



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN PROGETTAZIONE E
GESTIONE DEL TURISMO CULTURALE

TESI DI LAUREA

LA PARIGI DEGLI IMPRESSIONISTI: UNA
PROPOSTA DI ITINERARIO TURISTICO

Relatrice:
Prof.ssa Federica Stevanin

Laureanda: Laura Lissandron
Matr.: 1232910

Anno Accademico

2022/2023

LA PARIGI DEGLI IMPRESSIONISTI: UNA PROPOSTA DI ITINERARIO TURISTICO

Introduzione

1. La storia dell'Impressionismo
 - 1.1 Movimenti e artisti che portarono alla nascita dell'Impressionismo
 - 1.2 1874: la prima mostra collettiva
 - 1.3 Il gruppo e gli anni successivi (1875-1885)
 - 1.4 1886: l'ultima mostra impressionista
 - 1.5 Dopo il 1886: il Post-Impressionismo

2. Le biografie degli artisti
 - 2.1 Claude Monet (1840-1926)
 - 2.2 Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
 - 2.3 Edgar Degas (1834-1917)
 - 2.4 Alfred Sisley (1839-1899)
 - 2.5 Camille Pissarro (1830-1903)
 - 2.6 Berthe Morisot (1841-1895)

3. Aspetti stilistici e formali
 - 3.1 L'ideologia
 - 3.2 I soggetti
 - 3.3 La tecnica pittorica

4. I luoghi della borghesia parigina nei quadri impressionisti
 - 4.1 La Grenouillère
 - 4.2 Le Moulin de la Galette
 - 4.3 Les Tuileries
 - 4.4 Le Bois de Boulogne
 - 4.5 I Cafè
 - 4.6 Bougival
 - 4.7 Chatou
 - 4.8 Argenteuil

5. Una proposta di itinerario turistico
 - 5.1 Introduzione all'itinerario
 - 5.2 Primo giorno
 - 5.3 Secondo giorno
 - 5.4 Terzo giorno
 - 5.5 Quarto giorno
 - 5.6 Quinto giorno

Conclusioni

Bibliografia

Sitografia

INTRODUZIONE

L'elaborato analizza una delle maggiori correnti artistiche del XIX secolo, l'Impressionismo, ripercorrendone gli eventi storici principali: dalle origini fino allo scioglimento del gruppo, le personalità artistiche più influenti, gli ideali del movimento e gli aspetti formali, come la tecnica, con particolare attenzione ai soggetti rappresentati. I soggetti colti dai pittori impressionisti, in particolare i luoghi di ritrovo, di svago e di cultura costituiscono una parte fondamentale dell'elaborato, nella misura in cui essi rappresentano la vita quotidiana della borghesia parigina, e dunque restituiscono un panorama dettagliato della realtà socio-culturale della Parigi della seconda metà del XIX secolo. Partendo dalla raffigurazione di questi luoghi, l'elaborato si propone di analizzarne gli aspetti comuni e di ideare una proposta di itinerario turistico che vada a ripercorrere quelli che erano i luoghi simbolo della quotidianità e della mondanità nella Parigi di fine Ottocento e nelle località poco fuori Parigi, nell'Île de France, che costituivano le mete della domenica e delle vacanze estive per la borghesia e anche dei luoghi di lavoro per gli Impressionisti, restituendo così al turista e al visitatore la stessa atmosfera che si poteva respirare nel 1874 presso il Moulin de la Galette o ad Argenteuil. La proposta di itinerario intende offrire, oltre al percorso, anche una serie di informazioni pratiche come lo spostamento tra le varie mete e la spesa turistica, per agevolare il turista nella scelta di cosa visitare e nelle modalità in cui svolgere la propria visita.

La motivazione di tale scelta e analisi risiede in un forte interesse personale nella storia dell'arte e più nello specifico nel contesto artistico e culturale del XIX secolo, con particolare importanza riservata al movimento artistico dell'Impressionismo e al pittore Claude Monet. L'ideazione di tale percorso è stata dettata per di più da un desiderio di maggiore consapevolezza e attenzione, personale e diffusa, nel corso della visita e dello stesso viaggio, nei confronti dei siti e delle località culturali con un evidente impatto storico e artistico importante.

A tal proposito nel primo capitolo viene presentata una panoramica approfondita di quella che è stata la storia dell'Impressionismo, dagli albori fino allo sviluppo delle correnti che popolarono la scena artistica parigina a seguito della separazione del gruppo nel 1886. Le origini sono da ricercare nelle tendenze e nelle personalità artistiche proprie della fine del XVIII e della prima metà del XIX secolo. Trai Romantici, Eugène Delacroix esercitò un'influenza notevole nel processo di formazione degli Impressionisti, i quali ereditarono

proprio da lui l'interesse per le suggestioni della natura, mentre tra i realisti Jean-Baptiste Camille Corot trasmise l'importanza del sentire artistico di ciascun pittore. Con i maestri della Scuola Barbizon iniziarono a dipingere *en plein air* avvicinandosi alla pittura di paesaggio, tuttavia maturando la volontà di non volersi accontentare di rappresentare solamente questo genere. Si raccolsero attorno alla figura di Manet, grande innovatore nel pensiero e nella pittura, ma sempre fedele all'importanza del *Salon*, che svolse un ruolo essenziale nella maturazione artistica di questi pittori, nonostante la sua volontà è stata sempre quella di non far parte del gruppo.

Gli Impressionisti decisero di rispondere ai continui rifiuti della giuria organizzando la prima esposizione autonoma nel 1874, sebbene stroncati dalle critiche negative, realizzarono così il primo passo fondamentale nella creazione dell'Impressionismo, corrente artistica che proseguì fino al 1886, quando dopo anni di esposizioni, aste, committenze private e contatti con collezionisti, arrivando al suo culmine e vedendo i suoi membri ritirarsi con l'intenzione di proseguire in autonomia la propria esperienza artistica. Nel corso di questi anni, ogni membro maturò un interesse specifico, che lo portò in parte ad allontanarsi in una ricerca più personale ed intima. Ad esempio, Renoir all'inizio degli anni '80 fu sorpreso dal desiderio di ritornare ad una rappresentazione più classica, ridando spazio al disegno e alla precisione; Pissarro si avvicinò invece alle idee postimpressioniste di Seurat e Signac, a una pennellata più piccola e controllata e alle teorie dei colori, per poi tornare sui suoi passi; mentre Monet si dedicò ai suoi dipinti in serie e soprattutto alle ninfee, all'interno del suo ambiente idilliaco di Giverny.

Il secondo capitolo offre una panoramica generale su quelle che furono le vite, le tipologie di formazione artistica e gli eventi che portarono all'incontro e alla condivisione di concetti comuni tra quegli artisti che successivamente furono i membri del gruppo degli Impressionisti. Ne vengono, inoltre, sottolineati gli aspetti comuni e gli aspetti distintivi, sia dal punto di vista pittorico che sociale e di pensiero, oltre a mettere in evidenza le differenti evoluzioni che lo stile e le idee di ciascun artista assunsero nel corso del progredire del movimento e del contesto sociale e culturale. Tutti pressoché coetanei e tutti di estrazione sociale borghese, tali artisti ebbero una formazione accademica, che li mise in contatto sin da subito con i dettami della tradizione e, soprattutto, gli uni con gli altri, tanto da unirli in una volontà comune di superamento dei canoni accademici.

Dopo aver esposto i fatti storici che maggiormente influirono nello sviluppo del movimento e della vita artistica dei suoi componenti, è necessario soffermarsi soprattutto su quegli aspetti formali che resero l'Impressionismo «uno dei momenti essenziali della storia dell'arte moderna»¹ e ciò è quanto viene fatto nel capitolo successivo. Il terzo capitolo si propone, dunque, di esporre quelli che furono i principi e i concetti alla base della nascita e dell'ascesa di tale corrente, con particolare riferimento a come tali idee veicolassero velocemente tra intellettuali e artisti grazie ai frequentatissimi café, luoghi in cui nacquero e si imposero, nel panorama artistico, le convinzioni che legavano il gruppo e la fondamentale decisione di unirsi in una prima mostra collettiva autonoma. Gli Impressionisti fecero tesoro delle lezioni del Romanticismo e del Realismo, dando origine ad una pittura in cui la soggettività dell'artista e la fedeltà all'oggettività della realtà vanno di pari passo. Esaltarono l'elemento della natura colto in tutte le sue variabili di luce, colore, riflessi e mutamenti atmosferici, e ciò li portò ad abbandonare gli atelier e a trasferire i loro cavalletti *en plein air*, con l'obiettivo di imprimere sulla tela la percezione diretta e immediata di tali fenomeni. Nel capitolo terzo vengono, oltretutto, analizzati i soggetti e la tecnica, che costituirono la rivoluzione più pratica di questa tendenza. Una tecnica più veloce, rapida e meno dettagliata, sostituì il tanto praticato disegno e la tanto accurata precisione nella stesura del colore e della realizzazione dei dettagli. Quanto ai soggetti, s'imposero vedute, scorci di paesaggio, scene di vita quotidiana e abitudini borghesi, che surclassarono l'interesse per la rappresentazione di temi storici e religiosi, tanto da rendere l'Impressionismo il movimento che «diede un generoso contributo alla liberazione dell'arte dal dispotismo di una tradizione malintesa»² e che oggi può «trovare un suo posto tra le grandi tradizioni.»³

Il capitolo quarto permette di addentrarsi maggiormente nel tema principale su cui verte l'elaborato: i luoghi in cui la borghesia era solita trascorrere la propria vita quotidiana e sociale, immortalati nei quadri degli Impressionisti. È risaputo quanto gli Impressionisti amassero raffigurare le scene di vita moderna: vi sono per questo alcuni luoghi di Parigi e dei suoi sobborghi, che grazie alla fama che li precedeva nell'Ottocento e grazie alle ripetute rappresentazioni da parte di questi artisti, sono diventati i luoghi simbolo della Parigi borghese, luoghi in cui è possibile riassaporare il clima della Belle Époque. Nella

¹ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, Johan & Levi, Milano 2019, p. 501.

² *Ibidem*

³ *Ibidem*

capitale erano sicuramente molto popolari i café, ma tanti di questi attualmente non esistono più; è più probabile, infatti, trovare l'evidenza fisica di ristoranti, sale da ballo, parchi e locali all'aperto e ovviamente delle cittadine lungo la Senna. I numerosi café, i Giardini delle Tuileries, il Bois de Boulogne e il Moulin de la Galette, non erano sicuramente gli unici luoghi di svago, ma sono i luoghi della metropoli parigina di cui si può trovare riscontro nei dipinti impressionisti. Ad essere immortalati, il più delle volte, non sono solamente i luoghi in sé, ma soprattutto le persone che li popolano, colte durante attimi di gioia e divertimento; queste rappresentazioni hanno l'obiettivo di rievocare l'essenza stessa di quegli ambienti, trasmettendone la spensieratezza e la vivacità. Chatou, Bougival, Argenteuil e La Grenouillère, invece, sono le cittadine che circondano Parigi maggiormente frequentate durante le gite domenicali, le vacanze estive o le semplici giornate di relax. Nella loro rappresentazione acquista maggiore importanza anche il paesaggio, talvolta infatti ne vengono realizzate solo delle vedute; l'accento si sposta, oltre che sulle folle di parigini, sugli effetti della luce o dell'acqua. Ecco che queste località diventano i luoghi perfetti in cui conciliare la raffigurazione della vita moderna con le ricerche sull'atmosfera e sui colori.

Infine, il capitolo quinto illustra giorno per giorno la proposta di itinerario turistico, ideata sulla base dei posti frequentati e riprodotti dagli Impressionisti nei loro quadri, con lo scopo di ritrovarli e confrontarli con l'attualità, a cui si aggiunge l'ampia offerta turistica della città stessa. L'itinerario, che si articola in cinque giorni, è pensato per coloro che vivono già a Parigi, per coloro che hanno già visitato la città in precedenza e hanno il desiderio di esplorarla tramite una prospettiva più culturale; o per coloro che sono grandi appassionati di storia dell'arte, che sia per motivi personali o di studio. Partendo da Parigi, il percorso prende in considerazione tre zone principali della città: la più centrale e ricca di attrazioni, dal Louvre all'Arc de Triomphe, la zona più a nord di Montmartre, una delle più antiche e la più rinomata per i tanti locali, ristoranti e cabaret sia al chiuso che all'aperto, tra cui è assolutamente da non perdere il Moulin de la Galette; e infine la zona più occidentale, dalla Tour Eiffel al Bois de Boulogne, passando per i ricchi quartieri borghesi. Successivamente ci si sposta nei dintorni di Parigi, più nello specifico nei dipartimenti di Yvelines e della Val d'Oise, dove è possibile riscoprire: Chatou, Bougival e Argenteuil. In queste cittadine, oltre ai paesaggi, è necessario non farsi mancare la visita al Musée Fournaise, dove Renoir si fece ispirare dai canottieri, assidui frequentatori, per

la realizzazione della sua opera *Le déjeuner des canotiers*. Un altro luogo che rievoca la rilevanza dell'Impressionismo e soprattutto dell'operato artistico di Monet e Renoir, è il Musée de la Grenouillère, luogo in cui i due artisti, agli albori del movimento, lavorarono fianco a fianco nell'esercizio della pittura *en plein air* e nella resa pittorica degli effetti della luce sulle acque della Senna. Suggestiva ed evocativa la visita alla Maison Impressioniste Claude Monet, ad Argenteuil, dove i paesaggi circostanti vengono messi in luce dal punto di vista dell'artista e delle sue opere.

CAPITOLO 1: LA STORIA DELL'IMPRESSIONISMO

1.1 – Movimenti e artisti che portarono alla nascita dell'impressionismo

Nel contesto storico e artistico della Francia di fine XVIII e inizio XIX le vicende artistiche francesi erano governate in maniera assoluta dall'École des Beaux-Arts, ossia l'Accademia di Belle Arti francese, sezione dell'Institut de France, dalla quale dipendevano, dunque, tutte le tendenze artistiche e culturali a partire dai primi decenni dell'Ottocento, periodo a cui risale la sua fondazione. L'Accademia, tra le sue tante competenze, aveva il potere di decidere la giuria che presiedeva all'esposizione biennale di pittura e scultura che si teneva al Louvre, il *Salon*. Pertanto, possedeva anche la facoltà di stabilire quali quadri avrebbero potuto essere esposti e quali erano artisticamente accettati e in linea con gli standard accademici. I criteri artistici che condizionavano le scelte dell'Accademia erano quelli introdotti dagli insegnamenti di Jacques-Louis David (1748-1825) e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), quest'ultimo avverso ai pittori romantici e ancora fortemente legato a ideali classicisti, per questo anche i canoni accademici erano di stampo prettamente neoclassico.

Ingres, nell'insegnare ai suoi allievi, non si stancò mai di ribadire la superiorità della linea rispetto al colore, arrivando così a ritenere i paesaggi di Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) e le composizioni di Eugène Delacroix (1798-1863), due degli artisti più influenti nel processo di formazione e sviluppo dell'Impressionismo, come mal eseguiti. Il pittore neoclassico non riuscì mai ad allinearsi con le idee romantiche, al contrario guardava al Romanticismo come a un nemico al quale non poté perdonare il progressivo abbandono del «canone classico della figura umana»⁴ il rifiuto dell'utilizzo del nudo, i concetti di individualismo e libertà e non per ultima, la diffidenza nei confronti dell'Accademia.⁵

Tuttavia per poter spiegare e capire quali furono le influenze socio-culturali che portarono alla nascita dell'Impressionismo, è impossibile prendere le distanze dai concetti e dagli atteggiamenti romantici, in quanto molte delle idee e delle tecniche che gli impressionisti avrebbero messo in atto e fatto loro erano prettamente di impronta romantica. Essi furono, infatti, largamente condizionati dal Romanticismo, ad esempio, nel rifiuto di una pittura

⁴ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 31.

⁵ Ivi, pp. 29-31.

formale, ma anche nella concezione dell'artista come colui che è sempre in lotta contro i luoghi comuni, nella volontà di dipingere con il solo colore e ancora nell'importanza data alla natura e allo studio di essa. La natura fu grande protagonista dei quadri romantici tanto quanto dei quadri impressionisti, bensì per motivi differenti, dal momento che quest'ultimi si distaccarono dall'intenzione romantica di comunicare passioni e sentimenti.⁶

È importante sottolineare che i pittori impressionisti furono più precisamente suggestionati dall'operato artistico di Delacroix, il quale fu in grado di trasmettere alle giovani generazioni di artisti le proprie visioni sul colore, che provenivano parzialmente anche da John Constable (1776-1837) il quale ebbe il merito di essere considerato uno «delle grandi forze rigeneratrici del paesaggismo francese»⁷. Grazie soprattutto al suo uso del colore e al suo interesse per il cielo come fonte di luce, contribuì in parte a dar forma agli atteggiamenti impressionisti che, come vediamo, fondano le loro radici già nelle tendenze artistiche dell'inizio del XIX secolo.

Nel plasmare tali idee e atteggiamenti, oltre al contributo di Delacroix e Constable, prese parte anche il paesaggista francese Jean-Battiste Camille Corot, figura di gran rilievo tra i paesaggisti della Scuola di Barbizon e più in generale nel realismo francese di metà Ottocento. L'insegnamento di Corot, che gli impressionisti fecero proprio, ebbe come fulcro l'abbandono delle finte ombre e delle tonalità eccessivamente scure a favore di superfici più sobrie e brillanti, in particolare per quanto concerne il periodo tra il 1840 e il 1863. Ad ogni modo l'aspetto più vicino all'ideologia impressionista riguardava proprio l'impressione; sembra infatti che Corot, come gli impressionisti, desse molta importanza alla prima impressione, alla verità e all'attenzione pittorica nell'ambito del suo "sentire" artistico, che rivela essergli stato tramandato da Constable stesso, personalità che si rileva nuovamente essere uno dei punti di partenza nello sviluppo delle propensioni artistiche di tutto il XIX secolo. Corot, d'altronde, venne considerato una guida in quella che fu la formazione artistica di Berthe Morisot (1841-1895) e Camille Pissarro (1830-1903), tra i fondatori dell'Impressionismo, partecipano alla prima mostra del 1874 e vengono considerati due membri di spicco all'interno del gruppo.⁸

⁶ P. Pool, *Impressionismo*, Rusconi Libri S.p.A, Milano 1988, pp. 8-16.

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ Ivi, pp. 26-30.

Appare chiaro, dunque, che oltre alla corrente romantica, anche quella del Realismo di secondo Ottocento contribuì a formare i concetti impressionisti che si sarebbero diffusi a partire dagli anni '60 del XIX secolo, prendendo ispirazione proprio da questi due movimenti e dai numerosi artisti che ne fecero parte.

Il Realismo, movimento artistico che nacque in Francia a partire dagli anni '40 del XIX secolo, si sviluppò in contrapposizione alle tendenze romantiche, le quali avevano dominato il panorama artistico europeo per gran parte dell'Ottocento. Nella continua lotta tra Classicismo e Romanticismo, nel 1855, il Realismo venne annunciato come arte in grado e in diritto di «rappresentare ciò che esiste e che si vede»⁹ come scrisse il poeta Desnoyer, agli albori del movimento, nell'articolo provocatorio intitolato “Du Réalisme”.¹⁰ La rappresentazione della realtà fu uno dei tratti principali che i pittori realisti lasciarono in eredità agli impressionisti, i quali adottarono direttamente da loro anche aspetti come l'attenzione verso i dettagli, la resa degli effetti della luce naturale e non per ultima la tendenza a dipingere all'aperto.

Sebbene l'attenzione verso la realtà fu portata avanti dagli impressionisti su lascito di pittori come Gustave Courbet (1819-1877), Jean-François Millet (1814-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878); essi ne trasformarono radicalmente la concezione ponendo l'accento sull'esperienza visiva e sull'interpretazione soggettiva del mondo, tralasciando la mera imitazione della realtà al fine di trasferire sulla tela la fugacità e l'istantaneità delle sensazioni e impressioni visive.

Soffermandosi un istante sulla sempre più frequente propensione nel dipingere all'aperto, condizionata sicuramente dal metodo realista, possiamo affermare che venne adottata dagli impressionisti più precisamente per opera della Scuola di Barbizon.

Scuola di Barbizon fu il termine con cui si iniziò a riferirsi al gruppo di pittori e artisti, in parte di stampo realista, che si recarono a dipingere all'aperto nella foresta di Fontainebleau, situata nei pressi del villaggio rurale di Barbizon, nell'Île-de-France, tra il 1830 e il 1870. La Scuola si sviluppò in contrapposizione alla progressiva industrializzazione della Francia e alla conseguente perdita di paesaggi naturali, come risposta, dunque, questi pittori si interessarono a dipingere paesaggi rurali, boschivi, di mare, di fiume... con uno scopo comune, quello di rendere il paesaggio un genere pittorico

⁹ J. Rewad, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 37.

¹⁰ *Ibidem*

indipendente. Trovarono nella foresta di Fontainebleau il luogo perfetto in cui poter godere e, in seguito dipingere, paesaggi allo stato di natura, non contaminati dall'uomo, che si impegnarono spesso a difendere e a preservare dall'azione umana.

Tra i Barbizonniers figuravano, naturalmente, nomi come Millet, Daubigny, Corot, ma anche Théodore Rousseau (1812-1867), Narcisse Virgile Diaz de la Peña (1807-1876) e lo stesso Claude Monet (1840-1926) si recò più volte a dipingere *en plein air* assieme all'amico e pittore Jean-Frédéric Bazille (1841-1870), che conobbe con gli altri impressionisti nel periodo di formazione presso l'Accademia di Belle Arti. Il primo a spostarsi a Fontainebleau, nel 1836, fu Rousseau, scoraggiato dai fallimenti subiti al *Salon*, fu subito seguito da molti altri artisti in cerca come lui di solitudine e unione con la natura. I pittori di Barbizon, nonostante la comune dedizione alla natura, adottarono metodi e concezioni differenti, infatti, ognuno di loro poneva l'attenzione sulle componenti che andavano maggiormente a rispondere alla propria indole. Ad esempio, Rousseau, molto attento ai dettagli, tentava di combinare lo studio del particolare con la resa generale di armonia, per non far prendere il sopravvento alle singole parti sulla totalità dell'opera. Diaz si contraddistinse per rifiutare in pieno la linea e per privilegiare contrasti drammatici, strati di colore densi e pesanti, macchie di luce...così da aggiudicarsi un posto d'eccellenza tra i tenebrosi del gruppo al contrario di Corot che, dal canto suo, preferiva le ore dell'alba o del crepuscolo, quando le linee, i colori e le forme si semplificano, si smorzano e diventano essenziali.

Nonostante la tendenza a dipingere *en plein air* lasciata in eredità agli impressionisti, nessuno di loro lavorava davvero all'aperto, per lo più i quadri prendevano vita in studio sulla base degli schizzi realizzati nella natura. Millet addirittura non prendeva nemmeno "appunti" all'aperto, ma si limitava ad osservare, ricordare e imprimere nella tela la scena memorizzata, a differenza di Corot che tendenzialmente iniziava i quadri *en plein air* per poi concluderli in atelier.

Monet e Bazille si recarono a Barbizon nel 1863, accompagnati anche da altri artisti e amici come Alfred Sisley (1839-1899) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), proprio per poter dipingere *en plein air* a diretto contatto con la natura incontaminata. Ognuno di loro guardava al paesaggio della foresta con una visione contaminata dall'interpretazione dei Barbizonniers, Sisley ammirava molto l'operato di Corot, Monet quello di Millet, e ancora Renoir si muoveva alternativamente tra Diaz, Corot e Courbet. La differenza

fondamentale tra i futuri impressionisti e i pittori di Barbizon, stava nel fatto che Monet e gli amici sperimentavano davvero una pittura interamente *en plein air*.¹¹

Inoltre, Rousseau e Daubigny durante gli anni iniziali della Scuola di Barbizon, dimostrano di anticipare Monet, in effetti nelle loro opere troviamo spesso rappresentati sempre gli stessi soggetti, ma ritratti in ore del giorno e in condizioni di luce differenti, come farà Monet negli anni '90 dell'Ottocento con i dipinti della serie della *Cattedrale di Rouen* e dei *Covoni*. Nonostante questo grande interesse nei confronti della luce e degli effetti dell'atmosfera, negli anni successivi, i pittori di Barbizon, sviluppano delle tendenze che si distaccheranno molto dai temi e dai concetti impressionisti. Infatti, sembrano aspirare a affetti di permanenza nella resa della luce e del tempo atmosferico, la luce stessa cambia e diventa meno libera e meno mutevole, più connessa strettamente al soggetto ritratto.¹²

Dunque, se i Barbizonniers da un lato contribuirono molto a plasmare la futura corrente impressionista, conoscendo e dipingendo addirittura assieme ai futuri membri del gruppo, da un lato assunsero degli atteggiamenti pittorici che portarono Monet, Sisley, Renoir e gli altri, al desiderio di non voler esaurire la propria arte limitandosi solo ai paesaggi alla stregua dei maestri della foresta di Fontainebleau.

La nascita e lo sviluppo dell'Impressionismo fu merito, oltre che dei romantici, dei realisti e dei Barbizonniers, di una personalità artistica molto importante, quella di Édouard Manet (1832-1883), colui che viene considerato l'anticipatore dei dettami impressionisti. Nel 1863, nonostante il *Salon* fosse considerato il luogo migliore in cui gli artisti potevano presentarsi, farsi un nome e conquistare il grande pubblico dei nuovi acquirenti, esso subì un notevole cambiamento nella sua struttura organizzativa in seguito all'esposizione di quello stesso anno, durante la quale, a causa della rigidità dei verdetti, si ottenne da parte della giuria l'esclusione di un gran numero di opere e artisti, tra cui anche coloro che erano più o meno sempre stati regolarmente ammessi, come Manet stesso. L'imperatore Napoleone III decise, di conseguenza, di organizzare un'esposizione, con partecipazione facoltativa, che racchiudesse tutti i dipinti esclusi e che prese il nome di *Salon des Refusés*, in modo da lasciare al pubblico la decisione finale. Tra i respinti si instaurò un grande dilemma, se esporre o non esporre, coloro che credevano fermamente nei principi

¹¹ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 101-04.

¹² P. Pool, *Impressionismo*, cit., p. 30.

dell'Accademia di Belle Arti, erano stati in qualche modo costretti ad accettare il giudizio della giuria nel ritenere le loro opere inferiori ai canoni accademici e a ritirarle. D'altro canto, coloro che avevano poca simpatia nei confronti dell'Accademia non potevano che accettare volentieri questa opportunità. Oltre a Camille Pissarro e a Paul Cézanne (1839-1906), anche Manet ed il suo circolo fecero parte di coloro che non esitarono a partecipare con gli altri Refusés, il pittore era sempre stato convinto che il *Salon* fosse la sede più appropriata ed efficace per un artista per presentarsi al pubblico, ma non per questo ne accettava le decisioni.

A partire dal giorno dell'inaugurazione il *Salon des Refusés* attrasse un grande numero di visitatori, i quali si recavano incuriositi apposta per vedere l'atipico linguaggio dei rifiutati. La reazione davanti a tali opere, nella maggioranza dei casi, era di derisione e incomprensione rispetto a questi nuovi dettami distanti dai canoni accademici, inoltre i Refusés ricevettero diverse recensioni su giornali e periodici locali, le quali furono in gran parte negative, nonostante qualche eccezione. In particolare la recensione di Zacharie Astruc, un resoconto dettagliato sull'esposizione e sugli artisti, fu essenzialmente molto positiva, specialmente per Manet, il quale venne definito come una delle più grandi personalità artistiche del tempo, dal talento sorprendente, ma allo stesso tempo sobrio e sensibile alle impressioni più forti. Delle tre opere esposte da Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (trad. it. "La colazione sull'erba", 1863, fig. 1), fu senz'altro l'opera che più di tutte raccolse a sé innumerevoli visitatori e critiche.



Fig. 1 É. Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863.

L'opera di Manet *Colazione sull'erba* venne realizzata nel 1863, il dibattito che si aprì riguardo l'opera, in seguito alla sua esposizione al *Salon des Refusés*, era riferito

sostanzialmente al gruppo centrale del dipinto, che venne rappresentato su ispirazione di un'incisione di Raffaello. Era infatti consuetudine per Manet prendere in prestito i suoi soggetti da altri artisti e da altre opere, nonostante ciò, nell'opera in questione non fu il soggetto il fulcro principale delle recensioni negative, ma il modo in cui esso venne rappresentato. La disapprovazione dei critici va cercata nell'esecuzione che Manet diede all'opera stessa, aspetti come l'abbandono della pennellata oleosa, la realizzazione dei contorni con pennellate di colore invece che con la linea e ancora l'esecuzione sommaria dei particolari, portarono i critici d'arte e i componenti della borghesia parigina a rimanere indignati di fronte al dipinto in questione e a considerarlo "scandaloso".¹³

La figura di Manet fu molto influente all'interno di quello che fu il percorso artistico che portò alla formazione del gruppo degli impressionisti, sebbene egli non aderì mai al movimento e non espose mai con il gruppo, ne viene considerato il precursore. Manet, però, non voleva essere considerato il capofila di nessun movimento né tantomeno voleva esaurire la sua pittura *en plein air* e al contrario degli impressionisti aveva come obiettivo quello di esporre al *Salon*, ma il suo modo di dipingere, la sua attenzione all'armonia dei colori e alla definizione dei volumi, ebbero un ruolo fondamentale nell'affermarsi della tecnica e dei concetti impressionisti.

Oltre che da correnti artistiche antecedenti, gli impressionisti subirono innumerevoli influenze anche in merito ad alcune scoperte scientifiche avvenute nella Francia del secondo Ottocento, periodo durante il quale si registrò un grande incremento nell'interesse per la scienza. Essi furono, in particolare, condizionati dalle scoperte del chimico francese Michel Eugène Chevreul (1786-1889) il quale, con la sua teoria della miscelazione ottica, li portò a dipingere le ombre con il colore complementare a quello dell'oggetto che le proietta e a sovrapporre i colori sulla tela lasciando che fosse l'occhio in seguito ad unirli.

Queste scoperte in campo ottico velocizzarono anche lo sviluppo della macchina fotografica, infatti, la fotografia fu un altro grande aspetto che condizionò la pittura e la tecnica impressionista, è noto, appunto, come gli impressionisti utilizzassero spesso le fotografie come riferimenti, opere come *Boulevard des Capucines* (1873, fig. 2) di Monet, sembrerebbero confermare questa affermazione.

¹³ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 87-93.



Fig. 2 C. Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873.

L'opera di Monet, realizzata nel 1873 nello stesso luogo dove un anno dopo si sarebbe tenuta la prima mostra collettiva degli impressionisti, mostra una fiumana di passanti e carrozze che scorrono lungo Boulevard des Capucines, nel centro di Parigi e che sono perfettamente immersi nel paesaggio parigino anche grazie alla resa pittorica che ne dà l'artista, la quale permette di cogliere l'opera nella sua interezza, proprio come un istante fotografico catturato però dall'occhio del pittore, infatti ciò a cui aspiravano gli impressionisti era proprio l'obiettività fotografica.¹⁴

Monet, Sisley, Renoir, Pissarro ereditarono, dunque, idee, concetti e dettami dalle tendenze artistiche di fine XVIII secolo e della prima metà del XIX secolo, alcune delle quali furono essenziali nel processo di formulazione della corrente impressionista, mentre altre furono evolute e sviluppate al fine di dar vita ad un movimento artistico unico e che avrebbe cambiato e influenzato gran parte delle tendenze artistiche successive.

1.2 – 1874: La prima mostra collettiva

La prima esposizione del gruppo degli impressionisti ebbe origine dall'idea e dalla volontà del pittore Claude Monet di aprire una mostra collettiva a sue spese, incoraggiato anche dal fatto che un gruppo di collezionisti, a poco a poco, aveva iniziato ad interessarsi, oltre che ai suoi quadri, alle opere degli altri pittori del gruppo, i quali lo sostennero

¹⁴ C. Heinrich, *Claude Monet*, Taschen, Colonia 2017, p. 31.

fortemente nel progetto, in particolare Camille Pissarro, che si occupò di gran lunga dell'organizzazione amministrativa ed economica della mostra e Pierre-Auguste Renoir che, invece, si dedicò agli aspetti più organizzativi e formali.

Una volta raccolti i consensi iniziarono a presentarsi le prime questioni fonte di disaccordo tra gli artisti, prima di tutte la decisione di organizzare una mostra limitata solo ai membri del gruppo, posizione sostenuta dalla maggior parte dei partecipanti, in opposizione all'idea di invitare a partecipare più artisti possibile, in particolare chi esponeva già al *Salon*, per risultare meno provocatori e rivoluzionari, posizione fortemente appoggiata dall'artista Edgar Degas (1834-1917) e che finì per prevalere per motivi di tipo economico.

Tra le varie iniziative di Pissarro vi fu la proposta di creare una società per azioni, con lo scopo di sistematizzare le sottoscrizioni e le quote mensili, la cui costituzione è datata 27 dicembre 1873, tra i vari soci figuravano, ovviamente, Monet, Renoir, Sisley, Degas, Berthe Morisot, Jean-Baptiste Guillaumin (1841-1927) e lo stesso Pissarro. Stabiliti gli aspetti organizzativi principali, rimaneva da decidere un elemento fondamentale ai fini della realizzazione dell'evento, il luogo in cui si sarebbe tenuta la mostra. Venne scelto lo studio del fotografo Nadar, pseudonimo di Gaspar-Félix Tournachon (1820-1910), da lui stesso reso disponibile, molto probabilmente gratuitamente, il quale era situato al secondo piano di un edificio proprio nel cuore di Parigi, dotato di diverse stanze illuminate dalla luce naturale proveniente dalle numerose finestre, tutti aspetti che lo rendevano un luogo fortemente favorevole alla buona riuscita dell'esposizione.

Renoir, bensì, venne lasciato ad occuparsi della sistemazione della mostra e dovette far fronte al problema della realizzazione di un'esposizione unitaria e coerente, avendo però a disposizione numerose opere largamente differenti tra loro, in quanto opera di ben 30 artisti diversi, allestite sulle pareti rosso scuro dello studio del fotografo.

Quando anche l'ultimo elemento essenziale fu pronto, ossia il catalogo realizzato dal fratello di Renoir, Edmond, il 15 Aprile 1874 presso lo studio del fotografo Nadar sul Boulevard des Capucines, a Parigi, in concomitanza con il *Salon*, si tenne la prima mostra collettiva autonoma organizzata dalla *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs* (trad. it. "Società di pittori, scultori e incisori"), ossia da quel gruppo di artisti che prenderà il nome di impressionisti. Assieme alla prima esposizione, infatti, nacque anche il termine Impressionismo, a partire da un'esclamazione del critico d'arte Louis

Leroy, il quale, quando si trovò di fronte al quadro n. 98 *Impression soleil levant* (trad. it “Impressione, levar del sole”, 1872, fig. 3) di Claude Monet, affermò:

Impressione, ne ero sicuro. E poi mi dicevo, visto che sono impressionato, deve esserci dell'impressione...e che libertà, che facilità nella resa! La tappezzeria allo stato embrionale è ancor più finita di quella marina!¹⁵.

Louis Leroy pubblicò sulla rivista satirica “Le Charivari” la propria critica dal titolo “Mostra degli Impressionisti”, in merito all’esposizione, dando così origine al termine che avrebbe, da questo momento in poi, rappresentato la grande tendenza generale di questi pittori di imprimere sulla tela la propria impressione rispetto a ciò che vedevano.¹⁶



Fig. 3 C. Monet, *Impression, soleil levant*, 1872.

Nel quadro in questione, il pittore Claude Monet raffigura il momento del sole che sorge e che si riflette sull’acqua del porto di Le Havre. Utilizza colori neutri e tratti sfumati, per restituire la foschia della nebbia, in contrapposizione a colori caldi e pennellate direzionate per la resa dell’alba. Quello che però colpisce e che viene giudicato scandaloso è la pennellata veloce, libera e netta utilizzata per imprimere sulla tela il momento fugace del sole che si fa alto nel cielo, che fa apparire l’opera quasi come se fosse uno schizzo, ciò è per di più alimentato dall’uso del colore puro nel dipingere oggetti figure.¹⁷ Nonostante le critiche, il dipinto, che racchiude in sé tutti i principi cardine del movimento e che rappresenta perfettamente il *modus operandi* di questi artisti, diventerà l’opera considerata, allo stesso tempo, iniziatrice e manifesto dell’Impressionismo.

¹⁵ J. Rewald, *La storia dell’Impressionismo*, cit., p. 279.

¹⁶ Ivi, pp. 265-79.

¹⁷ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 32.

La mostra rimase aperta al pubblico per circa un mese ed era visitabile dalle 10 alle 18 o dalle 20 alle 22, pagando un franco per l'ingresso e 50 centesimi per il catalogo opzionale. Accolse circa 165 opere, 54 delle quali appartenenti a Cézanne, Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Morisot e Guillaumin; ma i partecipanti inclusero nella mostra anche dipinti non in loro possesso, in quanto si fecero dare in prestito diverse tele da vari amici, come *Une moderne Olympia* (trad. it. "Una moderna Olympia", 1873-74, fig. 4), affidata allo stesso Cézanne.¹⁸



Fig. 4 P. Cézanne, *Une moderne Olympia*, 1873-74.

L'opera, significativa in quanto simbolo dell'evoluzione artistica di Cézanne verso l'Impressionismo, venne realizzata tra il 1873 e il 1874, nel corso di un soggiorno dell'artista ad Auvers-sur-Oise, durante il quale si ritrovò ad imprimere, nella foga del momento, questo schizzo colorato, molto più coraggioso dell'originale di Manet.¹⁹

L'affluenza alla mostra registrò il picco massimo il primo giorno, con 175 visitatori che si ridussero, però, ai 54 dell'ultimo giorno di apertura, contro gli 8.000-10.000 visitatori che confluivano al *Salon* ogni giorno. Le persone in visita, inoltre, la maggior parte delle volte, si recavano nello studio di Nadar mosse soprattutto dalla curiosità di scoprire quanto in là si erano spinti gli artisti nelle opere in esposizione, piuttosto che interessarsi e studiare realmente le novità e le sperimentazioni pittoriche in ascesa. Gli esiti della mostra divisero il pubblico e la critica, da una parte c'era chi apprezzava il loro studio

¹⁸ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 274-75.

¹⁹ S.a., voce *Une moderne Olympia*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/une-moderne-olympia-1478>], (ultimo accesso: 19.03.2023).

della natura e la loro ricerca di imprimere sulla tela le sensazioni immediate prodotte dall'osservazione di un paesaggio, chi, invece, criticava il loro modo di esecuzione, definendolo incompiuto e sommario, molto lontano dai paesaggisti tradizionali. Tra i riscontri positivi, vi fu quello del critico Silvestre il quale, in "L'Opinion Nationale", scrisse proprio così: «È una mostra meritevole di essere vista»²⁰ mentre Castagnary, in "Le Siècle", descrisse gli artisti in questo modo:

Qui c'è del talento, anzi molto talento. Questi giovani hanno un modo di capire la natura che non è noioso né banale. [...] Una volta catturata l'impressione dichiarano che la loro parte è fatta... Se li si vuole definire con una parola sola che ne compendi la ricerca, bisogna creare il termine di impressionisti. Sono impressionisti nel senso che rendono non un paesaggio ma la sensazione che un paesaggio produce²¹.

Questa nuova espressione, usata inizialmente per deridere, venne ben presto adottata per riferirsi a questi artisti che iniziarono a spezzare le convenzionali regole accademiche, sperimentando tecniche e stili di pittura innovativi, i quali ebbero un grande e significativo impatto artistico e culturale sulla la pittura e sugli artisti di tutto il XX secolo. Prima di convincere il pubblico, tuttavia, ci vollero anni di lotta e contrasti con la giuria del *Salon*, ma la loro indipendenza li portò a riuscire nell'intento di far emergere il loro fare artistico del tutto personale, contraddistinto da idee nuove e lontane dai metodi accademici, ma pur sempre eredi dei principi teorici e dei grandi maestri del passato.²²

1.3 – Il gruppo degli impressionisti e gli anni successivi (1875-1885)

Negli anni Settanta dell'Ottocento, Monet, Sisley e Renoir erano considerati il gruppo al seguito di Manet, che svolse un ruolo fondamentale nella formazione soprattutto di Monet e Renoir, i quali trasportarono nell'Impressionismo diversi aspetti della sua pittura, come la pennellata forte e libera, l'abitudine a lavorare direttamente sulla tela bianca e in particolare la libertà di dipingere con qualsiasi colore o tonalità volessero. A sua volta, la pittura di Manet subì l'influenza dall'Impressionismo. Il periodo tra il 1869 e il 1874 è considerato il periodo più impressionistico di Manet, tuttavia egli non accettò mai del tutto questo linguaggio artistico, infatti durante questo periodo l'artista non raffigurò mai

²⁰ J. Rewald, *La Storia dell'Impressionismo*, cit., p. 286

²¹ *Ibidem*

²² Ivi, pp. 285-86

paesaggi e non abbandonò mai i colori puri ed il nero, per di più realizzava in studio la gran parte delle sue opere.

Come Manet, anche Degas il quale per affinità nel modo di dipingere è sempre stato associato al gruppo degli impressionisti, in realtà è considerato il meno impressionista tra gli impressionisti. Degas, che espone con il gruppo dal 1874 al 1881 e poi nell'ultima mostra del 1886, come gli altri del gruppo, si interessava alla fugacità dei momenti, alla vita quotidiana piuttosto che alle rappresentazioni storiche e solenni dei quadri del *Salon*, ma a differenza degli altri si trova a suo agio nel dipingere ambienti interni invece che all'aria aperta, a raffigurare il corpo umano piuttosto che a evitarlo come, invece, avveniva per alcuni pittori del gruppo. Tra le altre cose, Manet e Degas ebbero sempre dei rapporti complessi e mutevoli con i membri del gruppo, ai quali erano anche lontani da un punto di vista di obiettivi artistici, classe sociale e formazione. Édouard Manet nato nel 1832 aveva solamente due anni in più di Edgar Degas nato, invece, nel 1834; i due entrambi parigini di buona famiglia, avevano avuto fin da subito contatti con diversi musicisti e scrittori rispetto a Monet e gli altri, ciò concorse a formare i principi artistici dei loro quadri e a caratterizzarne le tematiche.²³

Le personalità artistiche più significative del gruppo furono, dunque, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Edgar Degas, nonostante le differenze tematiche e, l'unica donna, Berthe Morisot. Artisti assai diversi per capacità e temperamento, ma accomunati da una serie di esperienze pressoché analoghe che li portarono a battersi per le stesse cause e ad adottare principi artistici e ideologie comuni. Ciò che allontana Manet e Degas dal gruppo è, invece, proprio ciò che accomuna questi artisti, nati tutti nella stessa decade da famiglie borghesi di estrazione sociale medio-bassa e con una formazione presso l'École des Beaux-Arts o l'Académie Suisse, ad esclusione di Berthe Morisot, in quanto l'Accademia avrebbe aperto le porte alle donne solo nel 1897, ragion per cui la pittrice si formò dapprima tramite i genitori e, in seguito, sotto la guida di artisti esperti come Geoffrey-Alphonse Chócarne (1797-1870) e Joseph Guichard (1806-1880), allievo di Ingres che seguì poi l'esempio romantico di Delacroix. Nati tutti tra il 1834 e il 1841 tra loro vi fu chi frequentò l'Accademia di Belle Arti di Parigi, come Sisley e Degas, chi, invece, l'Académie Suisse, come Monet, (accademia fondata da un pittore seguace di David) chi entrambe come Renoir e Pissarro, ma ebbero

²³ P. Pool, *Impressionismo*, cit. pp. 118-37.

tutti una formazione di tipo accademico che gli permise di entrare in contatto con le generazioni precedenti di pittori e di assimilare tutte le tendenze artistiche del tempo. Durante questi anni, in cui si conobbero, furono in grado di crearsi un'importante rete di conoscenze utili allo sviluppo e al successo della loro carriera, ma maturarono anche sentimenti affini che li portarono ad unirsi artisticamente in opposizione alle regole e ai dettami accademici.²⁴

Tra i pittori impressionisti figurava anche Paul Cézanne, il quale prese parte solamente alla prima e alla terza delle numerose mostre impressioniste che si tennero a partire dal 1874 fino al 1886. Questo perché l'artista, che inizialmente si avvicinò all'Impressionismo condividendone la visione artistica, in un secondo momento si allontanò dal movimento adottando uno stile pittorico maggiormente geometrico e plastico, che anticipò le future ricerche del Cubismo di cui viene considerato il precursore.²⁵

Il 1874 non fu solamente l'anno della prima mostra impressionista, ma fu anche l'anno durante il quale Monet, Renoir e Manet dipinsero insieme ad Argenteuil. Nell'autunno del 1871, infatti, Monet si trasferì ad Argenteuil dove visse e dipinse fino al 1878. Nel corso di questi anni era solito, per Monet, invitare spesso gli amici pittori, oltre a Renoir e Manet, gli fece visita anche Pissarro e gli artisti più volte si ritrovarono a dipingere assieme i paesaggi della cittadina francese.²⁶ Nell'estate trascorsa ad Argenteuil, in seguito alla chiusura della mostra, i tre artisti lavorarono a stretto contatto all'aperto, tanto che Manet si convertì alla pittura *en plein air*, impiegò colori più brillanti, ma meno attratto rispetto a Monet al paesaggio, preferì dipingere e studiare la figura umana all'aperto. Per i suoi quadri prese spesso come modelli gli amici stessi, collocandoli in ambientazioni naturali cercando di ottenere armonia ed equilibrio tra il protagonista e il paesaggio stesso. Così avvenne quando Manet dipinse Monet, la moglie e il figlio sotto un albero nel loro giardino nell'opera *La famille Monet au jardin* (trad. it. "La famiglia di Monet nel giardino ad Argenteuil", 1874, fig. 5).

²⁴ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 15.

²⁵ B. Mirabile, voce *Cézanne Paul*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-cezanne_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-cezanne_(Enciclopedia-dei-ragazzi))], (ultimo accesso: 22.03.2023).

²⁶ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 35



Fig. 5 Éd. Manet, *La famille Monet au jardin*, 1874.

Anche la pittura di Monet subì dei notevoli cambiamenti, il pittore raggiunse, infatti, una luminosità a cui non era mai arrivato in precedenza, che contribuì a rendere anche i colori delle sue tele più vivaci e potenti.²⁷ Ad Argenteuil Monet, inoltre, mise in funzione l'imbarcazione che si era fatto costruire riprendendo l'idea di Daubigny il quale, quindici anni prima, dipinse diverse opere sulla sua *Botin* lungo la Senna e l'Oise.²⁸ Come Daubigny, anche Monet trasformò la barca in un atelier galleggiante che, proprio ad Argenteuil, gli consentì di osservare prima e dipingere dopo «gli effetti di luce da un tramonto all'altro»²⁹. La barca atelier di Monet compare in diverse sue opere e fu, inoltre, ritratta da Manet nell'opera del 1874 *Claude Monet e la moglie nell'atelier galleggiante*, dipinto in cui si vede chiaramente l'artista schizzare il paesaggio lungo la riva del fiume che osserva dall'interno della sua imbarcazione.

La cittadina francese fu anche il luogo dell'incontro tra Monet e Gustave Caillebotte (1848-1894), un ricco ingegnere che viveva fuori Parigi e che strinse dapprima amicizia con Monet e ben presto anche con Renoir, grazie alla comune passione per la pittura. Oltre che amico, Caillebotte negli anni successivi divenne, persino, un grande collezionista di opere impressioniste, infatti, dopo la conoscenza di Monet e Renoir iniziò a comprare le opere dei due artisti, sia per piacere personale sia come aiuto verso i due amici. I pittori del gruppo, in effetti, si trovavano in una situazione critica a causa della difficoltà riscontrata nel vendere le loro opere e del continuo aumento del costo della vita, in un periodo storico in cui il pubblico mostrava davvero poco interesse verso l'arte, se non verso quella accademica. L'unico tra gli artisti che, fortuitamente, riusciva a vendere

²⁷ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 297-98.

²⁸ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 37.

²⁹ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 299.

qualche opera era Renoir, per il semplice fatto che dipingeva, oltre che paesaggi, anche ritratti e nudi e perché la sua arte risultava gradevole anche agli occhi avversi al movimento. In tale situazione, la conoscenza di Caillebotte, fu per gli artisti una sorta di ancora di salvezza, in quanto il collezionista cercava di aiutare frequentemente il gruppo, anche dando loro la possibilità di allestire mostre.³⁰ Oltre al sostegno di Caillebotte, gli impressionisti potevano godere dell'aiuto e della protezione di Paul Durand-Ruel (1831-1922) e ben presto anche di Victor Chocquet (1821-1891) grande collezionista francese che gli artisti avrebbero conosciuto durante l'asta di dipinti a cui parteciparono nel 1875. Paul Durand-Duel, mercante d'arte parigino, conobbe Monet e Pissarro a Londra nel 1871 e, in seguito, anche gli altri impressionisti. Da quel momento in poi fu uno dei più grandi sostenitori dell'Impressionismo, tanto da ospitare nel 1876 la seconda esposizione del gruppo, proprio nella sua galleria.³¹

Nel marzo del 1875 Renoir, Monet, Sisley e Berthe Morisot parteciparono all'asta di dipinti che si tenne all'Hôtel Drouot e che ebbe luogo il 24 marzo; nel catalogo introduttivo Philippe Burty commentava così le opere degli artisti:

Sono come piccoli frammenti dello specchio della vita universale, e le cose rapide e colorate, sottili e affascinanti che vi si riflettono hanno tutto il diritto di essere studiate e applaudite³².

Nonostante queste premesse l'asta non ottenne il risultato sperato dagli artisti i quali videro vendere i propri dipinti per quasi nulla, tra i quattro partecipanti Berthe Morisot ottenne i prezzi più alti, mentre con grande stupore le vendite più basse toccarono a Renoir. Gli artisti non solo videro offrire una miseria per i loro quadri, ma furono nuovamente presi di mira dalla critica, compromettendo la tanto ambita possibilità di vendere ai collezionisti e, per di più, dovettero ricomprare alcune delle loro opere a proprio nome. L'esito fu, dunque, svantaggioso per i quattro pittori, se non fosse per la presenza all'asta dell'allora sconosciuto Victor Chocquet. Quest'ultimo, grande ammiratore e collezionista di opere di Delacroix, ritrovò in Renoir degli aspetti che gli ricordarono la pittura del grande maestro del romanticismo francese e decise così di proporgli di realizzare un ritratto della moglie, ritratto che anni prima Delacroix si rifiutò

³⁰ Ivi, pp. 300-02.

³¹ S. a., voce *Durand-Ruel Paul*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-durand-ruel/>], (ultimo accesso: 24.04.2023)

³² J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 304.

di realizzare. Renoir commosso ed entusiasta accettò subito la proposta di Chocquet e, con lo spirito di solidarietà che contraddistingueva questo gruppo di artisti, fece conoscere anche agli amici colui che, un anno dopo, li avrebbe aiutati nell'organizzazione e nella realizzazione della loro seconda esposizione collettiva.³³

Gli artisti, infatti, si decisero ad affrontare nuovamente il pubblico e la critica con una seconda mostra solo nel 1876, mostra a cui parteciparono un numero inferiore di artisti rispetto alla prima, tra i quali, anche questa volta, risultava assente Manet. Il pittore rifiutò di unirsi al gruppo in quanto propositivo nell'espone al *Salon*, la cui giuria sfortunatamente rifiutò entrambi i suoi dipinti; verdetto che portò Manet ad aprire al pubblico il suo atelier dove decise di esporre le tele respinte. Così nell'aprile del 1876 aprirono ai visitatori sia la mostra dei dipinti rifiutati di Manet, sia la seconda esposizione impressionista, che questa volta si tenne presso la galleria d'arte del loro protettore e mecenate Durand-Ruel e accolse, malgrado, meno visitatori rispetto alla prima.

Nemmeno questa volta mancarono le critiche negative come quella di Albert Wolf che apparve su "Le Figaro", dove scrisse:

Questi sedicenti artisti si definiscono degli intransigenti, gli impressionisti prendono tele, colori e pennelli buttano giù qualche tono a casaccio e firmano il risultato...Pauroso spettacolo della vanità umana che si perde fino alla demenza. [...] si barricano nella loro insufficienza, che è pari alla loro presunzione, e ogni anno, prima del Salon, si ripresentano con le loro oscenità ad olio e acquerello, per protestare contro la nostra magnifica scuola francese che è stata così ricca di grandi artisti [...]³⁴.

Grazie al resoconto realizzato da Henry James e inoltrato al New York Tribune, i lettori americani vennero messi al corrente riguardo questo nuovo movimento artistico in ascesa e, inaspettatamente, anche in maniera abbastanza favorevole e propositiva, James affermò sulla mostra:

L'ho trovata decisamente interessante. [...] I giovani partecipanti alla mostra di cui parlo sono partigiani della realtà senza orpelli e nemici acerrimi di ogni opera di adattamento, di abbellimento, di scelta, contrari all'artista che si permette di occuparsi dell'idea del bello³⁵.

³³ Ivi, pp. 304-06.

³⁴ Ivi, p. 314.

³⁵ Ivi, p. 315.

Gli esiti della seconda esposizione, in poche parole, non furono particolarmente differenti rispetto a quanto ottenuto dal pubblico e dalla critica in seguito alla prima mostra, l'affluenza, tra le altre cose fu minore, ma almeno questa volta gli artisti che vi parteciparono non subirono perdite.³⁶

Malgrado i risultati ottenuti, il 1876 fu un anno particolarmente produttivo per i pittori del gruppo; Sisley dipinse una serie di quadri a Marly considerati tra i più sorprendenti dell'artista, Pissarro, invece, trovò dei soggetti interessanti a Pontoise, Monet si dedicò alla realizzazione di vedute dei giardini delle Tuileries per poi tornare ad Argenteuil e, in seguito, trasferirsi nuovamente a Parigi con la famiglia, dove prese, tra le altre cose, uno studio personale. Renoir aveva da poco conosciuto Georges Charpentier (1846-1905) amico e protettore, divenne una personalità qualificante e fruttuosa per la carriera dell'artista, il quale continuava a dipingere nudi e ritratti all'interno del suo studio.³⁷

Nel novembre del 1876, all'alba della terza esposizione, Caillebotte che, in breve tempo, riuscì a mettere insieme una notevole collezione di opere degli amici Impressionisti, fece testamento e oltre a lasciare in eredità i suoi quadri allo Stato francese, a condizione che fossero tutti ubicati al Louvre, nominò Renoir come suo esecutore testamentario e si impegnò a garantire al gruppo una nuova mostra collettiva, di cui decise di occuparsi della parte finanziaria. Nel suo testamento scrisse:

Desidero che dal mio patrimonio sia tratta la somma necessaria a organizzare nel 1878, nelle migliori condizioni possibili, un'esposizione dei pittori detti "les intransigeants" o "les impresionistes". Non mi è facile valutare sin d'ora questa somma; potrà arrivare a trenta, 40.000 franchi e più. I pittori che figureranno nell'esposizione sono Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot. Nomino questi senza escludere gli altri³⁸.

Grazie al continuo impegno di Caillebotte, la terza mostra del gruppo venne organizzata addirittura nella primavera del 1877, prima di quanto previsto, presso un edificio provvisto di grandi e alte stanze ben illuminate in Rue Le Peletier. Renoir, Monet, Pissarro e Caillebotte si occuparono di tutti gli aspetti riguardanti l'allestimento e gran parte dell'organizzazione venne svolta nello studio dello stesso Renoir. Ad inizio aprile si tenne l'inaugurazione che registrò un gran numero di visitatori e che vide esporre solo 18 pittori, tra cui nuovamente anche Cézanne, il quale lo stesso anno espose per la prima volta anche

³⁶ Ivi, pp. 310-16.

³⁷ Ivi, pp. 324-26

³⁸ Ivi, p. 330.

al *Salon*. Tra le 130 opere esposte figuravano anche la celebre opera di Renoir *Bal au Moulin de la Galette* e alcuni dei dipinti della serie di Monet che rappresentava *Le Gare Saint Lazare*. Alla fine dell'esposizione si contarono oltre 500 visitatori al giorno, finalmente la mostra del gruppo fu un successo, che permise agli artisti non solo di rientrare in tutte le spese, ma addirittura di guadagnare un utile.³⁹

L'anno successivo, il 1878, fu un anno che mise non poco in difficoltà gli artisti, i quali oltre a dover affrontare spesso problematiche finanziarie a causa delle scarse vendite, si trovarono costretti a rinunciare alla realizzazione di una quarta mostra. Infatti, quando si incontrarono per discutere di un'eventuale nuova esposizione, si scontrarono con due problematiche fondamentali, in primis la decisione di Renoir di presentarsi nuovamente al *Salon*, scoraggiato dai pochi progressi fatti e poi, ancora più rilevante, era il fatto che quello stesso anno a Parigi si sarebbe tenuta una nuova Esposizione Universale, con la quale non ci sarebbe stata gara per gli artisti.⁴⁰ Nonostante ciò, sempre nel 1878, il critico d'arte Théodore Duret (1838-1927) decise di correre in aiuto degli amici Impressionisti, pubblicando l'opuscolo *Les Peintres Impressionistes*, nel quale raccolse brevi note biografiche e commenti su Monet, Sisley, Pissarro, Renoir e Berthe Morisot, identificando così per la prima volta questi cinque artisti come gli esponenti principali del gruppo.⁴¹ Il 1879 vide le cose andare diversamente in quanto Renoir, Sisley e Cézanne si presentarono al *Salon*, dove quest'ultimi vennero respinti, mentre Renoir ottenne un grande successo. Malgrado la loro assenza e quella di Berthe Morisot, la quarta mostra si tenne ugualmente. Sisley scrisse così a Duret in merito alla sua situazione:

È ancora lontano il momento in cui potremo fare a meno del prestigio legato alle manifestazioni ufficiali. Ho dunque risolto di presentarmi al Salon. Se sarò accettato, e quest'anno c'è qualche probabilità, credo che potrò fare qualche affare [...]⁴².

Fu così che Sisley stanco della propria condizione e convinto di non doversi isolare troppo a lungo, Renoir insoddisfatto e in cerca di vie alternative e, infine, Cézanne che inizia già ad allontanarsi dal movimento non furono presenti alla quarta esposizione, la quale venne organizzata lo stesso dagli altri artisti presso avenue de l'Opéra 28, con il nome "gruppo

³⁹ Ivi, pp. 331-35

⁴⁰ Ivi, pp. 356-57

⁴¹ S.a., voce *Duret, Théodore*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/theodore-duret/>], (ultimo accesso: 19.06.2023).

⁴² J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 359.

di artisti indipendenti” e non più “impressionisti”, come volle fortemente Degas, il quale in assenza di Renoir si occupò in toto dell’organizzatore, dal momento che Monet a poco a poco aveva rinunciato alla parte attiva di pianificazione. La mostra rimase aperta dal 10 aprile all’11 maggio, i partecipanti furono solo 15 tra i quali figuravano Monet, Pissarro e Degas, quest’ultimi pochi giorni prima dell’apertura, decisero di invitare un altro partecipante Paul Gauguin (1848-1903), il quale accettò l’invito e la regola dell’associazione di non esporre al *Salon*. Il pubblico fu numeroso e vide la presenza di Georges Seurat (1859-1891), studente dell’*École des Beaux-Arts*, il quale in seguito parteciperà all’ottava e ultima mostra assieme agli Impressionisti. Sia i giudizi che i guadagni furono positivi, tanto che Louis Edmond Duranty (1833-1880) elogio nel suo articolo Monet, Pissarro e Degas e ogni partecipante riuscì a guadagnare, una volta coperte le spese, 439 franchi.⁴³

Anche nel 1880 alcuni degli artisti furono impegnati nell’organizzazione della quinta mostra, questa volta però risultò assente anche Monet, oltre che Renoir, Sisley e Cézanne e ciò contribuì a evidenziare ulteriormente una divisione tra gli impressionisti autentici, così chiamati dai loro sostenitori e i meri espositori. La mostra, come l’anno precedente, aprì in primavera, dall’1 al 30 aprile e venne allestita in un locale in rue des Pyramides. Fu nuovamente presentata al pubblico come un’esposizione dei “Pittori indipendenti” di cui fecero parte Pissarro, Berthe Morisot, Gauguin e Degas, il quale tra l’altro partecipò per la prima volta con una scultura, una statua in cera di una ballerina dal titolo *Petite danseuse de quatorze ans* (trad. it. “Piccola ballerina di quattordici anni”, 1878-81, fig. 6).

⁴³ Ivi, pp. 356-63



Fig. 6 E. Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1878-1881.

L'affluenza dei visitatori fu inferiore rispetto agli anni precedenti e la critica non fu sicuramente lusinghiera, dal momento che giudicò positivamente solo Degas, Morisot e Pissarro per essere rimasto fedele all'Impressionismo. Infatti, la mancanza di Renoir, Monet e Sisley suscitò anche nella critica l'idea che coloro che facevano parte dei principali esponenti del movimento si fossero a poco a poco allontanati dal gruppo e dalle mostre, lasciando esporre «chi con il movimento aveva poco a che fare»⁴⁴. Questa sensazione di divisione e distinzione sia all'interno del gruppo, sia con coloro che miravano ad esporre al *Salon*, perdurò anche nel corso della mostra successiva, nel 1881 e portò sia Émil Zola (1840-1902) che Duranty ad affermare che «il gruppo impressionista non esisteva più»⁴⁵.

L'assenza di Sisley dalla V mostra fu causata dal fatto che l'artista nel 1880 si dedicò a dipingere paesaggi nei dintorni di Parigi, in particolare a Moret, Louveciennes e Suresnes; mentre Renoir e Monet parteciparono al *Salon*, dove le loro opere furono talmente mal esposte da portare i due artisti a protestare dal ministro delle Belle Arti e a richiedere che gli venisse garantito un trattamento migliore in futuro.⁴⁶ Monet, inoltre, decise di organizzare una personale a *La Vie Moderne*, in risposta al parziale rifiuto del *Salon* che aveva accettato solo uno dei due quadri proposti dall'artista.

⁴⁴ Ivi, p. 379.

⁴⁵ Ivi, p. 387.

⁴⁶ Ivi, pp. 377-80.

La situazione tra gli artisti era molto tesa, Degas giudicava rigidamente la partecipazione di Renoir e Monet al *Salon*; quest'ultimo disse del gruppo: «La piccola chiesa è diventata oggi una scuola banale che apre le porte al primo imbrattatele [...]»⁴⁷, non si sa a quale dei due pittori invitati da Degas l'artista si riferisse, se a Gauguin o a Jean-François Raffaëlli (1850-1924). Mentre Caillebotte, stanco delle imposizioni e dei giudizi di Degas, meditava di escludere il pittore e la sua cerchia dalle mostre, sperando in un ritorno dei due amici, in quanto molto preoccupato per il futuro delle loro esposizioni. A suo malgrado Pissarro non se la sentì di escludere gli altri del gruppo, in particolare Degas che spesso lo aveva aiutato nei momenti difficili e fu così che la sesta mostra venne organizzata nuovamente senza Renoir, il quale oltre ad esporre al *Salon* intraprende una serie di viaggi in Algeria e in Italia; Monet, che dopo aver deciso di non mandare più nulla al *Salon*, lavora molto nei dintorni di Parigi; Cézanne, invece, dipinge *A Pontoise* con Gauguin e Pissarro; A Sisley, il quale tenne una personale sempre presso *La Vie Moderne* e viaggiò in Inghilterra assieme a Duret; e questa volta anche Caillebotte, che si rifiutò di partecipare. L'esposizione venne aperta come sempre in primavera, per tutto il mese di aprile del 1881, in boulevard des Capucines, proprio come la prima, e fu allestita in un appartamento che tuttavia non offriva i migliori spazi e la migliore illuminazione. Alla mostra parteciparono tredici artisti tra cui Degas, Pissarro, Gauguin e Berthe Morisot, tra i quali Pissarro ottenne molti commenti favorevoli da parte della critica, che però non poté fare a meno di notare che il gruppo era incompleto. Se Gauguin e Pissarro ottennero successo alla mostra, Manet e Renoir lo ottennero al *Salon*, che proprio quell'anno smise di essere sotto il controllo dello Stato francese e iniziò ad essere gestito dalla *Société des Artistes Français*. Sempre nel 1881, si attutirono gli effetti della crisi del '73, ciò permise a Durand-Ruel di ricominciare a comprare regolarmente i quadri di Monet, Renoir, Pissarro e anche Degas concedendogli così di lavorare senza preoccupazioni, inoltre, verso la fine dell'anno, Caillebotte manifestò l'intenzione di organizzare una settima mostra.⁴⁸ La volontà di Caillebotte era quella di convincere Degas a separarsi da Raffaëlli in modo da poter far tornare in particolare Monet e Renoir, ma il pittore come previsto non accettò. Gauguin, informato dei fatti scrisse a Pissarro:

Ogni anno un impressionista se n'è andato per lasciare il posto a delle nullità o a degli allievi dell'École. [...] Con tutta la mia buona volontà, non posso più

⁴⁷ Ivi, p. 385.

⁴⁸ Ivi, pp. 385-93.

continuare a far da buffone a Raffaelli & C. Voglia quindi accettare le mie dimissioni; da oggi me ne resto nel mio cantuccio⁴⁹.

A seguito della rinuncia di Gauguin, che di certo non fece con facilità dal momento che per lui le mostre erano l'unica possibilità di esporre le sue opere, per Pissarro si prospettava un'esposizione in cui sarebbero rimasti solo lui e Berthe Morisot a rappresentare l'Impressionismo. Così Pissarro dovette adeguarsi alle condizioni di Caillebotte e di Gauguin, quindi rinunciò alla partecipazione di Degas per permettere al vecchio gruppo di riunirsi, da questo momento Pissarro e Caillebotte si misero al lavoro per poter realizzare questo ambizioso progetto. I primi ad essere contattati furono Monet, il quale non promise di partecipare e Renoir, il quale, invece, essendosi da poco ammalato mentre si trovava L'Estaque con Cézanne, rifiutò. A questo punto Durand-Ruel, ampiamente interessato al progetto, decise di prendere le redini della situazione e di contattare personalmente Monet e Renoir. Inizialmente i due artisti espressero la volontà di non volersi accomunare ai colleghi, Renoir esprime inoltre qualche riserva su Gauguin e Pissarro, ma acconsentirono ad esporre le loro opere di cui era in possesso il mercante, a patto che comparissero a suo nome. In un secondo momento, dopo aver compreso che le volontà di Pissarro e di Caillebotte erano le stesse e che i due si trovavano d'accordo su tutto, anche sulla lista dei partecipanti, Monet e Renoir finalmente accettarono di tornare ad esporre con il gruppo, tuttavia Renoir affermò di non voler rinunciare al *Salon*. La mostra si aprì il primo marzo 1882 in rue Saint-Honorè e tra gli espositori figuravano: Caillebotte, Gauguin, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley e Victor Alfred Paul Vignon (1847-1909) amico e collega di Pissarro. Degas si rifiutò di partecipare dato che i suoi seguaci non furono ammessi, Cézanne disse che non avrebbe avuto nulla da esporre con la speranza di poter partecipare al *Salon*, obiettivo che raggiunse proprio nel 1882 e, infine, Manet, che avrebbe potuto sia esporre al *Salon* sia con il gruppo, non partecipò, ma dopo aver visitato la mostra disse «Secondo Duret, che sa quello che dice, l'esposizione di quest'anno è la migliore mai organizzata dal gruppo. Anch'io la penso così.»⁵⁰ La mostra accolse un notevole successo ed era opinione diffusa che fosse una delle migliori mai allestite, le opere esposte appartenevano quasi tutte a Durand-Ruel e ciò fece sì che nel catalogo comparvero pochi prestiti; gli Impressionisti

⁴⁹ Ivi, p. 398.

⁵⁰ Ivi, p. 403.

ricevettero dai critici e dal pubblico ottime recensioni e, soprattutto, si presentarono numerosi nuovi compratori oltre che artisti come Seurat e Paul Signac (1863-1935) giunti in visita per studiarne le opere.⁵¹

Sempre nel 1882, Édouard Manet partecipò come di consueto al *Salon*, a seguito del quale ricevette la nomina di cavaliere delle Legion d'onore; all'inizio dell'anno seguente, tuttavia, le sue condizioni di salute peggiorarono a tal punto da condurlo alla morte il 30 aprile del 1883. La spiacevole notizia raggiunse anche gli Impressionisti che si precipitarono a Parigi per partecipare al funerale dell'amico. Nel 1884 Berthe Morisot e il marito, ovvero il fratello di Édouard Manet, unirono le forze per organizzare una grande mostra commemorativa del pittore, la quale si tenne proprio presso *École des Beaux-Arts*. A seguito della retrospettiva, presso lo studio di Manet, si tenne inoltre una vendita all'asta delle sue opere; gli esiti furono positivi, il totale ammontò a 116.367 franchi e vi furono diversi collezionisti, tra cui Duret e Durand-Ruel.⁵²

Nel 1883 in seguito ad un periodo di crisi, Durand-Ruel non se la sentì di imbattersi nuovamente in una mostra collettiva, per questo motivo propose al gruppo di realizzare una serie di mostre personali, nonostante le perplessità di Monet e il rigido rifiuto di Sisley, il mercante proseguì con il suo progetto. Si tennero, dunque, in marzo la personale di Monet, in aprile quella di Renoir, in maggio quella di Pissarro e per finire in giugno quella di Sisley; le mostre riscontrarono poco interesse, questo perché erano una tipologia di esposizione ancora poco popolare e perché il *Salon* attirava sicuramente di più l'attenzione.⁵³ Malgrado ciò anche gli Impressionisti dovettero affrontare diverse difficoltà ed incertezze nel corso del 1883, Renoir ad esempio, ancora segnato dal suo viaggio in Italia, si sentì talmente insoddisfatto da ciò che aveva realizzato fino a quel momento da arrivare a provare avversione nei confronti dell'Impressionismo. Iniziò così nel suo percorso artistico un periodo in cui per trovare una via di fuga da questi dubbi, ritornò alle opere dei grandi maestri, ricominciò a studiare, in particolare il disegno e realizzò un'opera, *Les grandes baigneuses* (trad. it. "Le grandi bagnanti", 1884-1887, fig.7), che gli permise di sentirsi connesso alla classicità, al XVIII secolo e a tutti gli aspetti che si sentiva di aver trascurato.

⁵¹ Ivi, pp. 398-03

⁵² Ivi, pp. 407-09

⁵³ Ivi, pp. 413-14



Fig. 7 P. Renoir, *Les grandes baigneuses*, 1884-1887.

Gli altri pittori, anch'essi scontenti del loro operato e preoccupati per le loro condizioni, cessarono di lavorare in gruppo e di perseguire un obiettivo comune, ma ognuno proseguì le proprie ricerche in direzioni differenti. Così nel 1883 Monet si trasferì a Giverny, una cittadina fuori Parigi che aveva molti soggetti da offrirgli, Sisley invece si trovava dalla parte opposta di Parigi, a Moret, mentre Pissarro nel 1884 si spostò ad Eragny e Cézanne continuava a lavorare nel sud, di preciso ad Aix, Renoir a differenza continuò a viaggiare molto.

Nel 1884 Pissarro, Monet e Renoir decisero di non tenere nessuna mostra collettiva, si dovrà aspettare infatti il 1886 per vedere riuniti nell'ottava e ultima esposizione gli Impressionisti. Nel corso dello stesso anno, mentre ciascuno dei pittori si trovava a lavorare individualmente nei dintorni di Parigi, Monet ricevette l'invito per la terza Esposizione internazionale di Petit, grande concorrente di Durand-Ruel, a cui decise di partecipare, ma ciò venne visto più come «un successo personale e non dell'Impressionismo in senso lato.»⁵⁴, come affermò Gauguin.⁵⁵ Nel mentre a Parigi stavano avvenendo dei cambiamenti notevoli nel mondo dell'arte, tanti furono gli artisti rifiutati al *Salon* del 1884, questo portò alla formazione del *groupe des artistes indépendants* (nome tra l'altro con il quale gli Impressionisti avevano esposto per anni), all'interno del quale si riunirono non solo coloro che erano stati respinti dal *Salon*, ma anche coloro che non avevano mai provato a parteciparvi, questo perché lo spirito del gruppo era quello di ammettere chiunque lo volesse, tra i membri figuravano Seurat e Signac, Parigi stava dunque assistendo ai primi eventi e alle prime manifestazioni

⁵⁴ Ivi, p. 421.

⁵⁵ Ivi, pp. 417-21

artistiche, che da lì a breve avrebbero portato allo sviluppo delle tendenze post-impressioniste.⁵⁶ L'anno che precedette l'ultima mostra, fu un anno molto tranquillo per gli Impressionisti, Monet anche nel 1885 prese parte alla quarta Esposizione internazionale di Petit e perlopiù dipinse motivi decorativi nell'appartamento di Durand-Ruel. Renoir e Cézanne dipinsero insieme a La Roche-Guyon ed entrambi continuarono a dipingere nei dintorni di Parigi, come anche Sisley il quale tornò a lavorare anche nella foresta di Fontainebleau. Pissarro, invece, incontrò dapprima Signac e in seguito Seurat, la cui conoscenza influenzerà molto le sue future ricerche artistiche.⁵⁷

1.4 – 1886: l'ultima mostra impressionista

Nel 1886 si tenne l'ottava e ultima mostra collettiva del gruppo degli Impressionisti. Questa volta l'iniziativa partì da Berthe Morisot e dal marito, Eugène Manet, i quali nell'organizzare il tutto avrebbero dovuto affrontare due problematiche sostanziali: quella legata a Degas e alla sua cerchia, che da molti non era ben vista e ben voluta, e quella legata alla richiesta di Pissarro di far partecipare anche i due amici e colleghi Seurat e Signac. In seguito ad accese discussioni, si decise, per quanto riguardava Pissarro, Seurat e Signac, che i tre avrebbero esposto i loro lavori in una stanza a loro dedicata, in cui sarebbero comparse tra l'altro anche le prime opere ad acquerello del figlio di Pissarro, Lucien.

L'ennesima controversia si aprì quando Gauguin ritenne opportuno invitare ad esporre il collega pittore Émile Schuffenecker (1851-1934), il quale aveva, inoltre, preso parte alla prima esposizione degli indipendenti nel 1884. Pissarro, Morisot e il marito decisero di accettare questa richiesta, tuttavia poco dopo Monet e Caillebotte annunciarono che non avrebbero partecipato alla mostra, non è ben chiaro se fu a causa della presenza di Schuffenecker o di Seurat e Signac. Anche Sisley e Renoir respinsero l'invito per la partecipazione alla mostra, infatti, Renoir assieme a Monet preferì presentarsi all'Esposizione internazionale di Petit.

La mostra si tenne dal 15 maggio al 15 giugno 1886, periodo indicato da Degas e in concomitanza con il *Salon*, anche questa volta nei manifesti non venne usata la parola

⁵⁶ Ivi, pp. 427-28

⁵⁷ Ivi, p. 530

“impressionisti”, ma nemmeno “indipendenti” a causa della società da poco formatasi, piuttosto si scelse di denominarla semplicemente “Ottava esposizione di pittura”. Tra i sedici partecipanti, coloro che rappresentavano la componente impressionista erano solamente tre: Berthe Morisot, Gauguin e Guillaumin. Pissarro, nonostante fosse presente, si era da poco affiancato alle nuove ricerche artistiche di Seurat e Signac, le stesse ricerche artistiche che porteranno allo sviluppo di una delle correnti post-impressionista e, in particolare del puntinismo. Infatti, tra le opere presenti all’esposizione figurava l’opera di Seurat *Un dimanche après-midi à l’Île de la Grande-Jatte* (trad. it. “Una domenica pomeriggio sull’isola della Grande-Jatte”, 1884-1886, fig.8), una delle opere simbolo del Neo-impressionismo, ovvero della corrente artistica che nacque dall’evoluzione degli studi impressionisti, nello specifico dalle ricerche sulla luce e sul colore di Pissarro, Seurat e Signac. L’opera, durante l’VIII mostra, attirò molti visitatori e seguaci delle nuove tendenze, le quali tuttavia non vennero colte e capite dal pubblico, il quale criticò i tre artisti a causa della difficoltà sorta nel distinguere le loro opere.⁵⁸

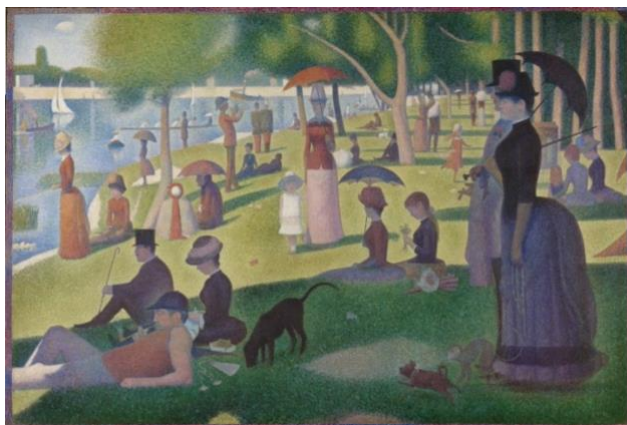


Fig. 8 G. Seurat, *Un dimanche après-midi à l’Île de la Grande-Jatte*, 1884-1886.

L’ottava e ultima mostra si distinse, dunque, dalle altre in quanto mostrò al pubblico come si stavano evolvendo le nuove ricerche in campo artistico e come si stavano pian piano imponendo nel panorama artistico parigino, ma soprattutto portò alla luce il fatto che la parentesi impressionista si stava avviando alla sua conclusione, lasciando spazio a quegli studi che trassero le loro origini proprio dai principi e dagli ideali impressionisti.

⁵⁸ Ivi, pp. 445-50

1.5 – Dopo il 1886: il Post-Impressionismo

Dal 1886 in poi ebbero origine una serie di eventi che non fecero altro che confermare l'ipotesi già diffusa della fine dell'Impressionismo. A partire dalla fine dell'ottava mostra, infatti, nel panorama artistico parigino lavoravano parallelamente due generazioni di artisti, la vecchia, quella degli Impressionisti, ancora nel pieno della loro creatività e con la voglia di rinnovarsi senza dipendere gli uni dagli altri, e la giovane, accomunata agli Impressionisti dalla stessa voglia di allontanarsi dall'accademia e dal *Salon* e che vedeva in loro una guida e degli artisti da cui prendere esempio.⁵⁹ Possiamo dire dunque che il 1886 fu l'anno che decretò la cessazione del movimento impressionista e allo stesso tempo lasciò spazio a nuove scoperte e a nuovi interessi in campo artistico, che trovarono la loro espressione nel cosiddetto Postimpressionismo,⁶⁰ una grande parentesi della storia dell'arte che raccolse al suo interno tutti quei movimenti e quelle tendenze, ma non solo anche quegli artisti che lavorarono individualmente come Cézanne e Van Gogh, che affondarono le loro radici nell'Impressionismo, portandolo a evolversi tramite modalità e principi differenti.⁶¹

All'interno del Postimpressionismo si possono identificare diverse correnti artistiche, a partire dal già citato Neo-impressionismo, i cui principali esponenti furono Seurat, Signac e Pissarro. Il Neo-impressionismo, a differenza delle correnti successive all'Impressionismo, nacque e si sviluppò in un periodo in cui l'Impressionismo era ancora al centro del panorama artistico parigino, infatti, possiamo dire che le due personalità iniziatrici del movimento, Seurat e Signac, furono influenzate dalla visione delle mostre del gruppo ancora quando non si conoscevano ed erano allievi presso l'*École des Beaux-Arts*. Seurat, diciannovenne, assistette alla quarta mostra impressionista assieme a due amici e colleghi dell'accademia; visitare la mostra li influenzò a tal punto da decidere di lasciare l'*École* e prendere uno studio dove poter lavorare in proprio.⁶² Successivamente, nel 1882, visitò anche la settima mostra, presso la quale giunse anche Signac, entrambi avevano lo stesso obiettivo, quello di studiare le opere degli artisti a loro precedenti.⁶³

⁵⁹ Ivi, p. 467.

⁶⁰ Ivi, p. 501

⁶¹ S.a., voce *postimpressionismo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/vocabolario/postimpressionismo/>], (ultimo accesso: 01.07.2023).

⁶² Ivi, p. 362.

⁶³ Ivi, p. 403.

Seurat e Signac si conobbero in seguito durante le riunioni degli *Indépendants* con cui esposero nel 1884, tra di loro si creò una grande amicizia e un gran rapporto artistico, dal momento che cominciarono a studiare insieme le varie teorie dei colori. L'anno successivo Signac conobbe anche Pissarro con il quale condivise le loro ricerche artistiche; Pissarro stupito da questi spunti decise di aggregarsi a queste nuove prospettive artistiche, nelle quali vedeva un modo per rinnovarsi e per evolvere le idee impressioniste.⁶⁴ Il Neo-impressionismo, dunque, affonda le sue radici negli anni '80 del XIX secolo con la volontà di portare alle estreme conseguenze le idee e i principi già messi in luce dall'Impressionismo, infatti, anche i neo-impressionisti hanno come obiettivi centrali la luce e il colore, ma stabiliscono una separazione con tutte quelle variabili come il clima, l'atmosfera e il momento della giornata, assumendo un approccio maggiormente scientifico e oggettivo.⁶⁵ Seurat e in seguito anche Signac e Pissarro, furono condizionati dalla teoria dei colori di Chevreul, dalle altre ricerche sul colore di James Clerk Maxwell (1831-1879) e Odgen Nicholas Rood (1831-1902) e, infine, anche dagli studi sulle linee di Charles Henry, ciò li portò ad assumere «un'osservazione rigorosa delle leggi dei colori e dei contrasti»⁶⁶, che si tradusse in una tecnica e in una pratica molto diverse da quelle impressioniste. Essi, infatti, pur ritraendo i medesimi soggetti dei pittori impressionisti, svilupparono uno stile che, innanzitutto, prevedeva una realizzazione in atelier e non *en plein air*, e la cui pennellata risultava più piccola, talvolta virgolettata e talvolta a puntino sovrapposta ad un primo unico strato di colore, come si può vedere nell'opera di Seurat *Una Baignade à Asnières* (trad. it. "Bagnanti ad Asnières", 1884, fig.9).

⁶⁴ Ivi, pp. 432-35

⁶⁵ S.a., voce *neoimpressionismo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/neoimpressionismo>], (ultimo accesso: 02.07.2023).

⁶⁶ Ivi, p. 435.



Fig. 9 G. Seurat, *Una Baignade à Asnières*, 1884.

In questo dipinto di Seurat, realizzato interamente in studio, il pittore non concentrò le sue attenzioni sugli istanti fugaci della natura e dell'atmosfera, piuttosto osservò oggettivamente la realtà inquadrandola all'interno di un'armonia di colori e linee.⁶⁷

Negli stessi anni, in particolare proprio nel 1886, iniziò a svilupparsi un'altra corrente artistica che può essere inserita all'interno del Postimpressionismo, il Simbolismo, frutto di una delle personalità di spicco dell'ultimo Impressionismo, dal quale fu anche molto segnato, ossia Paul Gauguin. L'artista nel 1877 conobbe Camille Pissarro, il quale lo invitò a partecipare alla quinta mostra del gruppo, da questo momento in poi Gauguin, già ammiratore degli impressionisti e soprattutto di Pissarro, parteciperà a tutte le mostre fino all'ultima nel 1886. Egli fu dunque molto influenzato dal movimento, del quale fu anche un protagonista per un certo periodo, tuttavia Gauguin si rese conto che la poetica impressionista iniziava a stargli stretta, per lui dipingere secondo una particolare stagione o un determinato momento atmosferico sacrificava altre componenti, forse più importanti, come la creatività e l'individualità. Questa riflessione lo portò a compiere una serie di viaggi, prima nel 1886 in Bretagna, nello specifico a Pont-Aven, dove conobbe e lavorò assieme a Émile Bernard (1868-1941) e successivamente anche a Tahiti dal 1891 al 1893, dove maturò e affermò la sua nuova visione artistica.⁶⁸ Le ricerche di Bernard e Gauguin in Bretagna, furono fondamentali per lo sviluppo del movimento simbolista, movimento che cerca di allontanarsi dalle tendenze naturaliste e neoimpressioniste, per attribuire all'arte un ruolo più introspettivo e legato ai sentimenti, all'immaginazione e

⁶⁷ Ivi, p. 434.

⁶⁸ G. Marchiori, *Gauguin*, in "I diamanti dell'arte", n. 32, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1967, pp. 11-14

all'interiorità di chi dipinge.⁶⁹ Da qui la volontà di Gauguin di allontanarsi da una mera riproduzione della realtà, per lasciare spazio ad una rappresentazione propria di essa, disse a Schuffenecker «Non copi troppo dalla natura. L'arte è un'astrazione: la tragga dalla natura sognandoci davanti e pensi più alla creazione che al risultato.»⁷⁰ Le sue idee teoriche erano rappresentate dalle sue opere che man mano si allontanavano sempre di più da una resa impressionista, per prediligere caratteristiche come: forme appiattite, uso libero del colore, contorni marcati e linee sinuose e decorative, che gli permettevano di concentrarsi sull'essenziale, tralasciando la forma e lo stile. L'opera che esalta questi principi e che più è rappresentativa del lavoro svolto in Bretagna è la *Vision après le sermon* (trad. it. "Visione dopo il Sermone", 1888, fig.10).⁷¹



Fig. 10 P. Gauguin, *Vision après le sermon*, 1888.

L'uso non naturalistico del colore e l'estrema semplificazione delle forme per dare maggiore importanza al simbolo, inteso come portatore di un significato nascosto e più profondo, mettono in luce il superamento dell'Impressionismo e la concezione di nuovi ideali sia formali che concettuali.

Gauguin, oltre a Pissarro, conobbe anche due personalità cardine del periodo postimpressionista, che lavorarono perlopiù individualmente, ma che furono comunque grandi eredi della poetica impressionista e allo stesso tempo molto significativi per lo sviluppo delle correnti future, ossia Paul Cézanne e Vincenti Van Gogh (1853-1890).

⁶⁹ S.a., voce *simbolismo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolismo], (ultimo accesso: 04.06.2023).

⁷⁰ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 469.

⁷¹ Ivi, pp. 469-73.

Sebbene Cézanne appartenesse alla stessa generazione degli impressionisti e avesse esposto con loro sia nella prima che nella terza mostra, viene difficile collocarlo all'interno del movimento come pittore impressionista, ma può essere considerato piuttosto come pittore individuale che prosegue la sua ricerca artistica in autonomia. Ciò che lo portò ad abbandonare le mostre furono le dure critiche subite sui suoi quadri, che lo fecero isolare e divenire riluttante nel mandare opere alle mostre. Nel 1878 iniziò una grande ricerca artistica che lo portò, in seguito a numerosi studi, all'affermazione del sintetismo cezanniano attorno al 1890, le sue ricerche tra l'altro furono estremamente importanti per le generazioni future di pittori, in particolare per i cubisti, tanto che l'artista francese Fernand Léger disse «Senza Cézanne mi domando che cosa sarebbe la pittura attuale [...] Cézanne m'ha insegnato l'amore delle forme e dei volumi e mi ha fatto concentrare sul disegno.»⁷² Così anche Cézanne stabilì un netto distacco con gli Impressionisti, sia dal punto di vista stilistico e formale che teorico, ne rifiutò ben presto l'osservazione oggettiva per preferire un'analisi e una conoscenza della realtà ben più profonde della sola "impressione", ecco che il paesaggio, studiato con minuzia e attenzione, diventa la rappresentazione di una realtà solida che l'artista vuole conservare intatta e che unisce la conoscenza e l'emozione che il pittore vi trasferisce.⁷³ Una delle sue opere più celebri e più rappresentative è *La Montagne di Sainte-Victoire* (trad. it. "La montagna di Sainte-Victoire", 1902-1904, fig.11).



Fig. 11 P. Cézanne, *La Montagne di Sainte-Victoire*, 1902-1904.

⁷² M. De Micheli, *Cézanne*, in "I diamanti dell'arte", n. 34, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1967, p. 16.

⁷³ Ivi, pp. 15-21.

L'opera mostra come la pennellata di Cézanne, rispetto a quella degli Impressionisti, sia diventata più larga, più piatta e più costruttiva, le forme sono state semplificate e in questo caso i colori ridotti. I piani e i volumi si incontrano e si articolano tra di loro in un modo tutto nuovo, questo perché l'artista aveva la tendenza a guardare le cose da più punti di vista che egli riportava insieme all'interno del quadro per dare sostanza e plasticità ai soggetti.⁷⁴

La terza personalità predominante del periodo postimpressionista fu quella di Vincent Van Gogh, il quale nel 1886 dall'Olanda, la sua terra natale, arrivò a Parigi dove poté assistere a ben quattro esposizioni rappresentative delle tendenze del momento, tra cui l'ottava mostra impressionista dove vide Degas, Pissarro, Seurat e Gauguin, l'Esposizione Internazionale di Petit, in cui, invece, vide Monet e Renoir e anche il *Salon des Indépendants*, presso cui osservò nuovamente Seurat, Signac, Pissarro e anche il figlio Lucien.⁷⁵ Van Gogh, mosso dalla curiosità di conoscere la pittura impressionista, inizialmente ne fu insoddisfatto, ma in seguito all'incontro con Pissarro, avvenuto sempre nel 1886, che lo mise a conoscenza delle ricerche impressioniste sulla luce e il colore e anche sulle più recenti ricerche di Seurat e Signac, la sua pittura cambiò. Passò dall'essere deluso al sorprendersi di fronte alla varietà cromatica e alla luminosità dei dipinti impressionisti, tanto che nelle sue opere si può notare un cambio di rotta rispetto alle precedenti, molto più cupe e con pochi colori, sia dal punto di vista della tavolozza che della tecnica.⁷⁶ La sua pittura diventò più brillante e delicata, con pennellate più brevi e controllate, anche i soggetti passarono dall'essere quelli del Realismo e della pittura sociale ad essere tipicamente impressionisti: scene di strada, paesaggi, uomini in barca, natura, malgrado la composizione e la struttura dei piani si allontanassero dalle più conosciute opere di Monet e Renoir. Talvolta sperimentò addirittura il puntino neoimpressionista, ad Asnières, ad esempio, lavorò con Seurat e Bernard e si interessò al *Pointillisme* e sicuramente trovò la conferma del suo amore per lo studio del paesaggio dal vero dipingendo *en plein air*. Sempre nel 1886 fece la conoscenza di Gauguin, con il quale condivise, oltre che un'amicizia del tutto singolare e a tratti travagliata, una serie di idee comuni nei confronti, del colore, della realtà e dell'interiorità.⁷⁷

⁷⁴ Ivi, p. 22.

⁷⁵ L. Vinca Masini, *Van Gogh*, in "I diamanti dell'arte", n. 15, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1966, pp. 12-13.

⁷⁶ P. Pool, *Impressionismo*, cit., pp. 212-13.

⁷⁷ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 460-62.

Nel 1888 Van Gogh decise di lasciare Parigi e trovò ad Arles e nei dintorni dei paesaggi molto stimolanti che permisero al suo mondo espressivo di trovare la sua definizione più esatta, proprio in questo periodo scrisse al fratello:

Trovo che quanto ho imparato a Parigi se ne va e che torno alle idee che mi erano venute...prima di conoscere gli Impressionisti [...] Perché invece di rendere con precisione quanto ho davanti agli occhi, servo del colore in modo più arbitrario, per esprimermi con forza⁷⁸.

L'artista ad Arles trovò la sua più alta forma di espressione, tramite un'arte in cui il pittore non assume i dati della percezione come condizioni fisse, piuttosto li rielabora attraverso la propria esperienza personale e il proprio modo di fare. Si allontanò, dunque, dalla sola impressione naturalistica, dando invece spazio all'elemento materico e del colore, che iniziò ad assumere un significato preciso a seconda dell'emozione provata dal pittore.⁷⁹ Ogni oggetto raffigurato cominciò, pertanto, ad essere permeato di un valore simbolico legato allo stato d'animo dell'artista ed espresso anche tramite una pennellata più vibrante e intensa.⁸⁰ Un esempio della sua inedita espressività e del suo allontanamento dai dettami impressionisti lo si può cogliere in molte opere realizzata ad Arles, in particolare nel quadro *Terrasse du café la soir, place du forum, à Arles* (trad. it. "Terrazza del caffè la sera, Place du Forum, Arles", 1888, fig.12).

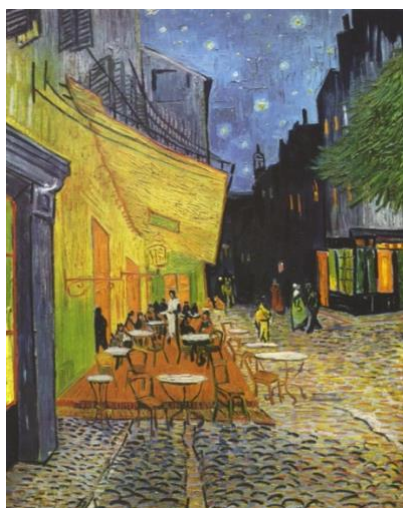


Fig. 12 V. Van Gogh, *Terrasse du café la soir, place du forum, à Arles*, 1888.

⁷⁸ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 470

⁷⁹ L. Vinca Masini, *Van Gogh*, "I diamanti dell'arte", n. 15, cit., pp. 14-16.

⁸⁰ S.a., voce *Gogh, Vincent van*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/vincent-van-gogh>], (ultimo accesso: 11.07.2023).

Van Gogh, quindi, evolvendo la sua pittura, partendo dalla conoscenza e dalla sperimentazione della corrente impressionista, esercitò assieme a Cézanne e Gauguin «un'influenza decisiva sull'evoluzione dell'arte pittorica»⁸¹, in particolare lasciò in eredità ai Fauves, a Matisse, a Munch e a molti pittori delle generazioni successive, l'uso simbolico ed emotivo del colore, e questo fu ciò che lo rese il precursore dell'espressionismo.⁸²

Per quanto riguarda in generale il Postimpressionismo è corretto affermare come gli artisti superino la sola raffigurazione mimetica della realtà e cerchino di attenersi meno a quello che vedono per attingere maggiormente a ciò che avevano dentro di sé.⁸³

⁸¹ P. Pool, *Impressionismo*, cit., p. 215.

⁸² *Ibidem*

⁸³ S. Bottai, voce *Van Gogh, Vincent*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincent-van-gogh_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/], (ultimo accesso: 11.07.2023).

CAPITOLO 2: LE BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

2.1 – Claude Monet (1840-1926)

Claude Monet nacque il 14 novembre 1840 a Parigi, da una famiglia borghese. Monet trascorse l'infanzia nel nord della Francia, a Le Havre, dove la famiglia si trasferì a causa di problemi economici. Durante il periodo della scuola, il pittore cominciò a manifestare una certa abilità nel disegno realizzando una serie di caricature dei suoi insegnanti, che successivamente vendette; risale allo stesso periodo l'amicizia con il pittore Eugène Boudin (1824-1898). Monet decise di non concludere il suo percorso scolastico per poter diventare pittore, così, nel 1859, si recò a Parigi dove visitò il *Salon* e iniziò a frequentare l'Académie Suisse, scuola in cui conobbe Pissarro. In seguito a una piccola parentesi di due anni in cui venne chiamato alle armi e prestò servizio in Algeria, nel 1862 entrò nello studio di Charles Gleyre (1806-1874), a Parigi, dove conobbe Bazille, Renoir e Sisley.⁸⁴ L'anno successivo dipinse nella foresta di Fontainebleau assieme ai grandi maestri di Barbizon e, nel 1865, partecipò per la prima volta al *Salon* con due marine: *Pointe de La Hève con bassa marea* e *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* (trad. it. "La foce della Senna a Honfleur", 1865, fig.13).



Fig. 13 C. Monet, *Honfleur, un soir, embouchure de la Seine*, 1865.

Monet partecipò al *Salon* anche negli anni successivi, nel 1867 venne però rifiutato e poi accolto nello studio di Bazille. Durante lo scoppio della guerra tra Francia e Germania, nel 1870, si rifugiò a Londra dove conobbe Durand-Ruel e dove, purtroppo, ricevette la

⁸⁴ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., pp. 8-10.

triste notizia della morte dell'amico Bazille. Finita la guerra tornò in Francia dove affittò una casa ad Argenteuil, in cui si troverà spesso a dipingere assieme agli altri del gruppo. Nel 1874 fu in prima linea per l'organizzare della prima esposizione del gruppo degli Impressionisti, gruppo che prenderà il nome proprio dalla sua opera *Impression soleil levant*, dipinta due anni prima a Le Havre.

Partecipò anche alle tre mostre successive del gruppo e alla penultima; verso la fine del 1876 iniziò a dedicarsi ai dipinti in serie, a partire dalla serie della *Gare Saint Lazare*.

Nel 1883 il mercante Durand-Ruel gli organizzò una personale, come fece per tutti gli altri pittori del gruppo, ma purtroppo le vendite furono scarse e Monet decise di affittare la casa a Giverny, dove in futuro dipingerà una delle sue serie più famose, le *Ninfee*.

Il periodo relativo alla fine degli anni '80 del XIX secolo fu caratterizzato da una serie di viaggi e dalla realizzazione di numerose serie, Monet dipinse tra Olanda, Bretagna e la Costa Azzurra e lavorò, in ordine, alla serie dei *Covoni* (1888-1891), alla serie dei *Pioppi* (1891) e alla serie della *Cattedrale di Rouen* (1892-1894).

Nel 1899 realizzò la serie delle Ninfee presso il proprio giardino acquatico a Giverny, mentre nei primi anni del 1900 intraprese ulteriori viaggi a Londra e Madrid e in studio si dedicò alla serie sulle *Vedute del Tamigi* (1903-1905). Verso il 1908 insorsero i primi sintomi della malattia agli occhi che iniziarono a recargli difficoltà nel dipingere.

Nel 1914 la Francia entrò nel primo conflitto mondiale e, quattro anni dopo, Monet decise di donare allo stato francese 8 quadri della serie delle ninfee, in occasione dell'armistizio. A seguito della guerra, nel 1921, Durand-Ruel organizzò una retrospettiva di Monet, il quale due anni dopo, grazie a due operazioni agli occhi, poté ritornare a dipingere e a lavorare alle ninfee che continuò fino alla sua morte, il 5 dicembre 1926.⁸⁵

2.2 – Pierre Auguste Renoir (1841-1919)

Pierre Auguste Renoir nacque a Limoges, nel sud-ovest della Francia, all'interno di una famiglia già molto numerosa, il 25 febbraio 1841. Nel 1845 la famiglia si trasferì a Parigi, dove Renoir diede inizio alla sua formazione artistica, all'interno della manifattura di porcellane *Levy Frères*. Oltre a formarsi come artigiano, Renoir seguì dei corsi serali di disegno, in seguito ai quali, nel 1862 anch'egli decise di iscriversi ai corsi di pittura tenuti

⁸⁵ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., pp. 93-94.

da C. Gleyre presso l'École des Beaux Arts, durante i quali studiò nudi e gessi classici e conobbe Bazille, Monet e Sisley. Negli stessi anni frequentò spesso il Louvre, anch'egli cercando di copiare le opere dei grandi maestri francesi del XIX secolo.

Nel 1864, in seguito alla chiusura dello studio di Gleyre, Renoir trascorse l'estate a dipingere presso la foresta di Fontainebleau, dove conobbe uno dei maestri di Barbizon, Diaz de la Peña, dal quale si farà aiutare e consigliare. Nello stesso anno fu ammesso per la prima volta al *Salon*, con un'opera, *Esmeralda che danza*, in un secondo momento da lui stesso distrutta poiché artisticamente condizionato da Corot e Courbet.⁸⁶ Renoir partecipò al *Salon* anche l'anno successivo, mentre nel 1866 espose alcune sue opere presso il Museo di Pau, fondato dall'amico e architetto Charles Le Coeur (1830-1906), colui il quale gli incaricò, inoltre, di decorare due soffitti in una casa del principe Bibesco, per i quali si ispirò però ai dettami artistici settecenteschi.

In seguito ai due rifiuti consecutivi ricevuti dalla giuria, Renoir riuscì a prendere parte al *Salon* del 1868 con l'opera *Lise à l'ombrelle* (trad. it. "Lisa con ombrello", 1867, fig.14), e sempre nello stesso anno cominciò a dividere lo studio con Bazille, prima in Rue Visconti e poi in Rue de la Paix.



Fig. 14 P. Renoir, *Lise à l'ombrelle*, 1867.

⁸⁶ R. Shneider, voce *RENOIR, Pierre-Auguste*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-auguste-renoir_%28Enciclopedia-Italiana%29/], (ultimo accesso: 13.06.2023).

Anche per Renoir i primi anni '70 furono caratterizzati dalla parentesi della guerra franco-prussiana, il pittore, infatti, vi partecipò tra i corazzieri a cavallo presso Bordeaux. Gli anni precedenti alla prima mostra degli Impressionisti li passò dipingendo a Marly con Sisley e ad Argenteuil con Monet, realizzando *I Cavalieri al Bois de Boulogne*, opera di grandi dimensioni esposta in seguito al *Salon des Refusés*, e conoscendo il mercante d'arte Durand-Ruel. Nel 1874, con l'aiuto di Monet, riuscì ad organizzare la prima esposizione autonoma del gruppo, mentre nel '75 assieme agli amici Impressionisti partecipò all'asta che si tenne presso l'Hôtel Drouot, nella quale riuscì a vendere alcune sue opere e dove conobbe anche un altro collezionista Victor Choquet, il quale da subito gli affidò delle commissioni. Dopo aver esposto nella terza mostra impressionista, organizzata dal loro mecenate Caillebotte, Renoir nel 1878 decise di non partecipare all'esposizione del gruppo in quanto riteneva che le mostre fossero troppo frequenti e, inoltre, non voleva continuare a ricevere odio da parte del *Salon*, a cui partecipò lo stesso anno e l'anno successivo ottenendo un discreto successo.

In un periodo caratterizzato da contrasti fra gli stessi amici del gruppo, Renoir intraprese una serie di viaggi che lo portarono dapprima in Algeria nel 1881 e in seguito in Italia, dove rimase colpito dall'arte rinascimentale e da quella veneziana. Ritornato in Francia, nel 1882, si fermò da Cézanne a L'Estaque dedicandosi nuovamente alla pittura *en plein air*, ma purtroppo si ammalò di polmonite. Nello stesso anno, ricominciò ad esporre con il gruppo partecipando, con ben 25 quadri, alla VII mostra organizzata da Durand-Ruel e nel '85, dopo aver recuperato i contatti con il gruppo ed essere tornato alla sua pittura, prese parte assieme a Monet all'Esposizione Internazionale di Petit, un rivale di Durand-Ruel e alla *Société des Vingt* a Bruxelles. Nonostante l'alternarsi di momenti sereni a momenti di crisi, causati dalla malattia, durante gli anni '90 continuarono i suoi viaggi tra Spagna, Inghilterra e Olanda e nel 1900 partecipò all'Esposizione Centennale ottenendo la *Légion d'Honneur*. Un altro successo lo ottenne nel 1904, quando presso il *Salon d'Automme* venne presentata la sua retrospettiva che fu un trionfo. Nel 1907 oltre alla pittura inizia a dedicarsi anche alla scultura, malgrado fosse molto debilitato dalla malattia. Qualche mese prima di morire fu sorpreso dalla gioia di poter vedere accolto al Louvre il ritratto da lui realizzato di Madame Charpentier. Renoir si spense nel dicembre del 1919.⁸⁷

⁸⁷ E. Fezzi, *Renoir*, in "I diamanti dell'arte", n. 39, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1968, pp. 3-11.

2.3 – Edgar Degas (1834-1917)

Edgar Degas, coetaneo di Manet, nacque a Parigi il 19 luglio 1834 da una famiglia borghese e colta, dove il padre, un banchiere, lo introdusse da subito alla conoscenza delle opere dei grandi maestri. Degas da subito dimostrò un grande interesse per l'arte e per il disegno, tanto che nel 1852 aprì uno studio presso una delle stanze del suo appartamento. Una volta ottenuto il *Baccalauréat*, nel 1853, presso il prestigioso liceo parigino Louis-le-Grand, cominciò a frequentare lo studio di Félix-Joseph Barrias (1822-1907) pittore che lo introdusse, tra le altre cose, allo studio del nudo. Come gli altri pittori, anche Degas passava parte del suo tempo al Louvre e al Gabinetto delle Stampe, cimentandosi nel copiare le opere dei grandi artisti del passato. Successivamente passò dall'atelier di Barrias a quello di Louis Lamothe (1822-1869) allievo di Ingres, maestro quest'ultimo molto ammirato da Degas.⁸⁸

Nel 1855 entrò all'*École des Beaux-Arts*, che decise di abbandonare solamente un anno dopo, per intraprendere una serie di viaggi in Italia che lo videro impegnato fino al '59 nello studio delle opere dei grandi maestri del Rinascimento italiano. Nel 1862, ormai a Parigi da tre anni, conosce Manet al Louvre, mentre entrambi sono alle prese con una copia di un'opera di Velásquez e, inoltre, fa il suo ingresso al Café Guerbois, luogo ritrovo degli artisti parigini per discutere d'arte, dove conoscerà gli Impressionisti. Risale al 1865 il suo debutto al *Salon* con l'opera *Les Malheurs*, che diede fine al suo periodo di interesse per la pittura storica. Anche Degas visse il periodo della guerra tra il 1870 e il 1871, che trascorse in un forte a Parigi, prima in fanteria e poi in artiglieria a causa dei suoi problemi di vista. Conclusa la parentesi bellica, iniziò a frequentare il *foyer de la danse* presso l'Opéra, dove sviluppò grande interesse per i soggetti teatrali e in particolare per le ballerine.

Nel 1874 si tenne la prima mostra impressionista, a cui Degas partecipò attivamente sia nell'organizzazione sia nell'esposizione con ben 10 opere, tra cui *La classe de danse* (trad. it. "La scuola di danza", 1873-76, fig.15).

⁸⁸ S.a., voce *Degas, Hilaire-Germain-Edgar*, risorsa online consultabile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/hilaire-germain-edgar-degas/>], (ultimo accesso: 14.06.2023).



Fig. 15 E. Degas, *La classe de danse*, 1873-76.

Degas espone con gli Impressionisti anche nelle mostre successive fino al 1881, mostra in cui partecipa anche con una scultura, decide però di non partecipare alla settima mostra, quella del 1882 che si tenne in alcuni locali in Rue Saint-Honoré. Nel corso degli anni '80 del XIX secolo il pittore continua a viaggiare, ad interessarsi ai temi quotidiani della vita moderna e inizia a dedicarsi alla tecnica del pastello, che prenderà definitivamente il posto della pittura ad olio nell'86, sempre a causa dei suoi problemi di vista. Nello stesso anno torna ad esporre con gli Impressionisti nell'ottava e ultima mostra, a seguito della quale, complice la derisione ricevuta da parte del pubblico, affermerà di non voler più partecipare a mostre.

Durante gli anni '90 si dedica ad un nuovo interesse, il collezionismo, in particolare raccoglie le opere degli amici Impressionisti, quelle di Ingres e di El Greco (1541-1614), nel 1893, invece, Durand-Ruel organizza un'esposizione di una serie di rari monotypi di Degas, da quale riesce appunto ad ottenere qualche opera.

Le notizie della vita del pittore si fanno molto incerte per quanto riguarda il periodo che concerne la fine del XIX secolo, a causa del peggiorare della malattia, che gli permette però di continuare a dedicarsi all'arte, in particolare alla scultura, seppur molto isolato e in solitaria. Negli anni '10 del XX secolo le sue opere raggiungono alte quotazioni nelle vendite pubbliche, ma purtroppo l'artista viene a mancare il 25 settembre 1917.⁸⁹

⁸⁹ S. Orienti, *Degas*, in "I diamanti dell'arte", n. 48, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1969, pp. 3-7.

2.4 – Alfred Sisley (1839-1899)

Alfred Sisley, di origine britannica, nacque a Parigi il 30 ottobre 1839, da genitori della buona borghesia inglese trasferitisi in Francia nel '36. All'età di 18 anni si stabilì a Londra per dedicarsi agli studi commerciali, che decise di abbandonare dopo solo quattro anni. Tornato a Parigi, nel 1862, iniziò a frequentare i corsi di Charles Gleyre, come l'amico impressionista Renoir, che conobbe proprio presso l'*École des Beaux-Arts* assieme a Bazille e Monet.⁹⁰ In seguito alla chiusura dello studio di Gleyre, nel '64, Sisley continuò a studiare arte presso Corot e partecipò al *Salon* più volte a partire dal 1866. Negli anni successivi, i quattro amici si dedicarono a dipingere *en plein air* in diversi luoghi attorno Parigi come Fontainebleau e Barbizon e a partecipare ai ritrovi informali che si tenevano presso il Café Guerbois.

Nel 1872, grazie all'amicizia con Monet, Sisley conosce Durand-Ruel, il quale acquista da subito alcune sue tele e l'anno dopo ne espone quattro presso la sua galleria a Londra. Nel 1874 partecipò alla prima mostra impressionista, consolidando ulteriormente il rapporto artistico e di amicizia con gli altri del gruppo, con il quale esporrà anche nel 1876, nel 1877 e poi solamente nella penultima, nel 1882.

Sisley continuò a dipingere *en plein air* nei pressi di Parigi, tra Louveciennes, Bougival, Marly e Saint-Cloud, tanto da essere definito «il più puro degli Impressionisti, in quanto non passò mai a dipingere la figura, limitandosi ai paesaggi tipici del movimento: villaggi presso Parigi e soprattutto la Senna.»⁹¹ e dove realizzò una delle sue opere più riuscite, *La barque pendant l'inondation, Port-Marly* (trad. it. “La barca durante l'inondazione a Port-Marly”, 1876, fig.16).

⁹⁰ P. Pool. *Impressionismo*, cit., p. 57.

⁹¹ Ivi, p. 60.



Fig. 16 A. Sisley, *La barque pendant l'inondation, Port-Marly*, 1876.

Nel corso degli anni '80 Durand-Ruel, ripresosi finanziariamente, organizza una personale per il pittore, che a causa del disinteresse del pubblico, decide di non partecipare all'ultima mostra del gruppo, nel 1886, nonostante ciò il mercante d'arte e amico, continua a proporre le sue opere sia a Parigi che a New York.

Nel 1892 comincia ad esporre ogni anno presso il *Salon de la Société Nationale de Beaux-Arts*, mentre, nel 1897, si tenne una sua retrospettiva presso *Galerie Georges Petit*. Alfred Sisley morì il 29 gennaio 1899.⁹²

2.5 – Camille Pissarro (1830-1903)

Camille Pissarro nacque il 10 luglio 1830 a Saint-Thomas, capitale delle Isole Vergini Americane, da una famiglia di origine iberico-ebraica. A partire dagli anni '40, si recò a Parigi per studiare presso l'Accademia Savary di Passy e proprio nella capitale francese scoprì la sua grande inclinazione per l'arte. Nel 1847 tornò dalla famiglia per lavorare come mercante nel negozio del padre, ma dopo cinque anni decise di fuggire imbarcandosi per il Venezuela assieme all'amico e pittore Fritz Melbye (1826-1869), con l'obiettivo di diventare pittore. Il viaggio durò fino al 1855, quando Pissarro si recò definitivamente a Parigi per poter continuare a studiare come pittore; nella città l'artista riuscì a visitare l'Esposizione Universale, dove rimase molto colpito dalle opere di Corot e Courbet. A Parigi, Pissarro ebbe una prima esperienza formativa con il pittore e fotografo fratello dell'amico Melbye, presso l'*École des Beaux-Arts*, ma successivamente

⁹² J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 508-31.

decise di frequentare i corsi liberi all'*Académie Suisse*, dove tra l'altro conobbe Monet e poi Cézanne.

Nel 1859 partecipò per la prima volta al *Salon*, dove venne presentato come allievo di Melbye e dove espose l'opera *Âne devant une ferme, Montmorency* (trad. it. "Asino di fronte a una fattoria, Montmorency", 1849, fig.17).⁹³



Fig. 17 C. Pissarro, *Âne devant une ferme, Montmorency*, 1859.

L'opera mostra come Pissarro avesse trovato, nella campagna che circonda Parigi, i suoi soggetti prediletti, a differenza dei suoi contemporanei, invece, che indagavano la città.

Infatti il pittore, soprattutto negli anni '60 del XIX secolo si trovava a dipingere in luoghi come Montmorency, Pontoise, Louveciennes, dove lavorava anche *en plein air*.⁹⁴

Pissarro ricevette due rifiuti da parte del *Salon* nel 1861 e nel 1863, anno in cui espose però nel *Salon des Refusés*, ma tra il 1864 e il 1865 partecipò al *Salon* come allievo di Corot, finché tra i due non insorsero delle incomprensioni. Anche l'anno successivo, il 1866, vide esporre Pissarro al *Salon* e fu lo stesso anno in cui il pittore si trasferì nella zona di Pontoise, a nord dell'Île-de-France. A partire dal 1868 l'artista partecipò a tutte le edizioni del *Salon*, ad eccezione del 1870, non più come allievo di un'artista.

A differenza di alcuni suoi amici pittori, Pissarro non visse personalmente la parentesi della guerra franco-prussiana, in quanto tra il 1870-71 si rifugiò in Gran Bretagna,

⁹³ P. Pool, *Impressionismo*, cit., pp. 37-46.

⁹⁴ H. M. Castell Baltrusaitis, voce *PISSARRO, Camille*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[49](https://www.treccani.it/enciclopedia/camille-pissarro/#:~:text=Pittore%20(Saint%2DThomas%2C%20Antille,gruppo%2C%20a%20tutte%20le%20successive.], (ultimo accesso: 15.06.2023).</p></div><div data-bbox=)

nonostante ciò proprio nel 1870 le milizie prussiane saccheggiarono il suo studio di Louveciennes, dove da 1500 ne rimasero circa 40.

Tornato a Parigi, si dedicò dapprima, nel 1872, a dipingere *en plein air* presso Auvers assieme a Cézanne e in seguito, nel 1874, all'organizzazione della prima esposizione del gruppo assieme agli altri Impressionisti, tra le altre cose Pissarro fu l'unico dei grandi Impressionisti a partecipare a tutte le esposizioni.

Dopo aver partecipato all'ultima mostra nel 1886, Pissarro iniziò ad allontanarsi dai dettami artistici impressionisti per iniziare ad abbracciare alcuni aspetti formali del neo-impressionismo, come la tecnica divisionista, la mescolanza ottica e il punteggiato, causando così una grande frattura con gli altri Impressionisti. Pissarro lavorò adottando queste nuove tecniche per circa quattro anni, per poi abbandonarle e tornare sui suoi passi. Nel 1892 Durand-Ruel allestì una grande esposizione delle opere di Pissarro, esposizione che ebbe molto successo e che incoraggiò l'artista, che poté successivamente trasferirsi con tutta la famiglia a Eragny.

Gli ultimi suoi dieci anni di vita furono artisticamente i migliori, con le vedute di Rouen (1896-1898) e di Parigi. Camille Pissarro si spense nel 1903.⁹⁵

2.6 – Berthe Morisot (1841-1895)

Berthe Morisot, una delle poche esponenti femminili dell'Impressionismo, nacque il 14 gennaio 1841 da una famiglia borghese a Bourges, città nella regione del Centro-Valle della Loira, a nord-est dell'Île-de-France. Nel 1855 assieme alla famiglia si trasferì a Parigi e, non potendo ancora accedere all'Accademia di Belle Arti che fino al 1897 era esclusivamente maschile, studiò pittura dapprima presso Chócarne e in seguito con Guichard. Negli anni successivi, tra il 1858 e il 1860, continuò a studiare talvolta anche presso il Louvre, dove di tanto in tanto si recava per realizzare le copie di grandi opere di artisti come Paolo Veronese (1528-1588). Durante questi anni di formazione, iniziò ad ammirare molto i pittori di Barbizon, in particolare Corot, che conobbe e con cui lavorò nel 1861 presso Ville d'Avray, diventando così sua allieva. Nel 1863 lavorò a Pontoise, conobbe anche alcuni degli altri esponenti della Scuola di Barbizon e Aimé Millet (1819-1891) con cui cominciò a studiare scultura. L'anno successivo prese parte al *Salon* per la

⁹⁵ P. Pool, *Impressionismo*, cit., pp. 247-48.

prima volta con due paesaggi, espose anche i due anni successivi sempre presentando dei paesaggi. Tra il 1865 e il 1867, oltre a partecipare al *Salon*, passò le estati in Normandia, lavorò a Pont-Aven in Bretagna e continuò a frequentare il Louvre. Anche nel 1868 espose al *Salon* e conobbe, inoltre, Manet per il quale posò per la sua opera *Il balcone*. Per quanto riguarda il periodo della guerra franco prussiana, che scoppiò il 18 luglio 1870, Berthe Morisot rimase a Parigi durante l'assedio, ma nel marzo del '71 durante la Comune decise di spostarsi a Saint-Germain con i genitori. Nel 1872 dopo aver esposto al *Salon*, partì per un viaggio in Francia con la sorella, con cui era in rapporti molto stretti, e nel 1874, nonostante Manet fosse contrario, accettò di unirsi al gruppo degli Impressionisti, impegnandosi a non mandare più opere al *Salon* e partecipando alla prima mostra con diversi quadri tra cui *Le berceau* (trad. it. "La culla", 1872, fig.18), divenendo di fatto la prima donna ad esporre le proprie opere con il gruppo.⁹⁶



Fig. 18 B. Morisot, *Le berceau*, 1872.

Sempre nello stesso anno si sposò con il fratello di Manet, mentre l'anno successivo, durante l'asta presso l'Hôtel Drouot, ottenne i prezzi migliori nelle vendite. Partecipò anche alla seconda e alla terza mostra del gruppo con numerose opere, ma non alla quarta in quanto si trovava in attesa di un figlio. Riprese ad esporre a partire dalla quinta mostra, in cui iniziò a presentare non solo dipinti, ma anche pastelli e acquerelli ed espose fino all'ultima nel 1886. Durante i primi anni '80 del XIX secolo, si alternò tra il suo

⁹⁶ S.a., voce *Le berceau*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/le-berceau-1132>], (ultimo accesso: 09.08.2023)

appartamento presso l'Étoile a Parigi, Bougival, Beauzeval-Houlgate e Nizza. Nel 1883, a seguito della morte del cognato e amico Manet, fu impegnata ad organizzare assieme al marito la retrospettiva e la vendita delle opere dell'artista, mentre nel 1886 prese parte all'organizzazione dell'ottava e ultima mostra collettiva del gruppo, dove espose 14 opere e, sempre nello stesso anno, il mercante Durand-Ruel espose a New York varie sue opere. Nel 1895 si ammalò e le sue condizioni di salute peggiorano talmente in fretta, che la donna nel giro di un mese morì, il 2 marzo dello stesso anno.⁹⁷

⁹⁷ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 508-31.

CAPITOLO 3: ASPETTI STILISTICI E FORMALI

3.1 – L’ideologia

La pittura classica e aspetti artistici come la costruzione ordinata e la compostezza psicologica delle opere, sono caratteristiche che venivano abitualmente associate all’arte e alla tradizione pittorica francese, ragion per cui tutto ciò che non rispecchiava questi attributi doveva essere riveduto o considerato «un’incidente di percorso»⁹⁸ come l’Impressionismo, segnato da un diffondersi di opinioni su di esso prevalentemente negative. Le ragioni di questo rifiuto vengono attribuite al clima e alle ideologie di quel periodo, durante il quale l’Impressionismo era associato ad aspetti come l’instabilità, l’individualismo e la frammentazione, e soprattutto era considerato «un movimento di diffusa ribellione nei confronti delle istituzioni.»⁹⁹ Ma le motivazioni di tale presa di distanza dalla tradizione, potevano essere, invece, prettamente pittoriche; il critico d’arte Robert Rey (1888-1964), contrappone il disordine, la casualità e la spontaneità tipiche dei dipinti impressionisti all’ordine e alla razionalità della pittura classica.¹⁰⁰

È, dunque, giusto affermare che i giovani artisti impressionisti facessero parte di un movimento artistico che non faceva capo a nessun programma teorico né a una specifica dottrina, ma che era deciso a reagire alle lezioni dell’Accademia e che accoglieva al suo interno gli insegnamenti del Romanticismo e del Realismo. Le idee portanti del movimento, infatti, sono l’unione di aspetti prettamente romantici come: «la negazione del valore intrinseco del soggetto»¹⁰¹, l’interesse per la pittura di paesaggio e per il colore piuttosto che per il disegno e soprattutto la soggettività dell’artista; con l’osservazione diretta della natura e la rappresentazione fedele dell’oggetto ritratto, caratteristiche proprie, invece, dell’estetica realista.¹⁰² Agli albori del movimento gli artisti furono attratti dagli ideali che pian piano si stavano diffondendo nel panorama artistico

⁹⁸ L. Iamurri (a cura di), *La tradizione, il culto del passato, l’identità nazionale: un’inchiesta sull’arte francese*, in “Prospettive”, n. 105, 2002, p. 88 risorsa online accessibile all’indirizzo [https://www.jstor.org/stable/24433651?searchText=iamurri&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Diamurri&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ac023e6e7e7369afb50b6c6aba35f9673], (ultimo accesso: 06.08.2023).

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ B. Denvir, *Impressionismo*, in “Arte & dossier”, dossier n. 73, Giunti, Firenze 2016, p. 5.

¹⁰² *Ivi*, pp. 5-6.

dell'epoca, all'interno dei Cafè si parlava infatti, oltre che di pittura *en plein air*, di luce e di natura, ma soprattutto di impressioni e di sentimento e «di una tecnica sciolta e immediata»¹⁰³ funzionale a dar sfogo alle visioni dei pittori. Gli artisti che abbracciarono queste innovazioni e questi ideali, cominciarono a porre al centro dell'attenzione del loro operato artistico, gli spettacoli della natura, i quali vennero pervasi dal sentimento, in particolare dal sentimento che ogni singolo artista provava in reazione agli eventi della realtà esterna. Ecco che nei loro quadri si iniziarono ad intersecare due aspetti principali, il primato dei sentimenti e il rispetto dell'oggettività della realtà, due aspetti che rendono l'Impressionismo il risultato di un processo di maturazione di idee che iniziò con Delacroix e i maestri di Barbizon.¹⁰⁴

I pittori impressionisti, inoltre, furono i primi a compiere una grande trasformazione nel contesto dell'arte moderna: all'importanza univoca del soggetto o dell'aspetto storico, sostituirono l'importanza e l'attenzione verso la luce, i riflessi, i giochi cromatici dell'atmosfera colti nell'attimo esatto del loro compiersi e studiati in diverse stagioni e in differenti momenti della giornata. Così facendo tolsero alla pittura storica e a quella religiosa il primato sugli altri generi, dando spazio alla pittura di paesaggio e all'individualità del singolo artista.¹⁰⁵ Nelle loro opere vanno di pari passo sentimento e natura, vita interiore e realtà, essi:

vollero dipingere ciò che vedevano, non ciò che conoscevano, sostituendo un'arte di percezione a un'arte di concetto e rivendicando così all'opera il diritto di essere giudicata per se stessa e non per la corrispondenza a principi a essa estranei¹⁰⁶.

Due aspetti fondamentali ai fini dell'estetica impressionista, furono l'istantaneità e la pittura *en plein air*, in quanto la volontà di cogliere aspetti e momenti fugaci della realtà si tradusse nella necessità di una pittura più rapida e veloce, che cogliesse l'istante e l'impressione dell'artista rispetto a quello che osservava e provava; e per poter realizzare ciò era necessario dipingere al di fuori dell'atelier, era necessario dipingere all'aperto, a diretto contatto con l'incessante scorrere della natura e della vita quotidiana.¹⁰⁷

¹⁰³ M. Valsecchi, *Impressionisti e Postimpressionisti*, in "Atlante della Pittura", De Agostini, Novara 1967, p. 4.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 4-5.

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ B. Denvir, *Impressionismo*, in "Arte & dossier", dossier n. 73, cit., p. 6.

¹⁰⁷ M. Valsecchi, *Impressionisti e Postimpressionisti*, in "Atlante della Pittura", cit., p. 4.

3.2 – I soggetti

Come accennato nel capitolo precedente, i soggetti prediletti dal gruppo degli Impressionisti erano il paesaggio libero e le scene di vita quotidiana, ma la gamma di soggetti immortalati dagli artisti era ovviamente più ampia e più varia e includeva anche iconografie predilette solo da determinati artisti, tanto da renderli riconoscibili attraverso il soggetto rappresentato, come nel caso di Degas con le ballerine o di Monet con le ninfee.¹⁰⁸

Nello specifico questo gruppo di artisti oltre a privilegiare il sentimento e a porre l'attenzione sull'atmosfera e i suoi fenomeni, introdusse anche in ambito iconografico una novità; gli Impressionisti, infatti, iniziarono a studiare con interesse e ad inserire nel loro catalogo di soggetti privilegiati, una nuova categoria sociale, mai prima di allora, così accuratamente documentata: la borghesia, assieme ai suoi usi e costumi, nella sua quotidianità e nei suoi sfarzi.¹⁰⁹ Durante gli anni '70 del XIX secolo, in seguito alla guerra franco-prussiana e alle numerose conseguenze da essa scaturite, la nuova e agiata classe sociale borghese, tornò con entusiasmo al lavoro al fine di far riprosperare la città, ma senza per questo rinunciare agli agi e ai divertimenti, e furono proprio quest'ultimi ad attirare le attenzioni dei pittori impressionisti, come si può vedere nelle opere *Le dèjeneur sur l'herbe* (trad. it. "Colazione sull'erba", 1865-66, fig. 19) e *Les parapluies* di Renoir (trad. it. "Gli ombrelli, 1881-86, fig. 20).¹¹⁰

¹⁰⁸ M. Valsecchi, *Impressionisti e Postimpressionisti*, in "Atlante della Pittura", cit., p. 4.

¹⁰⁹ B. Denvir, *Impressionismo*, in "Arte & dossier", dossier n. 73, cit., p. 23.

¹¹⁰ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, Mondadori, Milano 1999, p. 7.



Fig. 19 C. Monet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1865-66.



Fig. 20 P. Renoir, *Les Parapluies*, 1881-86.

In entrambe le opere il soggetto è tratto dalla vita quotidiana della borghesia, così come si svolgeva nella Parigi della seconda metà dell'Ottocento, ma ciò che cattura maggiormente i due artisti è la possibilità di immortalare un singolo istante all'interno del continuo scorrere della vita moderna. In *Le déjeuner sur l'herbe* Monet fu ispirato dall'opera che Manet espose al *Salon des Refusés* nel 1863, tanto da decidere di realizzarne una simile sia nel soggetto che nello stile. Si tratta, dunque, di un'opera di

grandi dimensioni (4,20 x 6,50), in quanto lo scopo dell'artista era quello di rappresentare le figure a grandezza naturale, le quali vengono immortalate con abiti all'ultima moda parigina, in un'ambientazione naturale e intente a mangiare.¹¹¹ L'opera di Monet, a differenza di quella di Manet, non venne realizzata in atelier, ma all'aperto, al fine di poter studiare al meglio la natura circostante e l'immediatezza del momento.¹¹²

Anche *Les parapluies* di Renoir è la rappresentazione famosa di una scena di vita moderna, colta in questo caso nella casualità del momento. L'opera fu realizzata in due momenti differenti e ciò è confermato dalla differenza tecnica che vede le figure sulla parte sinistra essere maggiormente delineate e accurate, segno dell'ammirazione dell'artista per l'arte classica che vide in Italia proprio nel 1882, subito dopo aver già realizzato le figure sulla destra, ancora tipicamente impressioniste. Anche la moda del tempo conferma ciò, infatti, gli abiti sulla destra del quadro risalgono ai primi anni '80, mentre quelli sulla sinistra sono prettamente del 1886-87, segno questo di quanto gli artisti prestassero attenzione anche a tutti i dettagli dell'epoca.¹¹³

Oltre all'attenzione per la classe borghese, gli Impressionisti documentarono accuratamente anche la realtà contemporanea, colta in tutti quegli aspetti in cui gli stessi artisti erano partecipi. Nello specifico, dopo il 1851 Napoleone III promosse un nuovo piano urbanistico che portò la cancellazione di interi quartieri e trasformò Parigi in una vera e propria metropoli moderna con ampi viali, i famosissimi boulevard, sui quali si affacciavano lussuosi locali.¹¹⁴ Furono questi nuovi e raffinati aspetti della capitale che entrarono a far parte del ricco repertorio dei soggetti impressionisti, i quali si dilettavano a ritrarre proprio Parigi con i suoi boulevard, i suoi café, i suoi teatri e soprattutto la sua gente colta nei più frequentati luoghi dei ritrovi e dei piaceri borghesi.¹¹⁵

¹¹¹ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 229.

¹¹² C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 14.

¹¹³ S.a., *Renoir*, in "Galleria d'arte", vol. I, De Agostini, Novara 2000, p. 32.

¹¹⁴ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 7.

¹¹⁵ B. Denvir, *Impressionismo*, in "Arte & dossier", dossier n. 73, cit., p. 28.



Fig. 21 C. Pissarro, *Boulevard Montmartre, soleil après-midi*, 1897.

L'opera *Boulevard Montmartre, soleil après-midi* (trad. it. "Boulevard Montmartre. Pomeriggio di sole, 1897, fig. 21) di Camille Pissarro è un perfetto esempio di veduta cittadina e soprattutto di come scorrevano le giornate nei grandi boulevard, specialmente perché l'artista realizza diverse tele di questo stesso soggetto, dipinto però a distanza di settimane e in diverse ore del giorno al fine di cogliere i diversi effetti della luce e dell'atmosfera. Il soggetto in questione è proprio uno dei boulevard nati con il piano urbanistico di Georges Eugène Haussmann (1809-1891) ed è, come si vede nel quadro, affollato di gente e di carrozze che comunicano la grande frenesia e dinamicità della capitale francese, così come è possibile notarla anche nel dipinto di Monet, *Le Rue Montorgueil à Paris. Fête du 30 juin 1878* (tra. it. "Festa nazionale, rue Montergueil a Parigi, 30 giugno 1878", 1878, fig.22).¹¹⁶

¹¹⁶ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 294.



Fig. 22 C. Monet, *Le Rue Montorgueil à Paris. Fête du 30 juin 1878*, 1878.

Il dipinto, realizzato in occasione della prima festa nazionale della Repubblica, mostra, anche in questo caso, una veduta di un paesaggio urbano osservato dall'alto e animato dai numerosi tricolori francesi oltre che dalla folla di persone scese nell'ampio viale per festeggiare.¹¹⁷ In questa opera, Monet, oltre a documentare l'abitudine della borghesia parigina di passare il proprio tempo nei locali che animavano gli ampi boulevard, documentò il momento che segnò la nascita di una società democratica nella Francia di fine Ottocento.¹¹⁸

Tema inerente alla realtà contemporanea della Parigi borghese e ricorrente nei quadri degli Impressionisti, soprattutto in quelli di Degas, fu quello del café, di cui si hanno numerose opere e documentazioni. I café furono da sempre luoghi di ritrovo della borghesia, la quale amava passarci il suo tempo libero; ma anche degli stessi artisti, i quali si ritrovavano proprio nei café per discutere e scambiarsi opinioni sulle diverse tendenze artistiche in voga nel panorama artistico parigino.¹¹⁹ Quasi tutti gli Impressionisti si dilettarono nella rappresentazione del tema del café, ma le maggiori testimonianze

¹¹⁷ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 358.

¹¹⁸ S.a., voce *La Rue Montorgueil, à Paris. Fête du 30 juin 1878*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/la-rue-montorgueil-paris-fete-du-30-juin-1878-10896>], (ultimo accesso: 07.08.2023).

¹¹⁹ J. Rewald, *La storia dell'impressionismo*, cit., p. 175.

arrivano, come già detto, da Degas che più volte si cimentò nel cogliere il trascorrere della vita mondana all'interno di questi luoghi di ritrovo e ozio cittadino, ne è un esempio *Femmes à la terrasse d'un café le soir* (trad. it "Donne in un caffè", 1877, fig. 23).¹²⁰



Fig. 23 E. Degas, *Femmes à la terrasse d'un café le soir*, 1877.

Lo sviluppo della rete ferroviaria durante il Secondo Impero, oltre a permettere ai borghesi parigini di spostarsi per le loro gite domenicali, permise anche agli artisti di recarsi in breve tempo e quante volte volevano, presso quei luoghi nei dintorni di Parigi che ritroviamo ripetutamente tra i soggetti delle loro opere; i luoghi in questione furono: Bougival, Chatou, Asnières, Argenteuil, Le Havre, Honfleur e tanti altri, come furono tantissime le opere in cui è possibile ammirare i paesaggi e gli scorci di queste località rurali non lontano dalla capitale.¹²¹ I due artisti che maggiormente possono vantare la presenza di vedute nella loro gamma di soggetti sono sicuramente Alfred Sisley e Camille Pissarro, infatti le opere *Villeneuve-la-Garenne* (trad. it. "Villaggio sulle rive della Senna, 1872, fig. 24) di Sisley e *Entrée du village de Voisins* (trad. it. "Entrata del villaggio di Voisins, 1872, fig. 25) di Pissarro sono un perfetto esempio di questa tendenza comune tra i pittori del gruppo ad immortalare scene di vita di campagna, al fine di spostarsi dalla frenesia della metropoli e concentrarsi maggiormente sugli effetti e le variazioni della luce colti *en plein air* e in diversi momenti del giorno.

¹²⁰ B. Denvir, *Impressionismo*, in "Arte & dossier", dossier n. 73, cit., p. 31

¹²¹ B. Denvir, *Impressionismo*, in "Arte & dossier", dossier n. 73, cit., pp. 32-33.



Fig. 24 A. Sisley, *Villeneuve-la-Garenne*, 1872.

Sisley era solito frequentare regolarmente le cittadine nei dintorni di Parigi, soprattutto tra gli anni '70 e gli anni '80 dell'Ottocento; nel 1872 in particolare oltre a lavorare ad Argenteuil e Bougival, si trova a dipingere a Villeneuve-la-Garenne nei pressi di Saint Denis, una delle mete più frequentate dai parigini in gita domenicale, dove realizza questa luminosa veduta, in cui il paesaggio è il vero protagonista.¹²²



Fig. 25 C. Pissarro, *Entrée du village de Voisins*, 1872.

Anche per Pissarro gli anni '70 dell'Ottocento costituirono un periodo in cui il pittore si trovò a soggiornare e a lavorare in diverse località di campagna vicino Parigi, dapprima a Louveciennes e in seguito a Pontoise, dove realizzò una serie di opere in cui, come in questo caso, il soggetto principale è un sentiero fiancheggiato da alberi, spesso colto in diverse ore della giornata e durante tutte quattro le stagioni.¹²³

¹²² G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 361.

¹²³ Ivi, p. 288.

È doveroso specificare che il gruppo degli Impressionisti fu un gruppo omogeneo solo in apparenza, in quanto ciascuno seguì un'evoluzione autonoma, specializzandosi nella rappresentazione di determinati contenuti, dunque, il repertorio dei soggetti di questi artisti è più ampio di quanto citato, infatti, tematiche quali il nudo o i ritratti furono ampiamente studiati da alcuni dei componenti del gruppo. Soffermandosi sul tema del nudo, vi dedicarono grande attenzione soprattutto Degas e Renoir, basti pensare infatti ai dieci pastelli che ritraggono «una sequenza di nudi femminili mentre fanno il bagno, si lavano, si asciugano, si pettinano e si lavano i capelli»¹²⁴ che Degas espose all'ultima mostra del 1886; o l'attenzione particolare che riservò Renoir al nudo sia prima che dopo il suo viaggio in Italia nel 1882, sebbene in modi diversi. Oltre al nudo, un altro genere trattato bene o male da tutti i componenti del gruppo, fu quello del ritratto, gli Impressionisti si cimentarono sia in autoritratti che in ritratti di famiglia, ma questo genere ispirò specialmente Degas, il quale si contraddistinse anche per un'ulteriore tematica ricorrente nelle sue opere, che diventò quasi un suo segno distintivo, ossia la raffigurazione delle ballerine e più in generale delle scene di balletto e di teatro.¹²⁵

3.3 – La tecnica

La tecnica impressionista fu uno degli aspetti maggiormente innovativi, rivoluzionari e, talvolta, criticati, del movimento. Se, per quanto riguarda i soggetti, l'Impressionismo creò, inizialmente, un certo scandalo in quanto rifiutava i soggetti storici o aneddotici, ovvero quelli prediletti dall'Accademia, per ricercare la vita semplice, dal punto di vista del metodo e della realizzazione, esso provocò sconcerto nell'opinione pubblica, poiché la tecnica utilizzata dai pittori venne giudicata come approssimativa, incompiuta e mediocre. La tecnica impressionista affonda le sue basi nel Realismo, come in parte anche per l'iconografia, sebbene lo superi per sperimentare direttamente le leggi ottiche su luce e colore che erano state appena scoperte in campo scientifico, in particolare la legge dei colori complementari e, dunque, per dare importanza al processo percettivo, ossia a ciò che avveniva nella retina piuttosto che nella mente. Ecco che le opere iniziano ad essere caratterizzate dalla presenza di macchie luminose di diversi colori e da una pennellata più ampia e corposa, vibrante e talvolta direzionata. Anche la gamma cromatica cambia, viene

¹²⁴ B. Denvir, *Impressionismo*, in "Arte & dossier", dossier n. 73, cit., p. 25.

¹²⁵ Ivi, pp. 25-28.

ridotta, gli Impressionisti rinunciano alla tavolozza utilizzata dai pittori romantici, per limitarsi all'uso dei colori brillanti dello spettro solare. I colori vengono impiegati puri, senza essere diluiti o mischiati, talvolta mescolati sulla tela, talvolta semplicemente giustapposti, tramite piccole pennellate che seguono le leggi ottiche dei colori complementari (rosso-verde, giallo-violetto, blu-arancio) in maniera spontanea e istintiva, priva del rigore scientifico che contraddistinguerà in seguito i neo-impressionisti. Secondo la poetica impressionista infatti «è l'occhio di chi osserva a una distanza adeguata a compiere la sintesi».¹²⁶ Se prendiamo in considerazione il quadro di Monet, *Le Gare Saint-Lazare* (trad. it. "La stazione di Saint-Lazare, 1877, fig. 26), possiamo affermare come nell'opera pur non essendo presente il colore nero, il nostro occhio riesce a percepirlo grazie alla giustapposizione da parte dell'artista di colori come il porpora, il viola scuro ed il blu, che nella nostra retina si uniscono dando origine ad una macchina omogenea di colore nero. Lo stesso vale per il bianco, che non viene utilizzato nell'opera, ma viene reso adoperando colori come il violetto ed il grigio. Questo perché gli Impressionisti si erano resi conto che nella realtà il bianco puro ed il nero puro non esistono, entrambi i colori infatti assorbono la colorazione degli oggetti che li circondano, e questo è il motivo per cui nelle loro opere non troveremo mai un bianco ottico, ma piuttosto un bianco "sporco" ossia realizzato con le tonalità di ciò che gli sta vicino. Vale altrettanto per le ombre, le quali non appariranno mai nere, bensì dotate di un colore proprio, più tendente al grigio scuro o al viola scuro, qualità che attribuisce profondità e qualità tridimensionale agli oggetti nelle opere di questi artisti.¹²⁷



Fig. 26 C. Monet, *Le Gare Saint-Lazare*, 1877.

¹²⁶ B. Denvir, *Impressionismo*, in "Arte & dossier", dossier n. 73, cit., p. 36.

¹²⁷ Ivi, pp. 35-37.

In conclusione, il principio alla base della tecnica impressionista può essere riassunto così:

Il tocco del pennello insegue le trasparenze dell'atmosfera, le ombre colorate, il timbro squillante di un fiore, di una macchia, di un riflesso di luce nell'acqua. È un continuo inseguirsi di impressioni veloci e di rapide trascrizioni cromatiche¹²⁸.

¹²⁸ M. Valsecchi, *Impressionisti e Postimpressionisti*, in "Atlante della Pittura", cit., p. 4.

CAPITOLO 4: I LUOGHI DELLA BORGHESIA PARIGINA NEI QUADRI IMPRESSIONISTI

4.1 – La Grenouillère

Nel capitolo precedente è stato sottolineato quanto gli Impressionisti si dedicarono a documentare le abitudini della borghesia parigina e la realtà contemporanea dell'epoca. La tendenza a rappresentare frequentemente queste due tematiche, portò i pittori ad immortalare più volte quelli che erano i luoghi mondani in cui la Parigi borghese amava passare il tempo libero o la domenica, amava oziare o divertirsi, sia nella capitale sia poco distante, ma sempre nel contesto dell'Île-de-France.

Uno di questi luoghi rinomati, La Grenouillère, compare in due delle opere più famose rispettivamente di Renoir e di Monet, dal nome analogo: *La Grenouillère* (1869, fig. 27 e 28). Si trattava di una località balneare sulle rive della Senna, in particolare a Croissy, a metà strada tra Chatou e Bougival, il cui nome significava letteralmente “stagno delle rane” e si ispirava, con molta probabilità, alle cosiddette *grenouilles* «giovani donne che, non sempre completamente gratis, si fanno ammirare in questa località».¹²⁹ Questo luogo di ritrovo, poco fuori dalla città, era molto popolare e frequentato dai parigini durante i fine settimana, soprattutto negli anni '60 dell'Ottocento; ed era provvisto di un ristorante con spiaggia e del caratteristico isolotto galleggiante, proprio tra le sponde della Senna, battezzato “il vaso di fiori” o il “camembert”.¹³⁰ Nel 1869 Monet e Renoir decisero di recarsi insieme proprio alla Grenouillère, attratti soprattutto dalla possibilità di analizzare e documentare gli effetti dello scintillio della luce del sole sull'acqua. I due amici posizionarono i cavalletti vicini e dipinsero diverse tele *en plein air*, stimolati dai piacevoli soggetti donati dal fiume con le sue imbarcazioni, dalle allegre comitive di bagnanti e dalle folle di gitanti. Proprio a Croissy nel 1869, potendosi dedicare allo studio del riverbero della luce sull'acqua, scoprirono che le ombre non sono nere, ma appaiono colorate da ciò che le circonda; e che il colore locale era in realtà solo una convenzione, in quanto ogni soggetto si presenta all'occhio con una tinta modificata a seconda

¹²⁹ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 28

¹³⁰ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 236

dell'ambiente circostante, della luce con cui è visto e delle condizioni atmosferiche.¹³¹ «È da questa stretta associazione che sarebbe poi emerso l'Impressionismo».¹³²



Figg. 27-28 P. Renoir, *La Grenouillère*, 1869; C. Monet, *La Grenouillère*, 1869.

I due artisti ritraggono lo stesso soggetto con un'inquadratura leggermente differente che nell'opera di Renoir è maggiormente ravvicinata sul gruppo di persone al centro della composizione, le quali vengono raffigurate anche con una certa attenzione alla resa materica degli abiti; a differenza di Monet che lascia più spazio proprio all'elemento dell'acqua con i suoi riflessi e realizza le figure in maniera meno definita e più mosca. La pennellata di Renoir risulta più leggera e morbida, con un tratto più lieve e meno coprente; e la tavolozza evidenzia tonalità più calde e delicate, differendo dal quadro di Monet più freddo e con pennellate più energiche e direzionate, volte a creare forti effetti di luce.¹³³ Renoir e Monet realizzarono diversi schizzi e diverse opere del paesaggio e delle scene di vita offerte dalla Grenouillère, ne sono un esempio *Baignade sur la Seine* (trad. it. "Bagno sulla Senna", 1868, fig. 29) e *Baigneurs à la Grenouillère* (trad. it. "Bagnanti alla Grenouillère", 1869, fig. 30), entrambe le opere mostrano come i due artisti si dilettarono a ritrarre questa località e i suoi visitatori da diverse angolazioni. L'opera di Renoir, a differenza della precedente, mostra un maggior interesse verso la folla di visitatori che chiacchera e si intrattiene, mentre Monet eseguì questo schizzo nel 1869, come preparazione ad un grande dipinto che intendeva esporre al *Salon* nel 1870.¹³⁴

¹³¹ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 201-203.

¹³² P. Pool, *Impressionismo*, cit., pp. 54-55.

¹³³ Ivi, p. 56.

¹³⁴ S.a., voce *Bagnanti a La Grenouillère*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www-nationalgallery-org-uk.translate.google.com/paintings/claude-monet-bathers-at-la-grenouillere?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=it&_x_tr_hl=it&_x_tr_pto=sc], (ultimo accesso: 09.09.2023).



Figg. 29-30 P. Renoir, *Baignade sur la Seine*, 1869; C. Monet, *Baigneurs à la Grenouillère*, 1869.

4.2 – Le Moulin de la Galette

Negli anni Settanta dell'Ottocento Renoir si dedicò a rappresentare la vita del proprio tempo, creando uno stile in cui i suoi personaggi sono *petits-bourgeoisie* comuni che si godono serenamente i loro svaghi caratteristici. In particolare il 1876 fu un anno fortunato per l'artista, durante il quale dipinse due delle sue opere più famose e di successo, tra cui *Bal au Moulin de la Galette* (trad. it. "Ballo al Moulin de la Galette", 1876, fig. 31).

È noto, infatti, che nella Parigi ottocentesca uno dei luoghi in cui la piccola borghesia usava passare il suo tempo era il Moulin de la Galette, locale sulla collina di Montmartre, in cui l'artista era solito portare la sua tela e passare il pomeriggio o la sera della domenica per ritrarre, proprio dal giardino del noto locale, le fanciulle che vi andavano a ballare.¹³⁵ Il Moulin de la Galette, nato intorno ai primi decenni dell'Ottocento, era un locale costituito da un ristorante, famoso per le sue *galaties* (frittelle) da cui prende il nome, e da una sala da ballo esterna caratterizzata dalla presenza di due mulini a vento, il *Blute fin* e il *Radet*, il biglietto d'ingresso costava 25 centesimi per gli uomini, mentre le donne potevano entrare gratuitamente, ma solo accompagnate.¹³⁶

Renoir, che amava l'ambiente bonario e libero del luogo, cercò nella sua opera di restituire all'osservatore l'atmosfera travolgente, gioiosa e spensierata del locale e soprattutto dei balli domenicali, in cui i frequentatori del Moulin de la Galette erano soliti

¹³⁵ P. Pool, *Impressionismo*, cit., pp. 152-56.

¹³⁶ S.a., voce *Il Moulin de la Galette*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.laviemoderne.it/dettluogo.php?idluogo=14&id=15&dove=parigi>], (ultimo accesso: 10.09.2023).

cimentarsi dalle tre del pomeriggio fino alla mezzanotte, alla luce dei lampioni che riecheggiano anche nel dipinto, occupandone la parte superiore.¹³⁷

Il pittore lavorò sull'opera e sui personaggi sfruttando gli effetti delle screziature, che la luce del sole creava filtrando tra le foglie e punteggiando di macchie luminose i volti delle persone. Le figure diventano dunque un mezzo per rappresentare gli effetti istantanei delle luci e delle ombre, che caratterizzano, probabilmente, un pomeriggio o una sera d'estate e che restituiscono l'armonia del momento.

Esistono due versioni della seguente opera, entrambe realizzate nel 1876, la tela più grande venne esposta alla terza mostra del gruppo, l'anno successivo e fu, in seguito, lasciata in eredità allo Stato da Caillebotte.¹³⁸



Fig. 31 P. Renoir, *Bal au Moulin de la Galette*, 1876.

4.3 – Les Tuileries

Le Tuileries sono un perfetto esempio di giardini alla francese, la cui origine risale al 1564, quando Caterina de' Medici (1519-1589) decise di far costruire una residenza di campagna, il palazzo delle Tuileries, con giardino, che avrebbe dovuto arricchire e abbellire la costruzione reale, nonostante la regina non vi abitò mai. Il terreno scelto si trovava fuori dalle mura di Parigi dove, fin dal Medioevo, si erano stabilite le cosiddette *Tuileries*, ossia le fabbriche di piastrelle, da cui presero il nome il palazzo e i giardini.

I giardini acquisirono il loro attuale aspetto con Luigi XIV (1638-1715) nel 1664 e sotto il progetto dell'architetto André Le Nôtre (1613-1700). Con il Re Sole il parco venne

¹³⁷ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 309.

¹³⁸ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 328-29.

completamente trasformato e aperto ad un pubblico selezionato. Nel secolo successivo subì diverse modifiche e venne parzialmente privatizzato, prima da Napoleone I (1769-1821) e poi dal nipote Napoleone III (1808-1873), fino al 1871 quando venne ufficialmente aperto a tutti i visitatori.¹³⁹

Il parco delle Tuileries è circondato da alcuni dei più importanti luoghi di Parigi: il Louvre, Place de la Concorde e Rue de Rivoli, oltre che dalla Senna; e fu nel corso della storia, assieme a place de la Concorde, luogo di avvenimenti rivoluzionari e di grande importanza storica, e da allora questi posti mantennero il loro aspetto abbastanza immutato. Le Nôtre organizzò il giardino in tre sequenze principali e questa struttura rimase la medesima nel corso dei secoli, inoltre, i lunghi viali del parco sono fiancheggiati da alberi e abbelliti da numerose statue che raffigurano eroi della mitologia, divinità, allegorie ed è addirittura presente un busto che ritrae Le Nôtre.¹⁴⁰

Nel 1862 Manet, che ricordiamo non prese mai parte al gruppo degli Impressionisti, dipinse *La musique aux Tuileries* (trad. it. “Musica alle Tuileries”, 1862, fig. 32), un’opera che per soggetto e per tecnica viene considerata il primo esempio di pittura moderna. Si tratta, infatti, del primo dipinto dell’artista raffigurante la vita contemporanea della Parigi ottocentesca, nonché di un primo esempio del suo interesse per il tempo libero urbano, tema che lo avrebbe accompagnato per sempre e così valse anche per gli Impressionisti. L’artista decise di rappresentare una folla benestante, tra cui compaiono diversi artisti e intellettuali, la quale si è riunita nei Giardini delle Tuileries per assistere ad uno dei concerti bisettimanali che vi si tenevano.¹⁴¹ I giardini, infatti, oltre ad essere il luogo in cui l’Imperatore era solito riunire la sua corte, erano l’ambientazione in cui due volte alla settimana si teneva un concerto frequentato in particolare da tutti i parigini alla moda e facoltosi.¹⁴² La particolarità dell’opera di Manet sta nel fatto che l’artista dipinse un episodio dell’esistenza quotidiana, senza attribuirgli tratti aneddotici o significati allegorici, ma restituendo semplicemente la vitalità mondana di un avvenimento cittadino

¹³⁹ S.a., voce *Du jardin royal au jardin public*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/du-jardin-royal-au-jardin-public>], (ultimo accesso: 10.09.2023).

¹⁴⁰ Ugo Stille (a cura di), *Parigi. Arte e cultura*, in “Guide Express”, Corriere della Sera, Milano 1992, pp. 60-61.

¹⁴¹ S.a., voce *Music in the Tuileries Gardens*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>], (ultimo accesso 12.08.2023).

¹⁴² G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 161.

condiviso e vissuto con gioia dai partecipanti. Nonostante l'innovazione dell'opera, durante il *Salon* del 1863, la giuria fu talmente severa che diversi artisti che erano soliti ad essere accettati, compreso Manet, furono rifiutati, e tale fu il destino del pittore e delle sue opere presentate. «Quest'arte è forse molto sincera ma non è sana, e non saremo noi a incaricarci di perorare la causa di Manet davanti alla giuria dell'esposizione»¹⁴³ questo fu uno dei giudizi espressi dai critici e rivolti all'operato di Manet, che venne addirittura definito «guazzabuglio di rosso, blu, giallo e nero che non è un colore ma la caricatura del colore»¹⁴⁴, in riferimento sia alla realizzazione di *La musique aux Tuileries*, sia alle tredici tele che il pittore dedicò ad una compagnia di ballerini spagnoli sempre nel 1862.¹⁴⁵



Fig. 32 É. Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862.

Oltre a Manet, anche due degli Impressionisti, ovvero Monet e Pissarro, si cimentarono nella rappresentazione dei Giardini delle Tuileries, benché in due periodi differenti. I due quadri che mostrano l'ambiente e l'atmosfera del parco sono *Les Tuileries* (1876, fig. 33) e *Le Jardin des Tuileries un après-midi d'hiver* (trad. it. "Il giardino delle Tuileries in un pomeriggio d'inverno, 1898, fig. 34). La prima veduta del parco venne realizzata da Monet nel 1876, anno in cui Victor Chocquet, grande collezionista di Cézanne e degli Impressionisti, mise a disposizione del pittore il suo appartamento al quinto piano di un edificio di Rue de Rivoli, che offrì all'artista, il quale amava portare la sua tela in loco e dipingere direttamente di fronte al suo soggetto, una splendida vista panoramica dei

¹⁴³ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 84.

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ S. Orienti, *Manet*, Sade/Sansoni, Firenze 1967, p. 12.

giardini.¹⁴⁶ L'inquadratura scelta dal pittore risulta essere appositamente elevata, al fine di escludere dalla composizione la frenetica vita di strada presente proprio sotto di lui; Monet ci dà dunque una vista direttamente sui giardini, nel pieno del loro sfarzo e sul *Pavillon de Flore*, che appare sulla sinistra e che oggi fa parte del Louvre.

Durante gli anni '70 del XIX secolo, Parigi era ancora in gran parte popolata da cantieri e rovine, sfortunato lascito causato dalla guerra franco prussiana e dalla Comune, anche nei giardini delle Tuileries, allora nel 1876, si sarebbero potute osservare le conseguenze di tali eventi. Il palazzo delle Tuileries, infatti, si trovava esattamente a fianco al *Pavillon de Flore*, ma sotto l'aspetto di una vera e propria rovina, in quanto subì un incendio proprio durante la Comune nel 1871, evento che portò alla sua demolizione nel 1883.¹⁴⁷ Monet, dunque, decise volontariamente di non includere all'interno della sua composizione la parte di Parigi ancora segnata dalla distruzione, per lasciare spazio e mostrare una Parigi di desiderio, una Parigi in cui i borghesi possono trascorrere il loro tempo libero e soddisfare i loro piaceri, in sostanza l'artista decise di rappresentare la bella vita nella città.¹⁴⁸



Fig. 33 C. Monet, *Les Tuileries*, 1876.

Anche Camille Pissarro, anni dopo, si dedicherà a dipingere le vedute dei giardini delle Tuileries, in particolare nel 1898 l'artista prese in affitto un appartamento proprio in Rue de Rivoli, lo stesso luogo in cui anche l'amico Monet vent'anni prima si impegnò nel

¹⁴⁶ S.a., voce *Monet Claude (1840-1926) Les Tuileries*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.marmottan.fr/notice/4016/>], (ultimo accesso: 12.03.2023).

¹⁴⁷ D. Zamani, *Monet. Orte – Ausstellungsrundgang // Exhibition Walkthrough*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.youtube.com/watch?v=zzna3Vz98Jw>], (ultimo accesso: 14.09.2023).

¹⁴⁸ *Ibidem*

ritrarre l'armonia di questo posto. La «vista superba sul giardino, il Louvre a sinistra, sullo sfondo le case sulle banchine dietro gli alberi, a destra il Dôme des Invalides e i campanili di Sainte-Clotilde dietro mille castagni»¹⁴⁹ come scriveva l'artista da Parigi, gli permise di realizzare, durante l'inverno e la primavera successivi, una serie di sei dipinti dei giardini delle Tuileries con Sainte-Clotilde sullo sfondo, colti durante le due diverse stagioni, per sottolinearne la differenza atmosferica e luminosa.¹⁵⁰



Fig. 34 C. Pissarro, *Le Jardin des Tuileries un après-midi d'hiver*, 1898.

4.4 – Le Bois de Boulogne

Il grande e frequentato parco parigino Bois de Boulogne a Ovest di Parigi, fu un tempo una riserva di caccia reale, in cui sia il re dei Franchi nel 600 sia Luigi XVI nel 1700 organizzavano le loro battute di caccia; durante il Secondo Impero questi novecento ettari di bosco furono trasformati da una grande rete di strade e sentieri e dalla realizzazione di un lago artificiale.¹⁵¹ In particolare, nel 1848 il parco passò nelle mani dello Stato che lo cedette alla Città di Parigi nel 1852, proprio durante il governo di Napoleone III, il quale decise di riorganizzare completamente la capitale francese, dotandola in ciascuno dei suoi punti cardinali di un giardino. Ad Est l'attenzione cadde sul Bois de Boulogne, malgrado esso durante la Rivoluzione fu distrutto e, nel 1814, anche occupato e saccheggiato da soldati inglesi e russi. Napoleone III affidò il compito di ricostruire e riorganizzare il

¹⁴⁹ S.a., voce *The Garden of the Tuileries on a Winter Afternoon*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437314>], (ultimo accesso: 14.09.2023).

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ Ugo Stille (a cura di), *Parigi. Arte e cultura*, in "Guide Express", cit., p. 8.

parco dapprima al paesaggista Louis-Sulpice Varé (1803-1883), poi sostituito da due ex collaboratori del barone Haussmann, i quali diressero i lavori.¹⁵²

Gli Impressionisti erano soliti frequentare il parco, in quanto faceva parte della vita e dell'esperienza parigina tanto quanto le stazioni ferroviarie o i grandi *boulevard*, tra di loro Renoir fece del Bois de Boulogne il soggetto di almeno due suoi dipinti. Nell'opera *Les Patineurs au Bois de Boulogne* (trad. it. "Pattinatori al Bois de Boulogne, 1868, fig. 35) l'artista rappresenta un paesaggio innevato che pullula di adulti e bambini parigini che pattinano sulla superficie del *Lac pour le patinage*, il lago per il pattinaggio, un piccolo lago artificiale situato a nord del Bois de Boulogne.

Il Bois de Boulogne fu trasformato da grande terreno boscoso in un parco dallo scenario pittoresco per il divertimento dei cittadini, sul modello dell'Hyde Park di Londra, sotto le direttive di Napoleone III, che offrì, dunque, ai parigini un invitante rifugio immerso nella natura idealizzata. Renoir in quest'opera fu in grado di suggerire e restituire sia l'ambiente rurale del parco, sia la Parigi moderna, e ciò grazie alla sua decisione di concentrarsi e ritrarre una parte non esattamente identficale del parco.¹⁵³



Fig. 35 P. Renoir, *Les Patineurs au Bois de Boulogne*, 1868.

Nel gruppo anche Berthe Morisot, cresciuta nel quartiere di Passy adiacente al parco, trovò ispirazione nelle vedute del Bois de Boulogne e nelle donne che frequentavano il

¹⁵² S.a., voce *Lieu Bois de Boulogne*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.paris.fr/lieux/bois-de-boulogne-2779], (ultimo accesso: 27.08.2023).

¹⁵³ J. Collins, voce *Renoir Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://publications.artic.edu/renoir/reader/paintingsanddrawings/section/135638], (ultimo accesso: 28.08.2023).

parco durante il loro tempo libero. *Jour d'été* (trad. it. “Giorno d'estate”, 1879, fig. 36) ne è un esempio, l'opera fu esposta nel 1880 durante la quinta mostra impressionista, assieme al quadro *Dans le Bois de Boulogne* (trad. it. “Nel Bois de Boulogne”, 1875), il quale rappresenta le stesse donne colte sempre nell'ambientazione del Bois de Boulogne. L'opera dell'artista mostra due donne appartenenti alla classe media parigina che trascorrono il loro tempo libero immerse nella natura addomesticata del parco. Morisot, oltre ad esibire questo momento di svago delle due giovani, riesce a cogliere con la sua pennellata a zig-zag i giochi di luce sulla superficie dell'acqua.¹⁵⁴



Fig. 36 B. Morisot, *Jour d'été*, 1879.

4.5 – I Cafè

I cafè influirono nella formazione degli Impressionisti con un'importanza tale a quella delle scuole e delle accademie, «questi locali furono i fori in cui nacquero e si svilupparono le idee che avrebbero generato l'arte moderna.»¹⁵⁵ In particolare al Cafè Guerbois e al Cafè de La Nouvelle Athènes, «vennero definiti gli orientamenti essenziali dell'Impressionismo»¹⁵⁶, oltre che le posizioni degli artisti in merito alla pittura *en plein air*, i cafè furono anche il luogo in cui il gruppo prese la decisione di affrontare la giuria del *Salon* e di organizzare una prima mostra collettiva. Durante questi dibattiti fu addirittura usato per la prima volta il termine “impressionismo”, nonostante ciò, in queste

¹⁵⁴ S.a., voce *Summer's Day*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/berthe-morisot-summer's-day], (ultimo accesso: 28.08.2023).

¹⁵⁵ J. Crespelle, *La vita quotidiana a Parigi al tempo degli Impressionisti*, in “Biblioteca della storia. Vite quotidiane”, vol. VI, Mondadori Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano 2022, p. 28.

¹⁵⁶ Ivi, p. 27.

conversazioni Monet e Renoir erano soliti a tenersi in disparte, Monet era di natura un uomo silenzioso, posato e un grande ascoltatore, mentre Renoir quando dipingeva lo faceva in maniera naturale, senza porsi alcun problema; queste dispute erano, invece, animate molto da Degas e Manet.¹⁵⁷

I nomi di questi café costituirono le varie tappe di evoluzione del movimento, a partire dalla Brasserie des Martyrs, dove Monet e Pissarro «ascoltavano con ammirazione e stupore»¹⁵⁸ i discorsi di Courbet, venendo così a conoscenza di un'altra forma d'arte oltre a quella accademica e scoprendo che l'arte del *Salon* poteva essere messa in discussione.¹⁵⁹ Al Guerbois definirono i principi dell'espressione della vita moderna, secondo l'ideale esaltato dal poeta Charles Baudelaire (1821-1867), infine alla Nouvelle Athènes il gruppo espresse il desiderio di comunicare attraverso il colore le trasformazioni volumetriche create dagli effetti della luce.¹⁶⁰

Il Guerbois fu scoperto da Manet nel 1863, in quanto era situato in grande-rue de Batignolles accanto al negozio in cui l'artista era solito comprare i colori; era un locale di periferia destinato a pranzi, banchetti e ai giocatori di biliardo, nonostante non fosse uno dei più eleganti, era comodo per Manet ed i suoi amici che abitavano quasi tutti nel quartiere Batignolles. Essi si incontravano al Guerbois ogni venerdì sera prima di cena, alle loro riunioni era comune trovare anche Renoir, Sisley e Degas, i quali si recavano al café anche durante gli altri giorni. Monet e Pissarro, invece, lo frequentavano poco a causa delle loro abitazioni più vicine alla periferia. La presenza di Manet, però, aveva attratto anche altri frequentatori al café, come scrittori, poeti e critici, tra i quali anche Nadar.¹⁶¹ Fu proprio presso questi luoghi di ritrovo che Degas, assiduo e partecipativo frequentatore, realizzò alcune delle sue opere più conosciute, come *L'absinthe* (trad. it. "L'assenzio", 1875-76, fig. 37).

¹⁵⁷ Ivi, pp. 93-94.

¹⁵⁸ Ivi, p. 24.

¹⁵⁹ S.a., voce *I Cafè*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.laviemoderne.it/luoghi-parigidett.php?id=5>], (ultimo accesso: 29.08.2023).

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ J. Crespelle, *La vita quotidiana a Parigi al tempo degli Impressionisti*, in "Biblioteca della storia. Vite quotidiane", vol. VI, cit., pp. 96-98.

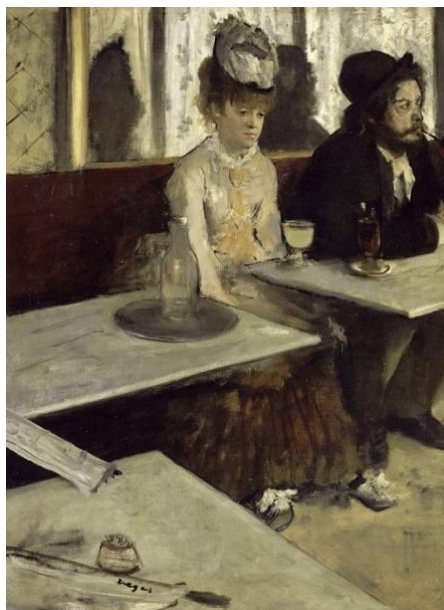


Fig. 37 E. Degas, *L'absinthe*, 1875-76.

L'opera è ambientata a La Nouvelle Athènes, luogo degli incontri alla moda e della bohème parigina e nuovo ritrovo degli Impressionisti dopo il Café Guerbois. L'inquadratura scelta da Degas restituisce l'idea di un'istantanea scattata dal vivo da un frequentatore seduto ad un tavolo vicino, nonostante l'artista realizzò il quadro in atelier e non sul posto, a seguito di un'attenta rielaborazione. La scena mostra una donna e un uomo seduti l'una a fianco all'altro, entrambi isolati in silenzio, con lo sguardo vuoto e assente, sul tavolo davanti alla donna è presente un bicchiere di assenzio «bevanda popolare tra la classe operaia parigina di fine secolo»¹⁶² ed è per questo che l'opera, al tempo, venne vista come una denuncia nei confronti di questa bevanda molto forte che, in seguito, sarà messa al bando a causa della sua pericolosità.¹⁶³

Gli eventi degli anni '70 dell'Ottocento come la guerra e la Comune, misero fine alla frequentazione presso il Guerbois e portarono gli artisti ad emigrare presso il café adottato dal loro agente Marcellin Desboutins (1823-1902), ossia La Nouvelle Athènes. Il café si trovava in Place Pigalle, era molto simile al Guerbois, ma si contraddistingueva per una *terrasse* che si affacciava direttamente sulla piazza ed era frequentato da tanti artisti, scrittori e giornalisti che abitavano nelle vicinanze e che vi passavano spesso la serata,

¹⁶² G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 92.

¹⁶³ S.a., voce *Dans un café*, risorsa accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/dans-un-cafe-1147>], (ultimo accesso: 29.08.2023).

talvolta continuando le loro discussioni oltre l'orario di chiusura.¹⁶⁴ Tra questi, Degas aveva l'abitudine di partecipare alla maggior parte delle discussioni e di passare al café tutte le serate. Al giorno d'oggi malgrado non restai più nulla di questi due locali: il Café Guerbois dopo essere stato trasformato in birreria fu demolito, mentre La Nouvelle Athènes, a seguito del progressivo abbandono avvenuto dopo la morte di Manet, divenne ritrovo di prostitute e protettori. Oggi è un qualsiasi café di Montmartre, ma dalla fama un po' particolare.¹⁶⁵

Nell'Ottocento il mondo dei café era accompagnato dal mondo dei Cafè-Concert (trad. it. "Caffè-concerto"), in particolare durante l'ultimo terzo del XIX secolo, prima dell'avvento del cinema erano i luoghi di divertimento popolare prediletti, erano di ogni genere e dappertutto, a Montmartre, negli Champs-Élysées e nei quartieri periferici. Il più assiduo frequentatore dei café-concert tra gli Impressionisti era Degas, il quale oltre a recarsi indifferentemente sia nei locali eleganti che in quelli popolari, rappresentava le scene di vita nei café-concert attratto dai nuovi temi offerti dall'illuminazione artificiale, dalla luce a gas.¹⁶⁶ Nonostante Degas fosse l'unico a dedicarsi così appassionatamente alla raffigurazione di scene al chiuso, all'interno, a differenza dei suoi amici Impressionisti che amavano ritrarre la vita naturale, in questo modo «raggiungeva lo scopo primario degli impressionisti, quello che li aveva riuniti intorno a Manet a partire dal 1863: la raffigurazione della vita moderna.»¹⁶⁷

Questo lo portò a dipingere l'opera *Le Café-Concert des Ambassadeurs* (trad. it. "Il caffè concerto Les Ambassadeurs, 1875-77, fig. 38). Il quadro è una delle composizioni più animate e vivaci dedicate al mondo dei café-concert, nei quali si esibivano artisti popolari molto amati dal pubblico, il café in questione è l'Ambassadeur, un locale all'aperto sugli Champs Élysées, molto amato dall'artista, del quale colse proprio i riflessi dei lampioni sullo sfondo, accentuando così la profondità dell'intera scena.¹⁶⁸

¹⁶⁴ J. Crespelle. *La vita quotidiana a Parigi al tempo degli impressionisti*, in "Biblioteca della storia. Vite quotidiane", vol. VI, cit., pp. 102-03.

¹⁶⁵ Ivi, p. 107.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 200-01.

¹⁶⁷ Ivi, p. 200.

¹⁶⁸ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 93.

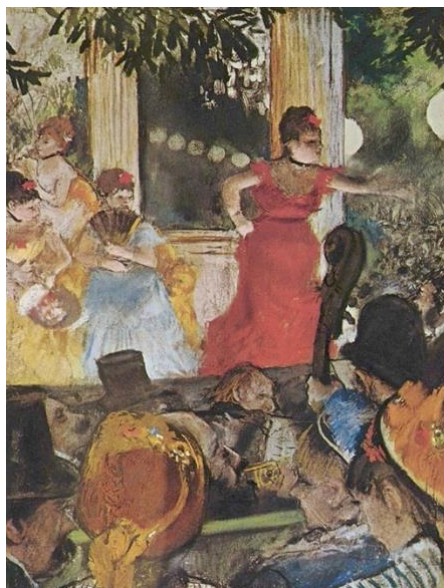


Fig. 38 E. Degas, *Le Café-Concert des Ambassadeurs*, 1876-77.

4.6 – Chatou

Nonostante l'epoca storica in cui i mezzi di trasporto scarseggiavano, da poco tempo molte periferie semi-rurali erano facilmente raggiungibili da Parigi grazie allo sviluppo della rete ferroviaria, che dalla metà dell'Ottocento, man mano, si era estesa attorno alla capitale.¹⁶⁹ Dal 1880, infatti, presso Chatou i due bracci della Senna erano attraversati dalla linea ferroviaria Parigi-Saint-Germain, la prima costruita in Francia, e ciò rese la cittadina una meta alla moda sia per la qualità della vita sia per trascorrere il proprio tempo libero. Molti parigini approfittavano di questi treni per potersi recare a Chatou o nelle vicinanze a trascorrere le loro gite domenicali.¹⁷⁰ Ecco che zone come Chatou, Bougival e Croissy che godevano delle preferenze del pubblico, fin dalla primavera erano brulicanti di parigini che amavano trascorrere le domeniche affollando le rive del fiume, dove facevano il bagno, praticavano canottaggio, pranzavano sull'erba o facevano bisboccia nelle taverne. In queste zone due locali erano divenuti particolarmente alla moda, uno di cui abbiamo già parlato e situato di fronte all'isola di Croissy, ovvero La Grenouillère, e l'altro il ristorante Fournaise, ubicato proprio nell'isola e molto vicino al ponte di Chatou.¹⁷¹ Nel ristorante l'atmosfera che si respirava era pressoché la stessa

¹⁶⁹ S.a., *Renoir*, in "Galleria d'arte", vol. I, cit., p. 25.

¹⁷⁰ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 201.

¹⁷¹ J. Crespelle, *La vita quotidiana a Parigi al tempo degli Impressionisti*, in "Biblioteca della storia. Vite quotidiane", vol. VI, cit., p. 163.

della Grenouillère, l'assidua clientela, costituita in larga parte da sportivi, era solita noleggiare canotti, fare il bagno nella Senna, e bere limonate su sedie impagliate sotto un tendone di tele a righe bianche e rosse. Tra i membri del gruppo Renoir fu un grande frequentatore del Fournaise, venne portato per la prima volta al ristorante dal principe Bibesco, e il posto impressionò l'artista tanto che vi tornò più volte a dipingere, specialmente tra il 1878 e il 1882. L'artista scriveva così del luogo «Ero sempre da Fournaise. Vi trovavo tutte le belle ragazze che volevo, per dipingere (...). Avevo portato molti clienti al Fournaise il quale, per riconoscenza, mi ordinò il suo ritratto e quello di sua figlia.»¹⁷² Proprio nel periodo che concerne la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 dell'Ottocento, Renoir toccò il vertice della sua opera realizzando una delle sue tele più grandi *Le déjeuner des canotiers* (trad. it. "Colazione dei canottieri", 1880-81, fig. 39) iniziata durante l'estate e che vede proprio il ristorante Fournaise come sfondo della scena.¹⁷³



Fig. 39 P. Renoir, *Le déjeuner des canotiers*, 1880-81.

L'opera mostra un gruppo di amici colto durante le luci mattutine del sole, esattamente sotto uno dei tendoni a righe bianche e rosse del ristorante Fournaise, che come abbiamo detto fu un popolare ritrovo per i membri dell'alta società, per poeti, attori, intellettuali e ovviamente canottieri. Come in *Bal au Moulin de la Galette* (fig. 30), l'atmosfera evocata dal pittore è quella conviviale e spontanea dei parigini nei momenti di piacere e divertimento. È risaputo infatti che tra i soggetti più amati dall'artista vi furono gli svaghi a cui si dedicavano i parigini presso le campagne nei dintorni di Parigi e proprio in queste

¹⁷² Ivi, p. 168.

¹⁷³ Ivi, pp. 167-68.

scene, gli Impressionisti riuscirono a far coincidere il loro interesse per la pittura all'aria aperta e il desiderio di ritrarre la vita contemporanea.¹⁷⁴

Opera che gode dello stesso clima è *Canottieri a Chatou* (trad. it. “Canottieri a Chatou, 1879, fig. 40), realizzata due anni prima rispetto a *Le déjeuner des canottiers*, mostra dei vogatori e delle donne intenti a trascorrere la giornata in barca lungo le rive della Senna, in particolare in primo piano sulla destra compare l'amico Caillebotte, esperto vogatore, viene ritratto con la classica divisa dei canottieri, maglietta bianca e cappello di paglia.¹⁷⁵ L'opera celebra «l'animato incontrarsi della gente all'aperto, in un'atmosfera che scintilla di sole e di gioia di vivere.»¹⁷⁶



Fig. 40 P. Renoir, *Canottieri à Chatou*, 1879.

4.7 – Bougival

A Ovest di Parigi, non lontano dalla capitale, la Senna forma un'ansa a ferro di cavallo che al tempo degli Impressionisti, racchiudeva una serie di villaggi caratterizzati da un'atmosfera fresca e chiara e ben collegati alla città dalle recenti e gettonate linee ferroviarie. La prima fermata della linea Paris-Saint-Germain fermava, come abbiamo visto in precedenza, a Chatou/Chailly, due piccoli centri abitati dove i borghesi parigini facevano erigere le loro ville vicino al fiume. La fermata successiva era Bougival, un villaggio più grande, frequentato da borghesi e canottieri come Chatou e che si estendeva

¹⁷⁴S.a., *Renoir*, in “Galleria d'arte”, vol. I, cit., pp. 22-25.

¹⁷⁵Ivi, p. 25.

¹⁷⁶J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 392.

sulla collina dominando la Senna. A Bougival trovarono dimora sia Claude Monet che Berthe Morisot. Monet abitò nella cittadina con la moglie ed il figlio al numero 2 di rue de la Vallée tra case vecchie e diversi cortili; grazie alla vicinanza di Bougival con Parigi, Monet poté continuare a cercare collezionisti interessati al suo lavoro. Berthe Morisot, invece, abitò a Bougival, durante il periodo in cui lei e la sua famiglia erano in attesa di vedere conclusa la costruzione della nuova casa di famiglia, durante il suo soggiorno a Bougival, l'artista abitò vicino al fiume e si dedicava alla pittura *en plein air* proprio nel giardino di casa, assieme alla piccola figlia.¹⁷⁷ Nel 1883 Renoir lavorò a Parigi e nei dintorni, in particolare a Bougival, dove la sua volontà di elaborare nei dipinti un «disegno più rilevato e sensibile, un colore che si condensa in fiotti sottili e perlacei»¹⁷⁸ diede origine a opere come *La danse à Bougival* (trad. it. “Ballo a Bougival”, 1883, fig. 41). Il quadro di Renoir, di dimensioni molto grandi, quasi a grandezza naturale, rappresenta un altro capitolo delle serie di opere rivolte alla celebrazione della vita francese di fine Ottocento. L'atmosfera del dipinto richiama quella gioiosa e mondana già mostrata in *Bal au Moulin de la Galette* e in *Le déjeuner des canotiers*. Il pittore oltre a ritrarre la festosa e spensierata scena di ballo, lascia spazio anche ai personaggi sullo sfondo, colti seduti sui tavolini del giardino alberato, dando in questo modo più profondità e movimento all'intera composizione.¹⁷⁹

¹⁷⁷ S.a., voce *Bougival*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.laviemoderne.it/luoghi-fuoriparigidett.php?id=19>], (ultimo accesso: 29.08.2023).

¹⁷⁸ E. Fezzi, *Renoir*, cit., p. 25.

¹⁷⁹ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 318.



Fig. 41 P. Renoir, *La danse à Bougival*, 1883.

Tra il 1872 e il 1877 anche Alfred Sisley visse lungo le rive della Senna, a Ovest di Parigi, in una zona in cui il paesaggio pittoresco attirò diversi artisti della cerchia. Lavorò ad Argenteuil, Port-Marly, Pontoise, Saint-Germain e Bougival, in queste zone Sisley fu ispirato dal fiume e dalla campagna circostante e ciò lo portò a dipingere nel 1875 *La Seine à Bougival* (tra. it. “La Senna a Bougival, 1875, fig. 42). La cittadina di Bougival con il bel tempo era animata da numerosi escursionisti e canottieri, che come a Chatou erano soliti fare giri in barca e vogare lungo la Senna, ma nella scena rappresentata Sisley decise di evocare la tranquillità piuttosto che l'affollamento di parigini e mostra, infatti, solo una manciata di persone lungo la riva del fiume. L'artista pone l'accento sulla schiera di alberi che oltre a ravvivare la composizione, conduce lo sguardo in lontananza.¹⁸⁰

¹⁸⁰ S.a., voce *The Seine at Bougival*, risorsa accessibile all'indirizzo [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/901617>], (ultimo accesso: 29.08.2023).



Fig. 42 A. Sisley, *La Seine à Bougival*, 1873.

4.8 – Argenteuil

«Non c'è forse luogo che si identifichi con l'Impressionismo più di Argenteuil»¹⁸¹

Come abbiamo già detto, i nuovi collegamenti ferroviari, costruiti a partire dagli anni Cinquanta, avvicinarono la capitale ai piccoli paesi circostanti, e permisero ai pittori, all'epoca privi di mezzi, di recarsi ogni qualvolta volessero in mezzo al verde della campagna francese. Presso la Gare de l'Est partivano ogni ora diversi treni diretti oltre che a Bougival, Chatou, Asnières ad Argenteuil e ad altre località lungo la Senna.¹⁸²

Argenteuil, sobborgo nell'Île-de-France a dieci chilometri a nord-est di Parigi, fu uno dei luoghi che più si identificò con l'Impressionismo, non a caso furono diversi i pittori impressionisti che accolse a dipingere i paesaggi, a partire dal 1871 quando Claude Monet, assieme alla moglie e al figlio, si trasferì nella cittadina a seguito della guerra franco-prussiana. Ai tempi la cittadina veniva descritta come «una città molto graziosa situata in una posizione piacevole, adagiata su una collina coltivata a vigneti che scende sino alla riva destra della Senna.»¹⁸³ Monet abitò e lavorò ad Argenteuil fino al 1878, in questa cittadina l'artista e la sua famiglia poterono per la prima volta vivere negli agi borghesi, grazie sia al denaro della moglie sia all'eredità che il padre lasciò al pittore. Fino al 1875 circa la famiglia visse senza preoccupazioni, seguendo lo stile di vita della “bonne bourgeoisie”, ovvero della buona borghesia, agiatezza che si rifletté anche nei

¹⁸¹ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 297.

¹⁸² C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., pp. 25-26.

¹⁸³ Ivi, p. 35.

dipinti dell'artista di quel periodo, i quali mostrano sostanzialmente scene di vita familiare come l'opera *Le Déjeuner* (trad. it. "La colazione", 1873, fig. 43), in cui l'artista mostra la moglie ed il figlio all'interno del loro giardino ben curato e provvisto di una tavola ben imbandita.¹⁸⁴

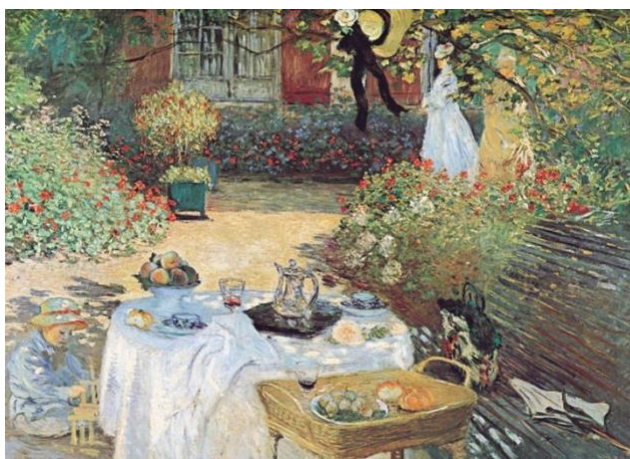


Fig. 43 C. Monet, *Le Déjeuner*, 1873.

Ciò che rende affascinante e particolare la scena è l'impressione di immediatezza che restituisce l'artista, Monet semplicemente evoca una scena di vita familiare nella sua spontaneità e istantaneità, anche in questo caso il pittore realizza l'obiettivo impressionista di ritrarre la vita moderna.¹⁸⁵ Monet riuscì a restituire un attimo fugace e passeggero grazie alla sua volontà di dipingere all'aperto, egli infatti imparò che:

tutto ciò che viene dipinto direttamente e sul posto, all'aperto possiede una forza e una vitalità del tratto che non può essere raggiunta in studio [...] il pittore che lavora all'aperto è costretto ai continui mutamenti dell'ambiente circostante e della luce¹⁸⁶.

Le attività di svago e divertimento che si svolgevano lungo la Senna variavano a seconda dei diversi punti del fiume, se a Chatou e ad Asnières andavano per la maggiore canottieri e vogatori, Argenteuil divenne un importante centro velico e sede di numerose regate, e in effetti la navigazione a vela è il soggetto di molti dipinti di Monet.¹⁸⁷ Infatti anche Argenteuil, come gli altri sobborghi parigini, costituiva una meta abituale per le gite domenicali dei parigini, la cittadina era provvista di locali e bagni, vi si svolgevano

¹⁸⁴ Ivi, pp. 35-36.

¹⁸⁵ S.a., voce *Le Déjeuner: panneau décoratif*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-panneau-decoratif-10898>], (ultimo accesso: 30.08.2023).

¹⁸⁶ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 25.

¹⁸⁷ S.a., *Renoir*, in "Galleria d'arte", vol. I, cit., p. 25.

numerose regate con eleganti borghesi e tutto ciò offrì agli Impressionisti un gran numero di motivi e scene da ritratti durante gli anni in cui abitarono e frequentarono la città, un esempio l'opera di Monet *Régates à Argenteuil* (trad. it. "Regate ad Argenteuil", 1872, fig. 44).¹⁸⁸



Fig. 44 C. Monet, *Régates à Argenteuil*, 1872.

Le imbarcazioni si sfidavano ad Argenteuil dal 1850, dato che la Senna in questo punto forma un bacino che costituisce la distesa d'acqua più vasta della regione, ciò attirava nella località un gran numero di turisti e concorrenti, soprattutto durante la domenica. Monet realizzò il dipinto due anni prima della nascita dell'Impressionismo, nonostante ciò nell'opera sono già presenti tutti gli aspetti fondamentali della corrente pittorica, specialmente la pennellata spezzata e veloce, con la quale l'artista cercò di imprimere nella tela lo scorrere dell'acqua e il continuo movimento dell'aria.¹⁸⁹

¹⁸⁸ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 35.

¹⁸⁹ S.a., voce *Régates à Argenteuil*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/regates-argenteuil-1089>], (ultimo accesso: 30.08.2023).

CAPITOLO 5: UNA PROPOSTA DI ITINERARIO TURISTICO

5.1 – Introduzione all'itinerario

Partendo dal concetto secondo cui «gli itinerari e le particolarizzazioni degli individui e dei gruppi sono singolari e diversificati, sia per spettro di possibilità attuali, sia per lo scorrere del tempo della vita o per lo snodarsi delle epoche»¹⁹⁰ e dallo studio di alcune destinazioni in voga durante il XIX secolo in Francia, più precisamente nell'Île de France e portate alla luce soprattutto dall'operato artistico dei pittori impressionisti, si propone ora un itinerario turistico finalizzato alla scoperta della Parigi degli Impressionisti.

L'itinerario in questione offre un percorso turistico che ha come destinazione la città di Parigi, con il fine di unire la visita alle più popolari e importanti attrazioni della città, con la visita dei luoghi, dei locali e delle cittadine che maggiormente hanno contraddistinto la corrente artistica impressionista, diventando parte fondamentale della vita quotidiana degli stessi artisti e contemporaneamente soggetti delle loro opere. L'obiettivo di questa proposta è quello di permettere al turista, qualora fosse interessato, di ripercorrere le tappe fondamentali che segnarono la storia dell'Impressionismo, tramite il viaggio e la conoscenza dei luoghi simbolo della Parigi ottocentesca e della borghesia parigina, luoghi a lungo immortalati dai pittori, non solo impressionisti. A tal proposito, la proposta turistica ideata si rivolge ad una determinata tipologia di pubblico, a coloro che, naturalmente, possiedono un qualche interesse artistico, storico e culturale, o che sono appassionati di storia dell'arte o di pittura, a coloro che dopo aver già visto Parigi per la prima volta, sono interessati a visitarla seguendo un percorso meno convenzionale, o ancora a studenti, per esempio, che intendono approfondire i loro studi, vivendo in prima persona ciò che imparano in classe, proprio perché «passeggiando per Parigi si trovano ovunque le tracce di un lontano passato storico.»¹⁹¹

¹⁹⁰ A. Simonicca (a cura di), *Turismo fra discorso, narrativa e potere*, in “La Ricerca Folklorica. Antropologia del turismo”, n. 56, 2007, p. 7, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.jstor.org/stable/40205577?searchText=simonicca&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dsimonicca&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad1c00efdb54c6fd75accbe5f4fb84552], (ultimo accesso: 14.09.2023).

¹⁹¹ S.a., *Parigi* – Guide Marco Polo, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1991, p. 10.

«Il luogo (qualunque luogo) diviene significativo solo a partire dall'insieme delle caratteristiche che lo differenziano da altri»¹⁹²: a partire da questa affermazione è necessario specificare che Parigi, in quanto destinazione turistica, possiede numerosi fattori di attrazione che portano il turista a sceglierla in quanto meta del viaggio, si tratta soprattutto di musei e centri culturali, di zone, locali e iniziative dedicate al tempo libero, quanto del fatto che si tratta di una capitale europea, per questo meta molto ambita. Tanto importante è anche l'immagine turistica che possiede una destinazione, e quella di Parigi è sicuramente positiva, tale da essere definita «La città della gioia di vivere e dell'avventura, dell'arte della cultura, della cucina raffinata, delle feste e dei divertimenti»¹⁹³: sono infatti tantissimi i turisti che ogni anno godono della bellezza e della rinomanza della città, e ancora più persone nutrono, invece, il sogno di visitarla prima o poi.¹⁹⁴

La proposta di itinerario turistico prende in considerazione, oltre alle tappe e ai luoghi d'interesse, anche aspetti come lo spostamento tra le varie mete e la spesa turistica in un percorso articolato in cinque giorni tra Parigi e i sobborghi dell'Île de France, per rendere in questo modo l'offerta più completa e accessibile. Durante i primi giorni del soggiorno l'itinerario propone prima una serie di visite alle attrazioni culturali di maggiore importanza, coniugate alla visione di quei luoghi della città che hanno fatto la storia dell'Impressionismo, per poi recarsi appena fuori la capitale, nelle cittadine adiacenti e maggiormente popolari nella Parigi dell'epoca, ma ancora ampiamente frequentate in quanto ben collegate e vicine al centro della metropoli.

5.2 – Primo giorno

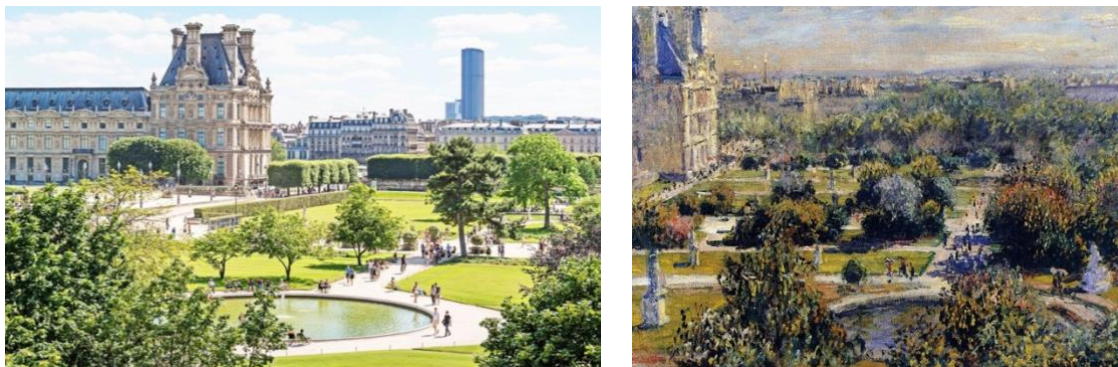
A partire dal primo giorno il percorso propone di iniziare, sia per coloro che l'hanno già visitato, sia per coloro i quali è la prima volta, dal Louvre. È risaputo quanto il museo sia vasto e quanto richieda tempo per essere visto nella sua totalità, per questo può essere un buon punto di partenza anche per chi c'è già stato e soprattutto perché è situato nella zona

¹⁹² A. Simonicca (a cura di), *Turismo fra discorso, narrativa e potere*, in “La Ricerca Folklorica. Antropologia del turismo”, cit., p. 12, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.jstor.org/stable/40205577?searchText=simonicca&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dsimonicca&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad1c00efdb54c6fd75accbe5f4fb84552], (ultimo accesso: 14.09.2023).

¹⁹³ S.a., *Parigi* – Guide Marco Polo, cit., p. 5.

¹⁹⁴ *Ibidem*

centrale della metropoli ed è ben collegato con le zone di interesse limitrofe. Il grande e prestigioso museo acquisì la sua funzione attuale soltanto con la Rivoluzione Francese durante la fine del XVIII secolo e fu, nel corso dell'Ottocento, metà abituale degli artisti che cercavano di imparare dai grandi maestri.¹⁹⁵



Figg. 45-46 Veduta esterna del Louvre e delle Tuileries; C. Monet, *Le Tuileries*, 1876.

La mattinata del primo giorno prevede dunque una visita al Louvre dalle 8:30 alle 11:00; il museo è situato in prossimità di diverse fermate della metro, le più vicine sono le fermate Pyramides e Palais Royal Musée du Louvre; ed è situato appunto davanti ai Giardini delle Tuileries, gli stessi giardini che Manet ritrasse in *La musique aux Tuileries*. Esattamente a fianco ai giardini si può passeggiare tra i palazzi di Rue de Rivoli, la medesima via in cui Monet nel 1876 e Pissarro nel 1889, affittarono un appartamento da cui ritrarre i giardini da una prospettiva privilegiata, dalla quale realizzarono *Les Tuileries* (fig. 46) e *Le Jardin des Tuileries un après-midi d'hiver* (fig. 48).



Figg. 47-48 Veduta dei Giardini delle Tuileries; C. Pissarro, *Le Jardin des Tuileries un après-midi d'hiver*, 1898.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 42-43.

Dalle 11:00 alle 11:30, a seguito della visita al museo, si potrà passeggiare proprio per i Giardini delle Tuileries, tramite i quali è possibile arrivare al Musée d'Orsay in soli 13 minuti a piedi; situato sull'altra sponda della Senna, conserva una rinomata collezione di opere impressioniste, in cui compaiono anche *Bal au Moulin de la Galette* e *Le Déjeuner des canotiers*; per vederle è necessario pagare un biglietto d'accesso di €16, senza riduzioni.¹⁹⁶ Dunque, l'itinerario prosegue con la visita al museo che impegnerà i visitatori dalle 11:30 alle 13:30.

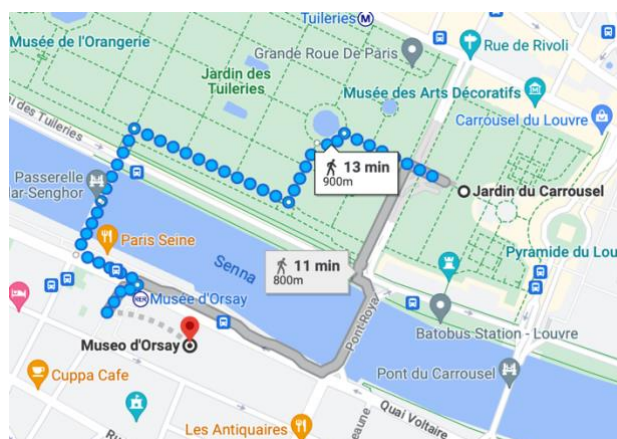


Fig. 49 Itinerario che attraversa i Giardini delle Tuileries per arrivare al Musée d'Orsay.

Al termine della visita al museo ci si incamminerà verso Place de la Concorde, la piazza più grande di Parigi, una continuazione delle Tuileries e preludio degli Champs-Élysées¹⁹⁷, dove è prevista una pausa pranzo di un'ora, dalle 13:30 alle 14:30. Trascorsa la pausa pranzo, la prossimità a Place de la Concorde ci permette di visitare il bar Les Ambassadeurs, scenario in cui è colta l'opera di Degas *Le Café-Concert des Ambassadeurs* (fig. 52).

¹⁹⁶ S.a., *Parigi* – Guide Marco Polo, cit., p. 45.

¹⁹⁷ S.a., voce *Place de la Concorde*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.touringclub.it/destinazione/localita/urbanistica/201219/place-de-la-concorde-parigi-louvre-les-halles], (ultimo accesso: 18.09.2023).

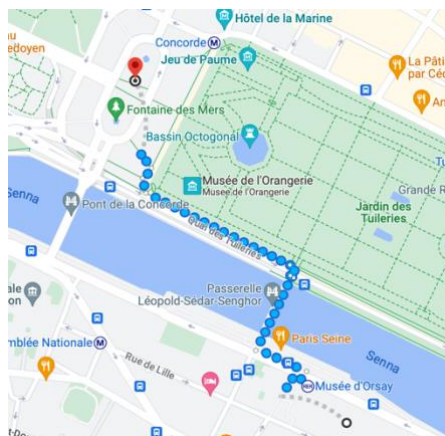


Fig. 50 Itinerario dal Musée d'Orsay a Place de la Concorde.



Figg. 51-52 Sala interna del bar Les Ambassadeur; E. Degas, *Le Café-Concert des Ambassadeurs*, 1876-77.

Il locale nel corso dell'Ottocento fu un rinomato café-concert all'aperto che attirava la ricca borghesia, oltre ad artisti come Degas e Toulouse-Lautrec.¹⁹⁸ Ad oggi l'Ambassadeurs, a differenza del Guerbois e della Nouvelle Athènes di cui non resta nulla, è il bar dell'Hôtel de Crillon, dotato di una terrazza sotto i portici attira sia i parigini che i turisti e rappresenta «la quintessenza dello spirito di Parigi.»¹⁹⁹ Dal locale è possibile raggiungere la parte più occidentale dei Giardini delle Tuileries, delimitata dal Musée de l'Orangerie, famoso per ospitare le grandi tele di ninfee di Monet e visitabile pagando un biglietto di €12,50; presso il quale è prevista una visita di due ore, precisamente dalle 15:00 alle 17:00.

Dalle 17:00 in poi l'itinerario propone una bella passeggiata lungo gli Champs-Élysées. Il noto viale lungo 2 chilometri venne progettato da Le Nôtre nel XVII secolo, ed oltre a

¹⁹⁸ G. Crepaldi (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, cit., p. 93.

¹⁹⁹ S.a., voce *Bar Les Ambassadeurs* risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.rosewoodhotels.com/en/hotel-de-crillon/dining/bar-les-ambassadeurs>], (ultimo accesso: 18.09.2023).

ospitare maestosi monumenti è una delle più famose vie dello shopping²⁰⁰; presso gli Champs-Élysées è possibile, infatti, fare shopping nei numerosi negozi di lusso o riposarsi nei vari bar e locali; per poi arrivare all’Arc de Triomphe verso le 18:00. Per concludere la giornata è prevista una visita, di circa mezz’ora, all’Arc de Triomphe sul quale è possibile salire pagando un biglietto di €13 e godersi una vista a 360° gradi su Parigi.

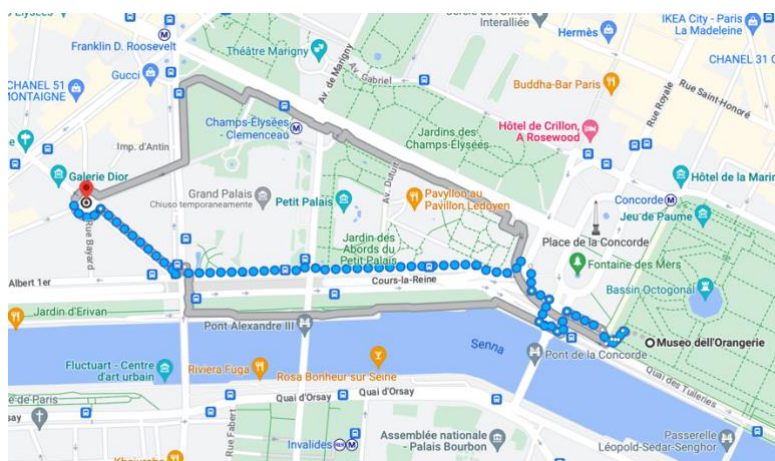


Fig. 53 Itinerario dal Musée de l’Orangerie agli Champs-Élysées.

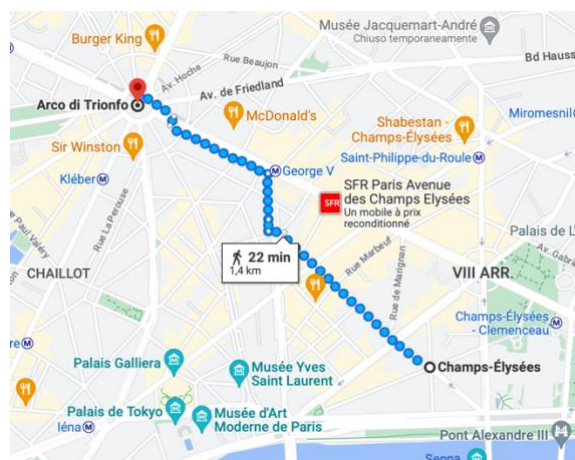


Fig. 54 Itinerario dagli Champs-Élysées all’Arc de Triomphe.

²⁰⁰ S.a., voce *All you need to know about the Champs-Élysées*, risorsa online accessibile all’indirizzo [https://parisjetaime.com/eng/article/all-you-need-to-know-about-the-champs-elysees-a708], (ultimo accesso: 18.09.2023).

5.3 – Secondo giorno

La seconda giornata avrà come fulcro Montmartre, rinomato per essere il quartiere degli artisti e facilissimo da raggiungere in metropolitana. Prendendo sempre come riferimento la stazione di Saint Lazare, in quanto una delle principali della città, è possibile arrivare a Montmartre tramite la linea 12 della metro (Mairie D'aubervilliers), scendendo alla fermata Abbesses, che si trova a soli 6 minuti a piedi dalla piazza principale e a 9 minuti dalla popolare basilica, il biglietto costa solo €2,10 ed è valido per tutti i mezzi pubblici che viaggiano entro la zona 1 e la zona 2. Date queste premesse, partendo da Saint-Lazare alle 10:00, si arriverà in pochi minuti presso il quartiere, dove fino alle 12.30 è previsto un tour della zona, che include anche la visita alla basilica del Sacré Coeur e alla Place du Tertre.

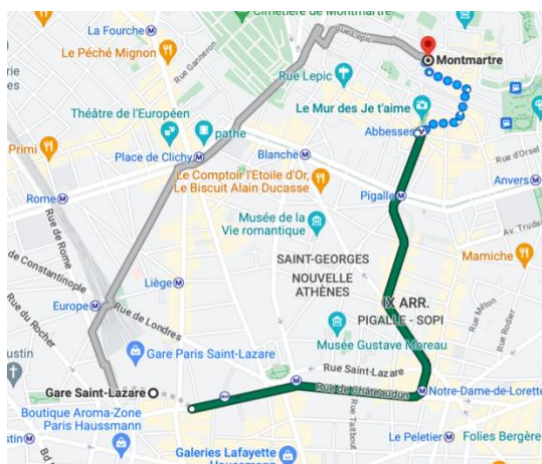


Fig. 55 Itinerario dalla Gare Saint-Lazare alla stazione Abbesses.

Il quartiere di Montmartre è perfetto per essere girato interamente a piedi, la piazza principale, Place du Tertre, è sempre affollata da artisti e caricaturisti che si posizionano lì con il loro cavalletto, vicinissima alla basilica del Sacré Coeur, la piazza offre una bellissima vista sulle sue cupole.²⁰¹ La basilica è visitabile gratuitamente ad eccezione della cupola, per la quale è necessario pagare un biglietto di €5, ma la chiesa sorgendo su una collinetta offre già una grande vista su tutta Parigi.

²⁰¹ S.a., voce *Place du Tertre*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.touringclub.it/destinazione/localita/urbanistica/201171/place-du-tertre-parigi-montmartre-e-pigalle], (ultimo accesso: 17.09.2023).

Una volta visitato il quartiere, ci si recherà a mangiare presso uno dei maggiori luoghi di interesse a Montmartre, ovvero il Moulin de la Galette, presso il quale ci si fermerà, sia per godersi il pasto che il luogo dalle 12.30 alle 14:30.

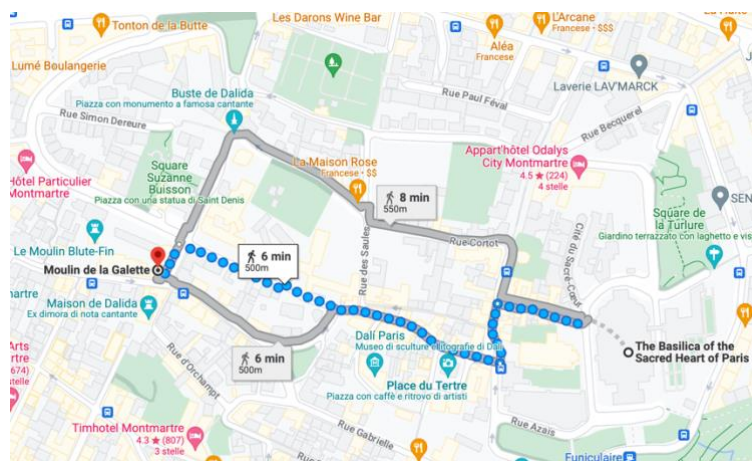
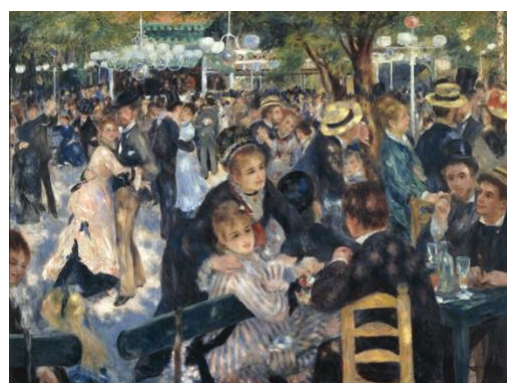


Fig. 56 Itinerario dalla Basilica del Sacré Coeur al Moulin de la Galette.

Il Moulin de la Galette durante il XIX secolo ospitava una taverna popolare dove tantissimi parigini amavano ritrovarsi, nel suo spazio esterno Renoir ambientò *Bal au Moulin de la Galette* (fig. 58). Oggi del locale rimane un ristorante provvisto anche di due terrazze esterne in cui mangiare riassaporando lo stile da taverna dell'epoca.²⁰² All'esterno si può ancora osservare uno dei due mulini, il *Blute fin*, che nell'Ottocento caratterizzavano il locale e da cui, in parte, prese il nome.



Figg. 57-58 Veduta esterna del Moulin de la Galette; P. Renoir, *Bal au Moulin de la Galette*, 1876.

²⁰² S.a., voce *Histoire du Moulin*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.moulindelegalettoparis.com/o/histoire-du-moulin/], (ultimo accesso: 17.09.2023).

A seguito della visita al Moulin de la Galette, l'itinerario propone una passeggiata lungo il Boulevard de Clichy durante la quale osservare il Moulin Rouge, raggiungibile percorrendo solo 8 minuti a piedi dal Moulin de la Galette; e Place Pigalle. Nonostante la cui apertura risale al 1889, dunque agli anni finali del movimento, il Moulin Rouge fu un popolare locale notturno, molto frequentato e talvolta anche immortalato da artisti come Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).²⁰³ Nel quartiere Pigalle si trovava anche il famoso Café de la Nouvelle Athènes, ambientazione del famoso *L'absinthe* di Degas. Del Café attualmente non c'è più traccia, ma è possibile osservarne la sua originaria ubicazione in Place de Pigalle, passeggiando lungo il Boulevard de Clichy. La passeggiata lungo il boulevard e la scoperta dei luoghi di interesse che animano il quartiere Pigalle, terrà impegnati i visitatori dalle 14:30 alle 15:30.

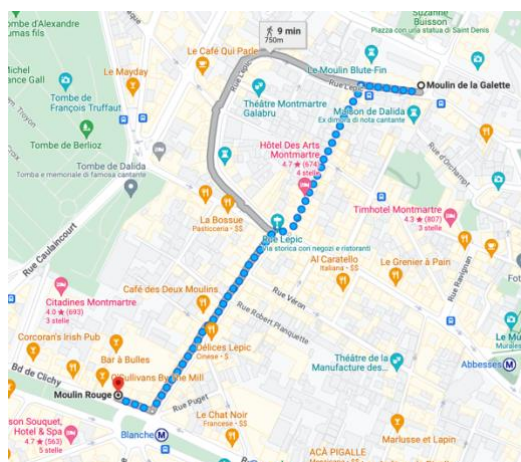


Fig. 59 Itinerario dal Moulin de la Galette al Moulin Rouge.

²⁰³ S.a., voce *At the Moulin Rouge*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.artic.edu/artworks/61128/at-the-moulin-rouge], (ultimo accesso: 18.09.2023).

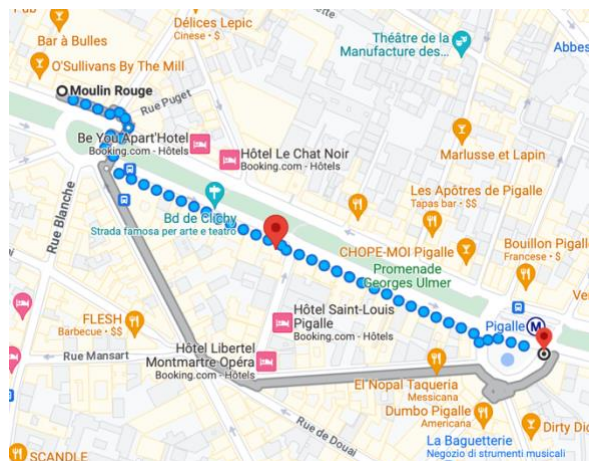


Fig. 60 Itinerario dal Moulin de la Galette a Place Pigalle.

Place Pigalle è un ottimo punto da cui raggiungere il quartiere Batignolles, prendendo sempre la linea 12 della metro, dalla stazione Pigalle alla fermata Rome. Alle 16:00, dunque, si raggiungerà il quartiere Batignolles, dove i visitatori trascorreranno il loro tempo fino alle 18:30 alla scoperta dell'ex studio di Manet, del Café Guerbois e delle vie che ospitarono i seguaci dell'artista, nonché il Gruppo di Batignolles. Per quanto riguarda il Café Guerbois, tale locale attualmente non esiste più, ma al numero 9 di avenue de Clichy si può trovare una targa commemorativa in suo onore, a soli 8 minuti a piedi dalla fermata Rome della metro.²⁰⁴

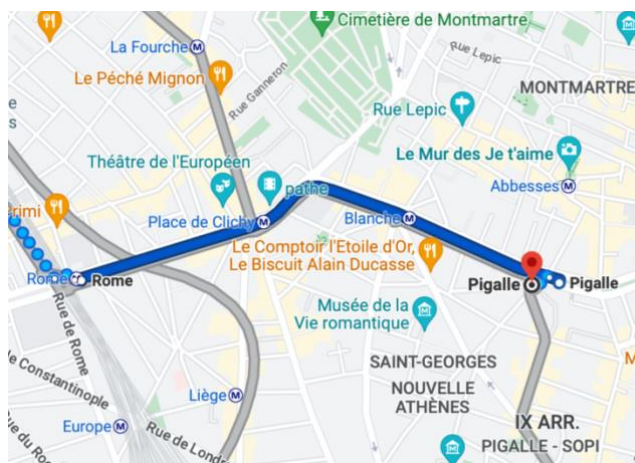


Fig. 61 Itinerario dalla stazione Pigalle alla stazione Rome, linea 12 della metro.

Alle 19:00 è prevista, invece, per concludere la giornata una cena al Moulin Rouge, presso il quale a partire dalle 21 è anche possibile assistere al primo spettacolo serale. Il Moulin

²⁰⁴ J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, cit., p. 175.

Rouge è raggiungibile in 4 minuti, prendendo la metro, dalla stazione Rome alla stazione Blanche.

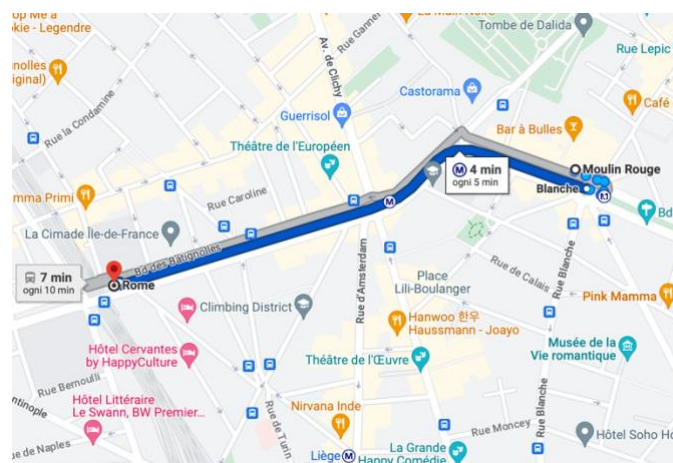


Fig.62 Itinerario dalla stazione Rome alla stazione Blanche.

5.4 – Terzo giorno

Durante il terzo giorno l'itinerario prosegue con la visita ad una delle tappe fondamentali di Parigi, la Tour Eiffel, presso la quale è previsto rimanere dalle 9:00 alle 11:00, considerando la grande affluenza di persone sia per accedervi che per salirvi. La struttura si trova ad Ovest di Parigi e dà immediatamente sulla Senna, vi si accede direttamente dai giardini adiacenti, i quali possono essere percorsi a partire dai giardini Champ de Mars, collegati direttamente ai Jardin de la Tour Eiffel. La fermata più vicina ai giardini è École Militaire, alla quale si può arrivare tramite la linea 80 dei bus, che impiega solo 18 minuti ad arrivare da Gare Saint-Lazare. La Tour Eiffel è visitabile salendo fino al secondo piano a piedi o tramite ascensore, o fino alla vetta solo tramite ascensore, è aperta tutti i giorni dalle 9:30 alle 22:45, ma gli orari possono essere modificati, come anche l'accesso al piano più alto, in caso di maltempo o di traffico intenso lungo la salita. È consigliabile prenotare prima la visita per evitare le lunghe code; il biglietto d'accesso è leggermente costoso e varia da un minimo di €11,30 a un massimo di €28,30, a seconda del servizio che si sceglie.²⁰⁵

²⁰⁵ S.a., voce *Tariffe e orari*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.toureffel.paris/it/tariffe-orari>], (ultimo accesso: 18.09.2023).

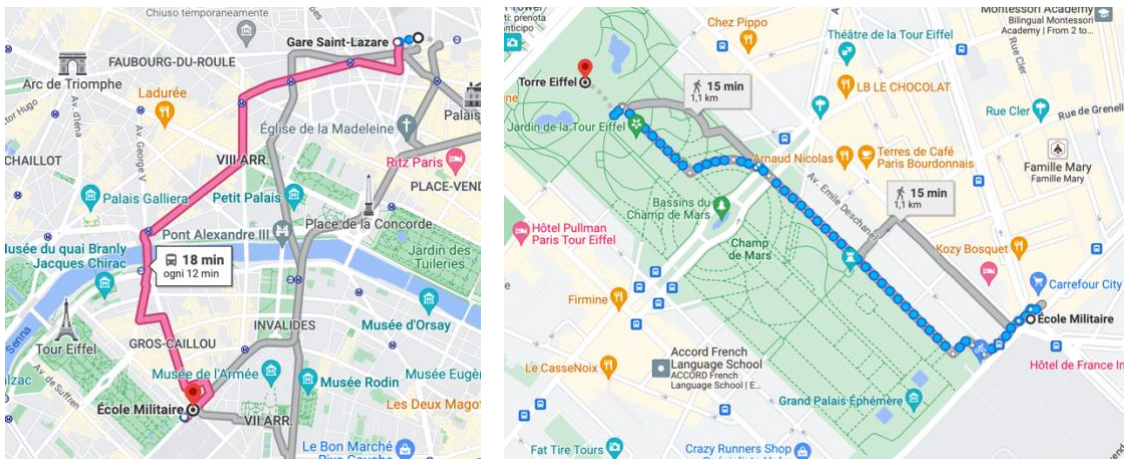


Fig. 63-64 Itinerario dalla Gare Saint-Lazare, alla fermata École Militaire, linea 80 del servizio bus; Itinerario dalla fermata École Militaire alla Tour Eiffel.

Dopo essere saliti sulla Tour Eiffel, è prevista una visita dalle 11:00 alle 12:30 ai Jardin du Trocadero, un punto panoramico eccezionale da cui osservare la torre da un'altra prospettiva e ricco di attrazioni; raggiungibili attraversando la Senna tramite il Pont d'Iéna, ubicato esattamente di fronte alla Tour Eiffel. A seguito di una pausa pranzo dalle 12:30 alle 14:00, si procederà sempre più ad Ovest, dove a circa 24 minuti a piedi dai giardini, o prendendo la linea 32 dei bus, dalla fermata Trocadero alla fermata Avenue Ingres, si può giungere al Musée Marmottan, nel quale si prevede di rimanere dalle 14:30 alle 16:30. Il Museo si trova nel XVI arrondissement di Parigi, una zona prettamente residenziale molto elegante e abbiente, infatti a Parigi «i quartieri occidentali sono più signorili, raffinati e costosi di quelli orientali, più popolari».²⁰⁶

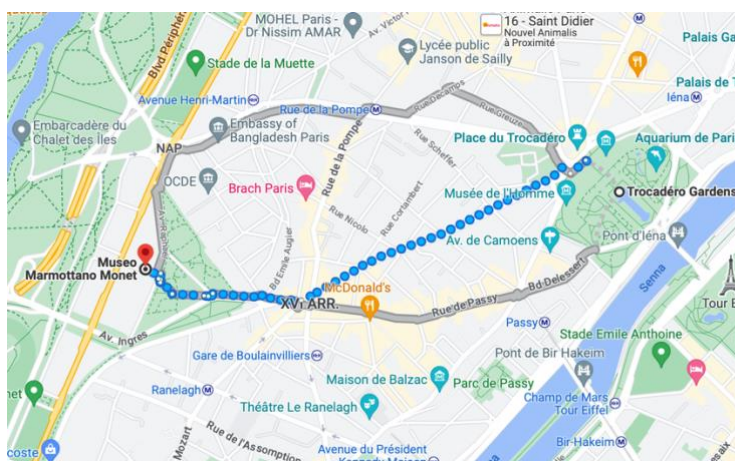


Fig. 65 itinerario dai Jardin du Trocadero al Musée Marmottan.

²⁰⁶ S.a., *Parigi*, in “Marco Polo”, cit., p. 6.

Il Museo Marmottan nacque grazie al benestante storico d'arte Paul Marmottan (1856-1932) che raccolse nel suo palazzo una grande collezione di dipinti, successivamente trasformata in fondazione, tra cui spicca la collezione "Cento capolavori di Claude Monet e gli Impressionisti del suo tempo", di cui fanno parte anche *Impression soleil levant* e *Le Tuileries*.²⁰⁷ Il museo ha, inoltre, la comodità di essere a soli 10 minuti a piedi dal vastissimo Bois de Boulogne, parco in cui si trascorrerà il resto della giornata dalle 17:00 alle 19:00/19:30, in quanto molto grande e ricco di moltissime attrazioni e attività con cui intrattenersi.

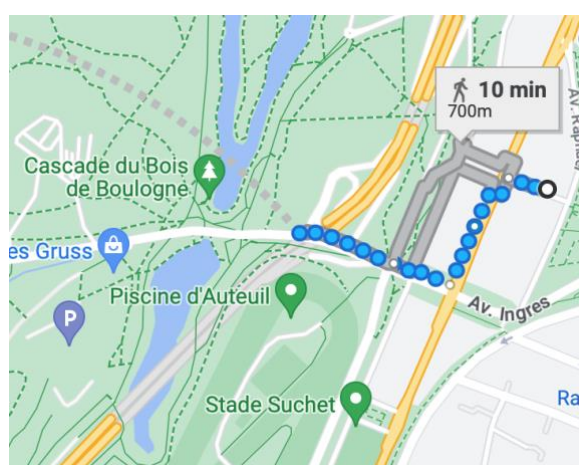


Fig. 66 Itinerario dal Musée Marmottan al Bois de Boulogne.

Il Bois de Boulogne, ex riserva di caccia reale, attualmente rappresenta un'area ricreativa di 900 ettari nella parte occidentale di Parigi che offre oltre a grandi spazi verdi, due laghi, cascate, stagni, ruscelli e numerose attività sportive e ludiche.²⁰⁸ All'interno del parco è possibile fare una gita in barca su uno dei laghi artificiali, passeggiare nel roseto che circonda il castello di Bagatelle o fare un'escursione alla cascata tra gli ippodromi di Longchamp e Auteuil, oltre che trascorrervi la serata nelle zone ricche anche di vita notturna. Oggi come allora i parigini si rifugiano nella natura del Bois de Boulogne per allentare la pressione dalla città, come in *Jour d'été* di Berthe Morisot (fig. 68).²⁰⁹

²⁰⁷ Ivi, p. 44.

²⁰⁸ S.a., voce *Le bois parisien*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.paris.fr/pages/les-bois-parisiens-4900/>], (ultimo accesso: 18.09.2023).

²⁰⁹ S.a., *Parigi*, in "Marco Polo", cit., p. 29.



Figg. 67-68 Veduta del Bois de Boulogne; B. Morisot, *Jour d'été*, 1879.

5.5 – Quarto giorno

Dopo aver visitato ed esplorato i maggiori luoghi di interesse all'interno del centro di Parigi, è giunto il momento di spostarsi leggermente al di fuori, presso quei luoghi e quei sobborghi che per gli stessi parigini costituivano, già nell'Ottocento, le mete delle gite domenicali e delle giornate di svago. La seconda parte del soggiorno, infatti, è completamente dedicata a queste cittadine e prevede tre gite articolate in tre giorni differenti, a partire dalla città di Chatou. La cittadina è una piccola località sulla Senna appartenente al dipartimento Yvelines, regione dell'Île de France, e si trova a nord-ovest di Parigi da cui dista circa 16 chilometri.²¹⁰ Arrivare a Chatou da Parigi è molto semplice, come sappiamo, infatti, già nella seconda metà dell'Ottocento parigini e Impressionisti raggiungevano la cittadina con facilità e in poco tempo, grazie allo sviluppo della rete ferroviaria, infatti il mezzo migliore con cui spostarsi è proprio il treno. Per giungere a Chatou, dunque, basterà prendere la linea RER A, dalla stazione ferroviaria di Auber, non lontana dal Louvre, che impiegherà poco più di una ventina di minuti a raggiungere la stazione di Chatou-Croissy. La linea ferroviaria RER A passa ogni 12 minuti ed il costo per la tratta Auber – Chatou-Croissy si aggira tra sui €5. La partenza da Parigi è prevista per le 9:00, in modo tale da arrivare a Chatou alle 9:15 circa, salvo ritardi.

²¹⁰ A. Tikkanen, voce *Chatou*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.britannica.com/place/Chatou>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

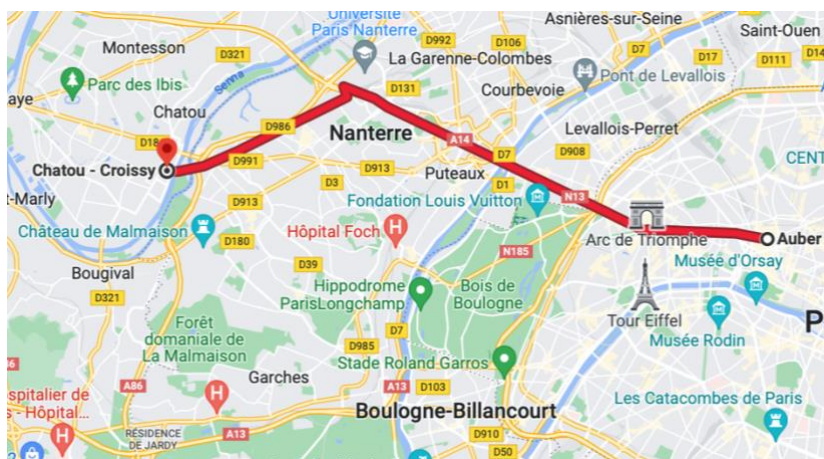


Fig. 69 Itinerario dalla stazione di Auber alla stazione di Chatou-Croissy, linea RER A.

Oltre ad essere molto veloce, questa tratta permette al turista di arrivare in una zona molto comoda e vicina ad alcune delle attrazioni turistiche più conosciute della città, la stazione Chatou-Croissy si trova infatti a soli 14 minuti a piedi dai due musei più interessanti della zona: il Musée de la Grenouillère e il Musée Fournaise, entrambi noti per la rilevanza che acquisirono i due luoghi grazie agli Impressionisti e distanti l'uno dall'altro 24 minuti.

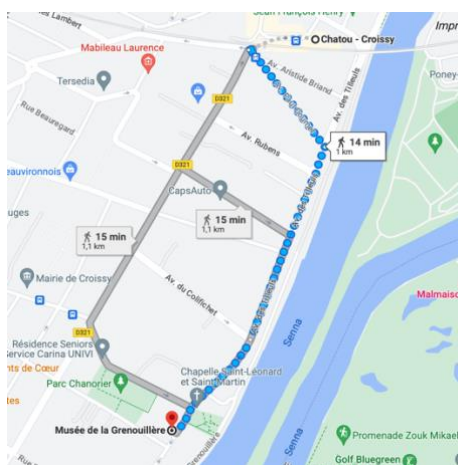


Fig. 70 Itinerario dalla stazione di Chatou-Croissy al Musée de la Grenouillère.

La prima tappa della giornata è la visita al Musée de la Grenouillère, presso il quale ci si fermerà dalle 9:30 alle 11:00. Il Musée de la Grenouillère sorge in prossimità del famoso *café-flottant* La Grenouillère, luogo di ritrovo della borghesia parigina dove anche Monet e Renoir alla fine degli anni '60 del XIX secolo, si ritrovarono più volte a dipingere en plein air. In memoria della celebre località, il museo attualmente conserva al suo interno una collezione di dipinti, stampe e oggetti che richiamano la Belle Époque e l'atmosfera impressionista. Il museo è aperto dal mercoledì alla domenica, solo in orario pomeridiano

dalle 14:30 alle 18:00, vi si può accedere senza prenotazione con un biglietto del costo di €5, salvo riduzioni.²¹¹

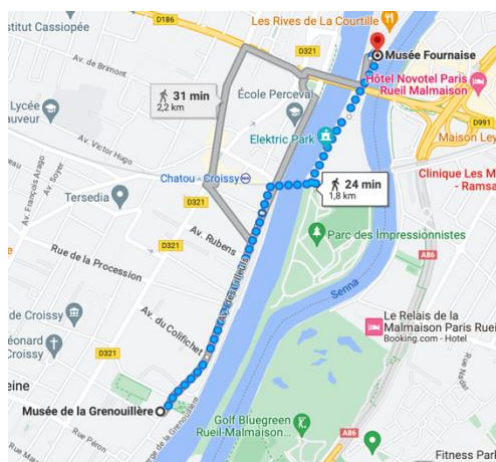


Fig. 71 Itinerario dal Musée de la Grenouillère al Musée Fournaise.

Come seconda tappa, invece, ci si recherà per le 11:30 fino alle 13:00 al Musée Fournaise, dove si potrà trascorrere anche la pausa pranzo, fino alle 14:00, nel ristorante adiacente. Il Musée Fournaise, infatti, affiancato anche dal ristorante col medesimo nome, è stato il luogo che Renoir scelse come ambientazione della sua opera *Le déjeuner des canotiers* (fig. 73). Il ristorante nacque nel 1857 grazie ai coniugi Fournaise, che nello stesso periodo aprirono anche un laboratorio di barche sull'isola, considerando quanto andasse di moda la nautica nella seconda metà del XIX secolo. Attualmente il museo è visitabile anche senza consumare al ristorante, e periodicamente ospita al suo interno mostre dedicate ai movimenti artistici contemporanei dell'epoca impressionista, oltre a conservare una collezione riguardante la storia della casa e dell'epoca d'oro della Senna. Il museo è aperto dal mercoledì alla domenica sia in orario mattutino che pomeridiano, mentre il biglietto d'accesso costa €9, salvo riduzioni eventuali.²¹²

²¹¹ S.a., voce *Musée de la Grenouillère*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.grenouillere-museum.com/grenouillere/collections-2/la-grenouillere-le-musee/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

²¹² S.a., voce *Musée Fournaise*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-fournaise.com>], (ultimo accesso: 15.09.2023).



Figg. 72-73 Veduta esterna del ristorante Fournaise; P. Renoir, *Le déjeuner des canotiers*, 1880-81.

In foto la terrazza del ristorante Fournaise in cui si svolse la colazione dei canottieri immortalata da Renoir tra il 1880 e il 1881. Alle 14:00 si ripartirà per dirigersi, al Parc des Impressionnistes, situato sull'Île des Impressionnistes e lontano solo 12 minuti a piedi dal Musée Fournaise; dove si sosterrà e passerà fino alle 15:30.

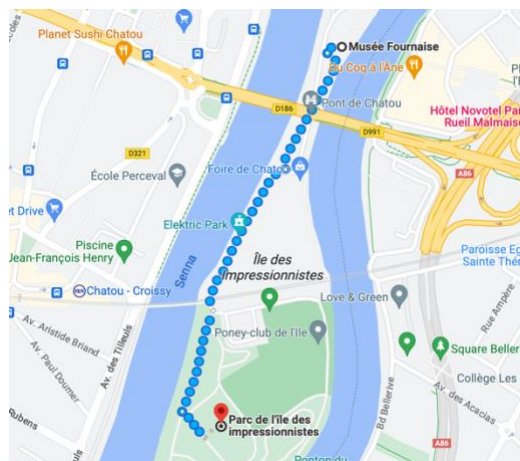


Fig. 74 Itinerario dal Musée Fournaise al Parc des Impressionnistes.

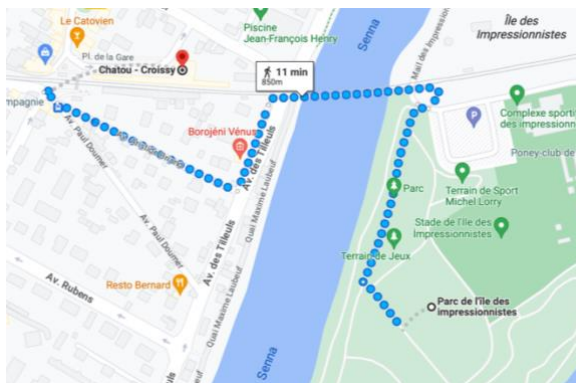
Il parco è provvisto di passeggiate tematiche tra i luoghi maggiormente ritratti dai pittori, due dei possibili itinerari sono il Circuito Monet, il quale parte proprio dal parco e passa attraverso: il ponte ferroviario di Chatou, La Grenouillère fino ad arrivare al ponte di Bougival; e il Circuito Renoir, il cui punto di partenza è il ristorante Fournaise, mentre le tappe attraversano nuovamente il ponte di Chatou, rappresentato nella sua opera *Pont de Chatou* (trad. it. "Ponte di Chatou", 1875, fig. 76) e in seguito le cittadine Carrières-Saint-

Denis e Le Village. Ogni tappa dei circuiti ha la particolarità di essere accompagnata dalla sua corrispettiva rappresentazione pittorica degli artisti in questione.²¹³



Figg. 75-76 Veduta attuale del Ponte di Chatou; P. Renoir, *Pont de Chatou*, 1875.

Da Chatou è possibile raggiungere la vicinissima Bougival, anche questo piccolo villaggio era meta abituale dei parigini che passeggiavano lungo la Senna o praticavano il canottaggio. Dunque, alle 15:30 si partirà dal parco per raggiungere la stazione ed arrivare a Bougival per le 16:00, tramite il bus D, la cui tratta dura circa un quarto d'ora, mentre il biglietto costa solamente €2,10.



Figg. 77-78 Itinerario dal Parc des Impressionnistes alla stazione di Chatou-Croissy; Itinerario dalla stazione di Chatou-Croissy alla stazione di Bougival, linea D servizio bus.

Anche Bougival, come Chatou, si trova nel dipartimento di Yvelines, ma leggermente più a sud, e fu meta ambita dai parigini nel corso dell'Ottocento, nonché scenario più volte rappresentato nei quadri del periodo impressionista come *La danse à Bougival* di Renoir.

²¹³ S.a., voce *Lie de détente et de festività, le Parc de l'Île des Impressionnistes*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.seine-saintgermain.fr/fr/fiche/4911118/lieu-de-detente-et-de-festivite-le-parc-de-lile-des-impressionnistes/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

Arrivati a Bougival, ci si recherà presso il Parc et Activités Nautique de Loisirs, una delle maggiori attrazioni della piccola cittadina ossia il parco nautico situato nell'Île de la Chaussée, proprio nel bel mezzo della Senna, dove dalle 16:30 alle 18:30 si prenderà parte al tour impressionista lungo la Senna, il Circuit des Impressionnistes en Zodiac.

Il tour in barca si articola attraverso diverse tappe, che rappresentano gli scenari che hanno ispirato i pittori Impressionisti, partendo da Bougival si raggiungono le chiuse della città, La Grenouillère, il ponte di Chatou e l'Île des Impressionnistes per poi tornare indietro, il tutto accompagnato e commentato da una guida turistica esperta, che ha lo scopo di far scoprire ai turisti i luoghi simbolo dell'Impressionismo. Il tour ha un costo di €45 a persona e una durata di due ore, può essere fatto solo in orario pomeridiano, dalle 14:00 alle 16:30, con prenotazione obbligatoria.²¹⁴

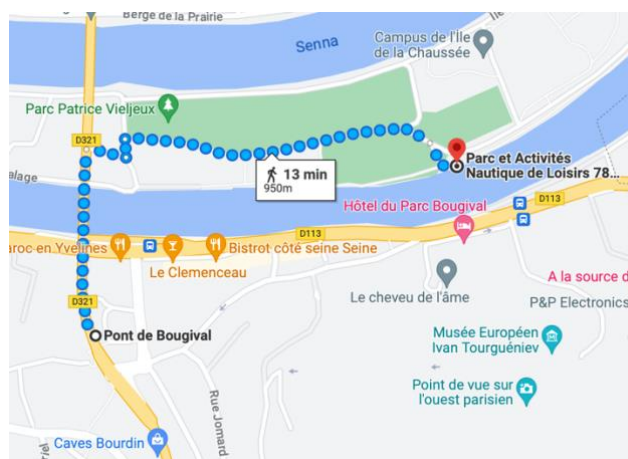


Fig. 79 Itinerario dalla fermata di Bougival al Parc et Activités Nautique de Loisirs

Bougival non fu solo un luogo dove gli artisti vennero a cercare l'ispirazione per le loro opere, ma fu anche una cittadina in cui alcuni di loro abitarono, in particolare Claude Monet e Berthe Morisot. Come ultima tappa della giornata, alla fine del tour sulla Senna, si partirà dal parco nautico alle 18:30 per recarsi a vedere, in avenue de la Drionne, la casa in cui Berthe Morisot soggiornò ogni estate dal 1881 al 1884 con il marito Eugène Manet e la figlia, attualmente la casa è in fase di ristrutturazione al fine di renderla uno

²¹⁴ S.a., voce *Circuit des Impressionnistes en Zodiac*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.activites-nautique.fr/produit/circuit-des-impressionnistes-en-zodiac/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

spazio dedicato alla memoria dell'artista impressionista, la sua apertura è prevista per il 2024.²¹⁵

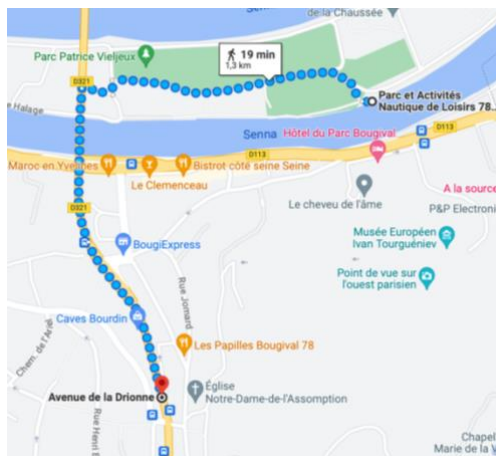


Fig. 80 Itinerario dal parc et Activités Nautique de Loisirs alla casa di Berthe Morisot.

5.6 – Quinto giorno

L'ultimo giorno del soggiorno è dedicato alla cittadina di Argenteuil, forse la più nota del mondo impressionista, e anche la più vicina alla capitale, infatti, partendo da Parigi alle 10:00 si impiegheranno solamente 10 minuti per arrivarci. È possibile, infatti, prendere presso la stazione di Saint-Lazare, la linea ferroviaria J (Boissy-L'Aillerie) che passa circa ogni 8 minuti e ferma esattamente presso la stazione di Argenteuil, ed il biglietto ha un costo di soli €4 circa.

²¹⁵ S.a., voce *Maison de Berthe Morisot*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.tourisme-bougival.com/visiter-bougival/maison-de-berthe-morisot/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

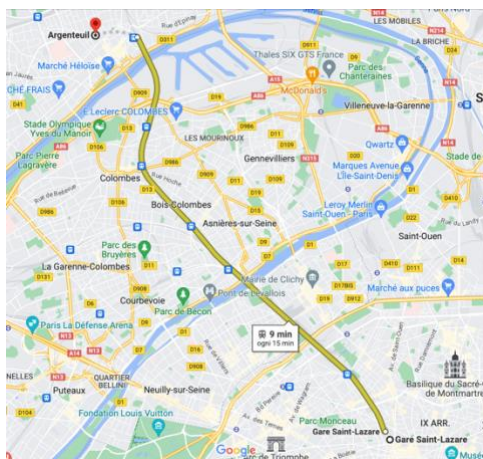


Fig. 81 Itinerario dalla Gare Saint-Lazare alla stazione di Argenteuil, linea ferroviaria J.

La stazione di Argenteuil è vicinissima alla famosa Maison Impressionniste Claude Monet, le due infatti distano soli 2 minuti a piedi l'una dall'altra, e la giornata dalle 10:00 alle 12:00 sarà, dunque, occupata dalla visita alla Maison.

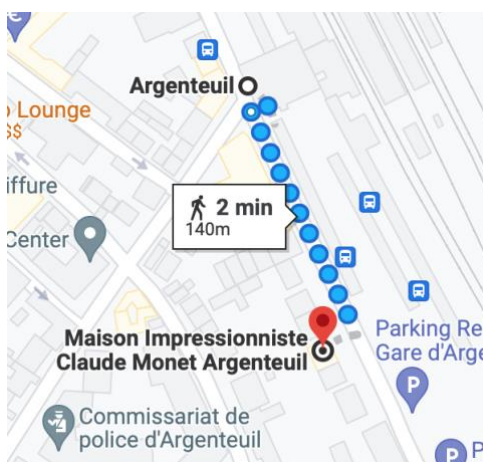


Fig. 82 Itinerario dalla stazione di Argenteuil alla Maison Impressionniste.

Claude Monet si trasferì ad Argenteuil nel 1874, dove abitò in due case differenti, l'attuale Maison Impressionniste fu la seconda casa in cui Monet visse e dipinse fino al 1878. Situata al 21 di Boulevard Karl-Marx, la casa dell'artista fu conservata nella sua architettura e configurazione originale, con lo scopo di far conoscere a tutti i visitatori l'atmosfera originale della casa e di proporre un'offerta culturale e turistica che permetta di immergersi nell'Argenteuil del XIX secolo. Il museo è visitabile il mercoledì e il sabato dalle 10:00 alle 18:00, mentre la domenica dalle 14:00 alle 18:00 su prenotazione, in quanto il numero di visitatori è limitano, e pagando un biglietto di €5 salvo eventuali

riduzioni.²¹⁶ La casa dell'artista compare anche nello sfondo di alcune sue opere, come *Femmes assise dans le jardin* (trad. it. "Donna seduta in giardino", 1876) e *Camille Monet dans le jardin à Argenteuil* (trad. it. "Camille Monet nel giardino di Argenteuil", 1876, fig. 84) dove è riconoscibile per le singolari persiane verdi che spiccano sulla facciata.



Figg. 83-84 Veduta della casa di Monet ad Argenteuil; C. Monet *Camille Monet dans le jardin à Argenteuil*, 1876.

Dopo una pausa pranzo di un'ora e mezza, dalle 12:00 alle 14:30, è prevista una passeggiata lungo la Senna, dalle 14:30 alle 16:30, questo perché ad Argenteuil, è anche possibile osservare alcuni dei ponti dipinti da Monet nel corso del suo soggiorno nella città, durante il quale dipinse un gran numero di opere, tante delle quali hanno come soggetti i ponti di Argenteuil, come l'opera *Le Pont d'Argenteuil* (trad. it. "Il ponte ad Argenteuil", 1874, fig. 87). Il dipinto mostra l'imponente ponte principale della città, il quale è percorribile a piedi e dista solo 13 minuti dalla stazione, al centro dell'opera sono visibili le colline della valle della Senna, mentre sulla destra la costruzione del ponte ferroviario di Argenteuil, costruito appunto durante gli anni '70 dell'Ottocento.²¹⁷

Il ponte della ferrovia, anch'esso immortalato dall'artista, all'epoca portava in campagna i cittadini oziosi e consentiva alle industrie di svilupparsi anche nei sobborghi, infatti, all'epoca Argenteuil non rappresentava solo una meta per il riposo, vicino alla città, ma era, come oggi, un fiorente centro industriale e ciò la rendeva una località moderna.²¹⁸

²¹⁶ S.a., voce *Maison Impressionniste*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.maisonimpressionniste.fr/fr/informations-pratiques-0>], (ultimo accesso: 16.09.2023).

²¹⁷ C. Heinrich, *Claude Monet*, cit., p. 40

²¹⁸ Ivi, pp. 35-38.

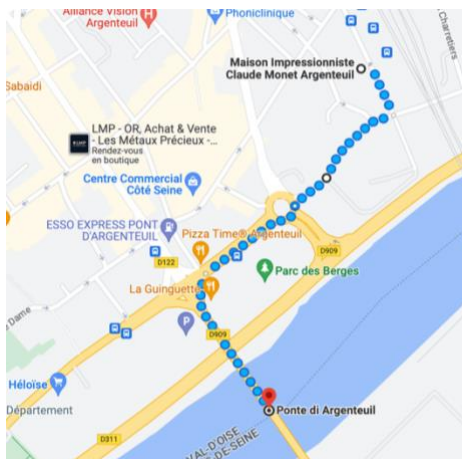
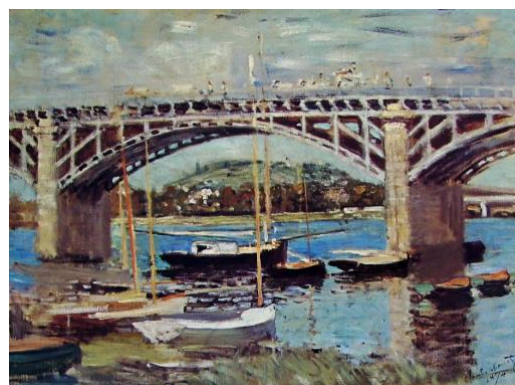


Fig. 85 Itinerario dalla Maison Impressionniste al Ponte di Argenteuil.



Figg. 86-87 Veduta del Ponte di Argenteuil; C. Monet, *Le Pont d'Argenteuil*, 1874.

Argenteuil, è tra le altre cose, anche ben collegata ad altre località della Val d'Oise come: Poissy, Éragny e Pontoise, anch'esse cittadine che più volte troviamo immortalate nelle opere degli artisti del gruppo, per raggiungerle basterà, dunque, prendere sempre la linea ferroviaria J che ferma anche nelle stazioni delle tre città.

CONCLUSIONI

Il risultato ottenuto dalla proposta di itinerario è un'offerta turistica che vuole associare alla visita delle più rinomate attrazioni di Parigi nell'immaginario comune, come il Museo del Louvre e la Tour Eiffel, con specifico riguardo a tutti quei musei della capitale noti per conservare opere importanti della storia impressionista; con la conoscenza e l'esplorazione di molti dei luoghi che gli stessi pittori Impressionisti sceglievano per trascorrere il loro tempo libero, per recarsi a dipingere *en plein air* i loro soggetti prediletti, o ancora per viverci e passarci le estati. Ecco che dai café e locali ci si sposta nelle cittadine dei territori di Yvelines e della Val d'Oise, ripercorrendo gli usi e le abitudini della in voga nella seconda metà del XIX tra la borghesia parigina. L'obiettivo è quello di fornire al turista le conoscenze necessarie per capire come si svolgeva, all'epoca, il turismo interno alla città di Parigi, e alla regione dell'Île de France, per coloro che appartenevano ad una classe sociale agiata.

Il percorso non coinvolge tutte le maggiori attrazioni che offre la città, ma si concentra su quelle più comode e vicine da raggiungere in relazione ai luoghi d'interesse, questo aspetto permette al turista di poter modificare a suo piacimento le tappe del viaggio, includendo alcuni siti che seguendo l'itinerario non verrebbero raggiunti, o viceversa, omettendo delle destinazioni, qualora non ritenute d'interesse, o qualora la volontà del visitatore sia quella di intraprendere un viaggio più volto a fare esperienza della città e dello svolgersi della vita al suo interno, che a visitare musei e siti culturali.

Nella città di Parigi, i musei e i parchi sono ampiamente rinomati e valorizzati, i musei in particolare sono conosciuti per conservare opere di estrema importanza in ambito artistico, tra cui anche quelle impressioniste, ma in alcuni casi è difficile trovare riscontro tra quanto rappresentato e i luoghi stessi. Talvolta i luoghi con meno importanza del Louvre o delle Tuileries sono maggiormente valorizzati per la loro funzione attuale e meno per il loro rilievo storico-artistico, ne consegue che la caratteristica che li distingue per essere stati luoghi significativi per la storia della città, rimanga più prettamente un aspetto marginale, come avviene per il Moulin de la Galette, surclassato dalla fama del Moulin Rouge ad esempio, o per Les Ambassadeurs, più conosciuto per essere un locale di lusso e di grande prestigio, piuttosto che per essere stato frequentato da artisti come Degas e Toulouse-Lautrec che ne fecero un loro soggetto.

Questo aspetto è ancora più evidente se si parla dei café, tanti dei quali attualmente non esistono più, è impossibile, dunque, osservarne le sembianze originali, ma si può scoprire solo la loro collocazione. Nel caso del Café Guerbois è stato facile individuarne l'ubicazione, grazie alla presenza di un'apposita targa commemorativa che ricorda la popolarità del café, mentre per quanto riguarda il Café de la Nouvelle Athènes, è stato possibile risalire alla sua esatta posizione, presso la quale però non è più presente nemmeno l'edificio originale, demolito e ricostruito a seguito di un incendio, dove però non è stata affisa alcuna targa come nel caso del Guerbois.

Avviene diversamente nel contesto delle cittadine circostanti: Chatou, Bougival e Argenteuil, tra le quali Chatou è in assoluto la più ricca se si parla di offerta turistica.

A Chatou è possibile imbattersi in passeggiate dal tema impressionista, che coinvolgono non solo zone della stessa cittadina, ma giungono in alcuni casi fino a Croissy e Bougival, ripercorrendo le stesse identiche tappe che trovano raffigurazione nei quadri di artisti come Monet, Renoir e Pissarro. Nella cittadina è molto risentita anche l'importanza del Fournaise, di cui viene raccontata la storia. Sicuramente la presenza di una maggior offerta in ambito impressionista, è dettata anche dal fatto che si tratta di piccole cittadine, che hanno in assoluto meno da offrire rispetto a quanto si trova nella capitale e perciò sfruttano al massimo quello che hanno a disposizione. Il discorso si fa differente per Bougival ed Argenteuil, per le quali è stato più difficile trovare diversi punti d'interesse. Bougival offre un notevole tour in barca sulla Senna, ovvero il Circuit des Impressionnistes en Zodiac, che ripercorre e racconta la peculiarità di quei luoghi sempre in relazione all'Impressionismo, ma per il resto è una cittadina residenziale, nella quale gli stessi artisti impressionisti trovarono dimora, e perciò come Argenteuil offre perlopiù scorci di paesaggio di quella stessa periferia parigina che raffiguravano i pittori del gruppo. Ad Argenteuil la casa di Monet è stata sistemata con lo scopo di rievocare, più che la vita stessa del pittore, l'atmosfera del suo operato artistico, ma la città, essendosi sviluppata molto dal punto di vista edilizio, è cambiata rispetto a quanto ci viene mostrato da Monet, e risponde più a una funzione economica-industriale, e meno a quella di località per gli agi borghesi.

Il territorio è ricco di itinerari e proposte turistiche alla riscoperta delle città e dei paesaggi dipinti dagli Impressionisti, ma tali percorsi si focalizzano soprattutto sui luoghi più lontani dalla città, come ad esempio la Normandia. È stato semplice individuare diversi

itinerari che propongono la visita alla casa e al giardino di Giverny di Monet partendo da Parigi, come itinerari sviluppati in diversi giorni, che propongono di esplorare le città della Normandia come: Rouen con la casa di Monet, Étrât con le sue scogliere e Honfleur, anch'essi tutti luoghi che compaiono nei più bei dipinti di paesaggio che vennero realizzati dagli Impressionisti, per questa ragione sono maggiormente volti a far conoscere i soggetti delle vedute e della pittura di paesaggio e sicuramente meno quelli della vita moderna.

L'itinerario qui formulato potrebbe essere ampliato prendendo in considerazione la possibilità di soggiornare a Parigi per più giorni aggiungendo alle tre cittadine di Chatou, Bougival e Argenteuil, ulteriori mete come Poissy, Louveciennes, Pontoise, Éragny e la più lontana Giverny, tutte mete rappresentate dai pittori, ma con un interesse più naturalistico e di studio, in merito al riverbero della luce e dei colori.

Un'altra opzione potrebbe essere quella di progettare un tour della Francia settentrionale che prenda in considerazione, con i luoghi già analizzati, l'Île de France e, in seguito, la Normandia per la scoperta anche di quei luoghi naturali ugualmente importanti nel percorso artistico degli Impressionisti. Dunque al soggiorno di cinque giorni presso Parigi si assocerebbe il soggiorno in Normandia, dove si andrebbero a visitare appunto Rouen, Éragny, Le Havre e Honfleur, in questo modo si avrebbe la possibilità di scoprire più generi e più soggetti simbolo della pittura impressionista: dalle scene di vita moderna alle vedute di paesaggio.

BIBLIOGRAFIA

- Crepaldi G. (a cura di), *Gli Impressionisti e la nascita della pittura moderna*, Mondadori, Milano 1999.
- Crespelle J., *La vita quotidiana a Parigi al tempo degli Impressionisti*, [ed. orig. 1988] in “Biblioteca della storia. Vite quotidiane”, vol. VI, trad. it. Mondadori Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano 2022.
- De Micheli M., *Cézanne*, in “I diamanti dell’arte”, n. 34, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1967.
- Denvir. B., *Impressionismo*, in “Arte & dossier”, dossier n. 73, Giunti, Firenze 2016.
- Fezzi E., *Renoir*, in “I diamanti dell’arte”, n. 39, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1968.
- Heinrich C., *Claude Monet*, [ed. Orig. 1999], trad. it Taschen, Colonia 2017.
- Iamurri L. (a cura di), *La tradizione, il culto del passato, l’identità nazionale: un’inchiesta sull’arte francese*, in “Prospettive”, n. 105, 2002, pp. 86-98, risorsa online accessibile all’indirizzo
[https://www.jstor.org/stable/24433651?searchText=iamurri&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Diamurri&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ac023e6e7e7369afb50b6c6aba35f9673], ((ultimo accesso: 06.08.2023).
- Marchiori G., *Gauguin*, in “I diamanti dell’arte”, n. 32, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1967.
- Orienti S., *Manet*, in “I diamanti dell’arte”, n. 31, Sade/Sansoni, Firenze 1967.
- Orienti S., *Degas*, in “I diamanti dell’arte”, n. 48, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1969.
- Pool P., *Impressionismo*, [ed. orig. 1967], trad. it. Rusconi Libri S.p.A., Milano 1988.
- Rewald J., *La storia dell’Impressionismo*, [ed. orig. 1946], trad. it. Johan & Levi, Milano 2019.
- S.a., *Parigi – Guide Marco Polo*, [ed. orig. 1991], trad. it. Istituto Geografico De Agostini, Novara 1991.
- S.a., *Renoir*, [ed. orig. 1999], in “Galleria d’arte”, vol. I, trad. it. Istituto Geografico De Agostini S.p.A., Novara 2000.
- A. Simonicca (a cura di), *Turismo fra discorso, narrativa e potere*, in “La Ricerca Folklorica. Antropologia del turismo”, n. 56, 2007, pp. 7-29, risorsa online accessibile

all'indirizzo

[https://www.jstor.org/stable/40205577?searchText=simonica&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dsimonica&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ad1c00efdb54c6fd75accbe5f4fb84552], (ultimo accesso: 14.09.2023).

Stille U. (a cura di), *Parigi. Arte e cultura*, in “Guide Express”, Corriere della Sera, Milano 1992.

Valsecchi M., *Impressionisti e Postimpressionisti*, in “Atlante della Pittura”, De Agostini, Novara 1967.

Vinca Masini L., *Van Gogh*, in “I diamanti dell'arte”, n. 15, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1966.

SITOGRAFIA

- Bottai S., voce *Van Gogh, Vincent*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincent-van-gogh_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/], (ultimo accesso: 11.07.2023).
- Collins J., voce *Renoir Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://publications.artic.edu/renoir/reader/paintingsanddrawings/section/135638>], (ultimo accesso: 28.08.2023).
- Mirabile B., voce *Cézanne Paul*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-cezanne_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-cezanne_(Enciclopedia-dei-ragazzi))], (ultimo accesso: 22.03.2023).
- S.a., voce *All you need to know about the Champs-Élysées*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://parisjetaime.com/eng/article/all-you-need-to-know-about-the-champs-elysees-a708>], (ultimo accesso: 18.09.2023).
- S.a., voce *At the Moulin Rouge*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.artic.edu/artworks/61128/at-the-moulin-rouge>], (ultimo accesso: 18.09.2023).
- S.a., voce *Bagnanti a La Grenouillère*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www-nationalgallery-org-uk.translate.google.com/paintings/claude-monet-bathers-at-la-grenouillere?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=it&_x_tr_hl=it&_x_tr_pto=sc], (ultimo accesso: 09.09.2023).
- S.a., voce *Bar Les Ambassadeurs* risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.rosewoodhotels.com/en/hotel-de-crillon/dining/bar-les-ambassadeurs>], (ultimo accesso: 18.09.2023).
- S.a., voce *Boulevard*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.laviemoderne.it/luoghi-fuoriparigidett.php?id=19>], (ultimo accesso: 29.08.2023).
- Castell Baltrusaitis H. M., voce *PISSARRO, Camille*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.treccani.it/enciclopedia/camille-pissarro/#:~:text=Pittore%20\(Saint%2DThomas%2C%20Antille,gruppo%2C%20a%20tutte%20le%20successive.](https://www.treccani.it/enciclopedia/camille-pissarro/#:~:text=Pittore%20(Saint%2DThomas%2C%20Antille,gruppo%2C%20a%20tutte%20le%20successive.)], (ultimo accesso: 15.06.2023).

S.a., voce *Circuit des Impressionnistes en Zodiac*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.activites-nautique.fr/produit/circuit-des-impressionnistes-en-zodiac/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

S.a., voce *Dans un café*, risorsa accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/dans-un-cafe-1147>], (ultimo accesso: 29.08.2023).

S.a., voce *Degas, Hilaire-Germain-Edgar*, risorsa online consultabile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/hilaire-germain-edgar-degas/>], (ultimo accesso: 14.06.2023).

S.a., voce *Du jardin royal au jardin public*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/du-jardin-royal-au-jardin-public>], (ultimo accesso: 10.09.2023).

S. a., voce *Durand-Ruel Paul*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-durand-ruel/>], (ultimo accesso: 24.04.2023).

S.a., voce *Duret, Théodore*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/theodore-duret/>], (ultimo accesso: 19.06.2023).

S.a., voce *Gogh, Vincent van*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/vincent-van-gogh>], (ultimo accesso: 11.07.2023).

S.a., voce *Histoire du Moulin*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.moulindelegaletteparis.com/o/histoire-du-moulin/>], (ultimo accesso: 17.09.2023).

S.a., voce *I Cafè*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.laviemoderne.it/luoghi-parigidett.php?id=5>], (ultimo accesso: 29.08.2023).

S.a., voce *Il Moulin de la Galette*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.laviemoderne.it/dettluogo.php?idluogo=14&id=15&dove=parigi>], (ultimo accesso: 10.09.2023).

S.a., voce *La Rue Montergueil, à Paris. Fête du 30 juin 1878*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/la-rue-montorgueil-paris-fete-du-30-juin-1878-10896>], (ultimo accesso: 07.08.2023).

S.a., voce *Le berceau*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/le-berceau-1132>], (ultimo accesso: 09.08.2023).

S.a., voce *Le bois parisien*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.paris.fr/pages/les-bois-parisiens-4900/>], (ultimo accesso: 18.09.2023).

S.a., voce *Le Déjeuner: panneau décoratif*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-panneau-decoratif-10898>], (ultimo accesso: 30.08.2023).

S.a., voce *Lie de détente et de festivité, le Parc de l'Ile des Impressionnistes*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.seine-saintgermain.fr/fr/fiche/4911118/lieu-de-detente-et-de-festivite-le-parc-de-lile-des-impressionnistes/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

S.a., voce *Lieu Bois de Boulogne*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.paris.fr/lieux/bois-de-boulogne-2779>], (ultimo accesso: 27.08.2023).

S.a., voce *Maison de Berthe Morisot*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.tourisme-bougival.com/visiter-bougival/maison-de-berthe-morisot/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

S.a., *Maison Impressionniste*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.maisonimpressionniste.fr/fr/informations-pratiques-0>], (ultimo accesso: 16.09.2023).

S.a., voce *Monet Claude (1840-1926) Les Tuileries*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.marmottan.fr/notice/4016/>], (ultimo accesso: 12.03.2023).

S.a., voce *Music in the Tuileries Gardens*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>], (ultimo accesso 12.08.2023).

S.a., voce *Musée de la Grenouillère*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.grenouillere-museum.com/grenouillere/collections-2/la-grenouillere-le-musee/>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

S.a., voce *Musée Fournaise*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musee-fournaise.com>], (ultimo accesso: 15.09.2023).

S.a., voce *neoimpressionismo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/neoimpressionismo>], (ultimo accesso: 02.07.2023).

S.a., voce *Place de la Concorde*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.touringclub.it/destinazione/localita/urbanistica/201219/place-de-la-concorde-parigi-louvre-e-les-halles], (ultimo accesso: 18.09.2023).

S.a., voce *Place du Tertre*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.touringclub.it/destinazione/localita/urbanistica/201171/place-du-tertre-parigi-montmartre-e-pigalle], (ultimo accesso: 17.09.2023).

S.a., voce *postimpressionismo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/vocabolario/postimpressionismo/], (ultimo accesso: 01.07.2023).

S.a., voce *Régates à Argenteuil*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/it/opere/regates-argenteuil-1089], (ultimo accesso: 30.08.2023).

S.a., voce *simbolismo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolismo], (ultimo accesso: 04.06.2023).

S.a., voce *Tariffe e orari*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.tou Eiffel.paris/it/tariffe-orari], (ultimo accesso: 18.09.2023).

S.a., voce *The Garden of the Tuileries on a Winter Afternoon*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437314], (ultimo accesso: 14.09.2023).

S.a., voce *The Seine at Bougival*, risorsa accessibile all'indirizzo [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/901617], (ultimo accesso: 29.08.2023).

S.a., voce *Une moderne Olympia*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/it/opere/une-moderne-olympia-1478], (ultimo accesso: 19.03.2023).

S.a., voce *Summer's Day*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/berthe-morisot-summers-day], (ultimo accesso: 28.08.2023).

Shneider R., voce *RENOIR, Pierre-Auguste*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-auguste-renoir_%28Enciclopedia-Italiana%29/], (ultimo accesso: 13.06.2023).

Tikkanen A., voce *Chatou*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.britannica.com/place/Chatou], (ultimo accesso: 15.09.2023).

Zamani D., *Monet. Orte – Ausstellungsrundgang // Exhibition Walkthrough*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.youtube.com/watch?v=zzna3Vz98Jw>], (ultimo accesso: 14.09.2023).