogne, *La chiromante*, 1620 c., Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio

167. F. Hals, *Banchetto degli ufficiali della milizia civica di sant'Adriano a Haarlem*, 1627, Haarlem, Hals Museum

168. W. Buytewech, *Merry Company*, 1620 c., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen,

ad esempio, presentano come motivo ricorrente gruppi numerosi di personaggi intorno al tavolo dove è allestito un banchetto, una finestra o un dipinto sul fondo, mentre alcune figure singole in primo piano rivolgono lo sguardo fuori dalla tela. Hals era del resto in quegli anni in piena rivalutazione da parte di Thoré-Bürger⁶² ed è noto che Manet visitò nel giugno del 1872 l'Hals Museum in un terzo soggiorno olandese con il cognato Ferdinand Leenhoff⁶³. Considerando che il museo aprì nel 1862 e che egli si trovava nei Paesi Bassi nell'ottobre del 1863 per il suo matrimonio, non è escluso che potesse aver avuto già contatti con esso o comunque averne avuto informazioni; in ogni caso, una copia del *Feestmaal van officieren van de Cluveniersschutterij* (Banchetto degli ufficiali della milizia civica di sant'Adriano a Haarlem, 1627, fig. 167) ivi conservato, del pittore belga Louis Dubois, spinse, quattro anni prima, Fantin-Latour a modificare l'impostazione del suo *Hommage à Delacroix* (1864, Parigi, Musée d'Orsay)⁶⁴. Non è illogico pensare che in quell'occasione Manet possa essere entrato in contatto con quel tipo di composizione e, d'altro canto, non è nemmeno escluso che, per esempio, *Le Toast*, quadro di Fantin in linea con i ritratti di gruppo di quegli anni – esposto al Salon del 1865, poi distrutto – sempre derivante da modelli di Hals, con la sua figura stante davanti al tavolo, non possa aver offerto uno spunto ulteriore. Nei dipinti di Dirk Hals e Buytewech (fig. 168) vi sono elementi che sembrano ancora più rispondenti al *Déjeuner*. In quelle opere, tutte ambientate in interni, pur mantenendo ferma la tematica festaiola, compaiono la mappa sul fondo, tipica della pittura olandese di interni in genere e ricorrente in Vermeer, un fumatore, di solito con posa rilassata, e un servo o una serva che, sul fondo della composizione e in piedi, tengono in mano vettovaglie di ogni genere; una incisione di Cornelis van Kittensteyn da una *merry company* di Dirck Hals (fig. 169), esemplifica bene questo genere di opere e rappresenta uno spunto interessante di riflessione. Nell'immagine infatti si vede la solita scena, al centro della quale si situa un banchetto con natura morta, sulla sinistra la cameriera che giunge dalla cucina, mentre alcuni strumenti in primo piano, alludono al fatto che sono solo momentaneamente lasciati lì per poi essere ripresi alla fine del banchetto. È possibile che Manet abbia visto quell'immagine? La suggestione è forte – potrebbe plausibilmente essere entrato in contatto con una di quelle incisioni sia in Olanda, che nella stessa Parigi⁶⁵ – ma quel che per certo resta verosimile è la programmatica attualizzazione di elementi con-

⁶² Sulla riscoperta di Frans Hals si vedano HASKELL, *Riscoperte nell'arte*, cit., pp. 177-178 e F.S. JOWELL, *The Rediscovery of Franz Hals*, in *Franz Hals*, catalogo della mostra (Washington, Londra, Haarlem 1989-90), a cura di S. Slive, Royal Academy of Arts, London 1989, pp. 61-86. Zacharie Astruc invocava l'esempio di Hals sui giovani artisti, riflettendo in questo il gusto dell'amico Manet (*ivi*, pp. 67-68).

⁶³ Cfr. P. TEN-DOESSCHATE CHU, *Nineteenth-Century Visitors to the Frans Hals Museum*, in G.P. WEISBERG, L.S. DIXON (a cura di), *The Documented Image: Visions in Art History*, Syracuse University Press, Syracuse 1987, p. 118.

⁶⁴ Cfr. *ibidem* e CH.D.M. ATKINS, *The Signature Style of Frans Hals: Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, p. 214.

⁶⁵ Di lui parla W. THORÉ-BÜRGER, *Musées de la Hollande*, Jules Renouard, Paris 1858, p. 120-121. In un testo dedicato a Frans Hals da Paul Mantz, è specificato che suo fratello Dirck era esperto in scene familiari e di conversazione, e menzionava un *intérieur* d'appartamento in una collezione pagina. Cfr. P. MANTZ, *François Hals*, in CH. BLANC (a cura di), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École flamande*, Jules Renouard, Paris 1864, p. 6, nota 4 (si segnala che ogni biografia d'artista ha numerazione propria).



169. C van Kittensteyn, *Merry company* (da Dirck Hals), 1620 ca.

tenuti in quella scena, come in altre analoghe: il fumatore di pipa, presente nelle opere di Buytewech o di Hals, nel *Déjeuner* diventa un uomo moderno che fuma una sigaretta in cilindro, il pollo arrostito un piatto di ostriche, il cane un il gatto, gli strumenti musicali delle armature.

Nel *Déjeuner*, in definitiva, Manet ha prelevato, reinterpretato, attualizzato e ricontestualizzato, elementi della pittura di genere seicentesca, in particolare fiamminga e olandese, allo scopo di costruire un *intérieur* che si collocasse scientemente nel solco della storia, con lo scopo, poco sopra accennato, di scostarsi dalla piaggeria della pittura d'interni coeva. In questo, peraltro, segue un percorso già tracciato da Courbet in *Une Après-dînée à Ornans*, nel quale sembra aver rielaborato immagini tratte dalla opere dei Le Nain⁶⁶. Nondimeno, questo libero riutilizzo sembrerebbe finalizzato anche a dare un sapore spiccatamente “olandese” alla scena, ipotesi che potrebbe essere sostenuta considerando il fatto che il dipinto era stato concepito in maniera differente in origine – come documentano le radiografie eseguite su di esso⁶⁷ – cioè ambientato in uno spazio dove dominava un’ampia finestra d’atelier,



E. Manet, *Déjeuner dans l'atelier*

⁶⁶ Cfr. *supra* capitolo III, § III.1

⁶⁷ Cfr. CACHIN, cit., p. 291.



170. Fotografia di E. Manet databile alla metà degli anni Sessanta (da Moreau-Nelaton, *Manet par lui-même*)

171. E. Degas, *Ritratto di Édouard Manet*, 1867-68, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

172. Bertall, Vignetta per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

poi trasformato poi in una *salle à manger* dove l'unica apertura è la finestra a sinistra, dietro la pianta, in posizione opposta alla mappa (invero l'unica allusione a Vermeer, che forse andrebbe ridimensionata) esplicitamente allusiva agli interni olandesi.

Rispetto alle possibili fonti enucleate, però, anche laddove si trovino figure poste in posizione di primo piano rispetto alla tavola, Léon assume una posa differente, totalmente girato in avanti dando le spalle agli altri abitanti della scena, quasi indifferente e scostante, con lo sguardo rivolto fuori la tela, ma non diretto al riguardante, leggermente girato di tre quarti. Si tratta di una posa tipica dei ritratti fotografici del tempo, così come il fatto di tenere la mano in tasca. Un ritratto fotografico di Manet non datato, ma prossimo agli anni del quadro (fig. 170), dimostra questa attitudine, così come uno schizzo all'acquarello di Degas che lo ritrae (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, fig. 171). Inoltre, la figura stante, con viso alto e sguardo fermo, richiama una tipica postura di uomo sicuro di sé, secondo una consuetudine tramandata da immagini, di nuovo riferibili ai primi anni Quaranta del secolo (fig. 172), e presente in alcuni ritratti contemporanei (ad esempio di Tissot) assunta dai signori in società, solitamente davanti ad un caminetto, postura opposta a quella della donna seduta in poltrona. In questo senso la posa di Léon vuole rimandare da sola all'ingresso nel mondo adulto che è il tema del dipinto. Questa importanza data alla posa è ripresa in un disegno in collezione privata, ritenuto preparatorio o preliminare al dipinto, ma che viceversa è più verosimile ritenersi un *d'après* poiché la posizione della mano di Léon appare chiusa sul tavolo come nel dipinto, mentre le radiografie dimostrano che precedentemente essa era aperta. Inoltre la sicurezza del tratto, la sovrapponibilità tra studio e opera finita, mai riscontrabile negli studi per altre opere solitamente sommari, oltre al fatto

che sia riferito ad una porzione minima e definita della tela, difficilmente si accorda con un disegno preparatorio.

Le armature presenti sulla poltrona in primo piano, di per loro allusive all'atelier nel quale si svolgerebbe il pasto, e la loro incongruenza con il resto della scena è l'aspetto che più ha solleticato le menti degli studiosi. Esse sono state poste in relazione – a ragione, molto probabilmente – con l'idea di romanticismo, considerandole strascichi del gusto per lo storicismo del tempo⁶⁸ e sono state spesso state poste al fianco di un dipinto di Antoine Vollon, *Curiosités* (1868, Parigi, Musée d'Orsay), che rappresenta un *accrochage* di armature. Da un punto di vista figurativo Manet poteva avere molti spunti da cui trarre nature morte di tal genere, poiché esse facevano spesso parte di alcuni arredi eclettici di moda fin dai tempi della Monarchia di luglio, come visto in alcune immagini di interni de *Les Français peints par eux-mêmes*⁶⁹, e che ancora in Europa godevano di larga fortuna (fig. 177)⁷⁰. In chiusura del II volume di *Les Français* (fig. 176), un'illustrazione con un uomo colto a disegnare in un interno carico di armature, poteva alludere al pittore tipicamente romantico, e non è escluso che Manet e Vollon non la conoscessero; il gusto per le armature e per i loro riflessi rappresentò una sfida pittorica anche per Adolph von Menzel negli stessi anni, intento a coglierne gli effetti del reale in due disegni conservati rispettivamente al Kupferstichkabinett di Berlino (*Sei armature davanti a un muro*) e all'Albertina di Vienna (*Gruppi d'armature*, 1866, fig. 175)⁷¹.

Tuttavia, armature erano presenti, come detto, nei dipinti caravaggeschi di Valentin e compagni, ma, soprattutto, nature morte di armature Manet le aveva quasi sicuramente viste al Prado, nel viaggio del 1865, poiché lì erano conservate opere di Abraham e David Teniers la cui specialità erano scene d'interno, di corpi di guardia soprattutto, nelle quali esse erano ammassate, agli angoli (figg. 173-174)⁷². È interessante notare come in alcune di queste immagini compaia un ragazzo occupato a portare una spada o una veste, con la stessa posture che Manet aveva scelto per i dipinti in cui aveva raffigurato Léon da bambino; infatti le armi hanno assunto rilievo nelle esegesi del *Déjeuner*, in particolare perché ritenute funzionali al personaggio di Léon; Secondo Kovács – che considera Léon figlio naturale di Manet stesso – le armi metaforizzerebbero la raggiunta maturità sessuale del giovane⁷³. Pur muovendo dalla stessa idea di rappresentazione traslata dell'ingresso del giovane nell'adolescenza, Marisa Volpi ha proposto una lettura maggiormente suggestiva e soprattutto

⁶⁸ Cfr. COLLINS, *Manet's Luncheon in the studio*, cit., pp. 108-109.

⁶⁹ Cfr. *supra*, capitolo II, § II.4.

⁷⁰ Un dipinto d'interno di Robert Braithwaite Martineau, *The Last Day in the Old Home* (1862, Londra, Tate Britain) offre un termine di paragone con il dipinto in esame per dimostrare come in un quadro narrativo vittoriano tematicamente assimilabile (si tratta di un pranzo in un interno anche quello), esse emergessero come ornamenti domestici.

⁷¹ Menzel in quegli anni aveva molte relazioni con la Francia, in particolare intorno alle esposizioni universali del 1855 e 1867; apprezzava Courbet e era amico di Meissonier. Su questi aspetti si veda TH.W. GAEHTGENS, *Menzel et la peinture française de son temps: deux conceptions du genre historique*, in *Menzel (1815-1905): la névrose du vrai*, catalogo della mostra (Parigi, Washington, Berlino, 1996-97), a cura di C. Keisch, M.U. Riemann-Reyher, Réunion des musées nationaux, Paris 1996, pp. 113-124.

⁷² Un dipinto di quella serie, *Soldatenwacht* (1641) di David Teniers, si trovava anche, dal 1809, al Rijksmuseum di Amsterdam che Manet aveva visitato nell'estate del 1856.

⁷³ Cfr. KOVÁCS, *Manet and his son*, cit., p. 200.



173. A. Teniers, *Guardaroba*, 1650-70, Museo del Prado

174. A. Teniers, *Un corpo di guardia* (particolare), Museo del Prado

175. A. von Menzel. *Gruppi d'armature*, 1866, Vienna, Albertina

176. H. Pauquet, *Charlet dessinant l'Invalide*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, II, 1840

177. R. Braithwaite Martineau, *The Last Day in the Old Home*, 1862, Londra, Tate Britain

stimolante nel porre in relazione il dipinto con i lavori precedenti che hanno Léon come protagonista, nella fattispecie *L'Enfant à l'épée* (1861, New York, Metropolitan Museum of Art) e *L'Enfant portant un plateau* (1862, ca., Washington, Phillips Collection)⁷⁴: secondo l'intuizione della studiosa, infatti, il dipinto rappresenterebbe la fine dell'infanzia di Léon «e con essa del ruolo di portatore cerimoniale»⁷⁵. In altri termini, l'ingresso nell'età adulta implica l'abbandono dei ruoli assunti nell'infanzia, che nella pittura di Manet degli otto anni precedenti erano quello di portatore di armi, di frutta, di acqua⁷⁶:

«la natura morta del suo vassoio è finita in una tavola apparecchiata con i bicchieri, limoni e altri cibi, la scimitarra, l'elmo, la spada e ciò che significavano le armi per il piccolo portatore, sono lì, su una poltrona, rammentando i cavalieri armati della pittura del Seicento. Ora, per così dire, la vita tocca a lui, al ragazzo in paglietta e cravatta»⁷⁷

Nel legame, anche visivo, tra Léon e le armature, questa interpretazione riassume meglio quell'idea di *passaggio*, di transizione, che molto probabilmente l'autore intendeva rappresentare con la sua opera; ma esattamente l'idea che questa inneschi un legame con dipinti precedenti – si è visto sopra ad esempio anche con *Vue de l'Exposition Universelle de 1867* – permette di pensare non solo a tutta l'opera di Manet come un unico grande *racconto* (che per Locke è un *family romance*), ma anche che dentro quest'opera nello specifico egli abbia riposto un messaggio personale, non destinato ad essere decodificato dai fruitori, forse, e strettamente legato all'evoluzione della sua poetica. Come è stato osservato, infatti, il *Déjeuner* presenta una antologia e una sintesi di tutti i motivi manettiani degli anni Sessanta⁷⁸, dalla natura morta, alle armi, appunto, alle figure stanti e indipendenti l'una dall'altra, benché in gruppo. Considerando tutti i messaggi impliciti nel quadro, vale a dire: scegliere una scena d'interno per un dipinto a tematica familiare, retaggio delle scene di conversazione settecentesche e richiamandosi apertamente agli archetipi del genere individuabili nella pittura fiamminga e olandese, in opposizione alla rappresentazione di interni correntemente esposta al Salon; connettere concettualmente questo tipo di pittura con l'origine di sua moglie e del suo figliastro; alludere attraverso la presenza della natura morta e delle armi alla fine dell'infanzia di Léon, il dipinto si presenta, a conti fatti, come un'allegoria del passaggio e della svolta riferibile anche a Manet medesimo e alla sua pittura. In altre parole, Léon è presente nella duplice veste di se stesso e di *alter ego* del pittore, che, intenzionato a lasciare sulla poltrona i retaggi romantici che hanno caratterizzato il suo lavoro sino a quel momento, pensa di dedicarsi esclusivamente ad una pittura connessa solo con gli effetti della percezione e della natura. Una volontà di cambiamento animava la mente di Manet nell'estate del 1868, il bisogno di vendere lo spinse ad andare a Londra

⁷⁴ Léon si vede passare con la stessa attitudine dell'acquarello, nella penombra dell'interno de *Le Balcon*.

⁷⁵ VOLPI, *Manet*, cit., p. 105.

⁷⁶ Cfr. *Ivi*, p. 104.

⁷⁷ *Ivi*, p. 105.

⁷⁸ Cfr. LOCKE, *Manet and the Family Romance*, cit., p. 130.

per un paio di giorni, a sondare il terreno per un possibile mercato; in seguito il 2 agosto dello stesso anno scrisse una lettera a Fantin⁷⁹ nella quale riferiva all'amico di voler rinunciare alla grande pittura, evidentemente perché scoraggiato dai continui rimbrotti di critica e pubblico. Il dipinto dunque nasceva nel clima di una volontà di cambiamento. I risvolti meta-artistici di cui si è detto sono individuabili nel dipinto stesso, ma non da un punto di vista tematico (a parte il legame manifesto con la pittura olandese e al limite alla natura morta di Chardin) bensì squisitamente pittorico.

Se la visione modernista della pittura di Manet come totalmente indipendente dal soggetto rappresentato è effettivamente inapplicabile ad un artista che creava delle immagini talmente ambigue da essere curiose, e la visione, viceversa, di un pensatore o «*peintre-philosophe*», per dirla con George Mauner⁸⁰ appare in generale condivisibile, ma forse sfumabile, quel che emerge dalle opere degli anni Sessanta è una riflessione comunque tutta interna alla pittura, ai suoi mezzi, ai suoi strumenti, alle sue possibilità, benché ampliabile ad una visione universale: il *Déjeuner*, come il *Déjeuner sur l'herbe* e l'*Olympia*, mettevano sul tavolo questioni che andavano oltre il racconto di un romanzo familiare o del ritratto di giovani gaudenti all'aperto o di una prostituta, e che avevano a che fare con la pittura stessa e la sua riformulazione nella doppia veste di *immagine* e *forma*. Se nel *Déjeuner sull'herbe* il pittore faceva i conti con l'idillio campestre e col dipinto di storia, se con *Olympia* rielaborò il nudo e mise in scena una Venere moderna dialogando con Tiziano, nel *Déjeuner dans l'atelier* Manet rielaborava la pittura di genere e il suo motivo principale, l'*intérieur*, in dialogo con la pittura secentesca. In questa prospettiva i quadri del pittore si potrebbe avvicinare all'idea di immagine dialettica formulata da Benjamin nei *Passages*, privata della dimensione onirica forse, ma non della loro natura di attimo sospeso. Come queste le opere di Manet sono la sintesi di due aspetti, di due tempi, nelle quali vive la dualità – o l'ambiguità – di essere una rappresentazione moderna nella quale sopravvive ostentata una forma passata⁸¹, una duplicità che è evidente e presente nell'immagine in sé e non nella sua interpretazione. L'ambivalenza del moderno e dell'antico si riallaccia inoltre alla stessa contraddittorietà che, sempre Benjamin, trova in Baudelaire, il quale voleva essere moderno, ma essere letto come un antico. Il legame con il poeta è effettivamente molto stretto⁸², non in termini tematici, quanto di metodo o di poetica: l'inafferrabilità del senso è l'ambiguità che regna nella vita moderna, soprattutto come espresso nei *Tableaux parisiens* e nel-

⁷⁹ In MOREAU-NELATON, *Manet*, cit., I, p. 103.

⁸⁰ G. MAUNER, *Manet, Peintre-Philosophe. A study of the Painter's Themes*, The Pennsylvania State University Press, University Park-London 1975.

⁸¹ Cfr. F. DESIDERI, *Walter Benjamin: il tempo e le forme*, Editori riuniti, Roma 1980 pp. 267-269. Sull'immagine dialettica si veda G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris 2000, tr. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, in particolare, pp. 88-114.

⁸² Il rapporto tra Baudelaire e Manet è stato un aspetto caro alla critica per via dell'ambivalenza che la caratterizzava; nonostante i due fossero stretti da una sincera amicizia, il poeta non comprese mai fino in fondo il pittore, così come quest'ultimo non fu mai un artista completamente connesso con le questioni sollevate dallo scrittore, almeno in maniera immediata. Per riassumere, non c'è dubbio che le prime opere di Manet fossero intrise di tematiche baudelariane, giacché trattavano tutta una serie di figure dell'immaginario tardo romantico come le ballerine spagnole, i saltimbanchi, i cantori di strada, i vecchi *bohémien*, tutti elementi che ad esempio emergono ne *La Fanfarlo*, prima novella del poeta,

lo *Spleen di Parigi*. Secondo Starobinski, questo si traduceva, nel poeta, in una dialettica tra concreto e astratto. Baudelaire non solo nascondeva sotto le immagini moderne antiche figure, ma faceva un duplice uso dell'allegoria⁸³, volto ad attribuire un senso spirituale alla vita comune e a richiamare, da un oggetto, entità astratte⁸⁴; così le armature e la natura morta in Manet. Nella sua pittura la dialettica che si imponeva era, in particolare, tra il vecchio e il nuovo, l'abbandono del romanticismo che ancora lo seduceva da un lato, e dall'altro l'emblema della pittura oggettiva, della pittura che si dà solo all'occhio; ogni oggetto acquistava dunque un senso altro rispetto alla sua presenza contingente, era suscettibile di essere allegorizzato. Manet in definitiva riscattava l'allegoria in pittura, così come Baudelaire aveva fatto con la poesia; i suoi dipinti esplicano, nel loro presentarsi, il concetto stesso di allegoria: una metafora continuata e non occasionale che rende oscuro ed enigmatico il contenuto.

Come in Baudelaire, dunque, non solo le immagini veicolano spesso qualcosa di diverso da quello che vi è rappresentato, ma il nuovo porta dietro di sé e in maniera ostentata, tutto lo strascico del passato e tutte le problematichità del moderno. Riallacciarsi alle radici rivivificandole alla luce della vita moderna, era, come già visto, l'antidoto necessario a combattere il sistema accademico e ufficiale, che ammetteva immagini trasparenti e controllabili, colpendo sia nel contenuto – attraverso un cortocircuito drammaturgico con il quale veniva messo in dubbio ogni sorta di potenziale narrativo – sia nello stile, optando per una visione limpida e sintetica di quello che l'occhio percepisce, fatta di pennellate libere e non vincolate alle regole del disegno e del chiaroscuro.

Per chiarire come nel *Déjeuner* Manet intendesse riformulare la pittura di genere attraverso un linguaggio che parlasse immediatamente all'occhio di chi guardava, è necessario tornare alle recensioni del Salon del 1869 e nella fattispecie a quella di Edmond Duranty. In controtendenza rispetto agli altri, per lo scrittore, il fatto che nel dipinto non si comprendesse il valore d'insieme, era in realtà il marchio del nuovo, poiché il colpo d'occhio, la velocità dello sguardo, permetteva di cogliere in un istante solo i valori formali⁸⁵. Manet, in altri termini era in grado di dare l'impressione istantanea della visione. Fried legge questa tensione dei dipinti di Manet come una volontà di rigettare l'*absorption* che caratterizzava sia i dipinti tradizionali, sia quelli realisti⁸⁶, nei quali il termine di fruizione ideale con-

assieme ad un gusto cromatico per il contrasto tra carni bianchissime su fondi neri. Su *La Fanfarlo* come catalogo di immagini della Parigi moderna e motivi potenzialmente pittorici, cfr. E. RAIMONDI, *Prefazione*, in CH. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004 (I. ed. 1982) pp. VII-XI; Sull'ambiguo rapporto d'amicizia tra i due, J.A. HIDDLESTON, *Baudelaire, Manet, and Modernity*, in «The Modern Language Review», LXXXVII (1992), 3, pp. 567-575.

⁸³ Sull'allegoria in Baudelaire, si veda P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Librairie Droz, Genève 1999.

⁸⁴ Cfr. J. STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Juillard, Paris 1989, tr. it. *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Garzanti, Milano 1990, pp. 34-36, 55-56.

⁸⁵ Cfr. É.-L.-E. DURANTY, *Salon de 1869*, in «Paris-Journal», 12 maggio 1869.

⁸⁶ Cfr. FRIED, *Manet's Modernism*, cit., p. 280.

sisteva nella contemplazione⁸⁷. Manet dal canto suo “iconizzava”, creava un “fermo-immagine” in cui tutto si dà allo sguardo in maniera immediata, voleva essere pittore nel totale senso del termine, senza preoccuparsi di questioni di soggetto, afferma il critico americano seguendo in definitiva l’idea di una sorta di anti-narratività programmatica in ottica formalistica⁸⁸. Questo si percepisce proprio dal fatto che egli insisteva su personaggi senza particolare attitudine psicologica o su gruppi di personaggi che volevano resistere ad essere letti in termini drammaturgici o narrativi. Quello che è interessante rilevare della lettura di Fried è il fatto che, tematizzando l’istantaneità, Manet entrasse nel vivo del dibattito artistico solo con la sua pittura, permettendo di leggere il dipinto come un montaggio di elementi – tematici e stilistici – che forma un discorso figurativo, fatto di immagini e pittura. Anche da un punto di vista strettamente linguistico, infatti, il dipinto sembra rivolto a questo scopo; lo stile fatto di colore e forme piatte, di giustapposizione di zone di luce e di ombra e l’uso del colore che annulla il mezzo tono, era una tattica – sempre secondo Fried – per rinforzare la rapidità di percezione, legando questo modo di operare ad una logica del tempo, in particolare ad una logica del colpo d’occhio⁸⁹.

In un sistema come quello delineato dal critico americano, dove tutto deve essere subordinato alla ricezione istantanea dell’insieme e dunque restare il più possibile sul limite superficiale della tela, la costruzione di uno spazio interno, la divisione dei piani, la profondità, non si danno per mezzo della prospettiva, ma solo con la pennellata. La grande macchia nera della giacca di Léon è l’estremità più prossima all’esterno, ed è viva, lucida, così come il resto della figura. A mano a mano che si retrocede la pittura si fa meno definita, più abbozzata (il volto della cameriera, per esempio), quasi evanescente. In un altro dipinto di poco precedente Manet si era preoccupato di come rendere le diversità dei piani solo con l’uso del colore, cioè nel *Ritratto di Zacharie Astruc* (1866, Brema, Kunsthalle, fig. 178, tav. XXIV). Il quadro è noto per l’ambiguità che permea la zona sinistra dove, al di sopra di una natura morta, compare una “immagine”, cioè una raffigurazione inquadrata da confini ben delineati, un quadro nel quadro⁹⁰. La critica ha molto meditato su quella porzione, proponendo numerose interpretazioni⁹¹: la si è vista come una porta aperta, come uno specchio o, come ha osservato la principale studiosa di Astruc, Sharon Flescher, come

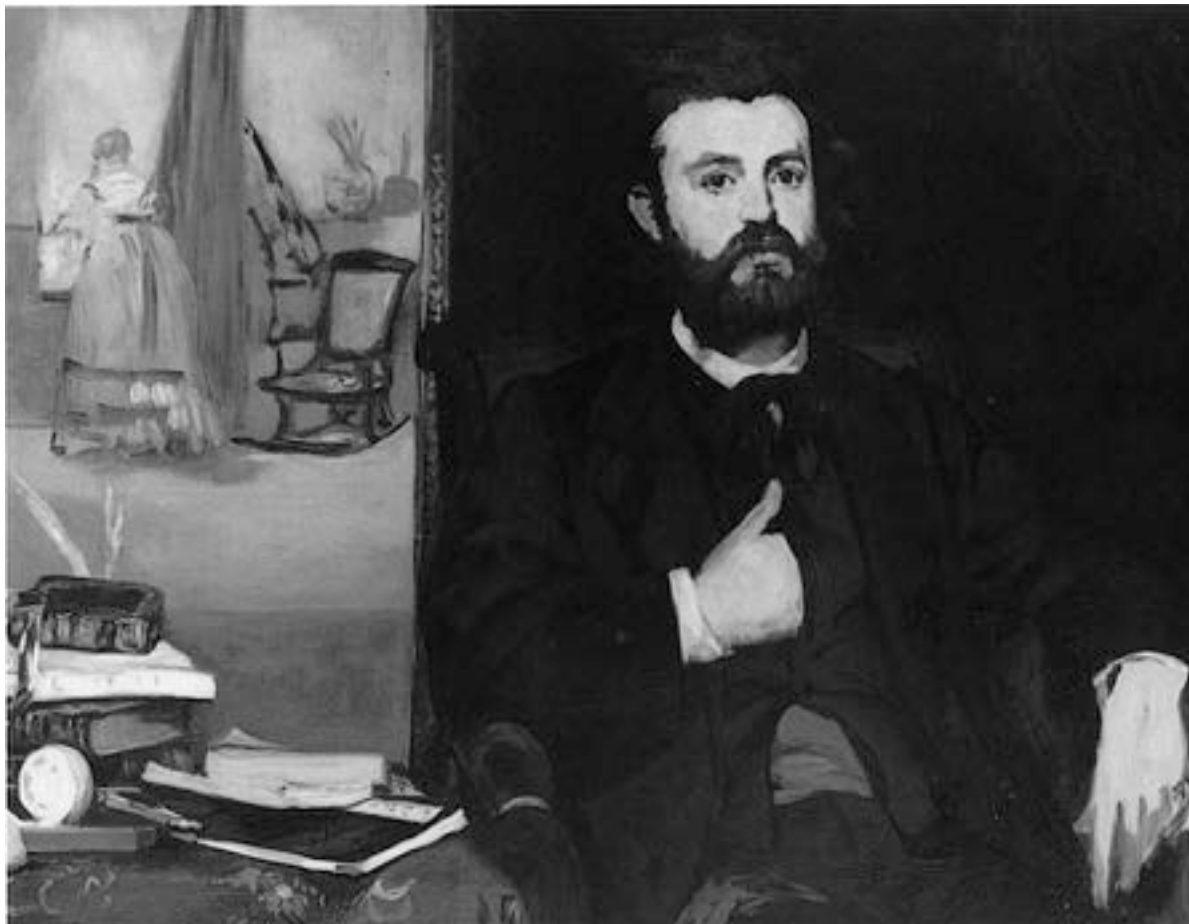
⁸⁷ Per Fried l’*absorption* è una delle matrici del realismo che implicava una temporalità della rappresentazione e una temporalità della lettura. Nel realismo, in particolare in quello di seconda generazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta, oltre all’illusione degli oggetti reali vi è un’implicita allusione al passaggio del tempo, perché l’immedesimazione con il soggetto assorbito dalla sua attività (lettura, ricamo, musica) è vissuta quasi come una contemplazione. In questi termini Fantin-Latour è un novello Chardin. In Manet, dove tutto è in superficie e ogni punto è in faccia allo spettatore, l’esperienza della fruizione è vissuta tutta in una volta, in un singolo, brevissimo, colpo d’occhio (cfr. *ivi*, p. 291).

⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 284-285.

⁸⁹ Sempre secondo Fried, la relazione tra *absorption* e durata è legata tecnicamente al mezzo tono, vale ad dire al tempo necessario alla luce per circolare intorno all’oggetto, o meglio, al tempo necessario ad esplorare il mondo tattile (cfr. *ivi*, p. 294): più il mondo riprodotto è realista e plastico, più il soggetto è assorto, più tempo richiama per la fruizione.

⁹⁰ Sulle questioni teoriche legate alla specificità di questo strumento compositivo si veda, V.I. STOICHITA, *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2004 (I ed. 1998). Il libro è dedicato specificamente alla pittura fiamminga, olandese e spagnola, ma risulta valido, metodologicamente parlando, anche per Manet, che dai quei dipinti traeva le sue fonti principali.

⁹¹ Per una sintesi sulle problematiche legate al dipinto, cfr. *Manet, 1832-1883*, cit., pp. 248-252, n.94.



178. E. Manet, *Ritratto di Zacharie Astruc*, 1866, Brema, Kunsthalle

un dipinto di quest'ultimo (era specializzato in *intérieurs*, uno dei quali fu esposto alla prima mostra impressionista del 1874)⁹² in cui ritraeva sua moglie di spalle. George Mauner nel 2001 ne ha proposto, sempre nell'ottica di una visione consapevolmente filosofica dell'arte di Manet, una lettura accattivante basata sull'idea platonica di mimesi⁹³ e legandola al fatto che era stato Astruc il primo a parlare di sintesi di aspetti metafisici e realistici nell'opera del pittore. Lo studioso accetta l'idea che quella porzione possa essere sia uno specchio, sia un dipinto⁹⁴, poiché che si tratti di superficie riflettente o che si tratti di quadro, entrambi i casi rimandano all'idea di simulazione che informa il concetto di immagine platonica come riflesso, come ombra di ombra⁹⁵ del mondo naturale, rappresentato dalla natura morta in basso. Nonostante la lettura di Mauner sia appassionata e appassionante, si regge su una interpretazione sbagliata di quella porzione, che a ben vedere non è né uno

⁹² Cfr. S. FLESCHER, *Manet's Portrait of Zacharie Astruc: A Study of a Friendship and New Light on a Problematic Painting*, in «Art Magazine», LII (1978), pp. 98-105

⁹³ Cfr. G.L. MAUNER, *Manet et la vie silencieuse de la nature morte*, in *Manet. Les natures mortes*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay - Baltimora, Walter Art Gallery, 2000-01), a cura di Id, H. Loyrette, Édition de La Martinière - Réunion des musées nationaux, Paris 2000, pp. 40-45.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, 42.

⁹⁵ *Ibidem*.

specchio, né un quadro, né una porta aperta, ma è comunque un'apertura. Infatti lo sfondo su cui si staglia Astruc non è una parete, ma un pannello, un diaframma, «un tramezzo»⁹⁶, una tenda, in ogni caso un dispositivo di separazione. La linea dorata che è stata letta come la cornice di un quadro (o specchio) è in realtà il bordo ricamato di questa separazione così come appare, benché diverso, in *Olympia*. Il riferimento a quest'opera non è casuale poiché Astruc, il primo difensore dell'opera di Manet dai tempi del Salon des refusés, compose i versi che l'accompagnavano al celebre Salon del 1865, stampati in catalogo. La linea di quella bordura è troppo poco diritta per essere una cornice e troppo sottile; inoltre la porzione di stemma come ricamato o impresso, che si trova in alto a destra implica che il ritratto ritagli una sezione di questa sorta di sipario, la cui ombra, peraltro, si riflette chiaramente nell'apertura. Il riferimento ad *Olympia*, poi, porta a riflettere sulle fonti stesse di quell'opera, alla *Venere di Urbino* di Tiziano copiata a Firenze, agli Uffizi, nel 1853 (fig. 183)⁹⁷. Come ha suggerito Daniel Arasse in una lettura sul rapporto tra la tela di Tiziano e quella di Manet⁹⁸, quella porzione non aveva alcuna utilità se non di far risaltare la figura della Venere rispetto allo sfondo, motivo che potrebbe aver spinto Manet a rielaborarla nella sua opera, cioè come dispositivo – qui Arasse segue Fried – per sbattere in superficie il bianco delle carni⁹⁹. In ogni caso, non era la prima volta che Manet utilizzava dispositivi entro i quali incorniciare figure e ritratti che segnano il confine tra due livelli – si pensi alla “veneziana” *Femme à la cruche* (1858-60, Copenhagen, Ordstrupgaard Museum) – e nemmeno l'ultima, come testimonia *La Serveuse de bocks*, (1879, Parigi, Musée d'Orsay). Nel ritratto di Astruc la porzione di sinistra è un'apertura – anche questa ricavata dalla *Venere di Urbino* – che aiuta ad includere una parte del suo mondo, la dimensione domestica con sua moglie, e la sua chitarra, allusione alla passione spagnola del critico; riferimento alla Spagna che si rivela anche in termini strettamente pittorici, poiché la doppia immagine in un quadro aveva attratto Velázquez in dipinti come *Cristo in casa di Marta e Maria* (1918-20, Londra National Gallery) oppure *La mulatta* (1616, Dublino, National Gallery of Ireland), nei quali le aperture si ponevano ambigualmente sul confine tra quadro e finestra¹⁰⁰. Tuttavia, il riferimento è soprattutto la resa della profondità dello spazio attraverso pennellate più sommarie rispetto al primo piano, come sarà poi nel *Déjeuner*, ripresa puntualmente da *Las hilanderas* (Madrid, Museo del Prado, fig. 184) che Manet aveva visto a Madrid l'anno prima in un viaggio preparato per lui proprio da Astruc¹⁰¹. Ma c'è dell'altro: osservando nel dettaglio il tavolo dove è posizionata la natura morta, esso

⁹⁶ G. BATAILLE, *Manet. Etudes biographiques et critique*, Skira, Ginevra 1955, tr. it. *Abscondita*, Milano 2013, p. 67. Egli parla di «quella partizione del fondo costituita da un tramezzo, mutuato dalla *Venere di Urbino*».

⁹⁷ Su questi temi si veda il catalogo della recente mostra *Manet: ritorno a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 2013), a cura di M. da Cortà Fumei, Skira, Milano 2013.

⁹⁸ Cfr. D. ARASSE, *On n'y voit rien. Description*, Denoel, Paris 2000, tr. it. *Non si vede niente. Descrizioni*, Einaudi, Torino 2013, pp. 93-131, in particolare pp. 104-128.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 122.

¹⁰⁰ Per questi aspetti si veda, V.I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, cit., pp. 23-28.

¹⁰¹ Sull'amicizia tra Manet e Astruc si veda S. FLESCHER, *Zacharie Astruc: Critic, Artist, and Japoniste*, Ph.D. Diss., Columbia University 1977, rist. Garland Publishing, New York London 1978, pp. 95-196. In particolare: sull'*Olympia* e sui



179. E. Manet, *Femme à la cruche*, 1858-60, Copenhagen, Ordrupgaard Museum

180. E. Manet, *Olympia*, 1863, Parigi, Musée d'Orsay

181. E. Manet, *La Serveuse de bocks*, 1879, Parigi, Musée d'Orsay

182. E. Manet, *Ritratto di Zacharie Astruc* (particolare)

entra dentro la presunta cornice dichiarando in questo modo l'ambiguità di quello spazio. E su quell'ambiguità a lui cara Manet ha costruito tutto il ritratto: esso sintetizza in una immagine Astruc e il suo mondo (lo scrittore, il suo lavoro, i suoi affetti), ed è costruito su una serie di dicotomie (l'uomo e la donna, il chiuso e l'aperto, il davanti e il dietro, il vicino e il lontano, lo scuro e il chiaro) che stabiliscono il sistema binario su cui si fonda, in termini elementari, l'esistenza; ma, al di là di ciò, il dipinto problematizza la stessa pittura e i suoi mezzi, in particolare nel rapporto tra il reale e il rappresentato.

Nel *Déjeuner*, dunque, riscattando l'interno dalla pittura di *mœurs* contemporanei attraverso gli olandesi e adottando soluzioni stilistiche che spingevano ancora di più verso la



183. Tiziano, *Venere di Urbino*, 1538, Firenze, Uffizi

184. D. Velázquez, *Las hilanderas*, 1657, Museo del Prado

bidimensionalità della tela, e utilizzando Léon e il suo ingresso nell'adolescenza come allegoria del passaggio, Manet ha voluto rappresentare anche se stesso nel momento di lasciare le armature romantiche sulla sedia e di mettere sul tavolo la natura morta¹⁰², cioè la necessità di volgersi ad una pittura ricondotta esclusivamente alla percezione visiva del dato naturale, sempre sulla scorta della tradizione.

IV.4. *Dall'interno all'esterno*

Intérieur à Arcachon (1870, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute, fig. 183, tav. XXVII)¹⁰³ ha il sapore dell'*unicum* nel catalogo di Manet, non semplicemente perché si tratta di una scena d'interno – come visto tematica centrale tra il 1867 e il 1870 – ma per una concezione quasi canonica della composizione, quasi in contro tendenza rispetto alle opere precedenti. In esse l'interno si fondava sulla compressione in superficie dello spazio e sulla scansione dei piani con accorgimenti esclusivamente pittorici; qui viceversa il pittore riabbracciava soluzioni più tradizionali, accennando ad una scatola prospettica che ha il suo punto di fuga nella finestra aperta. L'incrocio delle diagonali che intersecano il quadro cade infatti esattamente al centro del tavolo, sul suo bordo, e allo stesso

versi che l'accompagnavano, pp. 126-144; sul viaggio in Spagna, pp. 145-173. Il riferimento a *Las hilanderas* come apertura su un interno è proposto anche da Flescher (*ivi*, p. 191) e del resto Manet esprime la sua ammirazione per il dipinto. Cfr. MOREAU-NELATON, *Manet*, cit., pp. 71-72, citato in J. WILSON-BAREAU, *Manet y España*, in *Manet en el Prado*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003-04), a cura di M.B. Mena Marqués, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, p. 53.

¹⁰² Le nature morte erano la parte più apprezzata della pittura di Manet dalla critica perché era l'unica in cui era accettata la sua pittura fondata sulla pura visione. Cfr. H. LOYRETTE, *Manet. La Nouvelle Peinture, la nature morte*, in *Manet. Les Natures mortes*, cit., p. 15.

¹⁰³ Sul dipinto si vedano, CACHIN, in *Manet 1832-1883*, cit., pp. 329-332, n. 127 e R. KENDALL, in S. LEES (a cura di), *Nineteenth-Century European Paintings at the Sterling and Francine Clark Art Institute*, Yale University Press, New Haven-London 2012, pp. 474-476, n. 205.



185. E. Manet, *Intérieur à Arcachon*, 1870, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute



186. E. Manet, Studio per *Intérieur à Arcachon*, 1870, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum

tempo al centro della finestra in asse con esso, mentre lo sguardo di Suzanne guida al verso il mezzo dell'apertura: tutto il resto della scena si muove intorno a questa. L'idea che il tavolo sia perno di tutta la scena, inoltre, richiama alla mente le *conversation pieces* inglesi settecentesche, nelle quali esso rappresentava il luogo intorno al quale si manifestava l'esperienza sociale della riunione familiare, ma a differenza di quelle, il punto centrale non è occupato dal camino, che si trova invece a sinistra come quinta, alla pari di una consolle di fronte.

Il disegno eseguito in una doppia pagina di *carnet*, conservato al Fogg Museum di Harvard (fig. 186), testimonia le fasi di elaborazione della composizione¹⁰⁴: in principio essa era pensata con la sola Suzanne, con lo sguardo in basso intenta a cucire, e la sedia vuota,

¹⁰⁴ Cfr C.S. MOFFET, in *Manet 1832-1833*, cit., p. 332.

dove solo in seguito è stato aggiunto Léon, un procedimento analogo a *La Lecture* del Musée d'Orsay. La pennellata estremamente sciolta, le figure sommarie, i dettagli tralasciati rispetto al disegno – come la barca al centro, la ringhiera sul mare – e, viceversa, un ampliamento dello spazio che porta ad aggiungere elementi d'arredo, riconnettono stilisticamente l'opera ai quadri realizzati da Manet in quell'inverno del 1871, quando riprese a dipingere dopo la guerra franco-prussiana, concentrandosi soprattutto su marine e vedute portuali¹⁰⁵; tematicamente, poi, il dipinto si legava a quei lavori "privati" di piccole dimensioni come *Mme Manet au Piano* o la citata *Lecture* dedicati alla celebrazione dell'intimità della propria famiglia.

Uno dei temi del dipinto è infatti da rintracciare nel ritrovato legame con la famiglia dopo le vicende belliche che lo avevano tenuto lontano, poiché arruolato nell'artiglieria della Guardia Nazionale. Il 9 febbraio, alla fine dell'assedio di Parigi, infatti, Manet scriveva a Zola dell'intenzione di raggiungere i suoi che si trovavano, in quel momento, a Oloron-Sainte-Marie – nei pressi di Pau, alle pendici dei Pirenei – dove si erano rifugiati dal settembre precedente; il 12 febbraio lasciò dunque Parigi per Oloron, poi, passando per Bordeaux – dove dipinse alcune vedute del porto – giunse il primo marzo ad Arcachon, località sul mare a circa 60 km, dove prese in affitto la Villa Servants in Avenue Sainte-Marie, nel soggiorno della quale realizzò *l'Intérieur*. Dunque, si trattava di un'opera che celebra il raggiungimento con i cari, il sollievo dalla fine della guerra, la libertà simbolizzata dalla finestra spalancata sul mare, la pace e la serenità della quiete familiare dopo mesi di disorientamento. Se questi possono essere i motivi che spinsero Manet a realizzare l'opera, nondimeno, altri temi si legano ad essa, implicando questioni legate alla pittura stessa e alla sua poetica, come del resto già visto nelle opere precedenti.

Si è osservato poc'anzi come la finestra sia il perno centrale intorno al quale ruota tutta la scena, si è notato come nella versione dipinta Suzanne rivolga lo sguardo al di fuori di essa e non più in basso come nel disegno di Harvard. Da questo punto di vista, l'opera si inseriva in un contesto che prendeva in considerazione la rappresentazione di interni con soggetti che guardano fuori dalla finestra: Manet stesso, nel citato ritratto di Astruc, rappresentava la moglie di questi affacciata alla finestra, di spalle; Berthe Morisot nel 1868, ad esempio, realizzò un ritratto della sorella assorta davanti alla finestra (Washington, National Gallery of Art, fig. 187); Degas nel 1869 nell'*Interno con due figure* (1869, San Pietroburgo, Hermitage, fig. 188) mostra un uomo guardare fuori da una finestra, mentre dà le spalle ad una donna; Monet, viceversa, con *La Capeline rouge* (1868-70, Cleveland Museum of Art) offriva una visione attraverso la finestra *sui generis* laddove questa incornicia Camille dal di fuori. Tuttavia, il dipinto – contestuale o di poco successivo a *Le Déjeuner* (1868, Francoforte, Städelches Kunstinstitut) – era in un primo momento stato concepito con due figure sedute in poltrona ai lati, seguendo dunque una composizione molto equilibrata, salvo poi rilavorarlo per distillare un'immagine enigmatica di Camille incastonata,

¹⁰⁵ Su questi lavori si rimanda a *Manet and the Sea*, catalogo della mostra (Chicago, Philadelphia, Amsterdam, 2003-04), a cura di J. Wilson-Bareau, D. Degener, Yale University Press, New Haven-London 2003.



187. B. Morisot, *Femme à la fenêtre*, 1868, Washington, The National Gallery of Art

188. E. Degas, *Intérieur au deux personnages*, San Pietroburgo, Hermitage

189. C. Monet, *La Capeline rouge*, 1868-70, Cleveland Museum of Art

190. C.D. Friedrich, *Donna alla finestra* 1822, Berlino, Nationalgalerie,

prigioniera, del telaio e dei battenti della finestra. Mary Mathews Gedo, nel suo studio del rapporto tra Monet e la sua musa, basato anche su un'interpretazione psicoanalitica, rimanda questa raffigurazione alla condizione di esiliata a cui la donna era destinata nel suo ruolo di concubina condannata dalla famiglia¹⁰⁶ e non di moglie, un'ansia che segnò tutti gli *intérieurs* di Monet tra il 1868 e il 1870, quando finalmente i due si sposarono¹⁰⁷.

Le immagini citate, dunque, ognuna a modo proprio, considerano la finestra come luogo della percezione diretta o indiretta di qualcosa, dispositivo del guardare e in definitiva come un quadro nel quadro¹⁰⁸. Esattamente in questi termini si pongono la finestra dell'*Intérieur à Arcachon* e l'atto di Suzanne di scrutare verso di essa, portando il dipinto a

¹⁰⁶ Cfr. M. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse: Camille Monet in the Artist's Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 96. Secondo la studiosa vi sarebbe anche un rimando con lo spettro della madre di Monet incarnato dalla compagna.

¹⁰⁷ Cfr. *infra*, capitolo VI.

¹⁰⁸ Su questo aspetto della pittura impressionista si rimanda a V.I. STOICHITA, *La pittura impressionista vista da e con Schapiro. Caillebotte e l'intreccio visivo*, in L. BORTOLOTTI, C. CIERI VIA, M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Mimesis, Milano 2010, pp. 107-108. Sul tema della finestra come dispositivo di visione e di luogo di incontro tra privato e pubblico, cfr. PH. HAMON, *La finestra*, in R. CASARI (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaka Book, Milano 1996, pp. 25-30.

divenire una rappresentazione dell'atto stesso di osservare, del guardare e dunque del percepire che Mayer Schapiro ha riconosciuto come soggetto dominante della pittura impressionista¹⁰⁹. E infatti non è del tutto improprio considerare il dipinto come uno dei primi esempi di tangenza tra la poetica di Manet e quella dei giovani seguaci come Monet e Renoir che già, dal 1867 circa, portavano avanti le ricerche sulla rappresentazione della percezione e della sensazione visiva. In questo caso Manet puntava l'attenzione sull'atto di osservare seguendo un movimento che va dall'*interno* verso l'*esterno* e che, unita alla prospettiva centrale della scena, quasi rimanda ad all'idea albertiana di pittura, compiendo un rovesciamento di prospettiva rispetto a opere come il *Balcon* o *Angelina* (Musée d'Orsay), dove viceversa la finestra inquadrava la scena dall'*esterno* verso l'*interno*, in ogni caso con lo scopo di creare una struttura che delimitasse l'immagine. Proprio su questo punto l'opera differisce da altre di Monet che trattano dello stesso tema: benché il ruolo dell'osservatore funga da filtro tra l'oggetto osservato, il pittore e infine lo spettatore, l'occhio contemplante di Monet coincide con lo sguardo deliziato dalla luce e dall'aria del villeggiante che gode della vista del mare a Sainte-Adresse o di Camille che fissa il fiume sulla riva Bennecourt¹¹⁰, aggiornando in chiave moderna – si potrebbe dire – la funzione dell'*avatar* (il personaggio che di spalle compie la funzione contemplante in vece del pittore e dello spettatore) nella pittura di Caspar David Friedrich¹¹¹. Ampliando lo spettro alle immagini letterarie, ne *L'Éducation Sentimentale*, Flaubert fa vivere un'esperienza visiva a Frédéric Moreau connessa con la contemplazione di Parigi da un balcone, offrendo una descrizione che è qualificabile come una vera e propria veduta cittadina moderna¹¹². Per Manet viceversa la tematizzazione dello sguardo avviene in termini legati alla concezione dell'immagine inquadrata – una doppia immagine a ben vedere, il pittore che osserva da un punto di vista centrale la sua famiglia e allo stesso tempo l'apertura; un'immagine nell'immagine, in definitiva – che nondimeno ha un precedente sempre in Friedrich e nella *Donna alla finestra* (1822, Berlino, Nationalgalerie, fig. 190) nello specifico¹¹³ e che emerge esplicitamente nella rappresentazione della moglie di Astruc nel ritratto di quest'ultimo. Il rapporto tra il *Ritratto di Zacharie Astruc* e *Intérieur à Arcachon*, del resto, è rintracciabile anche nella componente duale che sostanzialmente il primo e che parte dal rapporto di reciprocità e intimità degli effigiati. Qui le polarità girano intorno ai concetti di donna e di uomo, di madre e di figlio; di compresenza di interno e di esterno; del rapporto chiasmico

¹⁰⁹ Cfr. M. SCHAPIRO, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, George Braziller, New York 1997, tr. it., *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, Einaudi, Torino 2008.

¹¹⁰ Su questi aspetti della pittura di Monet e impressionista in generale, cfr., *ivi*, pp. 102-103.

¹¹¹ Schapiro considera il *Monaco in riva al mare* (*ibidem*), ma si possono citare anche il *Viandante sul mare di nebbia* (1818, Hamburger Kunsthalle) e *Donna al tramonto del sole* (1818, Essen, Museum Folkwang).

¹¹² Cfr. G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* (1869), tr. it. M. Balatti, *L'educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano 2013 (I ed. 1992), p. 64. Sugli aspetti percettivi nel romanzo, cfr. M. PICCIONI, *Le stanze di Flaubert. Intérieurs tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento*, in Id., M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015 [in stampa].

¹¹³ Sull'idea dell'*avatar* e del personaggio di spalle, cfr. A. SBRILLI, *Storia dell'arte in codice binario. La riproduzione digitale delle opere artistiche*, Guerini e associati, Milano 2001, pp. 96-97. Stoichita parla invece di "personaggio-commutatore", ma con gli stessi intenti. Cfr. STOICHITA, *La pittura impressionista*, cit., p. 109.



191. E. Manet, *Femme à la fenêtre*, 1875-77 c., ubicazione ignota

tra le figure – ognuna presa dalle proprie occupazioni, in totale assenza di comunicazione, come sempre in Manet – una volta di spalle a guardare il fondo e una volta in avanti.

Tuttavia, in un'altra occasione Manet ha dipinto una donna in contemplazione da una finestra, in un dipinto che non compare nel catalogo ragionato dell'artista di Wildenstein e Rouart, una *Femme à la fenêtre* che è però documentata da una foto antica, nel Centre de Documentation del Musée d'Orsay (fig. 191)¹¹⁴. Il dipinto raffigura un interno parigino dal quale emerge un gusto per i complementi d'arredo orientali, ravvisabili nei ventagli appesi alla parete in alto a destra e nel paravento che segue un gusto giapponesizzante analogo agli interni di Whistler, Monet, Ste-

vens. Da un punto di vista sia tematico che stilistico l'opera sembra databile in un arco cronologico compreso tra il 1873 e il 1877, anno di *Nanà* (Hamburger Kunsthalle), con la quale condivide alcuni aspetti stilistici. La prospettiva ribaltata, la tensione alla bidimensionalità e soprattutto una pennellata libera e interrotta, rendono conto di un'opera già debitrice del linguaggio impressionista. In quegli anni, la visione dalla finestra all'interno della compagine della *Nouvelle peinture*, quale raffigurazione specifica del tema dell'osservare, da Manet era passata, attraverso Degas, a Gustave Caillebotte – il pittore che riuscì a fare dell'*intérieur* un soggetto pienamente impressionista – il quale esprime al meglio il tema in opere come *Jeune Homme a sa fenêtre* (1875, collezione privata, fig. 192, tav. XXVIII), *Homme au balcon* (1880, collezione privata), *Intérieur, femme a la fenêtre* (1880, collezione privata, fig. 193, tav. XXIX)¹¹⁵. Come ricorda Victor Stoichita a proposito di quest'ultimo – e indirettamente a proposito del pensiero di Schapiro sull'impressionismo – il

¹¹⁴ Parigi, Centre de Documentation Musée d'Orsay, b. Manet,

¹¹⁵ Per una panoramica su Caillebotte e la visione dalla finestra si rimanda a R. RAPETTI, *Paris, vu d'une fenêtre*, in *Gustave Caillebotte: 1848-1894*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - Chicago, The Art Institute, 1994-95), a cura di A. Distel, Réunion des musées nationaux, Paris 1994, pp. 178-209.



192. G. Caillebotte, *Jeune Homme a sa fenêtre*, 1875, collezione privata,



193. G. Caillebotte, *Intérieur, femme a la fenêtre*, 1880, collezione privata

pittore, affrontando in questi lavori la questione della «tematizzazione dello sguardo»¹¹⁶ di cui si è detto, raggiungeva le vette del pensiero impressionista. Nelle parole del critico infatti «quella di Caillebotte è la pittura di un collezionista di idee impressioniste che egli stesso commenta mediante gli strumenti della pittura»¹¹⁷. Negli anni Settanta, per concludere, il rapporto tra Manet e i giovani seguaci si ribaltava, poiché il pittore aprì il suo mondo con maggiore convinzione al *plein air* e alla resa dell'effetto atmosferico e non solo percettivo: l'*Intérieur à Arcachon*, simbolizza, all'interno del percorso artistico di Manet, questo passaggio.

¹¹⁶ STOICHITA, *La pittura impressionista*, cit., p. 106.

¹¹⁷ *Ibidem*.

V. L'*Intérieur* di Degas: naturalismo e pittura di genere intorno 1868

V.1. *Un dipinto problematico*

Il 15 giugno 1905 Edgar Degas affidò a Durand-Ruel un dipinto, mai uscito dal suo studio, che chiamava genericamente *Intérieur* (1868 ca., Philadelphia Museum of Art, fig. 194, tav. XXX): in una camera dal letto in penombra, un uomo e una donna sono chiaramente reduci da un conflitto, lui è con la schiena appoggiata alla porta, mani in tasca, volto alto e fermo, lei – dandogli le spalle – piegata su stessa, raggomitolata, palesemente sofferente. La stanza è illuminata solo da una fioca luce artificiale posta quasi al centro della scena e dal bagliore fioco di un caminetto che insiste sullo stesso asse. Dal dipinto emerge una tensione drammatica, palpabile e angosciante, che attirò la critica fin da subito¹. I primi a parlare del dipinto, come Georges Grappe o Paul-André Lemoisne, sostenevano che il titolo fosse in origine *Le Viol*², che connotava la scena di una parvenza di narratività; Paul Paujard, amico intimo di Degas, che vide il dipinto per la prima volta nel 1897, contestava questa versione, affermando di non aver mai sentito il pittore chiamarlo a quel modo, che invece glielo presentò dicendo «vous connaissez mon tableau the genre, n'est pas?»³.

Il quadro è stato datato in maniera convincente al 1868-69 da Theodor Reff – in quello che rimane lo studio più importante condotto su di esso⁴ – datazione che si confà perfettamente al clima di una riappropriazione da parte dei pittori d'avanguardia della pittura di genere, in concomitanza con la sua piena affermazione al Salon, come delineato nel prece-

¹ Cfr. G. GRAPPE, *Edgar Degas*, Librairie Artistique et Littéraire, Paris s.d. [1908], pp. 50-55, P.-A. LEMOISNE, *Degas*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1912, pp. 61-62, A. ALEXANDRE, *Degas: nouveaux aperçus*, in «L'Art et les Artistes», XXIX (1935), Q. BELL, *Degas: Le Viol*, Charlton Lectures on Art, Newcastle-upon-Tyne 1965, TH. REFF, *Degas's "Tableau de Genre"*, in «The Art Bulletin», LIV (1972), pp. 316-337, poi in ID., *Degas: the Artist Mind*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1976. H. LOYRETTE in *Degas*, catalogo della mostra (Parigi, Ottawa, New York, 1988-89), a cura di J. Sutherland Boggs, The Metropolitan Museum of Art, New York 1988, pp. 143-146, n. 84, che riassume le principali posizioni fino al 1988; C. ARMSTRONG, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2003 (I ed. 1991), pp. 93-100. J. HOUSE, *Degas' "Tableaux de genre"*, in R. KENDALL, G. POLLOCK (a cura di), *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, Pandora, London 1992; S. SIDLAUSKAS, *Resisting Narrative: The Problem of Edgar Degas's Interior*, in «The Art Bulletin», LXXV (1993), 4, pp. 671-696; EAD. *Body, Self, and Place in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 20-60; F. KRÄMER, *Degas's 'Le Viol' and Gavarni's 'Lorette'*, in «The Burlington Magazine», CXLIX (2007), 1250, pp. 323-325.

² Cfr. GRAPPE, *Edgar Degas*, cit.; LEMOISNE, *Degas*, cit.

³ Lettera di Paul Paujard in M. GUÉRIN (a cura di), *Lettres de Degas*, nuova edizione rivista e aumentata, B. Grasset, Paris 1945, pp. 253-255; Per una disamina completa della prima storia critica del dipinto, cfr. REFF, *Degas*, cit. pp. 201-202.

⁴ REFF, *Degas*, cit., pp. 202-203.



194. E. Degas, *Intérieur (Le Viol)*, 1868 ca., Philadelphia Museum of Art

dente capitolo. Infatti, tra il 1866 e il 1871 (e in particolare nel 1868) i più innovativi pittori parigini – Manet, Degas, Cézanne, Monet – lavorarono a scene d'interno in maniera sistematica, tema evidentemente al centro di un dibattito interno al gruppo. È probabile, dunque, che la chiave di lettura più convincente del dipinto risieda esattamente nel modo con cui Degas ad esso si riferiva, «mon tableau de genre», svelando, nel contrasto tra *forma* e *contenuto*, un deliberato ed esplicito attacco alla pittura di genere contemporanea improntata alla declamazione, spesso ipocrita e buonista, dei valori familiari borghesi. Per dimostrare questo assunto, è necessario ripercorrere le principali linee interpretative del dipinto, ognuna delle quali ha portato alla luce aspetti interessanti che, nondimeno, rimangono erratici e che necessitano quindi di una sintesi che renda un quadro chiaro della situazione.

La prima questione da affrontare è quella concernente l'eventuale derivazione letteraria della scena, perno dell'interpretazione di Reff e, per opposizione, dei suoi confutatori. Il critico americano ha pensato che una scena costruita in quel modo, con una sorta di narrazività di fondo, anche se imperscrutabile, avesse dovuto avere un'origine letteraria poiché l'immagine porta alla mente un tipo di scena intima moderna ricorrente nei romanzi e nel teatro contemporaneo; è stato Georges Riviere che per la prima volta, nel 1935, considerando il 1874 come data di esecuzione, lo ha connesso a un romanzo di Duranty, *Les Combats de Françoise Du Quesnoy* (1873, ma uscito in *feuilleton* nel 1868), non specificando un

episodio particolare del romanzo⁵, ma riconducendolo a un generico contrasto tra marito e moglie di sapore realista. Jean Adhémar, in seguito, vi ha invece visto una scena di *Madelaine Ferat* di Émile Zola⁶, specificatamente quella in cui Madelaine e suo marito Guillaume passano una inquietante notte in albergo⁷, una scena effettivamente ricca di tensione e ombre, ma che nulla ha a che fare con il dipinto, se non nel *mood*. Secondo Reff, benché *Madelaine Ferat* non sia da espungere del tutto tra i possibili riferimenti, rintraccia come fonte principale *Thérèse Raquin* (1867)⁸, romanzo che intreccia, in maniera cruda, passione e violenza, segnando il passaggio dal realismo al naturalismo.

La scena individuata è quella del capitolo 21, che narra dell'angosciante notte di nozze di Laurent e Thérèse, che i neosposi non riescono a portare a termine nonostante l'amore ferino che li aveva travolti e che li aveva spinti ad uccidere il marito di lei, Camille:

«Lorenzo chiuse con cura la porta dietro di sé e, un lungo istante, restò appoggiato a quell'uscio guardando inquieto nella stanza, in preda a un profondo imbarazzo. Il fuoco fiammeggiava nel camino, gettando intorno larghe chiazze giallastre che danzavano sul soffitto e sulle pareti. La stanza era percorsa da luci vive e vacillanti e la lampada, posta al centro del tavolo, impallidiva sopraffatta da quel chiarore. La Raquin aveva voluto adornare la stanza con un tocco di civetteria: adesso lo spettacolo che offriva era quello di uno spazio bianco e profumato, adatto ad ospitare due giovani che gustassero le prime delizie dell'amore. Aveva voluto aggiungere del pizzo alle lenzuola e disporre enormi fasci di rose nei vasi sopra il camino [...]: la stanza sembrava un'oasi di pace, un angolo ignoto, caldo e profumato, dove non echeggiavano le grida del mondo di fuori, un posto fatto apposta perché vi regnasse, con la sensualità, ogni più intimo mistero della passione amorosa. Teresa era seduta su una seggiolina bassa, a destra del camino. Quando Lorenzo entrò, non volse neanche il capo. Chiusa in una gonna e una camicetta bordata di pizzo, risaltava abbacinante di bianco splendore sotto il limpido riverbero del fuoco. La camicia s'era allentata lasciando intravedere la carne rosea di una spalla, seminascosta da una ciocca di capelli neri»⁹

Da un punto di vista strettamente visivo, vi sono effettivamente molti punti in comune tra la descrizione della scena e il dipinto. Laurent che ferma la porta e resta appoggiato davanti ad essa osservando la stanza; Thérèse seduta su una sedia bassa vicina al caminetto con il mento sulla mano e lo sguardo rivolto verso di esso. Ma, per il resto, emergono, obiettivamente, delle incongruità: Reff stesso ha ammesso che, nonostante «it must surely be considered Degas's principal literary source»¹⁰, il passo non è riferito nel dettaglio. In ogni caso almeno due motivi logici portano ad escludere il romanzo quale fonte diretta: il fatto che l'ambiente riprodotto da Degas non sia una stanza matrimoniale; il fatto che siano presenti evidenti segni di una lotta, come il corsetto a terra e gli abiti in disordine; la centralità della scatola da cucito aperta, perno visivo del quadro e segno che la ragazza è

⁵ Cfr. G. RIVIERE, *Mr. Degas, bourgeois de Paris*, Librairie Floury, Paris 1935, pp. 97-98.

⁶ Cfr. H. e J. ADHÉMAR, *Zola e la peinture*, in «Arts», 382, 1952, p. 10.

⁷ Cfr. É. ZOLA, *Madeleine Féral*, Librairie Internationale, Paris 1869 (I ed. 1868), pp. 190-194.

⁸ Cfr. REFF, *Degas*, cit., pp. 204-207.

⁹ É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, Librairie internationale, Paris 1867, tr. it. consultata E. Groppali, *Teresa Raquin*, Garzanti, Milano 2011 (I ed. 1985), pp. 115-116.

¹⁰ *Ivi*, p. 205.

stata colta nel momento in cui stava lavorando. Quel che c'è di Zola è la tensione all'analisi scientifica del fatto propria del naturalismo, che lo scrittore si stava a apprestando a teorizzare; vaghe suggestioni d'atmosfera, al limite. Con riferimento al titolo apocrifo del dipinto, per aspettare, una figura di stupratore in Zola si dovrà attendere Jacques Lantier, nella *La Bête humaine* (1890).

La coincidenza cronologica tra quello che è considerato il primo studio del dipinto, databile al natale del 1867 (Parigi, Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, RF 31779), privo degli elementi che possono apparire incongrui con il romanzo, e l'uscita del romanzo stesso (che tuttavia era comparso a puntate nei tre mesi precedenti su «L'Artiste»), è, secondo lo studioso, una prova che ne attesti la derivazione¹¹. Inoltre, sebbene Reff riconosca che sia insolito pensare a un Degas che basi un dipinto ritenuto importante su un brano letterario, tuttavia sottolinea come il contesto nel quale esso è stato prodotto era del tutto particolare¹² poiché in quel tempo il pittore subiva effettivamente il fascino della narrativa di Zola (ma non solo, ad esempio, amava i Goncourt e in particolare la loro *Manette Solomon*, anch'essa del 1867¹³) che frequentava dal 1866 al Café Guerbois.

Se, guardando bene, è riconoscibile una connessione tra dipinto e romanzo, questa relazione va rintracciata su un piano eminentemente poetico, vale a dire su una affinità e una contiguità di interessi e di modi di concepire l'opera d'arte secondo i dettati del naturalismo, che ne fanno certamente due espressioni di uno stesso *humus* culturale. Potrebbe anche non essere del tutto distante dal vero il fatto che la lettura di Zola (e dei Goncourt e di Duranty, per certo) abbia spinto Degas a rivolgersi alla rappresentazione cruda della vita moderna, poiché, a quell'altezza cronologica, essa appare l'opera che segnava l'adesione alla causa schiettamente realista. La volontà di Zola era, come noto, di fare del suo romanzo uno studio fisiologico e psicologico di alcuni tipi umani, in continuità con la letteratura delle *physiologies* e della *Comédie Humaine* balzachiana, ma eliminando ogni barlume di sarcasmo, e facendone emergere viceversa gli aspetti più torbidi e rintracciandone i vizi. I personaggi della *Thérèse Raquin* hanno retaggi *noir*, quasi spettrali, hanno un rapporto animalesco e brutale con la sessualità, mentre l'atmosfera che si respira nel romanzo è spessa e satura di umori, di odori sgradevoli, di chiaroscuri netti e violenti. In questi termini generali, dunque, vi è il punto di contiguità tra le due opere. In altre parole un'affinità elettiva tra esse è viva e presente, ma non nei termini di una derivazione esplicita o di un montaggio di elementi desunti direttamente da essa e da romanzi simili. Peraltro, va osservato che spingere troppo sull'acceleratore della derivazione letteraria del soggetto, mette in secondo piano l'aspetto legato al tema presunto dello stupro che, ad ogni modo, non può essere accantonato del tutto, rigettato viceversa da Reff, insistendo sul fatto che si tratta di una notte di nozze.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 206.

¹² Cfr. *ivi*, p. 213.

¹³ Degas indicava *Manette Solomon*, il romanzo dedicato all'amore travagliato tra un pittore e la sua modella, come una fonte diretta del suo nuovo modo di pensare e di percepire la pittura.

La proposta di vedere nel brano di Zola la fonte più importante per il dipinto è stata rigettata – a partire da Roy McMullen, nel 1985¹⁴ – dalla critica successiva, in particolare da coloro che, ricusando ogni finalità narrativa o aneddotica nella scena, hanno letto tra le righe questioni concettualmente più articolate, concernenti le relazioni con la pittura di genere (House), la psicologia e il rapporto con il sesso (Sidlauskas), l'appartenenza ad un clima culturale più ampio (Armstrong), stimoli che effettivamente offrono spunti di riflessione coerenti con un pittore complesso come Degas, per certo inserito in un contesto interdisciplinare stimolante, ma poco incline ad una narratività che esattamente con quel dipinto ellittico voleva mettere in discussione.

V.2. «Lavorare molto sugli effetti della sera, delle lampade, delle candele»

Uno dei documenti più importanti che l'articolo di Reff ha portato all'attenzione degli studi è una lettera non datata inviata a Degas da un amico pittore, anonimo (ma individuato in James Tissot¹⁵), mentre stava lavorando al dipinto, che permette di capire come esso fosse ad uno primo stadio¹⁶ e che dà degli indizi interessanti per capire, tra le righe, quali fossero le intenzioni di Degas. Dopo essersi congratulato con il pittore per l'opera, il mittente segnala una serie di indicazioni per migliorarla, soprattutto per quel che concerne le illuminazioni del fondo, considerato non abbastanza misterioso, la scatola da cucito, il camino e ricordandogli di ispirarsi alla vaghezza dello sfondo della «green women» di Millais (*The Eve of Saint'Agnes*)¹⁷; lo sollecitava poi a sbrigarsi.

Quel che è chiaro – in particolare per quest'ultimo invito a correre – è che per Degas si trattava di un dipinto che aveva una certa importanza e che doveva verosimilmente essere esposto al Salon, probabilmente quello del 1868. Importante, inoltre, è il confronto instaurato con la pittura inglese – che faceva della scena d'interno uno dei motivi principali¹⁸ – attraverso il riferimento a John Everett Millais che aveva suscitato entusiasmi con la presentazione del citato *The Eve of Saint'Agnes* (1863, Windsor Castle, Royal Collection, fig. 195) all'Exposition Universelle del 1867 già molto apprezzata da Whistler¹⁹ e, tramite lui, conosciuta, almeno a parole, dal circolo di artisti che ruotava intorno a Manet. La tela, tratta dall'omonimo poema di John Keats (1819-20), rappresenta la scena in cui Madelaine, la protagonista, comincia a spogliarsi nella penombra della sua stanza per dare avvio al

¹⁴ Cfr. R. McMULLEN, *Degas: His Life, Time and Work*, Secker & Warburg, London 1985, pp. 158-161.

¹⁵ Per lo studioso l'autore va individuato in James Tissot, grazie al confronto con le grafie di altre lettere, al tempo al massimo del loro rapporto legato a Degas, cfr. REFF, *Degas*, cit., p. 227.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 225-226.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Oltre a Millais – menzionato nella lettera – Reff ha proposto altri interessanti esempi che nondimeno appaiono forse

¹⁹ Cfr. P. BARLOW, *Time Present and Time Past: the Art of John Everett Millais*, Ashgate, Farnham-Burlington 2005, p. 55, dove è citata la lettera di Whistler a Fantin-Latour del 1863. Si veda anche R. ANDERSON, A. KOVAL, *James McNeill Whistler: Beyond the Myth*, John Murray, London 1994, pp. 107, 127, 132. , Sul dipinto si veda, BARLOW, *Time Present and Time Past*. *ivi*, pp. 102-104 e J. ROSENFELD, A. SMITH, *Millais*, catalogo della mostra (Londra, Amsterdam, Fukuoka e Tokyo, 2007-08), Tate Publishing, London 2007, pp. 142-143, n. 88.



195. J.E. Millais, *The Eve of Saint Agnes*, 1863, Windsor Castle, Royal Collection,

196. J.E. Millais, *Peregrine's Eloquence*, illustrazione per *Orley Farm*, 1862

197. J. Whistler, *Joanna Douglas*, illustrazione per *The Trial Sermon*, in «Good Words», 1862



rituale che ogni vergine avrebbe dovuto compiere alla vigilia della festa di Sant'Agnese, appunto patrona delle vergini, per vedere in sogno il proprio futuro sposo²⁰. La luce lunare che irrompe dalla finestra conferisce una luminescenza verdastra a tutta la scena che spinge a chiamarla «femme verte». In ogni caso, in virtù del soggetto notturno, l'immagine è caratterizzata da una notevole dose di vaghezza che è esattamente l'aspetto messo in risalto nella lettera, in particolare nella costruzione della luminosità del fondo della stanza. L'aura di mistero, di indefinito, l'atmosfera di sospensione e di attesa erano gli aspetti che più attirarono l'attenzione di Degas (e che dovevano essere maggiormente messi in risalto, secondo l'autore della lettera)²¹, una situazione di indeterminatezza che il pittore cercava di trasporre sulla tela traducendole in una storia di vita moderna. Millais aveva utilizzato la raffigurazione a lume di candela anche in *The Angel of Light* e in *Peregrine's Eloquence*, illustrazioni per *Orley Farm* di Anthony Trollope sul *Cornhill Magazine*, nel 1862 (fig. 196)²². Quest'ultima scena – una scena d'amore infelice – è ambientata in un salotto moderno che si percepisce rischiarato solo dalla luce del camino e delle candele. La protagonista è seduta in atteggiamento pensieroso durante una discussione con Sir Peregrin che viceversa è

²⁰ Su *The Eve of St. Agnes* come fonte letteraria per l'arte inglese introno al Preraffaellismo, si veda S. BOTTAI, *Keats e la visione pre-raffaellita del medioevo*, in «RoSA - Rivista on line di Storia dell'Arte», I (2004), pp. 61-75 e M. RINGEL, *The Theme of "The Eve of St. Agnes" in the Pre-Raphaelite Movement* (2007) in *The Victorian Web* <<http://www.victorian-web.org/painting/prb/ringel12.html>>

²¹ Inoltre, il riferimento all'opera di Millais rafforza una datazione intorno al 1868, elemento che si aggiunge al fatto che la lettera si cui si parla è stata inviata a Degas all'indirizzo Rue Laval 13, dove viveva tra il 1865 e il 1870. Su quest'ultimo punto, cfr. REFF, *Degas*, cit., p. 330, nota 109.

²² Per approfondimenti sulla grafica di Millais e un possibile influenza sull'arte francese, si veda anche *infra*, capitolo VI.



198. E. Degas, *Mme Camus in rouge*, 1869-70. Washington, National Gallery of Art.

stante, davanti al caminetto, un'immagine di intimità accresciuta, oltre che dalla penombra, dallo spazio ridotto e affastellato di oggetti del salottino. Nello stesso anno Whistler aveva realizzato un'illustrazione per Joanna Douglas in *The Trial Sermon* (fig. 197)²³, in cui è rappresentata la protagonista in un interno in penombra, in posa malinconica davanti ad un cofanetto aperto che ricorda, per certi versi, la ragazza di *Intérieur*.

La costruzione di una scena in semioscurità, le preoccupazioni per gli aspetti percettivi dell'interno al lume artificiale, del resto preoccupavano Degas in quel torno di anni che, infatti, annotava sui suoi taccuini: «lavorare molto sugli effetti della sera, delle lampade, delle candele, etc. L'eccitante non è affatto mostrare sempre la fonte della luce ma l'effetto della luce»²⁴. Non è escluso, a mio modo di vedere, che proprio il dipinto di Millais abbia spinto Degas a nutrire queste riflessioni, considerando che in quel momento era il dipinto che più di ogni altro aveva sperimentato le potenzialità degli «effetti della sera» e dell'«effetto della luce». Alla stessa derivazione potrebbero altresì essere ricollegati i due ritratti Mme Camus, elaborati dal pittore tra il 1869 e il 1870, fondati sul rapporto tra la luce artificiale e gli oggetti, *Mme Camus in rouge*, esposto al Salon del 1870 (Washington, National Gallery of Art, fig. 198, tav. XXXI)²⁵ e *Mme Camus au piano* (Zurigo, Foundation E.G. Bührle Collection). Il primo in particolare, si caratterizza per la presenza di una luce bassa, che, virando la scena sui toni del rosso, lascia emergere, allo stesso tempo, i lineamenti sgraziati dell'effigiata e una vena introspettiva, aspetto apprezzato da Duranty nella recen-

²³ Pubblicata in «Good Words» XI (1862), p. 649, già considerata in relazione a Degas.

²⁴ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Dc 327d réserve, *Carnet 21* [databile al 1868-72], p. 45 (consultabile on line sulla piattaforma Gallica <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386985/f50.item.r=carnet%20degas>>), citato in R. KENDALL (a cura di), *Degas by Himself: Drawings, Prints, Paintings, Writings*, London 1987, trad. it., *Edgar Degas. La vita e le opere attraverso i suoi scritti*, De Agostini, Novara 1988, p. 37.

²⁵ Sui legami tra il dipinto e il taccuino di Degas, cfr. P.-A. LEMOISNE, *Degas et son œuvre*, Arts et métiers graphiques, Paris 1946, I, p. 56; J. SUTHERLAND BOGGS, *Portraits by Degas*, University of California Press, Berkeley 1962, pp. 25-26; REFF, *Degas*, cit., pp. 220-221; M. DANTINI, *Invenzione o imitazione? Il ritratto da Picasso a Ingres*, in *Il ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria*, Giunti, Firenze 1996, p. 288; M. SCHAPIRO, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, tr. it. di P. Cavalieri, *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, Einaudi, Torino 2008, p. 194.



199. E. Degas, *Mélancolie*, 1867-70. Washington, Phillips Collection



200. E. Degas, *Woman at a window*, 1871-72, Londra, The Courtauld Institute

sione al Salon del 1870²⁶: l'aspetto arcaico e anticlassico della donna, la bidimensionalità insistita della composizione, l'ombra allungata dell'idolo e l'illuminazione trasfigurante, fanno del quadro un ibrido tra rappresentazione reale ed effetto visionario²⁷.

È interessante notare come negli stessi anni Gustave Flaubert, ne *L'Éducation sentimentale* (1869) si preoccupasse dei medesimi aspetti percettivi nel romanzo considerato più figurativo della sua produzione²⁸; in una scena, che ricorda a tratti il ritratto di Madame Camus di Washington, per esempio egli scriveva: «la lampada a olio, posata su un tavolino, la illuminava dal basso come una luce di ribalta, facendole risaltare la mascella»²⁹. Sempre in relazione agli effetti luministici di una stanza non pienamente illuminata e ai corrispettivi emotivi e psicologici che essa rifletteva, Flaubert dedicò altri passaggi molto intensi e più emotivamente drammatici nel romanzo, laddove ricorrono termini che indicano sospensione temporale e silenzio, sempre accompagnati da una descrizione della luce – naturale o artificiale – e dei suoi effetti, che ne costituisce quasi il controcanto:

«Cadde allora un gran silenzio e tutto nella stanza sembrò di colpo immobile. Sopra la lampada, un cerchio di luce bianca si disegnava sul soffitto mentre negli angoli l'ombra si addensava come strati di veli neri. Si sentivano solo il ticchettare della pendola e il crepitare del fuoco.

La signora Arnoux era tornata a sedersi, questa volta in una poltrona dall'altra parte del camino. Si mordeva le labbra, scossa da un tremito; poi nascose il viso fra le mani, e le sfuggì un singhiozzo. Piangeva»³⁰

²⁶ Cfr. É.-L.-E. DURANTY, *Salon de 1870*, in «Paris-Journal», 8 maggio 1870.

²⁷ Cfr. M. DANTINI, *Invenzione o imitazione? Il ritratto da Picasso a Ingres*, in G. FOSSI (a cura di), *Il ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria*, Giunti, Firenze 1996, p. 288.

²⁸ Su questi aspetti si veda M. PICCIONI, *Le stanze di Flaubert. Intérieurs tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento*, in Id., M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015 [in stampa].

²⁹ G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* (1869), tr. it. M. Balatti, *L'educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano 2013 (I ed. 1992), p. 250.

³⁰ *Ivi*, p. 164.

Di nuovo si possono trovare dei corrispettivi con la coeva pittura di Degas, per esempio *Mélancolie* (1867-70. Washington, Phillips Collection, fig. 199) dove l'aspetto psicologico che permea tutta la pittura di Degas, assume caratteri di maggiore profondità e la tensione è espressa con un intenso effetto di controluce³¹; il suo uso ricorre in altre opere, in particolare degli anni Settanta, tra i quali emerge *Woman at a Window* (1871-72, Londra, The Courtauld Institute, fig. 200) dove le masse si sciolgono, la figura perde compattezza e i lineamenti si perdono nell'ombra: in generale ciò che interessa Degas sono gli effetti visuali ed espressivi del chiaroscuro.

In *Intérieur*, ad ogni modo, non è melanconica l'aria che si respira, quanto misteriosa, un'atmosfera ricercata attraverso un uso perturbante della luce proveniente dalle uniche due fonti luminose, il fuoco e la lampada incandescente che, mischiandosi, generano un alone rossastro che arriva sino al volto dell'uomo sulla porta, conferendogli un aspetto ancora più ferino, aspetto esaltato dalle profonde ombre che si formano attorno a lui. Della donna emergono dalla luce fioca solo la schiena e la testa i cui lineamenti restano nascosti, evidentemente segno della vergogna subita. Gli elementi bianchi, colpiti dalla luce, risaltano violentemente, come il gomito sul *guéridon*, il tessuto bianco nella scatola aperta, il colletto e i polsini dell'uomo. Soprattutto la scatola del cucito, strategicamente posta sotto la forza diretta della luce, assume una posizione di rilievo che ne indica la centralità all'interno dell'opera, non solo visiva, ma verosimilmente concettuale. Secondo Henri Loyrette, infatti, essa può rimandare, per via del suo colore rosa acceso, all'eventuale violenza subita, o alla verginità rubata, in ogni caso una metafora – alla maniera dei dipinti di genere settecenteschi – del torto subito³². Va detto che anche nella *Thérèse Raquin* la luce quasi spettrale degli ambienti, generata anche in quel caso dal fuoco e dalla lampada assumono un'importanza centrale. Zola infatti descrive sempre con molta attenzione gli effetti luministici delle stanze, come visto nel brano proposto della camera nuziale, utilizzando delle descrizioni molto nette e concentrate sulla giustapposizione di elementi di luce e ombra, che per certi versi si riconnette alle forme della pittura moderna. Non è escluso infatti – come anche Reff ha sottolineato³³ – che il comune interesse per la rappresentazione di effetti di luce artificiale al buio non fosse al centro degli argomenti di discussione al Café Gourbois, poiché anche altri sperimentavano quegli effetti, seguendo in questo, oltre il recente spunto (ideale, beninteso) offerto da Millais, anche quanto Whistler aveva compiuto nel 1858, negli studi di interni alla luce della lampada. Prossimo a Degas è, invece, Monet che tra il 1868 e il 1869 stava realizzando degli studi per un dipinto familiare, scaturiti nella coppia *Le Dîner* (Zurigo, Foundation E.G. Bührle Collection, fig. 201, tav.) e *Interior, after Dinner* (Washington, National Gallery of Art, fig. 202, tav.), dei quali si dirà di più nel prossimo capitolo; queste tele sono qui interessanti non tanto per la comunione di ri-

³¹ Sull'importanza del controluce in Degas, cfr. A. CALLEN, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, Yale University Press, New Haven-London 1995, p. 121.

³² L'autore la collega a *Le Miroir cassé* di J.-B. Greuze (1763, Londra, Wallace Collection). Cfr. LOYRETTE, cit., p. 146,

³³ Cfr. REFF, *Degas*, cit., pp. 221-223.



201. C. Monet, *Le Dîner*, 1868-69, Zurigo, Foundation E.G. Bührle Collection



202. C. Monet, *Interior, after Dinner*, 1868-69, Washington, National Gallery of Art

cerche con Degas, già messa in rilievo da Reff³⁴, quanto per il rapporto con la resa della luce di Zola. Si tratta di due scene ambientate in una *salle à manger* (così erano peraltro intitolate nelle prime esibizioni), sotto il lampadario che sino al XX secolo segnava il cerchio di luce presso il quale si riuniva la famiglia, e che scandiscono il prima e il dopo di una serata medio borghese. I trapassi chiaroscurali sono banditi e i passaggi luministici si danno tutti, in queste opere, solo per mezzo del colore, attraverso l'accostamento di macchie di luce e macchie d'ombra che si posano sui volti, sugli abiti, sulle superfici, secondo un procedimento che ha ben più di un debito nei confronti di Manet. Proprio in questo trattamento luministico si riscontra un'affinità visiva, o meglio percettiva, con la *Thérèse Raquin* di Zola. Le descrizioni dei dopocena tenuti dai Raquin, per giocare a domino o conversare alla luce della lampada, durante le quali Thérèse e Laurent si scoprono e si cercano, lasciano emergere una cura pittorica della luce. In generale tutto il romanzo è giocato sui contrasti di luce e ombra della sera che alimentano l'aura spettrale che lo caratterizza; questo emerge già dalle prime pagine, quando Zola concede ampio spazio alla descrizione degli effetti della sera e della luce artificiale nel *passage* dove erano la bottega e la casa dei protagonisti, quasi a voler presentare il *décor* davanti al quale si svolge l'azione:

«di sera tre becchi a gas, chiusi in massicci fanali quadrati, rischiarano il passaggio. Questi becchi a gas, appesi alla vetrata su cui gettano macchie color sangue, lasciano cadere attorno cerchi di luce pallida che vacillano e, a tratti, sembrano sparire. Allora il passaggio si tramuta in un luogo sinistro: grandi ombre si allungano sul selciato, umidi soffi vengono dalla strada; e, a chi lo guarda, ricorda una galleria sotterranea fiocamente rischiarata da tre lampade funerarie. Come unica illuminazione, i negozianti si accontentano di quei pochi raggi che i lumi a gas lasciano spiovere sulle loro vetrine: in bottega si limitano a proteggere una candela col paralume e a posarla su un angolo del banco. Allora chi passa riesce a distinguere cosa giace in fondo a quei buchi dove la notte regna per tutto il giorno. Sulla linea cupa delle facciate sfavillano i vetri di una cartoleria: due lampade a petrolio forano le tenebre con le loro fiamme gialle e di fronte, una candela, piantata dentro l'esile collo di una lucerna, fa brillare una stella di luce nello scrigno dei gioielli falsi. La venditrice sonnecchia in fondo al suo armadio, e mani nascoste sotto lo scialle»³⁵.

³⁴ Cfr. Ivi., p. 222.

³⁵ ZOLA, *Teresa Raquin*, cit., p. 10

Se questa descrizione notturna da il “la” per il *mood* generale del romanzo e quasi lo simbolizza, le serate del giovedì segnano le tinte fosche dei luoghi centrali della scena. Infatti, «il giovedì sera, i Raquin ricevevano: in sala da pranzo veniva accesa la lampada grande». Quella lampada emanava una luce spettrale fatta di macchie gialle e sanguigne come quelle del *passage* che deformavano i volti in forme grottesche che angosciavano Thérèse, chiusa nel tedio della sua quotidianità: «il silenzio agghiacciante, i chiarori giallastri della lampada la penetravano fino all'angoscia causandole una vaga, inesprimibile sensazione di terrore»³⁶. In altre circostanze «di sera, a tavola, sotto il pallido chiarore della lampada», il lume riacquistava quasi – apparentemente – il suo ruolo di tutore del nucleo familiare: «Erano serate di nascita dolce tranquillità. Nel silenzio, nel tepore trasparente della penombra, risuonavano espressioni amichevoli. Stretti attorno alla tavola, dopo la frutta, parlavano di mille avvenimenti quotidiani»³⁷. Ancora nella scena già menzionata della notte di nozze, gli aspetti percettivi del notturno emergono in maniera più chiara: «il fuoco fiammeggiava nel camino, gettando intorno larghe chiazze giallastre che danzavano sul soffitto e sulle pareti. La stanza era percorsa da luci vive e vacillanti e la lampada, posta al centro del tavolo, impallidiva sopraffatta da quel chiarore»³⁸.

Risulta evidente nella maturazione dello stile descrittivo di Zola, la consuetudine con i pittori della vita moderna e in particolare l'interesse che nutriva soprattutto per Manet che ammirava incondizionatamente. Del suo stile, infatti, sottolineava come «tutta la sua personalità lo porta a vedere per macchie, per frammenti semplici ed energici» e come le sue opere trasponevano «i contrasti dei loro corpi sul pavimento e sulle pareti»³⁹.

In questo incontro tra realismo e fantastico, o meglio allucinazione, Philippe Hamon intravedeva un carattere di ambiguità nello stile dello scrittore, il cui risultato era un testo molto drammatico in senso teatrale, ma trattato come una *tranche de vie*. L'azione di «fantocci meccanici» che reiterano ogni sera gli stessi atti, svolta in uno spazio ristretto e sempre chiuso, non ha certo nulla a che fare con la pittura di Manet o di Monet⁴⁰, ma poiché «Raquin tende all'economia dei mezzi, alla concentrazione sugli effetti»⁴¹, questa estetica del breve e del frammentario, dello stile spoglio, fatto di poche tinte⁴², sembra riconnettersi, per certo solo formalmente, alle pennellate sintetiche e interrotte degli *intérieurs* notturni di Monet del 1868-69; ma nella sostanza, da un punto di vista più precisamente “atmosferico”, nel suo essere una fredda analisi di laboratorio di un dramma domestico, conferma la sua parentela con Degas.

³⁶ *ivi*, pp. 22-24.

³⁷ *ivi*, p. 44.

³⁸ *ivi*, p. 115.

³⁹ E. ZOLA, *Salon de 1866*, in «L'Événement», 7 maggio 1866, tr. it. in ID., *Manet*, cit., pp. 51-52.

⁴⁰ PH. HAMON, *Introduzione*, in É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, tr. it. di P. Messori, BUR, Milano 1999, p.10.

⁴¹ *Ivi*, p. 11.

⁴² «Thérèse Raquin è [...] all'insegna del nero e del bianco del domino della serate delle serate del giovedì, un romanzo in bianco e nero, più vicino alle foto della vecchiaia Parigi di Marville e di Atget, alle incisioni di Méryon, ai disegni di Steinlen, che al luminismo impressionista. C'è qualcosa del dagherrotipo in Thérèse Raquin», *ivi*, p. 12.

V.3. «*Mon tableau de genre*»

Dopo aver chiarito l'indipendenza di *Intérieur* da fonti letterarie, ferme restando le relazioni con un *milieu* culturale che vedeva Zola, i Goncourt e Duranty tra i principali interlocutori dei pittori della vita moderna e il comune interesse per atmosfere sospese e ansiogene al lume artificiale, è possibile spostare l'attenzione su aspetti che appaiono forse più rispondenti alle intenzioni di Degas. Il *côté* degli studi sull'opera che rifugge il legame tra dipinto e letteratura o tra dipinto e narrativa, si è generalmente mossa seguendo l'idea che il significato dell'opera risiedesse esclusivamente nel carattere perturbante della scena e nell'aria di mistero emanata dall'immagine stessa, senza per forza essere connessa a un fatto preciso⁴³. Degas ha quasi certamente voluto mettere in crisi il suo ipotetico interlocutore lasciandolo alla mercé di una scena che intenzionalmente evitava di scadere nell'aneddoto; tuttavia, nonostante resti ambigua, obiettivamente essa appare abbastanza chiara da un punto di vista "narrativo", grazie agli indizi che vi sono disseminati (non è poi così difficile ricostruire l'antefatto). Il cuore pulsante del problema, piuttosto che nel chiarire cosa effettivamente vi sia rappresentato, risiede nell'appellativo dal sapore ironico con cui chiamava il suo lavoro, «mon tableau de genre».

John House, nel 1991, è partito esattamente da questo aspetto per la sua disamina del dipinto, ponendolo in relazione con la leggibilità della pittura di genere coeva, secondo quanto si è già detto a proposito di Manet⁴⁴. Tuttavia, se l'ambiguità nell'opera di Manet, sebbene legata in buona sostanza ad una visione anti-accademica ovvero anti-ufficiale, era comunque nutrita di una necessità allegorica, in Degas lo scontro con le convenzioni del Salon avveniva all'interno delle tematiche ricorrenti della pittura di genere contemporanea. In questo senso, in definitiva, torna significativa la faccenda del titolo apocrifo, *Le viol*. Infatti, pur riconoscendo che esso non sia direttamente imputabile a Degas, nel dipinto vi sono almeno tre elementi che, nondimeno, rimandano a un tale soggetto. Oltre all'atmosfera della scena in sé – con la sua luce greve, i personaggi sbattuti ai lati della stanza come due combattenti in un ring, lui minaccioso sulla porta e lei piegata sulla difensiva – vi sono indizi che rimandano ad un atto sessuale consumato o comunque tentato, in ogni caso forzato: il fatto che la ragazza sia spogliata, vestita solo della camiciola e della sottogonna tipiche della biancheria intima ottocentesca; il corsetto a terra, un riferimento esplicito ad un atto normale della pratica sessuale del tempo, legato al fatto di liberare la donna dalle barriere che ne impedivano l'accesso diretto al corpo⁴⁵; e, soprattutto, quelle che sembrano essere una o più macchie di sangue sul copriletto, al fianco dei vestiti e del cappello di lei, a ridosso della ringhiera e anche, più tenue, al centro del letto. Non per forza, chiaramente, la presenza del sangue deve rimandare ad uno stupro, potrebbe benissimo legarsi ad

⁴³ SIDLAUSKAS, *Resisting Narrative*, cit. e il capitolo *Degas and the Sexuality of the Interior*, in EAD., *Body, Self, and Place*, cit., pp. 20-60; HOUSE, *Degas' 'Tableaux de genre'*, cit., pp. 84-85, 90.

⁴⁴ Cfr. *supra*, capitolo IV, § IV.1

⁴⁵ Cfr. A. CORBIN, *Relazione intima o gioie del rapporto*, in M. PERROT (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, (ed. originale, *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris 1987), Laterza, Roma-Bari 1988.

una prima notte di nozze, come vuole Reff; del resto gli studi storici e sociologici raccontano che il primo incontro d'amore tra due coniugi si risolveva spesso in un atto traumatico per la donna⁴⁶; ma, obiettivamente, l'abito scuro e il cappello sul letto, così come l'altro indumento che la ragazza tiene sulle gambe, come per tentare di coprirsi, la presenza stessa del letto singolo – ancorché esistessero coniugi che dormivano in camere separate – non sembrano legati ad un tale evento. Comunque si vedano le cose, è innegabile che in quella stanza un atto di violenza sia avvenuto ed è probabile che si sia consumato tra due persone che avevano un minimo di relazione: il cilindro sul comò, in fondo a sinistra, indica che il soggetto trattato è la spiacevole conseguenza di una visita. In ogni caso, è su questo punto che si viene a creare l'incontro-scontro con la pittura di genere coeva: le relazioni uomo-donna moderne, liete o traumatiche, erano raramente rappresentate in maniera diretta, a limite evocate attraverso dipinti in costume, che le rendevano più accettabili, comunque prive di una qualsiasi tensione psicologica⁴⁷. Il più delle volte nelle scene moderne la figura maschile era spesso assente e queste tematiche erano evocate da personaggi femminili solitari, assorti in qualche pensiero tormentato, che grazie al titolo, veniva immediatamente compreso⁴⁸. *Intérieur* dunque mostrando esplicitamente il suo contenuto scardinava violentemente queste consuetudini, attaccando allo stesso tempo l'ipocrisia buonista di certa pittura di *mœurs* contemporanei – per certi versi il filone entro cui si inseriva il dipinto – volta alla rappresentazione di idilli stucchevoli e di una ostentata felicità coniugale; questa era evocata da *intérieurs* confortevoli e ridondanti di oggetti, dove giovani donne si sottomettevano amabilmente al loro ruolo di regine della casa, di ospiti cortesi e di madri premurose, come dimostrano le opere di Toulmouche e De Jonghe. La visione maschilista che permeava queste immagini è esemplificata da un dipinto di Eugene Feyen, *La Lune de miel* (1869), esposta al Salon del 1870⁴⁹, dove una coppia di neosposi si presentava secondo la netta distinzione di ruoli che la società del Secondo Impero agli sgoccioli imponeva, lui alla scrivania al lavoro, lei con il ricamo in mano; la presunta superiorità maschile traspare sia nella composizione chiasmica della coppia (anche cromatica), sia nel gesto del marito che bacia amorevolmente (paternamente, quasi) la fronte della consorte⁵⁰.

Alla realtà dei fatti, nonostante buona parte dei *ménages* si reggesse ormai su un affetto e un rispetto reciproci, un gran numero di persone dava per scontato che una moglie dovesse assoggettarsi alle volontà del marito, anche con la violenza e, in alcuni contesti, soprattutto in campagna, questa era vissuta come una variante normale dei rapporti uomo-

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 430; Su questi aspetti si veda, in particolare, il capitolo *La Nuit de nocces ou l'horreur du viol légal*, in L. ADLER, *Secrets d'alcôve: histoire du couple, 1830-1930*, Complexe, Bruxelles 1990 pp. 31-66.

⁴⁷ Cfr. HOUSE, *Degas' 'Tableaux de genre'*, cit., p. 87. Lo studioso indica alcuni esempi di questi dipinti come *Un Déjeuner* di Tissot (1868, collezione privata) e *Le Retour du mari* di Victor Giraud (1868, Montpellier, Musée Fabre).

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 89

⁴⁹ riprodotto in *ivi*, p. 88, fig. 18.

⁵⁰ All'opposto, in *Bouderie* (1872 ca., New York, Metropolitan Museum of Arts) Degas, rappresentò una coppia con l'uomo alla scrivania della sua attività, il volto in disparte, contrariato, e la donna che guarda fuori dal quadro con una certa sicurezza di sé.

donna⁵¹, portando come conseguenza la mancata denuncia e l'impunità dello stupro coniugale⁵². In ogni caso, la violenza sessuale era uno dei crimini più efferati durante il Secondo Impero e non era certo solo legato all'autorità dei mariti⁵³, ma, in una visione più generale, era una conseguenza della vita moderna connessa con la nuova dimensione urbana⁵⁴. Questo aspetto è molto interessante perché si lega a stretto giro a quanto Baudelaire consigliava agli artisti nel *Salon del 1846*, nel noto brano *Dell'eroismo della vita moderna*, per il quale i soggetti andavano ricercati anche negli aspetti più turpi della società, segno di un'epicità del moderno presente anche nella sfera privata: «lo spettacolo della vita elegante e delle innumeri esistenze vaganti che si aggirano negli ipogei di una grande città, – criminali e puttane mantenute, – “La Gazette des tribunaux” e “Le Moniteur” dimostrano che bisogna solo aprire gli occhi per conoscere il nostro eroismo»⁵⁵. Con questo Baudelaire sosteneva che la cronaca nera poteva davvero essere una fonte inesauribile per raccontare la società contemporanea, la quale non era certo avara di argomenti che potevano competere con la tragedia antica. Se Degas possa o no aver seguito direttamente la suggestione baudelairiana non è fondamentale saperlo, tuttavia *Intérieur* con la sua tematica torbida, *noir*⁵⁶, con la sua scena del crimine disseminata di tracce, di indizi e di mistero sembra voler spingere verso una fruizione che implichi uno sguardo da detective, come in una pagina di Edgar Allan Poe. E Benjamin di nuovo, osservava che l'attenzione all'*intérieur* moderno e alle tracce ivi lasciate si riconnettevano alla nascita nel moderno poliziesco⁵⁷.

Degas del resto era notoriamente affascinato dai criminali, dal loro aspetto, ed era soprattutto interessato alle teorie fisiognomiche di Johann Caspar Lavater e criminologiche di Cesare Lombroso⁵⁸. Quest'ultimo, in particolare, aveva rintracciato i caratteri coerenti negli autori di stupro⁵⁹, descritti come personaggi dall'aspetto truce, dal viso ripugnante,

⁵¹ M. PIERROT, *Figure e compiti*, in Ead. (a cura di), *La vita privata*, cit., p. 116.

⁵² Su questi aspetti si veda J. BOURKE, *Rape: A History from 1860 to the Present Day*, Virago, London 2007, tr. it. *Stupro: storia della violenza sessuale dal 1860 a oggi*, Laterza, Bari-Roma 2009, pp. 350-357. G. VIGARELLO, *Histoire du viol: XVI^e-XX^e siècle*, Seuil, Paris 1998, tr. it. *Storia della violenza sessuale. XVI-XX secolo*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 168-171. In generale sulla sessualità ottocentesca si vedano i contributi dedicati in J.L. FLANDRIN, *Le Sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Seuil, Paris 1981 tr. it. *Il sesso e l'Occidente: l'evoluzione del comportamento e degli atteggiamenti*, Mondadori, Milano 1983 e G. DUBY (a cura di), *Amour et sexualité en Occident*, Seuil, Paris 1991, tr. it. *L'amore e la sessualità*, Dedalo, Bari 1994.

⁵³ Benché quando esso avveniva nel chiuso di una stanza, restava comunque impunito perché era difficile che vi fossero dei testimoni, come accadeva viceversa nelle situazioni di violenza all'aperto. Cfr. VIGARELLO, *Storia della violenza sessuale*, cit., p. 168.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 174-175.

⁵⁵ Ch. BAUDELAIRE, *Salon del 1846*, in ID., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004 (I ed. 1982), p. 122.

⁵⁶ Su questi aspetti cfr. C. ZAMBIANCHI, *I colori del noir*, in E. MONDELLO (a cura di), *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, Robin edizioni, Roma 2006, 141-154 (144-146).

⁵⁷ Cfr. W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk, Frankfurt am Main 1982*, tr. it. a cura di E. Ganni, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2010 (I ed. 2000), I, pp. 12-13.

⁵⁸ Su questi aspetti si veda, F. CAFAGNA, *Indizi, sintomi, impronte: esperienze artistiche e scientifiche nell'Ottocento*, Albatros, Roma 2010, pp. 72-93.

⁵⁹ Cfr. VIGARELLO, *Storia della violenza sessuale*, cit., pp. 196-204.

prigionieri degli istinti primari e degli slanci animaleschi⁶⁰. L'analisi del corpo di Lombroso era strettamente legata alla fisicità e alla postura; nello stupratore, ad esempio, era riconosciuta una fisionomia bestiale, labbra grosse e sporgenti⁶¹. Alcune tracce di questi interessi, trasmessi all'artista da Duranty, che intorno al 1867 aveva iniziato a studiarli, si ritrovano nella costruzione della fisionomia e della postura del protagonista del dipinto. È stato di nuovo Reff a legare l'aspetto dell'uomo alle teorie di Lavater e Lombroso, per il volto e l'espressione, e François Delsarte, per la postura e l'attitudine, in particolare per il movimento degli occhi, che rappresenta uno degli aspetti più interessanti dell'uomo: House e Armstrong hanno osservato che lo sguardo di sopraffazione dell'uomo che ha appena compiuto un atto vile sulla schiena della donna sia il centro di tutto il quadro, se non addirittura il vero e proprio tema⁶².

Il fatto che il protagonista maschile fosse il motore dell'opera anche agli occhi del suo pittore, emerge dalla quantità di studi a lui dedicati, sia grafici, sia pittorici. I primi a matita (uno sul taccuino, Parigi, Bibliothèque Nationale (fig. 203)⁶³, e uno su un foglio sciolto, collezione privata) sono degli schizzi che impostano la posizione dell'uomo in generale, riprendendo quella del disegno del Louvre sopra menzionato, contro una parete, con le mani dietro la schiena e le gambe leggermente divaricate; nel primo schizzo ha il volto girato verso sinistra, nel secondo lo sguardo, un poco minaccioso, davanti a sé. Non è escluso – come ha proposto in maniera interessante Felix Krämer⁶⁴ – che nella costruzione della scena in generale e dei personaggi in particolare, Degas abbia utilizzato come fonte una vignetta di Paul Gavarni, tratta dalla serie delle *Lorettes*, illustratore del quale il pittore era un appassionato collezionista⁶⁵. Si è visto nei capitoli precedenti, come Gavarni fosse, insieme a Daumier, uno dei punti di riferimento prediletti per i pittori della vita moderna. La tavola proposta da Krämer, apparsa su «Le Chiarivari» del 2 ottobre 1841 (fig. 205), mostra una donna seduta sul pavimento con le gambe piegate al petto, una spalla scoperta, la testa appoggiata ad un divano, intenta a fare un solitario a carte; come nel dipinto di Degas, un uomo è in piedi alle sue spalle e la scruta con sguardo indagatore, sulla soglia della porta, con le mani in tasca. Il confronto è senza dubbio seducente, considerando anche gli abiti buttati sul divano che rimandano a quelli sul letto (benché, siano stati probabilmente dipinti in un momento successivo)⁶⁶; meno convincente, viceversa, è la possibilità – sempre proposta da Krämer – di vedere nella scena uno stupro, o tentativo di stupro, ai danni di una prostituta da parte di un cliente, in un albergo, soggetto di per sé non escludibile a

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 200; C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Ulrico Hoepli, Milano 1876, p. 435.

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 201.

⁶² Cfr. HOUSE, *Degas' 'Tableaux de genre'*, cit., ; ARMSTRONG, *Odd man out*, cit.,

⁶³ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Dc 327d réserve, *Carnet 8*, f. 100.

⁶⁴ Cfr. KRÄMER, *Degas's 'Le Viol'*, cit., pp. 323-325.

⁶⁵ Cfr. A. DUMAS, *Degas and his Collection*, in *The Private Collection of Edgar Degas*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1997-98), a cura di Ead. et alii, Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 57-60.

⁶⁶ Ad una visione ravvicinata del dipinto, sembrano dipinti successivamente o contestualmente ai fiori dei parati, riconducibili ad un ritocco successivo databile al 1903. Su queste ridipinture, cfr. G. JEANNIOT, *Souvenirs sur Degas*, in «Revue Universelle», LV (1933), p. 167.



203. E. Degas, Studio per *Intérieur*, Carnet 8 (1868 ca.), Parigi, Bibliothèque nationale de France.

204. E. Degas, bozzetto di studio per *Intérieur*

205. P. Gavarni, *Les Lorettes*, «Le Charivari» del 2 ottobre 1841

206. P. Gavarni, *Les Étudiant de Paris*, «Le Charivari», 13 luglio 1840, 41

priori, ma che forse si distanzia un poco dai propositi dell'artista. Infatti, se egli senza dubbio era intenzionato a comporre un'immagine in cui regnasse uno scontro psicologico e visivo tra un uomo e una donna, in seguito ad un sopruso, non sembra aver lasciato evidenze per identificare i personaggi con tipi specifici. Inoltre, benché certamente Degas abbia sfogliato la sua collezione di Gavarni nella gestazione dell'opera, non per forza doveva tirarne fuori anche i contenuti. In altre parole, l'illustratore della *Monarchia* di luglio, offriva a Degas un campionario di pose e situazioni da cui trarre semplicemente uno spunto. In questa prospettiva, altre due immagini, interdipendenti, sembrano pertinenti a questo contesto: una tavola tratta dalla *suite Les Étudiant de Paris* («Le Charivari», 13 luglio 1840, tavola 41, fig. 206), e il tipo dello studente apparso ne *Les Français peints par eux-mêmes* (vol. I, 1840). Nella prima vignetta compare un giovane con le spalle appoggiate al muro, sguardo insolente e fisso, mani in tasca, gambe leggermente divaricate, affiancato dalla sua *grisette* piegata ad allacciarsi una scarpa. La seconda immagine, riprende il ragazzo della prima, lo isola e lo discosta dalla parete, mantenendo comunque una posa stante, le mani in tasca, il volto fiero, l'ombra proiettata sul muro. Un'affinità con queste immagini è rilevabile nello studio ad olio su tavoletta (collezione privata, fig. 204), nel quale

l'uomo compare da solo, con il viso maggiormente rilassato rispetto alla versione definitiva, evidentemente solo un bozzetto di pose e colori⁶⁷.

Il contrasto tra la figura dell'uomo, dritto, in piedi e la donna curva, sospesa in qualcosa tra il seduto e l'accovacciato, il contrasto tra l'abito borghese di lui, e la sottoveste di lei caduta sulle spalle, assieme ai contrasti tra luce e ombra, amplificano la bipolarità che insiste sull'opera, giocata sul binomio maschio-femmina. In questi termini, nell'opera di Degas riemerge una distinzione netta tra il maschile e il femminile ricorrente nella rappresentazione di uomini e donne (per esempio nei ritratti o nelle immagini mondane delle *Monarchia di luglio*) ove i primi sono quasi sempre in piedi, davanti ad un caminetto mentre la donna è seduta di fronte o al suo fianco, come evidente in un disegno eseguito dal pittore in uno dei *Carnets* della Bibliothèque nationale de France⁶⁸. Armstrong vedeva in questa dicotomia di genere un retaggio davidiano, degli Orazi e del Bruto⁶⁹ che in parte, forse, hanno influenzato anche un altro dei dipinti misogini di Degas, *Scène de guerre au Moyen Âge* (1865, Parigi, Musée d'Orsay). In ogni caso, il dipinto sembra nascondere tra le righe anche una vena blasfema: se come nota Michele Perrot, nella storia dell'arte, la camera è sempre stata il luogo mariano per eccellenza, luogo simbolo dell'Annunciazione dove «lo stretto letto [...] fa da sfondo alla visita dell'arcangelo Gabriele» e dove «certi dettagli ispirati ai più banali oggetti quotidiani» creano immagini che tendono a «suggerire la verginità di Maria e il suo legame con la clausura femminile coincidente con la camere»⁷⁰, in Degas questo spazio del privato viene violato, così come la sua protagonista. Si tratta di un'*anti-annunciazione*⁷¹: l'uomo non porta con sé l'annuncio di un destino divino di “benedetta tra le donne”, ma la brutalità di un gesto efferato.

Come in alcune annunciazioni e in generale in opere in cui sono protagoniste donne, centro della polarità femminile e suo simbolo, nel dipinto, è il tema del cucito, che spicca con tutta la sua enigmaticità grazie ad una luminosità che sembra propria. Immagini di scatole siffatte e aperte allo stesso modo, compaiono molto spesso nelle vignette di Gavarni dedicate alle *lorettes* o alle *grisettes* e anzi ne rappresentano per certi versi l'attributo iconografico. Infatti, soprattutto le seconde, tipiche figure degli anni della Monarchia di luglio, erano giovani autonome che si pagavano da vivere facendo le sarte o le ricamatrici (spesso in italiano ‘*grisette*’ è tradotto con ‘*sartina*’), eroine della *vie de bohème*, amanti dei giovani rampolli borghesi negli anni di studio o degli artisti squattrinati con i quali divide-

⁶⁷ In un altro studio a olio successivo, più dettagliato, l'uomo compare sempre nella medesima posizione, ma già contro una porta; in seguito Degas ha aggiunto a questo una figura femminile con veletta al fine di trasformarlo in un dipinto autonomo. Tra le immagini di Gavarni, inoltre, si trovavano sovente anche donne, *lorettes*, attrici, *bas-bleu*, ritratte in una posa simile con la spalla scoperta, in camiciola, ma l'aria scanzonata delle immagini dell'illustratore sembrano lontane dal dramma della ragazza di Degas.

⁶⁸ Cfr. TH. REFF, *The Notebooks of Edgar Degas: a Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque nationale and Other Collections*, Clarendon, Oxford 1976, I, pp. 87, 118, 140 (Notebook 18).

⁶⁹ Cfr. ARMSTRONG, *Odd man out*, cit., pp. 97-99.

⁷⁰ M. PERROT, *Histoire de Chambres*, Édition du Seuil, Paris 2009, tr. it. *Storia delle Camere*, Sellerio, Palermo 2009, p. 35. Sulla camera come luogo identificabile con la femminilità stessa, cfr. *ivi*, pp. 147-186.

⁷¹ Questo avviene anche attraverso lo stravolgimento dell'iconografia tipo dell'Annunciazione che vede l'annunciante e l'annunciata uno di fronte all'altra, nella stanza dove la Vergine è stata colta di sorpresa, mentre lavorava, cuciva, ricamava, pregava. In questa *anti-annunciazione*, lei gira le spalle al portatore di violenza.

vano le soffitte⁷² e che, per così dire, li tenevano occupati fino al matrimonio. L'amore concubinale tra giovani borghesi in genere con ricamatrici, stiratrici, commesse⁷³ – quest'ultime hanno sostituito le *grisette* negli anni del Secondo Impero, Thérèse Raquin, ad esempio, era una merciaia – era vissuto in stanzette dove il mobilio si riduceva ad un letto, un camino, un tavolo e un *gueridon* (gli stessi elementi d'arredo presenti in *Intérieur*), non per forza in mansarde. Forse per questo parallelo i primi critici, ancora freschi delle abitudini giovanili di metà Ottocento, avevano individuato nella scena una violenza subita da una giovane lavoratrice⁷⁴ o da un padrone nei confronti di una cameriera. Qualunque sia la classe di appartenenza dei due personaggi e qualunque sia stato il rapporto tra di loro, quel che serve per comprendere il dipinto è tutto al suo interno. La scatola da ricamo aperta è verosimilmente, come proponeva Loyrette, troppo della virtù violata: il ricamo e il cucito sono da sempre la rappresentazione dell'operosità e della virtuosità femminile (e per questo compariva nelle annunciazioni), la scatola che contiene elementi privati è, dal mito di Pandora, metafora della sessualità femminile e del segreto del suo corpo⁷⁵. La ragazza nasconde il volto e volge le spalle alla sua vergogna, alla scatola aperta, al suo carnefice. Puntando il dito sull'aspetto del trauma della verginità perduta contro la propria volontà, Sidlauskas leggeva in termini freudiani il dipinto, come la difficoltà vissuta da Degas davanti alla donna e al sesso, visto questo qualcosa di ansioso e ricco di sensi di colpa, e per estensione, come fallimento della sessualità borghese⁷⁶.

Nella composizione della sua opera, Degas aveva in mente anche modelli più strettamente pittorici. Armstrong, ad esempio, punta sul rapporto con la pittura olandese mediata da Duranty⁷⁷. Secondo la studiosa il più ovvio retaggio delle immagini di Degas nel discorso del realismo, è connesso anche con la nuova storia dell'arte e dunque in rapporto con la pittura olandese del Seicento, come già visto per Manet, del resto argomento di discussione corrente tra il circolo di intellettuali del Caffè Geurbois. Forse proprio il riferimento al quadro come “*tableau de genre*”, suggerisce ancora Armstrong, vuole alludere ad un aspetto narrativo di sapore olandese, che la critica pone in relazione alle descrizioni che Duranty fa delle opere di Gabriel Metsu⁷⁸: nell'interpretazione della pittura olandese di Duranty, tutto è polivalente e tutto può essere interpretato in mille modi, poiché non vi sono appigli certi, così come accade nel quadro di Degas.

Scandagliando l'universo di opere che trattavano di incontri-scontri tra uomini e donne, Degas ha forse trovato un modello ideale nell'immaginario settecentesco, del resto sempre più riabilitato dalla critica in quel torno di anni, da ultima l'*Exposition retrospectif des*

⁷² Si veda il rapporto di Whistler con Fumette, Capitolo III, § III.4.

⁷³ CORBIN, *Relazione intima*, cit., p. 426.

⁷⁴ Cfr. GRAPPE, *Edgar Degas*, cit.

⁷⁵ Cfr. L. JORDANOVA, *Sexual Vision: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Harvester Wheatsheaf, New York 1989, p. 92.

⁷⁶ Cfr. SIDLAUSKAS, *Body, Self, and Place*, cit., pp. 21-22.

⁷⁷ Cfr. ARMSTRONG, *Odd man out*, cit., pp. 93-100.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 88-91.

Champs-Élysées del 1866⁷⁹, che presentava, tra altre, una selezione importante di opere del XVIII secolo francese provenienti da collezioni private. L'uomo che sbarra la porta per impedire un'eventuale fuga, ha un riferimento a *Le Verrou* di Fragonard⁸⁰, al tempo di proprietà del marchese Achille Raimond de Bailleul, ma noto attraverso le numerose stampe di Maurice Blot⁸¹. In generale, ad ogni modo, la tematica sessuale nonché quella della violenza trovava nel Settecento ricorrenti applicazioni, dallo stupro inferito da Lovelace a Clarissa, nell'omonimo romanzo di Richardson, al rapporto imposto dal Visconte di Valmont a Cécile de Volanges, ne *Les Liaisons dangereuses*, fino ad arrivare alle sventure delle eroine del marchese De Sade⁸². In particolare, Degas poteva forse conoscere alcune illustrazioni del XVIII secolo che mostravano scene di seduzione molto spinta. Nel Settecento, come visto nel primo capitolo, le scene di *boudoir* erano le principali immagini dove poter mostrare il corpo nudo o seminudo della donna. Queste scene di fanciulle che si svegliano, che facevano la toletta, che ricevevano amanti, che si preparavano per la notte, gesti che hanno a che fare con il quotidiano – dunque scene di genere – erano pensate con una finalità voyeuristica. In quelle immagini l'*intérieur* era inteso come rappresentazione di intimità, coniugandolo con i concetti di privato, di segreto e di sensuale. La violazione di quegli spazi avveniva sia visivamente, attraverso l'atto dello spiare, sia attraverso al rappresentazione di azioni violente.

In ogni caso c'è un pittore settecentesco che Degas ha avuto molto probabilmente in mente nell'elaborazione del suo quadro, vale a dire William Hogarth⁸³. Il contatto con l'arte del pittore inglese, risaliva almeno al 1859-60, quando eseguì, sui suoi taccuini, alcune copie da *The Harlot's Progress* e *The Rake's Progress*⁸⁴. Questi studi erano tratti verosimilmente da stampe che al tempo – come testimonia l'ammirazione di Baudelaire di dieci anni prima – erano note al pubblico colto. Del resto Hogarth era l'artista che aveva dato avvio alla moderna scuola inglese di pittura e in questi termini riconosciuto, ad esempio, dalla critica dell'Exposition Universelle del 1855, che trovava in lui l'origine del gusto inglese per l'*intérieur*⁸⁵. La quinta scena del *Marriage à-la-mode*, *The Bagnio* (1743, Londra, National Gallery, fig. 207) si offre per un parallelo con il dipinto. Si tratta di un interno di

⁷⁹ *Exposition rétrospective: Tableaux anciens empruntés aux Galerie particulières*, Palais des Champs-Élysées, Paris, Mai 1866. Vi erano opere di Boucher, Fragonard, Greuze, Lancret. Sulle riscoperte della pittura del settecento si veda *supra*, *passim*. La raccolta più importante era la collezione La Caze, donata al Louvre nel 1869. Oltre alla bibliografia citata nei capitoli precedenti, si veda *La Collection La Caze. Chefs-œuvre des peintures des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo della mostra (Parigi, Pau, Londra, 2007-08), a cura di G. Faroult, Hazan, Paris 2007. Sul rapporto della pittura moderna con il Settecento, *Inspiring Impressionism: The Impressionists and the Art of the Past*, catalogo della mostra (Atlanta, Denver, Seattle, 2007-08), a cura di A. Dumas, Yale University Press, New Haven-London 2007, in particolare R. RAND, *Painted in an Hour: Impressionism and Eighteenth-Century French Art*, pp. 135-155.

⁸⁰ Cfr. ZAMBIANCHI, *I colori del noir*, cit., p. 145.

⁸¹ L'incisione di traduzione di *Le Verrou*, fu eseguita da Blot nel 1784. Il dipinto è entrato al Louvre solo nel 1974. Esiste anche un bozzetto su tavola ora in collezione privata.

⁸² Non a caso lo studio del Louvre per *Intérieur* è stato esposto alla recente mostra dedicata al marchese de Sade nell'autunno del 2014. Cfr. A. LE BRUN, *Sade. Attaquer le soleil*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 2014-15), Musée d'Orsay-Gallimard, Paris 2014, p. 69.

⁸³ Cfr. *Ivi*, p. 81.

⁸⁴ Cfr. REFF, *The Notebooks*, cit., I 47-48 e II, pp.25-33.

⁸⁵ Cfr. *supra*, capitolo III, § III.2.



207. W. Hogarth, *Marriage à-la-mode, The Bagnio*. 1743, Londra, National Gallery



208. E. Degas, Studio per l'ambiente di *Intérieur*, Carnet 8 (1868 ca.), Parigi, Bibliothèque Nationale de France



209. *La Perfection du désordre*, in *Le Bon Genre*, 1827, tav. 114.

una stanza da letto, illuminato solo dal lume di una candela e dal fuoco che non è visibile ma intuibile solo dal barlume in basso a destra nel dipinto. Dalla porta entrano un gruppo di persone, mentre Silvertongue, l'amante della viscontessa, fugge dalla finestra. Il conte è stato appena colpito a morte ed è colto nell'istante in cui sta per accasciarsi, la sua spada non ha ancora toccato terra. È un tipico esempio di immagine in cui Hogarth utilizzò il meccanismo del tempo bloccato, nel quale le gambe del conte che si piegano, la spada ancora perpendicolare al pavimento, rappresentano dispositivi temporali cari alla narratività della scena. Essa, infatti, al contrario di quella di Degas, è perfettamente leggibile in tutta la sua scansione temporale, sia particolare (del dipinto) che generale (all'interno della serie). C'è un elemento che accomuna le opere di Hogarth e Degas (oltre alla scena delittuosa e alla camera in notturna) ed è la presenza del corsetto a terra, vicino al camino nel pittore inglese, ai piedi del letto, nel francese. In Hogarth il corsetto a terra indicava l'intimità che c'era stata tra i due amanti, dopo essere tornati da un ballo in maschera (a terra vicino a quello), così come in Degas segnava che qualcosa di intimo era avvenuto tra i due poiché, come già detto, l'atto di togliere il busto era il primo nel rito dello svestirsi prima del coito⁸⁶. Il rapporto con Hogarth, dunque, al di là degli elementi di "sceneggiatura", sembrano quasi ricondurre al fatto che Degas abbia voluto usare tutti quei dispositivi indiziari, quegli elementi qualificati come "geroglifici" nel Settecento, cioè oggetti metaforici che assumevano una significazione all'interno del contesto, aiutando a leggere l'opera. Anche in quest'ottica, forse rileggendo questi dispositivi attraverso il filtro di Greuze, *Intérieur* si proponeva come un *tableau de genre*.

A differenza della cultura visiva settecentesca, in Degas non si trova né una volontà voyeuristica, né tantomeno moralizzatrice, benché in comune con essa abbia l'idea di una *mise-en-scène* teatrale. La costruzione dello spazio è sintomo di questo aspetto: a differenza delle opere più innovative del pittore, infatti, non c'è qui una ripresa casuale, o di scorcio, una visione periferica, che avrebbe connotato effettivamente l'immagine come se fosse stata spiata; in questo senso, *Intérieur* era un'opera ancora tradizionale, nel senso che non si proponeva come un momento catturato di vita vissuta, ma come allestimento di una scena, benché emergessero elementi che ne denunciavano la messa in discussione. Questo si rivela già dal punto di vista leggermente rialzato e inclinato dello spazio, chiaro in un progetto della camera nei taccuini (fig. 208)⁸⁷, soprattutto se paragonato con un'immagine d'impostazione canonica, benché popolare, la tavola 114 della *suite* sui costumi dell'Impero e della Restaurazione *Le Bon Genre* (fig. 209)⁸⁸, che nell'impaginato, nell'impostazione generale della stanza con il camino in fondo, il letto a destra e il *guéridon* al centro, è accostabile alla composizione, e che forse il pittore conosceva. In generale, ciò che appare interessante è come Degas abbia costruito per ondate successive l'ambientazione, come se avesse prima

⁸⁶ Sulla centralità del busto nell'erotismo francese, cfr. D. KUNZLE, *The Corset as Erotic Alchemy: From Rococo Galanterie to Montaut's Pyhsilogies*, in TH. HESS, L. NOCHLIN (a cura di), *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art*, 1730-1970, «Art News Annual», XXXVIII pp. 91-165.

⁸⁷ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Dc 327d réserve, *Carnet 8*, f.98.

⁸⁸ Su questa *suite*, si rimanda a *supra*, capitolo II, § II.3.

costruito il *set* nel quale poi far vivere la storia dei personaggi; nel menzionato studio sul *carnet*, egli si concentrava sull'ambiente vuoto, soprattutto sul caminetto con lo specchio, il tavolo, la scatola e la lampada; in seguito ha realizzato uno studio particolareggiato del letto, pronto per occupare lo spazio vuoto lasciato nel disegno precedente. In questo contesto apparentemente tradizionale tra scatola prospettica e palcoscenico, la veduta leggermente scorciata e il pavimento che scivola in avanti deformano lo spazio e lo rendono vagamente allucinato. Sidlauskas, puntando l'attenzione sull'empatia tra corpo e ambiente, vede negli elementi disarmonici di quest'ultimo, nel suo essere non confortevole e claustrofobico, il sintomo dell'avversione sessuale del pittore⁸⁹. Qualunque sia il portato soggettivo e psichico nel dipinto, in ogni caso esso è la concretizzazione di una visione misogina e pessimista dei rapporti interpersonali tra i due sessi che anticipa tematiche nordiche e *fin de siècle* tipiche della drammaturgia di Ibsen e Strindberg e della pittura di Vuillard e Vallotton⁹⁰.

Tutti questi elementi erano evidenti già nella prima opera importante dell'artista, *La famiglia Bellelli* (1858-67, Parigi, Musée d'Orsay, fig. 212, tav. XXXII). Si tratta, come noto, di un ritratto degli zii fiorentini del pittore, cominciato nel 1858 e concluso intorno al 1867, quando fu esposto al Salon. In quest'opera Degas insinuava degli elementi di rottura con la ritrattistica borghese corrente⁹¹ volta alla celebrazione della famiglia moderna; come visto, questa trovava la sua origine moderna nell'Inghilterra del XVIII secolo e aveva nell'ambiente domestico la sua più tangibile manifestazione. La rappresentazione della vita borghese attraverso l'*intérieur* trovò anche nella Francia del Secondo Impero la massima espressione, al di là dei dipinti di genere, nel ritratto familiare. Negli anni di Luigi Filippo quest'ultimo aveva cominciato a dare maggior peso alla caratterizzazione ambientale, come testimoniano ad esempio alcuni ritratti di Ingres (che come ha suggerito Rosenblum, razionalizzava il ritratto settecentesco alla Boucher⁹²), in particolare *La Vicomtesse d'Haussonville*⁹³ (1845, New York, The Frick Collection). L'effigiata posa davanti al caminetto – dove dominano le porcellane di Sevres – il luogo prediletto della società altolocata coeva, il punto di ritrovo e convergenza della famiglia e dei sodali; nell'immagine che si specchia è stata proposto un confronto con le coeve stampe di moda, di per sé non improbabile vista la curiosità nei confronti dell'immagine popolare da parte del pittore⁹⁴.

A titolo puramente esemplificativo, il ritratto della *Famiglia Foulon de Vault* di Joseph H. Lies (1849, Tours, Musée des Beaux-Arts, fig. 213) permette, invece, di comprendere come fosse concepito un ritratto familiare borghese in quel torno di anni: come già visto

⁸⁹ Cfr. SIDLAUSKAS, *Body, Self, and Place*, cit., p. 22.

⁹⁰ Cfr. *infra*, capitoli VIII e XI.

⁹¹ Per alcuni di questi aspetti si veda, L. NOCHLIN, *A House in not a Home: Degas and the Subversion of the Family*, in KENDALL, POLLOCK (a cura di), *Dealing with Degas*, cit., pp. 43-65.

⁹² Cfr. R. ROSENBLUM, *Ingres's Portraits and their Muses*, in *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, catalogo della mostra (Londra, Washington, New York, 1999-2000), a cura di G. Tinterow, Ph. Conisbee, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, pp. 14-15.

⁹³ Cfr. G. TINTEROW, in *ivi*, pp. 401-413, nn. 125-131.

⁹⁴ Cfr. *supra*, capitolo III, § III.1.



211. Stampa da *Petit courrier de dames*, 20 aprile 1833

210. J.-A.-D. Ingres, *La Vicomtesse d'Haussonville*, 1845, New York, The Frick Collection.

per le illustrazioni più o meno coeve, il caminetto sormontato da uno specchio e tutta una serie di oggetti *status symbols*, è il centro della casa. Il padre è in piedi, davanti ad esso, in veste da camera per sottolineare il *comfort* del suo mondo; la madre, come prassi, è seduta al suo fianco, mentre i bimbi ostentano spensieratezza infantile e balocchi; alla parete, il ritratto dell'antenato determina anche un legame temporale con il passato, quasi a sottolineare la continuità (e la solidità) della famiglia nelle generazioni, che si ritrovano in questo modo tutte rappresentate in una sola immagine. Quando nel 1858 Degas elaborò il ritratto dei Bellelli aveva certamente in mente lo schema ormai codificato di quel genere, ma lo reinterpretò in senso antitetico allo scopo di sottolineare la disarmonia che regnava in quella famiglia. Come Hogarth nel *Tête-à-Tête*, seconda tavola del *Marriage à-la-mode*, aveva sovvertito il ritratto coniugale inglese per sottolineare il disequilibrio di un'unione fondata solo sull'interesse, Degas pone l'accento sulla crisi familiare dei suoi zii opponendo in maniera chiastica il maschile e il femminile, ponendo la zia in piedi e con lo sguardo fiero a fianco delle sue figlie e lo zio seduto, di spalle; nello stravolgere questo schema tradizionale Degas si ispirò, forse non senza sarcasmo, alla litografia *Un Propriétaire* di Daumier (serie *Caricaturana*, n. 49, «Le Charivari», 26 maggio 1837, fig. 214, tav. XXXIII). La mancanza di relazioni tra i familiari e l'uomo quasi sottomesso alla donna, deposto dal ruo-

lo di capofamiglia, mettono in crisi per la prima volta in maniera seria la struttura ottimista della *conversation piece*: era solo il primo atto della crisi dell'*intérieur* che si sarebbe consumata, in maniera definitiva, alla fine del secolo.



212. E. Degas, *Famille Bellelli*, 1859-67. Parigi, Musée d'Orsay



213. J.H. Lies, *Famiglia Foulon de Vaulx*, 1849, Tours, Musée des Beaux-Arts



214. H. Daumier, *Un propriétaire*, (*Caricaturana*, n. 49), «Le Charivari», 26 maggio 1837

VI. Gli interni di Monet

VI.1. Gruppo di famiglia in un interno

Nel maggio 1871, nella sezione francese dell'International Exhibition di South Kensington di Londra, ordinata da Paul Durand-Ruel, Claude Monet espose *Méditation* oggi noto anche come *Madame Monet au canapé* (Parigi, Musée d'Orsay, W 163, fig. 215, tav. XXXVI)¹. Il dipinto è un ritratto in un interno nel quale Camille Doncieux, da pochi mesi signora Monet, è colta come in *rêverie* – un libro in mano, posizione rilassata, lo sguardo che sembra guardare nel vuoto, oltre la finestra che segna il limite destro del quadro – seguendo un gusto tipico della pittura di genere degli anni Sessanta. Il dipinto, eseguito nella stessa Londra nell'inverno del 1871, dove il pittore si trovava con la sua famigliola per fuggire la guerra franco-prussiana, si distanziava dai lavori eseguiti nell'estate del 1870 sulla spiaggia di Trouville o più tardi sul Tamigi, alcuni più sperimentali, altri meno, ma tutti incentrati sulla veduta *en plein air*. Se da un lato, come si vedrà, il quadro si mostra come prodotto di un confronto con la cultura visiva inglese, anche allo scopo di andare incontro a gusti che gli potessero garantire un minimo di attenzione da parte del mercato, esso si inserisce entro una serie di dipinti d'interno della fine degli anni Sessanta dedicati ai suoi cari, nei quali Monet riversava le sue ambizioni, le sue preoccupazioni e le sue speranze di giovane padre di famiglia.

Scorrendo il catalogo delle opere di Monet² emerge che il pittore si dedicò a lavori che escludessero il *plein air* fin dalle prime prove, soprattutto legate alla natura morta. Rientrano in quest'ordine di opere, *Coin d'Atelier* (W 6) del 1861 – un interno *tout court*, una natura morta che implica una visione più ampia rispetto ad una porzione di tavolo, invero – e *Nature morte: bouteille, carafe, pain, vin* (1862-63, collezione privata, W 13), un primo

¹ L'opera è una delle meno studiate di Monet, pertanto la bibliografia si limita a poche voci. Il contributo principale che la riguarda è J. HOUSE, *New Material on Monet and Pissarro in London in 1870-71*, in «The Burlington Magazine», CXX (1978), pp. 636-642 (641-642), ma si vedano anche: A. DISTEL, in *Hommage à Claude Monet*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 8 febbraio - 5 maggio 1980), a cura H. Adhémar, A. Distel, S. Gache-Patin, Réunion des musées nationaux, Parigi 1980, pp. 102-103, nr. 27, D. HANSEN, in *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, catalogo della mostra (Brema, Kunsthalle, 15 ottobre 2005 - 26 febbraio 2006), Hirmer, München 2005, pp. 82-83, n. 12 e M. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse: Camille Monet in the Artist's Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, pp. 108-110. Il secondo paragrafo di questo capitolo, costituisce un ampliamento e un approfondimento di alcune note dedicate al dipinto in M. PICCIONI, *Le stanze di Flaubert. Intérieurs tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento*, in M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015 [in stampa].

² D. WILDENSTEIN, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, 5 voll., Bibliothèque des arts, Lausanne 1974-1991. In particolare per le opere citate si veda il volume I, *Peintures 1840-1881* (1974).



215. C. Monet, *Méditation. Madame Monet au canapé*, 1871, Parigi, Musée d'Orsay

interessamento alle tematiche del pasto che saranno ulteriormente sviluppate nei più importanti interni del 1868-69. Nel 1864 il pittore cominciò a lavorare anche su dipinti di figura, dei quali sono testimonianza i primi ritratti su fondo neutro alla Manet, il cui punto di arrivo è costituito da *Camille* o *La Femme à la robe verte* (Brema, Kunsthalle, 1866, W 65) che sancì il primo successo di critica del pittore e di poco successiva all'ambizioso e monumentale *Le Déjeuner sur l'herbe* del 1865 (restano solo due frammenti che si trovano a Parigi, Musée d'Orsay, W 63a e W 63b, mentre una visione d'insieme di dimensioni minori, probabilmente successiva, a Mosca, Museo Puskin, W 63).

Con la nascita del piccolo Jean, l'8 agosto 1867, i dipinti di figura di Monet presero a indagare nuovi soggetti, giacché pochi mesi più tardi realizzò forse il suo primo *intérieur* inteso come incontro tra ritratto e dipinto di genere, *Jean dans son berceau* (Washington, National Gallery of Art, W 101, fig. 216). A tutta prima il dipinto sembra presentarsi come una maternità, laddove però è il bambino il vero protagonista; nondimeno la figura femminile di spalle, al margine, che guarda il bambino non è Camille, sua madre, bensì la nutrice³. In questi termini il dipinto marcava una differenza dalle coeve scene di genere esposte al Salon o diffuse dal mercato, nelle quali la maternità era una delle tematiche predilette, come è ben evidente ne *La Nouvelle arrivée* (1861, collezione privata, fig. 218) di uno dei principali pittori di *mœurs* contemporanei nonché lontano parente di Monet, Auguste

³ Cfr. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., p. 73. La studiosa osserva come in questo periodo Monet insista molto sulla rappresentazione di Camille come «*unmother*» (non-madre), poiché fino ai dipinti di Argenteuil successivi al 1871, raramente comparirà al fianco del figlio nel ruolo effettivo di madre, cfr. *infra*.



216. C. Monet, *Jean dans son berceau*, 1867, Washington, National Gallery of Art

217. G. De Jonghe, *Le Premier-né*, 1863, collezione privata

218. A. Toulmouche, *La Nouveau arrivée*, 1861, collezione privata

219. J.-H. Fragonard, *Le Berceau*, 1761-65, Amiens, Musée de Picardie

220. J.-H. Fragonard, *Visita dalla nutrice*, 1775 ca., Washington, National Gallery of Art



Toulmouche, oppure ne *Le Premier-né* di Gustave De Jonghe (1863, collezione privata, fig. 217), tipico di quei soggetti familiari Secondo Impero esaltanti i valori sostenuti da quest'ultimo. A differenza di dipinti siffatti l'aneddoto costruito e moraleggiante non faceva parte nel modo più assoluto dell'opera di Monet, viceversa manifestazione autentica della gioia paterna dichiarata anche nelle lettere all'amico Bazille: «c'est ravissant de voir pousser ce petit être, et, ma foi, je suis bien heureux de l'avoir»⁴. Per questi aspetti un precedente per il dipinto potrebbe essere rintracciato ne *Le Berceau* di Jean-Honoré Fragonard (1761-65, Amiens, Musée de Picardie, fig. 219), un parallelo del resto non improprio considerando sia la fortuna che la pittura del Settecento francese riscuoteva anche nelle file dell'avanguardia e soprattutto in Monet⁵; sempre Fragonard realizzò un dipinto in cui emergeva chiara la gioia della paternità quale *La Visite à la nourrice* (1775 ca., Washington, National Gallery of Art, fig. 220)⁶, dove una coppia visibilmente emozionata volge lo sguardo amorevole sul figlio neonato, stesso sguardo che, trasposto al di là della tela – dunque diretto e senza intermediari, se non la nutrice – Monet indirizzava al piccolo Jean. E su questo punto si rende evidente un ulteriore scarto con la scena di genere coeva: a differenza dell'impaginazione dell'immagine di tali dipinti, che inquadravano una situazione d'insieme da una certa distanza e a figura intera, seguendo la logica della “messa in scena”, infatti, Monet non dissimulava la sua presenza in quanto osservatore reale dell'episodio – il punto di vista dall'alto in basso coincide con quello di chi effettivamente guarda in piedi davanti alla culla – mostrando in tal modo, oltre alla “verità” del soggetto e della sua resa, il coinvolgimento personale con la scena ritratta. Di nuovo, egli si concentrò nella contemplazione del volto del figlio nella tela conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, *Jean Monet endormi* (1868, W 108, fig. 221)⁷, rilevandone in particolare, a larghe pennellate libere quasi fragonardiane anch'esse, gli effetti cromatici della pelle.

⁴ WILDENSTEIN, *Claude Monet*, cit., p. 425, L 44.

⁵ Il dipinto (al tempo nella collezione di M^{me} Olympe Lavalard e noto come *Le Sommeil du petit frère*), era stato commentato con entusiasmo dal critico Léon Horsin-Déon, uno dei protagonisti della riscoperta del settecento francese (cfr. L. HORSIN-DÉON, *Notice sur cabinets d'amateurs*, in «Annuaire des artistes et des amateurs», III (1862), p. 144; cfr. P. ROSENBERG, *Fragonard*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais-New York, The Metropolitan Museum of Art, 1987-88), The Metropolitan Museum of Art, New York 1988, pp. 253-354, n.124. Un esempio dell'interesse di Monet per la pittura del Settecento è rappresentato dalla reinterpretazione in chiave moderna sia delle feste galanti di Antoine Watteau e allievi (su questi si veda il catalogo della recente mostra parigina, *De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes*, catalogo della mostra [Parigi, Musée Jacquemart-André, 2014], a cura di Ch.M. Vogtherr, M.T. Holmes, Fonds Mercator, Bruxelles 2014) nel *Déjeuner sur l'herbe* del '65, sia della natura morta: *Bocal de pêches* (1866 ca., Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, W 70), per fare un esempio, sembra, almeno apparentemente, ispirato a Chardin, il quale nel 1758 aveva realizzato un *Bocal d'abricots* (1758, Toronto, Art Gallery of Ontario); all'epoca il quadro era nella collezione privata del pittore Camille Marcille, a Chartres (cfr. P. ROSENBERG, *Chardin* catalogo della mostra [Parigi, Grand Palais, 1979], Parigi, Réunion des musées nationaux, Paris 1979, p. 316, n. 110).

⁶ Il dipinto apparteneva a Jules Burat. Fragonard aveva dedicato altre opere alla maternità e in generale alla felicità familiare, come *La Famille heureuse* (1775), nella National Gallery di Washington.

⁷ Mary Mathews Gedo propone una datazione alla primavera o all'estate del 1869 (cfr. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., p. 75). In ogni caso anche a confronto del *Déjeuner* (Francoforte, Städtisches Kunstinstitut) dove peraltro compare la stessa bambola, certamente realizzato tra il 1868 e il 1869, è più verosimile ipotizzare una datazione al 1868, quando il piccolo Jean aveva un anno. Stilisticamente inoltre il dipinto è avvicinabile a *L'Enfant a la tasse, portrait de Jean Monet*, datato 1868 (collezione privata).



221. C. Monet, *Jean Monet endormi*, 1868 Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek di

Se i dipinti di figura su cui si concentrava Monet tra il 1867 e il 1868 erano legati all'entusiasmo della paternità e connessi alla difficile situazione personale che poneva delle distanze con i suoi cari⁸, il desiderio di legittimare – anche solo sul piano ideale – la nuova famiglia emergeva chiaro e tutto in termini pittorici, nel *Déjeuner* (Francoforte, Städtisches Kunstinstitut, fig. 225, tav. XXXV) realizzato nell'inverno del 1868-69 e destinato ad esser inviato al Salon della primavera seguente.

La storia del dipinto⁹ è difatti strettamente collegata con la condizione economica e familiare del pittore in quel dato momento. Nel 1867 aveva ricevuto l'ennesimo rifiuto al Salon con la grande tela *Femmes au jardin* (1866-67, Parigi, Musée d'Orsay) e stava vivendo un periodo di difficoltà finanziaria supportato, tuttavia, dalla famiglia e da Bazille (che acquistò il dipinto)¹⁰, nonché dalla famiglia di Camille, in quel periodo incinta. Nel settembre 1868, a Fécamp, in Normandia, Monet entrò in contatto con Louis-Joachim Gaudibert che decise di commissionargli alcuni ritratti di famiglia, a cominciare da quello della sua

⁸ Il pittore e la sua compagna, infatti, non erano ufficialmente uniti e non vivevano insieme, ma visitava lei e il figlioletto frequentemente. Quei dipinti dunque potevano rappresentare, soprattutto il primo, la volontà di istituire un rapporto diretto – con la logica dei suoi strumenti, quelli del pittore – con suo figlio, col quale non poteva ancora condividere la quotidianità.

⁹ Lo studio più importante sul dipinto, ancora un caposaldo per chi si approcci ad esso, è A.M. WAGNER, *Why Monet Gave Up Figure Painting*, in «Art Bulletin», LXXVI (1994), pp. 612-629. Si vedano inoltre: K.S. CHAMPA, *Studies in Early Impressionism*, Yale University Press, New Haven - London 1973, pp. 22-32; R.L. HERBERT, *Monet on the Normandy coast: tourism and painting, 1867-1886*, Yale University Press, New Haven - London 1994, p. 21; P.H. TUCKER, *Claude Monet: Life and Art*, Yale University Press, New Haven-London 1995, pp. 36-40; MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., pp. 86-96, che, con un approccio psicoanalitico, ricostruisce tra le altre cose lo stato emotivo di Monet in quel momento. Si rimanda a questi contributi e alle lettere inviate dal pittore a Bazille (WILDENSTEIN, *Claude Monet*, cit., pp. 425-426, L41-L-48) per ulteriori approfondimenti contestuali.

¹⁰ Sul rapporto tra Monet e Bazille fino alla precoce morte di quest'ultimo si veda, K.S. CHAMPA, *A Complicated Codependence*, in *Monet & Bazille: A Collaboration*, catalogo della mostra (Atlanta, High Museum of Art, 27 febbraio - 16 maggio 1999), a cura di Id., D.W. Pitman, Abrams, New York 1999, pp. 67-93.



222. C. Monet, Schizzo di composizione per un dipinto di interno, sul retro del *Ritratto di Mme Gaudibert*, 1868, Parigi, Musée d'Orsay



223. F. Bazille, Copia del primo stadio del *Déjeuner* di Monet, 1869, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

giovane signora¹¹. Riunita finalmente la sua piccola famiglia a Étretat, in ottobre, Monet prese a lavorare al *Ritratto di Mme Gaudibert* (1868, Parigi, Musée d'Orsay) che avrebbe dovuto significare la risoluzione momentanea dei problemi. Come osserva Champa, si tratta di un dipinto di compromesso¹². Il modello di riferimento voleva essere il ritratto di *Camille* del 1866, dal quale effettivamente riprese le novità stilistiche, che fuse con i canoni del ritratto femminile corrente, in particolare dal modello proposto da Stevens di cui si è già parlato¹³. Nondimeno, la difficoltà di riuscire a coniugare un linguaggio innovativo fatto di pennellate larghe e sintetiche ad un soggetto e ad una composizione di fatto tradizionali, il conseguente disagio di fronte all'inadeguatezza sentita nella realizzazione dell'opera, portarono il pittore ad alimentare il suo stato di ansia dovuto verosimilmente al fatto di non riuscire a poter soddisfare un pubblico e, in definitiva, un mercato che gli permettesse di poter far vivere adeguatamente la sua famiglia: tutte queste preoccupazioni costituiscono l'antefatto e la sostanza del *Déjeuner*, ben evidenti in filigrana.

¹¹ Cfr. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., p. 86.

¹² Cfr. CHAMPA, *Studies in Early Impressionism*, cit., p. 24. Champa si concentra molto sul *Ritratto di Mme Gaudibert* proprio in virtù del suo essere causa di continui pensieri per il pittore che ancora nel 1869 continuava a lavorarci (*ivi*, pp. 26-28).

¹³ WILDENSTEIN, *Claude Monet*, cit., pp. 425-26, L 44.



224. C. Monet, *Déjeuner*, 1869, Francoforte, Städelches Kunstinstitut

Nel dicembre del 1868 Monet scrisse una lunga lettera a Bazille nella quale dichiarava la sua felicità nel dipingere all'aria aperta a Étretat, lontano dalle discussioni del caffè Guerbois, alle quali preferiva di gran lunga il contatto diretto con la natura; infine, riferiva all'amico che stava preparando due quadri da sottoporre al Salon, uno con due marinai all'aria aperta e «un intérieur avec bébé et deux femmes»¹⁴. Si trattava della prima idea di quello che sarebbe diventato il *Déjeuner*, individuabile nello schizzo a matita con due donne e bambino tracciato dietro il *Ritratto di Mme Gaudibert* (fig. 222), un gruppo di figure in un interno presso una finestra; nel disegno è evidente la separazione tra la donna che guarda fuori e la mamma con il bambino in primo piano, una mancanza di relazioni tra le figure che in realtà sarebbe rimasta invariata nel successivo dipinto di Francoforte, un pranzo di famiglia, dove la mamma e il proprio figlio sono seduti a tavola, mentre un'ospite appena giunta, in nero e ancora con il cappello, è appoggiata alla finestra; in fondo la cameriera è occupata presso la credenza. La distanza tra i personaggi è maggiormente rilevabile in una fase intermedia della stesura dell'opera, coincidente con l'invio al Salon del 1869 e individuata da Anne Wagner¹⁵ in uno schizzo eseguito da Bazille verosimilmente nel deposito del Salon in attesa del responso della giuria (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, fig. 223), nel quale l'ospite assume una posizione e ha un abbigliamento differenti rispetto alla versione definitiva. Esattamente l'insoddisfazione per il risultato finale del dipinto fu il motivo che spinse il pittore a chiedere alla giuria di poterlo ritoccare, permesso che non fu accordato e che portò Monet alla decisione di ritirare il quadro dalla rassegna¹⁶. Questo episodio rende viva testimonianza dell'ansia che dominava la vita del pittore in quel momento, generata, come detto, dalla contemporanea presenza di difficoltà economiche e familiari (il fatto che suo padre non tollerasse la sua situazione privata), che si riversavano, come è normale per un giovane di 28 anni, sul suo lavoro del quale era perennemente insoddisfatto; d'altro canto, su di esso pendeva il problematico rapporto con le istituzioni che lo portava a mettersi continuamente in discussione: il *Déjeuner*, riflettendo ognuno di questi aspetti, rappresenta in definitiva il dipinto centrale di quel torno di anni, importanza testimoniata, del resto, dalla sua presenza alla prima mostra impressionista del 1874, accanto a lavori più recenti e innovativi.

Il tema familiare è l'aspetto centrale del quadro e intorno a esso si collocano gli altri elementi che lo caratterizzano, per esempio il rapporto con la tradizione e con la pittura coeva, sia quella più ufficiale, sia quella moderna. Di nuovo, è la citata lettera a Bazille che aiuta a capire il significato di fondo del dipinto: nel raccontare la gioia trovata nel vivere lontano dalla città, Monet sottolineava un aspetto importante per lui, speculare e complementare alla giornata passata a dipingere all'aria aperta: «le soir, mon cher ami, je trouve dans ma petite maisonnette un bon feu et une bonne petite famille»¹⁷.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. WAGNER, *Why Monet Gave Up Figure Painting*, cit., p. 617.

¹⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁷ WILDENSTEIN, *Claude Monet*, cit., p. 425 (L44).

Se questa «buona piccola famiglia» è il soggetto del dipinto, Jean ne era il vero protagonista e non Camille poiché lei è, sì, presente, ma non nel ruolo di madre, bensì della visitatrice¹⁸. In questa inversione di ruoli emerge tutta l'ambiguità del dipinto, dovuta sia alla mancanza di rapporto tra i personaggi benché in un contesto più credibile rispetto al coevo *Déjeuner* di Manet e riflette, dunque, la preoccupazione per la situazione di non ufficialità della relazione con Camille. Ma questi non erano gli unici elementi di "artificialità" dell'opera, al quale vanno aggiunti anche l'inverosimiglianza di un pranzo borghese e di un contesto agiato (ad esempio la presenza della cameriera) in un momento di grave difficoltà economica. In ultima analisi, la composizione non rifletteva altro che il bisogno di stabilità familiare e economica che Monet ricercava e che poteva essere raggiunta solo con il matrimonio e quindi con l'accettazione delle convenzioni borghesi¹⁹.

In ogni caso, perché Monet scelse di rappresentare il suo desiderio di legittimazione attraverso la rappresentazione di un pranzo dove, peraltro, egli era solo presente indirettamente e evocato dal giornale, dal piatto intatto, dalla sedia spostata? In altri termini, perché il più innovativo pittore del momento, optò per una composizione convenzionale come il gruppo di famiglia in un interno? In generale, come è stato osservato, la predilezione per soggetti in un interno rispetto a quelli all'aperto caratterizzò il periodo trascorso a Étretat²⁰, forse per via dell'inverno rigido di quell'anno (permettendo tuttavia a Monet di realizzare uno dei suoi capolavori, *La Pie* del Musée d'Orsay, rifiutata al Salon del 1869). Infatti, gli altri dipinti centrali di quel periodo tra 1868 e 1869 sono i due piccoli interni "fratelli" *Le Dîner* (Zurigo, Foundation E.G. Bührle Collection, W 129, fig. 229, tav. XX-XIV) e *L'Après dîner* (Washington, National Gallery, fig. 230, W 130, tav. XXXV), due studi dell'effetto di luce artificiale in un interno, giocata su una gamma cromatica ristretta, ma ben orchestrata²¹. La coppia di dipinti – di cui si è già parlato nel capitolo precedente a proposito dello studio della luce artificiale – si legano e per certi versi anticipano il *Déjeuner* e potrebbero forse essere dei primi studi per quello²², ma che più in generale riflettono il sentimento intimo espresso nella lettera di Monet a Bazille: «un buon fuoco e una buona piccola famiglia».

Il pasto o comunque la riunione intorno alla tavola, *leitmotiv* delle opere dell'inverno a cavallo del 1869, si connette all'idea moderna e ottocentesca di riunione familiare, rispetto al rituale sociale settecentesco del salotto. Il fatto che nello stesso periodo anche Manet lavorava allo stesso soggetto (dall'estate del 1868 a Boulogne), forse al centro di qualche chiacchiera al café Guerbois prima della partenza di Monet per la Normandia, potrebbe

¹⁸ Per Mary Mathews GEDO, Camille nelle vesti dell'ospite abbigliata di nero – quasi a lutto – rappresenterebbe il simbolo della propria madre morta giovane, trasformando il dipinto in una reminiscenza del suo passato. Cfr. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., p. 95.

¹⁹ Cfr. V. SPATE, *Claude Monet*, pp. 60, 62; WAGNER, *Why Monet Gave Up Figure Painting*, cit. p. 628; MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., p. 92.

²⁰ Cfr. CHAMPA, *Studies in Early Impressionism*, cit., pp. 28-29.

²¹ Cfr. J. ISAACSON, *Claude Monet. Observation et réflexion*, Ides et calendes, Neuchâtel 1978, p. 65, n. 15.

²² Sui dipinti si veda il pionieristico studio, J. REWALD, *Notes sur deux tableaux de Claude Monet*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXX (1967), pp. 245-248 e CHAMPA, *Studies in Early Impressionism*, cit., pp. 31-32.

essere stato uno spunto per l'opera, benché non è detto che il pittore l'abbia visto prima della presentazione all'ammissione del Salon della primavera successiva²³. Di per sé, come anche visto nei capitoli precedenti, lavorare su tematiche comuni connesse con la pittura di genere – e con l'*intérieur* che ne era l'espressione moderna – è comunque collegabile al generale clima connesso con il i continui successi mietuti da questa dopo l'Exposition Universelle del 1867, ma per Monet esso era – inconsciamente – carico di tutta la valenza antropologica che tali scene trasmettevano.

Il *Déjeuner* non voleva essere altro che l'emblema del pasto familiare, centro dei riti sociali ottocenteschi. Il *Grand Larousse du XIX^e siècle* puntava, per esempio, molto l'attenzione su questi aspetti, ad esempio nella voce '*Dîner*'²⁴. In alcuni passi essa, volendo rappresentare la scena standard di un pasto borghese, sembra l'*ékpbrasis* di un dipinto di genere, come quando si parla del pranzo in provincia:

«tutti sono là, il nonno, i bambini, il “bebè”, ultimo nato, che si sistema nel suo seggiolone. Il vino dorme nelle caraffe scintillanti sulla tovaglia candida; la domestica lega al collo di bambini dei tovaglioli, poi porta la zuppa di verdura [...]. La mamma sgrida René che mangia con le mani, o Ernest che molesta la sorellina. Bebè si dimena come un capretto; il padre gli taglia a pezzettini un pezzo di carne nel suo piatto e gli dà un grappolo di uva che fa prima dondolare davanti al suo naso [...]»²⁵.

Condividere un pasto è dunque la metafora del ritrovarsi in famiglia. Al centro di questa solitamente domina la figura materna, che in Monet è però esiliata al bordo della tela e costretta a recitare il ruolo dell'estranea, a ridosso della finestra perché non ancora autorizzata nel suo ruolo, scelta che si pone allo stesso tempo come denuncia della convenzione borghese (e nel particolare, paterna) che non permette alla sua donna di essere accettata, e come desiderio di stabilità. Una tale visione implicava, dunque, anche il prendere in considerazione un, pur cauto, dialogo con la coeva pittura di genere e allo stesso tempo un rapporto con l'arte olandese del Seicento e francese del Settecento. Per Paul Tacker, Monet potrebbe aver rielaborato tali fonti non solo per aggiornarle alla visione della vita moderna, ma perché offriva il miglior campionario di temi confacenti alle sue necessità²⁶; su un piano eminentemente estetico il pittore cercava, cioè, di immettersi in una tradizione di pittura borghese e di usarla per celebrarsi e in questi termini, nonostante si tratti di un'opera problematica essa ha un connotato positivo, di speranza²⁷. Su questo aspetto, dal mio punto di vista, si connette il dialogo – nel tema – con la pittura di costume contemporaneo, vale a dire nella ricerca di un compromesso, che avrebbe potuto garantire una miglio-

²³ Cfr. *ivi*, p.31.

²⁴ Cfr. P. LAROUSSE (a cura di), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, VI, Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris 1870, pp. 866-868.

²⁵ *ivi*, p. 867, tr. it. citata in A. MARTIN-FUGIER, *I riti della vita privata della borghesia*, in M. PERROT (a cura di) *La vita privata. L'Ottocento*, (ed. originale, *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris 1987), Laterza, Roma-Bari 1988 p. 162. In generale sugli aspetti concernenti i pasti borghesi, si veda *ivi*, pp. 162-164.

²⁶ Cfr. TUCKER, *Claude Monet*, cit., p. 40.

²⁷ *Ibidem*.



225. H. de Montaut, *Au coin de feu*, 1860 ca. (da *Soirées parisiennes*)

re accoglienza da parte della giuria (e conseguentemente di pubblico e di mercato), non dunque, come Manet o Degas, in chiave polemica, bensì conciliante. La scelta del tema, una sorta di narratività di fondo, pur nella mancanza di relazioni tra i personaggi, e una cura descrittiva dei dettagli, non potevano comunque essere l'antidoto alle grandi dimensioni – questo sulla scorta del Courbet di *Une Après-dînée à Ornans* – e al marcato naturalismo della visione e della pennellata, che erano del resto gli aspetti meno graditi all'ufficialità: il dipinto fu ritirato nel 1869, ma presentato per il Salon del 1870 e puntualmente rifiutato.

Al di là della sua destinazione pubblica, il *Déjeuner* era in fondo – e su un piano ideale – un ritratto di famiglia o, volendo categorizzare, un “ritratto della famiglia del pittore”, che ha la sua prima affermazione, in termini moderni, nel Settecento inglese²⁸. In quelle opere il *Pater familias* si fa ritrarre con orgoglio con i suoi cari, quasi presentandoli, assecondando l'affermarsi delle idee liberiste di Adam Smith sul buon padre di famiglia²⁹.

La litografia di Henri de Montaut per la serie *Soirées parisiennes* (1860 ca.), *Au coin de feu* (fig. 225) è un'immagine del *ménage* familiare alimentata da una forte dose di idealizzazione della società sostenuta dall'Impero³⁰; la gioia del focolare domestico, una moglie

²⁸ Cfr. K. RETFORD, *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven-London 2006, pp. 115-148.

²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 117.

³⁰ Su questi aspetti si veda, M. ELEB-VIDAL, A. DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée. Maison et mentalités XVII^e-XIX^e siècles*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989, p. 228.

amorevole, bambini occupati a giocare, erano le aspirazioni a cui un giovane borghese doveva puntare come realizzazione di se stesso. Quando Monet progettò il *Déjeuner*, dunque, aveva ben chiara qual era lo standard di rappresentazione di un contesto familiare e forse che esso traeva origine dalla pittura settecentesca, dai ritratti di gruppo alla pittura di genere; i tre quadri del 1868-69 possono essere confrontati in questo senso, con quelle opere che Mario Praz chiamava “conversazione intorno a un tavolo”³¹ come, del resto, il contemporaneo *Déjeuner* di Manet. Consapevole o meno di rientrare in una tradizione di rappresentazione della socialità familiare in un interno, i dipinti di Monet tentano in ogni caso di rimodernare tali iconografie che nel frattempo erano state portate avanti in parte nel ritratto di famiglia e in parte dalla stampa di costume.

Se per un attimo si ampliasse la prospettiva, scegliendo una visione generale dall’alto che inglobasse l’Ottocento nordeuropeo *tout court*, si può notare che i precedenti di tali immagini si rintracciano, ad esempio, nel ritratto *biedermeier*, come quello eseguito dal pittore “di camere” Eduard Gaertner, *The Family of Mr. Westfal in the Conservatory* (1836, New York, Metropolitan Museum, fig. 226), che Monet non poteva certamente conoscere, ma che è sintomatico della tradizione della rappresentazione familiare espressa dalla litografia di Montout. Si tratta di un ritratto in un interno – o meglio in un quasi-interno, poiché è ambientato in una serra – di una madre con le sue tre bambine, colte in un momento di svago pomeridiano passato tra tè e giochi. Andando più indietro, immagini simili si ritrovano in *John, Fourteenth Lord Willoughby de Broke, and his Family* di Johann Zoffany (1766 ca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, fig. 227), uno dei massimi raggiungimenti della *conversation pieces* inglese per il sapore di informalità e verosimiglianza nella rappresentazione quotidiana³², e soprattutto in quello che Meyer Schapiro considerava una delle fonti dirette del dipinto di Monet, vale a dire il *Déjeuner* di Boucher (1739, Parigi, Musée du Louvre, fig. 228)³³ al tempo in una collezione privata, ma molto nota anche attraverso incisioni³⁴.

Assieme a Boucher altro punto di riferimento “nazionale” era Chardin, il cui *Benedicite* (1740, Parigi, Musée du Louvre) era il dipinto più famoso al di là delle nature morte. Di nuovo al centro della scena è una tipica immagine di quotidianità familiare caratterizzata dalla presenza dei giocattoli dei bambini quali elemento distintivo del proprio mondo, ma il riferimento a Chardin potrebbe anche essere più stretto per via del tamburino appeso alla sediolina della bambina, che nel *Déjeuner* si trasforma nel tamburo e nel cappellino, entrambi sulla sedia in primo piano.

³¹ Cfr. M. PRAZ, *Scene di conversazione*, Bozzi, Roma 1971, pp. 95-109.

³² Zoffany è stato colui che portò la scena di conversazione a un livello successivo rispetto a Hogarth – aprendo di fatto al ritratto di gruppo del primo Ottocento – proprio grazie alla rappresentazione di aspetti più intimi e feriali e a un maggior grado di veridicità nelle relazioni personali e di integrazione di personaggi e ambienti. Per questi aspetti, cfr. M. WEBSTER, *Johann Zoffany, 1733-1810*, Yale University Press, New Haven-London 2011, pp.

³³ Cfr. M. SCHAPIRO, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, George Braziller, New York 1997, tr. it., *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, Einaudi, Torino 2008, p.

³⁴ Cfr. *François Boucher, 1703-1770*, catalogo della mostra (New York, Detroit, Parigi, 1986-87), New York, The Metropolitan Museum of Art, New York 1986, n. 33, pp. 179-182 (182).



226. E. Gaertner, *The Family of Mr. Westfal in the Conservatory* (1836, New York, Metropolitan Museum)



228. F. Boucher, *Le Déjeuner*, 1739, Parigi Musée du Louvre



227. J. Zoffany, *John, 40th Lord Willoughby de Broke, and his Family*, 1766 ca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

In Monet, come detto, in realtà il padre è assente o meglio lo è solo sulla scena giacché è dato come presente al di là della tela, dietro lo spazio visivo imposto dai margini del quadro o, per essere più precisi, quale creatore di quella immagine e allo stesso tempo fruitore di essa, tanto da poter affermare, con William Seitz, di essere davanti a una sorta di autoritratto³⁵. Il pittore, in altre parole, si pone come costruttore e contemplatore dell'immagine ideale, benché ambigua, della sua famiglia intesa come emanazione della sua visione personale. Nella fruizione dell'opera lo sguardo dello spettatore e quello del pittore vanno infatti a coincidere, e il movimento compiuto dello sguardo stesso, dall'alto in basso, è esattamente quello registrato sulla tela dal punto in cui egli si trovava, cioè in piedi, davanti ai suoi cari, quasi come se lui si fosse soffermato un secondo a guardare la scena prima di sedersi a tavola. Questo modo di operare – in parte ravvisabile anche nel *Dîner* e nell'*Après Dîner*, che sarebbe stato tipico dell'estetica impressionista, ripreso negli interni di Gustave Caillebotte e dopo di lui anche da Pierre Bonnard – porta il pavimento a scivolare in avanti, eludendo la prospettiva centrale che, ad esempio, informava gli interni di Vermeer, uno dei modelli per la realizzazione del dipinto. Nella costruzione spaziale viceversa il parallelo più vicino è con *Harmony in Green and Rose: The Music Room* di Whistler, che è improbabile che Monet conoscesse, tuttavia simili nella scelta di una visione lateralmente scorciata forse derivata dal comune riferimento alla stampa giapponese che in Monet è ancora più evidente per via delle linee del tappeto sul quale è posizionato il tavolo.

In questi termini i riferimenti visuali che Monet poteva avere erano molteplici, sia presenti che passati. In ogni caso nel dipingere la sua colazione in quanto ritratto di famiglia in un interno, in maniera consapevole o meno, si inseriva in una tradizione pittorica ben consolidatasi in Europa, tra Settecento e Ottocento.



228. J. Zoffany, *The Dutton Family*, 1771 c., collezione privata

³⁵ Cfr. W.C. SEITZ, *Claude Monet*, The Museum of Modern Art, New York 1960, trad. it. Garzanti, Milano 1961, p. 80 e WAGNER, cit., p. 620.



229. C. Monet, *Le Dîner*, 1868-69, Zurigo, Foundation E.G. Bührle Collection,

230. C. Monet, 1868-69, *L'Après dîner* (Washington, National Gallery of Art



231. C. Monet, *Rue de la Bavoile à Honfleur*, 1864, Boston, Museum of Fine Arts

232. C. Monet, *Rue de la Bavoile à Honfleur*, 1864, Mannheim, Städtische Kunsthalle

Anche la coppia di dipinti connessa al *Déjeuner* è in qualche modo erede di un tradizione che affondava le sue radici moderne nel Settecento: se ancora il *Benedicite* si potrebbe riconnettere, seppur alla lontana e per un generico riferimento al pasto, con *Le Dîner* della collezione Bührle, retaggi della *conversation piece* inglese – trasmessi ad esempio dal ritratto mondano di Eugène Lami negli anni di Luigi Filippo – si ritrovano anche nell'*Après dîner* di Washington; in questo senso un lontano antenato del dipinto, nella rilassatezza di una serata in famiglia davanti al caminetto, può ritrovarsi idealmente in *The Dutton Family* di Zoffany (1771 ca., collezione privata, fig. 228). Nel dipinto di Monet, in ogni caso, l'aspetto sociale passa in secondo piano tanto che si potrebbe parlare di una “mancata conversazione”: ognuno sembra occupato nelle proprie cose e la suddivisione degli spazi e delle posizioni segnano una marcata distinzione del maschile (l'uomo in piedi al caminetto) e del femminile (le donne sedute a ricamare o cucire). Quel che comunque emerge dalle piccole tele di Monet è lo sforzo del pittore di voler superare l'idea del ritratto di gruppo in un interno tradizionalmente bloccato in una posa da moderna fotografia, cercando di creare una situazione di verosimiglianza di relazione tra i personaggi e lo spazio benché, in fondo, subordinati all'aspetto che più lo interessava, vale a dire lo studio dell'effetto della luce, come già anticipato nel capitolo precedente.

A ben vedere, c'è un altro elemento che in un modo o nell'altro si riconnette alla cultura settecentesca, anche se solo in linea teorica, vale a dire il fatto che i due dipinti rappresentino, in fondo, un dittico concernente la raffigurazione del fluire del tempo attraverso i due concetti elementari che denotano una scansione temporale: il prima e il dopo³⁶. Non è la

³⁶ Il riferimento è *Before and After* di Hogarth (cfr. *supra*, capitolo I, § 1.2). È superfluo chiedersi se Monet conoscesse o meno quel dittico, noto in ogni caso attraverso incisioni, quel che si vuole invece rilevare è la pura coincidenza d'intenti.

prima volta che Monet approccia alla questione temporale nelle sue tele e, come è universalmente noto, questo diventerà il tema dominante delle opere degli anni Novanta. In questo caso il tempo scandito dal semplice ritmo binario ha un precedente in una coppia di quadri dipinti in Normandia nel 1864 (o nel 1866 secondo Gary Tinterow)³⁷, *Rue de la Ba-volle à Honfleur* (Boston, Museum of Fine Arts, W 33 e Mannheim, Städtische Kunsthalle, W 34) dove il lasso di tempo è testimoniato dal cambio di posizione delle figure e delle nuvole. Rispetto infatti ad opere che colgono lo stesso luogo in momenti diversi testimoniati dal cambio di luce, in questo caso, come nelle opere in interno del 1868-69, la condizione temporale è data, pur nello stesso punto di ripresa³⁸, dal cambiamento della posizione delle figure rappresentate, che in quest'ultima coppia di dipinti implica un lasso di tempo più lungo, ossia il tempo necessario, dalla fine cena, affinché il piccolo Jean sia portato via, la tavola sparecchiata e il caffè servito. Dunque, nella strada di Honfleur – allo stesso modo che sarà nella *salle à manger* di Étretat – la registrazione del tempo che passa non è condizionata alla mutevolezza della luce, ma è fine a se stessa.

La coppia di quadri dipinta a Fécamp nell'inverno tra il 1868 e il 1869, in definitiva, oltre a testimoniare un vivo interesse nei confronti della rappresentazione familiare, un interesse nei confronti dello studio della luce artificiale in un interno in linea con quanto contemporaneamente avevano fatto Degas in pittura e Zola in letteratura, si configura come un ulteriore tassello verso quella poetica della rappresentazione temporale che passando per i dipinti dedicati alla Gare St.Lazare arriverà alle celeberrime serie dell'ultimo decennio del secolo³⁹.

VI.2. Méditation: Monet a Londra, tra Whistler e Millais

Monet sposò Camille il 28 giugno del 1870, quasi all'oscuro della sua famiglia e con Courbet come testimone; si trovavano in viaggio di nozze a Trouville quando scoppiò la guerra franco-prussiana il 19 luglio⁴⁰. Per fuggire il conflitto, la coppia si trasferì a Londra in una data imprecisata tra il 9 settembre e il 3 dicembre quando, ricorda John House,

³⁷ G. TINTEROW, in *The Origin of Impressionism*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Arts e Parigi, Grand Palais 1994), a cura di Id., H. Loyrette, The Metropolitan Museum of Arts, New York 1994, pp. 425-426, nn.124-125; J. ISAACSON, *Observation and Experiment in the Early Works of Monet*, in J. REWALD, F. WEITZENHOFFER (a cura di), *Aspects of Monet: A Symposium on the Artist's Life and Times*, Abrams, New York, 1984, pp. 16-35.

³⁸ Tra le *diner* e *apres diner* ci sono delle piccole differenze. Infatti, la tenda fiorata che compare nel secondo, nel primo è sostituito da una neutra. Rewald nell'articolo che ha dedicato ai dipinti, parlava di un pezzo di muro neutro, sostituito dal drappo a fiori per esigenze di composizione (cfr. Rewald, cit., p.). Non è escluso, ad ogni modo, che nel *Diner* sia stato lasciato in uno stato più abbozzato rispetto all'altro che appare, d'altro canto, più compiuto.

³⁹ Per una visione generale sulle serie degli anni Novanta, si veda C. ZAMBIANCHI, *La fin de son art: Claude Monet e le Ninfee dell'Orangerie*, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino 2000, pp. 110-117. Inoltre, V. SPATE, *Claude Monet*, Thames and Hudson, London 1992, trad. it. Fabbri Editori, Milano 1993, pp. 201-250 e P.H. TUCKER, *Monet in the '90s: The Series Paintings*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 1989), Yale University Press, New Haven-London 1989, tr. it. *Monet, gli anni della luce. I dipinti in serie dal 1890 al 1900*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1990.

⁴⁰ Cfr. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., pp. 100-101.



233. C. Monet, *La Plage à Trouville*, Londra, National Gallery

234. C. Monet, *Camille assise sur la plage à Trouville*, collezione privata

235. C. Monet, *Camille sur la plage à Trouville*, collezione privata,

236. C. Monet, *Sur la plage à Trouville*, Parigi, Musée Marmottan,

237. E. Degas, *Madame Gobillard, née Yves Morisot*, 1869, New York, The Metropolitan Museum of Art



Méditation: Mme Monet au canapé

Monet presentò delle opere per una mostra in supporto della popolazione francese in difficoltà⁴¹; tra i commissari dell'esposizione c'era il *barbizonnier* Charles-François Daubigny, che di lì a poco l'avrebbe introdotto a Paul Durand-Ruel. Questi, come si è detto all'inizio, era l'organizzatore della sezione francese dell'International Exhibition di South Kensington che inaugurò ai primi di maggio del 1871 e nella quale Monet espose *Méditation. Madame Monet au canapé*, probabilmente l'unico quadro sia dipinto che esposto a Londra⁴².

Camille è ritratta seduta in un interno, il salotto della casa che la famiglia aveva preso in affitto a Kensington; nel volto di profilo e nell'aria assorta il quadro si lega a stretto giro ai ritratti realizzati da Degas tra il 1869 e il 1870, in particolare a *Madame Camus en rouge* (Washington, National Gallery of Art) esposto al Salon del 1870 e *Madame Gobillard, née Yves Morisot* (1869, New York, The Metropolitan Museum of Art, fig. 237). Inoltre, parte della posa della donna ricalca quella di *Au bord de l'eau, Bennecourt* (1868, Chicago, The Art Institute) nel quale è raccolta in contemplazione della natura, tema di per sé impressionista; in *Méditation*, viceversa, benché Camille rivolga lo sguardo verso la finestra, è coinvolta in una contemplazione del tutto interiore. In ogni caso altri precedenti *en plein air* realizzati nell'estate del 1870, anticipano la posizione e l'introspezione che caratterizzano il quadro londinese: *La Plage à Trouville* (Londra, National Gallery, W 158, fig. 233), *Camille assise sur la plage à Trouville* (collezione privata, W 159, fig. 234), *Camille sur la plage à Trouville* (collezione privata, W 160, fig. 235), *Sur la plage à Trouville* (Parigi, Musée Marmottan, W 162, fig. 236). Nondimeno, nell'impostazione del dipinto, nella cura con cui l'interno è descritto, nell'aria malinconica e nello stesso titolo dato dal pittore⁴³, il dipinto testimonia un dialogo con la cultura figurativa d'oltremania molto concentrata su tematiche femminili, *in primis* quella di James McNeill Whistler⁴⁴.

Che il dipinto si presenti, del resto, come una sintesi delle novità pittoriche che caratterizzavano l'avanguardia degli anni Sessanta, era il motivo per il quale uno dei suoi proprietari, Raymond Kœchlin, lo apprezzava particolarmente. In un'intervista rilasciata nel marzo del 1921 a Félix Fénéon, infatti, dichiarò che il ritratto «de la première femme de Monet» era «une sorte de compendium de ce que nos meilleurs peintres cherchaient entre 1860 et 1870 (regardez notamment, vers le haut, cette nature morte un peu à la Manet et, sur la droite, en bas, cette harmonie whistlérienne)»⁴⁵.

È estremamente probabile che Monet e Whistler si conoscessero da Parigi, poiché questi era intimo della cerchia di Batignolles, amico di Manet e soprattutto di Fantin-Latour,

⁴¹ Cfr. J. HOUSE, *New Material on Monet ad Pissarro*, cit., pp. 636-637.

⁴² L'altra opera esposta era la replica più piccola di *Camille* o *La Femme à la robe verte* (1866, Bucarest, Muzeul Național de Artă al României, W 66), *ivi*, p. 638.

⁴³ Nelle tre versioni stampate del catalogo della mostra di South Kensington è presentato prima come *Le Repos* poi come *Méditation*, cfr. *ivi*, p. 637.

⁴⁴ Cfr. K. LOCHNAN, *Turner, Whistler, Monet: An Artistic Dialogue*, in *Turner Whistler Monet*, catalogo della mostra (Londra, Toronto, Parigi 2004-2005), a cura di Ead., Tate Publishing, London 2004, pp. 15-36 (21-22).

⁴⁵ F. FÉNEON, *Les grands collectionneurs. VIII: M. Raymond Kœchlin*, in «Bulletin de la vie artistique», 15 marzo 1921, poi in ID., *Œuvres plus que complètes*, a cura di J.U. Halperin, Librairie Droz, Genève-Paris 1970, I: *Chroniques d'art*, pp. 385-388 (385).



238. J. Whistler, *Symphony in White, no. 2: The Little White Girl*, 1864, Londra, Tate Britain

239. J. Whistler, *The Morning Before the Massacre of St. Bartholomew*, «Once a Week», 1862

240. J. Whistler, *Count Burckhardt*, «Once a Week», 1862

nonché frequentatore del Café Guerbois quando si recava nella capitale francese. Egli aveva esposto anche nei recenti Salon parigini, l'ultima volta, con discreto successo, nel 1867, quando presentò *At the piano* (Cleveland Art Museum), rifiutato nel 1859. Nonostante non vi siano prove documentarie di una frequentazione tra i due pittori durante il soggiorno londinese di Monet, il legame tra *Méditation* e *Symphony in White, no. 2: The Little White Girl* (1864, Londra, Tate Britain)⁴⁶ – a partire dall'affinità nella tematica introspettiva e dalla presenza del ventaglio e del vaso giapponesi sul caminetto, oggetti di moda in un interno inglese di quel periodo – si rivela molto stringente e sembra dare conto dell'interesse del francese per i dipinti di figura, oltre che per i paesaggi, del pittore angloamericano. Se Monet ebbe occasione di visitare lo studio di Whistler, potrebbe aver visto lì il dipinto, assieme ad alcuni ritratti a matita di Nelly, figlia di uno dei sostenitori del pittore, seduta in poltrona e assorbita dai propri pensieri⁴⁷.

Tuttavia, uno dei canali con cui Monet potrebbe essersi avvicinato alla cultura figurativa inglese – forse anche per compiacere un minimo il pubblico e la critica locali – appare l'illustrazione di libri e periodici. Whistler stesso e John Everett Millais, in particolare, nei primi anni Sessanta furono tra i più importanti collaboratori, tra altri, di «Once a Week» il magazine che più contribuì a rinnovare la grafica⁴⁸; nelle opere realizzate in quel frangente,

⁴⁶ Philippe Burty parlò del dipinto nel 1865: cfr. PH. BURTY, *Exposition de Royal Academy*, in «Gazette des Beaux-Arts», XVIII (1865), pp. 553-565 (561).

⁴⁷ Cfr. M.F. MACDONALD, *James McNeill Whistler: Drawings, Pastels and Watercolours: A Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven-London 1995, nn. 336-338, pp. 110-112. Nell'estate dello stesso anno Whistler realizzò una delle sue opere più celebri, il ritratto della madre, conclusa entro ottobre 1871.

⁴⁸ Su questo aspetto si vedano, P. GOLDMAN, *Victorian Illustration: The Pre-Raphaelites, the Idyllic School and the High Victorians*, Scolar, Aldershot 1996, pp. 234-235; S. COOKE,



donne colte in un momento di introspezione o di meditazione si rivelano un vero e proprio *tòpos*.

Whistler aveva brevemente collaborato come illustratore nel 1862⁴⁹ con «Once a Week» e «Good Words», dove aveva proposto disegni che si distinguevano per un certo grado di naturalismo ed effetto atmosferico. In particolare *The Major's Daughter, Count Burckhardt* (fig. 240) e *The Morning Before the Massacre of St. Bartholomew*⁵⁰ (fig. 239), per il primo e *Joanna Douglas in The Trial Sermon*⁵¹, per il secondo, proponevano soggetti simili tra loro, quasi tutte donne in *rêverie*, con lo sguardo sperduto verso l'orizzonte marittimo, o fuori da una finestra, che trovano delle affinità con l'opera di Monet.

Tuttavia, la grafica di Millais offre più esempi di comparazione⁵². Da un punto di vista tematico e compositivo, l'illustrazione che più somiglia a *Méditation* è *Polly in Rêverie*, per *The Anglers of a Dove* (4) del 1862 (fig. 241)⁵³, ma anche *There was sorrow in her heart, and deep though in her mind* per *Orley Farm* di Anthony Trollope (fig. 242)⁵⁴,



241. J. E. Millais, *Polly in Rêverie, The Anglers of a Dove* (4), 1862

242. J. E. Millais, *There was sorrow in her heart, and deep though in her mind, Orley Farm*, 1862

243. J. E. Millais, *Lady Mason after her confession, Orley Farm*, 1862

⁴⁹ Cfr. GOLDMAN, *Victorian Illustration*, cit. e MACDONALD, *James McNeill Whistle*, cit., pp. 96-99.

⁵⁰ Pubblicate rispettivamente in «Once a Week», VI (1862), p. 712; VII (1862), p. 140; *ivi*, p. 210.

⁵¹ Pubblicata in «Good Words» XI (1862), p. 649, già considerata in relazione a Degas.

⁵² Sull'illustrazione di Millais si vedano, A. SANDERS, *Millais and Literature*, in D.N. MANCOFF (a cura di), *John Everett Millais: Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Yale University Press, New Haven-London 2001, pp. 69-93 (81-93); P. GOLDMAN, *The Illustration of John Everett Millais*, Private Libraries Association 2005.

⁵³ Cfr. «Once a Week», VII (1862), p. 169.

⁵⁴ Cfr. A. TROLLOPE, *Orley Farm*, with illustrations of J.E. Millais, Chapman and Hall, London 1862, I, p. 36.

ha delle tangenze per via della donna malinconica rivolta verso la finestra aperta. Del resto, il legame con Millais non sorprende, poiché, il pittore inglese era molto conosciuto e apprezzato soprattutto dopo l'Exposition Universelle del 1867, dove il suo *The Eve of Saint Agnes* (1863, Londra, Royal Collection) aveva suscitato grande interesse tra i pittori moderni; inoltre, va considerato che le riviste inglesi circolavano a Parigi, dunque è possibile ipotizzare anche una conoscenza di quelle illustrazioni da parte di Monet anteriore al soggiorno londinese.

Se la tangenza con Whistler è maggiormente rintracciabile nelle espressioni e nei volti delle effigiate, quello che accomuna *Méditation* con le immagini di Millais è la costruzione della scena. Nel dipinto, all'orizzontalità del divano si contrappone la verticalità del busto di Camille, della porzione di caminetto e della finestra a destra. Le illustrazioni del pittore inglese, anche quando si sviluppano in verticale, contrastano l'orizzontalità della porzione centrale dell'immagine con due elementi verticali ai lati, soluzione evidente in *Was it not a lie?* per *Framley Parsonage* di Trollope⁵⁵ e *Lady Mason after her confession* per *Orley Farm* (fig. 243)⁵⁶.

Strettamente connessa con la cultura inglese è pure la questione del titolo. Monet infatti come tutti i pittori della vita moderna cercava di fuggire la narrativa, eppure apportando un titolo così eloquentemente aneddotico sembrava accondiscendere ai gusti di pubblico e mercato⁵⁷; in questo senso, *Méditation* fu l'ultimo dipinto di figura ad essere pensato a tali scopi, come dimostra il viaggio in Olanda precedente al rientro in Francia nell'estate del 1871, durante il quale realizzò delle vedute facilmente spendibili⁵⁸. In ogni modo, al di là delle esigenze di sussistenza che portavano il pittore a comprensibili compromessi con il sistema, il concetto di meditazione in sé che nutriva l'opera, si presentava come un qualcosa di astratto e sospeso nel tempo che esulava dalla concezione tradizionale e romantica, e si faceva in verità più vicina alla pittura di Whistler.

Da un punto di vista più personale, *Méditation*, si mostra in continuità con gli altri interni dipinti da Monet alla fine degli anni Sessanta dedicati come visto alla rappresentazione della nuova famiglia non ancora legittimata⁵⁹. Da tale prospettiva, il ritratto di Camille può apparire come una raffigurazione della sposa del pittore colta nella nuova dimensione di signora borghese nel suo interno, motivo ricorrente dell'illustrazione degli anni Quaranta (ad esempio nella sezione dedicata all'appartamento alto-borghese da Bertall, ne *Cinq étages du monde parisien*⁶⁰), della pittura di genere elegante a partire dagli anni Cinquanta (come quella di Stevens e Toulmouche che conosceva bene) e delle riviste di moda femminile (244-245) che erano state, d'altro canto, tra i modelli usati per i ritratti di Camille e di

⁵⁵ Cfr. A. TROLLOPE, *Framley Parsonage*, with six illustrations by J.E. Millais, Smith, Elder & Co., London 1861, p. 168.

⁵⁶ Cfr. TROLLOPE, *Orley Farm*, cit., II, p. 40.

⁵⁷ Per una visione generale sulla pittura narrative inglese dell'ottocento, si veda, L. HERRMANN, *Nineteenth Century British Painting*, pp. 291-312 e J. THOMAS, *Victorian Narrative Painting*, Tate Publishing, London 2000.

⁵⁸ Per questi aspetti si rimanda a *Monet in Holland*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1986-87), a cura di B. Bakker, R. Pickvance, Waanders, Zwolle 1986.

⁵⁹ Cfr. WAGNER, *Why Monet Gave Up Figure Painting*, cit. e MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., pp. 86-96.

⁶⁰ Cfr. *supra*, capitolo II.



244-245. Stampe di moda, *Journal de Demoiselles*, 1862

246. F. Boucher, *Portrait de Madame de Pompadour*, 1756, Monaco, Alte Pinakothek

247. J.E. Millais, *Mistress and Maid*, in «Good Words», 1862

Mme Gaudibert⁶¹ e che aiutavano a modernizzare soggetti derivati comunque dal Settecento, come, in questo caso potrebbe essere il *Portrait de Madame de Pompadour* di Boucher (1756, Monaco, Alte Pinakothek, fig. 246).

Secondo Mary Mathews Gedo⁶², che propone una lettura psicologica del dipinto, la figura di Camille assumerebbe in realtà un atteggiamento più mesto che meditativo collegabile ai lutti recenti subiti da Monet, la morte dell'amico Bazille, nel novembre del 1870, e del padre, il 17 gennaio 1871, delineandosi, pertanto, come *alter ego* del pittore stesso. L'interpretazione della studiosa americana è plausibile, per via dell'abito scuro e del volto melanconico che caratterizzano l'effigiata; inoltre, di nuovo si offre come paragone un'immagine di Millais del 1862, un'illustrazione per *Mistress and Maid* di Dinah Mulock, in «Good Words» (fig. 247)⁶³, nella quale è rappresentata una ragazza in lacrime sulla tomba dell'amato, che assume una posizione molto simile a quella di Monet, salvo essere rappresentata all'aperto. Del resto anche l'immagine citata poc'anzi, *Polly in rêverie*, rappresentava uno stato introspettivo seguito alla morte del giovane fratello.

Al di là del soggetto, come per gli altri pittori moderni, rispetto alla superficie liscia e lucida della pittura *à la mode*, la tela si caratterizza, da un punto di vista stilistico, per la luminosità fredda della penombra resa attraverso tocchi di pennello che rendono l'aria vibrante; invece della narrazione di una *tranche de vie* elegante, dunque, il dipinto cercava una correlazione tra l'effetto di luce e lo stato meditabondo-melanconico di Camille.

VI.3. Interni impressionisti

Con *Méditation* si chiudeva il periodo nel quale Monet, alla ricerca di una stabilità economica e familiare, nella speranza di riuscire a farsi accettare come pittore, e poter di conseguenza avere degli introiti che gli permettessero di offrire una vita dignitosa ai suoi cari, cercava di fondere convenzionalità borghese e pittura moderna, scegliendo di affrontare nei suoi dipinti a tematica privata, il motivo dominante della pittura di genere coeva, l'*intérior*. La conoscenza di Durand-Ruel in quello stesso soggiorno londinese cambiò le sorti della vita di Monet e dei suoi colleghi, permettendo loro, attraverso il suo appoggio, di avere un mercato; da quel momento non si rese più necessario alcun compromesso.

⁶¹ Per una panoramica su questo aspetto, si veda il recente, *L'Impressionnisme et la Mode*, catalogo della mostra a cura di G. Groom (Parigi, New York, Chicago, 2012-2013), Skira-Flammarion, Paris 2012. Si vedano inoltre M. ROSKILL, *Early Impressionism and the Fashion Print*, in «The Burlington Magazine», CXII (1970), 807, pp. 390-395 e J. ISAACSON, *Impressionism and Journalistic Illustration* in «Arts Magazine», LVI (1982), pp. 95-115; C. DE YOUNG, *Representing the modern woman: the fashion plate reconsidered (1865-75)*, in T. BALDUCCI, H. BELNAP JENSEN (a cura di), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, pp. 97-114. L'uso di tali stampe era legato a quella miscela di riferimenti alti e cultura popolare tipica dell'avanguardia parigina, di cui si è altre volte parlato. L'uso di riprendere pose e motivi convenzionali dalle stampe di moda (usata a man basse dalla pittura di *mœurs* contemporanei) o in generale dall'illustrazione a diffusione popolare, implicava una volontà di democraticizzare le immagini proposte, anche allo scopo di abbattere il confine tra cultura alta e cultura bassa tenuto sempre ben saldo, viceversa, dall'ufficialità.

⁶² Cfr. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., pp. 108-109.

⁶³ Cfr. D. MULOCK, *Mistress and Maid*, in «Good Words», III (1862), frontespizio.



248. C. Monet, *Le Coin d'appartement*, 1875, Parigi, Musée d'Orsay



249. C. Monet, *Camille au métier*, 1876, Merion, Burnes Foundation,



250. J. Vermeer, *La lettera d'amore*, 1667. Amsterdam, Rijksmuseum

Tuttavia, Monet non aveva ancora chiuso con i soggetti d'interno. Alla terza mostra impressionista del 1877 (la prima con cui gli artisti indipendenti si presentavano con il nome che gli era stato affibbiato per scherno), infatti, presentò *Le Coin d'appartement* (1875, Parigi, Musée d'Orsay, W 365, p. 248, tav. XXXVII) esposto nella stessa sala in cui comparivano opere intimiste di Gustave Caillebotte⁶⁴. Nel dipinto, Camille e Jean sono colti nella penombra della nuova casa di Argenteuil, dove la famiglia si era trasferita nell'ottobre del 1874; il quadro era insolitamente costruito su un rigoroso principio simmetrico "sballato" dalla posizione dei protagonisti leggermente decentrati. Nella costruzione di questa immagine, Monet ha utilizzato come dispositivo visuale la porta i cui battenti

⁶⁴ Sulla mostra si veda, R. BRETTELL, *The "First" Exhibition of Impressionist Painters*, in *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, catalogo della mostra (Washington, San Francisco, 1986), a cura di Ch. Moffett, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1986.

ne costituiscono i margini⁶⁵, mentre la tenda e i vasi di piante, sipario e quinte arboree connotano la scena, si potrebbe dire, di un sapore allo stesso tempo teatrale ed epifanico. L'idea dello svelare e dell'apparire che è insito concettualmente nella tenda sin dalla pittura barocca, è ereditato in questo senso da Vermeer: *La lettera d'amore* del pittore olandese (1667, Amsterdam, Rijksmuseum), scena spiata da una porta aperta dove è stata sollevata una tenda a fantasia, ha tangenze con il quadro di Monet. In rapporto a questo dipinto è *Camille au métier* (Merion, PA, Burnes Foundation, W 366, tav. XXXVIII) nel quale Monet riprendeva il tipico soggetto realista del ricamo – e in fondo anche veermeriano, del resto *La Dentellière* (*La merlettaia*) era entrata al Louvre nel 1870 – e lo trasformava in un frammento di contemporaneità, quasi vaporizzato dalla luce della veranda. Come in *Coin d'atelier* al quale è connesso, la tenda che si apre sulla scena e le piante che fanno da corona a Camille, hanno il sapore di un'apparizione quasi mistica⁶⁶. Che i due dipinti siano il *pendant* l'uno dell'altro ha una giustificazione prima di tutto formale e stilistica, rintracciabile nella pennellata filamentosa e sfrangiata, gli stessi toni; ma il legame è anche di tipo “concettuale”, laddove il comune denominatore è la porta – forse la stessa – come dispositivo di visione: se nel primo il pittore offriva una visuale dall'esterno verso l'interno, nel secondo il punto di vista si spostava dall'interno verso l'esterno, come se si fosse girato su se stesso.

L'insistenza sulle tematiche intimiste, della calma e della serenità domestica della coppia di dipinti confermano che l'*intérieur* per Monet era un motivo strettamente legato alla sua famiglia, a Camille e a Jean, seguendo in questo, dunque, il vecchio adagio dell'unione tra focolare domestico, spazio familiare e intimità. L'ultimo interno, se così si può definire, è quello di una camera da letto, vale a dire il ritratto di Camille sul letto di morte (W 543) a cui l'artista accompagnò in quell'inverno, alcune delle sue più celebri nature morte (W 544-551). Con Camille, musa della sua pittura fin quasi dagli esordi e centro del suo mondo privato, moriva anche l'attenzione di Monet alle tematiche intimiste⁶⁷.

⁶⁵ Su alcuni aspetti teorici della porta come dispositivo di delimitazione di un campo visivo - di un'immagine - e delle sue origini olandesi si veda, V.I. Stoichita, V.I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Klincksieck, Paris 1993; tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2004 (I ed. 1998), pp. 54-64.

⁶⁶ Per Mary Matthew Gedo nei due dipinti e in particolare nel secondo, Camille si trasfigura in una sorta di Vergine protettiva della casa, attorniata da un'aura sacra formata dalle foglie delle piante intorno a lei. A questa connette la contemporanea – e vicina anche nella composizione – *Camille et enfant dans le jardin d'Argenteuil* (Boston, Museum of Fine Arts, W 382) considerata una versione moderna dell'iconografia della Vergine del roseto. Cfr. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse*, cit., pp. 156-159.

⁶⁷ In realtà nel 1890, nel *Portrait de Suzanne aux soleils* (collezione privata, W 1261), Monet si cimentò di nuovo con un interno benché non caratterizzato come ambiente domestico. Suzanne era la figlia di Alice Hoschedé, seconda moglie di Monet, che sarebbe morta nel 1899. Nel dipinto appare seduta nella tipica posa della melanconia con la mano appoggiata al mento e il volto incorniciato da tre girasoli posti nel vaso su un'alzata di fianco. L'aria melanconica espressa nel ritratto, fece dire a sua madre anni dopo che lì vi era una premonizione della sua morte (cfr. WILDENSTAIN, III, pp. 136, 301). Se Mirbeau aveva notato nel dipinto un legame tra i girasoli rappresentati e la morte (O. MIRBEAU, *Claude Monet*, in «L'Art dans les deux Mondes», 7 marzo 1891, p. 185), va tenuto conto che Monet rivedeva in Suzanne la figura di Camille (ZAMBIANCHI, *La fin de son art*, cit., pp. 158-161).

Parte Terza

Fortuna e crisi della scena d'interno *fin de siècle*

VII. Bonnard e il tema delle *Salle à manger* negli anni nabis

VII.1. Bonnard pittore d'interni

La *Salle à manger sur le jardin* (1931-32, New York, MoMA, fig. 251) è un *intérieur* paradigmatico del tardo Bonnard¹. Marthe, compagna di una vita, ha sempre il suo posto in un angolo in alto, a volte a destra, altre a sinistra; occupa, in ogni caso, una piccola porzione marginale, quasi di risulta. La costruzione dell'impianto compositivo ostenta la bidimensionalità della tela quasi come se implicasse una visione dall'alto – sospesa – mentre il tavolo, grazie alla prospettiva ribaltata che lo catapulta in superficie, diventa una natura morta a sé, un quadro nel quadro, come ne *La Table* (1925) della Tate Modern di Londra (fig. 252). Del resto, anche la porta finestra gioca lo stesso ruolo all'interno del dipinto, nel suo essere luogo di incontro tra interno ed esterno e allo stesso tempo immagine inquadrata². Oltre che nella griglia entro cui tutto si incastra, in questi dipinti è l'armonia cromatica interna a permettere che tutto si tenga, impostata questa su colori che in un certo senso trasfigurano l'essenza stessa degli oggetti e dei personaggi. Nell'incontro tra le forzature prospettiche e la cromia sublimata, gli ultimi interni di Bonnard raggiungono il loro acme di epifanie domestiche. Tali apparizioni, che partono da un grado di percezione, per così dire, *ipersoggettiva* dell'esperienza, attraverso il doppio filtro degli occhi e della memoria del pittore, hanno spesso indotto gli studiosi ad un parallelo con il Proust de la *Recherche*³. Ma se è stato l'amico Édouard Vuillard a interpretare una delle varie voci che componevano lo sfaccettato profilo del pittore Eltsir, il legame tra Bonnard e l'opera letteraria novecentesca per antonomasia, si dà nel parallelo con Proust stesso⁴ in quanto narratore e scrit-

¹ Su questi temi si vedano le mostre dedicate agli ultimi anni di Bonnard: *Bonnard*, catalogo della mostra (Parigi, Washington, Dallas, 1984), a cura di J. Russel, Centre Georges Pompidou, Paris 1984; *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009), cura di D. Amory, The Metropolitan Museum of Art, New York 2009.

² Jean Clair sottolinea come specchio e finestra siano gli strumenti e le metafore dell'immagine catturata da un campo visivo in maniera accidentale che hanno la capacità di disarticolare lo spazio, annullando la prospettiva. Il piacere del lasciarsi sorprendere da un'immagine inattesa che compare in campo inquadrato, è una rielaborazione della visione periferica di Degas. Cfr. J. CLAIR, *Les aventures du nerf optique*, in *Bonnard* 1984, pp. 16-37, cit., tr. it., *Le avventure del nervo ottico*, in *Pierre Bonnard*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 1988-89), a cura di id., Mazzotta, Milano 1988, pp. 11-32 (21-23).

³ Si tratta di una linea interpretativa che ha avuto molto spazio nella ricezione italiana di Bonnard e che ha la sua origine in Longhi. Si vedano a tal proposito: R. LONGHI, *Bonnard controluce*, in «L'Europeo», 17 aprile 1955, poi come *Visto controluce è affine a Proust*, in ID., *Scritti sull'Ottocento e il Novecento*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 171-173; A. MARTINI, *Gli inizi difficili di Pierre Bonnard*, in «Arte Antica e Moderna», I, (1958), 3, pp. 271-273, 277; R. TASSI, *La solitudine di Bonnard*, in «L'approdo letterario», XII (1966), 35, poi in ID., *L'atelier di Monet. Arte e natura: il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento*, Garzanti, Milano 1989, pp. 175-189.

⁴ Cfr. T. HYMAN, *Bonnard*, Thames and Hudson, London 1998, p. 142.



251. P. Bonnard, *Salle à manger sur le jardin*, 1931-32, New York, Museum of Modern Art



252. P. Bonnard, *La Table*, 1925, Londra, Tate Modern

tore. Del resto, benché il pittore fosse maggiore di quattro anni, i due germogliarono nel medesimo clima parigino *fin de siècle*, animato dalle riflessioni sulla memoria e il tempo di Henri Bergson e poi nel circolo della «Revue blanche» nella quale collaborarono attivamente entrambi. In ogni caso, per certi versi, Bonnard elaborò già negli anni Novanta una poetica fondata sul ruolo attivo della memoria nella rielaborazione del suo vissuto personale, ancorché fu negli ultimi vent'anni di vita che la sintonia tra pittore e scrittore si dimostrò più tangenziale. Fu in quel momento tardo che la visione personale, intima, autoriflessiva permise al pittore di scrivere una sorta di diario visivo del suo mondo⁵: la modernità di Bonnard nel Novecento si misura, in ultima analisi, per la creazione di immagini fantasmagoriche dei singoli elementi di questo mondo nelle quali la luce si traduce in colore. Per fare questo Bonnard dovette attraversare l'impressionismo, scontrarsi in un certo qual modo, in particolare dopo l'incontro con Renoir e Monet nei primi anni del nuovo secolo, che mise in discussione il periodo della sua formazione. Egli si sentiva l'ultimo degli impressionisti, ma non solo non fu mai de tutto un pittore del *plein air* – e questo in fondo vuol dire poco – ma soprattutto non fu mai pittore della sensazione *catturata*, al limite della sensazione *trasformata* dalla propria percezione mentale. Un'idea siffatta di pittura quale

⁵ Cfr. CLAIR, *Le aventure del nervo ottico*, cit. Questo aspetto della poetica di Bonnard analizzata da Clair si lega all'idea di registrazione del tempo che scorre attraverso la ripetizione quasi uguale e impercettibile delle variazioni minime (*ivi*, p.11). Registrare e conservare nella memoria, significa costituire un inventario dei momenti del giorno, trattenendo l'ultimo barlume del soggetto (*ivi*, p.12).

residuo della memoria, che genera immagini vaghe, deformate, distorte implica un rapporto con il reale non esattamente lineare come fu, almeno sino agli anni Ottanta, quello dell'impressionismo. La centralità dell'opera matura di Bonnard risiede tutta nel colore come quando osservava: «J'ai réalisé que la couleur pouvait tout exprimer [...] sans avoir besoin de recourir au relief ou à la texture. J'ai compris qu'il était possible de traduire la lumière, les formes et les personnages par le biais de la couleur seule, sans avoir à recourir à d'autres valeurs»⁶.

Ad ogni modo, Bonnard negli ultimi anni non fece altro che portare alle estreme conseguenze quanto aveva appreso sin da giovane; gli assi portanti della sua poetica – la scelta di tematiche quotidiane e domestiche, la manipolazione dello spazio pittorico in quanto frutto di una risonanza emotiva⁷, la bidimensionalità, il ruolo della memoria nella concezione dell'immagine pittorica – si ritrovavano già delineati nelle prime opere elaborate in seno alle ricerche postimpressioniste intorno ai temi dell'*intérieur*, della dimensione simbolica, finanche mistica, dell'immagine e del superamento dei limiti imposti dalla planarità della tela, grazie al confronto – soprattutto, ma non solo – con la stampa giapponese.

La linea impressionista segnata dalle esposizioni indipendenti nel dodicennio 1874-1886, aveva destinato un ruolo periferico, ma non marginale, alle ricerche sulla natura morta e sulle tematiche domestiche, perlopiù portate avanti da Gustave Caillebotte tra la seconda metà degli anni Settanta e i primi Ottanta. In tali dipinti Caillebotte affrontava una duplice linea: da una parte la questione connessa con la tematizzazione dello sguardo, di cui si è già detto; dall'altra l'attenzione alla vita borghese contemporanea, posta al vaglio attraverso il racconto delle proprie dinamiche familiari, spesso per smascherarne le criticità. In questo senso è significativo *Le Déjeuner* (1876, collezione privata, fig. 253, tav. XXXVIII)⁸, dipinto dedicato al pasto come momento centrale della riunione familiare moderna, già indagato da Monet e, allegoricamente, da Manet alla fine degli anni Sessanta: per sottolineare i problemi di relazione tra suo fratello René e la loro madre, il pittore sceglie di rappresentare la messa in scena del gesto poco educato di iniziare a mangiare senza aspettare che la signora si sia servita. Caillebotte osserva la scena – nella finzione pittorica – dal suo posto a tavola e questo atto di guardare è registrato in ogni suo passaggio, con l'occhio

⁶ Cit. in G. DIEHL, *Pierre Bonnard dans son univers enchanté*, in «Comœdia», 10 luglio 1943. Nel 1888 il pittore scriveva alla sorella Andrée del sintetismo estremo di quegli anni che si traduceva nell'attenzione alla scansione della superficie pittorica attraverso il colore: «J'emporte ma boîte à couleurs et des flots de vert, de bleu et de jaune vont couler à leur tour. Arcachon, quatre taches: vert foncé les sapins, vert clair la mer, jaune la sable, bleu le ciel. On n'a qu'à changer les taches de dimension et l'on peut faire vingt vues différentes d'Arcachon. C'est ainsi que je me représente ce pays enchanté». Citato in A. TERRASSE, *Bonnard*, Gallimard, Paris 1988 (I ed. 1967).

⁷ Cfr. HYMAN, *Bonnard*, cit., p. 10

⁸ L'opera era esposta alla seconda mostra impressionista con *Jeune home jouant du piano* (1876, collezione privata) e *Jeune home a sa fenêtre* (1876, collezione privata), in una sorta di trilogia dedicata alla famiglia. Per il dipinto si vedano G. GROOM, in *Gustave Caillebotte: 1848-1894*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - Chicago, The Art Institute, 1994-95), a cura di A. Distel, Réunion des musées nationaux, Paris 1994, p. 232, n.72. In generale sugli interni di Caillebotte, si veda EAD. *Intérieurs et portraits*, in *ivi*, pp. 212-263 e N. BROUDE (a cura di), *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2002, in particolare i saggi di M. MARRINAN, *Caillebotte as Professional Painter: From Studio to the Public Eye* (pp. 21-65) e M. FRIED, *Caillebotte's Impressionism* (pp. 66-116).



253. G. Caillebotte, *Le Déjeuner*, 1876, collezione privata



254. P. Signac, *Petit-Dejeuner*, 1886-87, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

che si muove dal piatto verso il fondo della stanza, che il leggero controluce rende ancora più intrisa di un'atmosfera intima, creando di fatto una modificazione dello spazio; si tornerà in seguito su questo punto.

In anni di ripensamento dei modi dell'impressionismo, ad ogni modo, questi temi furono ripresi, ad esempio, da Paul Signac in un *Petit-Dejeuner* (1886-87, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, fig. 254, tav. XXXIX), che molto doveva a Caillebotte. Tuttavia, l'*intérieur* diventò, come noto, terreno di riflessione privilegiato per quei pittori che pur organici al gruppo Nabis appartenevano ad una compagine separata, distante dai problemi spirituali di Maurice Denis e Paul Sérusier che si connettevano ad una "mondanità" tutt'affatto diversa. Fu Denis, teorico del gruppo, a notare, nel 1899, che al suo interno si distinguevano appunto due sensibilità, una più misticggiante e l'altra più quotidiana caratterizzata

da quadri piccoli e scuri (spesso degli oli su cartone) basati sull'osservazione del vero, ma eseguiti *a memoria*, e contraddistinti da una «*matière compliquée*»⁹. In quest'ultimo assunto, va forse letto il progressivo allontanamento di Bonnard e di Vuillard, alla fine del secolo, dalle campiture *à plat* e dal *cloisonnisme* dei dipinti precedenti, in direzione di una pennellata a macchie, più vibrante e brumosa, ideale per rendere immagini vaghe ed evanescenti, come appena recuperate dalla memoria. Bonnard, Vuillard e in seguito Félix Vallotton riscattarono in maniera originale i temi della vita moderna, pur sempre in chiave postimpressionista; a fianco delle tipiche *tranches de vie* parigina e dei passatempi borghesi, i loro dipinti consacrarono l'*intérieur* come uno dei generi guida della pittura moderna – confinando il paesaggio, che lo era stato per tutto il XIX secolo, in secondo piano – ricollegandosi ad alcune delle ricerche proto-impressioniste di Manet, Monet e Degas, e aprendo al contempo alle declinazioni del tema che ne diedero i *fauves* e i cubisti.

Anni dopo, nel 1937, Bonnard rivendicò questo aspetto di intimismo dichiarando che «cette étiquette [Intimiste] a quelque chose de juste si elle annonce chez ces artistes le goût des spectacle journaliers, la faculté de tirer de l'émotion des actes de la vie les plus modestes»¹⁰. In parte questo rapporto con il mondo, con il proprio io e con la propria famiglia, rimetteva in questione la bontà e la validità di quei valori borghesi che vedevano nel *ménage* familiare e di coppia i sostegni della società. Queste due linee di tendenza furono per lo più sposate da Vuillard e Vallotton, il primo castrato da un personalità troppo introversa che lo teneva affettivamente legato alla madre e alla sorella, rapporto che trasfigurerà in dipinti amari e pieni di tensione, fatti di gesti ripetitivi, semplici, come un lavoro di cucito; il secondo, nelle opere realizzate in particolare nell'ultimo lustro del XIX secolo e alla svolta con il XX, analizzerà cinicamente e asetticamente le relazioni uomo-donna nel contesto di appartamenti in penombra e asfissianti. Ma la luce della lampada non servì a rischiarare debolmente solo situazioni di scontro e tensione, nell'ambito del *côté* intimista dei Nabis. Bonnard analizzò le tematiche domestiche in chiave del tutto diversa, non facendo emergere le idiosincrasie della sua famiglia, bensì dedicando a sua nonna, a sua madre e ai suoi nipoti dipinti che fondevano l'attimo presente con il passato, con il suo vissuto, divenendo in ultima analisi dispositivi atti a riportare la sua mente a quando, bambino, era lui il protagonista di quei pasti serali sotto il cerchio della lampada della casa di vacanza a Le Grand-Lemp.

VII.2. Il tema familiare tra litografia e pittura

Bonnard eseguì sino al 1902 circa 250 litografie: si trattava per lo più di opere che trattavano la realtà metropolitana parigina, per certi versi ancora legati all'idea baudelairiana di avvertire e catturare la fluidità e transitorietà della vita quotidiana, ma a ben vedere esse

⁹ Cfr. M. DENIS, *Journal, I. 1884-1904*, La Colombe, Paris 1957, p. 150.

¹⁰ P. BONNARD, *Hommage a Maurice Denis*, in «L'Art sacré», III (1937), 25, p. 156.

si proponevano come il corrispettivo parigino moderno delle stampe Ukiyo-e. La litografia *fin de siècle* affrontava un rapporto con la realtà che implicava una percezione del tutto simbolista. Ogni immagine raccoglieva situazioni in cui appariva lo stato di sospensione e mistero che permeava la vita quotidiana moderna; se reale era la materia, artefatta era il modo di trattarla, in particolare per quel che concerneva la stampa nabi¹¹. La materia reale infatti era deformata, manipolata, filtrata dal pensiero e in questi termini, forse, il dettato di Baudelaire emergeva in maniera più precisa che nella pittura impressionista. Del resto, la connessione con il poeta non rimanda ad un vago legame con l'origine della cultura francese della vita moderna; Baudelaire era uno dei punti di riferimento centrali della compagine della «Revue blanche», attorno alla quale tale cultura litografica emergeva, e in generale l'astro che illuminava il simbolismo francese¹².

Bonnard era conosciuto nel gruppo dei Nabis come “le tres japonard”. Tale soprannome, affibbiatogli da Félix Fénéon, derivava dal fatto che egli aveva ripreso dalla cultura della stampa giapponese la maggior parte degli stilemi che caratterizzava il suo stile sia grafico sia pittorico, in particolare il gusto per impaginazioni ardite.

Il noto legame dei Nabis con la stampa giapponese risaliva al 1888, quando la galleria di Samuel Bing organizzò una celebre mostra e cominciò a redigere la rivista «Le Japon Artistique»; nella primavera del 1890, poi, anche l'École des beaux-arts organizzò un'esposizione che raccoglieva 725 stampe¹³. È probabile che sia stata soprattutto quest'ultima mostra a lasciare un segno nell'arte dei giovani pittori poiché si può datare a questo momento il primo interessamento per forme stilizzate, lineari e flessuose che caratterizzò lo stile della



255. P. Bonnard, *Pas du tout, passionnément*, 1891-92, collezione privata, già Christie's

256. P. Bonnard, *La vie du peintre*, 1910 ca. Parigi, Musée d'Orsay

¹¹ Sulla grafica dei Nabis si veda in *Nabis, 1888-1900*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthaus - Parigi, Grand Palais, 1993-94), a cura di U. Perucchi-Petri, Réunion des musées nationaux, Paris 1993.

¹² Sulla centralità di Baudelaire nel Simbolismo, si rimanda a S. CIGADA, *Charles Baudelaire: antropologia e poetica*, in *Il Simbolismo francese: la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, atti del convegno (Università Cattolica di Milano, 28 febbraio - marzo 1992), a cura di Id., SugarCo, Carnago 1992, pp. 31-74.

¹³ *Exposition de la gravure japonaise à l'École nationale des beaux-arts à Paris du 25 avril au 22 mai 1890: catalogue*, École nationale des beaux-arts, Paris 1890.

loro prima fase. Come Vuillard, Bonnard Trasse molta ispirazione soprattutto dai *manga* di Hokusai. Le *silhouettes* di figure che si deformano nelle pose, in Bonnard assumono anche un carattere di narrativa proto-fumettistica, come testimonia *Pas du tout, passionnément* (1891-92, collezione privata, già Christie's, fig. 255) che si legava anche ad un interesse per la contemporanea grafica popolare satirica. Infatti le *bande dessinées* che riempivano le pagine de «Le rire», de «La caricature» e in generale in tutte quelle riviste legate al mondo dell'illustrazione caricaturale in quel momento in grande fermento, suggerirono al pittore una visione narrativa dell'illustrazione che utilizzerà nella biografia disegnata ora al Musée d'Orsay (*La vie du peintre*, 1910 ca., fig. 256).

Era «La Revue blanche» a sponsorizzare le litografie dei propri collaboratori, sia grazie alle copertine, sia con la creazione di appositi album. Bonnard, che aveva esordito con al celebre manifesto della France Champagne (1889-91)¹⁴, lavorò a due copertine e all'*affiche* che la pubblicizzava, oltre che al supplemento «Nib». In un secondo momento fu invece il mercante Ambroise Vollard a portare avanti la grafica d'avanguardia¹⁵ commissionando alcuni dei più celebri albi litografici di sempre, *Les Peintres graveurs*, del 1896, *Amour* di Denis, *Paysages et intérieurs* di Vuillard e *Quelques aspects de la vie de Paris* di Bonnard tutte e tre del 1899.

In quel contesto il ruolo di Claude Terrasse, giovane compositore e pianista fidanzato con la sorella di Bonnard, Andrée, giocò un ruolo primario in quanto lo coinvolse nei progetti editoriali legati alla sua opera. Nel 1891 aveva realizzato per lui il progetto per la copertina di *Suites pour piano* nel quale compare Andrée mentre suona il piano in un elegante interno borghese, ascoltata da Bonnard stesso e da suo marito, situati, secondo un pro-



257. P. Bonnard, *Intimité*, 1891, Parigi, Musée d'Orsay



258. P. Bonnard, *L'Exercice*, 1890, collezione privata

¹⁴ Sulla grafica di Bonnard, si vedano F. BOUVET (a cura di), *Bonnard: l'œuvre gravé*, Flammarion, Paris 1981; *Pierre Bonnard. The Graphic Art*, catalogo della mostra (New York, Houston, Boston, 1989-90), a cura di C. Ives, H. Giambruni, S.M. Newman, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989. Per una panoramica sull'attività, cfr. C. IVES, *An Art for Everyday*, in *ivi*, pp. 3-38.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 18-25.

cedimento compositivo tipico dell'artista al limite del bordo esterno del riquadro in primissimo piano. Si trattava di un espediente derivato dalla stampa giapponese di Hiroshige che l'artista sperimentava spesso tra il 1891 e il 1893 e che ne costituiva in un certo senso la firma, emergente in alcune opere pittoriche realizzate nello stesso 1891 il cui capolavoro è *Intimité* del Musée d'Orsay in cui l'ardito primissimo piano della mano con la pipa rappresenta non solo un raffinato espediente formale, ma la registrazione della contemporanea presenza dell'artista al di qua e al di là della tela.

Se nel ritratto di *Andrée Bonnard avec ses chiens* l'influsso giapponese appare mediato dalla pittura di Mary Cassatt, che quell'anno aveva avuto una personale importante da Durand-Ruel, ne *L'Exercice* (1890, collezione privata, fig. 258), questo aspetto emerge del tutto. Il ritmo paratattico a mo' di fregio dei soldai in fondo in contrasto col soldato di spalle in primissimo piano a sinistra, i colori vivi e puri, pur nella gamma ristretta di toni, dichiarano le intenzioni del giovane pittore verso una pittura intesa come organizzazione armoniosa di linee e colori su una superficie¹⁶. L'attenzione all'impaginazione siffatta era frutto di numerosi studi per il dipinto a cui aveva consacrato un intero taccuino nel quale si trovano diversi esempi di *mise-en-page* ispirati alla stampa giapponese¹⁷. Il *gran cahier* del 1892, invece, contiene il progetto per *Petit solfège illustre* del 1893¹⁸, la prima opera definitiva che realizzò per Terrasse, a cui si legava anche lo studio di copertina del 1891 poiché vi lavorava almeno dall'aprile 1891, come testimonia una lettera a Vuillard dalla quale emerge chiaramente la volontà di unire tradizione della minatura e stampa giapponese in un *mélange* "primitivizzante": «Je ne sais pas comment tirer quelque chose de mon *Solfège*. Il faut que je pense aux décorateurs de missel des temps passés ou aux Japonais mettant de l'art dans des dictionnaires encyclopédiques pour me donner du courage»¹⁹.

Come per Vuillard, le prime opere di Bonnard erano tutte legate al suo rapporto con la famiglia, anche con quella appena formata da sua sorella, sua principale musa prima dell'arrivo di Marthe (1893), che assunse un valore del tutto nuovo dopo la nascita dei nipoti. L'immagine della maternità, infatti, fu quella che più stimolò le opere di Bonnard in quel

¹⁶ Le linee guida della poetica di Bonnard ai suoi esordi emerge da un'intervista, legata alla mostra dei pittori Impressionistes et Symbolistes da Barc de Boutteville nell'autunno del 1891, su «L'Echo de Paris», 28 dicembre 1891. Sono intervistati vari artisti, ma tutti si trovano d'accordo sul minimizzare le tendenze ed esaltare l'individualità, secondo un *leitmotiv* della pittura moderna ottocentesca. «Pas de théories, pas des écoles. Il n'y a que de tempérament», riasumeva, ad esempio, Louis Antequin. Emergeva ancora viva l'avversione per la pittura da Salon e delle sue glorie, Meissonier, Cabanel, Carolus-Duran; i modelli di riferimento sono invece gli impressionisti e Cézanne, da un lato, Degas, Forain e Redon, da un altro. Denis e Bonnard esprimono dichiarazioni di poetica molto esplicite. Per Denis la pittura si riduce, come nelle celebre dichiarazione di poetica dell'articolo del 1890, *Définition du néo-traditionnisme*, a puri valori di superficie: «je pense qu'avant tout une peinture doit orner. Le choix des sujets et des scènes n'est rien. C'est par la surface colorée, par la valeur de tons, par l'harmonie des lignes que je prétend atteindre l'esprit, éveiller l'émotion». Bonnard, dal canto suo, riconosciuto come decoratore e illustratore molto ammirato, affermava che «la peinture doit être surtout décorative. Le talent se révélera dans la façon dont les lignes seront disposées» e anche lui, come gli altri rimarcava la propria individualità: «je ne suis d'aucune école. Je cherche uniquement à faire quelque chose de personnel».

¹⁷ Cfr. P. VERNON, *Les Carnets de croquis de Pierre Bonnard*, Ides et Calendes, Neuchâtel 2007, II, *Carnet de 1890*, in particolare pp. 20, 28, 31, 33, 37, 39, 54, 56, 60-61, 71.

¹⁸ Cfr. *ivi*, III.2, *Grand cahier de 1892*, pp. 91-92, 95, 115.

¹⁹ Lettera inviata dalla Villa Bach di Arcachon, il 13 aprile 1891, in A. TERRASSE (a cura di), *Bonnard/Vuillard Correspondance*, Gallimard, Paris 2001, pp. 16-17. Nell'ottobre del 1893, Bonnard diede notizia a Vuillard che *Petite Solfège* era in stampa. Cfr. lettera inviata da Grand-Lemps, il 15 ottobre 1893, in *ivi*, pp. 30-31.

259. P. Bonnard, *Scène de Famille*, 1892 (litografia)260. P. Bonnard, *Scène de Famille*, 1892 (litografia)261. P. Bonnard, *Petite solfège*, 1893, retrocopertina (litografia)

momento²⁰. Sempre in una lettera a Vuillard, scritta a Le Grand-Lemp subito dopo la nascita del suo primo nipote, nell'agosto del 1892, al ritorno da un viaggio, confidava all'amico come lui fosse «mille fois épaté par la frimousse de [son] neveu» che per tutto quello che aveva visto nelle sue peregrinazioni²¹.

Sono numerose le opere di grafica, soprattutto dedicate alla famiglia Terrasse, che Bonnard elaborò in questo torno di anni. Nella prima litografia, *Scène de Famille* (1892, fig. 259), spiccano chiaramente i riferimenti a Gauguin e soprattutto al Giappone, in particolare nell'impaginato ardito che pone al centro il bambino tra il nonno di spalle e la mamma che entra nell'inquadratura solo per una porzione minima, e per lo stile a grandi macchie colorate. A essa si connette l'altra *Scène de Famille* (fig. 260) dove compare il pittore stesso che emerge dal bordo in basso a destra, di spalle e quasi incastrato nel motivo a scacchi dell'abito di Andrée e al quale fa da contrappunto il cespuglio in alto a sinistra. Da queste immagini, come dai disegni preparatori, emerge una perizia compositiva fondata su una semplificazione formale e cromatica di estrema eleganza visiva. Probabilmente fu il legame stesso con il cognato, insegnante di pianoforte e attento alle questioni pedagogiche del suo mestiere, a spingere il pittore a interessarsi sempre più a tali tematiche; del resto, il *Petite solfège* rientrava in quell'ottica e, in particolare, l'immagine per la retrocopertina, una scena familiare in un interno (fig. 261), esplicava da sola le intenzioni della nuova poetica. Da un punto di vista stilistico emergono gli elementi che caratterizzavano le stampe di quegli anni, come la linea

²⁰ Su questi temi si veda, H. GIAMBRUNI, *Domestic Scenes*, in *Pierre Bonnard. Graphic art*, cit., pp. 44-52.

²¹ Lettera inviata da Le Grand-Lemp il 16 agosto 1892, in TERRASSE (a cura di), *Bonnard/Vuillard*, cit., p. 21.



262. M. Cassatt, *Maternal Caress*, 1891



263. M. Cassatt, *In the Omnibus*, 1891



264. E. Vuillard, *Jardins public*, Parigi, 1894, Musée d'Orsay (pannello centrale)

“spumosa” derivata dall’*affiche* della France-Champagne o i *patterns* decorativi di stoffe e carta da parati, che accentuano il carattere bidimensionale.

Probabilmente, nell’elaborare tali immagini, Bonnard può aver messo in campo alcune suggestioni ricevute dalla citata esposizione di Mary Cassatt da Durand-Ruel nel 1891, nella quale la pittrice americana presentava composizioni, ispirate a Utamaro, sul tema della maternità (fig. 262)²². Le stampe colorate della Cassatt rappresentano alcuni aspetti della vita quotidiana femminile con una misurata miscela di linee – che, sottili, delineano i contorni delle figure – e campiture, sia piatte che decorate; lo spazio è molto contratto e negli interni spesso la prospettiva scivola via secondo il modello giapponese. Il risultato era una sintesi distillata di temi e immagini di vita moderna e stilemi orientali. In questi termini quelle stampe offrirono ai giovani pittori dell’avanguardia alcuni spunti sia formali che tematici che si evidenziano non solo in Bonnard, ma anche in Vuillard, ad esempio, come sembrano testimoniare alcune affinità tra le figure di *In the Omnibus* (fig. 263) e il gruppo nel pannello centrale di *Jardins public* (1894, Parigi, Musée d'Orsay, fig. 264).

Le *Petites scènes familiales* de Claude Terrasse, del 1895, sono altrettanto legate a questo aspetto. Sono brani per pianoforte realizzati dal compositore e destinate ad essere suonate in famiglia. I temi scelti sono ripresi dalla quotidianità della vita provinciale e le immagini che l’accompagnano rappresentano brani di vita domestica borghese, ma come se fossero assorbite dalla dimensione astrattizzante e fantastica propria della musica, eseguite con stile corsivo, in bianco e nero.

Le tematiche familiari elaborate nell’opera grafica, dunque, furono il primo passo verso l’elaborazione di una poetica familiare che ebbe i suoi frutti maggiori nei dipinti realizzati tra il 1893 e il 1900 per lo più alla villa paterna “Le Clos” a Le Grand-Lemp.

²² GIAMBRUNI, *Domestic Scenes*, cit., pp. 45-46; sulla serie della Cassatt, N. MOWLL MATHEWS, B. STERN SHAPIRO, *Mary Cassatt: The Color Prints*, catalogo della mostra (Washington, Boston, Williamstown, 1989-90), Abrams, New York 1989.

VII.3. *La memoria del tempo passato*

Tra i dipinti realizzati in quei soggiorni nell'ultimo scorcio del secolo, emergono in maniera netta i ritratti eseguiti a tavola durante i pasti dei bambini. Il tema della colazione ha una lunga tradizione nella pittura francese, che quasi si potrebbe definire autoctona, a partire almeno dal Settecento, con Chardin e Boucher, ripreso in parte dall'illustrazione tardoromantica e poi da Manet e Monet negli anni Sessanta per giungere a Caillebotte nell'età dell'impressionismo. Rispetto a tali precedenti, tuttavia, divergono in Bonnard sia i presupposti tematici – dando spazio ad una dimensione modesta e feriale, fatta di piccoli momenti di vita familiare e di sedimentazione delle abitudini quotidiane – sia pittorici, in quanto non vi era in lui nessuna volontà di studiare gli effetti di luce di un interno, quanto la necessità, da un punto di vista stilistico, di accordare oggetti, personaggi e sfondo sulla superficie come evidente in *Le Corsage à carreaux* (1892, Parigi, Musée d'Orsay D 36)²³, tra i primissimi esempi di trattazione del tema. Se in una fase iniziale dipinti di tal genere databili al 1893 sono vicini alle coeve litografie (ad esempio *Grand-mère, mère et enfant*, Saint-Claude, Musée de l'Abbaye, fig. 265), a mano a mano che si avvicina e si supera la metà del decennio, l'*à plat* giovanile tende a ridursi. Ad ogni modo, il punto di vista scoriato dall'alto verso il basso e la prospettiva che tende a ribaltarsi, denunciano ancora un retaggio giapponese.

Grand-mère et enfant (1894, Leeds Art Gallery, D 64, fig. 269), *Grand-mère et enfant* (1894, Budapest, Szépművészeti múzeum, D 69, fig. 266), *Enfant mangeant des cerises* (1895, Dublino, The National Gallery of Ireland, fig. 268), *Le Repas des enfants* (1895, New York, The Metropolitan Museum of Art, D 105, fig. 267, tav. XL) sono tutti raggruppati per affinità di tematica, composizione e *mise en page*. In questo gruppo rientra anche il ritratto della nonna di Bonnard con il suo piccolo bisnipote (1897, collezione privata, D 160, fig. 270), dove il volto della vecchia sembra riprendere quasi le fattezze di una caricatura di Daumier.

A partire da alcuni dipinti a cavallo tra il 1895 e il 1896, in particolare da *L'enfant qui déjeune* (collezione privata, D 106) il piatto che sbalza in avanti, si configura come una delle prime attestazioni del *leitmotiv* figurativo del piano del tavolo in avanti e che diventerà abituale a partire dai dipinti del 1899.

Intorno al 1898 nelle rappresentazioni dei pasti inizia a comparire con una certa evidenza la lampada che in alcune opere occupa una posizione centrale. Si tratta di *Déjeuner sous la lampe* (1898, Parigi, Musée d'Orsay, D 177, fig. 271, tav. XLI), *Sous la Lampe* (1899, Parigi, Musée d'Orsay, D 213), *Table servie sous la lampe* (1899, collezione privata, fig. 272, tav. XLII) vicina a *La lampe* (1899 ca., Flint Institute of Arts, D 210, fig. 273, tav. XLIII) dove la lampada verde è la vera protagonista della scena in particolare con il pomel-

²³ I numeri tra parentesi preceduti da una D, quando presenti, si riferiscono al catalogo generale dell'opera pittorica dell'artista, in particolare del primo volume (fino al 1905): J. e H. DAUBERVILLE, *Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, I, Bernheim, Paris 1965.



- 265. P. Bonnard, *Grand-mère, mère et enfant*, 1893, Saint-Claude, Musée de l'Abbaye
- 266. P. Bonnard, *Grand-mère et enfant*, 1894, Budapest, Szépművészeti múzeum
- 267. P. Bonnard, *Le Repas des enfants*, 1895, New York, The Metropolitan Museum
- 268. P. Bonnard, *Enfant mangeant des cerises*, 1895, Dublino, The National Gallery of Ireland)
- 269. P. Bonnard, *Grand-mère et enfant*, 1894, Leeds Art Gallery
- 270. P. Bonnard, *Grand-mère et enfant*, 1897, collezione privata



271. P. Bonnard, *Déjeuner sous la lampe*, 1898, Parigi, Musée d'Orsay

272. P. Bonnard, *Table servie sous la lampe*, 1899, collezione privata

273. P. Bonnard, *La lampe*, 1899 ca., Flint Institute of Arts

274. P. Bonnard, *Dîner de l'enfant à la lampe verte*, 1898-99, già Christie's

275. E. Vuillard, *Intérieur à la suspension*, in *Paysages et intérieurs* 1899



lo d'ottone che riflette gli oggetti e i personaggi circostanti, concludendo, in un certo senso, il circolo della tavola. A quest'ultima opera potrebbe inoltre collegarsi, per la presenza della lampada verde, *Dîner de l'enfant à la lampe verte*, comparsa in un'asta di Christie's, a New York, nel 2005 (fig. 274, tav. XLIV)²⁴.

Il *déjeuneur* o il *souper* sotto una lampada era un tema ricorrente nella grafica popolare e satirica di quegli anni²⁵. Nondimeno, nell'ambiente simbolista francese legato all'intimismo, la lampada era l'elemento centrale. Essa si poteva legare alle tipiche tematiche assorbenti della lettura (tipica l'immagine del nabi ungherese József Ripp-Rónai, *La liseuse avec lampe*, 1894) o del cucito. La luce soffusa e la penombra che rendevano tutto l'intorno vago e indefinito trovava chiara rispondenza nelle poetiche pittoriche ispirate in particolare da Mallarmé, cioè ad un'attenzione non agli oggetti ma gli effetti che producono, alle suggestioni che emanano. La lampada era, dunque, il dispositivo che permetteva di trasformare la vita di tutti i giorni in un mistero. Da questo punto di vista la suggestione più importante veniva, però, da Maurice Maeterlinck che fece della luce della lampada e della semi oscurità un motivo centrale della nuova drammaturgia simbolista²⁶; Vuillard fu direttamente influenzato da lui e certamente anche Bonnard. Nondimeno la lampada sospesa rappresentava il simbolo della riunione domestica intorno alla tavola da pranzo e in questo senso essa era rappresentata in tutta la sua importanza come si evince dalla litografia dedicata da Vuillard all'*Intérieur à la suspension* in *Paysages et intérieurs* (1899, fig. 275).

Nel dramma *Intérieur* di Maeterlinck messo in scena dal Théâtre de l'Œuvre il 15 marzo 1895 con scenografie di Denis²⁷, che come in un quadro nel quadro rappresenta la sala di una casa vista da una finestra, dall'esterno. I personaggi all'interno non recitano eseguono solo una pantomima della vita quotidiana. La didascalia di Maeterlinck recita:

«Un vieux jardin planté de saules. Au fond une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table, regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sur l'épaule gauche de la mère. Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres».

²⁴ Christie's New York, *Impressionist and Modern Art* (sale 1515, New York, 5 maggio 2005), lot. 203. Il catalogo rileva che la provenienza del dipinto è la collezione di Fernand e Beatrice Leval. Uno di questi ultimi due dipinti potrebbe essere stata esposta a Roma nel 1913, alla sala dell'impressionismo francese della Prima Secessione romana. Sull'arte francese alla mostra si rimanda, a M. PICCIONI, *La vocazione internazionale della Secessione romana e la "Sala degli Impressionisti Francesi" del 1913. Gli artisti, le opere e la ricezione critica*, in *Secessione romana 1913-2013. Temi e problemi*, a cura di Manuel Carrera, Jolanda Nigro Covre, Bagatto Libri, Roma 2013, pp. 150-162. In quella circostanza non erano emersi dati sufficienti per riuscire a identificare l'opera.

²⁵ Sul rapporto tra Nabis e grafica popolare si rimanda a *The Nabis and the Parisian Avant-garde*, catalogo della mostra (New Brunswick, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1988), a cura di P. Eckert Boyer, Rutgers University Press, New Brunswick-London 1988.

²⁶ Cfr. *supra*, capitolo VIII, § VIII.2

²⁷ Cfr. G. ALTAMURA, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista: Una biografia teatrale (1869-1899)*, aAccademia University Press, Torino 2013, p. 195-196



276. P. Bonnard, *Maison dans la cour*, in *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899)



277. P. Bonnard, *Femme arrosant un géranium à sa fenêtre*, 1895, New York, Marlene e Spencer Hays Collection

L'immagine di una famiglia intorno alla tavola e sotto una lampada poteva tranquillamente essere un'immagine pensata nello stesso tempo da Bonnard, catturata ad esempio da una visione accidentale come quelle prese dalla porta nel 1898, benché in quelle raffigurazioni il bambino si accorge del pittore che lo osserva e gli ricambia lo sguardo. Tuttavia, per quel che concerne il rapporto con la finestra, il procedimento di Maeterlinck era opposto a quello che solitamente usava Bonnard, rivolto cioè dal fuori al dentro. Viceversa, il pittore, soprattutto nelle opere successive, utilizzerà la finestra come sistema di inquadramento di un'immagine verso l'esterno – attualizzando una pratica già utilizzata dall'impressionismo, da Monet a Caillebotte – e che ha un chiaro esempio nella veduta di *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899, fig. 276), benché in un piccolo olio databile intorno al 1895, *Femme arrosant un géranium à sa fenêtre* (New York, Marlene e Spencer Hays Collection, fig. 277) lo sguardo finisca sulla finestra di fronte, il cui telaio occupa precisamente i confini del quadro, ma senza penetrare all'interno dell'appartamento.

Tuttavia se *Intérieur* era la *pièce* in cui si esprimeva al meglio l'idea del “tragico quotidiano” teorizzata dallo scrittore belga, questo aspetto non trovava rispondenza nella visione ottimistica di Bonnard a contatto con la sua famiglia. Quando la casa di campagna si riempiva dei suoi nipoti, il pittore era incantato da quel mondo infantile che adorava. Gli interni serali erano il complemento dei giochi all'aperto in estate a Le Grand-Lemp e la luce artificiale creava un'atmosfera di protezione materna piuttosto che di tensione.

Tornando ai dipinti, sempre introno al 1898, Bonnard realizzò alcuni lavori che erano caratterizzati dalla rappresentazione di vedute accidentali come *Petit garçon dans la salle à manger* e *Intérieur* (collezioni private, D 220 e D 282, figg. 278-279), ai quali va collegato



278. P. Bonnard, *Petit garçon dans la salle à manger*, collezione privata

279. P. Bonnard, *Intérieur*, 1898, collezione privata

280. P. Bonnard, *Intérieur*, 1898 ca., Algeri, Musée des Beaux-Arts

anche l'*Intérieur* del Musée des Beaux-Arts di Algeri (solitamente datato al 1892, ma stilisticamente coevo a questi, fig. 280) che immettevano nelle tematiche intimiste familiari un modello compositivo fondato sulla doppia inquadratura dell'immagine centrale – da parte della cornice e della porta – già individuato nel 1896 in *Devant la glace ou Le miroir* (D 140), dipinto intorno al 1896²⁸ e che sarebbe stato in seguito uno dei principali sistemi di composizione dei dipinti.

Le *salles à manger* del 1899 segnano un decisivo distacco rispetto alle opere precedenti. In queste rappresentazioni comincia, infatti, ad emergere ormai chiara quell'idea di visione tipica del pittore, cioè di riproduzione che segue il movimento dell'occhio nel percepire e registrare quanto vissuto. Il punto di riferimento è di nuovo il *Déjeuner* di Caillebotte; come visto, questi aveva spostato la presenza del pittore dall'esterno della scena – come aveva fatto Monet, nel 1868, nel *Déjeuner* di Francoforte – a partecipante diretto della scena, facendo coincidere l'immagine esattamente con il suo punto di vista che contemplava nella visione anche quanto vedeva al di sotto di uno sguardo prospettico tradizionale. Bonnard aveva certamente in mente questo esempio; tuttavia altri furono i modelli che offrivano una visione siffatta, del resto ripresa nel 1892 anche dall'amico Vuillard in *À table, le déjeuner* (1895, collezione privata, IV-79, fig. 281). L'idea di fondo era quella di una resa fortemente scorciata dall'alto verso il basso come se si fosse vista la scena stando in piedi, riprendendo in questo senso lo stesso principio visuale che adottava per ritrarre le scene di strada dalla finestra o con le quali aveva ripreso le ballerine all'opera in un delizioso dipinto del Musée d'Orsay (*Le Ballet*, 1896 ca. D 143).

La derivazione di questa modalità di visione si connette con la precedente esperienza più intrinsecamente nabi, fondata sul secondamento della planarità della superficie. In accordo con Terrasse, questa piattezza, che implicava un ribaltamento quasi totale della profondità spaziale verso la superficie, era lo strumento adatto per rendere l'idea del percorso della visione compiuto dal pittore (e dunque del fruitore), poiché «l'œil du peintre donne aux objets une valeur humaine, et reproduit les choses telles que les voit un œil humain. Et cette vision est *mobile*, et cette vision est *variable*»²⁹. Questo aspetto che fu radicalizzato negli *intérieurs* maturi, era *in nuce* nei dipinti realizzati a Le Grand-Lemp, nel 1899.

Tra di essi si segnalano, da una parte *La Petite fille au chat* (collezione privata, D 206) e *La Petite déjeuner* di Misia (collezione privata, D 217), più in linea con le composizioni precedenti, dall'altra *Le Repas* o *La Collation* o *La Table* (collezione privata, D 212, fig. 283, tav. XLVI), *Le Déjeuner (La salle à manger)* della Fondazione Bührle di Zurigo (fig. 282, tav. XLV), e forse, ma con beneficio del dubbio, di Budapest che potrebbe essere più tardo, ma comunque rientrando in questo ordine di opere. In tutte l'elemento comune è la frutta sul tavolo che sbalza in superficie con una evidente forzatura prospettica già utilizzata da Cézanne in alcune nature morte. A queste si collega anche un *Intérieur* o *Salle à manger* (D 215, fig. 284), nel quale il tavolo – rettangolare e non rotondo – appare una prima

²⁸ Sotheby's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, (sale N08899, New York, 07 novembre 2012), lot. 385.

²⁹ Cit. in TERRASSE, *Bonnard cit.*, p. 31



281. E. Vuillard, *À table, le déjeuner*, 1895, collezione privata

282. P. Bonnard, *Le Déjeuner (La Salle à manger)*, 1899, Zurigo, Fondazione Bührle Collection

283. P. Bonnard, *Le Repas o La Collation o La Table*, collezione privata

284. P. Bonnard, *Intérieur o Salle à manger*, 1899, collezione privata



attestazione del motivo dominante degli esiti maturi, visti in apertura di capitolo.

Il tema generale del pasto serale dei bambini, e quello particolare del rapporto di intimità tra nonne e nipoti, aveva per il pittore un significato che andava oltre il semplice – comunque puro e incondizionato – affetto. È evidente che per Bonnard il tavolo rotondo illuminato dal grande lampadario aveva un significato importante; se da una parte egli si riacciava a Monet che aveva fatto del pasto infantile un motivo centrale, d'altro canto il pittore aveva introiettato i cambiamenti antropologici e sociali che vedevano nel tavolo alla luce della lampada lo spazio moderno della socialità familiare.

Gli interni dipinti a Le Grand-Lemp avevano per Bonnard un valore importante di ricordo³⁰. Le persone e gli oggetti raccontano storie, sono carichi di memoria, riattivano anche involontariamente ricordi lontani, come sarà per Proust³¹. In quei luoghi e in quelle azioni ripetute, sempre uguali a se stesse, cariche però di certezze, il pittore ritrovava l'atmosfera della sua infanzia. I suoi nipoti sono in un certo senso il suo rispecchiamento e il suo prolungamento, in altre parole il suo ritorno all'infanzia. La nonna (intesa sia la nonna di Bonnard, sia sua madre) rappresenta la depositaria della memoria familiare e colei che passa la saggezza alle generazioni future; lei è sempre presente perché è il passato, l'incarnazione della memoria³². Si tratta dunque di dipinti carichi di emotività che per questo non possono essere resi in maniera obiettiva. La memoria rende irreali le immagini, le semplifica, le manipola: quei dipinti appaiono brumosi, evanescenti, smaterializzati a volte, perché sono carichi di quel ricordo di calore familiare.

In altre parole la realizzazione di quei dipinti soddisfacevano la doppia funzione di rendere omaggio alla sua famiglia e allo stesso tempo di procedere ad un lavoro sulla memoria che riconducesse il pittore al tempo passato. In sostanza si trattava di un viaggio a ritroso verso il recupero del suo tempo infantile trascorso a Le Grand-Lemp attraverso un procedimento che anticipa, concettualmente e in tono minore, il grande lavoro proustiano. D'altro canto, la *Recherche* e in particolare *Dalla parte di Swann* (1913), il libro che apre la monumentale opera e che racconta dell'infanzia del protagonista, non manca di questa caratterizzazione dell'*intérieur* come luogo della memoria familiare e personale³³. Anche a Combray come a Le Grand-Lemp, la sala da pranzo era il luogo di riunione familiare, quella «sala, dove la grande lampada appesa, ignara di Golo e di Barbablù ma che sapeva tutto dei miei parenti e del manzo in casseruola, spandeva la sua luce ogni sera»³⁴. Il fascio di luce elettrica equiparabile a quello di una lampada, per certi versi, era la metafora usata da Proust per indicare il limite di quanto, prima della rivelazione della *madelaine*, riusciva

³⁰ Su questi temi si veda, N. WATKINS, *Bonnard*, ed. francese, Phaidon, London 2003 (I ed. 1994), pp. 52-59.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 56-59. Come Proust, Bonnard è affascinato da come la memoria rimodelli la materia. Quest'ultima «spessa e come raggrumata» esprime «una naturalezza tutta evocativa, magicamente trapassata nei filtri della memoria». Ancora, «tra le pieghe della 'memoria' si inseriva l'emozione' alla ricerca dell'immagine (l'artista che guarda "attorno a lui e in lui")», e dopo averla trovata, il pittore sapeva ricondurla felicemente all'esterno, rendendola visibile, circondata dell'atmosfera sentimentale di cui l'aveva caricata», cfr. MARTINI, *Gli inizi difficili di Pierre Bonnard*, cit., pp. 262-263, 274.

³² Cfr. WATKINS, *Bonnard*, cit.

³³ Su alcuni di questi aspetti si veda il recentissimo volume di mua.

³⁴ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu - Du côté de chez Swann* (1913), tr. it. G. Raboni, *Alla ricerca del tempo perduto I - Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milano 2012 (I ed., Meridiani Mondadori, Milano 1998), p. 11.

a ricordare dei soggiorni a Combray, luce che illuminava il teatro degli unici avvenimenti davvero importanti per lui: il pasto, il bacio della madre, la sofferenza subita dal bacio mancato:

«E così ogni volta che svegliandomi di notte mi ricordavo di Combray, per molto tempo non rividi che quella sorta di lembo luminoso ritagliato nel mezzo di tenebre indistinte, simile a quelli che l'accensione di un bengala o un fascio di luce elettrica rischiarano e isolano in un edificio che resta per le altre parti sprofondata nel buio: abbastanza largo alla base, il salottino, la sala da pranzo, l'imbocco del viale non illuminato dal quale sarebbe comparso il signore Swann, ignaro responsabile le mie tristezze, il vestibolo nel quale mi sarei avviato verso il primo gradino della scala, che era così crudele salire che continuava da sola il tronco fortemente assottigliato di questa piramide irregolare; E, al vertice, la mia camera da letto [...]; in breve, visto sempre alla stessa ora, isolato da tutto ciò che poteva esistere intorno, si stagliava, unica presenza nell'oscurità, lo scenario strettamente indispensabile [...] al dramma della mia svestizione»³⁵.

Anche in Proust il momento della colazione domenicale assume un significato importante che descrive con l'attenzione di una natura morta. La colazione di Eleulie è un catalogo di odori, sapori e colori stagionali.

Le prime opere proustiane, *Jean Santeuil* e le *Plaisir et le jour*, scritte negli anni di collaborazione alla «Revue blanche» – cioè gli anni in cui Bonnard realizzava le sue colazioni – nascondevano in potenza alcuni aspetti delle poetiche poi affrontate nella *Recherche*.

In quelle opere, ad esempio, affiorava l'attenzione ai piccoli fatti della vita, si cominciava a prediligere il quotidiano rispetto alle grandi epicità³⁶, un simbolismo delle piccole cose organiche, come il cibo. Proust già negli anni Novanta, dunque, sottometteva la trama alla descrizione del quotidiano che rappresentava una componente sostanziale del simbolismo francese.

Il *fil rouge* che legava le due esperienze era senz'altro quello intrecciato da Bergson e dal suo pensiero sulla memoria. Nel 1896, infatti, era uscito il suo *Matière et mémoire*, testo incentrato sul concetto di percezione e soprattutto sull'idea di 'immagine' come filtro tra le cose e la loro rappresentazione; la memoria (intesa come luogo di deposito del passato e del vissuto, dunque soggettiva) è lo strumento che permette la percezione, cioè il riconoscimento delle immagini.

Negli stessi anni, inoltre, da un punto di vista letterario questi aspetti feriali spiccavano nella poesia di Francis Jammes, autore che ostentava attenzione nei confronti delle piccole cose, estremamente apprezzata da André Gide. Le sue opere esprimevano la necessità interiore di esprimersi con semplicità, come evidente nel poema drammatico *Un Jour* – uscito il 30 settembre 1895 sul «Mercure de France» – nel quale, alla semplicità quotidiana del giorno qualunque fa da controcanto l'alito misterioso che circonda la vita umana, in-

³⁵ *Ivi*, p. 45.

³⁶ A. HENRY, *Proust*, Paris 1986, p. 124. Per questi argomenti si veda anche L. De Maria, *Introduzione - L'eterno desiderio, l'eterno rimpianto della vita*, in PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pp. X-XV.

carnata dalla voce dell'anima³⁷. Semplicità delle piccole cose di ogni giorno e pieno di dolci ricordi infantili. E anche in questo testo il momento centrale è il pasto nella sala da pranzo nel quale la semplicità dei gesti e dall'intimità³⁸. Semplicità della tematiche che si riverbera nella semplicità dello stile elencatorio, ad esempio basata sull'elenco delle cose familiari, una dichiarazione di poetica che trasfigura il poeta in un semplice cacciatore³⁹. Semplicità, monotonia, gesti ripetuti, tenerezza che si trova al confine tra immagine di sogno e realtà. Nel 1897, nel suo manifesto poetico uscito sul «*Mercure de France*», *Le Jammisme*, il poeta sottolineava l'esigenza della semplicità nella materia poetica che non significava non parlare delle eterne verità dell'uomo, il tutto sostanziato da una fede religiosa che rendeva nondimeno il visibile e la verità «est la louange de Dieu»:

«Toutes choses sont bonnes à décrire lorsqu'elles sont *naturelles*; mais les choses naturelles ne sont pas seulement le pain, la viande, l'eau, le sel, la lampe, la clef, les arbres et les moutons, l'homme et la femme, et la gaieté. Il y a aussi parmi elles, des cygnes, des lys, des blasons, des couronnes et la tristesse. Que voulez-vous que je pense d'un homme qui, parce qu'il chante la vie, veut m'empêcher de célébrer la mort, ou inversement; ou qui, parce qu'il dépeint un thyrses ou un habit à pans d'hermine, veut m'obliger à ne pas écrire sur un râteau ou une paire de bas?»⁴⁰

Punto di arrivo della poetica espressa nel manifesto è la raccolta *L'Angelus*, nella quale un posto centrale è occupato dalla reminiscenza del passato attraverso la memoria, rievocato attraverso le «vieilles reliques», tra le quali le «vieilles maisons»⁴¹. Il terreno dell'elezione del ricordo venato di nostalgia è quello dell'infanzia e i ricordi sono legati a oggetti della vita quotidiana, come le immagini d'Epinal o l'interno di una «maison veillotte»⁴². In questo contesto centrale è la poesia *La Salle à manger* che, come afferma Grazia Del Treppe, è «un inno alle piccole cose cariche di significati affettivi, custodi della vita e del ricordo di chi è vissuto accanto a loro»⁴³, laddove le cose hanno una propria anima che aiuta a riconnettere l'autore al proprio passato:

Il y a une armoire à peine luisante
qui a entendu les voix de mes grand-tantes,
qui a entendu la voix de mon grand-père,
qui a entendu la voix de mon père.
À ces souvenirs l'armoire est fidèle.
On a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,
car je cause avec elle.

³⁷ Cfr. G. DEL TREPPO, *L'Angelus di Francis Jammes. Un profilo critico, letterario, spirituale*, Lampi di stampa, Milano 2010 s.p. [57].

³⁸ Cfr. *ivi*, s.p. [59-61].

³⁹ Cfr. *ivi*, s.p. [64].

⁴⁰ F. JAMMES, *Le Jammisme*, in «*Mercure de France*», XXI (1897), p. 492.

⁴¹ Cfr. DEL TREPPO, *L'Angelus*, cit., s.p. [103].

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *ivi*, s.p. [108].

Il y a aussi un coucou en bois,
 Je ne sais pourquoi il n'a plus de voix.
 Je ne veux pas le lui demander.
 Peut-être bien qu'elle est cassée,
 la voix qui était dans son ressort,
 tout bonnement comme celle des morts.

Il y a aussi un vieux buffet
 qui sent la cire, la confiture,
 la viande, le pain et les poires mûres.
 C'est un serviteur fidèle qui sait
 qu'il ne doit rien nous voler.

Il est venu chez moi bien des hommes et des femmes
 qui n'ont pas cru à ces petites âmes.
 Et je souris que l'on me pense seul vivant
 quand un visiteur me dit en entrant:
 – Comment allez-vous, monsieur Jammes?⁴⁴

Tale legame tra semplicità, verità e essenza universale (anche l'afflato religioso se si pensa a Denis o Bernard) che informava nei circoli simbolisti tangenti alla «Revue blanche» – attorno ai quali anche Jammes, del resto, in parte orbitava⁴⁵ – trovava delle tangenze con la poetica del Bonnard delle *salles à manger*, dove ogni oggetto o azione quotidiana ogni gesto si riconnetteva a un qualcosa di esistenziale, profondo, ineffabile e indicibile a parole chiare. La narrazione scompare del tutto e il rapporto si dà solo per elementi intrinsecamente artistici. La tematica infantile emerge non solo in quanto contenuto, ma anche in quanto forma. La semplicità delle linee quasi abbozzate rimandano a quella ricerca di primitività, di ritorno all'infanzia. Duplice via del ritorno alle origini espressa in una sintesi di forma e contenuto. Anche qui vi è una tangenza con Jammes, quando affermava che il poeta doveva muoversi «comme des enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle d'écriture»⁴⁶.

Una componente fondamentale è l'idea di primitivismo che i Nabis ricercano nell'arte: i concetti che si formano nel cervello, spontaneamente e senza filtri, li porta a scegliere una *naïveté* che si esprime con forme abbozzate, quasi infantili. Del resto, siffatta sovrapposizione di forma e contenuto, nonché l'idea che questa si riconnetti a quel mondo infantile rappresentato, rimandava all'idea stessa che Bonnard aveva delle vacanze alla villa Le Clos, viste come «un ritorno al paradiso terrestre, a l'innocenza dell'infanzia»⁴⁷. La ricerca e la fuga verso un mondo primigenio, puro, incorrotto e innocente si legava, in un certo qual

⁴⁴ *La Salle à manger*, in F. JAMMES, *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir, 1888-1898*, Mercure de France, Paris 1898, pp. 62-63.

⁴⁵ Jammes pubblicò due poesie sulla rivista nel 1899, accompagnate da un ritratto xilografico di Vallotton. Cfr. F. JAMMES, *Deux éloges*, in «La Revue blanche», XVIII (1899), pp. 607-610.

⁴⁶ JAMMES, *Le Jammisme*, cit.

⁴⁷ WATKINS, *Bonnard*, cit., p. 16

modo, alle istanze filo-anarchiche che si respiravano a Montmartre e intorno alla «Revue blanche» e al Théâtre de l'Œuvre, dove l'alito libertario era alimentato da Félix Fénéon e Alfred Jarry⁴⁸. In Bonnard – legato a questi ultimi da una stretta amicizia – il ritorno ad un'età dell'oro non era espresso con una fuga in un passato fuori dal tempo (ad esempio, in *Au temps d'harmonie* di Signac) o dalla modernità (la di Gauguin da Parigi, in Bretagna prima, a Tahiti poi), ma per mezzo di uno stile volutamente primitivo e infantile, che concettualmente si legava alle tematiche dei bimbi e della colazione. Nell'arte del pittore, in altri termini, *primitivo* (inteso come puro, vergine, non colto o non corrotto dalla società) era inteso nell'accezione di *ingenuo* e ironico, che bene si adeguava ai suoi mezzi espressivi. I massimi risultati in questi termini furono ottenuti nella realizzazione delle trecento marionette per il Théâtre des Pantins, dove collaborava con Terrasse, Franc-Nohain e Jarry, il cui apice fu toccato con la messa in scena di *Ubu Roi* al Théâtre de l'Œuvre, il 10 dicembre 1896⁴⁹. In tale circostanza Bonnard organizzò, con i colleghi Nabis, il *décor* consi-



285. A. Jarry, *Ubu Roi*, copertina per *Repertoire de Pantins* 1898,



286. P. Bonnard, *La Complainte de M. Benoit*, copertina per *Repertoire des Pantins* 1898,

⁴⁸ Sulla temperie anarchia nei circoli intorno a «La Revue blanche» e al Théâtre de l'Œuvre, cfr. R.D. SONN, *Anarchism and Cultural Politics in fin de siècle France*, University of Nebraska Press, Lincoln 1989; Weber, E. WEBER, *France fin de siècle*, Belknap, Cambridge 1986, tr. it. *La Francia fin de siècle*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 137-143; R. SHATTUCK, *The Banquet Years: the Arts in France, 1885-1918*, Faber and Faber, London 1958 tr. it. *Gli anni del banchetto: le origini dell'avanguardia in Francia, 1885-1918*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 63-65; J.U. HALPERIN, *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, Paris 1991; SH. WEST, *Fin de Siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*, The Overlook Press, Woodstock-New York 1994, pp. 33-49. Il legame tra culto della fanciullezza e idee libertarie, risaliva a Rousseau e probabilmente penetrato nel Simbolismo attraverso Baudelaire. In generale si tratta di un recupero di idee romantiche quali stupore, spontaneità che è anche istinto distruttivo; ed è strettamente legato all'ironia e dello sberleffo, motivo per cui in quegli anni la satira vive uno dei suoi momenti più aurei e, in definitiva, perché gli artisti si lascino fortemente influenzare da quella.

⁴⁹ Per una sintesi delle vicende legate alla messa in scena, cfr. ALTAMURA, *Lugné-Poe*, cit., pp. 279-291.

stente in una tela dipinta che presentava, con ambiguità di sapore protosurrealista, la compresenza di interno ed esterno, attraverso la raffigurazione sul fondo di un caminetto acceso con alberi ai lati. L'ostentata matrice infantile del tratto e delle forme, che quasi ricorda lo stile dei graffiti lasciati sui muri delle strade, evidente anche nei disegni realizzati per «La Revue blanche», per «Repertoire des Pantins» (figg. 285-286) e per «L'Almanach illustré du Père Ubu», sono la testimonianza più tangibile di questo aspetto regressivo e purificante allo stesso tempo.

Tale innocenza, ricercata principalmente, però, nel mondo familiare attraverso la rappresentazione del pasto dei nipotini, subì una battuta d'arresto con la morte della nonna, Mme Mertzdorff, nel 1900, che portò Bonnard a un cambio di scelte tematiche. Seppure l'interno rimase sempre il motivo dominante, non fu più quello dell'infanzia rievocata "proustianamente" dai luoghi, dagli oggetti e dalle persone del rifugio, ricerca di un mondo perduto o di un paradiso terrestre. Il mondo protettivo, materno e rassicurante della maternità, lasciava così spazio al mondo adulto segnato da Marthe, con la quale i suoi interni si facevano erotici nei dipinti sensuali a cavallo del secolo: alla purezza infantile si sostituiva la purezza erotica, mentre contemporaneamente il crescente interesse nei confronti dell'impressionismo – benché in un'accezione fortemente soggettivista e venata di simbolismo tipicamente della *fin de siècle*⁵⁰ – segnava il progressivo distacco dall'estetica nabi.

⁵⁰ Sulla visione "soggettiva" dell'impressionismo alla fine del XIX secolo, cfr. R. SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism: a Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago 1984.

VIII. Tra teatro e psicologia: gli *Intérieurs* di Édouard Vuillard

VIII.1. *I Nabis e il teatro*

La collaborazione tra i pittori dell'avanguardia parigina con il teatro simbolista¹ è uno degli aspetti della cultura tardo ottocentesca che più chiaramente aprono al Novecento. In quel clima, infatti, si trova quasi certamente il punto di partenza dell'incontro tra le due discipline che sarà peculiare della stagione avanguardistica, ad esempio nella collaborazione di Picasso o dei futuristi coi Balletti russi di Djagilev oppure nelle scene di Malevič per il teatro di Mejerchol'd.

Sulle relazioni tra immagine e teatro nell'ultimo decennio del XIX secolo si sono espressi in molti. La composizione della scena teatrale come un'immagine, come si è visto nei capitoli precedenti, ha spesso accompagnato le vicende pittoriche occidentali, ma quel che accade nei primi anni Novanta dell'Ottocento, non ha precedenti, poiché si tratta per la prima volta di uno scambio reciproco fondato su elementi comuni. Pierre Quillard e Camille Mauclair, per fare un esempio, riallacciandosi a Diderot e allo stesso tempo superandolo, insistevano sull'idea di costruire una composizione scenica come un quadro, che però nelle parole dei due scrittori era certamente simbolista, non naturalista. In ogni caso, un'ambizione sinestetica guidò tutte le sperimentazioni simboliste, con un occhio all'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk*. Ciò che accomunava pittura e scena teatrale in quel momento era la volontà di fare un'opera d'arte prima di tutto post-naturalista, evocativa, addirittura mentale, in ogni caso fondata (soprattutto, per quel che concerne la letteratura e la drammaturgia) sulla psicologia del personaggio piuttosto che sull'azione.

¹ Per una inquadratura della questione si veda C. LONZI, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, Leo S. Olschki, Firenze 1995. Si vedano inoltre, D. BABLET, *Esthétique générale du décor a théâtre, de 1870 à 1914*, CNRS, Parigi 1965; D. DE DOMINICIS, *I Nabis a teatro*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XXV (1985), pp. 29-38; P. ECKERT BOYER, *Artists and the Avant-garde Theater in Paris 1887-1900: The Martin and Liane W. Atlas Collection*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art e New York, National Academy Museum, 1998-1999), National Gallery of Art, Washington 1998; *Le Théâtre de l'Œuvre (1893-1900) naissance du théâtre moderne*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 2005), 5 Continents, Milano 2005; M. K. KUENZLI, *Intimate Modernism: the Nabis, Symbolist Theatre and the "Gesamtkunstwerk"*, in P. DI BELLO, G. KOUREAS (a cura di), *Art, History and the Senses: 1830 to the Present*, Ashgate, Farnham-Burlington 2010; G. COGEVAL, *Il Théâtre de l'Art e il Théâtre de l'Œuvre. I pittori a teatro: i Nabis*, in *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento; da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, catalogo della mostra (Marsiglia, Rovereto, Toronto 2009-10), a cura di G. Cogeval, B. Avanzi, Skira, Milano 2010, pp. 329-343; M. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Ellug, Grenoble 2010, in particolare, il II capitolo, *Les Toiles peintes du Théâtre d'Art*, pp. 45-76. Dalla scena al dipinto Per una panoramica aggiornata si veda anche la recente tesi di dottorato di M. VAN TILBURG, *Staging the Symbol. The Nabis, Theatre Decoration, and the Total Work of Art*, Ph.D. diss., Université de Geneve 2013.

Il Théâtre d'Art di Paul Fort (1890-93) fu la prima esperienza in cui si riscontrasse una *liaison* fattuale tra pittori e teatranti². In questa prima collaborazione, in linea con le tendenze interne di quel teatro, emersero più spiccatamente i caratteri misticheggianti, neo-medievali e propriamente simbolisti dei Nabis espressi soprattutto dalle idee di Paul Sérusier e Maurice Denis.

Dando uno sguardo alle rappresentazioni del Théâtre d'Art emerge una effettiva comunione di intenti. Il 1891 fu l'anno che vide nascere le sperimentazioni più peculiari di questo incontro e il 19 marzo fu la data ufficiale di nascita, con la messa in scena della *Fille aux main coupées*, «Mystere en deux tableaux» di Quillard, uno degli spettacoli più celebri del teatro simbolista. È importante notare come nella concezione totale della *mise en scène*, emergesse l'idea dello stesso Quillard, per cui la scena teatrale doveva sempre più tendere ad essere composta come un dipinto. Le teorie teatrali simboliste, in ottica fortemente anti-naturalistica, dichiaravano che era la parola a fare il teatro, poiché non era destinato ad una percezione esterna, ma, attraverso la lettura, ad accadere solo nella mente del lettore, nella quale sarebbe avvenuta la vera messa in scena. Dunque, un aspetto tangibilmente evocativo e di sogno era quello che si cercava di proporre sul palco. Lo scopo della scena doveva essere, come diceva il programma della serata, «laisser tout sa valeur à la parole lyrique»³; è la parola stessa che bastava ad «évoquer le décor»⁴. L'idea era creare un'immagine mentale solo attraverso la voce di quella sorta di *corifeo* che sul proscenio narrava le vicende. Il *décor* contemplava un fondo d'oro davanti al quale si muovevano gli attori, mentre il contesto ambientale era evocato dal testo letto da una figura sul proscenio, che trasformava la *pièce* in un misto tra pantomima e immagini in movimento⁵, che peraltro Édouard Vuillard, il più fecondo tra i collaboratori del teatro simbolista, riprese qualche anno più tardi per l'allestimento della *Gardiennne* (1894). Paul Sérusier, amico di Quillard, provvide alla scena che consisteva solo in «un simple fond d'or parsemé d'anges, un voile de gaze au premier plan qui baigne la scène et estompe les personnages aux mouvements lents et solennels»⁶. Lo sfondo d'oro davanti al quale, come in un sogno o in un'opera d'arte dei primitivi tedeschi⁷, prende vita il dramma, era uno dei dispositivi che permetteva di raggiungere il livello massimo di astrazione dalla realtà. L'uso dell'oro – andando oltre il riferimento ad un'età medievale suggerita dall'autore – cercava proprio, come nell'arte del passato, una dimensione metafisica, astrattizzante. In questi termini, si creò un distacco dalla realtà contingente mai tentato fino a quel momento in quei termini, grazie al contri-

² Su questo aspetto si veda il saggio di M. VERNA, *Vers un art total. Synesthésie théâtrale et dramaturgie symboliste*, in «Revue histoire du théâtre» III (2005), pp. 307-332.

³ «Théâtre d'Art», 20 marzo 1891, s.p. [1]

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste*, cit., pp. 72-74. «derrière une gaze hiératique, la Fille dit les beaux vers, et la Récitante, sur le proscenium, accompagne les gestes accomplis de la prose d'or qui intervient suivant le poème.»

⁶ Cfr. A. VALLETTE, *Théâtre d'Art* in «Mercure de France», II (1891), p. 302; B. LAZARE, *Théâtre d'Art*, in «La Nation», 22 marzo 1891, p. 2.

⁷ Cfr. «Théâtre d'Art», 20 marzo 1891, s.p. [2]. Questa tendenza «primitiva» emerge anche nell'incisione, sempre di Sérusier, che compare nel programma (cfr. *ivi*, s.p. [1]).

buto di diverse forze culturali, probabilmente il raggiungimento di una dimensione simbolista effettivamente completa, nell'unione delle principali forme dell'avanguardia: immagine, parola, movimento.

Se è la parola a evocare la scena, si crea in tal modo il massimo del distacco dalla realtà e poiché tutto deve avvenire nella mente di chi guarda, l'immagine che scorre davanti allo spettatore è solo un vago riflesso della parola, un suggerimento allo spirito; soprattutto, è la visione di una realtà sintetizzata. In particolare, era la garza che separava il proscenio a creare il diaframma, o per meglio dire, utilizzando un termine anacronistico, uno schermo, sul quale – grazie anche ai ritmi lenti e quasi meccanici degli interpreti – si formava un'immagine. Nei ritmi lineari del movimento degli attori sul fondo dorato, attenuati e ovattati dalla garza che appiattiva le forme, sfumava i dettagli e trasformava le figure in *silhouette*⁸ – vi era in questo aspetto anche il legame con il teatro d'ombre del Chat Noir – si rende evidente un parallelo significativo con il linearismo e la superficie ornamentale dei dipinti e delle immagini dei Nabis. L'aspetto bidimensionale che registi e pittori riuscirono a far emergere, grazie alla presenza della garza, fu salutato come una novità dalla critica e come il raggiungimento dell'effetto di smaterializzazione e di mistero evocativo ricercati, analoghi alla pittura arcaicizzante portata avanti dai pittori simbolisti e nabis. Del resto le similitudini tra i due movimenti si intravedono anche tra le teorie di Quillard, contro la recitazione naturalista, con gli occhi rivolti addirittura all'impossibilità della recitazione e della messa in scena, e quelle contemporanee di Maurice Denis, o anche quelle di Albert Aurier, che dimostrano, in concreto, un dialogo molto più stretto di quello che appare a prima vista⁹.

La volontà sinestetica propria del simbolismo e solo in parte derivata da Wagner, tuttavia, avrà un compimento fallimentare nell'ultima messa in scena del Théâtre d'Art, *Le Cantique des Cantiques*, fondata sulle corrispondenze, di derivazione baudelairiana e rimbauadiana, di suoni, colori, profumi; il proposito di trasformare la scena in un'immagine, che permeava costantemente tutta l'esperienza del Théâtre d'Art, raggiunse in ogni caso il suo acme, sia sotto il profilo di una smaterializzazione totale del tradizionale allestimento teatrale, sia di una sintesi delle arti assoluta, nel programma diffuso dall'«Echo de Paris» del 30 gennaio 1891:

«A partir du mois de mars, les soirées du Théâtre d'Art seront terminées par la *mise en scène d'un tableau* – inconnu du public ou seulement en projet – d'un des peintres de la nouvelle école. Le rideau restera levé

⁸ «J'ai eu à contempler, sur le fond d'or d'un charmant décor [...] la silhouette pâle de Mlle Camée» G. BONNAMOUR, *Théâtres*, in «Revue indépendante», XIX (1891), 54, p. 141.

⁹ Il riferimento è alle celebri dichiarazioni di poetica del simbolismo francese legate alla superficie decorata, al sintetismo e all'arte come presentazione di un'idea, in generale all'annullamento dell'illusione naturalistica dello sfondamento tridimensionale. Si vedano P. LOUIS [M. DENIS], *Définition du néo-traditionnisme*, in «Art et Critique», agosto 1890, ristampato in ID. *Théories, 1890-1910; du Symbolisme et de Gauguin, vers un nouvel ordre classique*, Rouart et Watelin, Paris 1920, pp. 9-13 e A. AURIER, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, in «Mercure de France», II (1891), pp. 155-165.

sur le tableau pendant une durée de trois minutes. Des acteurs et des modèles feront les personnages immobiles et muets. Avis aux impressionnistes – et autres...»¹⁰

Si trattava, in quel momento, di una delle più decise prese di posizione postimpressioniste.

VIII.2. *Vuillard, il teatro e il rinnovamento dell'intérieur*

Come accennato poco sopra, l'esperienza teatrale di Vuillard fu una delle più importanti nel clima di collaborazione tra registi e pittori tipico della Francia di fine secolo, poiché il pittore contribuì in prima persona alla formulazione di alcuni aspetti precisi del teatro della seconda fase Simbolista, legata alla fusione tra naturalismo e simbolismo nordico, esplicitasi nella fortunata stagione del Théâtre de l'Œuvre di Aurélien Lugné-Poe. Da un punto di vista strettamente personale, fu grazie al contatto con questa realtà – fusa certo con altri aspetti tipici della sua formazione artistica – che, l'*intérieur* acquisì un rinnovato valore nella poetica di Vuillard. Dal 1890 egli iniziò a disegnare locandine per il Théâtre Libre di André Antoine, probabilmente per intercessione di Lugné-Poe, del quale era amico sin dai tempi della Lycée Condorcet. Per Antoine realizzò il manifesto per *Monsieur Bute* di Maurice Biolley, che fu messo in scena il 26 e 27 novembre 1890, realizzato con lo stile caricaturale, dalla linea vigorosa e contorta, linguaggio con cui, a partire dallo stesso anno, Vuillard cominciò a distaccarsi dalla tradizione sulla quale si era formato.

Dal 1888 Vuillard riempiva dei *Carnets*¹¹ che sono i documenti di prima mano più importanti per comprendere l'evoluzione della sua poetica e avere una visione più concreta del contesto culturale nel quale si muoveva; li annotava non solo schizzi presi mentre passava le giornate a copiare i maestri del Louvre e a meditare su Chardin – sull'esempio del quale si fondavano le sue opere giovanili – ma anche a formulare alcune teorie sulla percezione della natura attraverso la riduzione della visione in forme e colori¹² che apriva alle evoluzioni future. Alla fine dell'anno, quando Sérusier tornò da Pont Aven con *Le Talisman* (*Bois d'Amour*, 1888, Parigi, Musée d'Orsay), nacquero i Nabis, nei quali entrò a far parte solo nel 1890. La prima uscita ufficiale di Vuillard fu al Salon del 1889 dove espose

¹⁰ Cfr. «L'Écho de Paris», 30 gennaio 1891, p. 4.

¹¹ Il *Journal* di Vuillard composto da *Carnets des croquis* e un *journal* vero e proprio, sono conservati alla Bibliothèque dell'Institut de France, a Parigi, dal 1940 (Manuscrits de l'Institut de France, *Journal du peintre Édouard Vuillard*, Ms 5396 Réserve). Ringrazio M. Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts di Parigi, per aver interceduto con l'Institut de France affinché potessi accedere alla biblioteca, riservata solitamente ai soli membri interni, e poter visionare i documenti. Su questi materiali, si veda la tesi di dottorato di F. ALEXANDRE, *Édouard Vuillard. Carnets intimes*, 4 voll., diss. Université Paris VIII, 1997-98. Cfr. *Supra*, l'appendice documentaria per alcuni stralci.

¹² Le prime opere di Vuillard sono tutte legate a Chardin: la ricezione del pittore è basata non tanto sul suo realismo, quanto sul suo essere creatore di armonie cromatiche. Sul *Carnet* del 1888 (Ms 5396-1), Vuillard riportò una dichiarazione di poetica tra le più importanti, fondata sul fatto che lo sguardo soggettivo sulla natura, e non la natura, fanno il dipinto: «Nous percevons la nature par les sens qui nous donnent des images de formes et de couleurs [...]. Une forme, une couleur n'existe que par rapport à une autre. La forme seule n'existe pas. Nous ne concevons que des rapports. La peinture est la reproduction de la nature vue dans ses formes et ses couleurs par conséquent ses rapports de formes et des couleurs» cfr. *infra*, Appendice documentaria, e ALEXANDRE, *Édouard Vuillard*, cit. pp. 40-42 che data questi appunti al 21 novembre del 1888.



287. E. Vuillard, *Autoritratto con Waroquy*, 1889, New York, The Metropolitan Museum of Art

un ritratto della nonna Michaud¹³, dichiarando già una predilezione per i soggetti familiari; l'ampliarsi degli interessi verso forme di visione di una realtà psicologizzata, portò l'artista, lo stesso anno, a realizzare l'*Autoritratto con Waroquy*¹⁴ del Metropolitan Museum di New York (I-97, fig. 287)¹⁵ che testimonia un vivo interessamento per la pittura di Eugène Carrière che si concretizzava in un linguaggio che era una sintesi di intimismo e naturalismo e che Vuillard ricercava nei ritratti giovanili, meditando sullo specchio come dispositivo di visione. L'*Autoritratto* di New York, che ha qualcosa che rimanda al Manet di *Un bar aux Folies Bergère* (1882, Londra, Courtauld Institute) per via della bottiglia che denuncia la presenza della superficie riflettente, si basa sulla differenza di resa tra

l'immagine riflessa e la bottiglia stessa, più fosca l'una, più lucida l'altra, sintomo di una riflessione sullo statuto dell'immagine come riflesso della natura, come entità autonoma rispetto a questa: il doppio registro stilistico operato per dipingere la doppia sostanza della bottiglia, reale e riflessa, sembra spingere in questa direzione.

Dal 1890 il pittore si legò in amicizia con Bonnard e Sérusier, e in generale con tutto l'ambiente dei Nabis. In contatto con questi, soprattutto con Bonnard che stava sperimentando uno stile fondato sulla stilizzazione lineare ispirata alle stampe giapponesi, il linguaggio di Vuillard si indirizzò verso un progressivo e definitivo abbandono delle forme naturaliste in direzione di una deformazione caricaturale, portandolo a sperimentazioni tra le più ardite di quegli anni. In generale si sentiva attratto dalle esperienze contemporanee più audaci, dal puntinismo e dalle *taches* di Signac, dal *cloisonnisme* dei pittori del Boulevard e del Caffè Volpini. Tra le opere più innovative in ottica "neodivisionista" del 1890, si possono citare *La Grand-mère à l'évier* (collezione privata, II-3) e il quasi astratto *Les Débardeurs* (collezione privata, II-7), mentre l'*Autoportrait octogonal* (collezione privata, II-25), con la compresenza di puntini relegati allo sfondo e di campiture *à plat*, segna il momento di passaggio alla fase sintetica degli anni 1890-91, il massimo livello di tangenza, e certo influenza diretta, di Maurice Denis, insieme a Bonnard e Roussell, l'amico più stretto in quegli anni. Opere come *Les Lilas* (collezione privata, II-28), *Les Couturieres* (collezione privata, II-104, fig. 288), *Bois de Boulogne* (collezione privata, II-45), *L'Oie* (collezione privata, III-46), segnano la fase più strettamente nabi di Vuillard; la riflessione

¹³ Cfr. la figura in A. SALOMON, G. COGEVAL, *Vuillard le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Wildenstein Institute-Skira, Parigi-Milano 2003, I, p. 43.

¹⁴ Cfr. il capitolo *Beyond the Mirror: The Self-Portraits* in E. WYNNE EASTON, *The Intimate Interiors of Vuillard*, catalogo della mostra (Houston, Washinton, Brooklyn, 1989-90), Smithsonian Institution Press, Washington 1989, pp. 7-21

¹⁵ I numeri tra parentesi si riferiscono al numero di catalogo ragionato, SALOMON, COGEVAL, *Vuillard*, cit.



288. E. Vuillard, *Le Couturieres*, 1891, Collezione privata



289. E. Vuillard, *Le Lit*, 1891, Parigi, Musée d'Orsay

sulla superficie come spazio dove macchie di colore disposte in un certo modo costruiscono una forma riconoscibile, portarono Vuillard alla realizzazione di uno dei suoi capolavori giovanili, *Le Lit* (Parigi, Musée d'Orsay, II-123, fig. 289). I dipinti di Vuillard realizzati in quel torno di anni, inoltre, riflettono la tensione teorica dei suoi scritti, in parte ispirati dalle teorie di Denis. Nelle parole di Vuillard si rintracciano in filigrana i risultati di tale rapporto per quel concerne soprattutto la visione semplificata e per masse della natura:

« 31 aout 90,

[...]

Concevons bien un tableau comme un ensemble d'accords, s'éloignant définitivement bien un tableau comme un ensemble d'accords, s'éloignant définitivement d'idée naturaliste. Alors les tableaux de Corot sont toujours uniquement une symphonie de gris avec un seul ton différent. Créer une science de l'harmonie ou plutôt définir par une formule spéciale à chacun les harmonies des peintres anciens et modernes ai lieu de leurs sensations de nature définir leurs symphonies là-dessus seulement on pourrait établir quelque chose puis s'occuper des couleurs de la palette et voir leurs combinaisons possibles, les accords d'après des principes généraux tirés de la comparaison des harmonies des différentes peintures des maîtres anciens et modernes.

[...]

3 sept. Nécessité de la conscience du sujet émotionnel, l'émotion venant de lignes, taches et couleurs [...]

»¹⁶.

Gli accenni alle armonie, all'emozione delle forme, delle linee e dei colori, tutti *leitmotiv* della poetica nabi, segnano un contatto, in quel momento, con le tendenze più spiritualizzanti del gruppo, ma, laico e tendente alla mondanità, Vuillard si rivelò nondimeno in mi-

¹⁶ E. Vuillard, *Carnet de croquis* 1890 (1) [1888-90], Ms 5396-1, ff. 70-73; cfr. ALEXANDRE, *Edouard Vuillard*, cit., II, pp. 201-207.

nor sintonia con Sérusier, Ranson e gli altri mistici del gruppo. Era l'inizio della dicotomia laico-spirituale che caratterizzò i Nabis sino al loro scioglimento.

Ad ogni modo, la dimensione astrattizzante e spiritualistica che per breve tempo pure toccò il pittore, gli permise di partecipare attivamente a una delle messe in scena del teatro di Paul Fort, il *Concile feerique* di Jules Laforgue, per il quale realizzò un'incisione per il programma, che esulava in parte dalle sue solite forme, denunciando suo malgrado un'influenza dominante, in quel momento e nel contesto del Théâtre d'Art, delle frange più misticheggianti. Questa tendenza, tuttavia, fu immediatamente sostituita nel momento della preparazione con Lugné-Poe, nella primavera del 1891, della messa in scena dell'*Intruse* di Maurice Maeterlinck, punto di svolta per entrambi in direzione di un interesse per il «tragique quotidienne»¹⁷ che caratterizzava i lavori dell'autore belga; la tappa successiva per la maturazione di una poetica degli interni originale e matura (si potrebbe dire per entrambi se consideriamo il rinnovamento della scena del dramma borghese compiuto da Lugné-Poe) si ebbe con l'allestimento di *Rosmersholm* di Ibsen che inaugurava il Théâtre de l'Œuvre nel 1893, dove era l'interno «perturbante» – parafrasando Roberto Alonge¹⁸ – il vero protagonista del dramma.

La prima messa in scena francese di un'opera di Maeterlinck, dunque, si ebbe il 21 maggio 1891, a conclusione di una lunga serata dedicata a Verlaine e a Gauguin (alcune tele, ceramiche e sculture del pittore erano esposte nel foyer del teatro¹⁹): *L'Intruse* ottenne un successo quasi unanime²⁰.

Il dramma, un atto unico molto breve, è costruito intorno ad un'attesa. Una famiglia composta da un nonno cieco, un padre, uno zio e tre figlie, attende intorno ad un tavolo, l'arrivo di una parente in visita alla madre che ha appena partorito con difficoltà. L'assenza di azione, la penombra, i lunghi silenzi, costituiscono gli ingredienti per un progressivo avanzare di uno stato di inquietudine che raggiunge il culmine, con il suono dell'orologio che indica la mezzanotte e il seguente con annuncio della morte della madre.

È probabile, ma non acclarato dalle fonti, che Vuillard collaborò alla scenografia della prima, della quale non si hanno documenti se non le testimonianze ricavabili solo dalle re-

¹⁷ Il riferimento è al testo di Maeterlinck pubblicato su «Le Figaro» nel 1894, cfr. *infra*. Cfr. anche S. LUCET, *Du proche et du lointain: l'expérimentation théâtrale maeterlinckienne* (1889-1894), in S. CAMET (a cura di), *Le Tragique quotidien*, A. Colin, Paris 2005 pp. 99-138, in particolare pp. 112-124.

¹⁸ Roberto Alonge ha dedicato alcuni fondamentali studi al tema dell'interno e del salotto borghese nel teatro europeo. Il riferimento qui è a R. ALONGE, *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1996. Sull'argomento si vedano anche M. STISTRUP JENSEN, *Maisons comdamnées. Cise de la representation dans quelques pièces de theatre au tournant du XXe siecle*, in CAMET (a cura di), *Le Tragique quotidien*, cit., pp. 21-47, e N. PASQUALICCHIO, *Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg*, in «Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic», I, 1 (2013), pp. 79-101 < <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n1-pasqualicchio> >. Per un inquadramento generale sul tema, cfr. Anche LOSCO-LENA, *La Scène symboliste*, cit., in particolare il terzo capitolo, *Les Intérieurs du Théâtre de l'Œuvre*, pp. 77-112.

¹⁹ Cfr. *Théâtre d'Art*, 21 maggio 1891, s.p. [24].

²⁰ Cfr. E.G. CARLOTTI, *Il tempio del sogno. Teoria e pratica teatrale nel simbolismo francese (1886-1892)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005, pp. 121-129; ID, *La scena del simbolo. I primi drammi di Maeterlinck (1889-1895)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2002, pp. 37-52; G. ALTAMURA, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista: Una biografia teatrale (1869-1899)*, aAccademia University Press, Torino 2013, pp. 50-52.



290. E. Vuillard, *L'Intruse*, 1891, ubicazione ignota

291. P. Seruzier, *L'Intruse*, in «Théâtre d'Art», 21 maggio 1891

292. M. Denis, *L'Intruse*, in *Supplement à «La Plume»* du 1 septembre 1891

293. E. Vuillard, *Femmes au Jardin* (*Le cantique des cantiques*), 1891, collezione privata

censioni della serata. A proposito della scena, esse parlarono di «un salon ouvrant sur un jardin»²¹, lo stesso salone protagonista di un quadro realizzato da Vuillard nello stesso anno, forse su commissione di Lugné-Poe²² e riconducibile alla messa in scena. Il dipinto (fig. 290) appare ricalcato sulla didascalia del dramma, e per questo potrebbe considerarsi fonte attendibile per pensare ad una plausibile ricostruzione: «una stanza molto oscura di un vecchio castello. Una porta a destra, una a sinistra, ed una piccola porta nascosta da

²¹ J. JULLIEN, *Critique dramatique*, in «La Plume», III, 51 (1891), p. 193.

²² Il quadro era certamente appartenuto a Lugné-Poe, se lo abbia commissionato, lo abbia comprato in un secondo momento, o se sia stato donato da Vuillard. Cfr SALOMON, COGEVAL, *Vuillard*, cit., I, III-33 e studio III-32, pp. 187-188 e disegno, p. 158.

una portiera in un angolo. In fondo, finestre con vetri verdi, ed una porta vetrata che dà su una terrazza. Un grande orologio fiammingo in un angolo. Una lampada accesa»²³.

Lo studio del dipinto – che tuttavia differisce poco dalla versione definitiva – evidenzia meglio la presenza della finestra dal quale si irradia una luce argentina, lunare, evocata all'interno dell'opera stessa²⁴; la scena rappresentata, invece, va individuata nel punto più alto del *climax* della tragedia, dal momento seguente l'indicazione «Silenzio. Tutti sono seduti, immobili intorno alla tavola», dopo che Orsola ha chiuso la finestra e le tre sorelle si abbracciano. Qualche riga sotto, nella quasi totale assenza di azione, la didascalia recita: «a questo punto un raggio di luna penetra da un angolo dei vetri, e sparge, qua e là, nella stanza degli strani fili di luce. Suona la mezzanotte [...]»²⁵. Il legame del dipinto con la messa in scena è riscontrabile anche leggendo le cronache della prima, dove si parla di una «conversation autour de la table»²⁶ sulla quale «achève de se consommer l'huile d'un lampe»²⁷. La composizione orizzontale, lunga e stretta, rimanda direttamente al proscenio, e tutto il gruppo è spostato sulla sinistra affinché sia visibile il resto dello spazio scenico. Nella composizione dell'opera Vuillard aveva realizzato alcuni studi di figura presenti sui taccuini²⁸ – che permettono di datare l'inizio del lavoro al marzo 1891 – caratterizzate stilisticamente dal gusto per la linea contorta e ondulata, assimilabili alle figure di *Femmes au Jardin* (*Le cantique des cantiques*, 1891, collezione privata, III-31, fig. 293).

L'aspetto brumoso dell'opera e una riduzione cromatica che tende al bianco e nero, rifletteva non solo lo spirito dell'allestimento, ma, probabilmente anche l'interesse nei confronti della pittura di Carrière, del resto chiamato in causa da Pierre Quillard nella sua recensione dello spettacolo sul «Mercure de France», ricordando che il «décor brume grise [...] appelait immédiatement un nom: Eugène Carrière»²⁹. Il riferimento a quest'ultimo, sia come punto di confronto per Vuillard, che come esempio per Quillard, si legava certamente al successo riscontrato quell'anno dal pittore, al quale era stata organizzata una personale recensita e apprezzata dai maggiori critici, tra i quali Félix Fénéon. Egli su «Le Chat noir» sottolineava l'aspetto misterioso e intimo del pittore: «des brumes d'où les figures à peint émergent sont propices aux rêveries des visiteurs qu'amuse collaborer à l'œuvre. Un charme équivoque, de l'inquiétude, de l'intimité s'obtiennent ainsi, c'est-à-dire par un procédé et qui est peu altier»³⁰.

È interessante porre in rapporto il disegno di Sérusier (fig. 291), nel programma della serata in cui *L'Intruse* fu rappresentata, quello di Denis pubblicato su «La Plume» (fig.

²³ Cfr. M. MAETERLINCK, *L'intruse* (1890), tr. it. C. Gallo (1914), in M. MAETERLINCK, *Poesie Teatro Prosa*, UTET, Torino 1979, p. 57.

²⁴ Il chiaro di luna è evocato all'interno della *pièce*, quando la figlia maggiore scruta fuori dalla finestra. Cfr. *ivi*, p. 60.

²⁵ *Ivi*, p. 74-75.

²⁶ J. JULLIEN, *Critique dramatique*, cit.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Nelle figure schizzate per il dipinto, emerge forte l'interesse per la *silhouette* pura che caratterizzava quegli anni. Cfr. Vuillard, *Carnet de croquis* Ms 5396-2, f. 27.

²⁹ P. QUILLARD, *Théâtres*, in «Mercure de France», III, 19 (1891), p. 19.

³⁰ F. FÉNEON, *Exposition Carrière*, in «Le chat noir», 2 maggio 1891 ora in ID., *Œuvres plus que complètes*, a cura di J.U. Halperin, Librairie Droz, Genève-Paris 1970, I, p. 189.

292) nel settembre dello stesso 1891³¹ e l'opera di Vuillard, per far risaltare le differenze stilistiche e caratteriali dei tre pittori facenti parte dello stesso gruppo. Nell'agosto del 1891 Vuillard partecipò, ad ogni modo, con i suoi amici all'Esposizione a Saint-Germain-en-Laye dove presentò, tra altre opere, anche *L'Intruse*³² che si confermò tra i dipinti più apprezzati dell'esposizione. Per Roussel, in una fonte sino a questo momento mai menzionata dalla critica, ad esempio:

«M. Ed. Vuillard se révèle vraiment peintre avec deux peintures et deux pastels d'un haute distinction. Son *Intruse* accable par la sensation d'opprimante terreur qui semble immobiliser les acteurs du drame de M. Maeterlinck; c'est une vision grandiose qu'on n'oublie pas. M. Vuillard peint largement avec une puissante simplicité: il faut admirer sa sincérité»³³

Allo stesso clima nel quale fu prodotto *L'Intruse* sembra ricollegabile anche *L'Heure du dîner* (New York, MoMA, IV-2, fig. 294 tav. XLVII)³⁴ datato sia dal museo, sia nel catalogo ragionato dell'opera di Vuillard, al 1889³⁵ benché non vi siano tangenze stilistiche e tematiche con opere di quel momento, per lo più ritratti e autoritratti, qualche natura morta e rari paesaggi. Inoltre il dipinto sembra collegabile a un disegno in collezione privata rappresentante una scena teatrale, che è stato riconosciuto come uno schizzo realizzato durante le prove teatrali di Lugné-Poe nel periodo in cui condivideva lo studio col pittore, Bonnard e Denis, in Rue Pigalle (fig. 295)³⁶. Nelle forme ondulate e caricaturali dei personaggi, nelle tangenze stilistiche e tematiche con opere del 1891, ad esempio *Mère et fille sur fonde rouge* (collezione privata, II-106, fig. 297), *La Porte entrouverte* (Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, II-131, fig. 296) e *La Robe à ramages* (San Paolo, Museo de Arte de Sao Paulo, IV-3), sembra trovarsi un'ulteriore conferma per una datazione prossima al 1891. Il quadro presenta delle figure immerse in una oscurità pesante e spessa. La fonte di luce è ridotta a un lumicino che crea un effetto fantasmagorico di straniamento perfettamente in asse con il clima di inquietudine delle opere di Maeterlinck di quel periodo. Il controluce nel quale sono colti i personaggi è un *tòpos* figurativo spesso affrontato da Vuillard: *La Grand Mère mere Michaud à contre-jour* (1890, Washington, Hirshhorn Museum And Sculpture Garden, Smithsonian Institution, II-2), dove la sagoma della non-

³¹ Cfr. *Supplément à «La Plume» du 1 septembre 1891*, in «La Plume», III (1891), p. 293.

³² Sull'opera si veda SALOMON, COGEVAL, *Vuillard*, cit., I, n. III.33, pp. 187-188.

³³ G. ROUSSEL, *Critique d'Art. Les Impressionnistes symbolistes à l'Exposition de Saint-Germain*, in «La Plume», III (1891), 59, p. 341.

³⁴ Nel catalogo della mostra di Lione, Barcellona e Nantes del 1990-91, Ann Dumas aveva proposto per prima un legame tra *L'Heure du dîner* e *L'intruse*: cfr. A. DUMAS, *À la recherche de Vuillard*, in *Vuillard*, catalogo della mostra (Lione, Barcellona e Nantes 1890-91), a cura di Ead., G. Cogeval, Flammarion, Paris 1990, p. 63 e p. 215, n. 34.

³⁵ Cfr. SALOMON, COGEVAL, *Vuillard*, cit., I, pp. 224-225, IV-2. Nella scheda del dipinto, soprattutto in rapporto a quella che la precede (IV-1) sono presenti numerose contraddizioni. Nonostante si affermi che la bibliografia recente (quella già citata sopra) riconduca il dipinto al clima del teatro simbolista, il raffronto con dei disegni sul *Carnet* del 1888 relativi ad interni ripresi in notturna (2 dicembre 1888), permetterebbe di confermare la datazione proposta da Salomon nel 1968 (1889 ca.). Paradossalmente, il numero di catalogo precedente, palesemente uno studio del dipinto successivo (come del resto, indicato nella scheda) è datato 1891. Questo aspetto è affrontato anche in G. COGEVAL, *Vuillard et le Théâtre: la peinture à l'œuvre*, in *Le Théâtre de l'Œuvre*, cit., pp. 52-53.

³⁶ Cfr. ECKERT BOYER, *Artists and the Avant-garde Theater*, cit., pp. 93-94 e fig. 41, p. 95.



294. E. Vuillard, *L'Heure du dîner*, 1891 ca., New York, MoMA



295. E. Vuillard, *Una prova de l'Œuvre*, 1891 ca., collezione privata



296. E. Vuillard, *La Porte entrouverte*, 1891, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts



297. E. Vuillard, *Mère et fille sur fonde rouge*, 1891, collezione privata

na viene fuori da sinistra, in primo piano, allo stesso modo di opere più audaci come *Au Divan japonaise* (1890-91, collezione privata, III-5) dimostra un'affinità con Bonnard. I modelli per queste rappresentazioni in controluce, che erano ad esempio stati apprezzati da Degas per le valenze espressive, vanno rintracciati nei disegni di Georges Seurat, sia dalle illustrazioni delle riviste satiriche, sia dal teatro d'ombre del Chat Noir.

Al di là dei confronti stilistici e tematici, dunque, il dipinto rievocava puntualmente – per il clima, non per il tema – l'allestimento de *L'Intruse* che, data la semplicità della scena, era tutto giocato sulle modulazione della luce dalla lampada nella quasi totale oscurità. Questo è quanto emerge dalla lettura delle cronache che riportano informazioni sullo spettacolo. Sarcey, pur se con vena critica, ricordava a proposito della prima che «Le rideau se lève: la salle est plongée dans l'obscurité et il fait noir sur la scène qui n'est éclairée que par une lampe posée sur une table. Autour de cette table viennent silencieusement s'asseoir trois hommes et trois jeune femmes»³⁷; mentre il dramma si avvicina alla fine si aprì una porta e «paraître une forme de femme»³⁸. Questo teatro fatto di ombre dense e personaggi in controluce, ridotti a *silhouette*, fu trasposto ne *L'Heure du dîner*, il cui soggetto principale era ricondotto, nella prospettiva filtrata dal drammaturgo belga, alla sensazione di incertezza e mistero che emanava. Per Maeterlinck la luce della lampada era il dispositivo indispensabile per creare quella tensione tra visibile e intuizione nell'invisibile³⁹ cardine della poetica di sospensione e attesa angosciante, del “tragico quotidiano”, fondata sul duplice aspetto formale della penombra e del silenzio:

«Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de la maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête sans se douter que les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, – il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur»⁴⁰.

Il teatro *intimo*⁴¹ dell'ultimo quarto del XIX secolo guardava con nuova attenzione alla psicologia, all'interiorità, all'inconscio dei personaggi fondando in questo modo una drammaturgia della soggettività. Questa dimensione interiore dell'essere era trasfigurato sulla scena, nell'intimo dello spazio quotidiano chiuso, e su questo aspetto, sulla scorta di

³⁷ F. SARCEY, *Chronique théâtrale*, in «Le Temps», 25 maggio 1891, s.p. [2].

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste* pp. 83-92.

⁴⁰ M. MAETERLINCK, *Le Tragique quotidien*, in «Le Figaro», 2 aprile 1894 collegato al Costruttore Solness di Ibsen. Si veda sull'argomento CARLOTTI, *La scena del simbolo*, cit., 103-120.

⁴¹ Cfr. J.P. SARRAZAC, *Théâtres intimes: essai*, Actes Sud, Arles 1989.

Maeterlinck, Lugné-Poe e Vuillard fonderanno il Théâtre de l'Œuvre che di fatto nasceva con la messa in scena de *L'Intruse*⁴².

L'assenza di struttura drammatica e di narrazione – in ossequio alla negazione della rappresentazione simbolista a favore della pura lettura – nella pièce dello scrittore belga, voleva offrire una dimensione parallela della realtà⁴³; il punto non era raccontare una storia, ma sensazioni sotterranee. Allo stesso modo, la pittura di Vuillard, essa stessa antinarrativa nella scelta di soggetti legati alla quotidianità familiare, priva di azione e di contenuto, ripetitiva come una litania, costruisce una sorta di teatro statico in cui tutto è fermo e silenzioso, dove le forme mutano e si dilatano, deformandosi. Come il teatro contemporaneo, in altre parole, la rivelazione delle forze che operano e agiscono sotto la superficie dell'esistenza quotidiana, portano alla luce le reti di corrispondenze di ogni elemento, di armonie e di contrappunti di toni che ritmano la superficie della tela. In concomitanza con le messe in scena di Ibsen per l'Œuvre, la riflessione di Vuillard sulla pittura d'interni si sarebbe arricchita di ulteriori suggestioni.

VIII.3. *Al Théâtre de l'Œuvre. La messa in scena di Rosmersholm di Ibsen*

Intorno al 1893 l'opera di Vuillard subì un cambiamento⁴⁴. Dipinti come *Deux femmes sous la Lampe* (Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, IV-78, fig. 334) del 1892, con le sue *silhouettes* piatte e sinuose, e i suoi contrasti netti di ombra e luce, segnava ancora il legame con le esperienze del 1891. Tali dipinti testimoniano inoltre un sempre maggiore attenzione, da un punto di vista tematico, al lavoro di sua madre, una sarta di corsetti, e delle sue aiutanti. *La Ravadeuse* (1891, Parigi, Musée d'Orsay, IV-6) rappresentava in quel contesto una prima affermazione dell'interesse per i *pattern* decorativi che diventeranno il leitmotiv della fase nabi di Vuillard⁴⁵; tale attenzione era ancora *in nuce* nell'*Intérieur vert* (1891, The Metropolitan Museum of Art, IV-10, fig. 298), ed era risolto nel motivo a pois della tenda, retaggio dell'attraversamento puntinista del 1890. A ben vedere, il legame con il motivo ornamentale appare una diretta evoluzione del puntino divisionista, che nei primi lavori sperimentali dissolveva le figure nello spazio ancora in senso, si potrebbe dire, atmosferico. Il passaggio potrebbe essere individuato ne *La porte entrebâillée* (1891 c. Avignone, Musée Angladon, IV-15, fig. 299) dove la sorella dell'artista è smaterializzata in un pulviscolo della *texture* ornamentale dell'abito e della carta da parati⁴⁶.

Il motivo dell'interesse per i motivi decorativi di parati e stoffe si legava a due motivi specifici: il primo di ordine pittorico era legato all'influenza della cultura giapponese

⁴² Cfr. *ivi*, p. 5

⁴³ Cfr. *ivi* p. 46-47

⁴⁴ Cfr. G.L. MAUNER, *Nature of Nabi Symbolism*, in «Art Journal», XXIII (1963-64), p. 98.

⁴⁵ Su questi aspetti si veda l'appendice documentaria con le riflessioni di Vuillard sull'ornamento.

⁴⁶ Per una panoramica sulle questioni legate al tema della famiglia in Vuillard, cfr. il capitolo *The Drama of Daily Life: The Artist's family*, in *Intimate interiors*, cit., pp. 57-101 e *Icons of inwardness: The sewing paintings*, in *ivi* 25-55.



298. E. Vuillard, *Intérieur verte*, 1891, New York, Metropolitan Museum of Art

299. E. Vuillard, *La porte entrebâillée*, 1891 c., Avignone, Musée Angladon



300. E. Vuillard, *Pannelo Desamrais*, 1892, collezione privata (4 pannello)

Ukiyo-e⁴⁷ ed era quella che sostanzialmente contemporaneamente le opere di Bonnard; il secondo, che si innestava sul primo, era di carattere familiare, legato appunto alla professione della madre e al mondo femminile entro il quale ruotava tutta la sua vita.

Questa doppia tendenza compariva in maniera chiara nei pannelli realizzati per Paul Desmarais, amico di Thadée Natanson (1892, collezione privata, V-28, fig. 300): nelle due

⁴⁷ Sul rapporto tra Vuillard e il Giappone, cfr. U. PERRUCHI-PETRI, *Vuillard et le Japon*, in *Vuillard* 1990-91, cit., pp. 137-159, in particolare pp. 138, 143.

scene d'interno del ciclo, in linea con la visione del quadro come superficie colorata del credo nabi, le giustapposizioni di *pattern* differenti unite alle pose snodate ed elegantemente lineari delle figure, donano un ritmo movimentato all'impaginato. Qui, più che altrove è evidente tutta la vicinanza con Bonnard e in particolare con i pannelli di *Femmes au jardin* (1891, Parigi, Musée d'Orsay). La differenza tra i due amici si fondava sul fatto che mentre questi stilizzava la realtà con forme geometriche estranee alla visione effettiva (le fogli ridotte a rombi che dialogano con il tessuto quadrettato dell'abito di *Femme à la robe quadrillée*, ad esempio), per Vuillard il dato ornamentale della superficie si dava solo come contrasto, entro una visione paratattica di figure e sfondo, tra motivi ornamentali differenti. Questa combinazione di *patterns* e superfici più ampie, permetteva di creare una sorta di gabbia decorativa in cui tutto si fondeva sul piano annullando ogni accenno alla profondità e lasciando emergere i personaggi solo nei visi o laddove la superficie compatta, di una porta per esempio, permetteva di incorniciare una figura intera un personaggio.

Visto in questi termini l'*intérieur* per Vuillard diventava uno spazio in cui si compenetravano ambiente e personaggio fondendosi in un'unica esperienza visiva e vitale. Questo attaccamento casalingo lo legava in maniera morbosa a sua madre e in generale alle figure femminili della sua famiglia, quasi gli unici soggetti riprodotti nelle sue opere degli anni Novanta. Nei suoi taccuini, attorno al 1895, il pittore esprimeva in questi termini le sue preferenze per i soggetti femminili:

« [...] quand mon attention se porte sur les hommes, je vois toujours d'infâmes charges, je n'ai qu'un sentiment d'objets ridicules. Jamais devant les femmes où je trouve toujours moyen d'isoler quelque éléments qui satisfont en moi le peintre. Or les uns ne sont pas plus laides que les autres, ils sont que dans mon imagination.

[...]

à la vérité, ce n'est pas tant les observations que je ne fais pas devant n'importe quel objet [...] que l'imagination qui m'en semble difficile. Quand je veux imaginer par exemple une composition pour le Natan-son⁴⁸, je ne puis penser à d'autres objets qu'à des féminins, cela est gênant et prouve que je ne suis pas indifférent au sujet. Ces temps-ci, devant les paysages, les arbres, les feuillages bariolés, dentelés, découpés, j'ai pensé à les réunir. Cela me montre que ce n'est pas la femme même que j'admire ou que j'imagine quand je veux composer puisque je trouve ce même sentiment en contemplant d'autres objets [...]»⁴⁹

È noto che Vuillard avesse problemi a instaurare rapporti interpersonali duraturi con il sesso femminile, non si sposò mai e visse sempre con sua madre fino alla morte di lei nel 1925. Questo attaccamento sia personale che, di riflesso, pittorico è stato analizzato dalla critica in anni recenti, soprattutto in termini psicoanalitici⁵⁰. In ogni caso, è interessante

⁴⁸ il riferimento è ai pannelli decorativi chiamati complessivamente *L'Album*, 1895, conservati tra la National Gallery di Londra, il Metropolitan Museum di New York e collezioni private

⁴⁹ Cfr., Vuillard, *Carnet de croquis 2* (1890-1905), Ms 5396-2, f. 46 v e r

⁵⁰ Si vedano per questi argomenti F. BERRY, *Maman is my Muse: The Maternal as Motif and Metaphor in Edouard Vuillard's Intimisme*, in «Oxford Art Journal», XXXIV (2011), pp. 55-77 e S. SIDLAUSKAS, *Contesting Femininity: Vuillard's*

notare, in accordo con Susan Sidlauskas, che in Vuillard si vive il paradosso di vedere l'interno – secondo il luogo comune, spazio associato al comfort e al benessere intimo e familiare – trasformato viceversa in qualcosa di ansiogeno e soffocante⁵¹. In questi termini si potrebbe affermare che con Vuillard la messa in crisi, iniziata da Degas, della visione positiva dell'*intérieur* come spazio familiare, proseguiva e si tingeva di ulteriori tinte fosche.

I dipinti a partire dal 1893, che segnarono il superamento dal periodo "sintetista", puntavano, in questo senso, più di prima l'accento sull'aura di mistero e melanconia delle scene riprodotte. Questo modo di vedere le cose rifletteva infatti il clima di incertezza che l'artista vedeva legato ai fatti della vita di chi era intorno. Tante opere soprattutto raccontavano in maniera anche diretta, infatti, le tensioni legate alla relazione (e poi al matrimonio nel luglio 1893) tra sua sorella Marie e il suo più caro amico d'infanzia Kerr-Xavier Roussel, che si traducono in immagini domestiche cariche di aura misteriosa.

Punto di arrivo della nuova poetica, tre anni dopo, fu *L'Intérieur Mystère* (1896, collezione privata, IV-218, fig. 301, tav. XLVIII), un interno vuoto, buio, rischiarato solo da un cerchio di luce che arriva da una porta socchiusa sulla destra. Tutto il simbolismo di Vuillard è riassunto qui, e si trattava in quel momento di un simbolismo di marca prettamente mallarmeiana. I legami con Mallarmé erano comuni a tutto il milieu della «Revue blanche» intorno alla quale Vuillard, Bonnard e Vallotton orbitavano e in un certo senso dettavano la linea poetica del gruppo⁵². Il dipinto ha in sé tutti quelli che erano gli aspetti prediletti dal poeta francese per cui l'indeterminatezza stessa degli oggetti e del loro mostrarsi come qualcosa di evocativo e spettrale era già un momento di incontro poetico. Il dipinto rifletteva inoltre alcune riflessioni contenute nei taccuini circa l'aura misteriosa e l'idea di «mage intérieure» che riempiva le stanze della casa di Vuillard quando tutti si ritrovavano in famiglia:

«Hier soir Kerr et moi accoudés à la fenêtre de la salle à manger regardons dans la nuit le mur rougeâtre éclairé par la lune encadré par les arbres noirs. Le ciel par courtes échancrures du décor, bleu clair avec étoiles scintillantes. Causerie. La nature, la transcription, l'objet. Maman et Mimi nous appelant, tournant autour. Cette activité derrière nous avec la lueur de lampe contras avec grand silence du décor comme un mot évoque une image!»⁵³

Il dipinto è quanto di più allusivo, indiretto, misterioso e silenzioso Vuillard avesse dipinto sino a quel momento e forse che abbia mai dipinto. Ampliando la visione ad una prospettiva europea, il parallelo più immediato che si scorge è con gli artisti del simboli-

Family Pictures, in «The Art Bulletin», LXXXVIII (1997), pp. 85-111 and EAD., *Body, Place and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 2000. Sidlauskas lega esattamente ai suoi problemi con la sessualità sia la tematica femminile ricorrente, sia il motivo del *pattern* decorativo che si rivelerebbe in questi termini un legame stretto con la femminilità.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 3.

⁵² Sul rapporto di Vuillard con Mallarmé, cfr. *Bonnard, Vuillard, Mallarmé*, catalogo della mostra (Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, 2000-01), a cura di P. de Lannoy, Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine 2000.

⁵³ Vuillard, *Carnet de croquis 2* (1890-1905), Ms 5396-2, f. 43



301. E. Vuillard, *Intérieur Mystère*, 1896, collezione privata

302. X. Mellery, *Mon vestibule, effette de lampe*, 1889, collezione privata

smo belga, come Xavier Mellery e Charles Le Brun, i quali avevano realizzato interni disabitati. IN particolare Mellery e la sua poetica dell'anima delle cose⁵⁴ è in questi termini il più vicino a questa fase della pittura di Vuillard. In quel opere il tema è il silenzio; lo scopo, animare gli oggetti con la forza del contrasto luministico artificiale. In particolare le tangenze tematiche si riscontrano con il disegno *Mon vestibule, effette de lampe* (1889, collezione privata, fig. 302), presentato all'esposizione di "Les XX" nel 1890 ed eseguito con una tecnica di modulazione dei toni della matita che riprendeva da Georges Seurat⁵⁵ e successivamente tradotto in un dipinto, *Mon vieux vestibule réveillé dans la nuit* (presentata all'Esposizione della "Libre Esthétique" del 1899, collezione privata)⁵⁶, dove la luce artificiale assume un aspetto maggiormente straniante. Quello proposto da Mellery era una una visione misterica del mondo, comune al simbolismo belga, non distante,

d'altro canto, dalla poetica di Maeterlinck.

Il dipinto di Vuillard, in altri termini, esprimeva quel ricongiungimento con mondi altri che il simbolismo stesso implicava già nel suo significato etimologico, l'idea di creare un legame metafisico con un qualcosa di inspiegabile e misterioso, con una esistenza non visi-

⁵⁴ Si veda su questi temi, M. L. FRONGIA, *Xavier Mellery e l'anima delle cose: un precursore della metafisica?*, in «Storia dell'arte», CIX (2004), pp.161-181, nel quale la studiosa analizza dettagliatamente ognuno dei cinque disegni esposti nel 1889 (pp. 163-165) e V. VANHAMME *Xavier Mellery: L'âme des choses*, catalogo della mostra (Amsterdam, Musée Van Gogh - Bruxelles, Musée d'Ixelles, 2000), Waanders, Zwolle 2000.

⁵⁵ Seurat era presente alle manifestazioni indipendenti belghe tra il 1887 e il 1889, cfr. FRONGIA, *Mellery*, cit., pp. 163-164.

⁵⁶ Riprodotto in VANHAMME, *Xavier Mellery*, cit., p. 123.

bile, ben diversa dallo spirituale di Denis, Sérusier e Ranson, viceversa più umana, psicologica ed emotiva. Gli interni di Vuillard riconnettevano il pittore al proprio io e per traslato all'io dell'uomo in generale. In questi termini, dunque, l'*intérieur* diveniva metafora del ripiegamento introspettivo e, soprattutto, delle contraddizioni intime che si dispiegavano dentro di sé⁵⁷.

Nell'elaborazione di questa rinnovata poetica degli interni fu centrale l'esperienza maturata nel Théâtre de l'Œuvre che Vuillard aveva fondato con Lugné-Poe e Camille Maucclair nel 1893⁵⁸; in particolar modo fu la pratica delle messe in scena dei drammi di Ibsen reinterpretate in chiave simbolista⁵⁹, che puntavano l'attenzione sui caratteri perturbanti e di conflitto psicologico, che più segnarono l'artista. La nuova compagnia inaugurò con l'allestimento di *Rosmersholm*⁶⁰ del drammaturgo scandinavo il 6 ottobre 1893. Ibsen era forse il personaggio più amato all'interno del circolo della «Revue blanche», ispiratore di una visione del mondo che fondeva naturalismo e mistero, venato di una tensione tragica che si nascondeva sotto gli strati percettibili dell'esistenza. Nel 1894 Lugné-Poe, Thadée Natanson e sua moglie Misa compirono un viaggio in Scandinavia, una sorta di pellegrinaggio per rendere omaggio al drammaturgo norvegese che era forse il gesto più eclatante per una passione, se non una vera e propria moda, scandinava che si respirava in quegli anni⁶¹.

Per *Rosmersholm*, Vuillard realizzò le scene e il programma in litografia. Rispetto alle scenografie smaterializzate per il Théâtre d'Art, il pittore cercò di ricostruire i ben noti interni ibseniani puntando l'attenzione più sulle atmosfere, che sulla costruzione degli ambienti, atte ad accogliere un'interpretazione nevrotica e allucinata della *pièce*. Non si hanno testimonianze dirette di queste attività, quindi le uniche fonti per avere un'idea di come fossero tali allestimenti e di che relazione avessero con i lavori del pittore, sono il testo stesso di Ibsen con le sue dettagliate didascalie, il programma e soprattutto le recensioni.

⁵⁷ Alcuni di questi aspetti legati al simbolismo sono stati affrontati da J. CLAIR, *The Self beyond Recovery*, in *Lost Paradise: Symbolist Europe*, catalogo della mostra (Montreal, Museum of Fine Arts, 1995), a cura di Id., The Montreal Museum of Art, Montreal 2005, pp. 125-136. A proposito degli *intérieurs* simbolisti, che definisce «Troubling Places», il critico afferma che il conosciuto si trasforma nel non conosciuto, il familiare nel «troubling». L'antropomorfizzazione dell'interno implica, non solo che sono gli oggetti ad animarsi e a evocare sensazioni misteriose e soprannaturali, inspiegabili, ma che allo stesso tempo porta ad una perdita della sicurezza che l'ambiente domestico dovrebbe rappresentare per antonomasia (*ivi*, pp. 130-131).

⁵⁸ Cfr. ALTAMURA, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista*, cit., p. 107. Per una visione generale sull'attività di Vuillard come scenografo, si veda D. DE DOMINICIS, *Vuillard scenografo*, in «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza», N.S., I (1981-82), pp. 63-71.

⁵⁹ Per una panoramica critica su l'Œuvre come «la casa di Ibsen», si veda R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 113-116. Lugné-Poe impone ai suoi attori atmosfere smorte, tendenzialmente oscure, cadenze vocali che ne fanno dele presenze notturne, larvali, quasi fantasmi dall'oltretomba. Cfr. *ivi*, p. 114.

⁶⁰ Per in un inquadramento sulla prima si veda, F. DEÁK, *Ibsen's "Rosmersholm" at the Théâtre de l'Œuvre*, in «The Drama Review», XXVIII (1984), pp. 29-36; S. CAMET, *Rosmersholm, ou l'Autre dramaturge*, in Ead., *Le Tragique quotidien*, cit., pp. 51-96. Sullo spazio domestico, *ivi*, pp. 52-58. In generale per tutte le vicende connesse alla messa in scena, cfr. ALTAMURA, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista*, cit., pp. 118-127.

⁶¹ In un articolo del 7 ottobre 1893, Fouquier sottolineava l'originalità e l'importanza di Ibsen come cantore di quell'«âme du nord» che attirava gli animi più inquieti con stranezza, *naïvetés* e lampi di genio. H. FOUQUIER, in «Le Figaro», 7 ottobre 1893, p. 3; l'anonimo recensore su «La Lanterne», dell'8 ottobre 1893 (p. 2) sottolineava l'importanza di Ibsen e Strindberg (avrebbe debuttato al Théâtre Libre con *La signorina Julie* nel dicembre del 1893) e dell'influenza scandinava sul popolo latino, poiché aiutavano a smorzare quei toni solari tipicamente mediterranei.

Come nei suoi dipinti passati e futuri di Vuillard, le porte aperte o socchiuse, le finestre, e in generale tutti quei dispositivi che rimandano all'atto dello spiare, erano al centro dell'azione drammatica del teatro di Ibsen. Questo, infatti, è quasi tutto incentrato sulla pratica dell'origliare e dello sguardo indiscreto da una parte, e del conversare seduti in salotto o intorno ad un tavolo, dall'altra. Il luogo chiave delle dinamiche è il salotto che compare al primo atto, «la stanza di soggiorno a Casa Rosmer» è «spaziosa, antiquata e confortevole. Davanti, sulla parete di destra, una stufa di maiolica [...]. Più indietro una porta. Sul muro di fondo una porta a due battenti che dà nell'anticamera. Sulla parete di sinistra una finestra e davanti ad essa un soprammobile con fiori e piante. Accanto alla stufa un tavolo con sofà e poltrona. Intorno sulle pareti sono appesi più antichi e più nuovi ritratti [...]». L'inizio della *pièce* è assimilabile a una normale scena di genere, che ha molto in comune con i dipinti di Vuillard: «Rebekka West siede su una poltrona accanto alla finestra e lavora all'uncinetto un grande scialle bianco che è quasi terminato. Ogni tanto spia con lo sguardo fuori tra i fiori»⁶².

L'interno, esemplificato dal salotto e dal focolare come metafora della tranquillità, è uno dei temi portanti in *Rosmersholm*. Il titolo può infatti essere tradotto sia come 'casa' che come 'casato' Rosmer⁶³, implicando, in ogni caso, un legame ereditario con il passato, metaforizzato dai ritratti degli avi appesi alla parete. Il salotto è comunque il luogo centrale dell'azione scenica di Ibsen, giacché il suo è un teatro fondato esclusivamente sulla parola e sul dialogo, dunque sulla conversazione: le questioni drammatiche, i nodi, le agnizioni, tutto avviene quando i protagonisti si siedono per fare confessioni, per svelare questioni nascoste.

Dell'allestimento scenografico di Vuillard, si evince dalle recensioni che era tutto giocato sulla penombra: tutti sono concordi nel descrivere una scena molto scura⁶⁴. Il *décor* era molto semplice, da alcuni definito banale, ma la forza dell'ambientazione – un luogo vago dove i corpi non sono altro che forme fatue⁶⁵ – era data esattamente dalla semioscurità che lasciava affiorare solo i volti degli attori, come ne *L'Heure du dîner* del MoMA. Vuillard, dunque, realizzò uno spazio i cui contorni si fondevano e si sfaldavano, grazie all'orchestrazione di colori e alla modulazione della luce, appoggiandosi alle indicazioni sceniche che volevano la lampada al centro ogni tanto regolata dai protagonisti. A ben vedere, dunque, con le scenografie realizzate nel periodo della sua collaborazione con Lugné-Poe, Vuillard portò fuori dal cavalletto le sue immagini, riuscendo a ottenere, se così si può dire, una visione tridimensionale dei suoi *intérieurs* pittorici.

L'idea decorativa che sostanzialmente la poetica dei Nabis e che di per sé si era formata proprio in seno alle collaborazioni teatrali si mutò, negli anni successivi al 1895, in una sempre maggiore attenzione alla decorazione degli interni domestici, allestimenti scenici anche

⁶² H. IBSEN, *Rosmersholm* (1886), in ID., *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, BUR, Milano 2009, p. 521.

⁶³ IBSEN, *Casa Rosmer*, cit., p. 521, nota 1.

⁶⁴ Cfr. DE YSENTS in «La Caricature», 14 ottobre 1893; cfr. M.L'H., in «Gil Blas», 7 ottobre 1893, p. 1.

⁶⁵ UN MONSIEUR EN HABIT NOIR, *La Soirée parisienne - La Provinciale et Rosmersholm*, in «Le Journal», 7 ottobre 1893, p. 3.



303. E. Vuillard, *Pannelli Natanson*, *L'Album*, 1895, New York, The Metropolitan Museum of Art

304. E. Vuillard, pannelli Vaquez, *la musique*, 1896, Parigi, Petit Palais,

quelli, se si vuole, in particolare i cinque pannelli Natanson (Londra National Gallery, New York, The Metropolitan Museum e collezione privata, 1895, V-96, fig. 303, tav. XLIX) e i noti pannelli Vaquez (1896, Parigi, Petit Palais, V-97, fig. 304, tav. L). Queste opere, non solo riassumono tutti i *loci* della pittura intimista ottocentesca, dalla lettura, al ricamo, al piano, ma sono interessanti per il rapporto tra natura e artificio, ambiguità tra il vero e il falso, che li caratterizza. In queste opere il livello di compenetrazione tra personaggi, ambienti e oggetti è talmente compiuto, che l'equiparazione tra il naturale e l'artificiale si esplica nella difficoltà a comprendere se un fiore, per esempio, appartenga a quello del vaso o a quello della carta da parati. Questo gioco di ambiguità raggiunge il pieno nella concezione stessa di *mise en abîme* creata dal concetto stesso di una decorazione per interno che rappresenta essa stessa un interno⁶⁶. Ad ogni modo, l'idea di fondo andava rintracciata nell'atmosfera vibrante e armoniosa creata dalle attività meditative o assorbenti tipiche di un interno domestico, che Van Tilburg ha legato

⁶⁶ Per questi aspetti si veda *Beyond the Easel. Decorative painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute – New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001), a cura di G. Groom, Yale University Press, New Haven-London 2001.

recentemente legato al concetto tedesco di *Stimmung*⁶⁷ cioè a quei legami percettivi ed emotivi che si creano tra soggetto e oggetto. L'atmosfera privata animata dalla musicalità delle sue armonie cromatiche emana onde che si propagano nello spazio e fondendo particelle pittoriche e emozionali, e dunque la persona e il suo interno.

Se dunque nell'allestimento di Rosmersholm il rapporto con la pittura, l'idea della fusione tra spazio e personaggi per mezzo della penombra e dei toni scuri – un retaggio del resto dell'esperienza maeterlinckiana – nel programma (fig. 305) la situazione si faceva diversa. Esso doveva sintetizzare tutta la *pièce* con un'immagine e rappresenta l'inizio del secondo atto, «La stanza da lavoro di Johannes Rosmer», con «la porta d'ingresso [...] sulla parete sinistra», «una finestra a destra e davanti alla stessa uno scrittoio, coperto da libri e carte». Vuillard scelse quella scena perché era il momento in cui nell'opera venivano fuori tutte le problematiche che muovono il dramma, la decisione di emanciparsi dalla Chiesa in nome del libero pensiero le difficoltà del protagonista con il sesso, la questione del casato che rischia di estinguersi e del rapporto con Rebekka con cui ha un rapporto di attaccamento-repulsione, tutti temi all'artista peraltro molto cari il momento della confessione. Lui che vuole sposarla per far sparire il fantasma della moglie morta che lo perseguita e per poter avere una vita politica senza i problemi legati al fatto di vivere con una donna che non è sua moglie. Quest'ultima entra da una tenda in fondo («le tende sul fondo si sollevano da un lato Rebekka appare nel vano della porta»⁶⁸), ha appena origliato quanto Rosmer si è detto con Kroll prima e con Mortensgård dopo. La tenda è, del resto, un motivo ricorrente nelle immagini di Vuillard, legate all'atto dello svelamento, del venire fuori e anche del nascondersi. Probabilmente prossima alla litografia in esame è un disegno in collezione privata, *Jeune femme tirant un rideau* (fig. 309) che presenta una soluzione analoga, con la donna che viene fuori da una tenda (il *pattern* decorativo è quasi lo stesso della carta da parati di *Rosmersholm*) che sembra più un sipario che prende tutta l'inquadratura stessa dell'immagine facendo coincidere questa con l'apertura o la porta sulla quale la tenda è sistemata. La tenda assimilabile ad un sipario teatrale è la protagonista del dipinto *Le Rideau jaune* (1893, Washington, National Gallery of Art, fig. 310, tav. LI).

La finestra di fondo rappresenta l'elemento visivo più caratterizzante. Esso deriva chiaramente dallo spazio scenico descritto da Ibsen in didascalia, ma probabilmente riproduceva quello allestito sulla scena, che da quello che riferiscono le fonti si trattava di una «baie vitrée»⁶⁹, una vetrata. Il modo di realizzare le vetrate o in generale le finestre da Vuillard in quel giro d'anni, con uno stile volutamente *naïf*, che ricalcava anche la calligrafia incerta, quasi infantile, tipica della litografia di quegli anni orbitante intorno alla «Revue blanche». Una finestra siffatta si trova anche su una pagina di uno dei *Carnet* datato 1890,

⁶⁷ M. VAN TILBURG, «Des horizons infinis dans le cercle restreint d'intérieur»: *Stimmung* in Édouard Vuillard's decorative paintings, in K. THOMAS (a cura di), *Stimmung: ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis* Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2010, pp. 125-139.

⁶⁸ IBSEN, *Casa Rosmer*, cit., p. 560

⁶⁹ Cfr. UN MONSIEUR EN HABIT NOIR, *La Soirée parisienne*, cit.



305-307. E. Vuillard, *Programmi per Rosmersholm* (1893), *I Sostegni della società* (1893), *Anime solitarie* (1895)

308. O. Redon, *Finstre*, 1889, collezione privata

ma è probabile che il disegno sia successivo. In ogni caso la struttura modulare a riquadri, o meglio la griglia è uno degli elementi formali che più emerge nella fase nabi di Vuillard.

La finestra e la sua struttura solitamente conformate come una griglia, compare in altri programmi teatrali di Vuillard, come *I Sostegni della società* o *Anime solitarie* (figg. 306-307). In esse l'eco di Odilon Redon (fig. 308) e della sua finestra è molto evidente e denunciano una trattazione della superficie spaziale che segue l'andamento geometrico per ortogonali. Queste diventano in realtà il tropo relativo alla geometrizzazione dello spazio (quello che per Bonnard era anche il tessuto a scacchi, si potrebbe dire), alla sua trattazio-



309. E. Vuillard, *Jeune femme tirant un rideau*, collezione privata

310. E. Vuillard, *Le Rideau jaune*, 1893, Washington, National Gallery of Art



311. E. Vuillard, *Deux femmes prenant du chocolat*, 1892, Washington, National Gallery of Art

ne tutta sul limite superficiale del quadro, sul quale Vuillard e anche Bonnard insistono molto, e che fa dell'estetica nabi un'antesignana delle ricerche novecentesche.

La griglia – come ricorda Rosalind Krauss, struttura che è «l'emblema stesso dell'ambizione modernista»⁷⁰ – che compare in Francia nei primi del Novecento ha, infatti, in alcune di queste opere, perlomeno le sue necessarie premesse. Nonostante la scansione modulare della superficie pittorica attraverso dispositivi quali finestre, porte, quadri e specchi, non sia di per sé una griglia in senso modernista⁷¹, prima ancora che essa si svincolasse da qualsiasi presupposto rappresentativo nel suo essere bidimensionale, ordinata, geometrica antinaturalistica e anti-mimetica⁷². In altri termini compare ancora imbrigliata nella rappresentazione del vissuto, ma in filigrana essa cominciava a emergere esattamente in quelle opere che facevano della scansione della superficie in senso decorativo e, in certi casi, estremamente ordinata, la propria poetica di base. In questi termini la finestra di Bonnard degli anni nabis – il cui apice è rappresentato in *Maison dans la cour* in *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899, fig. 276) – contiene una serie di elementi ortogonali incastrati l'uno nell'altro e un senso geometrico il cui schema di fondo è costituito da una griglia che sembra anticipare le soluzioni successive di Robert Delaunay⁷³. Essa, infatti, appa-



312. E. Vuillard, *Le placard à linge*, 1893, Parigi, Musée d'Orsay). privata,

riva a quegli artisti come il sistema ideale per suddividere in maniera ordinata la superficie del quadro, la cui metafora rinascimentale di apertura sul mondo, passava ad essere schermo sul quale compariva l'immagine, che permetteva di astrarre la realtà in senso metafisico. In Vuillard gli accenni ad una suddivisione modulare, a matrice o meno, emerge in particolare nei paraventi giapponesizzanti che costituivano una struttura a reticoli quadrangolari e ortogonali, che si rincorrono e che incastrano le scene; in altre opere la scansione geometrica della superficie non si dava nella griglia, ma solo come *patchwork* di *pattern* decorativi (è evidente spesso una predilezione per i motivi a scacchi, come per Bonnard), allo scopo di creare

⁷⁰ R. KRAUSS, *Griglie* (1978), in EAD., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007 (ed. orig. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT press, Cambridge-London 1985), p. 13.

⁷¹ Krauss sostiene che «si potrebbe dunque pensare che il simbolismo sia veramente l'ultimo luogo dove andare a cercare una versione, fosse anche nascente, della griglia, ma ancora una volta si avrebbe torto. La griglia appare nell'arte simbolista sotto la forma delle finestre, la presenza materiale dei suoi riquadri resa attraverso l'intervento geometrico dei montanti», *ivi*, pp. 20-21

⁷² Cfr. *ivi*, p. 13.

⁷³ Sul tema della finestra in Delaunay, si veda, J. NIGRO COVRE, *Astrattismo. Nuove metodologie di lettura*, Motta, Milano 2002, pp. 183-199



313. E. Vuillard, *Soirée familiale*, 1895-96, collezione privata,



314. E. Vuillard, *Grand intérieur aux six personnages*, 1897, Zurigo, Kunsthhaus,

uno «spazio ritmico»⁷⁴, ad esempio nel piccolo *Le placard à linge* (1893, Parigi, Musée d'Orsay, fig. 312).

Gli aspetti tecnici e compositivi dell'opera di Vuillard sono tra i più innovativi della *fin de siècle*, volti ad una sempre più progressiva astrazione dei dettagli che si accompagna all'uso di espedienti stilistici che puntano enormemente sull'economia di mezzi, come lasciare libere porzioni di superficie per far emergere il supporto, spesso cartone (ad esempio *Deux femmes prenant du chocolat*, 1892, Washington, National Gallery of Art, IV-64, fig. 307, tav. LII), che è quello che dona poi l'armonia d'insieme e la generale atmosfera calda e virata sui toni del grigio, del beige e nel complesso dei toni pastello – erede della “patina polverosa” di Corot⁷⁵ – alimentato dall'uso della tempera o della pittura a colla, tecniche

⁷⁴ C. LONZI, *Una mostra di Édouard Vuillard a Milano*, in «L'approdo letterario», V(1959), 8, pp. 129-131, poi in EAD., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Et al., Milano 2012, pp. 137-141 (139).

⁷⁵ *Ibidem*.

che non permettono una modulazione della luce o una lucidità della superficie, ma solo la realizzazione di macchie uniformi e opache.

Nel programma per *Rosmersholm* le figure sono trattate come schizzo estemporaneo, sono appena abbozzate, evanescenti. I contorni imprecisi e la linea ondulata e arabescata sottolineano quell'effetto di indeterminatezza che era proprio della *pièce* e della sua messa in scena.

Se Mallarmé, centro della visione orfico-iniziatica dell'arte che si respirava nell'ambito della «Revue blanche», così come Maeterlinck, era il faro della visione tragica, il teatro di Lugné-Poe, la cui «cifra stilistica complessiva è quella di una melodia lenta, di una salmodia da cerimonia religiosa»⁷⁶, offriva un modello di confronto per Vuillard, i cui dipinti erano fondati sulla ripetizione ossessiva del tema e l'accordo armonioso delle parti, una fattura rarefatta e allo stesso tempo fondata sulla giustapposizione di unità cromatiche, come un brano di Erik Satie⁷⁷.

In conclusione, il dramma di Ibsen riprendeva la struttura spaziale del dramma borghese⁷⁸ vale a dire lo spazio dell'intimità familiare del teatro illuminista codificato da Diderot. Lo spazio del dramma diventava il cuore del dramma stesso, poiché in quelle dimore si respirava un'aria corrotta che odorava di morte e che le trasformava in tombe: Casa Rosmer è la casa ibseniana per eccellenza e tutte le altre sono vicine ad essa⁷⁹. Vuillard pure riprendeva lo spazio familiare del settecento, quello delle scene di conversazione e le rendeva mute. Gli interni del 1895-96 (*Soirée familiale*, collezione privata, IV-211, fig. 313, tav. LIII; *La Table*, collezione privata, IV-212, fig. 281; *La Vie conjugale*, collezione privata, IV-217) sono il massimo raggiungimento di questa poetica, che troverà la sua più compiuta realizzazione in quello che forse è il suo dipinto più importante, il *Grand intérieur aux six personnages* (1897, Zurigo, Kunsthaus, IV-218, 314, tav. LIV), il quale, nella visione panoramica con cui è pensato, implica una movimento circolare dello spazio, una danza di sporgenze e rientranze che sembrano farlo respirare.

⁷⁶ ALONGE. *Teatro e spettacolo*, cit., p. 114.

⁷⁷ Su Satie e gli artisti si veda, B. ANIELLO, *Erik Satie, un musicista tra i pittori*, Edicom, Milano 2001.

⁷⁸ *L'épilogue ibsenien*, in SARRAZAC, *Théâtres intimes*, pp. 20-24

⁷⁹ *ivi*, p. 22.

IX. Scontro di genere in un interno: le *Intimités* di Félix Vallotton

IX.1. Un'opera sulla dualità

«Dix fois un homme et une femme se rencontrent dans toutes les attitudes où les peuvent arrêter les accidents, les stations de la vie sentimentale. Elles en expriment tous les aspects imaginables, la naïveté et le ridicule, l'hypocrisie et la mensonge, la cruauté et jusqu'à ce goût de mort qui est dans notre conception de l'amour. On rit, on frémit, on s'attendrit, on s'indigne, on frissonne. Le délicieux, l'inquiétant spectacle»¹.

Con queste parole, Thadée Natanson ricapitolava, nel gennaio del 1899, «la pensée ou si l'on veut [...] la philosophie»² della celebre *suite* di xilografie incise da Félix Vallotton, *Intimités* (1898), pubblicata in trenta esemplari, numerati e firmati, pochi mesi prima dalle Éditions de la Revue Blanche³. Fiero del prodotto che aveva offerto ai suoi lettori, l'editore puntava l'accento, nella sua recensione, sullo straordinario equilibrio – formale e sostanziale – dell'opera di Vallotton, salutandola come il massimo raggiungimento di quest'ultimo nell'arte grafica. A ben vedere, tutto il lavoro xilografico di Vallotton si regge sull'equilibrio di due aspetti – spesso contrastanti – esemplificati, si potrebbe dire, dalla bicromia che lo caratterizza. Seguendo ancora le parole di Natanson, una dicotomia si potrebbe individuare in quell'incontro particolare tra un procedimento esecutivo primitivo e «si naïf d'apparence», e lo spettacolo di una «très récente modernité»⁴, oppure nella fusione tra il sapiente uso della linea pura – di derivazione addirittura ingresiana, sembrava dire Natanson tra le righe⁵ – e un gusto ornamentale del tutto nuovo, o, ancora, della compresenza di un connotato germanico (la scelta dell'incisione su legno) e uno francese (la linea di Ingres appena citata) quasi un tropo della provenienza svizzera dell'artista.

Da un punto di vista formale, la grafica di Vallotton si basava principalmente sulla sapienza nel dosare il nero; lo scopo principale della sua operazione consisteva nel capire in

¹ Th. NATANSON, *Petite Gazette d'art - De M. Félix Vallotton*, in «La Revue blanche», XVIII (1899), p. 75.

² *Ibidem*.

³ Nonostante Vallotton sia uno dei principali pittori della *fin de siècle*, i contributi fondamentali sulla sua opera sono molto ristretti. Oltre al catalogo dell'opera grafica, M. VALLOTTON, CH. GOERG, *Felix Vallotton. Catalogue raisonné de l'œuvre grave et lithographie*, Les Editions de Bonvent, Geneve 1972, per la serie si rimanda a *Felix Vallotton*, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 1992), a cura di S.M. Newman, Abbeville Press, New York 1992, in particolare, R.S. FIELD, *Exterior and Interiors: Vallotton's printed Oeuvre*. Per un panoramica generale sull'opera di Vallotton si vedano anche il catalogo della recente mostra parigina, *Felix Vallotton. Le feu sous la glace*, catalogo della mostra (Parigi, Amsterdam, Tokyo, 2013-14), a cura di G. Cogeval et alii, Réunion des musées nationaux, Paris 2013 e M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925. L'Œuvre peint*, 3 voll., 5 Continents, Milano 2005.

⁴ NATANSON, *Petite Gazette*, cit. p. 73.

⁵ Cfr. *Ibidem*.

che modo riuscire a ricavare, con il grado minimo di strumentazione cromatica, il valore ornamentale dell'immagine richiesto dalla poetica *nabi*. Come le litografie di Bonnard dedicate alla famiglia di sua sorella, di qualche anno precedenti, la preoccupazione stilistica di Vallotton va rintracciata, dunque, nella ricerca del modo migliore per distribuire e armonizzare forme estremamente semplificate, secche, addirittura violente, che potessero in maniera autosufficiente, al primo sguardo, generare un'emozione estetica, e che giocassero ad armi pari con la sostanza stessa delle immagini, altrettanto autonoma. Nelle *Intimités* questo bilanciamento è perfettamente individuabile, secondo Natanson, e, nonostante l'indipendenza dei due aspetti, è nella loro unione che si raggiunge l'opera perfetta: «on peut l'aimer pour mille raisons ou seulement l'une d'elles, mais c'est peut-être dans l'alliance de ces deux aspects primordiaux de ses estampes – puissance d'expression ou valeur picturale, prolongement de la signification ou signification morale – qu'il faut chercher leur inoubliable saveur»⁶.

Nelle dieci tavole, Vallotton ha messo letteralmente in scena aspetti della vita di coppia esemplificata da un ventaglio di situazioni che concernono gli aspetti più ambigui di tali rapporti, componendo una sorta di critica figurata ad un mondo fortemente idealizzato dalla letteratura o dal teatro borghese contemporanei; allo stesso tempo, l'artista ha realizzato un campionario di scene d'interno e intimiste che in un certo senso riassumevano buona parte dei motivi propri della raffigurazione dell'*intérieur* nel corso del secolo, riconnettendosi in questo modo alla satira di costume degli anni Trenta e Quaranta. Anche in questi termini, in definitiva, l'opera si caratterizza come un lavoro sulla dualità, vale a dire su quel conflitto, atavico forse, tra il maschile e il femminile che interessava negli stessi anni la drammaturgia più avanzata e che aveva tra i suoi massimi rappresentanti lo svedese August Strindberg.

L'incontro con la xilografia nella vicenda artistica di Vallotton fu un evento fondamentale, giacché da lì partì l'*input* per un rinnovamento sostanziale della sua poetica. L'avvicinamento con l'incisione su legno avvenne grazie a Charles Maurin, l'amico più intimo in quegli anni, conosciuto nel 1885 all'Académie Julian, ma i modelli venivano anche da Gauguin e da Émile Bernard. Le prime prove risalgono al 1892, quando espose per la prima volta delle xilografie al Salon de La Rose+Croix da Durand-Ruel, nella primavera del 1892, per intercessione, probabilmente, di Carl Schwabe, svizzero d'adozione e disegnatore dell'*affiche* della mostra. Il successo ricevuto in tale circostanza fu verosimilmente la causa principale del cambiamento stilistico incorso in quell'anno che lo portò alla realizzazione di due delle sue opere più celebri, *Bain au soir d'été* (Zurigo, Kunsthaus) e *La valse* (Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux) – entrambe impostate su ritmi lineari di marca giapponese – esposte al Salon des Indépendants del 1893 e che segnavano il suo ingresso nella compagine *Nabis*, con cui espose alle tre mostre organizzate quell'anno da Le

⁶ *ivi*, p. 74.

Barc de Bouteville⁷. Fu in quel momento che Vallotton strinse amicizia con Édouard Vuillard, da subito divenuto il suo più intimo all'interno del gruppo, il quale lo introdusse a Thadée Natanson che lo assunse alla «Revue blanche».

Dal 1893 al 1896, il pittore svizzero si consacrò quasi esclusivamente all'incisione e all'illustrazione, iniziando a collaborare con alcune delle principali riviste satiriche del tempo, in particolare con «Le Rire», ottemperando a quell'idea di frantumazione della barriera tra forme d'arte "alte" e "basse", caratteristica propria dei Nabis. Nel 1896, una mostra e una collaborazione con Sigfried Bing e la sua galleria *L'Art Nouveau*, lo portarono inoltre ad approfondire le questioni legate all'ornamentazione e alla decorazione d'interni; ma quel che più contò in quell'anno fu la partecipazione, con trenta disegni, ad un'opera che si riallacciava alla "letteratura panoramatica" della Monarchia di luglio, *Bauderies parisiennes. Les Rassemblements. Physiologies de la Rue*, curato da Octave Uzanne⁸, che voleva offrire un resoconto delle principali consuetudini, "tipi", curiosità e luoghi parigini moderni in continuità con i famosi albi, del resto ristampati in più occasioni nel corso dei decenni e sempre vivi nella mente del pubblico.

Se queste immagini avevano soprattutto a che fare con la narrazione della vita metropolitana *dans la rue*, Vallotton, d'altro canto, aveva cominciato a trattare scene d'interno, a partire dal 1893, con *L'Assassinat*⁹ (fig. 315) e nel 1894 con *Le Bain* (fig. 316)¹⁰; nondimeno, fu con la serie dedicata agli strumenti musicali del 1896-97 che gli *intérieurs* del pittore cominciano a delinearsi in maniera tutt'affatto originale¹¹. *L'Assassinat* è un'immagine molto semplice, ha il sapore popolare delle stampe d'Épinal – anche nella rappresentazione di un fatto di cronaca –, uno spazio individuabile in profondità dove la linea e il fondo bianco dominano sul resto; in *Le Bain*, l'equilibrio tra i bianchi e i neri, la presenza degli scacchi del pavimento e la tematica di per sé a cavallo tra la frivolezza femminile e una scena di toletta alla Degas, la rendono un'immagine volutamente piacevole. Sulla stessa linea si pone la scena galante – dal sapore quasi settecentesco – di *La Confiant* (1895, fig. 317)¹² dove in una netta divisione tra le zone chiare e scure, emerge chiaro il ritmo decorativo del divano, del colletto della donna e di quella sorta di ragnatela generata dalle foglie della pianta. Con *Instruments de musique* (fig. 319-321)¹³, viceversa, il nero riempie ormai le

⁷ *Quatrième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes*, introduction par C. Maclair, Le Barc de Bouteville, s.l. [Paris] s.d. [Primavera 1893]; *Les Portraits du prochain siècle*, Le Barc de Bouteville, s.l. [Paris] s.d. [Autunno 1893]; *Cinquième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes*, introduction par Camille Maclair, Le Barc de Bouteville, s.l. [Paris] s.d. [Autunno 1893].

⁸ O. UZANNE (a cura di), *Bauderies parisiennes. Les Rassemblements. Physiologies de la Rue*, Henri Floury, Paris 189

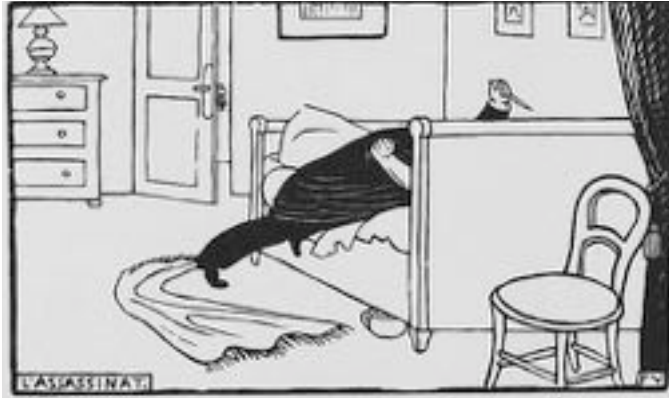
⁹ Cfr. VALLOTTON, GOERG, *Felix Vallotton*, cit., p. 127, n.113

¹⁰ Cfr. *ivi* p. 157, n. 148.

¹¹ Cfr. Gli interni hanno caratterizzato l'opera di Vallotton fin da giovane, quando era ispirato a Holbein e alla pittura tedesca, legato dunque a una formazione prettamente Nordica, espressa soprattutto nel disegno. Cfr. CH. VÖGELE, *Entre observation et empathie, A propos de l'intimité dans l'œuvre dessinée de Felix Vallotton*, in *Felix Vallotton. Dessins*, catalogo della mostra (Solothurn, Kunstmuseum - Winterthur, Kunstmuseum, 2012), a cura di Id., Dieter Schwarz, Scheidegger & Spiess, Zürich 2012, pp. 23-37.

¹² Cfr. VALLOTTON, GOERG, *Felix Vallotton*, cit., p. 173, n. 161.

¹³ I musicisti sono Joseph Holmann violoncellista, Eugene Ysaie violinista, Raul Pugno pianista, Louis Schopfer chitarrista. Cfr. *ivi*, pp. 187-193, nn. 171(188)-176 (193).



315. F. Vallotton, *L'Assassinat*, 1893

316. F. Vallotton, *Le Bain*, 1894

317. F. Vallotton, *Le Confiant*, 1895

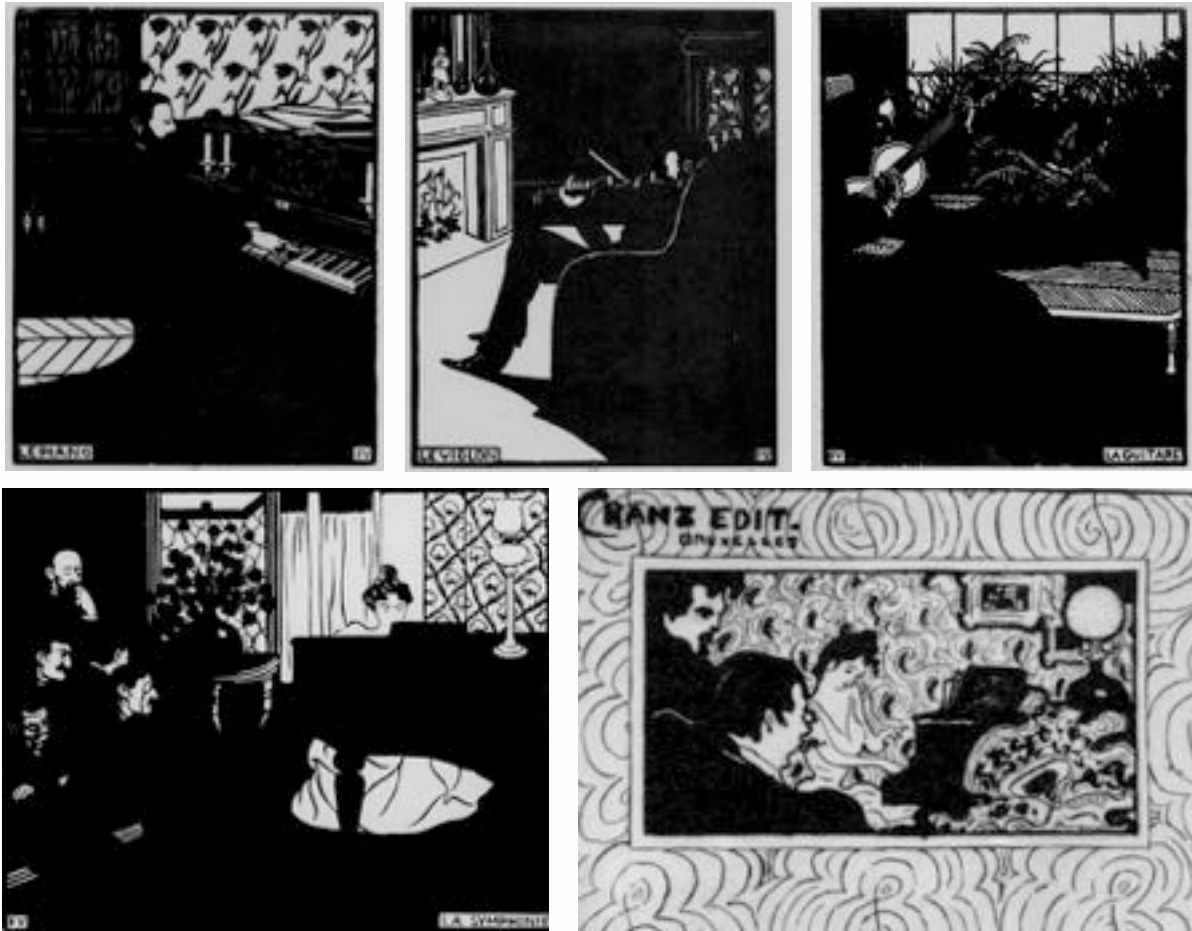
318. J.-F. De Troy, *La déclaration d'amour*, 1724, collezione privata

stanze: le ombre si addensano, la luce fioca della lampada o del fuoco creano violenti contrasti, generando un clima meditativo di natura musicale e un'atmosfera di *correspondances* del tutto simbolista. Ad ogni strumento corrisponde una stanza, ad ogni stanza un elemento d'arredo differente: il caminetto con i *bibelots*, il comò con l'orologio, il *guéridon* con la candela, costituiscono quell'unione tra *intérieurs* e musica che rimanda a una chiusura introspettiva e allo stesso tempo di protezione confortevole che sia la musica che la domesticità sembrano infondere, visione che trovava del resto dei paralleli nella coeva pittura simbolista belga, che come si vedrà, Vallotton aveva avuto modo di conoscere¹⁴.

A questa visione introspettiva della musica evocata dalla scena d'interno, si riallaccia poi *La Symphonie* (1897, fig. 322)¹⁵ nella quale appare Misia intenta a suonare il piano, mentre una platea di uomini alla sua sinistra l'ascolta. Se da un punto di vista compositivo la tavo-

¹⁴ Nel 1886 James Ensor e Ferdinand Khnopff presentarono all'annuale mostra de "Les XX" rispettivamente *La Musique russe* (1881, Bruxelles Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) e *En Écoutant Schumann* (1883, Bruxelles Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique)

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 210-11, n. 191.



319. F. Vallotton, *Le piano*, *Instruments de musique*, 1896
 320. F. Vallotton, *Le violon*, *Instruments de musique*, 1896
 321. F. Vallotton, *La guitare*, *Instruments de musique*, 1896
 322. F. Vallotton, *La Symphonie*, 1897
 323. P. Bonnard, progetto per copertina per *Suite pour piano* di Claude Terrasse, 1891

la ha dei legami con lo studio di copertina realizzato da Bonnard, nel 1891, per *Suites pour piano* di Claude Terrasse (fig. 323), l'immagine si apparenta più strettamente con i dipinti dedicati da Vuillard allo stesso tema (*Misia at the Piano*, 1895-96, New York, Metropolitan Museum of Art; *Interieur mit Misia Natanson am Klavier*, 1897-98, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), che riprendevano e attualizzavano una delle tipiche scene di *absorption* predilette dagli artisti negli anni di affermazione del Realismo. Con *La Symphonie*, ad ogni modo, Vallotton portò definitivamente a maturazione lo stile che avrebbe adottato nelle *Intimités*; la netta distinzione tra il mondo femminile e quello maschile, tra l'ombra densa in cui gli uomini sono raccolti e la luce che inonda lo spazio della donna, il cui volto è tracciato solo da una *silhouette*, lasciano inoltre emergere quella bipolarità, che caratterizzò la *suite* del 1898, che trovava nella stessa contrapposizione di bianco e nero che la costruiva il suo simbolo.

Comparando i disegni preparatori per l'album conservati al Cabinet des Dessins del Musée du Louvre, si può notare come la piattezza che caratterizza le incisioni sia frutto di

una serie di varianti apportate probabilmente in corso d'opera, a contatto diretto con il legno.

Nel disegno preparatorio (RF 40210, fig. 325) de *Le Mensonge* (*Intimités* I, fig. 329)¹⁶, ad esempio, la profondità data dalla prospettiva obliqua che seguiva il divano si annulla grazie all'uso di un *pattern* a righe verticali che Vallotton riprende da un'illustrazione realizzata per «Le Rire» nel 1895¹⁷ e che dialoga con le righe dell'abito della donna, mentre un ricamo a greche decora il bordo della tovaglia. Nella versione pittorica del soggetto – coeva o di poco successiva alla xilografia – questa profondità è viceversa recuperata, grazie ad una modulazione delle righe della carta da parati che segue la prospettiva della stanza. Lo stesso accade ne *Le Triomphe* (*Intimités* II, fig. 328)¹⁸, dove le linee verticali dei parati che ritma la parete e gli accenni di stereometria del tavolo o di forme dei personaggi del disegno (RF 40213, fig. 324) vengono annullati nella versione incisa dal nero che omogeneizza tutto. Ne *La Raison probante* (*Intimités* IV)¹⁹, la cui prima versione disegnata si chiamava *La Course pressée* (RF 40207), viceversa, la versione a stampa ricostruisce l'ambiente che era invece totalmente messo in ombra nel disegno, sebbene visibile, mentre ne *Le Grand moyen* (*Intimités* VI)²⁰, nell'incisione cambia il *pattern* della camicia della donna, dai pois nel disegno (figg. 326, 330), alle righe. Una situazione simile accade in *Apprêts de visite* (*Intimités* VIII)²¹ dove la tendina della toletta, decorata ad arabeschi nel disegno (RF 40214, fig. 327), diventa bianca e con dei panni ammutoliti nella versione definitiva. In queste due circostanze è verosimile che la decisione sia pervenuta per motivi di natura essenzialmente tecnica, poiché più complesso col legno raggiungere un risultato apprezzabile.

Tra i disegni di Vallotton conservati al Cabinet des Dessins del Louvre, inoltre, emergono due lavori che avrebbero dovuto completare la serie, *L'Explication* (RF 40209) e *La Surprise* (RF 40205), stampata poi come *L'Emotion*²² nel 1918. Quest'ultima rappresenta una coppia di amanti che rischia di essere scoperta, come lascia supporre la porta aperta nel secondo piano alla quale lo sguardo è guidato dal zigzag vertiginoso del parquet.

I soggetti delle tavole, come detto, hanno a che fare con alcuni aspetti precisi delle relazioni sentimentali *fin de siècle*, calcando soprattutto su quelli che hanno a che fare con l'astuzia e il calcolo femminile. In generale, la tematica amorosa – invero sessuale – compare per la prima volta in Vallotton nel 1894, con *L'Emoi*, una coppia di giovani all'aria aperta che, mentre si lascia andare a carezze più intime del convenuto, scruta l'orizzonte per assicurarsi di essere al sicuro da sguardi indiscreti; con *La Confiant* del 1895 si è già nel

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 204, n. 188.

¹⁷ Cfr. «Le Rire», n. 36, 13 luglio 1895.

¹⁸ Cfr. VALLOTTON, GOERG, *Felix Vallotton*, cit., p. 206-07 n. 189.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 210-11 n. 191.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 214 n. 193.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 216 n. 195.

²² *Quelques bois originaux et inédits de Marval & Lewitska, [...] & Vallotton*, A la Belle Edition, Paris 1918. Cfr. VALLOTTON, GOERG, *Felix Vallotton*, cit, p. 219, n.198.



324. F. Vallotton, studio per *Le Triomphe*, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1897-98

325. F. Vallotton, studio per *Le Mensonge*, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1897-98

326. F. Vallotton, studio per *Le Grand Moyen*, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1897-98

327. F. Vallotton, studio per *Apprêts de visite*, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1897-98

328. F. Vallotton, *Le Triomphe*, Intimité II, 1898

329. F. Vallotton, *Le Mensonge*, Intimité I, 1898

330. F. Vallotton, *Le Grand Moyen*, Intimité VI, 1898



331. Gavarni, *Fourberies de femmes: Voyons Clara!* 1840 c.



332. Gavarni, *Fourberies de femmes: Malheureuse!* 1840 c.

clima che apre alle *Intimités* (la prima versione de *La Belle epingle*²³ era molto vicina a quella nella composizione e nel soggetto) con una scena di corteggiamento sul divano che chiama alla mente analoghe scene realizzate da Daumier e Gavarni cinquant'anni prima. A guardar bene, tutta la *suite* sembra riallacciarsi alla *caricature des mœurs* della Monarchia di luglio e in particolare a quelle che Gavarni ha dedicato alle donne e alle loro macchinazioni per asservire gli uomini alla loro volontà, *Les Lorettes* e, in particolare, *Fourberies de femmes: in matiere de sentiments* (1837-41). Se si osserva bene, infatti, non solo le tematiche trattate sono le stesse, ma anche alcune situazioni rappresentate. Ad esempio *Le Grand moyen*, che rappresenta una scenata di ripicca tipicamente femminile, fa il paio con alcune tavole delle *Fourberies* come *Voyons Clara!* (fig. 331), dove la ragazza finge di svenire nel momento in cui è accusata di essere stata vista, dal suo amante, con un giovane, e soprattutto *Malheureuse!* (fig. 332).

La donna come essere che tende a sopraffare con cinismo e piccole menzogne il proprio uomo si poneva alla base della visione del *ménage* ottocentesco. In questo senso, dunque, le *Intimités* rappresentavano l'erede diretto della caricatura ottocentesca nonché la sintesi di una rappresentazione della quotidianità dei rapporti di coppia dalla quale emerge l'amaro dello scontro tra due sistemi e due mondi inconciliabili. Il legame si rintraccia anche da un punto di vista concettuale: come in quel caso e come nella maggior parte di opere siffatte che mirano a leggere sarcasticamente la società esse sono fortemente ambigue. In apparenza le scene di Vallotton rappresentano immagini abbastanza neutrali, ambientate in *intérieurs* caratterizzati da tutti quegli elementi che l'Ottocento ha codificato come qualificanti dell'ambiente domestico. Tuttavia egli li semplifica a tal punto da ridurli semplici ombre, fondali piatti e ritagliati sulla superficie che aiutano semplicemente a collocare spazialmente la scena. I divani e le cornici lavorate di Gavarni e Daumier, diventano ne *Le Triomphe* (*Intimités* II) e ne *L'Irreparable* (*Intimités* X), una sagoma ondulata e dei riquadri geometrici bianchi e neri. Il legame con Gavarni, inoltre, si ritrova anche nell'interrelazio-

²³ Cfr. VALLOTTON, GOERG, *Felix Vallotton*, cit., p. 202 n. 187.

ne tra immagini e parola; data l'apparente neutralità della scena l'effetto di ambiguità o di amara ironia si ottiene solo nell'accoppiamento tra il titolo e la raffigurazione, spesso contrastanti o semplicemente canzonatori, tuttavia non narrativi. L'idea stessa della *suite* o della *serie*, inoltre, in cui ogni immagine è indipendente l'una dall'altra e racconta solo un punto di vista di una più ampia e variegata situazione, implicando una frantumazione o meglio una parcellizzazione di momenti di vita *tipici* che corrispondono alla molteplicità dell'esperienza reale si riconnette ad una sorta di revival delle *physiologies* che, come si è visto, avevano prodotto la *Bauderies parisiennes*: a quella *physiologie de la rue*, Vallotton contrappose dialetticamente e idealmente una *physiologie de l'intérieur*.

IX.2. Bianco/nero - uomo/donna.

Le *Intimités* raccontano in definitiva l'incontro-scontro tra l'uomo e la donna, tra il bianco e il nero, tra la luce e l'ombra. Quest'ultimo aspetto fu tra i più indagati dall'arte della fine del XIX secolo come emerge, peraltro, nella stessa linea intimista *nabis*. Se tematicamente l'opera più vicina alla serie è *La Vie conjugale* dell'amico Vuillard (1896, collezione privata, fig. 333), da un punto di vista stilistico è *Deux femmes sous la lampes* (Saint Tropez, Musée de l'Annonciade, fig. 334) con i suoi contrasti netti di luce e di ombra generati dalla lampada che rievocano il maeterlinckiano *intérieur* a lume di candela del MoMA. Ma il monocromo dai bianchi e neri contrastati, anche se con trapassi tonali morbidi e delicati, era caratteristica precisa delle opere di Eugène Carrière, molto ammirato dai contemporanei e in generale dalla *vague* simbolista *fin de siècle* e che Vallotton stesso, in qualità di critico, aveva apprezzato²⁴.



333. E. Vuillard, *La Vie conjugale*, 1896, collezione privata



334. E. Vuillard, *Deux femmes sous la lampes*, 1892, Saint Tropez, Musée de l'Annonciade

²⁴ F. VALLOTTON, *Beaux-arts. Champ-de-Mars*, in «Gazette de Lausanne», 4 luglio 1891, pubblicato in R. KOELLA, K. POLETTI (a cura di), *Félix Vallotton, critique d'art*, 5 Continents, Milano 2012, pp. 45-49 (46). Sull'attività critica dell'autore, si veda K. POLETTI, *Le regard de vallotton critique d'art sur ses contemporains*, in *ivi*, pp. 195-213.

Maeterlinck, che giocò un ruolo importante nelle poetiche dei Nabis intimisti, trasmetteva in letteratura la passione belga per le immagini notturne, ambigue, fortemente contrastate e dense di significati simbolici. In Belgio la poetica degli interni ebbe sempre un ruolo importante, stante anche una tradizione pittorica che affondava le sue radici nella pittura fiamminga, una tradizione intimista che vedeva Georges Lemmen, Franz Charlet, Charles Le Brun e Xavier Mellery tra i suoi protagonisti. Non è del tutto improprio parlare di riferimenti al Belgio nell'arte di Vallotton giacché "belga" era in sostanza la rivista per cui lavorava – era stata fondata a Liege nel 1889 – e, appunto, perché i legami con il simbolismo belga, da Maeterlinck, a Minne a Van Rysselberghe, erano molto stretti nel suo ambiente. I Nabis esposero dal 1893 alle mostre di Les XX e de La Libre Esthétique e Vallotton stesso vi partecipò nel 1895²⁵. Gli artisti belgi avevano una predilezione per i *noirs* e per gli effetti chiaroscurali drammatici; Mellery e Le Brun, come già visto per Vuillard, furono coloro che meglio di chiunque altro incarnarono quella tendenza. I loro interni misteriosi, ambientati in scale, dove vengono colti, quasi di sfuggita e con la coda nell'occhio personaggi che l'attraversano, cercavano la sostanza metafisica che si poteva nascondere dietro le apparenze, vale a dire quegli aspetti suggestivi offerti dalla realtà stessa e che anni più tardi Léon Spilliaert avrebbe portato a più complicate conseguenze. Nondimeno, i trapassi chiaroscurali leggeri e sfumati, si distaccavano dai netti contrasti vallottoniani, ma è pur vero che nelle opere dell'artista svizzero si respira l'aria di un sentimento nordico. Nel 1913, quando a Roma fu esposto in occasione della Prima Secessione romana *L'Attente* (1899) un critico attento come Arnaldo Cantù, soffermandosi molto brevemente sul dipinto, osservò che il «duro, legnoso» Vallotton aveva presentato un «*interno* pieno di suggestione paragonabile ai famosi del danese Hammershoj [sic]»²⁶, cogliendone l'atmosfera nordica come elemento peculiare affianco ad uno stile estremamente esemplificato. La visione lucida, chiara, cristallina di Vallotton che si evince soprattutto nelle opere precedenti e successive alla fase *nabi*, si spiega con la sua storia pittorica, ben diversa da quella dei colleghi francesi. Fin da giovane, nella natia Svizzera, egli è votato ad un realismo lenticolare derivato dallo studio della pittura fiamminga e di Holbein, suo maestro ideale (la sua eco è evidente nei primi ritratti parigini). Le xilografie delle *Intimités* (1898) rappresentavano il precedente immediato del gruppo di dipinti di analogo soggetto nei quali, l'aria di sospensione temporale moderna che li caratterizza, li accomunava, come notato da Cantù, più a Vilhelm Hammershøi, negli stessi anni impegnato esattamente sugli stessi temi, che agli *intérieurs* di Bonnard e Vuillard. Effettivamente alcuni aspetti della pittura di Vallotton sono accostabili a quelle di Hammershøi benché forse non quella degli anni Novanta;

²⁵ Sui legami tra Belgio e Francia a fine Ottocento, cfr. *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais - Gand, Musée des Beaux-Arts), a cura di A. Pinget et de R. Hooze, Réunion des musées nationaux-Fonds Mercator, Paris-Anvers 1997, in particolare si veda M. NONNE, *Le Nabis e la Belgique*, in *ivi*, p. 478-479.

²⁶ C. CANTÙ, *La Secessione Romana*, in «Vita d'Arte», VI (1913), 67-68, p. 55.



335. S. van Hoogstraten, *Vue d'intérieur, ou Les Pantoufles*, 1658 ca., Musée du Louvre

336. V. Hammershøi, *Interior. An Old Stove*, 1888, Copenhagen, Statens Museum for Kunst

337. F. Vallotton, *Le Haut-de-Forme, Intérieur*, 1887, Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux

338. X. Mellery, *Chambre à coucher*, 1889 ca., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

va detto, ad ogni modo, che il contatto con il pittore danese, che pure era stato a Parigi²⁷, emerge solo in quanto affinità elettiva. Questa è evidente negli interni dei primi anni del Novecento che esprimevano attraverso la vita intima di sua moglie Gabrielle la nuova dimensione di uomo sposato e ancor di più in alcuni dipinti giovanili soprattutto ne *Le Haut-de-Forme, Intérieur* (1887, Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux, fig. 337) quasi coeva a *Interior. An Old Stove* del danese (1888, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, fig. 336). In entrambi i dipinti, la porta aperta lascia intravedere un'altra porta e oggetti inanimati abitano la scena, ma quelli di Vallotton sono decisamente eloquenti. La porta socchiusa, il bastone e il cilindro²⁸ (che dà peraltro il nome al quadro) hanno la funzione di rappresentare sincreticamente un uomo, forse un amante, presentando la pre-

²⁷ Hammershøi era stato a Parigi per la prima volta in occasione dell'Esposizione Universale del 1889 dove erano esposti quattro suoi quadri nella sezione danese. Fu di nuovo nella capitale francese tra il 1891 e il 1892 per sei mesi. Nell'autunno del 1891 ebbe anche la possibilità di visitare la mostra dei *Peintres impressionnistes et symbolistes* da Le Barc de Boutteville, dove espose il suo amico e conterraneo J. F. Willumsen, rimanendo colpito non proprio positivamente da Bonnard. Su questi aspetti si veda K. MONRAD, *Intense Absence*, in *Hammershøi and Europe*, catalogo della mostra (Copenhagen Statens Museum for Kunst - Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2012), a cura di id., SMK-Prestel, Copenhagen-München 2012, pp. 39-43.

²⁸ Anche Xavier Mellery aveva affrontato un tema simile nel disegno *Chambre à coucher* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, fig. 338). Da una porta aperta si intravede l'interno di una camera sul cui letto è poggiato un cilindro. L'opera non è datata, ma va ricondotta verosimilmente alla fine degli anni Ottanta, dove si situa la maggior parte della sua produzione intimista e "animista".

senza di un'assenza nel campo dell'immagine; per questi aspetti il modello del quadro può essere rintracciato, anche concettualmente, in *Vue d'intérieur, ou Les Pantoufles* di Samuel van Hoogstraten (1658 ca., Musée du Louvre, al tempo di proprietà del conte Oscar de l'Espine e creduto di Vermeer, fig. 335). L'aspetto sineddotico e simbolico allo stesso tempo degli oggetti, peraltro, era centrale contemporaneamente, sempre in ambito scandinavo, nel dramma di Strindberg *La signorina Julie* (1888) dove gli stivali del conte, padre della protagonista mai sulla scena, ben in vista per tutta la durata della *pièce* indica la sua presenza fantasmagorica e ingombrante, pur nella sua assenza fisica.

Se un legame con la cultura visiva scandinava nell'opera c'è, questo va rintracciato nell'artista norvegese più legato al circolo degli artisti della «Revue blanche» e del Théâtre de l'Œuvre, nonché l'artista scandinavo più importante di sempre, Edvard Munch²⁹ che si trovava a Parigi, in un secondo soggiorno, tra il 1896 e il 1897. In quel periodo Munch era in rapporto con Mallarmé, partecipò al Salon des Indépendants, elaborò, per Lugne-Poe, il programma per la *mise en scène* del *Peer Gynt* di Ibsen ed ebbe una personale di grafica all'*Art Nouveau* di Samuel Bing nel 1897³⁰ con litografie realizzate proprio durante quel soggiorno, tra le quali *La mort dans la chambre de la malade* (riprodotta su «La Plume» nel maggio del 1897)³¹, *Angoisse* (compresa nell'Album Vollard), *Auprès du lit du mort*. In quest'ultima in particolare, il dolore de lutto si propaga dalle persone all'ambiente per onde concentriche, quasi fossero l'emanazione di vibrazioni di sofferenza – segno tangibile della visione spiritualizzante di Munch – che invade l'intero spazio. Probabilmente fu questa capacità di esprimere l'angoscia moderna ad attirare in parte Vallotton, artista che, dal canto suo, Munch guardò come modello nella realizzazione del suo ritratto dell'amico e sostenitore Strindberg³². Il debito di Munch nei confronti dell'avanguardia francese degli anni Novanta riaffiorava anche in *Melancholy (Laura)* del 1899 (Oslo, Munchmuseet) che citava il Vuillard di *Intérieur a la suspension* contenuto nell'album *Paysages et intérieurs* (1899)³³.

L'interrelazione tra naturalismo e simbolismo che caratterizzava la cultura scandinava ottocentesca, e che emergeva nella letteratura e nella drammaturgia³⁴, ad ogni modo, era grandemente apprezzata nelle file avanguardistiche parigine, come visto anche nei precedenti capitoli, poiché trasmetteva quell'esigenza di fusione tra realismo e soggettività, necessaria ad una visione personale e personalizzata del mondo imposta dalla cultura france-

²⁹ Per i soggiorni francesi di Munch, si rimanda a *Munch et la France*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, - Oslo, Munch-museet, 1991-92), a cura di R. Rapetti, Réunion des musées nationaux, Paris 1991.

³⁰ Per tutti questi aspetti cfr. R. RAPETTI, *Munch face à la critique française*, in *Munch et la France*, cit., pp.17-31 e G. WOLL, *Le graveur*, in *ivi*, 244-259. Per l'esposizione di Bing: A. EGGUM, *Munch tente de conquérir Paris (1896-1900)*, in *ivi*, pp. 193-203.

³¹ Cfr. Y. RAMBOSSON, *Le Salon des indépendants*, in «La Plume», IX (1897) p. 311.

³² Lo scrittore gli dedicò un articolo-recensione: A. STRINDBERG, *L'Exposition d'Edward [sic] Munch*, in «La Revue blanche», X (1896), pp. 525-526.

³³ P.G.B., in K. VARNEDOE (a cura di), *Northern Light: Nordic Art at the Turn of the Century*, a cura di, Yale University Press, New Haven-London 1988, p. 190.

³⁴ K. VARNEDOE, *Nordic Art at the Turn of the Century: Elements of a New History*, in *ivi*, pp. 28-29; M. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Ellug, Grenoble 2010, pp. 78-79.

se moderna. Dunque, fu in questo *milieu* filoscandinavo che Vallotton elaborò le *Intimités*. Tuttavia il legame con la cultura nordica nel pittore era più sentito in ambito letterario e teatrale che visivo, come fu, del resto, per l'amico Vuillard.

Nel testo che Richard S. Field ha dedicato alle *Intimités*, l'autore ha giustamente sottolineato come la serie sfugga ad ogni logica narrativa e quindi alla possibilità di essere lette come un racconto unico di una storia matrimoniale³⁵. L'autore le ricollegava strutturalmente ai dialoghi de *La Maîtresse* di Jules Renard (per la quale aveva realizzato dei disegni di sapore proto-fumettistico nel 1896) e alle brevi storie contenute in *Sposarsi* (*Giftas*, 1884) di Strindberg³⁶. Per Field le immagini di Vallotton, fuggendo la narratività, riescono nondimeno a reggere autonomamente la pagina grazie alla forza intrinseca dei valori dei neri e dei bianchi, i quali esprimono da soli l'ambiguità e l'amarezza della vita della coppia moderna nascosta sotto lo scintillante mondo della Belle Époque.

Se la dualità degli interni di Vallotton emerge nella invasività dei neri sui bianchi, questo può apparire come uno scontro tra il chiaro e lo scuro, cioè come forze contrarie e contrastanti che se da un lato possono esaltarsi, dall'altro possono soffocarsi. Se per Field il nero è il mezzo con il quale l'autore dichiarava la sua presenza nell'opera, suggerendo un'atmosfera e, allo stesso tempo, offrendo una metafora per un'interpretazione parziale della scena – in altre parole, se il nero si configurava come segno dell'ambiguità, dell'ombra che non permette di vedere chiaro – va detto che il contrasto tra bianco e il nero, tra la luce e l'ombra appare anche come metafora dello scontro tra maschile e femminile che è il tema portante dell'opera.

Il tema della coppia emergeva in quel torno di anni anche in Bonnard che nel 1900, realizzò *L'homme et la femme* (Parigi, Musée d'Orsay, D 224), due nudi (la sua Marthe e se stesso) separati da uno specchio, che forse, però, parlava più della solitudine che caratterizza ogni essere quando è spogliato di ogni cosa, che di un vero e proprio contrasto, mentre riferimenti a tematiche amorose emergono in alcuni nudi dalla spiccata valenza erotica come *L'indolente* (1899, Parigi, Musée d'Orsay) e *Siesta* (1900, Melbourne, National Gallery of Victoria D 227). Alcuni aspetti della difficoltà di coppia erano stati affrontati nella pittura precedente, soprattutto da Gustave Caillebotte che aveva realizzato alcuni dipinti esposti alla mostra impressionista del 1880 (*Intérieur, Femme lisant*, collezione privata, fig. 339, e *Intérieur, Femme à la Fenêtre*, collezione privata) che sottolineavano la crisi delle relazioni borghesi tra uomo e donna espressa nell'incomunicabilità e dal tedio domestico apprezzati da Joris-Karl Huysmans³⁷. Il tema della noia coniugale era un *leitmotiv* dell'illustrazione di Gavarni, Daumier e Bertall che riemergeva anche in Caillebotte con le stesse

³⁵ Cfr. FIELD, *Exterior and Interiors*, cit., pp. 78, 91.

³⁶ A. STRINDBERG, *Giftas* (1884), tr. it. di C. Giorgetti Cima, *Sposarsi. Dodici storie coniugali*, a cura di F. Perelli, Mursia, Milano 1995.

³⁷ Si vedano K. VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Yale University Press, New Haven-London 1987, pp. 124-127, nn. 34-35; G. GROOM, in *Gustave Caillebotte: 1848-1894*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - Chicago, The Art Institute, 1994-95), a cura di A. Distel, Réunion des musées nationaux, Paris 1994, p. 242 n. 77 e R. RAPETTI, in *ivi*, pp. 194-196, n. 63.



soluzioni visive, vale a dire con una contrapposizione dei personaggi enfatizzata dal collocare le figure in piani differenti o in pose opposte, cioè in un evidente stato di incomunicabilità. Vallotton poteva aver visto i dipinti di Caillebotte alla mostra retrospettiva del 1894 seguita alla morte del pittore e in ogni caso poteva averlo filtrato da Signac (il quale fu amico di Caillebotte e ne subì l'influenza)³⁸ che in *Un Dimanche* del 1890 (collezione privata, fig. 340) riprese la stessa opposizione tra la donna che guarda fuori dalla finestra e l'uomo girato in avanti verso il caminetto. Vallotton stesso nel 1898, su «Le Cri de Paris», realizzò una xilografia, *En famille* (fig. 341), che trattava gli stessi temi e nello stessa contrapposizione non comunicativa³⁹. A monte però il contrasto insanabile tra uomo e donna era la componente sostanziale della poetica di Degas, per lo meno come emergeva in *Bouderie* (1870 ca., New York, Metropolitan Museum of Art) e ancor di più in *Intérieur* (1868 ca., Philadelphia Museum of Art).

Al di là dei modelli pittorici che avevano tematizzato lo scontro di coppia, Vallotton esprimeva nella sua opera, non solo una condizione



339. G. Caillebotte, *Intérieur, Femme lisant*, 1880, collezione privata

340. P. Signac, *Un dimanche*, 1890, collezione privata

341. F. Vallotton, *En famille*, «Le Cri de Paris», 55, 13 febbraio 1898

³⁸ Cfr. F. CACHIN, *Signac. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Gallimard, Paris 2000, p. 28, 30.

³⁹ Cfr. «Le Cri de Paris», 18 dicembre 1898.

sociale diffusa⁴⁰, quanto emergeva dalla letteratura e dai drammi di Strindberg, soprattutto, ma anche dell'amico Romain Coolus, cofondatore della «Revue Blanche», critico teatrale per la stessa rivista e drammaturgo. Il legame di Vallotton con Strindberg risaliva certamente al 1894 quando fu incaricato da Lugne-Poe di realizzare il programma per *Il padre* per il Théâtre de l'Œuvre, ma verosimilmente aveva avuto occasione l'anno precedente di vedere la messa in scena al Théâtre Libre di André Antoine de *La signorina Julie*, la stessa sera che fu presentato *Le ménage Brésile* di Coolus. Inoltre, arrivato nel 1894 a Parigi, Strindberg era entrato nei circoli che ruotavano intorno a Mallarmé e Gauguin, che era suo ammiratore e col quale strinse amicizia⁴¹, e collaborò con giornali quali «L'Écho de Paris», «L'Éclair», «Le Journal», «Le Figaro Littéraire» consegnando articoli che “vivisezionavano” la vita degli esseri umani con uno sguardo alle scienze che studiavano le malattie nervose⁴². Il primo contatto con il teatro di Lugné-Poe⁴³, invece, era legato alla messa in scena dei *Creditori* (1889), il 21 giugno 1894⁴⁴; *Il padre* fu allestito successivo il 14 dicembre, con successo, sebbene non unanime⁴⁵.

Il padre è un'opera interamente incentrata sulla lotta all'ultimo sangue, quasi manichea⁴⁶, tra la volontà maschile e la volontà femminile. Strindberg aveva lavorato alla fine degli anni Ottanta sullo scontro dei sessi all'interno del matrimonio, portando avanti, nel dramma moderno, la centralità delle problematiche coniugali già emerse in *Casa di bambola* (1879) e in *Spettri* (1881) di Ibsen, aggiornandole anche alla luce delle letture di Nietzsche, Lombroso, Jean-Marie Charcot e Charles Richet sulla nevrosi. Nella *pièce* lo scontro dei sessi avveniva tutto a livello subdolamente psicologico poiché il dramma era incentrato sul dubbio, instillato da Laure, che il Capitano, suo marito, non potesse essere il padre naturale di sua figlia Berthe, una manovra attuata con calcolato cinismo al solo scopo di poter sopraffare il suo uomo circa le decisioni concernenti l'educazione della propria figlia, rivendicando in tal modo il proprio ruolo di madre e di donna. Lo scontro sulla superiorità della coscienza maschile contro la crudeltà femminile si conclude con una vittoria della seconda che riesce a condurre il marito, dopo uno scontro verbale – che è più uno

⁴⁰ Cfr. E. WEBER, *La Francia fin de siècle*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 99-109.

⁴¹ I due si erano conosciuti nel salotto di Mallarmé, in uno dei suoi famosi *mardi*, tra il 1893 e il 1895. In una nota lettera Gauguin chiese a Strindberg di redigere l'introduzione al catalogo della vendita all'asta delle sue opere, con il ricavo della quale sarebbe potuto partire per Tahiti. Alla reticenza dello scrittore, Gauguin rispose pubblicando il carteggio su «L'Eclair» nel febbraio del 1895 e nel catalogo della vendita all'Hôtel Drouot, il 18 febbraio 1895, considerando quelle carte la migliore delle introduzioni. Cfr. M.G. MESSINA, *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*, Firenze University Press, Firenze 2006, p. 164 e pp. 173-175.

⁴² A.-C. GAVEL-ADAMS, *Strindberg and Paris 1894-98: Barbarian, Initiate, and Self*, in P. HOUE, S. HAKON ROSSEL, G. STOCKENSTRÖM (a cura di), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, Rodopi, Amsterdam-New York 2002, pp. 91-100.

⁴³ Sulle vicende legate alla messa in scena delle opere di Strindberg a Parigi, si vedano G. ALTAMURA, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista: Una biografia teatrale (1869-1899)*, aAccademia University Press, Torino 2013, *passim*.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 156-158.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 178-185.

⁴⁶ Cfr. R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 105. In generale sul tema della questione femminile e della lotta tra i sessi, anche con sfumature freudiane, si veda *ivi*, pp. 105-110.

stillicidio operato inoculando minime dosi di dubbio – alla pazzia e, forse, alla morte: nel *Padre* «il palcoscenico da tribuna si muta in camera di tortura psicologica»⁴⁷.

Come ogni dramma moderno, il campo d'azione è il salotto⁴⁸, e gli elementi dello spazio scenico sono puntualmente individuati da Strindberg nella didascalia⁴⁹ dalla quale emergono tre importanti elementi: il tavolo tondo al centro, il divano (gli spazi della conversazione tradizionale) e il grande lume acceso sul tavolo. Gli scontri tra i coniugi avvengono in vari momenti, seguendo un *climax* che avrà come culmine l'attacco apoplettico del Capitano, intorno al tavolo o seduti sul divano, ma sempre alla penombra della lampada. Nel secondo atto è notte e la stanza è rischiarata solo dal lume; l'atmosfera è dunque plumbea e dominata dalla penombra. Nella quinta scena il Capitano e Laura raggiungono l'apice del loro scontro. Egli chiede alla moglie di liberarlo da quel dubbio che sente portarlo alla pazzia, arriva alle lacrime, ammettendo suo malgrado l'inferiorità rispetto alla freddezza della moglie («Come! Piangi, uomo?»)⁵⁰ e arrivando all'amara e ineffabile conclusione che «in questa lotta uno di noi deve soccombere»⁵¹: Laura estrae la lettera con la quale anni prima il Capitano ammetteva al medico di temere per la sua salute mentale, affermando di averla depositata dal giudice per farlo interdire. È il suo colpo di grazia: «hai compiuto la tua funzione padre, purtroppo necessaria, e di sostegno della famiglia. Non sei più utile»⁵²; lui per tutta risposta le scaglia la lampada addosso, che lei schiva, e il buio investe la scena.

Il programma realizzato da Vallotton per la *pièce* distilla tutto questo conflitto nell'immagine in basso a sinistra, dove compaiono i due protagonisti del conflitto e l'oggetto di esso (moglie, marito e figlia): il Capitano è in preda all'ansia, buttato sul tavolo, con il pugno stretto e una mano tra i capelli, in un atteggiamento che va oltre la semplice raffigurazione della melanconia per sfociare in quello della disperazione, la piccola Berthe, figura di transizione, ha un abito a quadri e si volta verso la madre, in secondo piano, quasi evanescente, che rivolge uno sguardo a metà strada tra la pietà e la sufficienza per il marito, ma allo stesso tempo amorevole nei confronti della sua bambina. Seppure il mezzo litografico permette una maggiore sfumatura dei toni, i contrasti emergono stilisticamente per la scelta di una differenziazione sia cromatica che di piani, dove alla decisa presenza nera del Capitano equivale l'aura sfumata di Laure, impalpabile responsabile della sua pazzia.

Il Padre era solo il più noto, in quel momento, dei drammi di Strindberg fondati sull'interesse per i conflitti psicologici, ma l'anno precedente, *La signorina Julie* rappresentato da Antoine, metteva in scena un altro «incalzante cinico duello psichico»⁵³; si tratta di uno

⁴⁷ F. PERRELLI, *La grande stagione del teatro scandinavo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Id. e G. Davico Bonino, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, p. 823.

⁴⁸ Osserva Perrelli: «fin dal tempo delle novelle della prima serie di sposarsi (1884), le dimore borghesi sono avvertite dallo scrittore come spazi di clausura, "cellette in cui stiparsi", da far esplodere», cfr. F. PERRELLI, *Strindberg, la scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 31.

⁴⁹ Cfr. A. STRINDBERG, *Fadren* (1887), tr. it. *Il padre. Tragedia in tre atti*, in ID., *Teatro naturalistico I*, a cura di L. Codignola, Adelphi, Milano 1996 (I ed. 1978), p. 31.

⁵⁰ *Ivi*, p. 74.

⁵¹ *Ivi*, p. 75.

⁵² *Ivi*, p. 78.

⁵³ Cfr. PERRELLI, *La grande stagione del teatro scandinavo*, cit., p. 825.

scontro che parte dall'incauto atto di seduzione che la contessina compie nei confronti del suo servo Jean e che la condurrà ad una lenta e inesorabile caduta, prima nelle braccia di lui, poi nella morte per suicidio dovuta ai sensi di colpa. Nel continuo altalenarsi dei concetti di 'cadere' (scendere in basso come donna e come nobile che si dà ad un servo) e 'salire' (riuscire ad entrare nelle grazie di una contessa lasciando fare tutto a lei), il duello oltre che di genere è anche sociale e vede non solo la vittoria dell'uomo, ma anche dei ceti subalterni. Un rovesciamento di situazioni nella lotta tra il maschile e il femminile è invece presente nell'altra grande opera naturalista dello svedese, *Predatori* (1886, poi mutato in *Camerati*)⁵⁴. Riprendendo il vecchio tema dalla *bas bleus* – della donna, cioè, che rivendica la propria autonomia culturale e quindi di genere – molto in voga negli anni della Monarchia di luglio, la protagonista, Berthe, che ostenta il proprio femminismo abbigliandosi come un uomo e facendo la pittrice, ciruisce un ex soldato, anch'egli pittore, spingendolo a chiederle di sposarla. La commedia (così la chiama Strindberg) è tutto un viaggio verso l'inversione dei costumi uomo/donna che condurranno Axel, all'inizio sensibile alle moine e alle furberie della donna, a rinunciare alla propria mascolinità e ad accettare di indossare un abito da carnevale da donna. A questa apparente vittoria di Berthe, cioè del femminile sul maschile, si oppone lo scontro che interviene tra i due in seguito all'accettazione o meno dei loro dipinti al Salon. Nel momento in cui in quel frangente Axel scopre il gioco di lei, con un atto di forza si riprende la propria mascolinità e rivendica la sua superiorità. L'atto finale, seguito alla scena di lui che la costringe a inginocchiarsi ai suoi piedi, sottomessa, apre ad un nuovo capovolgimento, che porta Berthe dal diventare, da donna manipolatrice ed egoista, moglie umiliata e ripudiata che elemosina amore.

Le tematiche strindberghiane, del resto, si rivelano affini al pensiero stesso di Vallotton, sempre venato di misoginia, riassunto in una sentenza, annotata anni dopo nel suo diario, molto eloquente: «quale male terribile deve aver commesso l'uomo per meritare questa terribile compagna chiamata donna? A me sembra che con pensieri così violentemente contraddittori e impulsi chiaramente opposti, l'unica relazione possibile tra i due sessi sia quella di vincitore e vinto»⁵⁵. Ad ogni modo, Vallotton recepì la poetica di Strindberg – per lo meno, è probabile che sia anche così – attraverso la lettura fattane dall'amico Romain Coolus sulla «Revue blanche»⁵⁶. Egli osservava che le *pièces* dell'autore svedese sono solo episodi di un unico dramma «qui est pour Strindberg le drame par excellence: la lutte de sexes»⁵⁷. Ma quello che colpisce in quel dramma, non è l'anima subdola – a tratti criminale – della donna, quanto la debolezza e la passività dell'uomo. La fine del secondo atto, l'acme del dramma, è per lo scrittore il più bel pezzo del teatro contemporaneo la cui

⁵⁴ A. STRINDBERG, *Marödörer*, tr. it. *Predatori*, in ID., *Teatro naturalistico II*, a cura di L. Codignola, Adelphi, Milano 2002 (I ed. 1982).

⁵⁵ F. VALLOTTON, «Journal», 9 gennaio 1918, p. 187.

⁵⁶ Cfr. R. COOLUS, *Notes dramatiques - Auguste Strindberg*, in «La Revue blanche», VIII (1895), pp. 88-91. Nello stesso volume della rivista, Strindberg aveva pubblicato un articolo sintomatico: A. STRINDBERG, *De l'infériorité de la femme*, in *ivi*, pp. 1-20.

⁵⁷ COOLUS, *Notes dramatiques*, cit. p. 88.

violenza gli sembra essere stata messa ben in rilievo dal programma di Vallotton⁵⁸. Le tematiche delle tensioni di coppia emergevano, d'altronde, nelle stesse commedie di Coolus messe in scena sia da Théâtre Libre⁵⁹ che dal Théâtre de l'Œuvre⁶⁰. Gli atti unici del drammaturgo francese sono meno tragici e più legati alle meschinerie coniugali quotidiane come il ricorrente tema dell'infedeltà e del perbenismo borghese che porta a tollerare il tradimento, ma non a rompere le relazioni. Coolus, in definitiva, pur muovendo dalla stessa idea di scontro bipolare maschile/femminile di Strindberg, alleggeriva le sue *pièces brèves* (atti unici, perché rappresentavano meglio le *tranches de vie*)⁶¹ grazie ad un tono che derideva in maniera amara questo aspetto della società.

Concisione di mezzi, sia tecnici che contenutistici, e rappresentazione disincantata dell'ambiguità che emerge nella vita di coppia moderna come recitata in piccoli atti unici⁶², sono gli elementi che caratterizzano le stesse *Intimités* di Vallotton, assimilabili dunque al generale *milieu* sensibile alla cultura scandinava, strindbergiana nello specifico, della «*Revue blanche*», che faceva dello scontro o delle tensioni tra i sessi in un interno il suo tema specifico. La dualità di questo scontro che vede spesso – per usare le parole di Coolus a proposito di Strindberg – «la force et la puissance des femmes» in opposizione alla «faiblesse et la passivité des hommes»⁶³, si esplica, si potrebbe dire, anche formalmente attraverso la dicotomia di nero e bianco o di pieno e vuoto, in un contrasto cromatico che è anche sintomo di rivalità. La piena rispondenza tra forma e contenuto, porta anche a estreme conseguenze l'idea di immagine come superficie ornamentale in cui non c'è nessuna possibilità di profondità e dove tutto si dà per incastri di forme piane. Nella prospettiva di Vallotton, sembra leggere in quest'opera, non esistevano sfumature, ma solo il massimo del chiaro e il massimo dello scuro, la linea e la superficie (e a volte il *pattern*). Con le *Intimités*, in ultima battuta, l'artista svizzero raggiunse uno dei massimi vertici dell'idea postimpressionista di superamento dell'impressionismo: con le sue superfici nette ogni residuo di vibrazione atmosferica fu distrutto e, nei limiti di un linguaggio figurativo, si raggiunse quasi una sorta di tabula rasa ben esemplificata dalla tavola V, *L'Argent*. Per Vallotton stesso fu un punto di non ritorno. Dopo aver dato alle stampe i trenta esemplari richiesti, distrusse le matrici, affinché non fosse stato più possibile utilizzarle, quasi in una sorta di rigurgito iconoclasta⁶⁴. Da quel momento – per l'esattezza dall'anno successivo, in concomitanza con il suo matrimonio con Gabrielle Bernheim-Jeune – infatti, tornò sempre più a dipingere in una rinnovata classicità.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 90

⁵⁹ *Ménage Brésil* fu allestito da Antoine, assieme alla *Signorina Julie* di Strindberg, il 16 gennaio 1893.

⁶⁰ *Raphaël* fu messo in scena il 12 febbraio 1896, la stessa sera della prima assoluta della *Salomé* di Oscar Wilde (1891), il programma delle quali fu realizzato da Toulouse-Lautrec.

⁶¹ Su questi aspetti si veda, PH. BARON, *Quelques pièces naturalistes en un acte du Théâtre Libre*, in *Bagatelles pour l'éternité: l'art du bref en littérature*, a cura di Id., A. Mantero,

⁶² Vallotton era appassionato di teatro e aveva anche scritto alcune *pièces*, *Les Misères du jour de l'an* (1877) e *L'Homme fort* (1908), tra altre.

⁶³ COOLUS, *Note drammatiques*, cit., p. 89

⁶⁴ Cfr. D. GAMBONI, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Book, London 1997, pp. 123-124.

IX.3. *Interni intermediari*

Le tematiche che nutrivano le *Intimités* furono riprese e in parte rielaborate, in una sorta di dialogo tra xilografia e pittura, all'inizio del 1899 nei nove interni a tempera che, con stile semplificato e bidimensionale, che segnano la fine della sua parabola *nabi*. È stato osservato, inoltre, che il tema delle intimità incrocia in Vallotton tre linguaggi espressivi differenti, poiché oltre ad essere stato inciso e dipinto, esso riemergeva con gli stessi contrasti chiaroscurali, nel romanzo scritto intorno al 1907, *La Vie meurtrière*⁶⁵. Il romanzo infatti è costellato di vere e proprie *images à lire* che dialogano con l'arte figurativa attraverso le xilografie che puntellano il libro. Il romanzo, figlio della cultura realista e simbolista, che intreccia echi de *L'Éducation sentimentale* di Flaubert a reminiscenze baudelairiane, si caratterizza per una mancanza di azione e per una giustapposizione di quadri che, d'altro canto permeava le opere visive. Da un punto di vista eminentemente figurativo, quindi è la penombra a dettare l'atmosfera, lo stesso nero delle *Intimités* che nelle rare xilografie d'interni del romanzo si fanno ancora più cupe. Di nuovo, è viva la centralità del dispositivo luministico preferito dalla *vague* simbolista *fin de siècle*, la lampada da tavolo che aumentano il senso di mistero, che dissolve i confini e tiene fuori tutto quello che è fuori dal «morbido cerchio» della sua luce⁶⁶.

Come le incisioni su legno, la scrittura è scarna e va avanti con periodi paratattici con scatti repentini seguendo un tipico stile da memoriale che serve solo ad accumulare eventi per giungere al culmine anticipato dall'antefatto. Di nuovo poi è il tema di un rapporto contrastato tra uomo e donna o meglio tra il maschile e il femminile che emerge nel doppio rapporto tra il protagonista e la modella prima, e la signora poi, forse un'allusione alla sua vita sentimentale segnata dalla gioventù con Helene Chatenay e dall'età adulta con Gabrielle. Sono rapporti descritti come caratterizzati sia da poca azione che da poca comunicazione, sono formali, ma ambigui. Una sorta di "anti-Re Mida", porta al morte a qualunque persona entri in contatto e soprattutto che ama o per la quale prova affetto. Ogni sua relazione è un amore che odora di morte. Le scene che più hanno rispondenza con le immagini realizzate nell'ultimo scorcio del secolo, sono quelle che hanno a che fare con le scene di seduzione di cui è protagonista la signora Montessac. L'azione ha sempre un retrogusto violento, lo stesso che si percepisce ne *Le Baiser*. Nei ritmi e nelle cromie sembrano quasi delle *ékphrasis* animate di quelle opere:

«al mio approssimarsi trasalì e indietreggiò fino al muro, mentre le sue mani sgomentemente disegnavano nell'aria un accenno di difesa. Io continuavo ad avanzare. Rifugiatasi in un angolo vi si rattrappì tutta, già

⁶⁵ M. BIANCHI, *Vallotton: "intimità" fra immagine e testo*, in *Vallotton*, a cura di B. Weyder, V. Sgarbi, M. Bianchi, Mazzotta, Milano 1988, pp. 17-20 (18).

⁶⁶ «Tornai a casa con le ali ai piedi, e nel morbido cerchio di luce della lampada ritrovai lo scenario di un'esistenza, la mia, che mi si rivelò all'improvviso e brutalmente, in tutta la sua mediocrità», F. VALLOTTON, *La Vie meurtrière* (1927), tr. it. A. Zanetello, *La vita assassina*, Adelphi, Milano 1987, p. 91.

vittima. Sul tavolo, la lampada rischiara debolmente la scena. Non si sentiva più che l'affanno disordinato dei nostri due respiri»⁶⁷

Anche l'atto sessuale è descritto come freddo e meccanico, asettico come la sua pittura:

«Mi portò in un mezzanino di cui una levrieretta stizzosa difese vanamente l'accesso; la stanza aveva pareti color amaranto, e l'arredamento era perfettamente intonato alle circostanze. Come conoscenti di così lunga data non avevamo da fare tante cerimonie; affrettammo quindi i preliminari, e di tacito accordo mettemmo le cose in atto. Compii il rito col fervore di tutta la mia collera, e glielo imposi come un castigo; lei era esperta, ma un assalto così impetuoso la confuse; scambiò probabilmente le mie invettive per deliqui amorosi, la violenza dei miei occhi per l'effluvio della passione.

La luce miserabile che filtrava dalle persiane mise termine ai nostri eccessi; alle nove lasciai quelle lenzuola e rientrai a casa, placato nella mente, se non nel cuore»⁶⁸

Gli stati di penombra accentuano, come negli *intérieurs*, lo stato di clandestinità di quegli incontri. Infine, dopo l'ennesimo amplesso violento, di nuovo ritorna il gusto per il troppo della persona assente: l'impronta sul sofà – luogo per eccellenza degli incontri amorosi ottocenteschi – è la traccia dell'amata che non c'è più, ma che metonimicamente ancora la rappresenta, ma è una traccia che ha quasi le fattezze di uno spettro:

«Aprì, e la signora Montessac irruppe nell'appartamento.

Senza badare al grido che la sua venuta mi strappò, e nemmeno al gesto che avevo abbozzato di prenderle la mano, attraversò l'ingresso come un lampo, andò in camera e si gettò sulla poltrona. La seguii e caddi in ginocchio davanti a lei.

La luce fioca che veniva dalla finestra le illuminò il volto, e mi accorsi che piangeva. Quella vista raddoppiò il mio ardore; dissi le parole più sciocche e, volendo a ogni costo quella mano che mi sottraeva, l'afferrai infine con un gesto brutale; ma nel momento in cui la portavo alle labbra si divincolò.

[...]

Lei diede un grido fioco e tento di svincolarsi, ma l'ora era venuta, finalmente, e nulla poteva sottrarla al suo destino. Affrettai il mio assalto, e lei, vinta dalla mia forza così decuplicata, avvicinò a me il suo viso incantevole; allora la mia bocca sfiorò la sua, e diventai violento. Lei si dibatté. Poi affranta, si abbandonò.

Un'ora qualunque suonò nel vicinato, e soltanto allora trovammo la forza di disgiungerci. Era molto tardi, e nella stanza abbuiata ogni cosa aveva assunto quel'ampiezza maestosa che reca la sera.

[...]

“Lasciatemi... Dio mio,” fece sussultando “dev'essere terribilmente tardi!”

“Ma no”.

“Sì!... Presto, fatemi luce”.

Obbedii, ma fui così goffo che mi accorsero dieci fiammiferi; poi le portai la lampada. Allora, di fronte allo specchio che le illuminavo, si raggiustò in fretta e furia, si attorse i capelli e vi appuntò il cappello.

[...]

⁶⁷ *Ivi*, p. 141

⁶⁸ *Ivi*, p. 187

Non disse più nulla, ma la sentii rabbrivire, e le palpebre che abbassò lentamente parlarono per lei. Strinsi ancora una volta la sua manina, poi se ne andò, e io, chino sulle scale, seguii con l'orecchio teso il suono trattenuto del suo passo, finché da sotto salì lo schiocco del portone che si chiudeva.

Rientrai in casa in punta di piedi, temendo di turbare qualche vestigio di quel momento sublime, ma nulla rimaneva a ricordarla. Solo il divano sconvolto serbava tra le pieghe la cara impronta; preso da un empito di pudore non osai sedermici, e restai in piedi, a debita distanza.

La lampada spandeva su quelle cose sparse una luce pacifica e rasserenante; la seta luccicava, e grandi falde d'ombra ne sottolineavano i rilievi. Un brivido mi percorse nel vederne alcuni tesi come seni, poi, d'un tratto, ebbi una visione nettissima: così, l'indomani del crimine, si presentano le stanze degli assassinati»⁶⁹

Dal testo emerge una percezione malata del rapporto uomo-donna, fatto di tinte fosche, violento, fondato su una possessione fisica che è qualcosa di irrefrenabile e allo stesso tempo dominante: ma quell'incontro così penoso non è che il simbolo della malattia trasmessa in quella situazione.

Tra gli *intérieurs nabis*⁷⁰ di Vallotton, *La femme in robe violette*, rappresenta un'eccezione nel suo essere oltremodo vuillardiano. Del resto, la presenza del *Grand intérieur aux six personnages* dell'amico che compare sulla parete dietro la donna, acquistato da Vallotton, permette di leggere il dipinto come un omaggio e, allo stesso tempo, una dichiarazione di poetica che indica la volontà di seguire un percorso condiviso: il 1899 sarà l'anno dove i Nabis intimisti, nell'ultima mostra del gruppo, emergeranno in maniera netta.

Nel 1898 Vallotton realizzò la versione ad olio di *Le Mensonge* (1898, The Baltimore Museum of Art CR 244), poi *Le Baiser* (1898, collezione privata, CR 245, che riprendeva in parte *Cinq heures*, *Intimités VII* a sua volta trasposto in dipinto nel 1899) e *Le Baise-*



342. F. Vallotton, *Le Mensonge*, 1898, The Baltimore Museum of Art



343. F. Vallotton, *Le Baiser*, 1898, Collezione privata

⁶⁹ *Ivi*, p. 198

⁷⁰ Così li chiama Marina Ducrey in M. DUCREY, *Félix Vallotton*, cit., I, p. 127. In generale su questi dipinti si veda *ivi*, pp. 127-132.

main (1898, collezione privata CR 246)⁷¹, dipinti legati anche ai due ritratti di Misia Natanson di quell'anno. Questi tre dipinti sono stati identificati, come quelli che il pittore chiamava nei suoi quaderni, *Trois petites sujets amoureux*, e sono contemporanei o di poco successivi alle *Intimités*. L'idea dietro a tali dipinti non sembra potersi ricondurre al semplice desiderio di far migrare temi da un *medium* all'altro, quanto di sondare le possibilità espressive di mezzi differenti e, quindi, voler valutare risultati diversi riflettendo su contenuti analoghi. Se, come detto pocanzi, *Le mensonge* dipinti appare più vicina al disegno del Louvre, *Le baiser* sembra implicare un tono minaccioso e a tratti violento sottolineato dalla presenza dell'ombra. Nella fusione dei due amanti, sembra di trovare un parallelo con *Il bacio* di Munch, soggetto che l'artista norvegese replicò più volte tra il 1897 e il 1902 e che trova altrettante relazioni con il dipinto *Cinq heures*. *Le baisemain* invece raffigura un momento di affetto tra Misia e Thadée Natanson, caratterizzato da un'ombra che oscura i volti e dal porre l'attenzione sulla malcelata indifferenza della donna in contrasto con la passionalità del marito. D'altro canto, una fotografia di Vuillard che raffigura Thadée e Misia nel loro salotto ha qualcosa in comune con le *Intimités* stesse, quasi fossero loro i modelli delle sue storie; e non è escluso che lo fossero.

L'ultimo dipinto è l'anello di congiunzione con i sei quadri realizzati all'inizio del 1899 ed esposti lo stesso anno da Durand-Ruel, il quale allestì un'esposizione che può essere considerata la summa delle ricerche postimpressioniste (dai neoimpressionisti a i Nabis), allo scadere del secolo. In tale occasione, Gustave Geffroy parlò dei piccoli quadri lì esposti, come di «six vrai comédies», dove ognuno recitava perfettamente il suo ruolo, compresi i mobili «comiques d'une façon si singulière»⁷². Al di là di questo, pur pacato, apprezzamento, il pittore ricevette solo freddi pareri di una critica delusa dal fatto che egli non riuscisse ad eguagliare in pittura il talento da incisore, se non, a limite, a scimmiettarla. *La Chambre rouge* (1898, Losanna, Musée cantonal des Beaux Arts, CR251, fig. 344, tav. LVII), *Cinq heures* (1898, collezione privata, CR 252, fig. 347), *Colloque sentimental* (1898, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, CR 254, fig. 345, tav. LVIII), *La visite* (1898, Zurigo, Kunsthaus, CR255, fig. 349, tav. LV), *Intérieur fauteuil rouge et figures* (1898, Zurigo, Kunsthaus, CR256, fig. 346) e *L'attente* (1898, collezione privata, CR 257, fig. 348, tav. LVI)⁷³ erano neutralmente presentati come *Intérieurs avec figures*, implicando una volontà non narrativa nella presentazione di quei brani di vita sentimentale, sebbene qualcuno vi abbia visto una troppo presente volontà letteraria⁷⁴. Come nelle *Intimités*, vi è, nella serie, una frammentazione di situazioni che fa pensare più a occasioni tipo, connesse questa volta quasi esclusivamente con l'adulterio (ad esclusione forse di *Intérieur fauteuil rouge et figures*, che sembra una scena di noia coniugale, per come è impostata, ma non è detto) o, in

⁷¹ Cfr. *ivi*, II, pp. 142-144.

⁷² G. GEFFROY, *Premier Salon*, in «Le Journal», 15 marzo 99, p. 3.

⁷³ Cfr. M. DUCREY, *Félix Vallotton*, cit., p. 148-157; Per una panoramica sui dipinti di interni, si veda anche S.M. NEWMAN, «Stages of Sentimental Life». *The Nudes and the Interiors*, in *Felix Vallotton 1992*, cit., pp. 139-152.

⁷⁴ Cfr. Y. RAMBOSSON, *Le Promenades de Janus. Causeries d'art*, VI, *Les Symbolistes et les Néo-Impressionnistes, chez Durand-Ruel*, in «La Plume», XI (1899), p. 383.



344. F. Vallotton, *La Chambre rouge*, 1898, Losanna, Musée cantonal des Beaux Arts

345. F. Vallotton, *Colloque sentimental*, 1898, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire

346. F. Vallotton, *Intérieur fauteuil rouge et figures*, 1898, Zurigo, Kunsthhaus

347. F. Vallotton, *Cinq heures*, 1898, collezione privata

348. F. Vallotton, *L'attente*, 1898, collezione privata

349. F. Vallotton, *La visite*, 1898, Zurigo, Kunsthhaus

350. Image d'Epinal-Pellerin, *Grandes constructions: Salon, n°189*, 1890 ca



ogni caso, con un amore non esattamente coniugale, quanto clandestino, nascosto. Questi elementi sono evidenti da un punto di vista strettamente drammaturgico, vale a dire di relazione dei personaggi e delle loro azioni con lo spazio scenico. Se *Cinq heures* è esplicito nella presentazione di un momento di intimità e *La visite* indica chiaramente il percorso che la coppia sta per compiere sino alla camera da letto da cui si accede dalla porta aperta, ne *L'attente*, di nuovo Vallotton usa l'espedito della presenza incombente di un'assente in senso sineddótico, attraverso la coppia di bicchieri sul tavolo, di cui uno è destinato all'ospite attesa. *Colloque sentimentale* e *Chambre rouge* sono accomunati, invece, dal fatto che l'azione centrale non avviene al centro della scena, ma in una zona periferica, in primissimo piano a destra, o in fondo a sinistra, ma sempre coperta da un'ombra spessa che è, in un certo senso, un portato delle *Intimités*. Il legame instaurato tra xilografie e dipinti si esplica anche da un punto di vista stilistico, poiché i piatti profili delle scene e dei personaggi, la rigidità delle pose, l'assenza di espressione e sentimenti, sono resi attraverso un tecnica, la tempera, che come l'incisione su legno, non permette una gradazione sfumata dei toni come, viceversa, l'olio o, nell'ambito della stampa, la litografia. La bidimensionalità nelle opere, l'appiattimento delle superfici, degli spazi, delle prospettive, un'ostentata *naïveté* nel trattare soggetti e situazioni, non fanno che sottolineare l'aspetto stereotipico di quelle scene, quasi delle immagini d'Epinal. Del resto l'arredamento, costruito e non reale, come in una casa di bambole o di marionette, non solo ricorda alcune scenette della contemporanea grafica satirica, ma anche quei teatri di carta editi da Image d'Epinal di Pellérin (fig. 350), molto popolari in quegli anni, che permettevano di costruire piccoli mondi domestici.

Se con le *Intimités* Vallotton aveva scritto l'ultimo atto di quel racconto della vita intima – del *ménage* coniugale o dell'amore tra concubini – che era stato, nel momento del massimo trionfo della borghesia francese, all'origine delle prime rappresentazioni di vita moderna nelle litografie di Gavarni, Monnier, Jannot, Daumier, all'alba del nuovo secolo quel sistema di valori era definitivamente in crisi e, con lui, l'*intérieur* come rappresentazione di quel mondo. *Colloque sentimentale* e *La Chambre rouge* sono i dipinti che riassumono il senso culturale degli interni di Vallotton. Gli spazi della socialità, che dal Settecento erano stati riconosciuti nel salotto e nella sala da pranzo, sono abbandonati; con queste opere egli annienta l'idea stessa di *conversation piece* anche da un punto di vista pittorico. Poiché la domesticità non è più autocelebrazione della famiglia borghese, sicura dei propri mezzi e delle proprie aspirazioni, allo scadere dell'Ottocento e per tutto il Novecento, l'*intérieur* sarà sempre più luogo dell'intimo e, spesso, della solitudine. Dello spazio della conversazione non è rimasto che uno schema colorato che è solo il ricordo, la traccia, dell'*intérieur* ottocentesco.



I. W. Hogarth, *Marriage à-la-mode. The Tête-à-Tête*, 1743. Londra, National Gallery



II. W. Hogarth, *Marriage à-la-mode. The Marriage Settlement*, 1743. Londra, National Gallery



III. W. Hogarth, *The Wollaston Family*, 1730. Leicester, New Walk Museum and Art Gallery



IV. W. Hogarth, *Strode Family*, 1738 c., Londra, Tate Britain



v. J.-F. De Troy, *La Lecture de Molière*, 1728 ca., collezione privata



vi. F. Boucher, *La Toilette. Dame attachant sa jarretière*, 1742.



VII. F. Boucher, *Le Déjeuner*, 1739. Parigi, Musée du Louvre



VIII. J.-H. Fragonard, *Le Verrou*, 1777 ca., Parigi, Musée du Louvre



IX. J.-B. Greuze, *L'Accordée de village*, 1761. Parigi, Musée du Louvre



X. P. Gavarni, *Les Enfants Terribles*, in «Le Charivari», 1838-42, n.6



XI. P. Gavarni, *Les Enfants terribles*, in «Le Charivari», 1838-42, n.39



XII. P. Gavarni, *Les Lorettes*, in «Le Chiarivari», 1841, n.11



XIII. P. Gavarni, *Les Lorettes*, in «Le Chiarivari», 1841, n.20



XIV. G. Courbet, *Une Après-dînée à Ornans*, 1849, Lille, Musée des Beaux-Arts



XV. *La Toilette de la mariée* (*La preparazione della morta*), 1850-55. Northampton, Smith College Museum of Art



XVI. J.-A.-D.. Ingres, *Comtesse Charles d'Agoult, née Marie de Flavigny et sa fille Claire*, 1849. Collezione privata, già Christie's



XVII. A. Stevens, *Consolation*, 1857, collezione privata.



XVIII A. Stevens, *La vedova* 1855 c. collezione privata



XVIII. J.M. Whistler, *At the Piano*, 1858-59, Cincinnati, Taft Museum of Art



XIX. H. Fantin-Latour, *Les Deux sœurs*, 1858-59, St. Louis Art Museum



xx. J.M. Whistler, *Armony in Green and Rose: The Music Room*, 1860-61, Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution



XXI. E. Manet, *Le Déjeuner dans l'atelier*, 1869, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek)



XXII. E. Manet, *Mme Manet au piano*, 1868, Parigi, Musée d'Orsay



XXIII. E. Manet, *La Lecture*, 1868-71, Parigi, Musée d'Orsay



XXIV. E. Manet, *Ritratto di Zacharie Astruc*, 1866, Brema, Kunsthalle



XXV. G. De Jonghe, *Les Jumelles*, collezione privata (salon del 1863)



XXVI. A. Toulmouche, *La Fiancée Hésitant*, 1866, collezione privata



XXVII. E. Manet, *Intérieur à Arcachon*, 1870, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute



XXVIII. G. Caillebotte, *Jeune Homme a sa fenêtre*, 1875, collezione privata,



XXIX. G. Caillebotte, *Intérieur, femme a la fenêtre*, 1880, collezione privata



xxx. E. Degas, *Intérieur (Le Viol)*, 1868 ca., Philadelphia Museum of Art



xxxi. E. Degas, *Mme Camus in rouge*, 1869-70. Washington, National Gallery of Art.



XXXII. E. Degas, *Famille Bellelli*, 1859-67. Parigi, Musée d'Orsay



XXXIII. H. Daumier, *Un propriétaire*, (*Caricaturana*, n. 49), «Le Charivari», 26 maggio 1837



XXXIV. C. Monet, *Le Dîner*, 1868-69, Zurich, Foundation E.G. Bührle Collection



XXXV. C. Monet, *L'Après dîner*, 1868-69, Washington, The National Gallery of Art



XXXVI. C. Monet, *Méditation. Madame Monet au canapé*, 1871, Parigi, Musée d'Orsay



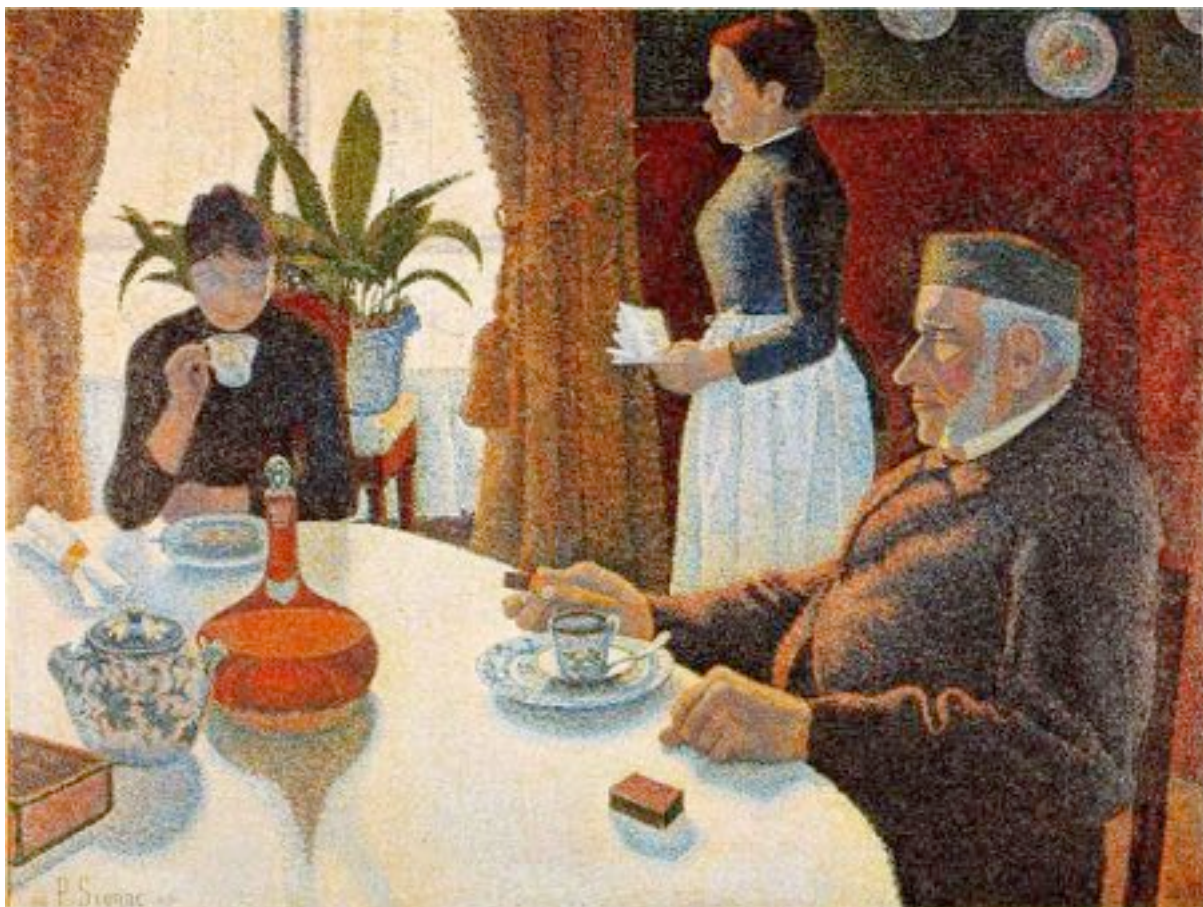
XXXVII. C. Monet, *Le Coin d'appartement*, 1875, Parigi, Musée d'Orsay



XXXVIII. C. Monet, *Camille au métier*, 1876, Merion, Burnes Foundation,



XXXVIII. G. Caillebotte, *Le Déjeuner*, 1876, collezione privata



XXXIX. P. Signac, *Petit-Dejeuner*. 1886-87, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



XL. P. Bonnard, *Le Repas des enfants*, 1895, New York, The Metropolitan Museum



XLI. P. Bonnard, *Déjeuner sous la lampe*, 1898, Parigi, Musée d'Orsay



XLII. P. Bonnard, *Table servie sous la lampe*, 1899, collezione privata



XLIII. P. Bonnard, *Dîner de l'enfant à la lampe verte*, 1898-99, già Christie's



XLIV. P. Bonnard, *La lampe*, 1899 ca., Flint Institute of Arts



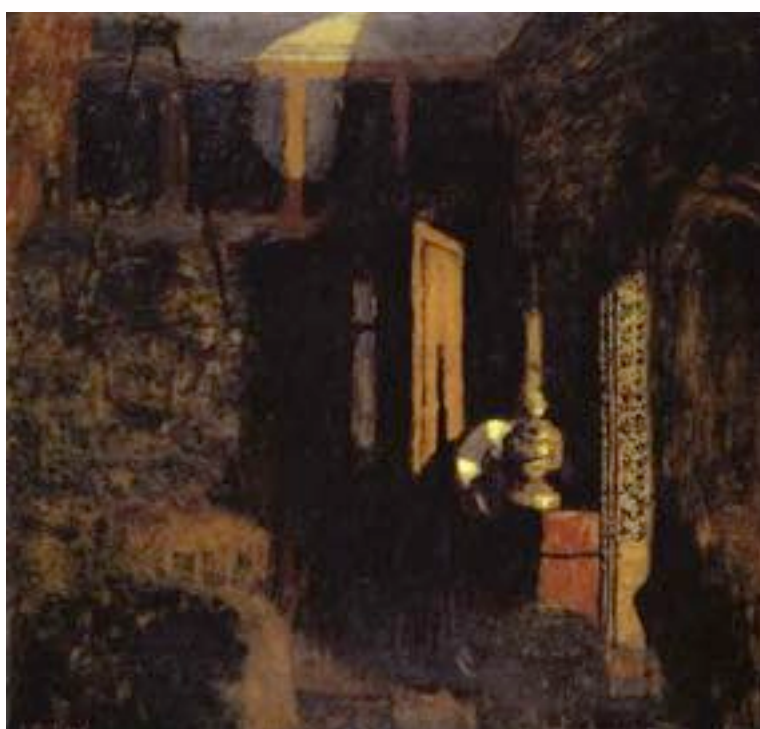
XIV. P. Bonnard, *Le Déjeuner (La Salle à manger)*, 1899, Zurigo, Fondazione Bührle Collection



XLVI. P. Bonnard, *Le Repas o La Collation o La Table*, collezione privata



XLVII. E. Vuillard, *L'Heure du dîner*, 1891 ca., New York, MoMA



XLVIII. E. Vuillard, *Intérieur, Mystère*, 1896 ca., Collezione privata



XLIX. E. Vuillard, *Pannelli Natanson, L'Album*, 1895, New York, The Metropolitan Museum of Art



L. E. Vuillard, *Pannelli Vaquez, la musique*, 1896, Parigi, Petit Palais,



LI. E. Vuillard, *Le Rideau jaune*, 1893, Washington, National Gallery of Art



LII. E. Vuillard, *Deux femmes prenant du chocolat*, 1892, Washington, National Gallery of Art



LIII. E. Vuillard, *Soirée familiale*, 1895-96, collezione privata



LIV. E. Vuillard, *Grand intérieur aux six personnages* 1897, Zurigo, Kunsthhaus



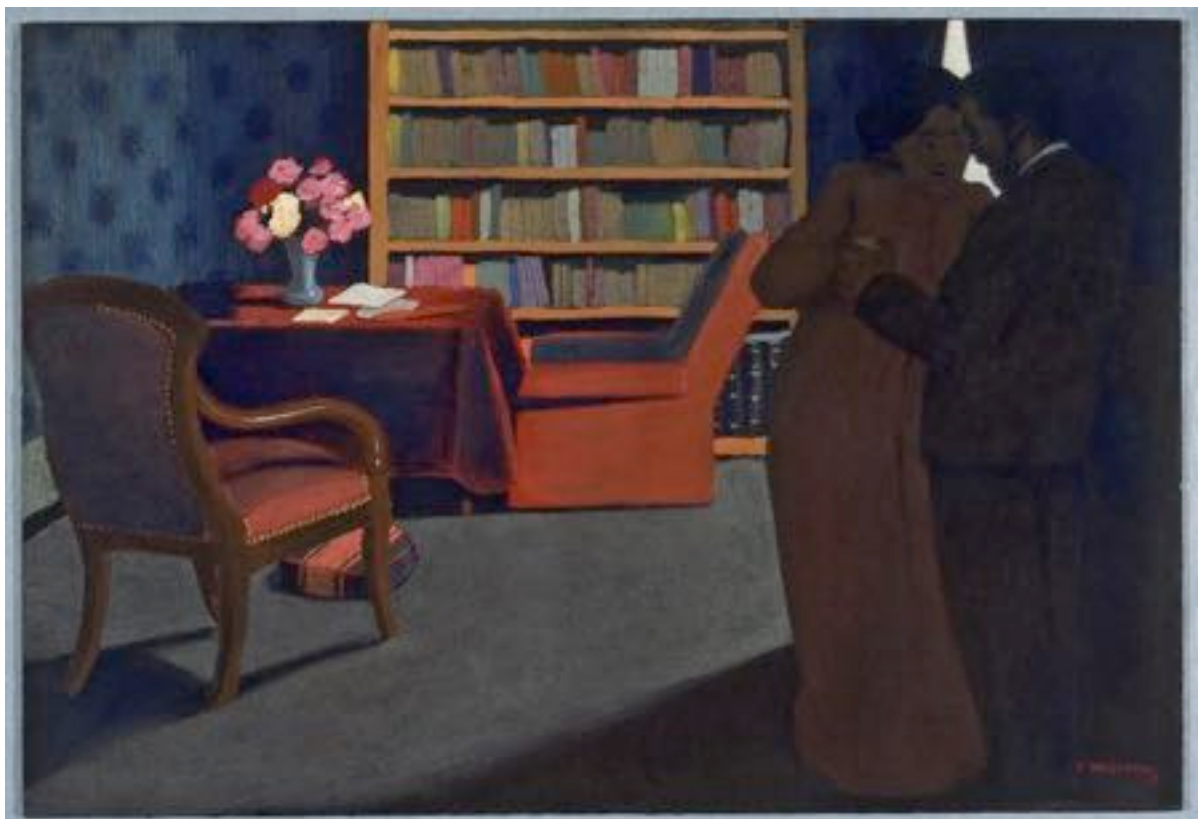
LV. F. Vallotton, *La visite*, 1898, Zurigo, Kunsthaus



LVI. F. Vallotton, *L'attente*, 1898, collezione privata



LVII. F. Vallotton, *La Chambre rouge*, 1898, Losanna, Musée cantonal des Beaux Arts



LVIII. F. Vallotton, *Colloque sentimental*, 1898, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire

Appendice documentaria: la poetica degli interni nel *Journal* di Vuillard

Il *Journal* di Édouard Vuillard è conservato presso la Bibliothèque de l'Institut de France di Parigi dal 1940, quando fu donato dagli eredi del pittore all'istituto del quale il pittore era membro. Esso consta di due taccuini datati tra il 1888 circa e il 1905 e di un journal (diario) che Vuillard ha tenuto dal 1905 sino alla fine della sua vita.

Per quel che concerne questa ricerca sono di massimo interesse i primi due taccuini nei quali il pittore riportava schizzi, impressioni e soprattutto riflessioni teoriche figlie del contatto con le personalità più importanti dei Nabis, influenzate in particolare dalle teorizzazioni del quadro come superficie decorata di Maurice Denis e dalla visione sintetica della natura che condivideva anche con Bonnard. Ad oggi non è ancora uscita un'edizione critica ufficiale dei taccuini e l'unico studio complessivo sul lavoro è la tesi di dottorato di François Alexandre del 1998¹. Si riportano alcuni passi legati alle principali posizioni teoriche e di poetica e teorica di Vuillard e sulla sua personale visione della pittura d'interni, forse la più importante della cultura francese *fin de siècle*.

Nel novembre del 1888, contestualmente alla realizzazione da parte di P. Sérusier del *Bois d'amour, le Talisman* (Parigi, Musée d'Orsay) sotto la guida di Gauguin, Vuillard scrive la sua prima dichiarazione di poetica, venata di influenze denisiane:

«Nous percevons la nature par les sens qui nous donnent des images de formes et de couleurs [...]. Une forme, une couleur n'existe que par rapport à une autre. La forme seule n'existe pas. Nous ne concevons que des rapports. La peinture est la reproduction de la nature vue dans ses formes et ses couleurs par conséquent ses rapports de formes et des couleurs. Pour cela je report mon œil qui vient de saisir un rapport de forme ou de couleur sur le papier ou sur la toile, je dois retrouver le même rapport – j'arrive devant un corps quelconque si je fixe un point quelconque je ne devrai fixer que ce point en reportant mes regards sur ma toile; je ne peux donc idéalement reproduire juste qu'un point – mais c'est ce corps; or si je le regarde tout entier un nombre considérable de petites sensations vient des points différents de ce corps; les voyant toutes ensemble je pourrai avoir des rapports je devrai donc faire la même chose sur ma toile et ne fixer aucun point aucune couleur plus longtemps qu'un autre si je veux reproduire l'impression générale; si je fixe un point seulement, perdent les sensations des autres images de ce corps je perds le rapport entre ce point et les autres il prend peu à peu tout l'esprit [...]. Pratiquement nécessité de travailler surtout de mémoire et de voir toujours dans l'ensemble la masse l'air, etc. etc. Si l'appareil cérébral n'est pas en état de saisir ces rapports, de les garder un moment et de les reporter comme un somnambule sur le papier ou la toile, inutile de dépenser son temps»²

¹ F. ALEXANDRE, *Édouard Vuillard. Carnets intimes*, 4 voll., Ph.D. diss., Université Paris VIII, 1997-98.

² Bibliothèque de l'Institut de France, *Manuscrits de l'Institut de France*, "Journal du peintre Édouard Vuillard", Ms 5396-1, *Carnet 1890* [1888-90], ff. 40-42

Anni dopo, nel luglio del 1894, compare invece una prima riflessione costruttiva sull'*intérieur*. Prima di allora, il tema era trattato soprattutto sotto forma di schizzi, che realizzò sin dal 1888, anno di inizio dei taccuini, legati alla rappresentazione della famiglia intorno alla tavola anche come analisi della luce artificiale. Gli interni, come descritti nel suo taccuino.

« 15 juillet 94. [...] »

Hier soir Kerr et moi accoudés à la fenêtre de la salle à manger regardons dans la nuit le mur rougeâtre éclairé par la lune encadré par les arbres noirs. Le ciel par courtes échancrures du décor, bleu clair avec étoiles scintillantes. Causerie. La nature, la transcription, l'objet. Maman et Mimi nous appelant, tournant autour. Cette activité derrière nous avec la lueur de lampe contras avec grand silence du décor comme un mot évoque une image ! Voyant ma figure dans un glace, ma barbe dorée par la lumière la peau, les yeux mous, la prunelle et son accent carré le front un peu gras, les cheveux rares et mal plantés, mal portant, d'une couleur gris argentée, le sourcils en désordre et ombrant les yeux. L'air peinard et attentif. N'est-ce pas là une transcription des images de ma pensée en formes communes et ces notations plus générales que des lignes ou des taches ne peuvent-elles me rappeler, m'évoquer les images mères. En peinture n'est-ce pas de même l'évocation de ces images intérieures par des moyens très généraux aussi, couleurs et formes. L'art consiste à introduire un ordre dans ces moyens, suggestif de ces images. »³

Qualche pagina più avanti, il pittore si concentra sulla visione di figure femminili, come sua sorella Mimi, che nella sua mente scompone in pattern, colori, linee e campiture, lasciando intendere che il processo di semplificazione della sua pittura comincia già nel momento dell'osservazione; il pittore si lascia prendere dagli effetti di luce

« Robe à petits carreaux, plis sans souplesse, comme du papier corsage noir, vieux plis sans rondeur, tablier blanc qualité des plis petits et secs cheveux comme des algues détrempées durs, teint mat, bouche violacée aujourd'hui le gosse blafard triste du temps. Cheveux soyeux linges blancs durs. Ruban rouge mine. Temps gris. Coin plus touffu que je ne croyais. Fleurs violacées. Impression projets de grande tapisserie »⁴

« Mimi ce matin lisant la lettre de Ranson appuyée au coin du lit, éclairée de côté. Assez fortement clair sur le fond de la chambre dans l'ombre. Les cheveux, leur qualité ; l'étoffe bleue du peignoir ; toujours les petits plis secs ; l'étoffe de laine de la couverture du lit »

Vuillard continua poi con una riflessione sulla sua predilezione per i soggetti femminili:

³ Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscrits de l'Institut de France, "Journal du peintre Édouard Vuillard", Ms 5396-1, Carnet 1890 [1888-90], f. 43

⁴ Per Alexandre, *Edouard Vuillard*, cit., II, p. 356, nota 5, si tratta di un primo spunto per i pannelli Natanson.

« [...] quand mon attention se porte sur les hommes, je vois toujours d'infâmes charges, je n'ai qu'un sentiment d'objets ridicules. Jamais devant les femmes où je trouve toujours moyen d'isoler quelque éléments qui satisfont en moi le peintre. Or les uns ne sont pas plus laides que les autres, ils sont que dans mon imagination.

[...]

à la vérité, ce n'est pas tant les observations que je ne fais pas devant n'importe quel objet [...] que l'imagination qui m'en semble difficile. Quand je veux imaginer par exemple une composition pour le Natan-son, je ne puis penser à d'autres objets qu'à des féminins, cela est gênant et prouve que je ne suis pas indifférent au sujet. Ces temps-ci, devant les paysages, les arbres, les feuillages bariolés, dentelés, découpés, j'ai pensé à les réunir. Cela me montre que ce n'est pas la femme même que j'admire ou que j'imagine quand je veux composer puisque je trouve ce même sentiment en contemplant d'autres objets [...] »⁵

Infine nell'ottobre del 1894, il pittore esprime forse la dichiarazione di poetica più importante sugli interni nella duplice veste di tema e superficie da ornare. Da queste dichiarazioni sembrano infatti dipendere le decorazioni più note, vale a dire l'*Album* e i pannelli *Vaquez*, per via del riferimento al crisantemo, fiore protagonista di entrambe le opere. Il rapporto tra naturale e artificiale che il pittore vuole esprimere con le sue opere decorative è espresso in maniera molto chiara :

« 26 oct. 94.

On vit entouré d'objets ornés. Dans l'intérieur le plus ordinaire il n'y a pas un objet dont la forme n'ait une prétention ornementale, la plupart du temps ; elle nous cache, cette forme, sa raison d'être, sous des agréments étrangers.

Sur la table à midi les chrysanthèmes violacées et blanches. Motif ornementale sérieux et aimable à la fois. Décoration de bureau. Les fleurs après tout sont un ornement grossier, simple, je ne veux pas dire que je les formes et les couleurs, c'est proprement le véritable ornement naturel. Le sens ornemental en est primitif, simple, a un intérêt suffisant dans la qualité de leurs formes et de leurs couleurs ; < tout au contraire un tableau qui lui aussi se constitue de formes et de couleurs demande à l'esprit qui le contemple un effort d'imagination plus complexe >. D'autres objets, une figure, un pot, par exemple l'intérêt ornemental en est moins brutal, ce ne sont pas des couleurs vives, il n'y a pas une répétition brutale de formes semblables (comme le pétales).

Quel danger d'attacher plus d'importance aux idées qu'à la cause qui les fait naître. Et combien il est naturel à ma faiblesse d'y tomber toujours.

Ainsi cette idée de la vie qui nous entoure de notre vie, source de toutes nos réflexions et productions, cela devient le modernisme (les tableaux d'intérieurs - sens journal - un poncif dont la compréhension devient aussi brumeuse que les autres. Ce matin dans mon lit en me réveillant je regardais les objets différents qui m'entouraient, le plafond peint en blanc, l'ornement du milieu arabesques vaguement XVIII^e siècle, l'armoire à glace en face, les rainures, moulures de bois, celles de la fenêtre, leurs proportions, les rideaux, la chaise par devant à dossier bois sculpté, le papier du mur, les boutons de la porte ouverte, verre et cuivre, le bois du lit, le bois du paravent, les charnières, mes vêtements u pied du lit ; les quatre feuilles vertes élégante dans un pot, l'encrier, les livres, les rideaux de l'autre fenêtre, les murs de la cour au travers, leurs différences de perspectives à travers les 2 fenêtres, l'une avec une petite découpe de ciel à lignes parallèles au plan de la fenêtre, dans l'autre faisant un angle perpendiculaire, l'impression qui ré-

⁵ *Ivi*, ff. 46 r e v

sulte de ce coin-là seulement. (Quant aux rideaux, différences et dessins obtenus par le plus pu moins d'écartement des fils. Comparant les qualités de chacun de ces objets, à cela seul j'éprouve un plaisir. Puis j'étais frappé de l'abondance d'ornements de tous ces objets. Ils sont ce que l'on appelle de mauvais goût et ils ne me seraient pas familiers qu'ils me seraient peut-être insupportables. C'est l'occasion de réfléchir sur cette appellation que je dis rapidement « de mauvais goût » et qui m'empêche de regarder. Là, je re-gardais et cela ne choquait pas mes nerfs superficiellement je prenais intérêt à chacun de leurs caractères, et cela suffisait à éloigner le dégoût. Ne pas se laisser aller à ces impressions de petit maître comme on aurait dit autrefois. Tâcher au contraire à en comprendre le caractère ; c'est aussi difficile, même plus je crois, mais très instructif de comprendre une chose vulgaire, (je ne dis plus simple) une chose commune qu'une belle chose consacre qui vous a ému. Comprendre le monde ainsi, c'était je crois la 'direction' qu'indiquaient ceux qui parlaient les premiers de moderne et de modernité. Ils étaient surs de trouver dans cette étude sincère et sans préjuges de grandes émotions et des sujets parfois très grands non toujours ridicules. Le ridicule est une chose peut-être aussi déprimant aussi tourmentante pour l'esprit qui le sent et le montre dans les autres que pour ceux qui en sont victimes. A force de sentir les ridicules on arrive ne plus pouvoir fixer son attention sur rien. Vraiment ce matin le résultat de toutes ces observations n'était pas un dégoût, une acceptation qui plus forte m'eut peut-être donné des idées plus fécondes. Autre chose encore, j'ai été étonné de voir arriver au milieu de ces objets maman dans un peignoir bleu à raies blanches. Somme toute pas un de ces objets inanimés n'avait un rapport ornemental simple avec un autre, l'ensemble était disparate au dernier point. Pourtant cela était dans une atmosphère une et une impression particulière s'en dégagait qui ne m'était pas désagréable. L'arrivée de maman là-dedans était surprenante, une personne vivante. En tant que peintre, les différences de taches, de forme suffisaient pour intéresser. Pourquoi? je ne puis trop creuser, j'ai peur de me fatiguer »⁶

⁶ *Ivi*, f. 75 r e v. Cfr. ALEXANDRE, *Edouard Vuillard*, cit., II, pp. 374-375

Fonti e bibliografia

Le fonti comprendono sia quelle manoscritte, sia quelle edite. Si intendono per queste, perlopiù, cataloghi di esposizioni, recensioni di mostre e spettacoli teatrali, e corrispondenze di artisti. La bibliografia è in ordine alfabetico per autore.

Fonti manoscritte

Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des petits albums, *Album Cuisin Charles* (RF 22842, 11), H. Fantin Latour, Lettera del 15 novembre 1855, f. 18^v.

Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscrits de l'Institut de France, *Journal du peintre Édouard Vuillard*, Ms 5396 Réserve:
Ms 5396-1 Carnet 1890
Ms 5396-2 Carnet 1890-1905

Fonti edite:

Corrispondenze:

M. ARNOUX, TH.W. GAEHTGENS, A. TEMPELAERE-PANZANI (a cura di), *Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer, 1858-1902*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2011.

M. GUÉRIN (a cura di), *Lettres de Degas*, nuova edizione rivista e aumentata, B. Grasset, Paris 1945.

A. TERRASSE (a cura di), *Bonnard/Vuillard Correspondance*, Gallimard, Paris 2001.

Cataloghi di esposizioni:

Exposition rétrospective: Tableaux anciens empruntés aux Galerie particulières, Palais des Champs-Élysées, Paris, Mai 1866.

Exposition de la gravure japonaise à l'École nationale des beaux-arts à Paris du 25 avril au 22 mai 1890: catalogue, École nationale des beaux-arts, Paris 1890.

Quatrième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, introduction par C. Mauclair, Le Barc de Boutteville, s.l. [Paris] s.d. [Primavera 1893];

Les Portraits du prochain siècle, Le Barc de Boutteville, s.l. [Paris] s.d. [Autunno 1893];

Cinquième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, introduction par Camille Mauclair, Le Barc de Boutteville, s.l. [Paris] s.d. [Autunno 1893].

Recensioni:

E. ABOUT, *Nos Artistes au Salon de 1857*, Hachette, Paris 1858, pp. 178-179.

Z. ASTRUC, *Les 14 station du Salon 1859, suivies d'Un récit douloureux*, Poulet-Malassis et Broisè, Paris 1859.

Z. ASTRUC, *L'Empire du soleil levant*, in «L'Etendard», 27 febbraio, 23 marzo 1867.

Z. ASTRUC, *Trésor d'art de Paris: Exposition Rétrospective*, in «L'Etendard», 13 e 23 luglio, 12 agosto, 1 ottobre 1866.

Z. ASTRUC, *Paul Gavarni*, in «L'Etendard», 30 dicembre 1866.

A. AURIER, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, in «Mercure de France», II (1891), pp. 155-165.

H. DE BALZAC, *Travestissements pour 1832*, in «L'Artiste», 4 marzo 1832

CH. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, a cura di G. Guglielmi, E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004 (I. ed. 1981).

CH. BAUDELAIRE, *Scritti di estetica*, a cura di G. Macchia, Sansoni, Firenze 1948.

BERTALL (CH.A. D'ARNOUX) *Promenade au Salon de 1869 par Bertall (III)*, in «Le Journal amusant», 700, 29 maggio 1869.

BERTALL [CH.A. D'ARNOUX], *Souvenir intimes*, in «Figaro. Supplement littéraire», 20 agosto 1881;

G. BONNAMOUR, *Théâtres*, in «Revue indépendant», XIX (1891), 54, p. 141.

P. BONNARD, *Hommage a Maurice Denis*, in «L'Art sacré», III (1937), 25, p. 156.

PH. BURTY, *Exposition de Royal Academy*, in «Gazette des Beaux-Arts», XVIII (1865), pp. 553-565.

A. CANTÙ, *La Secessione Romana*, in «Vita d'Arte», VI (1913), 67-68, pp. 44-60.

M. CHAUMELIN, *Salon de 1869*, in «L'Indépendance belge», 21 giugno 1869.

E. CHESNEAU, *Les Nations rivales dans l'art: peinture, sculpture. L'art japonais. De l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Didier, Paris 1868.

C.-N. COCHIN, *Essai sur la vie de Chardin (1780)*, pubblicato in *Précis des Travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, Rouen 1875-1876, p. 13.

- A. DE CALONNE, Exposition Universelle des Beaux-Arts. Peinture. Les écoles d'Angleterre e d'Allemagne, in «Revue Contemporaine», XX (1855), p. 502.
- J.-A. CASTAGNARY, *Philosophie du Salon de 1857*, Poulet-Malassis & de Broise, Paris 1858.
- J.-A. CASTAGNARY, *Salons*, Eugène Spuller, Paris 1892, 2 voll
- É.-J. DELECLZUE, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Charpentier, Paris 1855.
- F. DE LAGENEVAIS [F. Bourgeois de Mercey], *Le Salon de 1849*, in «Revue des deux mondes», XIX(1849), 3, p. 578.
- M. DENIS, *Journal*, La Colombe, 3 voll. Paris 1957-59. D. DIDEROT, *Salons*, I: 1759, 1761, 1763, a cura di J. Seznec, J. Adhémar, Clarendon Press, Oxford 1975 (II ed.).
- D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura*, a cura di G. Neri, Abscondita, Milano 2004.
- R. DE PILES, *Eléments de peinture pratique*, nuova edizione riveduta da C.-A. Jombert, Arkstee & Merkus, Amsterdam-Leipzig 1766.
- DE YSENTS in «La Caricature», 14 ottobre 1893.
- M. DU CAMP, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Librairie Nouvelle, Paris 1855.
- L.-É.-E. DURANTY, *Notes sur l'art*, in «Realisme», 10 luglio 1856, pp. 1-2.
- É.-L.-E. DURANTY, *Salon de 1869*, in «Paris-Journal», 12 maggio 1869.
- É.-L.-E. DURANTY, *Salon de 1870*, in «Paris-Journal», 8 maggio 1870.
- L.-É.-E. DURANTY, *La Nouvelle peinture. A propos du group d'artistes qui expose dans le galleries, Durand-Ruel*, Dentu, Paris 1876, tr. it. a cura di D. Grassellini, *La nuova pittura: a proposito del gruppo di artisti che espone alle Gallerie Durand-Ruel*, 1876, Erba d'Arno, Fucecchio 1998.
- TH. DURET, *Les Peintres français en 1867*, Dentu, Paris 1867.
- «L'Echo de Paris», 28 dicembre 1891.
- «L'Echo de Paris», 30 gennaio 1891.
- F. FÉNÉON, *Exposition Carriere*, in «Le chat noir», 2 maggio 1891.
- F. FÉNÉON, *Œuvres plus que complètes*, a cura di J.U. Halperin, Librairie Droz, Genève-Paris 1970, 2 voll.
- H. FOUQUIER, in «Le Figaro», 7 ottobre 1893,

- TH. GAUTIER, *Salon de 1848*, in «La Presse», 7 maggio 1848.
- TH. GAUTIER, *Salon de 1849*, in «La Presse», 8 agosto 1849
- TH. GAUTIER, *Le Salon de 1857*, in «L'Artiste», n.s. I (1857), p. 345.
- G. GEFFROY, *Premier Salon*, in «Le Journal», 15 marzo 99, p. 3
- E. e G. DE GONCOURT, *La Peinture à l'Exposition de 1855*, E. Dentu, Paris 1855.
- P. HAUSSARD, *Beaux-Arts. Salon de 1849*, in «Le National», 7 agosto 1849.
- W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, J. Reeves, London 1753, tr. it. *L'analisi della bellezza*, Gio. Paolo Fantechi, Livorno 1761, edizione a cura di M.N. Varga, Abscondita, Milano 2001, pp. 42-43.
- J. JULLIEN, *Critique dramatique*, in «La Plume», III, 51 (1891), p. 193.
- M.L'H., in «Gil Blas», 7 ottobre 1893.
- B. LAZARE, *Théâtre d'Art*, in «La Nation», 22 marzo 1891.
- P. LOUIS [M. DENIS], *Définition du néo-traditionnisme*, in «Art et Critique», agosto 1890, ristampato in ID. *Théories, 1890-1910; du Symbolisme et de Gauguin, vers un nouvel ordre classique*, Rouart et Watelin, Paris 1920, pp. 9-13.
- P. MANTZ, *Salon de 1869*, «Gazette des Beaux-Arts», luglio 1869.
- O. MIRBEAU, *Claude Monet*, in «L'Art dans les deux Mondes», 7 marzo 1891, p. 185
- UN MONSIEUR EN HABIT NOIR, *La Soirée parisienne - La Provinciale et Rosmersholm*, in «Le Journal», 7 ottobre 1893, p. 3.
- TH. NATANSON, *Petite Gazette d'art - De M. Félix Vallotton*, in «La Revue blanche», XVIII (1899), pp. 73-75.
- L. PEISSE, *Salon de 1849*, in «Le Constitutionnel», 15 luglio 1849.
- P. QUILLARD, *Théâtres*, in «Mercure de France», III, 19 (1891), p. 19.
- Y. RAMBOSSON, *Le Promenades de Janus. Causeries d'art*, VI, *Les Symbolistes et les Néo-Impressionnistes, chez durand-Ruel*, in «La Plume», XI (1899), p. 383.
- Y. RAMBOSSON, *Le Salon des indépendants*, in «La Plume», IX (1897) pp. 311.
- J. ROUQUET, *Lettres de Monsieur ** a un de ses amis a Paris pour lui expliquer les estampes de Monsieur Hogarth*, Londres 1746.

G. ROUSSEL, *Critique d'Art. Les Impressionnistes symbolistes à l'Exposition de Saint-Germain*, in «La Plume», III (1891), 59, p. 341.

F. SARCEY, *Chronique théâtrale*, in «Le Temps», 25 maggio 1891

TH. SILVESTRE, *Histoire des artistes vivantes Françaises et étrangères*, Blanchard, Paris 1856.

A. STRINDBERG, *L'Exposition d'Edward [sic] Munch*, in «La Revue blanche», X (1896), pp. 525-526.

«Théâtre d'Art», 20 marzo 1891.

TH. THORÉ-BÜRGER, *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Renouard, Paris 1870, 2 voll.

H. TRIANON, *Salon de 1850. M. Courbet*, in «Le Nouvelliste», 25 gennaio 1851.

A. VALLETTE, *Théâtre d'Art* in «Mercure de France», II (1891), p. 302;

F. VALLOTTON, *Beaux-arts. Champ-de-Mars*, in «Gazette de Lausanne», 4 luglio 1891.

J. VERNE, *Salon de 1857*, in «Revue des Beaux-Arts», VIII (1857), 12-18, pp. 231-234, 249-255, 269-276, 285-292, 305-313, 325-330, 345-349.

É. ZOLA, *Manet. Saggi sul naturalismo nell'arte*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 2006 (I ed. 1993).

Cataloghi d'asta

Artcurial, *Dessins anciens et du XIX^e siècle*, Hôtel Marcel Dassault, (Paris, 30 marzo 2011).

Christie's New York, *Impressionist and Modern Art* (sale 1515, New York, 5 maggio 2005).

Christie's, *Old Master & Early British Drawings & Watercolors Including an Important Canadian Collection and a Distinguished Private Collection*, (New York, Rockefeller Plaza, 31 gennaio 2013).

Sotheby's Monaco, *Tableaux et dessins anciens et du XIX^{eme} siècle* (Montecarlo, 5 dicembre 1992).

Sotheby's, *Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Watercolours* (Londra, 12 giugno 1996).

Sotheby's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, (sale N08899, New York, 07 novembre 2012).

Bibliografia

Opere letterarie e teatrali:

H. DE BALZAC, *Illusions perdues* (1837-1847), tr. it. D. Selvatico Estense e G. Mezzanotte, *Illusioni perdute*, Mondadori, Milano 2012.

H. DE BALZAC, *Petites misères de la vie conjugale*, tr. it., F. Lopiparo, *Piccole miserie della vita quotidiana*, a cura di G. Scaraffia, Editori Riuniti, Roma 2011.

CH. P. DE KOCK (a cura di), *La Grande ville: nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, 2 voll., Paris 1842-43.

E. DE NEUFVILLE, *Physiologie de la femme*, Laisné Editeur, Paris 1842.

D. DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro. Commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da Marialuisa Grilli*, La Nuova Italia, Firenze 1980.

A. DUMAS FILS, *La Dame aux camélias*, préface de J. Janin; édition illustrée par Gavarni, Havard, Paris 1858.

G. FLAUBERT, *Madame Bovary* (1857), tr. it. di O. Del Buono, Garzanti, Milano 2010 (I ed. 1965), pp. 12-13.

G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* (1869), tr. it. M. Balatti, *L'educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano 2013 (I ed. 1992).

G. FLAUBERT, *Cahier intime de jeunesse: souvenirs, notes et pensées intimes*, a cura di J.P. Germain, Nizet, Paris 1987.

Les Français peints par eux-mêmes, 8 voll., Léon Curmer, Paris 1840-42

J.J. GRANDVILLE E OLD NICK[P.-É. DAURAND-FORGUES], *Petites misères de la vie humaine*, H. Fournier, Paris 1843.

J.J. GRANDVILLE, *Un Autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions*, H. Fournier, Paris 1844, ristampa anastatica, Mazzotta, Milano 1982.

H. IBSEN, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, BUR, Milano 2009.

F. JAMMES, *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir, 1888-1898*, Mercure de France, Paris 1898.

J. JANIN, *Le Petits bonheurs*, Morizot, Paris 1857.

L. LURINE (a cura di), *Les Rues de Paris. Paris ancien et moderne; origines, histoire, monuments, costumes, mœurs, chroniques et traditions*, Kugelmann, Paris 1844.

M. MAETERLINCK, *Poesie Teatro Prosa*, UTET, Torino 1979.

E.A. POE, *Abitazioni immaginarie. Le terre di Arnheim. Il villino di Landor. Filosofia dell'arredamento*, Einaudi, Torino 1997.

M. PROUST, *À la recherche du temps perdu - Du côté de chez Swann* (1913), tr. it. G. Raboni, *Alla ricerca del tempo perduto I - Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milano 2012 (I ed., Meridiani Mondadori, Milano 1998).

E. SCRIBE, *Œuvres complètes de M. Eugène Scribe*, 4 voll, Furne et Cie, Paris 1841.

A. STRINDBERG, *Giftas* (1884), tr. it. di C. Giorgetti Cima, *Sposarsi. Dodici storie coniugali*, a cura di F. Perelli, Mursia, Milano 1995.

A. STRINDBERG, *Teatro naturalistico I*, a cura di L. Codignola, Adelphi, Milano 1996 (I ed. 1978).

A. STRINDBERG, *Teatro naturalistico II*, a cura di L. Codignola, Adelphi, Milano 2002 (I ed. 1982).

A. TROLLOPE, *Orley Farm*, with illustrations of J.E. Millais, Chapman and Hall, London 1862, 2 voll.

A. TROLLOPE, *Framley Parsonage*, with six illustrations by J.E. Millais, Smith, Elder & Co., London 1861.

O. UZANNE (a cura di), *Bauderies parisiennes. Les Rassemblements. Physiologies de la Rue*, Henri Floury, Paris 1896.

F. VALLOTTON, *La Vie meurtrière* (1927), tr. it. A. Zanetello, *La vita assassina*, Adelphi, Milano 1987.

É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, Librairie internationale, Paris 1867, tr. it. consultata E. Groppali, *Teresa Raquin*, Garzanti, Milano 2011 (I ed. 1985).

É. ZOLA, *Madeleine Féral*, Librairie Internationale, Paris 1869 (I ed. 1868)

Opere dedicate al tema degli interni in arte (anche come documento storico), letteratura e teatro:

R. ALONGE. *Scene perturbanti e rimosse: interno ed esterno sulla scena teatrale*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1996.

J. AYNSLEY, CH. GRANT (a cura di), *Imagined Interiors, Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, V & A Publications, London 2006.

F. BERRY, *Lived Perspectives: the Art of the French Nineteenth-Century Interior*, in AYN-SLEY, GRANT (a cura di), *Imagined Interiors* 2006, pp. 160-183.

S. FROMMEL, P. SPIECHOWICZ, *Balzac et les intérieurs: autour d'une déclinaison romanesque de la chambre*, in *Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Innenarchitektur und Interieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, atti del Simposio internazionale Ein Dialog der Künste 12-13 ottobre 2012, Università di Zurigo, a cura di B. von Orelli-Messnerl, pp. 72-86.

R. KOELLA, *Les Intérieures des Nabis, un écrin pour l'homme*, in *Nabis* 1993, pp. 91-103.

F. KRÄMER, *Das unheimliche Heim: zur Interieurmalerie um 1900*, Böhlau, Köln 2007.

M. ELEB-VIDAL, A. DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée. Maison et mentalités XVII^e- XIX^e siècles*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989.

Intérieurs romantiques: aquarelles, 1820-1890 (Parigi, Musée de la Vie Romantique, 2012-2013), a cura di G.S. Davidson, Paris Musées, Paris 2012.

Intime Welten: das Interieur bei den Nabis; Bonnard, Vuillard, Vallotton, catalogo della mostra (Winterthur, Villa Flora, 1999), a cura di U. Perucchi-Petri, Benteli, Bern 1999.

V. MOZZICONACCI, *Une peinture de l'espace intime*, in «Raison publique», mai 2012, [<http://www.raison-publique.fr/article541.html>]

L. NISSIM, *Storia di un tema simbolista: gli interni*, Vita e pensiero, Milano 1980.

C. PAGETTI, G. RUBINO (a cura di), *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1988

M. PERROT, *Gli spazi del privato*, in F. MORETTI (a cura di), *Il Romanzo*, Einaudi, Torino 2003, IV, *Temi, luoghi, eroi*, pp. 495-519.

M. PICCIONI, *Le stanze di Flaubert. Intérieurs tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento*, in M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015 [in stampa].

M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti del gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Tea, Milano 1993 (I ed. aggiornata, Longanesi, Milano 1964, I ed. Documento, Roma 1945).

M. PRAZ, *Scene di Conversazione*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1971.

K. SCHÜTZ, *Das Interieur in der Malerei*, Hirmer, München 2009.

S. SIDLAUSKAS, *Body, Self, and Place in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 2000

P. THORNTON, *Authentic décor. The domestic interior: 1620-1920*, Weidenfeld and Nicolson, London 1985 tr. it. *Il gusto della casa: storia per immagini dell'arredamento 1620-1920*, Mondadori, Milano 1985

E. WYNNE EASTON, *The Intimate Interiors of Vuillard*, catalogo della mostra (Houston, Washinton, Brooklyn, 1989-90), Smithsonian Institution Press, Washington 1989.

Critica letteraria e teatrale:

S. AGOSTI, *Il romanzo francese dell'Ottocento*, il Mulino, Bologna 2010.

L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1993.

R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988.

R. ALONGE, *Un nuovo genere: il dramma borghese* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Id. e G. Davico Bonino, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 855-882.

G. ALTAMURA, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista: Una biografia teatrale (1869-1899)*, aAccademia University Press, Torino 2013.

E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946, tr. it., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000 (I ed. 1956), 2 voll.

E. AUERBACH, *Romantik und Realismus*, in tr. it., in ID., *Romanticismo e realismo, e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana, C. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 3-18.

D. BABLET, *Esthétique générale du décor a théâtre, de 1870 à 1914*, CNRS, Parigi 1965.

O. BLANC, *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*, Perrin, Paris 2002, tr. it. *Parigi libertina al tempo di Luigi XVI*, Salerno, Firenze 2003;

TH. BODIN, *Petites misères d'une préface*, in «L'Année balzacienne», 1980, pp. 163-168.

V. BROMBERT, *The novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*, Princeton University Press, Princeton 1966, tr. it. *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 52-60.

S. CAMET (a cura di), *Le Tragique quotidien*, A. Colin, Paris 2005.

E.G. CARLOTTI, *La scena del simbolo. I primi drammi di Maeterlinck (1889-1895)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2002.

E.G. CARLOTTI, *Il tempio del sogno. Teoria e pratica teatrale nel simbolismo francese (1886-1892)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005.

S. CIGADA, *Charles Baudelaire: antropologia e poetica*, in *Il Simbolismo francese: la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, atti del convegno (Università Cattolica di Milano, 28 febbraio - marzo 1992), a cura di Id., SugarCo, Carnago 1992, pp. 31-74.

R. COOLUS, *Note dramatiques - Auguste Strindberg*, in «La Revue blanche», VIII (1895), pp. 88-91.

R. DARNTON, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*, Norton, New York-London 1996, tr. it., *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1997.

F. DEÁK, *Ibsen's "Rosmersholm" at the Théâtre de l'Œuvre*, in «The Drama Review », XX-VIII (1984), pp. 29-36.

G. DEL TREPPO, *L'Angélus di Francis Jammes. Un profilo critico, letterario, spirituale*, Lampi di stampa, Milano 2010.

L. DE MARIA, *Introduzione - L'eterno desiderio, l'eterno rimpianto della vita*, in PROUST 2012, pp. X-XV.

B. DONATELLI, *Realtà in bilico: la finestra nell'immaginario flaubertiano*, in E. GALAZZI, G.A. BERNARDELLI (a cura di), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi in onore di Sergio Cigada*, II, 1, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 450-460.

U. ECO, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002.

F. FIORENTINO (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997

A.-C. GAVEL-ADAMS, *Strindberg and Paris 1894-98: Barbarian, Initiate, and Self*, in P. HOUE, S. HAKON ROSSEL, G. STOCKENSTRÖM (a cura di), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, Rodopi, Amsterdam-New York 2002, pp. 91-100.

PH. HAMON, *Images à lire et images à voir: «images américaines» et crise de l'image au XIX^e siècle (1850 - 1880)*, in *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Atti del Convegno (Parigi, Musée d'Orsay, 24 - 26 ottobre 1990), Creaphis, Paris 1992, pp. 234-247.

PH. HAMON, *La finestra*, in R. CASARI (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaka Book, Milano 1996, pp. 25-30.

PH. HAMON, *Introduzione*, in É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, tr. it. di P. Messori, BUR, Milano 1999.

PH. HAMON, A. VIBOUD, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003

- PH. HAMON, *Imageries: littérature et image au XIX^e siècle*, edizione riveduta e aggiornata, José Corti, Paris 2007.
- A. HENRY, *Proust*, Balland, Paris 1986.
- F. JAMMES, *Le Jammisme*, in «*Mercure de France*», XXI (1897), p. 492.
- T. LANCIONI, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano 2009.
- K. LIPSEGE, *Domestic Space in Eighteenth-Century British Novel*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.
- M. LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Ellug, Grenoble 2010.
- G. LUKÁCS, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták*, Szikra, Budapest 1946, tr. it. *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976 (I ed. 1950), p. 15.
- M. MAETERLINCK, *Le Tragique quotidien*, in «*Le Figaro*», 2 aprile 1894.
- G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- G. MERLET, *Le roman physiologique*, in «*Revue européenne*», IX (1860), pp. 709.
- N. PASQUALICCHIO, *Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg*, in «*Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic*», I, 1 (2013), pp. 79-101 < <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n1-pasqualicchio> >.
- F. PERRELLI, *Strindberg, la scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze 2009.
- F. PERRELLI, *La grande stagione del teatro scandinavo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Id. e G. Davico Bonino, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000.
- D. PISTONE, *Le Piano dans la littérature francise des origines jusque vers 1900*, Paris 1975.
- N. PREISS-BASSET, *Les physiologies, un miroir en miettes*, in *Les Français peints par eux-mêmes* 1993, pp. 62-67.
- N. PREISS-BASSET, *Le Type dans les Physiologies*, in M.T. CARACCIOLO, S. LE MEN (a cura di), *L'illustration* 1999.
- J.P. SARRAZAC, *Théâtres intimes: essai*, Actes Sud, Arles 1989.
- R. SHATTUCK, *The Banquet Years: the Arts in France, 1885-1918*, Faber and Faber, London 1958 tr. it. *Gli anni del banchetto: le origini dell'avanguardia in Francia, 1885-1918*, il Mulino, Bologna 1990.

J. STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Juillard, Paris 1989, tr. it. *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Garzanti, Milano 1990.

P. SZONDI, *Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy*, in *New Literary History*, XI (1980), 2, pp. 323-343 (originale in tedesco in ID, *Lektüren und Lektionen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973).

P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, tr. it. *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000 (I ed. 1962).

R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari-Roma 1995

P. WALD LASOWSKI, *Preface*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, a cura di P. Wald Lasowski, Gallimard, Paris 2000, I, pp. IX-LX.

P. WALD LASOWSKI, *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris 2008.

I. WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, London 1957, tr. it., *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano 2009 (I ed. 1976), pp. 129-166.

Studi storici, culturali e sociologici:

L. ADLER, *Secrets d'alcôve: histoire du couple, 1830-1930*, Complexe, Bruxelles 1990.

PH. ARIÈS, R. CHARTIER (a cura di) *Dal Rinascimento all'Illuminismo, La vita privata*, diretta da Ph. Ariès, G. Duby, Laterza, Roma-Bari 2001 (I ed. 1987, ed. originale, *Histoire de la vie privée*, III, *De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris 1986).

G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957, tr. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

J. BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris 1968, tr. it., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2003.

W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main 1982, tr. it. a cura di E. Ganni, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2010 (I ed. 2000), 2 voll.

J. BOURKE, *Rape: A History from 1860 to the Present Day*, Virago, London 2007, tr. it. *Stupro: storia della violenza sessuale dal 1860 a oggi*, Laterza, Bari-Roma 2009, pp. 350-357.

A. DAUMARD, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, S.E.V.P.E.N., Paris 1963.

A. DAUMARD, *Maisons de Paris et propriétaires parisiens au XIX^e siècle, 1809-1880*, Cujas, Paris 1965, tr. it. *Case di Parigi e proprietari parigini 1803-1880*, Franco Angeli, Milano 1982.

- F. DESIDERI, *Walter Benjamin: il tempo e le forme*, Editori riuniti, Roma 1980 pp. 267-269.
- G. DUBY (a cura di), *Amour et sexualité en Occident*, Seuil, Paris 1991, tr. it. *L'amore e la sessualità*, Dedalo, Bari 1994.
- J.L. FLANDRIN, *Le Sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Seuil, Paris 1981 tr. it. *Il sesso e l'Occidente : l'evoluzione del comportamento e degli atteggiamenti*, Mondadori, Milano 1983 e
- P. HAZARD, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Boivin, Paris 1935, tr. it., *La crisi della coscienza europea*, Einaudi, Torino 1946.
- U. IM HOF, *Das Europa der Aufklärung*, Beck, München 1993, tr. it. *L'Europa dell'Illuminismo*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 117.
- C. KUNSTLER, *La Vie quotidienne sous la Régence*, Hachette, Paris 1960
- P. LAROUSSE (a cura di), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 15 voll., Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris 1866-1875.
- PH. LE BAS, *L'Univers: histoire et description de tous les peuples - France. Dictionnaire encyclopédique*, 9 voll., Firmin Didot freres, Paris 1840-45.
- É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, seconda edizione, 5 voll., Paris 1873-77.
- C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Ulrico Hoepli, Milano 1876.
- G. MATORÉ, *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Librairie Droz, Genève-Lille 1951.
- V. MELE, *Walter Benjamin e l'esperienza della metropoli. Per una lettura sociologica dei Passages di Parigi*, PLUS, Pisa 2000.
- Observations sur les modes et les usages de Paris, pour servir d'explication aux 115 caricatures publiées sous le titre de Bon Genre, depuis le commencement du Dix-Neuvième siècle*, Pierre de le Mésangère, Paris 1827.
- M. PERROT, (a cura di) *La vita privata. L'Ottocento*, (ed. originale, *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la grande guerre*, Seuil, Paris 1987), Laterza, Roma-Bari 1988.
- M. PERROT, *Histoire de Chambres*, Édition du Seuil, Paris 2009, tr. it. *Storia delle Camere*, Sellerio, Palermo 2009,
- A. QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007.
- P. REBOUL, R. MOLHO (a cura di), *Intime, intimité, intimisme*, atti del convegno (Lille, 20-21 giugno 1973), Université de Lille-III, Éditions universitaires, Lille 1976.

S. ROUX, *La Maison dans l'histoire*, A. Michel, Paris 1976, tr. it. *La casa nella storia*, Editori Riuniti, Roma 1982 (II ed.),

A.M. SCAIOLA (a cura di), *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2008.

G. SCHIAVONI, Walter Benjamin, il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale, Einaudi, Torino 2001, pp. 341-346.

R.D. SONN, *Anarchism and Cultural Politics in fin de siècle France*, University of Nebraska Press, Lincoln 1989.

L. STONE, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London 1977, tr. it. *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino 1983.

A. STRINDBERG, *De l'infériorité de la femme*, in «La Revue blanche», VIII (1895), pp. 1-20.

VICKERY, *Behind Closed Doors: At Home in Georgian England*, Yale University Press, New Haven-London 2010

G. VIGARELLO, *Histoire du viol: XVI^e-XX^e siècle*, Seuil, Paris 1998, tr. it. *Storia della violenza sessuale. XVI-XX secolo*, Marsilio, Venezia 2001

M. VITTA, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008.

E. WEBER, *France fin de siècle*, Belknap, Cambridge 1986, tr. it. *La Francia fin de siècle*, il Mulino, Bologna 1990.

N. ZEMON DAVIS, A. FARGE (a cura di) *Dal Rinascimento all'età moderna, Storia della donna in Occidente*, diretta da G. Duby e M. Perrot, Laterza, Roma-Bari 1995 (I ed. it. 1991; ed. originale, *Histoire des femmes en Occident*, III, XVI^e-XVIII^e siècles, Plon, Paris 1991)

Critica e storia dell'arte :

H. e J. ADHÉMAR, *Zola e la peinture*, «Arts», 382, 1952.

The Age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting, catalogo della mostra (Ottawa, Washington, Berlino 2003-2004), a cura di C.B. Bailey, Yale University Press, New Haven-London 2003.

A. ALEXANDRE, *Degas: nouveaux aperçus*, in «L'Art et les Artistes», XXIX (1935), pp. 145-73.

- F. ALEXANDRE, *Édouard Vuillard. Carnets intimes*, 4 voll., Ph.D. diss., Université Paris VIII, 1997-98.
- L. AMBROSINI, *Genre Painting under the Restoration and July Monarchy: The Critics Confront Popular Art*, in «Gazette des beaux-arts», CXXV (1995), pp. 41-52.
- R. ANDERSON, A. KOVAL, *James McNeill Whistler: Beyond the Myth*, John Murray, London 1994.
- B. ANIELLO, *Erik Satie, un musicista tra i pittori*, Edicom, Milano 2001.
- F. ANTAL, *Hogarth and his Place in European Art*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, tr. it, *Hogarth e l'arte europea*, Einaudi, Torino 1990
- D. ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1996 tr. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007
- D. ARASSE, *On n'y voit rien. Description*, Denoel, Paris 2000, tr. it. *Non si vede niente. Descrizioni*, Einaudi, Torino 2013.
- G.C. ARGAN, *L'arte, la critica e la storia*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1971.
- C. ARMSTRONG, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2003 (I ed. 1991).
- CH.D.M. ATKINS, *The Signature Style of Frans Hals: Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, The University of Chicago Press, Chicago 2012.
- C.B. BAILEY, "Details that Surreptitiously Explain": Boucher as a Genre Painter, in M. HYDE, M. LEDBURY (a cura di), *Rethinking Boucher*, Getty Publications, Los Angeles 2006, pp. 39-60.
- C.B. BAILEY, *Surveying Genre in Eighteenth-Century French Painting*, in *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard* 2003, pp. 2-39.
- E. BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- P. BARLOW, *Time Present and Time Past: the Art of John Everett Millais*, Ashgate, Farnham-Burlington 2005.
- PH. BARON, *Quelques pièces naturalistes en un acte du Théâtre Libre*, in *Bagatelles pour l'éternité: l'art du bref en littérature*, a cura di Id., A. Mantero, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon 2000, pp. 291-301.
- G. BATAILLE, *Manet. Etudes biographiques et critique*, Skira, Ginevra 1955, tr. it. *Abscondita*, Milano 2013

D.A. BAXTER, *Fashions and Sociability in Jean-François de Troy's "Tableaux de mode", 1725-1738: Defining a Fashionable Genre in Early Eighteenth-Century France*, in A. CAVANAUGH (a cura di), *Performing the "Everyday": The Culture of Genre in the Eighteenth Century*, University of Delaware Press, Newark 2007.

S.C. BEHRENDT, *Hogarth, Dualistic Thinking, and the Open Culture*, in J. MÖLLER (a cura di), *Hogarth in Context: Ten Essays and a Bibliography*, Jonas Verlag, Marburg 1996.

Q. BELL, *Degas: Le Viol*, Charlton Lectures on Art, Newcastle-upon-Tyne 1965.

L. BÉNÉDITE, *Fantin-Latour. Étude critique*, Librairie de l'art ancien et moderne, Paris 1903.

L. BERTELSEN, *The Interior Structures of Hogarth's Marriage à-la-mode*, in «Art History», 6 (1983), pp. 131-142.

Beyond the Easel. Decorative painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute – New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001), a cura di G. Groom, Yale University Press, New Haven-London 2001.

F. BERRY, *Maman is my Muse: The Maternal as Motif and Metaphor in Edouard Vuillard's Intimisme*, in «Oxford Art Journal», XXXIV (2011), pp. 55-77.

M. BIANCHI, *Vallotton: "intimità" fra immagine e testo*, in *Vallotton*, a cura di B. Weyder, V. Sgarbi, M. Bianchi, Mazzotta, Milano 1988, pp. 17-20.

R. BIGORNE, *La casa Goupil e il gusto borghese*, in *La borghesia allo specchio* 2004, pp. 43-53.

CH. BLANC (a cura di), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École flamande*, Jules Renouard, Paris 1864.

A. BLUM, *La Caricature politique sous la Monarchie de juillet*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXII (1920), 702, p. 257-277.

A. BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth-Century*, Phaidon, London 1971.

A. BOIME, *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

Bonnard, catalogo della mostra (Parigi, Washington, Dallas, 1984), a cura di J. Russel, Centre Georges Pompidou, Paris 1984.

Pierre Bonnard. The Graphic Art, catalogo della mostra (New York, Houston, Boston, 1989-90), a cura di C. Ives, H. Giambruni, S.M. Newman, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989.

Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009), cura di D. Amory, The Metropolitan Museum of Art, New York 2009.

Bonnard, Vuillard, Mallarmé, catalogo della mostra (Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, 2000-01), a cura di P. de Lannoy, Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine 2000.

La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour), a cura di A.-P. Quinsac, Silvana, Cinisello Balsamo 2004

François Boucher, 1703-1770, catalogo della mostra (New York, Detroit, Parigi, 1986-87), New York, The Metropolitan Museum of Art, New York 1986.

Boucher & Chardin Masters of Modern Manners, catalogo della mostra (Londra, Glasgow 2008), a cura di Ead., Paul Holberton, London 2008.

S. BORDINI, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984.

S. BOTTAI, *Keats e la visione pre-raffaellita del medioevo*, in «RoSA - Rivista on line di Storia dell'Arte», I (2004), pp. 61-75

N. BRYSON, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

F. BOUVET (a cura di), *Bonnard: l'œuvre gravé*, Flammarion, Paris 1981.

N. BROUDE (a cura di), *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2002.

F. CACHIN, *Signac. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Gallimard, Paris 2000.

F. CAFAGNA, *Indizi, sintomi, impronte: esperienze artistiche e scientifiche nell'Ottocento*, Albatros, Roma 2010.

A. CALLEN, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, Yale University Press, New Haven-London 1995.

F. CASTELLANI, *Flaubert e la suggestione dell'immagine*, in «Ricerche di storia dell'arte», XL (1990), pp. 23-38.

K.S. CHAMPA, *Studies in Early Impressionism*, Yale University Press, New Haven - London 1973.

K.S. CHAMPA, *A Complicated Codependence*, in *Monet & Bazille: A Collaboration*, catalogo della mostra (Atlanta, High Museum of Art, 27 febbraio - 16 maggio 1999), a cura di Id., D.W. Pitman, Abrams, New York 1999, pp. 67-93.

CHAMPFLEURY, *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain, peintres Laonnois*, Fleury, Laon 1850.

CHAMPFLEURY, *Nouvelle recherches sur la vie et l'œuvre des frères Le Nain*, in «Gazette des Beaux-Arts», II (1860), pp. 173-185, 266-277, 321-332.

CHAMPFLEURY, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre. Avec un catalogue complet de l'œuvre*, E. Dentu, Paris 1879.

Chardin 1699-1779, catalogo della mostra (Parigi, Cleveland, Boston 1979), a cura di P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1979.

Chardin, catalogo della mostra (Parigi, Düsseldorf, Londra, New York 1999-2000), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999.

J. CLAIR, *Les aventures du nerf optique*, in *Bonnard* 1984, tr. it., *Le avventure del nervo ottico*, in *Pierre Bonnard*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 1988-89), a cura di id., Mazzotta, Milano 1988, pp. 16-37.

J. CLAIR, *The Self beyond Recovery*, in *Lost Paradise: Symbolist Europe*, catalogo della mostra (Montreal, Museum of Fine Arts, 1995), a cura di Id., The Montreal Museum of Art, Montreal 2005.

T.J. CLARK, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1951*, Thames and Hudson, London 1973.

T.J. CLARK, *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London 1973, tr. it., *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Einaudi, Torino 1978.

A. COFFIN HANSON, *Manet Subject Matter and the Source of Populare Imagery*, in «Museum Studies», III (1968), pp. 63-80.

B.R. COLLINS, *Manet's Luncheon in the studio: An Homage to Baudelaire*, in «The Art journal», XXXVIII (1978/79), pp. 107-113.

R.L.S. COWLEY, *Marriage A-la-mode: A Re-view of Hogarth's Narrative Art*, Manchester 1983.

P. CONISBEE (a cura di), *French Genre Painting in the Eighteenth Century* («Studies in The History of Art», 72), New Haven-London 2007.

G. COGEVAL, *Il Théâtre de l'Art e il Théâtre de l'Œuvre. I pittori a teatro: i Nabis*, in *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento; da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, catalogo della mostra (Marsiglia, Rovereto, Toronto 2009-10), a cura di G. Cogeval, B. Avanzi, Skira, Milano 2010, pp. 329-343.

W.A. COLES, *Alfred Stevens*, catalogo della mostra (Ann Arbor, Baltimore, Montreal, 1977-78), University of Michigan Museum of Arts, Ann Arbor 1977.

La Collection La Caze. Chefs-œuvre des peintures des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra (Parigi, Pau, Londra, 2007-08), a cura di G. Faroult, Hazan, Paris 2007.

S. COOKE, *Illustrated Periodicals of the 1860s: Contexts and Collaborations*, Private Libraries Association, London 2010.

Gustave Courbet, catalogo della mostra (Parigi, New York, Montpellier, 2007- 2008), Réunion des musées Nationaux, Paris 2007.

TH. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven-London 1985.

TH. CROW, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, in ID., *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven - London 1996, pp. 3-37.

J. CUNO, *Violence, satire et types sociaux dans les arts graphiques durant la monarchie de Juillet*, in *L'illustration* 1999, pp. 285-310.

E. DACIER, *Freudenberg, Moreau le Jeune et le "Monument du costume"*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1949, pp. 7-14.

M. DANTINI, *Invenzione o imitazione? Il ritratto da Picasso a Ingres*, in *Il ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria*, Giunti, Firenze 1996, pp. 269-304.

J. e H. DAUBERVILLE, *Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, I, Bernheim, Paris 1965.

Daumier, 1808-1879, catalogo della mostra (Ottawa, Parigi, Washington 1999-2000), a cura di H. Loyrette, M. Pantazzi, Réunion des musées nationaux, Paris 1999.

C. DENNEY, *Exhibitions in Artists' Studios: Francois Bonvin's 1859 Salon des Refusés*, in «Gazette des Beaux-Arts», pp. 97-108.

D. DE DOMINICIS, *I Nabis a teatro*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XXV (1985), pp. 29-38.

D. DE DOMINICIS, *Vuillard scenografo*, in «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza», N.S., I (1981-82), pp. 63-71.

Degas, catalogo della mostra (Parigi, Ottawa, New York, 1988-89), a cura di J. Sutherland Boggs, The Metropolitan Museum of Art, New York 1988.

J. DE YOUNG, *Representing the modern woman: the fashion plate reconsidered (1865-75)*, in T. BALDUCCI, H. BELNAP JENSEN (a cura di), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, pp. 97-114.

G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris 2000, tr. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Boringhieri, Torino 2007.

G. DIEHL, *Pierre Bonnard dans son univers enchanté*, in «Comœdia», 10 luglio 1943.

G. DI GIACOMO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *All'origine dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008.

E.G. D'OENCH, *The Conversation Piece: Arthur Devis & his Contemporaries*, Yale Center for British Art, New Haven 1980

T. DOLAN, *Upsetting the Hierarchy, Gavarni's Les Enfants terribles and Family Life during the "Monarchie de Juillet"*, in «Gazette des Beaux-Arts», CIX (1987), pp. 152-158.

M.M. DUBREUIL, *The Taste for Eighteenth-century Painting and the Art Market Between 1830 and 1860 as Regards the La Caze Collection*, in FAROULT, PRETI, VOGTHERR (a cura di), *Delicious Decadence* 2014, cit., pp. 17-27.

M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925. L'Œuvre peint*, 3 voll., 5 Continents, Milano 2005.

J. EBELING, *Upwardly Mobile: Genre Painting and the Conflict between Landed and Moneyed Interests*, in P. CONISBEE (a cura di), *French Genre Painting* 2007, pp. 73-89.

P. ECKERT BOYER, *Artists and the Avant-garde Theater in Paris 1887-1900: The Martin and Liane W. Atlas Collection*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art e New York, National Academy Museum, 1998-1999), National Gallery of Art, Washington 1998.

The Elegant Academics: Chroniclers of Nineteenth-Century Parisian life, catalogo della mostra (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute - Wadsworth Atheneum, Hartford, 1974), Sterling and Francine Clark art institute, Williamstown 1974.

R.A. ETLIN, *Symbolic Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and its Legacy*, The University of Chicago Press, Chicago 1994,

Fantin Latour, catalogo della mostra (Parigi, Ottawa e San Francisco nel 1982-1983), a cura di D. Druick, M. Hoog, Réunion des musées nationaux, Paris 1982.

Fantin-Latour. De la réalité au rêve, catalogo della mostra (Losanna, Fondation de l'Hermitage, 2007), a cura di J. Cosandier, R. Koella, Fondation de l'Hermitage - La Bibliothèque des Arts, Lausanne 2007

Henri Fantin-Latour (1836-1904) catalogo della mostra (Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian - Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009-10), Museo Thyssen-Bornemisza - Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid-Lisboa 2009.

G. FAROULT, M. PRETI, CH. VOGTHERR (a cura di), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014.

G. FAROULT, *Watteau and Chardin "the two most truly painters of the entire French School": The Rediscovery of Watteau and Chardin in France between 1820 and 1860*, in FAROULT, PRETI, VOGTHERR (a cura di), *Delicious Decadence* 2014, pp. 29-42.

R. FERNIER, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, I, *Peintures: 1819-1865*, La bibliothèque des arts, Lausanne-Paris 1977, 2 voll.

A. FIERRO, *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 91-102.

S. FLESCHER, *Zacharie Astruc: Critic, Artist, and Japoniste*, Ph.D. Diss., Columbia University 1977, rist. Garland Publishing, New York London 1978.

S. FLESCHER, *Manet's Portrait of Zacharie Astruc: A Study of a Friendship and New Light on a Problematic Painting*, in «Art Magazine», LII (1978), pp. 98-105.

E. FUCHS, *Die Karikatur der europäischen Völker*, seconda edizione, 2 voll., Albert Langen, München 1921

Les Français peints par eux-mêmes: panorama social du XIX^e siècle, catalogo della mostra-dossier (Parigi, Musée d'Orsay, 1993), a cura di S. Le Men, L. Abélès, Réunion des musées nationaux, Paris 1993.

P. FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Mimesis, Milano 2005 (I ed. il Mulino, Bologna 1987).

M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkley 1980.

M. FRIED, *Courbet's Realism*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.

M. FRIED, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.

M.L. FRONGIA, *Xavier Mellery e l'anima delle cose: un precursore della metafisica?*, in «Storia dell'arte», CIX (2004), pp.161-181.

B. GAEHTGENS, *The Theory of French Genre Painting and Its European Context*, in *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard* 2003, pp. 40-59.

TH.W. GAEHTGENS, *Menzel et la peinture française de son temps: deux conceptions du genre historique*, in *Menzel (1815-1905): la névrose du vrai*, catalogo della mostra (Parigi, Washington, Berlino, 1996-97), a cura di C. Keisch, M.U. Riemann-Reyher, Réunion des musées nationaux, Paris 1996, pp. 113-124.

TH.W. GAEHTGENS, *Genre Painting in Eighteenth-Century Collection*, in *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard* 2003, pp. 80-81.

- N. GARNIER, *L'Imagerie populaire française*, 2 voll, Réunion des musées nationaux - Bibliothèque national de France, Paris 1990-1996.
- P. GOLDMAN, *Victorian Illustration: The Pre-Raphaelites, the Idyllic School and the High Victorians*, Scolar, Aldershot 1996.
- P. GOLDMAN, *The Illustration of John Everett Millais*, Private Libraries Association 2005.
- P. GOLDMAN, S. COOKE (a cura di), *Reading Victorian Illustration, 1855–1875: Spoils of the Lumber Room*, Ashgate, Farnham 2012.
- C. GOLDSTEIN, *Print Culture in Early Modern France: Abraham Bosse and the Purposes of Print*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- HE.H. GOMBRICH, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Phaidon, Londra 2011 (I ed. 1999).
- J. e E. DE GONCOURT, *Gavarni: l'homme et l'œuvre*, Paris 1912 (I ed. 1870).
- G. GRAPPE, *Edgar Degas*, Librairie Artistique et Littéraire, Paris s.d. [1908].
- Greuze the Draftsman*, catalogo della mostra (New York, Frick Collection - Los Angeles, Paul Getty Museum 2002), a cura di E. Munhall, I.N. Novosel'skaja, Merrel, London 2002.
- M. GUÉRIN (a cura di), *Lettres de Degas*, nuova edizione rivista e aumentata, B. Grasset, Paris 1945
- Gustave Caillebotte: 1848-1894*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - Chicago, The Art Institute), a cura di A. Distel, Réunion des musées nationaux, Paris 1994.
- R. MCMULLEN, *Degas: His Life, Time and Work*, Secker & Warburg, London 1985
- J.U. HALPERIN, *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, Paris 1991.
- F. HASKELL, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon, London 1976, tr. it., *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 118-156, e
- R.L. HERBERT, *Monet on the Normandy coast: tourism and painting, 1867-1886*, Yale University Press, New Haven-London 1994.
- L. HERRMANN, *Nineteenth Century British Painting*, Giles de la Mare, London 2000.
- J.A. HIDDLESTON, *Baudelaire, Manet, and Modernity*, in «The Modern Language Review», LXXXVII (1992), 3, pp. 567-575.

High & Low: Modern Art and Popular Culture, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1990-1991), a cura di K. Varnedoe, A. Gopnik, MoMA, New York 1990.

W. HOFMANN, *Edouard Manet, Das Frühstück im Atelier: Augenblicke des Nachdenkens*, Fischer-Taschenbuch-Verl, Frankfurt am Main 1985.

Hogarth, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio, 26 agosto - 12 novembre 1989), a cura di A. Bettagno, M. Webster, Neri Pozza Editore, Vicenza 1989.

Hommage à Claude Monet, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 8 febbraio - 5 maggio 1980), a cura di H. Adhémar, A. Distel, S. Gache-Patin, Réunion des musées nationaux, Parigi 1980.

L. HORSIN-DÉON, *Notice sur cabinets d'amateurs*, in «Annuaire des artistes et des amateurs», III (1862), p. 144.

J. HOUSE, *New Material on Monet and Pissarro in London in 1870-71*, in «The Burlington Magazine», CXX (1978), pp. 636-642.

J. HOUSE, *Degas' 'Tableaux de genre'*, in KENDALL, G. POLLOCK (a cura di), *Dealing with Degas* 1992, pp.

J. HOUSE, *Pierre Auguste Renoir, La Promenade*, Getty Museum Studies on Art, Los Angeles 1997,

J. HOUSE, *Face to Face with Le Déjeuner and Un bar aux Folies-Bergère*, in *Manet: Face to Face* 2004, pp. 55-85.

T. HYMAN, *Bonnard*, Thames and Hudson, London 1998.

Hammershøi and Europe, catalogo della mostra (Copenhagen Statens Museum for Kunst - Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2012), a cura di K. Monrad, SMK-Prestel, Copenhagen-München 2012.

L'Illustration. Essais d'iconographie, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), Paris, 1993-1994, Klincksieck, Paris 1999.

L'Impressionnisme et la Mode, catalogo della mostra a cura di G. Groom (Parigi, New York, Chicago, 2012-2013), Skira-Flammarion, Paris 2012.

Inspiring Impressionism: The Impressionists and the Art of the Past, catalogo della mostra (Atlanta, Denver, Seattle, 2007-08), a cura di A. Dumas, Yale University Press, New Haven-London 2007.

Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France, catalogo della mostra (Hanover, Toledo, Houston 1997-1998), a cura di Id., Princeton University Press, Princeton 1997.

J. ISAACSON, *Claude Monet. Observation et réflexion*, Ides et calendes, Neuchâtel 1978.

J. ISAACSON, *Impressionism and Journalistic Illustration* in «Arts Magazine», LVI (1982), pp. 95-115.

J. ISAACSON, *Observation and Experiment in the Early Works of Monet*, in J. REWALD, F. WEITZENHOFFER (a cura di), *Aspects of Monet: A Symposium on the Artist's Life and Times*, Abrams, New York, 1984, pp. 16-35.

G. JEANNIOT, *Souvenirs sur Degas*, in «Revue Universelle», LV (1933), pp. 152-174, 280-304.

F.S. JOWELL, *The Rediscovery of Franz Hals*, in *Franz Hals*, catalogo della mostra (Washington, Londra, Haarlem 1989-90), a cura di S. Slive, Royal Academy of Arts, London 1989, pp. 61-86.

L. JORDANOVA, *Sexual Vision: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Harvester Wheatsheaf, New York 1989, p. 92.

M. KÁLMÁN MELLER, J. WILSON-BUREAU, *Manet and Degas: A Never Ending Dialogue*, in *The Private Collection of Edgar Degas* 1997, pp. 177-196.

R. KENDALL (a cura di), *Degas by Himself: Drawings, Prints, Paintings, Writings*, London 1987, trad. it., *Edgar Degas. La vita e le opere attraverso i suoi scritti*, De Agostini, Novara 1988.

R. KENDALL, G. POLLOCK (a cura di), *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, Pandora, London 1992;

R. KOELLA, K. POLETTI (a cura di), *Félix Vallotton, critique d'art*, 5 Continents, Milano 2012.

S. KOVÁCS, *Manet and his son in "Déjeuner dans l'atelier"*, in «The Connoisseur», CLXX-XI (1972), pp. 196-202.

F. KRÄMER, *Degas's 'Le Viol' and Gavarni's 'Lorette'*, in «The Burlington Magazine», CXLIX (2007), 1250, pp. 323-325.

R.E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge-London 1985, tr. it., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007.

B.W. KRYSMANSKI, *Hogarth's Hidden Parts: Satiric Allusion, Erotic Wit, Blasphemous Bawdiness and Dark Humour in Eighteenth-Century English Art*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2010.

M. K. KUENZLI, *Intimate Modernism: the Nabis, Symbolist Theatre and the "Gesamtkunstwerk"*, in P. Di Bello, G. Koureas (a cura di), *Art, History and the Senses: 1830 to the Present*, Ashgate, Farnham-Burlington 2010.

D. KUNZLE, *The Corset as Erotic Alchemy: From Rococo Galanterie to Montaut's Pyhsiologies*, in TH. HESS, L. NOCHLIN (a cura di), *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, «Art News Annual», XXXVIII pp. 91-165.

P. LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Librairie Droz, Genève 1999.

PH. KAENEL, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève 2005 (I ed. Messene, Paris 1996).

T. KINOCHI, *La mémoire des images dans L'Éducation sentimentale*, in *Les pouvoirs de l'image (I)*, dossier monografico, «Flaubert. Revue critique et génétique», 11 (2014), <<http://flaubert.revues.org/2256>>.

A. KLEINERT, *Les débuts de Gavarni, peintre des moeurs et des modes parisiennes*, in «Gazette des beaux-arts», CXXXIV (1999).

LE BRUN, *Sade. Attaquer le soleil*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 2014-15), Musée d'Orsay-Gallimard, Paris 2014.

M. LEDBURY, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Voltaire Foundation, Oxford 2000.

M. LEDBURY, *Intimate Dramas: Genre Painting and New Theater in Eighteenth-Century France*, in *Intimate Encounters* 1997, cit., pp. 49-67.

S. LEES (a cura di), *Nineteenth-Century European Paintings at the Sterling and Francine Clark Art Institute*, Yale University Press, New Haven-London 2012.

CH. LEFEBVRE, *Alfred Stevens, 1823-1906*, Brame & Lorenceau, Paris 2006.

CH. LÉGER, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paul Rosenberg, Paris 1920.

S. LE MEN, *Peints par eux-mêmes...*, in *Les Français peints* 1993, pp. 4-46

S. LE MEN, *Pour rire! Daumier, Gavarni, Rops. L'invention de la silhouette*, (Province de Namur et l'Isle-Adam, 2010-2011), Somogy, Paris 2010.

S. LE MEN, *Balzac, Gavarni, Bertall et les Petites Misères de la vie conjugale*, in «Romantisme», XIV (1984), 43, pp. 29-44.

W.T.J. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1986

G. LACAMBRE, *Le Musée du Luxembourg en 1874: Peintures*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 1974), Editions des Musées Nationaux, Paris 1974.

P.-A. LEMOISNE, *Degas*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1912.

- P.-A. LEMOISNE, *L'Œuvre d'Eugène Lami, 1800-1890. Lithographies, dessins, aquarelles, peintures. Essai d'un catalogue raisonné*, Champion, Paris 1914
- P.-A. LEMOISNE, *Gavarni. Peintre et lithographe*, 2 voll., Floury, Paris 1924.
- P.A. LEMOISNE, *Degas et son œuvre*, Arts et métiers graphiques, Paris 1946, 4 voll.
- C. LERIBAUT, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Arthena, Paris 2002.
- K.A. LOCHNAN, *The Etchings of James McNeill Whistler*, Yale University Press, New Haven-London 1984. Su *The French Set*, cfr. *ivi*, pp. 49-59. Il catalogo delle incisioni del pittore è online, curato dall'Università di Glasgow <<http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue>>
- N. LOCKE, *Manet and the Family Romance*, Princeton University Press, Princeton 2001.
- R. LONGHI, *Bonnard controluce*, in «L'Europeo», 17 aprile 1955, poi come *Visto controluce è affine a Proust*, in ID., *Scritti sull'Otto e il Novecento*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 171-173.
- C. LONZI, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, Leo S. Olschki, Firenze 1995.
- C. LONZI, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Et al., Milano 2012.
- L. LOUVEL, *Poetics of the Iconotext*, Ashgate, Farnham-Burlington 2011.
- H. LOYRETTE, *The Salon of 1859*, in *Origins of Impressionism* 1994, pp. 3-27.
- P. MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven-London 1987.
- P. MAINARDI, *Husbands, Wives, and Lovers: Marriage and its Discontents in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven - London 2003.
- Manet 1832-1883*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais - New York, Metropolitan Museum of Art, 1982-83), a cura di, Paris 1982.
- Manet and the Sea*, catalogo della mostra (Chicago, Philadelphia, Amsterdam, 2003-04), a cura di J. Wilson-Bureau, D. Degener, Yale University Press, New Haven-London 2003.
- Manet: Face to Face*, catalogo della mostra (Monaco, Neue Pinakothek - Londra, Courtauld Institute, 2004), a cura di J. Cuno, J. Kaak, Courtauld Institute of Art, London 2004
- M.F. MACDONALD, *James McNeill Whistler: Drawings, Pastels, and Watercolours. A Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven-London 1995
- A.S. MARKS, *William Hogarth's: the Happy Marriage*, in «The Art Quarterly», XXXV (1972), pp. 143-157.
- A. MARIE, *L'Art et la vie romantiques: Henry Monnier (1799-1877)*, Floury, Paris 1931.

A. MARTINI, *Gli inizi difficili di Pierre Bonnard*, in «Arte Antica e Moderna», I, (1958), 3, pp. 255-279.

M. MATHEWS GEDO, *Monet and his Muse: Camille Monet in the Artist's Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2010.

G.L. MAUNER, *Nature of Nabi Symbolism*, in «Art Journal», XXIII (1963-64), pp. 96-103.

G.L. MAUNER, *Manet et la vie silencieuse de la nature morte*, in *Manet: les natures mortes* 2000-01, pp. 40-45.

J. MAYO ROOS, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

S. MAZA, *The "Bourgeois" Family Revisited: Sentimentalism and Social Class in Prerevolutionary French Culture*, in *Intimate Encounters* 1997, cit., pp. 39-47.

J.W. MCCOUBREY, *The Revival of Chardin in French Still-Life*, in «The Art Bulletin», XLVI (1964), pp. 39-53.

A. McLAREN YOUNG, M. MACDONALD, R. SPENCER, *The Paintings of James McNeill Whistler*, Yale University Press, New Haven-London 1980, 2 voll.

H. MCPHERSON, *Chardin's Domestic Rhetoric and the Poetics of the Private and Public Sphere*, in S. WOODWARD et alii (a cura di), *Public Space of the Domestic Sphere. Espace Public de la Sphere Domestique*, Mestengo Press, The University of Western Ontario, London (Ontario) 1997, pp. 42-63.

S. MELTZOFF, *The Revival of the Le Nain*, in «Art Bulletin», XXIV (1942), pp. 259-286.

M.G. MESSINA, *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*, Firenze University Press, Firenze 2006.

Monet in Holland, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1986-87), a cura di B. Bakker, R. Pickvance, Waanders, Zwolle 1986.

Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus, catalogo della mostra (Brema, Kunsthalle, 15 ottobre 2005 - 26 febbraio 2006), Hirmer, München 2005

É. MOREAU-NELATON, *Manet raconté par lui-même*, Laurens, Paris 1926, 2 voll.

Manet. Les natures mortes, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay - Baltimora, Walter Art Gallery, 2000-01), a cura di Id, H. Loyrette, Édition de La Martinière - Réunion des musées nationaux, Paris 2000.

N. MOWLL MATHEWS, B. STERN SHAPIRO, *Mary Cassatt: The Color Prints*, catalogo della mostra (Washington, Boston, Williamstown, 1989-90), Abrams, New York 1989

Munch et la France, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, - Oslo, Munch-museet , 1991-92), a cura di R. Rapetti, Réunion des musées nationaux, Paris 1991.

Origins of Impressionism, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Arts e Parigi, Grand Palais 1994), a cura di G. Tinterow, H. Loyrette, The Metropolitan Museum of Arts, New York 1994.

L. ORMOND, *Millais and Contemporary Artists*, in D.N. MANCOFF (a cura di), *John Everett Millais: beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Yale University Press, New Haven-London 2001, pp. 30-37.

The Nabis and the Parisian Avant-garde, catalogo della mostra (New Brunswick, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1988), a cura di P. Eckert Boyer, Rutgers University Press, New Brunswick-London 1988.

Nabis 1888-1900, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthhaus - Parigi, Grand Palais, 1993-94), a cura di U. Perucchi-Petri, Réunion des musées nationaux, Paris 1993.

A. NEGRI, *Grandville*, in J.J. GRANDVILLE, *Un Autre monde* 1982 [1844], pp. I-XVI.

A. NEGRI, *Il Realismo. Da Coubert agli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari 1989.

A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

The New Painting: Impressionism 1874-1886, catalogo della mostra (Washington, San Francisco, 1986), a cura di Ch. Moffett, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1986.

J. NIGRO COVRE, *Astrattismo. Nuove metodologie di lettura*, Motta, Milano 2002

L. NOCHLIN, *Realism*, Penguin Books, Harmondsworth 1971, tr. it., *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino 2003 (I ed. 1979).

L. NOCHLIN, *A House in not a Home: Degas and the Subversion of the Family*, in KENDALL, POLLOCK (a cura di), *Dealing with Degas* 1992, pp. 43-65.

Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais - Gand, Musée des Beaux-Arts), a cura di A. Pinget et de R. Hooze, Réunion des musées nationaux-Fonds Mercator, Paris-Anvers 1997.

R. PAULSON, *Hogarth's Harlot: Sacred Parody in Enlightenment England*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2003.

R. PAULSON, *Hogarth*, 3 voll., The Lutterworth Press, Cambridge 1992-1993.

D. PARK CURRY, *James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art*, Freer Gallery of Art, Washington 1984, p. 102.

E.R. e J. PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia 1908, 2 voll.

M. PICCIONI, *La vocazione internazionale della Secessione romana e la "Sala degli Impressionisti Francesi" del 1913. Gli artisti, le opere e la ricezione critica*, in *Secessione romana 1913-2013. Temi e problemi*, a cura di Manuel Carrera, Jolanda Nigro Covre, Bagatto Libri, Roma 2013, pp. 150-162.

M. PICCIONI, *Realismo, narrazione e rappresentazione del tempo: William Hogarth e l'origine dell'illustrazione moderna*, in A. TOSTI, *Il Graphic Novel*, Tunué, Latina, in corso di stampa).

R. PIERROT, *Balzac et Gavarni, documents inédits*, in «Études balzaciennes», 5-6 (1958), pp. 153-159.

Portraits by Ingres: Image of an Epoch, catalogo della mostra (Londra, Washington, New York, 1999-2000), a cura di G. Tinterow, Ph. Conisbee, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999.

The Private Collection of Edgar Degas, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1997-98), a cura di Ead. et alii, Metropolitan Museum of Art, New York 1997.

P. RADISICH, *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects: Looking Smart*, University of Delaware Press, Newark 2014.

R. RAND, *Love, Domesticity, and the Evolution of Genre Painting in Eighteenth-Century France*, in *Intimate Encounters* 1997, pp. 3-19.

A. REED, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism*, Cambridge 2003.

TH. REFF, *Degas's "Tableau de Genre"*, in «The Art Bulletin», LIV (1972), pp. 316-337.

TH. REFF, *Le Papillon et le Vieux Bœuf*, in *From Realism to Symbolism: Whistler and his world*, catalogo della mostra (New York, Wildenstein - Philadelphia Museum of Art, 1971), a cura di Id., A. Staley, Trustees of Columbia University, New York 1971

TH. REFF, *Degas: The Artist's Mind*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1976.

TH. REFF, *The Notebooks of Edgar Degas: a Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque nationale and Other Collections*, Clarendon, Oxford 1976, 2 voll.

A. RENONCIAT, *La Vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Vilo, Courbevoie 1985.

K. RETFORD, *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven-London 2006,

C. RIDING, *Marriage A-la-mode*, in *Hogarth*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain; Parigi, Louvre, Madrid, 2006-2007), a cura di M. Hallett, C. Riding, Tate Publishing, London 2006.

M. RINGEL, *The Theme of "The Eve of St. Agnes" in the Pre-Raphaelite Movement* (2007) in *The Victorian Web* <<http://www.victorian-web.org/painting/prb/ringel12.html>>

G. RIVIERE, *Mr. Degas, bourgeois de Paris*, Librairie Floury, Paris 1935.

Rococo. Art and Design in the Hogarth's England, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 1984), Trefoil Books, London 1984.

M. ROLAN MICHEL, *Chardin*, Hazan, Paris 2011 (I. ed. 1994).

CH. ROSEN, H. ZERNER, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, Faber and Faber, London 1984.

P. ROSENBERG, *Fragonard*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais-New York, The Metropolitan Museum of Art, 1987-88), The Metropolitan Museum of Art, New York 1988.

R. ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, Princeton 1967, tr. it. *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Carocci, Roma 2002 (I ed. 1984), p. 86.

R. ROSENBLUM, *Ingres's Portraits and their Muses*, in *Portraits by Ingres* 1999-2000, pp. 3-23.

J. ROSENFELD, A. SMITH, *Millais*, catalogo della mostra (Londra, Amsterdam, Fukuoka e Tokyo, 2007-08), Tate Publishing, London 2007.

L. ROSENTHAL, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Renouard, Paris 1914.

M. ROSKILL, *Early Impressionism and the Fashion Print*, in «The Burlington Magazine», CXII (1970), 807, pp. 390-395.

O. ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, Einaudi, Torino 2009 (I ed. Utet, Torino 2000).

D. ROUART, D. WILDENSTEIN, *Édouard Manet. Catalogue raisonné*, La Bibliothèque des arts, Lausanne 1975, 2 voll.

A. SALOMON, G. COGEVAL, *Vuillard le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Wildenstein Institute-Skira, Parigi-Milano 2003, 3 voll.

J. SANDBERG, *"Japonisme" and Whistler*, in «The Burlington Magazine», CVI (1964), pp. 500-507.

- A. SANDERS, *Millais and Literature*, in D.N. MANCOFF (a cura di), *John Everett Millais: Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Yale University Press, New Haven-London 2001, pp. 69-93.
- A. SBRILLI, *Storia dell'arte in codice binario. La riproduzione digitale delle opere artistiche*, Guerini e associati, Milano 2001, pp. 96-97.
- A. SBRILLI, *Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collages*, in *Engramma 100. Pensare per immagini*, «La Rivista di Engramma (ISSN 1826-901X)», 100, ottobre 2012, <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1159>; consultabile anche in versione PDF in <http://www.engramma.it/eOS2/archivio_pdf/100_larivistadiengramma.pdf> pp. 261-268 (266-267).
- M. SCHAPIRO, *Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naïveté*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV (1940-41), pp. 164-191, tr. it. *Courbet e il repertorio delle immagini popolari. Saggio sul realismo e la naïveté*, in ID., *L'arte moderna*, Torino 1986, pp. 52-90.
- M. SCHAPIRO, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, George Braziller, New York 1997, tr. it., *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, Einaudi, Torino 2008.
- The Second Empire 1852-1870. Art in France under Napoleon III*, catalogo della mostra (Philadelphia, Detroit, Parigi, 1978-79), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1978.
- W.C. SEITZ, *Claude Monet*, The Museum of Modern Art, New York 1960, trad. it. Garzanti, Milano 1961.
- D. SHAW-TAYLOR, *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*, Royal Collection, London 2009.
- M.D. SHERIFF, *Fragonard. Art and Eroticism*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.
- R. SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism: a Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago 1984.
- S. SIDLAUSKAS, *Resisting Narrative: The Problem of Edgar Degas's Interior*, in «The Art Bulletin», LXXV (1993)
- S. SIDLAUSKAS, *Contesting Femininity: Vuillard's Family Pictures*, in «The Art Bulletin», LXXXVIII (1997), pp. 85-111.
- R. SIMON, *Hogarth, France and British Art: the Rise of the Arts in Eighteenth-Century Britain*, Hogarth Arts, London 2007.
- S. SINGLETARY, *Manet and Whistler: Baudelairean Voyage*, in TH. DOLAN (a cura di), *Perspective on Manet*, Ashgate, Farnham-Burlington 2012.

M. SIRONI, *Ridere dell'arte. L'arte moderna nella grafica satirica europea tra otto e novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

D.H. SOLKIN, *Painting for Money: the Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven-London 1993.

V. SPATE, *Claude Monet*, Thames and Hudson, London 1992, trad. it. Fabbri Editori, Milano 1993.

J. STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Skira, Geneve 1964, tr. it. *L'invenzione della libertà, 1700-1789*, Abscondita, Milano 2008.

Alfred Stevens: Bruxelles 1823-Paris 1906, catalogo della mostra (Bruxelles - Amsterdam, 2009-2010), a cura di S. de Bodt et alii, Fonds Mercador, Bruxelles 2009.

P. STEWART, *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Duke University Press, Durham 1992.

J. SUTHERLAND BOGGS, *Portraits by Degas*, University of California Press, Berkley 1962.

V.I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Klincksieck, Paris 1993; tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2004 (I ed. 1998).

V.I. STOICHITA, *La pittura impressionista vista da e con Schapiro. Caillebotte e l'intreccio visivo*, in L. BORTOLOTTI, C. CIERI VIA, M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Mimesis, Milano 2010, pp. 105-113.

R. TASSI, *La solitudine di Bonnard*, in «L'approdo letterario», XII (1966), 35.

R. TASSI, *L'atelier di Monet. Arte e natura: il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento*, Garzanti, Milano 1989, pp. 175-189.

A. TERRASSE, *Bonnard*, Gallimard, Paris 1988 (I ed. 1967).

P. TEN-DOESSCHATE CHU, *French Realism and the Dutch Masters*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht 1974.

P. TEN-DOESSCHATE CHU, *Into the Modern Era: The Evolution of Realist and Naturalist Drawing*, in WEISBERG, *The Realist Tradition* 1978.

P. TEN-DOESSCHATE CHU, *Nineteenth-Century Visitors to the Frans Hals Museum*, in G.P. WEISBERG, L.S. DIXON (a cura di), *The Documented Image: Visions in Art History*, Syracuse University Press, Syracuse 1987, pp. 111-144.

P. TEN-DOESSCHATE CHU, G.P. WEISBERG (a cura di), *The Popularization of Images: Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton University Press, Princeton 1994.

P. TEN-DOESSCHATE CHU, *Courbet et la commercialisation de son œuvre*, in *Courbet: artiste et promoteur de son œuvre*, catalogo della mostra (Losanna, - Stoccolma, 1998-99), a cura di J. Zutter, Flammarion, Paris 1998, pp. 53-81.

P. TEN-DOESSCHATE CHU, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton University Press, Princeton 2007.

Le Théâtre de l'Œuvre (1893-1900) naissance du théâtre moderne, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 2005), 5 Continents, Milano 2005.

J. THOMAS, *Victorian Narrative Painting*, Tate Publishing, London 2000.

W. THORÉ-BÜRGER, *Musées de la Hollande*, Jules Renouard, Paris 1858, 2 voll.

H. TOUISSANT, in *Gustave Courbet (1819-1877)*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais-Londra, Royal Academy, 1977-78), a cura di EAD., Réunion des musées nationaux, Paris 1977.

W. BÜRGER [TH. THORÉ], *Van der Meer de Delft*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXI (1866), pp. 297-330; 458-470; 543-575.

P.H. TUCKER, *Monet in the '90s: The Series Paintings*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 1989), Yale University Press, New Haven-London 1989, tr. it. *Monet, gli anni della luce. I dipinti in serie dal 1890 al 1900*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1990.

P.H. TUCKER, *Claude Monet: Life and Art*, Yale University Press, New Haven-London 1995.

Turner Whistler Monet, catalogo della mostra (Londra, Toronto, Parigi 2004-2005), a cura di K. Lochnan, Tate Publishing, London 2004.

K. VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Yale University Press, New Haven-London 1987.

K. VARNEDOE (a cura di), *Northern Light: Nordic Art at the Turn of the Century*, Yale University Press, New Haven-London 1988.

Félix Vallotton. Dessins, catalogo della mostra (Solothurn, Kunstmuseum - Winterthour, Kunstmuseum, 2012), a cura di Ch. Vögele, Dieter Schwarz, Scheidegger & Spiess, Zürich 2012.

Felix Vallotton, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 1992), a cura di S.M. Newman, Abbeville Press, New York 1992.

Felix Vallotton. Le feu sous la glace, catalogo della mostra (Parigi, Amsterdam, Tokyo, 2013-14), a cura di G. Cogeval et alii, Réunion des musées nationaux, Paris 2013.

D. GAMBONI, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Book, London 1997, pp. 123-124.

M. VALLOTTON, CH. GOERG, *Felix Vallotton. Catalogue raisonné de l'œuvre grave et lithographie*, Les Editions de Bonvent, Geneve 1972.

V. VANHAMME *Xavier Mellery: L'âme des choses*, catalogo della mostra (Amsterdam, Musée Van Gogh - Bruxelles, Musée d'Ixelles, 2000), Waanders, Zwolle 2000.

M. VAN TILBURG, "Des horizons infinis dans le cercle restreint d'intérieur": *Stimmung in Édouard Vuillard's decorative paintings*, in K. THOMAS (a cura di), *Stimmung: ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis* Deutscher Kunstverlag, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2010, pp. 125-139.

M. VAN TILBURG, *Staging the Symbol. The Nabis, Theatre Decoration, and the Total Work of Art*, Ph.D. diss., Université de Geneve 2013.

P. VERNON, *Les Carnets de croquis de Pierre Bonnard*, Ides et Calendes, Neuchâtel 2007, 3 voll.

G. VIGNE, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Gallimard, Paris 1995.

M. VOLPI, *Édouard Manet, "mystère en plein jour"*, in S. FREZZOTTI, P. ROSAZZA (a cura di), *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, De Luca, Roma 2007, pp. 109-120, poi in EAD., *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, a cura di A. Sbrilli, S. Bottai, M. Santoro, Lithos, Roma 2008, pp. 98-106.

M. VOTTERO, *Images de femmes: Madame Bovary et la peinture de genre sous le Seconde Empire*, in T. POYET (a cura di), *Flaubert et les artistes de son temps. Éléments pour une conversation entre écrivains, peintres et musiciens*, Eurédit, Paris 2010, pp. 53-72.

M. VOTTERO, *La Peinture de genre en France après 1850*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012.

Vuillard, catalogo della mostra (Lione, Barcellona e Nantes 1890-91), a cura di A. Dumas, G. Cogeval, Flammarion, Paris 1990.

A.M. WAGNER, *Why Monet Gave Up Figure Painting*, in «Art Bulletin», LXXVI (1994), pp. 612-629.

P. WAGNER, *Reading the Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, Reaktion Books, London 1995.

N. WATKINS, *Bonnard*, ed. francese, Phaidon, London 2003 (I ed. 1994).

De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André, 2014), a cura di Ch.M. Vogtherr, M.T. Holmes, Fonds Mercator, Bruxelles 2014.

M. WEBSTER, *Johann Zoffany, 1733-1810*, Yale University Press, New Haven-London 2011.

G.P. WEISBERG, *François Bonvin and an Interest in Several Painters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXVI (1970), pp. 359-66 .

G.P. WEISBERG, *François Bonvin and Critics of his Art*, in «Apollo», C(1974), pp. 306-311

G.P. WEISBERG, *The Traditional Realism of François Bonvin*, in «Bulletin of Cleveland Museum», LXV (1978), pp. 280-298;

G.P. WEISBERG, *Bonvin*, Geoffroy-Dechaume, Paris 1979.

G.P. WEISBERG, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, catalogo della mostra (Cleveland, New York, Saint Louis, Glasgow, 1980-82), Cleveland Museum of Art, Cleveland 1980.

P. WESCHER, *Etienne Jeaurat and the French Eighteenth-Century "Genre de Moeurs"*, in «The Art Quarterly», XXXII (1969), pp. 153-165.

SH. WEST, *Fin de Siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*, The Overlook Press, Woodstock-New York 1994.

D. WILDENSTEIN, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, 5 voll., Bibliothèque des arts, Lausanne 1974-1991.

J. WILSON-BAREAU, *Manet y Espana*, in *Manet en el Prado*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003-04), a cura di M.B. Mena Marqués, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003.

C. ZAMBIANCHI, *La fin de son art: Claude Monet e le Ninfee dell'Orangerie*, Franco Masoe-ro Edizioni d'Arte, Torino 2000.

C. ZAMBIANCHI, *I colori del noir*, in E. MONDELLO (a cura di), *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, Robin edizioni, Roma 2006, pp.141-154.