



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di laurea Triennale

Claude Monet e il fascino del Giappone: le stampe Ukiyo-e e il paesaggio

Relatore:

Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda: Sofia Manfrin

Matricola: 2003260

Anno accademico 2022/2023

*A nonna Adriana e nonna Tarsilla,
per avermi sempre sostenuto
anche nei momenti più difficili.*

Grazie

INDICE

Introduzione.....	p. 1
Capitolo Primo: Biografia di Claude Monet.....	p. 4
1.1 - 1840-1864. La giovinezza e la formazione.....	p. 4
1.2 - 1865-1873. I primi Salon e la fuga in Inghilterra.....	p. 6
1.3 - 1872-1883. Il movimento impressionista: dall'alba al tramonto.....	p. 8
1.4 - 1883-1926. Gli ultimi viaggi e la quiete di Giverny.....	p. 11
Capitolo Secondo: Capitolo Secondo: Il giapponismo. Origini,	p. 15
caratteristiche e diffusione	
2.1 - Il giapponismo: il fascino per il Sol Levante.....	p. 15
2.2 - La “doppia” scoperta del Giappone.....	p. 17
2.3 - Le Stampe Ukiyo-e: i racconti del mondo fluttuante.....	p. 20
2.4 - L'arrivo del Sol Levante a Parigi.....	p. 22
2.5 - L'assimilazione del Giappone negli artisti	p. 25
parigini: l'esempio di Manet, Degas e Toulouse-Lautrec	
Capitolo Terzo: Monet e il Giappone. Il Sol Levante	p. 29
nel mondo del maestro	
3. 1 - Monet e l'arte giapponese: una presenza preponderante.....	p. 29
3. 2 - Il collezionista di Ukiyo-e: la raccolta di Giverny.....	p. 32
3. 3 - Il mondo fluttuante della Belle epoque:	p. 34

il Giappone nella Parigi di Monet

3. 4 - Il paesaggista francese dagli occhi “giapponisti”	p. 38
3. 5 - Giverny: il Giappone in un giardino	p. 42
3. 6 - Giverny: ponti, ninfee e meditazione Zen	p. 44
Capitolo Quarto: Analisi delle	p. 50
opere	
4.1 - <i>La terrazza a Sainte Adresse. 1867 (Fig. 36)</i>	p. 50
4.2 - <i>La Japonaise. 1876 (Fig. 37)</i>	p. 52
4.3 - <i>Onde che s'infrangono. 1881 (Fig. 41)</i>	p. 53
4.4 - <i>Lo stagno delle ninfee, armonia verde. 1899 (Fig. 46)</i>	p. 55
APPENDICE	p. 57
ICONOGRAFICA	
BIBLIOGRAFIA	p. 92
SITOGRAFIA	p. 96

Introduzione

Il seguente elaborato propone di studiare il rapporto tra l'opera di Claude Monet, caposcuola dell'Impressionismo, e l'arte giapponese, in particolare le stampe Ukiyo-e, osservando l'evoluzione di questo legame nel corso della carriera del celebre pittore.

La scelta di questo argomento è stata motivata sia dalla mia forte passione per la cultura del Sol Levante, che dalla volontà di affrontare un tema significativo per la storia contemporanea, spesso trascurato: l'ingresso del Giappone nel panorama internazionale politico e culturale. Infatti, il Giappone ha svolto un ruolo fondamentale negli eventi storici mondiali dell'ultimo secolo, dalla Seconda Guerra Mondiale alla separazione delle due Coree e perfino nella rivoluzione del mondo fumettistico. Tutto questo non sarebbe avvenuto se l'Arcipelago nipponico non avesse deciso di riaprire i suoi porti all'Occidente nel 1853.

Con questa data si fa coincidere l'inizio dell'ascesa del Giappone a grande potenza internazionale. Tutto ebbe inizio con l'arrivo in Europa e in America di oggetti d'artigianato che suscitarono l'interesse generale della popolazione. Gli occidentali impararono così a conoscere e amare l'Estremo Oriente, riempiendo le proprie case con una grande varietà di questi prodotti dall'Est, dando vita alla moda del giapponismo. Ceramiche riccamente decorate, ventagli variopinti, vestaglie e mobili in legno laccato diventarono parte integrante della vita quotidiana, ma un prodotto in particolare catturò l'attenzione dei più eruditi: le stampe Ukiyo-e.

Tra coloro che apprezzarono maggiormente le Ukiyo-e e ne intravidero il grande valore artistico ci furono gli impressionisti, i quali, notando somiglianze tra ciò che veniva illustrato in queste stampe e i loro dipinti, cominciarono ad acquistarle e a collezionarle. Solitamente, il primo artista a cui si tende a

pensare quando si parla di giapponismo e Ukiyo-e è Vincent Van Gogh che, pur operando qualche anno più tardi rispetto agli impressionisti, ha realizzato numerosi dipinti che riprendevano temi ricorrenti nell'arte giapponese e produsse addirittura copie di alcune stampe, mediante l'uso dei colori ad olio. Tuttavia, la mia scelta su quale artista affrontare in relazione con il Giappone è ricaduta su Claude Monet, l'altro artista più significativamente rappresentativo dell'influenza nipponica nell'arte occidentale.

Spesso si tende a pensare che in Monet le tracce del Sol Levante siano presenti solo nei quadri degli ultimi anni di vita del maestro, quelli di Giverny, con i ponti di fattura orientale e le ninfee. In realtà, il Giappone e le Ukiyo-e hanno sempre fatto parte della vita del pittore, ma in maniera diversa, perché il rapporto artistico tra Monet e le stampe giapponesi è cambiato nel corso del tempo, seguendo l'evoluzione pittorica del maestro.

L'elaborato si articola in quattro capitoli. Nel capitolo primo sarà affrontata la biografia di Claude Monet, evidenziando principalmente gli eventi chiave della sua vita.

Nel capitolo secondo, si definisce il concetto di giapponismo, ponendo particolare attenzione sul suo sviluppo nella capitale francese, Parigi. Si narrerà la storia della “doppia” scoperta del Giappone, partendo dall'arrivo dei portoghesi nel XVI secolo fino allo sbarco degli americani a Yokohama nel 1853, includendo una panoramica generale sul periodo Edo e sulla chiusura dei porti imposta dallo shogunato Tokugawa. Sarà inoltre fornita una spiegazione su cosa siano le Ukiyo-e, cosa rappresentino e quale filosofia stia alla base di questa forma d'arte, includendo nomi dei maestri più importanti: Katsushika Hokusai, Kitagawa Utamaro e Utagawa Hiroshige.

Nel capitolo terzo, che costituisce il nucleo centrale della ricerca, si analizza il legame tra Monet e il mondo delle Ukiyo-e lungo la sua intera carriera artistica. Si inizia dalla giovinezza del pittore, periodo in cui le stampe erano utilizzate unicamente come strumento d'ispirazione per la sua pittura, fornendogli non

solo miglioramenti tecnici, ma anche un supporto nella rappresentazione della dinamicità della Parigi moderna. Si giunge infine agli anni trascorsi a Giverny, quando Monet ha interiorizzato le filosofie orientali di connessione spirituale tra l'uomo e la natura. In questo contesto, le Ukiyo-e non sono più utilizzate per cercare nuovi spunti artistici, poiché già il suo giardino è costruito seguendo le illustrazioni di Hiroshige. Verrà altresì considerata la collezione di stampe di Monet, da sempre conservata nella sua residenza di Giverny, presentando alcuni degli esemplari più significativi.

Il capitolo quarto, invece, si concentrerà su un'analisi più approfondita di quattro opere dell'artista, già menzionate nel capitolo precedente, al fine di esaminare più attentamente le loro affinità con il mondo dell'arte giapponese.

Capitolo Primo: Biografia di Claude Monet

1.1 - 1840-1864. La giovinezza e la formazione

Oscar-Claude Monet nacque il 14 Novembre 1840 a Parigi, al numero 45 di Rue Lafitte. Trascorse la sua infanzia a Le Havre, dove la sua famiglia si trasferì cinque anni dopo la sua nascita, poiché il padre iniziò a lavorare come fornitore per la marina, insieme al marito della sua sorellastra, Marie-Jeanne Gaillarde Lecadre. Quest'ultima sarà colei che sosterrà la volontà del nipote di diventare un artista, soprattutto dopo la perdita della madre di Monet nel 1857.

Acquisì le basi del disegno durante gli anni da studente al Collegio di Le Havre, anche se Monet sostenne in realtà che la sua vocazione artistica sia stata totalmente spontanea: «inghirlandavo i margini dei miei libri [...] e vi raffiguravo, nel modo più irriverente, deformandoli il più possibile, il volto o il profilo dei miei maestri»¹. Si dedicò, quindi, alla realizzazione di caricature, traendone anche un modesto profitto. È in questo periodo che conobbe il paesaggista Eugène Boudin, che lo incoraggiò ad abbandonare le caricature in favore della rappresentazione del dato naturale. Il pittore normanno divenne così un mentore per il giovane Monet, introducendolo alla pittura *en-plein-air*. L'esperienza con Boudin fu estremamente importante per la sua formazione, come afferma lo stesso Monet: «Se sono diventato un pittore, lo devo a Eugène Boudin»².

Nel maggio 1859, Claude Monet soggiornò a Parigi e visitò il Salon, dove ebbe modo di ammirare i dipinti di Daubigny, Corot e Troyon. Fu proprio da Troyon che ricevette un giudizio su alcune sue nature morte che, «malgrado la buona

¹ CLAUDE MONET, *Mon histoire: pensieri e testimonianze*, LORELLA GIUDICI (a cura di), Abscondita, Milano, 2009, p.13.

² DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet or the Triumph of Impressionism*, Taschen, Wildenstein Institute, 1996, p. 18 (traduzione mia).

qualità di effetti coloristici»³, valutò essere «un po' semplicistiche»⁴. Troyon lo invitò così ad iscriversi all'atelier di Thomas Couture per migliorare le sue capacità. Tuttavia, Monet scelse di entrare all'Académie Suisse,⁵ contravvenendo ai consigli fornitigli e andando contro il volere del padre e della zia, che avrebbero mantenuto la sua permanenza a Parigi solo se fosse entrato in atelier. Inoltre, nello stesso periodo, Monet frequentò con assiduità la *Brasserie de Martyrs*, un punto di ritrovo per artisti e intellettuali ribelli, dove ebbe l'opportunità di conoscere e confrontarsi con «altri cattivi soggetti come [lui]»⁶. Nel 1860, Monet fu richiamato a Le Havre, dove si sarebbe tenuto il sorteggio per l'arruolamento nell'esercito. Purtroppo, il suo nome fu selezionato e, poiché la famiglia si rifiutò di pagare la cauzione per evitare la sua partenza, dato che il giovane non voleva seguire un regolare percorso di formazione artistica, partì per l'Algeria come membro dello squadrone dei Cacciatori d'Africa. Il suo servizio militare, tuttavia, non durò molto a causa delle sue precarie condizioni di salute, dovute ad un'improvvisa febbre tifoidea e un incidente a cavallo, che lo costrinsero a rientrare velocemente in Francia.

Nel 1862, prima di ripartire per Parigi, Monet incontrò il pittore olandese Johan-Barthold Jongkind, di cui ammise esserne debitore per «la vera educazione del [suo] occhio»⁷. Una volta tornato nella capitale, entrò nell'atelier di Charles Gleyre, il cui metodo di insegnamento severo e fortemente legato all'imitazione dei soggetti classici e antichi, non piacque mai a Monet, né ad altri giovani pittori lì allievi: Frédéric Bazille, Auguste Renoir e Alfred Sisley.

³ DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*, tomo I, La Bibliothèque des arts, Losanna-Parigi, 1974, p. 7 (traduzione mia).

⁴ DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet or the Triumph of Impressionism*, Taschen, Wildenstein Institute, 1996, p. 23 (traduzione mia).

⁵ L'Académie Suisse era un'accademia privata d'arte che era stata frequentata anche da Delacroix, Corot, Courbet e Pissarro. L'insegnamento del disegno e della pittura nell'Académie era molto più libero e meno rigido che in atelier; proprio per questo Monet preferì iscriversi.

⁶ GÉRARD-GEORGE LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p. 6.

⁷ DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet or the Triumph of Impressionism*, Taschen, Wildenstein Institute, 1996, p.39 (traduzione mia).

Con Bazille, diventati amici, nel 1863 Monet partì per un soggiorno a Chailly, un piccolo paese situato a due chilometri a nord di Barbizon «in mezzo alla foresta, vicino ai luoghi più pittoreschi (Fontainebleau)»⁸. I due viaggiarono insieme anche l'anno successivo per alcuni giorni a Rouen e a Honfleur, dove Monet dipinse *Fiori di Primavera*.

Ad ottobre dello stesso anno, litigò violentemente con suo padre che, ormai stanco dell'atteggiamento ribelle del figlio, decise di non fornirgli ulteriore sostegno finanziario. Questo portò il giovane pittore, tornato a Parigi, a condividere uno studio con Bazille, che non aveva problemi economici, in Rue de Furstenberg. Da questo momento in poi, Monet sarà tormentato dai problemi di denaro.

1.2 - 1865-1873. I primi Salon e la fuga in Inghilterra

Nel 1865, si verificarono due eventi significativi nella vita di Monet. In quell'anno, debuttò al Salon, presentando due dipinti, e ricevette un'accoglienza positiva da parte della critica. Inoltre, poiché era riuscito a consegnare i quadri in anticipo rispetto alla scadenza prevista dalla giuria dell'evento, tornò a Chailly, dove conobbe Gustave Courbet. Monet era affascinato dalla tecnica del maestro del realismo e, lavorando con costanza e dedizione, sviluppò le sue abilità. Da ora in avanti firmerà le sue tele come “Claude” anziché “Oscar”.

L'inaspettato successo al suo debutto al Salon, spinse Monet a tentare la sorte anche l'anno successivo, portando altri due dipinti: *La foresta di Fontainebleau* e *Camille in abito verde*, nel quale era ritratta la sua giovane compagna Camille-Léonie Doncieux. Tuttavia, originariamente, avrebbe voluto esporre

⁸ DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet or the Triumph of Impressionism*, Taschen, Wildenstein Institute, 1996, p.49 (traduzione mia).

anche un terzo dipinto, una *Colazione sull'erba*⁹, ma non riuscì a completare in tempo la tela. La critica rinnovò per quell'anno gli elogi già ricevuti nella scorsa edizione¹⁰.

Nonostante l'iniziale successo, i quattro anni a seguire sono stati caratterizzati da alti e bassi nella sua carriera. Nel 1867, Monet fu respinto dal Salon, così come nel 1869 e nel 1870¹¹; il che contribuì ad aggravare ulteriormente i suoi problemi finanziari. Questi sono però anche anni floridi per il futuro maestro, in cui ebbe modo di esercitare la mano e migliorare la propria tecnica: le tele realizzate a Saint-Andresse, nel 1867, mostrano già le prime caratteristiche delle grandi opere dell'impressionismo, e nel 1869 trovò casa a Bougival, dove lavorò alla realizzazione de *La Grenouillère* insieme a Renoir¹², sfruttando l'occasione per studiare gli effetti delle variazioni luminose sull'acqua.

Nel 1870, la Francia dichiarò guerra alla Prussia e il 19 settembre Parigi venne assediata dalle truppe tedesche. In quel momento, Monet si trovava a Trouville, in Normandia, con l'appena divenuta moglie Camille e il loro figlio Jean. Per evitare di essere richiamato nell'esercito e combattere nella Guerra Franco-Prussiana, Monet e la sua famiglia presero un battello per l'Inghilterra e fuggirono. Arrivato a Londra, Monet conobbe Daubigny, che gli presentò il suo mercante d'arte, Paul Durand-Ruel, con cui ebbe a che fare più volte nel corso della sua vita. Grazie proprio all'intercessione del mercante, Monet stringe amicizia con Pissarro, rifugiatosi anch'egli in Inghilterra. I due amici visitarono spesso musei insieme, osservando in particolare i dipinti di Constable e Turner,

⁹ La *Colazione sull'erba* era stata realizzata durante il soggiorno a Chailly nel 1865 ed era un progetto molto ambizioso. Il dipinto, però, a causa di una serie di vicissitudini, (non piacque a Courbet, non riuscì a terminarlo in tempo e lo lasciò in pegno per pagarsi il suo soggiorno), non venne presentato al Salon del 1866.

¹⁰ *Camille in abito verde* piacque particolarmente a Émile Zola. Per approfondire si veda ÉMILE ZOLA, *Mon salon: Augmenté d'une dédicace et d'un appendice*, Librairie Centrale, Parigi 1866, pp. 51-52.

¹¹ Per questi Salon, realizzò rispettivamente *Donne in giardino*, *Il Pranzo* e *La Grenouillère*.

¹² Renoir scrive su Monet a Bougival: «Sto quasi sempre da Monet [...] Non tutti i giorni si mangia. Tuttavia, non sono infelice, perché, per dipingere, Monet è una buona compagnia». Cit. in GÉRARD-GEORGE LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p. 13.

il cui studio, assieme a quello dell'atmosfera unica della città di Londra e dei suoi spazi verdi¹³, contribuì alla nascita dell'Impressionismo.

Conclusasi la guerra in Francia, Monet, non tornò immediatamente in patria ma si recò prima in Olanda, alloggiando a Zaandam, 12 chilometri a Nord di Amsterdam. Le tele qui realizzate hanno come protagonista la campagna olandese, con i suoi mulini a vento e i canali, mostrando una grande «libertà stilistica e distacco nei confronti del soggetto, che [...] non è più altro che un veicolo per meditazioni plastiche»¹⁴.

1.3 - 1872-1883. Il movimento impressionista: dall'alba al tramonto

Verso la fine del 1871, Monet fece ritorno in Francia e, nonostante avesse appena affittato un laboratorio a Parigi, si stabilì ad Argenteuil, nell'Île-de-France, dove risiedette fino al 1878. Tuttavia, durante quegli anni non smise di viaggiare; nel 1872 si trovava a Rouen presso il fratello Léon e nel 1873 tornò brevemente a Le Havre, dove dipinse *Impression, soleil levant*.

Questo periodo fu molto produttivo, non solo dal punto di vista artistico ma anche finanziario (almeno inizialmente), per il pittore. Monet riuscì a vendere quadri a vari acquirenti¹⁵, ma il suo principale cliente rimase il gallerista Paul Durand-Ruel, che comprò circa una trentina delle sue opere tra il 1872 e il 1873 e continuò a promuovere Monet alle sue mostre londinesi, almeno fino al 1874, quando il mercante si trovò finanziariamente in difficoltà, non riuscendo ad ottenere vendite per i suoi dipinti.

¹³ Monet lavorò intensamente a Londra, dipingendo *en plein air*. In particolare, apprezzava molto i parchi della città e, infatti, tra le tele più importanti di questo soggiorno vi è *Hyde Park*.

¹⁴ GÉRARD-GEORGE LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p.15.

¹⁵ Nei libri contabili di Monet del 1872 e 1873, tra i nomi di coloro che acquistarono almeno un dipinto, figurano il mercante Latouche, Millot, suo fratello Léon, Edouard Manet, il banchiere Henri Hecht, il pittore Michel Lévy, il musicista Charles de Beriot, il cugino di Pissaro Nunès, il mercante Dubourg e il critico Théodore Duret.

Nel mentre, venne a consolidarsi in Monet anche la volontà di conferire una definizione ufficiale allo stile pittorico che caratterizzava lui e altri suoi colleghi. Da ciò nacque l'idea di organizzare una grande mostra collettiva, che avrebbe dovuto segnare l'affermazione di una nuova associazione artistica indipendente, libera dal giudizio delle grandi istituzioni quale era il Salon; quest'idea era già stata proposta da Bazille nel 1867 ma non riscosse successo. Tra coloro che sostennero questo nuovo progetto vi fu Paul Alexis, scrittore e giornalista, che pubblicò un articolo a riguardo nel "L'Avenir National"¹⁶.

L'esposizione, alla quale parteciparono Monet, Renoir, Pissarro, Degas, Cézanne, Sisley e Berthe Morisot, venne inaugurata il 25 aprile 1874 presso lo studio del fotografo Nadar in Boulevard des Capucines¹⁷. Le reazioni della critica furono per lo più negative, decretando così il fallimento della mostra. Degno di nota è però il commento di Louis Leroy su "Le Charivari" del 25 aprile 1874, in cui, descrivendo *Impression, soleil levant*, utilizzò per la prima volta il termine "impressionisti" (in chiave derisoria), contribuendo involontariamente alla scelta del nome per il neonato movimento artistico.

Nonostante il fallimento della collettiva, e anche della successiva vendita all'Hôtel Drouot¹⁸, furono organizzate altre sette mostre impressioniste, ma Monet non partecipò a tutte¹⁹. Manet, d'altra parte, non partecipò mai a queste manifestazioni, ma ciò non gli impedì di mantenere la sua amicizia con Monet, come dimostrano le numerose opere realizzate insieme ad Argenteuil²⁰. La

¹⁶ Monet rispose ad Alexis in una lettera: «Siamo felici di vedere che Lei difende quelle idee che sono anche nostre, e noi speriamo [...] che L'Avenir National ci dia il suo appoggio non appena la società che noi stiamo per costruire sarà effettivamente fondata». Cit. in G. G. LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p.18.

¹⁷ Monet rappresentò in una tela nel 1873 la vista di Boulevard des Capucines dallo studio di Nadar.

¹⁸ La vendita all'Hotel Drouot fu organizzata nel dicembre del 1874 per risanare la perdita provocata dalla prima mostra impressionista.

¹⁹ Degne di nota sono la seconda mostra impressionista del 1876, per cui realizzò *La Japonaise*, la terza del 1877, dove presentò la *Serie della Stazione di Saint-Lazare*, e la quarta del 1879, per cui preparò ventinove tele, tra cui *Rue Montorgueil imbandierata la cui unica ambizione è «trarre emozioni plastiche»*. Cit. in G. G. LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p.23.

²⁰ Tra cui *Manet che dipinge nel giardino di Monet ad Argenteuil* e la tela di Manet *Monet che dipinge sulla sua barca*.

figura di Manet, infatti, ebbe un ruolo così significativo tra gli impressionisti che si fa coincidere lo scioglimento del gruppo con la sua morte nel 1883.

All'inizio del 1878, Monet fu costretto a lasciare Argenteuil, a causa delle spese insostenibili per il mantenimento della casa. Andò a vivere a Vétheuil con Camille, che era ora gravemente malata a seguito della nascita del loro secondo figlio Michel. Assieme a loro si trasferirono i coniugi Hoschedé, Ernest²¹, collezionista d'arte e ammiratore di Monet, e sua moglie Alice, anche loro afflitti da consistenti problemi di denaro. Nel 1879 Camille morì, lasciando il pittore nel dolore, ma successivamente troverà conforto proprio in Alice Hoschedé, con la quale intraprese una relazione clandestina all'insaputa di Ernest, che trascorreva la maggior parte del suo tempo a Parigi per motivi di lavoro. Monet e Alice si sposarono successivamente nel 1892.

Nel 1880, Monet prese la decisione di proporsi nuovamente al Salon, seguendo l'esempio di Renoir, nonostante questo significasse tradire il gruppo degli impressionisti, di cui era il capofila²². Delle due tele che esibì alla giuria solo una, *Lavacourt*, fu accettata. Il 7 giugno del medesimo anno venne inaugurata anche una sua personale presso la sede della rivista *La vie moderne*, che riscosse successo di vendite e aiutò il pittore a estinguere i debiti che aveva accumulato ad Argenteuil.

Grazie all'esito positivo della mostra, Monet riprese speranza, incoraggiato anche dal ritorno di Durand-Ruel nel mercato dell'arte, che riprese ad acquistare opere con regolarità, aiutando il pittore a pagare anche il trasferimento a Vetheuil. Il breve tempo che passò in questa città rappresentò una fase di transizione importante per Monet, sia nella sua vita privata che nella sua

²¹ Ernest Hoschedé (Parigi, 1837 – 1891) fu un amatore, collezionista e critico d'arte. Era solito comprare e commerciare le opere del gruppo degli impressionisti, di cui era grande ammiratore, almeno fino al 1878 quando andò in bancarotta e si trovò costretto a vendere tutta la sua collezione.

²² Ad affermare ciò fu Zola nel 1876, in occasione della seconda mostra impressionista: «[Monet] è innegabilmente il capogruppo. Il suo pennello si distingue per uno straordinario splendore». Cit in G. G. LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p.21.

carriera, portandolo a distaccarsi dal gruppo degli impressionisti e dalla frenesia della vita cittadina.

1.4 - 1883-1926. Gli ultimi viaggi e la quiete di Giverny

Dopo aver risieduto per due anni a Poissy, nel 1883, Monet affittò una casa a Giverny, a confine tra l'Île-de-France e la Normandia, portando con sé Alice e i suoi figli. Secondo quanto dichiarato da Monet stesso, Giverny «è un paese splendido per [lui]»²³ e sarà qui che si stabilirà definitivamente nel 1890, acquistando una proprietà tutta sua e allontanandosi quanto più possibile da Parigi.

Prima di sistemarsi definitivamente, Monet continuò a viaggiare. Nel 1883 visitò la Costa Azzurra, insieme a Renoir, e Bordighera. Due anni dopo si recò a Étretat, dove conobbe Guy de Maupassant e infine nel 1886 andò a Belle-Île-en-Mer, avendo modo di incontrare il critico Gustave Geffroy. Questi anni furono eccezionali, nei quali Monet si dedicò a pieno alla sperimentazione tonale nella sua pittura, dove «verdi, rosa e gialli si fondono in atmosfere fluide e limpide»²⁴ e «[...]coglieva con qualche colpo di pennello il raggio di sole che si posa o la nuvola che scorre e, sdegnando il falso e il convenzionale, li stendeva sulla tela con destrezza»²⁵.

Il 1889, fu l'anno del centenario della Rivoluzione francese e della grande Esposizione universale. All'evento fu esposta anche l'*Olympia* di Manet del 1865 e, approfittando dell'occasione, Monet decise di organizzare una sottoscrizione per acquistare lo scandaloso dipinto e donarlo al Museo del Louvre. Scrisse numerose lettere ai suoi amici per raccogliere i fondi necessari a

²³ CLAUDE MONET, *Lettera a Théodore Duret*, Giverny, 20 Maggio 1883, in DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*, tomo II, La Bibliothèque des art, Losanna-Parigi, 1979, p.229 (traduzione mia).

²⁴ G. G. LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p.25.

²⁵ GUY DE MAUPASSANT, *La Vie d'un paysagiste*, in "Gil Blas", Parigi, 28 settembre 1886 (traduzione mia).

comprare il quadro e, dopo alcune difficoltà²⁶, riuscì a far accettare l'*Olympia* dallo Stato, onorando altresì la memoria del defunto amico Manet.

Negli anni '90, Monet cominciò a dipingere gruppi estesi di tele dedicati alla rappresentazione del medesimo soggetto in differenti condizioni di luce e tempo. Questo momento, noto come il "periodo delle serie", è meglio esemplificato dalla sequenza delle *Cattedrali di Rouen*, che comprende ben cinquanta dipinti realizzati tra il 1892-94²⁷ e raffiguranti la stessa chiesa in momenti diversi della giornata e differenti dell'anno. Queste "serie" offrirono così l'opportunità di studiare esaminare come le diverse condizioni climatiche e luminose potessero incidere sulla percezione di un determinato soggetto.

Tra il 1895 e il 1908, Monet compì i suoi ultimi viaggi, tra cui un soggiorno in Norvegia, il ritorno a Londra e, infine, la permanenza a Venezia con la moglie Alice. Nella capitale inglese mise piede per ben tre volte, con la scusa di voler vedere il figlio Michel, che aveva deciso di alloggiare lì. A Londra dipinse una serie di dipinti raffiguranti i monumenti e i luoghi più iconici della città²⁸, cercando di cogliere allo stesso tempo l'atmosfera caratteristica della nebbia inglese. A Venezia, invece, stette dal settembre a dicembre 1908 e affittò una stanza al Grand Hotel Britannia (oggi St. Regis Hotel), da dove si poteva ammirare una splendida vista sul Canal Grande²⁹. Al momento della partenza dalla città, Monet afferma all'interno di una lettera per Clemenceau di essere amareggiato dal dover ripartire perché si sente ancora stregato dall'«incantesimo di Venezia»³⁰.

In vecchiaia, Monet dedica massima riguardo e attenzione alla casa a Giverny e, in particolare, al suo giardino che, fornito di una grande diversità di piante

²⁶ Antonin Proust, ex ministro delle Belle Arti, si oppose fortemente all'approvazione dell'*Olympia*.

²⁷ Oltre alle cattedrali, si ricordano anche la "serie" dei covoni e la "serie" dei pioppi.

²⁸ Tra gli elementi rappresentati nella serie londinese sono da annoverarsi il Parlamento (il palazzo di Westminster), il ponte di Charing-Cross e il ponte di Waterloo.

²⁹ L'albergo si affaccia direttamente verso Punta della Dogana e l'Isola di San Giorgio, da dove Monet poté rappresentare il primo soggetto del suo soggiorno veneziano, il *Palazzo Ducale visto da San Giorgio Maggiore*.

³⁰ DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet or the Triumph of Impressionism*, Taschen, Wildenstein Institute, 1996, p. 387 (traduzione mia).

esotiche e di un ponte giapponese, fu fonte di ispirazione per molti dipinti realizzati negli ultimi anni della sua vita. Afferma infatti Geffroy:

È a Giverny che bisogna aver visto Claude Monet [...]. Colui che [...] ha realizzato questo piccolo universo [...] è un grande artista non solo nel creare i suoi quadri, ma anche nell'adornare una residenza che ha saputo rendere piacevole senza lasciarsi tentare dal lusso [...]. Anche questa casa e questo giardino sono un'opera d'arte [...] ³¹.

Ulteriori prove della cura che Monet riservava per questo piccolo angolo di paradiso ne troviamo nelle lettere che inviò ad Alice nel corso dei soggiorni all'estero ³² trattati poc'anzi.

Ciò che Monet più lo attraeva del *jardin d'eau* era lo stagno, che sfrutterà per studiare i riflessi delle piante e della luce sulla superficie dell'acqua (esattamente come fece in gioventù alla Grenouillere): «Ho [...] ripreso cose impossibili da fare: dell'acqua con erba che ondeggia sul fondo [...] è stupendo da vedere ma pura follia volerlo fare» ³³. Da questa idea nacque la celebre “*Serie delle ninfee*”, per cui Durand-Ruel organizzò due mostre, una nel 1900 e l'altra, la più celebre, nel 1909, nella quale vennero esposte quarantotto tele raffiguranti i fiori d'acqua. Sempre alle ninfee, Monet dedicò un'opera monumentale: un gruppo di otto pannelli semiovoidali alti due metri e larghi quattro, che il pittore definì *Décorations*, realizzato tra 1914 e il 1926.

Questo periodo fu però anche doloroso per Monet, che si ammalò di cataratta e affrontò la perdita della moglie Alice e del figlio maggiore Jean. Le *Décorations*, sotto consiglio di Clemenceau, furono donate allo Stato francese e, secondo l'atto di donazione firmato nel 1922, sarebbero dovute essere collocate al Museo dell'Orangerie, in una sala a loro esclusivamente dedicata. Monet fece

³¹ G. G. LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p. 30.

³² Per approfondire si veda HÉLÈNE ADHÉMAR, ANNE DISTEL, SYLVIE GACHE (A cura di), *Hommage a Claude Monet (1840-1926)*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 8 febbraio - 5 maggio 1980), Spadem, Parigi, 1980, pp. 246-255, 324-325.

³³ G. G. LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990, p.41.

in tempo a finire i pannelli prima di spirare il 5 dicembre 1926, mentre l'inaugurazione delle *Ninfee* all'Orangerie avvenne cinque mesi dopo, nel 17 maggio 1927.

Capitolo Secondo: Il giapponismo. Origini, caratteristiche e diffusione

2.1 - Il giapponismo: il fascino per il Sol Levante

Negli ultimi decenni del XIX secolo, si assistette all'espansione dei grandi Stati europei oltre i propri confini nazionali, spinti dalla curiosità per il diverso e l'esotico, nonché dalla volontà di arricchirsi. Se in termini politici e socioeconomici, questa espansione portò al rafforzamento dell'imperialismo e alla creazione di nuove colonie, soprattutto francesi e inglesi, nel mondo dell'arte la situazione è differente. Era da tempo che pittori e scultori europei cercavano nuove fonti di ispirazione per le loro opere e, contemporaneamente, volevano trovare anche un modo per sfuggire ai rigidi insegnamenti dalle accademie. Trovarono ciò di cui avevano bisogno nelle creazioni artistiche dei Paesi esotici di Africa e Asia: è in questo contesto storico che emerse il fenomeno noto come giapponismo.

La parola “giapponismo”³⁴ descrive l'apprezzamento e la moda per la cultura, l'oggettistica e l'arte giapponese che si diffuse in Europa e in America tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo. Il termine fu coniato per la prima volta da Philippe Butry in un articolo pubblicato nel 1872 sulla rivista "*Renaissance littéraire et artistique*" per definire «un nuovo campo di studi artistico, storico ed etnografico»³⁵. Nonostante fosse un fenomeno strettamente collegato alla storia dell'arte contemporanea³⁶, il giapponismo non può essere definito come una corrente artistica. Infatti, fu alla portata di tutti e non riservato

³⁴ Traduzione del francese *Japonisme*.

³⁵ YOKO CHIBA, *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century*, in "Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal", Giugno 1998, Vol. 31, University of Manitoba, 1998, p.2 (traduzione mia).

³⁶ Il Giapponismo è stato una componente fondamentale, oltre che per l'Impressionismo, anche per il Post-Impressionismo e il Cubismo di Picasso.

solamente a una cerchia ristretta di intellettuali e influenzò non solo l'arte ma anche l'abbigliamento, l'arredamento, la letteratura e la musica³⁷ dell'epoca.

Questa crescente curiosità per la cultura giapponese si spiega con l'arrivo in Europa di grandi quantità di oggetti giapponesi di vario genere, come kimono, ventagli, mobili e le famose stampe Ukiyo-e. Questi prodotti attirarono l'attenzione sia del grande pubblico sia degli esperti durante le Grandi Esposizioni Universali di Londra nel 1862 e Parigi nel 1867. L'arrivo di codesti manufatti fu possibile grazie alla riapertura dei porti del Giappone alle navi mercantili occidentali, ponendo fine a due secoli di completo isolamento dal resto del mondo e portando alla "riscoperta" di un Giappone tanto affascinante quanto ancora molto misterioso³⁸.

Il fenomeno si affermò con convinzione soprattutto a Parigi, dove il successo e la diffusione del giapponismo sono da ricondurre alle recensioni, scritte da intellettuali e critici d'arte, degli oggetti esposti alle grandi mostre quali i fratelli Edmond e Jules de Goncourt e Samuel Bing. Questi studiosi possedevano collezioni private di stampe giapponesi e curarono monografie sugli artisti giapponesi più importanti, come Hiroshige, Hokusai e Utamaro.

Le stampe Ukiyo-e ebbero un ruolo significativo nello sviluppo delle nuove correnti artistiche di fine XIX secolo. In modo particolare, molti impressionisti, tra cui Monet, erano avidi collezionisti di queste xilografie e, analizzando attentamente i lavori di questi pittori, si possono osservare la presenza di molti dettagli presi in prestito da queste stampe. Questo perché gli impressionisti erano attratti dalle caratteristiche promosse dall'estetica giapponese e che, in qualche modo, rappresentano l'esatto opposto delle regole che venivano imposte dalle Accademie ai giovani artisti: asimmetria, composizione

³⁷ Tra i meriti del Giapponismo, infatti, c'è l'introduzione della vestaglia (riprendendo le forme del kimono) e del paravento nella vita di tutti i giorni. Nel mondo della musica, invece, ha ispirato il compositore Giacomo Puccini per la stesura dell'opera lirica *Madama Butterfly*.

³⁸ Il periodo di isolamento del Giappone dal resto del mondo, avvenuto tra il XVII e il XIX secolo e chiamato *sakoku*, ha fatto sì che arrivassero poche informazioni a riguardo di questo Paese in Europa, nonostante ci fossero già stati in precedenza dei contatti. Per questo motivo si parla di "riscoperta" del Giappone.

decentrata, mancanza della prospettiva, bidimensionalità, contorni marcati delle figure, predominanza di luce e assenza di ombre.

Tutti gli artisti che si sono fatti «travolgere dall'onda giapponese»³⁹, soprattutto attraverso l'analisi delle stampe Ukiyo-e, realizzarono capolavori che riflettevano in modi diversi il Giappone e la sua estetica. Infatti «non esiste un solo giapponismo, bensì ne esistono tanti [...] quanti gli artisti che vi si sono cimentati»⁴⁰: c'è chi ha riproposto con fedeltà le qualità principali della pittura giapponese, chi le ha assimilate e rielaborate in chiave occidentale, chi ha scelto di rappresentare simboli e temi importanti della cultura nipponica e addirittura chi ha copiato minuziosamente alcune note stampe.

2.2 - La “doppia” scoperta del Giappone

Il Giappone non è il primo luogo a cui si potrebbe pensare guardando alle grandi scoperte geografiche della storia. Fin dai tempi di Alessandro Magno le popolazioni europee erano in contatto con le popolazioni dell'Oriente, ma il Paese del Sol Levante fu uno degli ultimi luoghi ad essere raggiunto. L'arcipelago giapponese, infatti, è situato «ai confini del mondo»⁴¹ ed era molto difficile da raggiungere nel passato. Per l'appunto, gli europei vi arrivarono solamente nel XVI secolo, nell'epoca delle grandi esplorazioni. I primi ad arrivare furono i portoghesi nel 1543, quando la loro nave attraccò nell'isola di Tanegashima, nell'area del Kyushu⁴².

³⁹ FRANCESCO MORENA, *Gli impressionisti e il Giappone. Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*, Giunti, Firenze, 2022, p.7.

⁴⁰ F. MORENA, *Gli impressionisti e il Giappone. Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*, Giunti, Firenze, 2022, p.48.

⁴¹ F. MORENA, *Gli impressionisti e il Giappone. Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*, Giunti, Firenze, 2022, p.15.

⁴² Il Giappone è costituito da 3400 isole. Le quattro isole più grandi, *Hokkaido*, *Honshu*, *Kyushu* e *Shikoku*, si dividono in otto province e quarantasette prefetture.

Questo evento permise il primo contatto e scambio culturale tra Occidente e Giappone, anche se inizialmente i giapponesi erano intimoriti dagli stranieri provenienti da lontano, ma col passare del tempo i rapporti tra le due differenti culture migliorarono. Oltre ai mercanti, cominciarono così ad arrivare anche i missionari gesuiti, tra cui San Francesco Saverio, incaricati di insegnare ai giapponesi i precetti del Vangelo e convertirli al Cattolicesimo⁴³. Inoltre, si intensificarono anche gli scambi commerciali: i giapponesi offrivano principalmente materie prime locali, lacche e oggetti d'artigianato⁴⁴, mentre gli europei vendevano prodotti di vario genere e armi da fuoco.

L'interesse per l'acquisto di pistole e fucili era motivato dalla guerra civile che stava per incombere, perché il Giappone era composto da vari piccoli territori controllati dai *daimyo*⁴⁵, signori feudali, che avevano iniziato a combattere tra loro per il controllo del Paese intero. Tuttavia, l'unico punto su cui tutti i *daimyo* erano d'accordo era la loro avversione per la presenza straniera nel Sol Levante.

È il 1614 quando Tokugawa Ieyasu, avendo sconfitto tutti i *daimyo* rivali, inaugurò l'inizio del suo shogunato⁴⁶ e bandì dal Giappone tutti gli stranieri, i missionari e i cattolici, minacciandoli di morte. Da questo momento, il Giappone scelse l'isolamento (*sakoku*) dal resto del mondo e vietò l'ingresso a qualsiasi nave straniera, ad eccezione di una delegazione della Compagnia delle Indie Orientali, conferendole il permesso di attraccare e commerciare una sola

⁴³ Tra le iniziative promosse dai gesuiti vi fu anche l'apertura di una scuola di pittura per la realizzazione di immagini sacre destinate al culto privato. Queste opere rappresentano il primo approccio del Giappone all'arte e alla tecnica pittorica occidentale.

⁴⁴ Le lacche e i prodotti di artigianato (quali scatole, armadi e bauli) erano realizzati a Kyoto, la capitale dell'impero giapponese prima di Edo e il più importante centro artistico del Paese. Lo sbarco di questi materiali nel mercato estero incuriosì gli occidentali. In particolare, fu la lacca a suscitare grande interesse, tale che numerosi furono i tentativi di imitarla. Addirittura, gli inglesi riconobbero la superiorità della qualità della lacca giapponese, e coniarono il termine *japaning* per definire il processo della laccatura.

⁴⁵ Tra i *daimyo* più importanti in questa guerra si annoverano Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu.

⁴⁶ La parola "shogunato" deriva da *shogun*, che era il titolo conferito al comandante dell'esercito che divenne successivamente ereditario: coloro che ne erano investiti tra il 1158 al 1868 governavano tutto il Paese.

volta all'anno. Grazie agli olandesi, fu così possibile continuare a importare oggetti giapponesi in Occidente, sebbene in minore quantità.

Il *sakoku* durò per due secoli, noti come Periodo Edo (o Tokugawa), dal nome della città scelta come nuova capitale, oggi nota come Tokyo. L'isolamento, al contrario di quanto si possa pensare, aiutò il Giappone a prosperare, sia economicamente, sia artisticamente, almeno fino a metà del XIX secolo.

Infatti è nel 1853 che quattro navi statunitensi, comandate dal commodoro Matthew Perry, arrivarono al porto di Yokohama, riaprendo le vie di comunicazione con il Giappone. Non si può dire che l'approccio degli americani fosse stato pacifico perché Perry li costrinse a stringere rapporti commerciali con l'Occidente, altrimenti avrebbe bombardato la costa. D'altro canto, il sistema del *sakoku* non funzionava più e il Giappone era in crisi economica⁴⁷: c'era la necessità di un cambiamento. Nel volgere di pochi anni, lo shogunato giunse al termine e l'imperatore, tornato al potere, promosse un programma di modernizzazione e la riapertura dei contatti con gli stranieri.

Gli Occidentali ebbero l'opportunità di riscoprire i prodotti artistici giapponesi, tornati presenti nel mercato occidentale. Tuttavia, il vero esordio giapponese al pubblico internazionale avvenne durante la Grande Esposizione di Londra del 1862, dove venne esposta la collezione privata di Sir Rutherford Alcock⁴⁸, console britannico in Giappone. Infatti, i diplomatici, viaggiando per scopi politici, contribuirono alla diffusione del fenomeno del Giapponismo in Occidente che, in viaggio per interesse politico, pubblicando libri sulla cultura e le tradizioni del Giappone e studiandone la storia.

Tuttavia, per osservare un impatto più significativo dell'arte e della cultura giapponese in Europa, bisogna spostarsi a Parigi, in Francia, dove il Giapponismo era particolarmente vivo e influenzava le nuove generazioni di artisti che volevano ribellarsi alle Accademie.

⁴⁷ A lungo andare, l'isolamento aveva portato alla carestia e alla crisi della classe militare.

⁴⁸ Sir Rutherford Alcock è stato il primo diplomatico inviato in Giappone dalla Gran Bretagna. Fu autore anche di *The Capital of the Tycoon* in cui aveva scritto i ricordi delle sue esperienze in Asia.

2.3 - Le Stampe Ukiyo-e: i racconti del mondo fluttuante

«Non c'è tempo per riflettere e ascoltare, ma solo per vivere [...] lasciandosi andare lungo la corrente del grande fiume dell'effimero che trapassa»⁴⁹ è la filosofia che sta alla base delle stampe Ukiyo-e. Questo pensiero suscitò l'interesse degli impressionisti oltre che di intellettuali e critici legati al nuovo ambiente artistico di Parigi, rendendo queste stampe oggetto di studio e desiderio collezionistico.

Il termine “Ukiyo-e” è composto dalle parole *Ukiyo* (浮世, trad. “mondo fluttuante”) e *e* (絵, trad. “immagine”), traducendosi in “immagini del mondo fluttuante”: si trattava di xilografie (stampe realizzate con matrice in legno) che potevano essere realizzate sia a colori che in monocromia. *Ukiyo* è un termine di origine buddista, nato inizialmente con una connotazione negativa perché descriveva la precarietà e la transitorietà dei piaceri terreni in confronto ai piaceri eterni dello spirito. Tuttavia, grazie al contributo dello scrittore Asai Ryoi e al suo libro *Ukyio monogatari* (浮世物語, trad. “I racconti del mondo fluttuante”), *Ukiyo* acquisì un significato positivo, indicando la bellezza della momentaneità dei piaceri naturali e della vita borghese⁵⁰.

Il fenomeno artistico delle Ukiyo-e è legato al periodo Edo e allo shogunato Tokugawa. Infatti, dopo la decisione di Tokugawa Ieyasu di chiudere i porti agli stranieri e isolare totalmente il Giappone nel 1614, il Paese fiorì economicamente e artisticamente, consolidando le sue storiche tradizioni e manifestazioni culturali, libero da qualsiasi influenza esterna. Città come Kyoto,

⁴⁹ SIEGFRIED WICHMANN, *Giapponismo: Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*; Fabbri; Milano, 1981, p. 21.

⁵⁰ Scrive Asai Ryoi: «Vivere momenti per momento, volgersi [...] alla luna, alla neve, ai fiori di ciliegio e alle foglie rosse degli aceri. Cantare canzoni, bere sake, consolarsi dimenticando la realtà, non preoccuparsi della miseria che ci sta di fronte [...]: questo, io chiamo Ukiyo.». Cit. in F. MORENA, *Gli impressionisti e il Giappone. Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*, Giunti, Firenze, 2022, p.7.

Osaka e la nuova capitale, Edo, grazie al contributo della classe mercantile e degli artigiani, divennero metropoli vivaci e ricche di luoghi di divertimento: questo era il mondo rappresentato nelle Ukiyo-e. Tra i soggetti prediletti dagli artisti che realizzavano queste stampe c'erano, per l'appunto, gli spettacoli *Kabuki*⁵¹, gli incontri di *Sumo* e i quartieri a "luci rosse"⁵² come Yoshiwara, celebrando i piaceri temporanei della vita che le città potevano offrire.

Altri temi rilevanti nelle stampe giapponesi sono il paesaggio e gli elementi naturali, che tuttavia acquistarono importanza solamente tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX. Esattamente come la pittura paesaggistica europea, le stampe Ukiyo-e prediligevano i soggetti più pittoreschi, quali montagne, foreste e fiumi, ma erano altrettanto interessanti anche gli scorci cittadini, che attiravano particolarmente l'attenzione di turisti e ambasciatori diplomatici.

Essendo delle xilografie, era possibile produrre in serie le Ukiyo-e. Questa serializzazione ha consentito la vendita a prezzi accessibili e la rapida diffusione delle stampe al pubblico, supportata inoltre dalla pubblicazione di raccolte e libri illustrati⁵³.

Grazie all'arrivo in massa delle Ukiyo-e in Europa, alcuni dei loro artisti più importanti divennero famosi anche in Occidente. Tra i più noti rientrano certamente Kitagawa Utamaro con i suoi eleganti ritratti femminili, Utagawa Hiroshige, famoso per i suoi paesaggi poetici, ma il più noto è sicuramente Katsushika Hokusai, artista poliedrico che ritrasse vari soggetti nel corso della sua carriera, dagli attori Kabuki ai panorami della natura giapponese, e la cui opera più conosciuta è la *Grande onda di Kanagawa* (fig.1).

⁵¹ Il teatro *Kabuki* è una forma tradizionale di teatro giapponese che unisce recitazione drammatica con esibizioni di canto e danza ed è caratterizzato dall'utilizzo di maschere tradizionali. Il teatro *Kabuki* si occupa di rappresentare argomenti storico-mitologici in maniera appariscente così da catturare l'attenzione del pubblico.

⁵² A questi luoghi è legata la produzione di una categoria particolare di Ukiyo-e, ossia le *Shunga*, stampe a carattere erotico-pornografico.

⁵³ Le raccolte più celebri sono le *Cento vedute celebri di Edo* di Hiroshige e *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai.

2.4 - L'arrivo del Sol Levante a Parigi

A Parigi, l'introduzione del giapponismo avvenne durante la Grande Esposizione Universale nel 1867, a cui il Giappone partecipò ufficialmente. In questa edizione il padiglione del Sol Levante, che nella scorsa manifestazione a Londra era stato rappresentato dalla collezione personale di Sir Alcock, fu curato in ogni particolare dal Giappone stesso, con la speranza che l'Esposizione Universale avrebbe apportato benefici.

Tuttavia, i prodotti d'artigianato giapponese circolavano a Parigi già da alcuni anni⁵⁴ ed erano molto apprezzati tra gli ambienti intellettuali, tanto che nacquero delle società dedite alla promozione e alla difesa del gusto nipponico⁵⁵.

Ciò che però maggiormente catturò l'attenzione degli studiosi, dei critici e degli artisti furono le Ukiyo-e, divenute protagoniste dei loro studi e delle loro collezioni. Queste stampe, assieme a ventagli, kimono e portaoggetti laccati, invasero i negozi di antiquariato e d'arte internazionale di Parigi. Tra i negozi più famosi nella capitale francese ce n'erano due in particolare, "*La Porte Chinoise*" di Madame Desoye⁵⁶ e "*Kiritsu Kosho Kaisha*" di Hayashi Tadamasu⁵⁷, che divennero importanti punti di riferimento per tutti gli amanti dell'arte orientale.

Tra i primi clienti di questi negozi, oltre Manet, Monet, Degas, figurarono anche i fratelli Edmond e Jules de Goncourt, critici e collezionisti d'arte settecentesca che seppero includere nelle loro raccolte anche manufatti giapponesi, scrivendone anche recensioni e dedicandovi ampie sezioni nelle loro opere

⁵⁴ È noto che l'incisore Felix Bracquemond possedeva già nel 1856 una copia del Manga di Hokusai.

⁵⁵ Un esempio di queste società è il gruppo del Jing Lar che si riunivano a parlare di arte orientale abbigliati in kimono. Tra i membri più illustri di questa organizzazione vi erano anche Butry e Bracquemond.

⁵⁶ Madame Desoye fu tra i primi mercanti d'arte a notare il potenziale dell'arte giapponese, perciò aprì nel 1862 "*La Porte Chinoise*" in Rue de Rivoli.

⁵⁷ Si può considerare Hayashi Tadamasu come un ambasciatore dell'arte giapponese in Francia. Molto apprezzato per le sue conoscenze in materia, lavorò come consulente per alcuni tra i musei e i collezionisti importanti e collaborò alla stesura e pubblicazione delle monografie su a Utamaro e Hokusai firmate da Edmond de Goncourt.

letterarie. I de Goncourt contribuirono in modo significativo alla diffusione del giapponismo e all'accettazione dell'arte nipponica nelle gallerie e nelle collezioni più illustri di Parigi. Infatti, scrissero per la rivista "Journal" nel 1862: «L'arte non è unica, o piuttosto non c'è un'unica arte. L'arte giapponese ha le sue bellezze, così come l'arte greca»⁵⁸.

Altre figure importanti furono Samuel Bing⁵⁹ e Philippe Schiel, due mercanti d'arte che, non contenti di conoscere il Sol Levante solo attraverso le stampe, le ceramiche e i ventagli, viaggiarono direttamente in Giappone per procurarsi gli oggetti da importare in Francia. Schiel, nel 1883, scrisse un diario di viaggio, pubblicato con il titolo *Notes d'un bibeloteur au Japon*, dove racconta la sua esperienza nell'arcipelago nipponico. Tuttavia, il contributo più significativo fu quello di Bing, che tra il 1888 e il 1891 pubblicò la rivista "Le Japon Artistique". La suddetta rivista conteneva saggi firmati dai più autorevoli studiosi orientalisti e trattava vari aspetti dell'arte giapponese: architettura, pittura, xilografie, ceramica, tessuti e anche il teatro.

Per comprendere il motivo per cui gli artisti parigini apprezzavano le Ukiyo-e, è necessario ragionare sulle loro caratteristiche tecniche e stilistiche. A differenza della pittura occidentale, che faceva uso di prospettiva e chiaroscuro per la tridimensionalità delle figure, l'arte giapponese era molto più semplice: la composizione era bidimensionale, la profondità era resa attraverso la variazione di dimensioni delle forme e la prospettiva era completamente assente. Non c'era nulla che potesse ricondurre le stampe Ukiyo-e ai canoni estetici occidentali, ma proprio per questo motivo risultavano ancora più interessanti per le nuove correnti artistiche. Le istituzioni accademiche, così come tutte le regole che imponevano, erano percepite come simbolo di oppressione artistica per le generazioni di pittori del XIX secolo, desiderosi di liberarsi dagli schemi rigidi

⁵⁸ EDMOND DE GONCOURT, JULES DE GONCOURT, *Journal*, vol II (1862-1865), G. Charpentier, Parigi, 1887 (10 Gennaio 1862), in FLAVIA ARZENI, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1987.

⁵⁹ Samuel Bing è stato un mercante d'arte orientale. Noto per aver pubblicato "*Le Japon Artistique*", fu anche fondatore della Maison de l'Art Nouveau, che darà il nome all'omonimo movimento.

imposti dalle scuole d'arte e dai maestri di atelier. Nel momento in cui queste stampe furono ugualmente apprezzate sia dal grande pubblico che dalla critica, nonostante non seguissero il gusto tradizionale dell'Occidente, gli artisti cercarono di assimilarne le caratteristiche principali e reinterpretarle in chiave "europea".

I soggetti raffigurati nelle Ukiyo-e, inoltre, promuovevano lo stesso spirito di esaltazione dei piaceri della vita e della natura che gli impressionisti cercavano di trasmettere nei loro dipinti. Infatti, esattamente come nelle stampe giapponesi, i soggetti principali del nuovo movimento artistico erano i luoghi di svago cittadini e i paesaggi. «Il Kabuki e il Moulin Rouge [...] non sono ovviamente sovrapponibili, ma non si possono negare certe analogie tra il Giappone descritto da Ryoi e la Parigi della Belle Époque, almeno nell'atteggiamento verso la vita»⁶⁰.

Il Sol Levante che traspariva dalle stampe agli occhi di tutto il pubblico europeo era un luogo idilliaco, dove la pace, il divertimento e la tradizione prosperavano e le stesse sensazioni le volevano trasmettere anche gli impressionisti. Tuttavia, nessuno stava considerando che il Giappone delle Ukiyo-e non esisteva più. Di fatto, l'apertura dei porti giapponesi non ha avuto ripercussioni solo in Europa e in America, ma ha permesso anche l'inizio del processo di "occidentalizzazione" del Giappone⁶¹, trasformandolo da un Paese ancora fortemente radicato nelle tradizioni medievali ad una Nazione che presto avrebbe potuto competere con le "superpotenze" europee.

⁶⁰ F. MORENA, *Gli impressionisti e il Giappone. Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*, Giunti, Firenze, 2022, p.7.

⁶¹ Con l'inizio del periodo Meiji e la ristabilizzazione del trono imperiale, in Giappone venne istituito il primo Parlamento, strutturato sul modello tedesco, e vennero costruite le prime fabbriche moderne. L'evento più significativo di questi periodo però fu l'espansione coloniale nipponica, che portò alla guerra russo-giapponese e all'annessione della penisola coreana e della Cina dell'Ovest ai territori sotto il controllo giapponese.

2.5 - L'assimilazione del Giappone negli artisti parigini: l'esempio di Manet, Degas e Toulouse-Lautrec

Come precedentemente menzionato, non esiste un solo giapponismo, ma esistono più giapponismi. Questo perché, a seconda di come gli elementi e le caratteristiche dell'arte nipponica sono stati assimilati da ogni artista, ciascuno di loro ha sviluppato un legame artistico differente con l'arte del Sol Levante.

Tra i primi estimatori e collezionisti dei prodotti nipponici nella capitale ci fu Edouard Manet. Di questa sua ammirazione per gli oggetti orientali, non limitata alle sole stampe, ne abbiamo riprova in dipinti come *Signora con ventagli* (1873) (fig. 2) e il famoso *Ritratto di Émile Zola* (1867-1868) (fig. 3), considerato uno degli esempi più lampanti dell'interesse di Manet per l'arte giapponese⁶². Tuttavia, Manet non si accontentò solamente di inserire elementi che rimandassero al Giappone nelle sue tele, ma cercò di comprenderne l'estetica e di riprodurla. Ne *Il pifferaio*⁶³ (1866) (fig. 4), ad esempio, il pittore stese i colori a campiture piatte, uniformi e nitide e la tridimensionalità, resa solo nel volto del soggetto principale, e raggiunta attraverso l'uso di sfumature di bianco e rosa. Inoltre, il protagonista del dipinto è posizionato al centro di uno sfondo monocromatico, privando il quadro di qualsiasi senso di profondità. Alla luce di queste informazioni, è evidente come Manet conoscesse bene e avesse studiato i ritratti di Utamaro⁶⁴.

Oltre che nella pittura, Manet manifestò il suo interesse per il Giappone anche attraverso i suoi schizzi e disegni. Tra i soggetti che più aveva ripreso dalle

⁶² Il *Ritratto di Émile Zola* ritrae il famoso scrittore nel suo studio, seduto vicino ad una scrivania. Osservando attentamente il dipinto, si può notare come nella parte sinistra del dipinto ci sia l'anta di paravento con dipinto sopra un ramo di fiori di ciliegio, mentre nell'angolo a destra c'è una stampa raffigurante un lottatore di *sumo*. Sulla scrivania invece c'è una ceramica giapponese usata come calamaio e un libro giapponese.

⁶³ *Il pifferaio* è stato realizzato per il Salon del 1866, ma tuttavia fu rifiutato e non piacque nemmeno alla critica, ma a difendere il dipinto fu Zola.

⁶⁴ Vedasi *L'ora del toro* (1789-1799 circa) (fig. 5) di Utamaro.

xilografie giapponesi vi erano i gatti⁶⁵, che amava disegnare in svariate posizioni nelle lettere che spediva ai suoi amici (fig. 7). Oltre a rappresentarli nelle sue lettere, Manet ritrasse i gatti anche in un disegno a pennello intitolato *Rendez-vous des Chats* (1868) (fig. 8).

Anche nelle opere di Edgar Degas possiamo individuare dei rimandi alle Ukiyo-e. Non sappiamo quando Degas iniziò a collezionare le stampe, ma si sa che la sua raccolta era molto ricca e che fu venduta alla sua morte, nonostante nelle sue lettere avesse espresso un atteggiamento di tipo ironico e sarcastico verso le xilografie giapponesi. «Ahimè! Ahimè! La moda è ovunque»⁶⁶ scrisse Degas, eppure allo stesso tempo era convinto che introdurre nel suo stile parte del mondo Ukiyo-e gli avrebbe giovato.

Infatti, come gli artisti Ukiyo-e, Degas prediligeva la rappresentazione di soggetti legati alla vita quotidiana della sua Parigi, anche le azioni più intime e personali. Ad esempio, i suoi numerosi nudi di donne alla toeletta riflettono l'influenza delle xilografie giapponesi⁶⁷, specialmente le donne di Utamaro e alcune scene di bagno pubblico nel *Manga*⁶⁸ di Hokusai. Quello che però distingueva i dipinti di Degas dai disegni dei maestri giapponesi era la naturalezza delle pose. Confrontando infatti il disegno in carboncino di Degas *Donna al bagno* (1888)⁶⁹ (fig. 9) e *Donna che si lava* (1790 ca)⁷⁰ (fig. 10) di Utamaro, si possono notare molte somiglianze, ma non si può negare che la

⁶⁵ Il gatto è un soggetto molto legato alla cultura giapponese: dalla leggenda del *Maneki neko* (trad. il gatto che saluta) e le *Baké-neko* (trad. le “gattine”. È il nome affibbiato alle suonatrici di strada). I gatti erano molto spesso i protagonisti delle raccolte xilografiche, ad esempio quelle di Utagawa Kuniyoshi (fig.6), prese come esempio da Manet.

⁶⁶ EDGAR DEGAS, Lettere, Parigi, 1931, in FRANK WHITFORD, *Japanese prints and Western painters*, Macmillan, New York, 1977, p.148 (traduzione mia).

⁶⁷ Tra le Ukiyo-e che possedeva c'erano anche scene di bagno pubblico. Tra queste vi era anche il dittico di Torii Kiyonaga *Interno di un bagno pubblico* (1880) (fig. 11), oggi conservato al Boston Museum of Fine Arts.

⁶⁸ I *Manga* di Hokusai sono una raccolta in quindici volumi che contiene una serie di schizzi raffiguranti i soggetti più differenti: esseri umani, scene di vita quotidiana, animali, paesaggi naturali e mitologia. Manga è il titolo con cui la raccolta è nota al pubblico, ma in realtà è l'abbreviazione di *Denshin kaishu Hokusai Manga* (trad. Educazione dei principianti tramite lo spirito delle cose. Schizzi sparsi di Hokusai).

⁶⁹ Traduzione mia dall'inglese *Woman at her bath*, in YAMADA CHISABURO, OMORI TATSUJI (a cura di), *Japonisme in art : an international symposium*, Committee for the year 2001, Tokyo, 1980, p. 194.

⁷⁰ Traduzione mia dall'inglese *Woman bathing*, in *ibidem*.

figura femminile di Degas appaia molto più naturale, articolata e dinamica, mentre quella di Utamaro è statica e artificiosa.

Il *Manga* di Hokusai fu un'importantissima fonte di ispirazione per Degas, non solo per i nudi femminili, ma anche per le famose ballerine. Se si osserva *Prima del balletto* del 1888 (fig. 12), le pose delle giovani studentesse di danza assomigliano a quelle che hanno gli attori Kabuki schizzati nel *Manga* (fig. 13). Altre similitudini le individuiamo ne *La lezione di danza* del 1879 (fig. 14), dove il critico Joris-Karl Huysmans ha evidenziato l'influenza delle stampe giapponesi nell'asimmetria compositiva e nel taglio prospettico, che definiremmo "fotografico". Tuttavia, questo solleva dubbi sull'idea che Degas fosse un osservatore attento e innovativo, poichè sembra che le sue ballerine non siano frutto di un attento studio dal vivo, ma piuttosto della ripresa di un modello preesistente.

Oltre agli impressionisti, a Parigi c'era un'altra personalità affascinata dalle Ukiyo-e: Henri de Toulouse-Lautrec. Quando Lautrec iniziò la sua carriera da pittore e grafico pubblicitario, le Ukiyo-e non erano più una novità: queste erano alla portata di tutti, compresi coloro che non frequentavano i circoli intellettuali. Lautrec, quindi fu sempre a contatto con l'arte giapponese, in particolare con l'opera di Utamaro e le atmosfere dei suoi *Annali delle case verdi*⁷¹. Dal mondo delle Ukiyo-e Lautrec non solo riprese le atmosfere di gaudio, divertimento e frivolezza, ma ne analizzò attentamente lo stile e la tecnica per poterli riproporre nei suoi manifesti pubblicitari⁷².

Esempi di questa influenza possono essere riscontrati in litografie come *Jane Avril Dancing* (1893) (fig. 15), dove la posizione eccentrica della ballerina e le

⁷¹ Gli "Annali delle case verdi" di Utamaro sono una raccolta di stampe con soggetto principale i locali di Yoshiwara, il quartiere del piacere di Edo. È uno dei lavori più importanti del maestro, che mette in risalto la figura dell'*Oiran*, la prostituta d'alto rango.

⁷² Lautrec studiò anche la calligrafia giapponese e come i giapponesi utilizzavano i pennelli per scrivere. Dal Giappone si fece arrivare un set completo per la scrittura, con pietra per l'inchiostro, bollitore per l'acqua e pennelli di diversa misura.

forme tondeggianti, enfatizzate da spessi contorni neri, ci riportano contemporaneamente al *Manga* di Hokusai e ai disegni di attori Kabuki.

Inoltre, dalle stampe Kabuki, Lautrec riprende la forte espressività dei volti degli attori, caricaturandola ulteriormente, come in *Reine de Joie* (1892) (fig. 16-17), che ricorda molto *Gli amanti* (1790 ca) (fig. 18) di Utamaro⁷³.

Tutto questo possiamo trovarlo anche nel famosissimo *Moulin Rouge, La Goulue* (1891) (fig. 19), nel quale troviamo la posa stravagante della protagonista, i contorni neri molto evidenti, i colori piatti e il volto caricaturato della figura maschile in primo piano: tutti elementi chiave delle composizioni Ukiyo-e.

⁷³ *Gli amanti* di Utamaro non appartiene alla categoria delle stampe sul teatro Kabuki, ma agli Shunga. Tuttavia, Lautrec ha utilizzato *Gli amanti* come modello di partenza per sperimentare l'espressività tipica delle Ukiyo-e Kabuki.

Capitolo Terzo: Monet e Giappone. Il Sol Levante nel mondo del maestro

3. 1 - Monet e l'arte giapponese: una presenza preponderante

L'arte giapponese, in particolare la stampa Ukiyo-e, è stata una delle componenti più importanti per l'evoluzione artistica di Claude Monet. Nonostante ciò, le uniche dichiarazioni del maestro sull'argomento risalgono solamente agli ultimi anni di vita a Giverny. Tuttavia, da queste affermazioni, possiamo intuire quali fossero gli aspetti della produzione nipponica che Monet apprezzava maggiormente e che assimilò nei suoi lavori.

A tal proposito, riferendosi a *Peonie e Farfalla* (1832) (fig. 20) di Hokusai, Monet disse in un'intervista, riportata dallo scrittore Marc Elder: «Hokusai [,] quanto è potente la sua opera. Guardate questa farfalla che lotta contro il vento, i fiori che si piegano. E niente è inutile. Sobrietà della vita»⁷⁴. Da questa dichiarazione, si può percepire come la stampa giapponese abbia aiutato Monet a sviluppare una modalità differente di concepire il mondo e ad arricchire il suo spirito d'osservazione, già debitore della sua lunga esperienza come pittore *en-plein-air*.

Diventa così comprensibile il motivo per cui la pittura di Monet risulti così differente da quella dei pittori a lui precedenti, nonostante alcuni di essi siano stati suoi maestri. Indubbiamente Claude Monet trasse beneficio dall'esperienza del realismo, ma verso gli anni Sessanta del XIX secolo, il movimento di Courbet non venne più ritenuto adatto a rappresentare la realtà, secondo la prospettiva della nuova generazione di pittori: gli impressionisti non volevano ricreare il dato reale come se fosse una documentazione dettagliata della natura

⁷⁴ MARC ELDER, *A Giverny, Chez Claude Monet*, Bernheim Jeune, Paris, 1924, cit in VIRGINIA SPATE, DAVID BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in VIRGINIA SPATE, GARY HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 3 (traduzione mia).

e della città. Le Ukiyo-e, al contrario, pur offrendo un ritratto veritiero del mondo nipponico, erano capaci di restituire una sensazione onirica, sognante, e vivace della vita. Scrive infatti Ernest Chesneau, il primo critico a parlare di arte giapponese, nel 1868:

Si può dire che gli artisti giapponesi hanno un profondo rispetto per la realtà, unito a un'ammirevole intelligenza estetica. Hanno il dono di adattare la realtà ai più sorprendenti capricci dell'immaginazione [...]. La natura fornisce loro il suo elemento primordiale. Solo che loro lo usano liberamente dal punto di vista del carattere⁷⁵.

Gli artisti Ukiyo-e erano in grado di ottenere questo effetto vitalizzante della realtà anche grazie alla scelta di utilizzare colori brillanti, aspetto che invece, secondo il giornalista Theodore Duret, i paesaggisti europei avevano dimenticato: «i giapponesi non vedevano la natura vestita a lutto»⁷⁶, bensì piena di luce e Claude Monet fu il primo a emulare i giapponesi nell'uso magistrale del colore.

Monet, infatti, studiò attentamente le Ukiyo-e per acquisire questa capacità e combinarla alla sua esperienza tecnica, creando uno stile artistico unico che fosse capace di immortalare contemporaneamente il dato reale e l'essenza vitale del modello scelto, esattamente come fece Hokusai con *Peonie e farfalla*⁷⁷ (fig. 20).

È innegabile che il contatto diretto con il soggetto, fornito dall'esperienza *en-plein-air*, e lo studio attento dei fenomeni luminosi abbiano costituito una parte

⁷⁵ ERNEST CHESNEAU, *Les nations rivales dans l'art; l'art japonais; de l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Didier, Parigi, 1868, p. 424 (traduzione mia).

⁷⁶ THÉODORE DÜRER, *Le peintre Claude Monet: notice sur son oeuvre*, catalogo della mostra (Galerie de la Vie moderne, giugno 1880), G. Charpentier, Parigi, 1880 pp. 8-9. Cit. in CHARLES STUCKEY (a cura di), *Monet. A retrospective*, Park Lane, New York, 1986, p.71 (traduzione mia).

⁷⁷ A riguardo di ciò, Zacharie Astruc definì Monet nel 1868 come un «fedele emule di Hokusai». Il nome del maestro Ukiyo-e è stato trascritto in maniera sbagliata perché i primi appassionati non sapevano tradurre correttamente gli ideogrammi giapponesi. Cit. in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 3 (traduzione mia).

preponderante di tutta la carriera di Monet. Tuttavia, ciò ha portato all'erronea convinzione che la pittura del maestro impressionista fosse totalmente istintiva e non pianificata. Al contrario, le sue composizioni sono ardite, ricche di colore e le pennellate non sono mai poste in maniera casuale: questo è un segno che dietro ad ogni dipinto ci fosse uno studio precedente.

Bisogna considerare, però, che Monet non utilizzò mai contorni marcati e schemi cromatici bidimensionali come le Ukiyo-e fecero, così come non produsse mai copie di specifiche stampe giapponesi (come fecero invece altri⁷⁸): si limitò a studiarne i caratteri e a rielaborarli in chiave occidentale utilizzando la pittura ad olio.

Questo è però anche il motivo del perché non è immediato riconoscere nelle opere di Monet le tracce dell'arte giapponese, a meno che non si tratti dei "Ponti" e delle "Ninfee" del periodo di Giverny. L'influenza delle Ukiyo-e, invece, è presente nella vita di Monet sin dai primi anni Sessanta del XIX secolo, in concomitanza del loro arrivo in gran quantità in Francia come risultato del consumismo europeo. È probabile che Monet inizialmente guardasse alle stampe proprio in questo modo, piuttosto che come a vere opere d'arte, ma finì poi per studiarle e apprezzarle, al punto tale che ne plasmarono il suo modo di vedere i paesaggi, sia rurali che urbani.

Questa modalità di osservazione "orientalizzante" della natura era condivisa anche da importanti critici e letterari, come Edmond e Jules de Goncourt. Curiosamente, una loro riflessione sulla "visione alla giapponese" sembra avere risonanza con il dipinto più celebre di Claude Monet, *Impressione. Sole Nascente* (1873) (fig. 21).

⁷⁸ Vincent Van Gogh riprodusse fedelmente *Acquazzone sul ponte di Shin-Ohashi ad Atake* (1857) (fig. 26) di Hiroshige in un dipinto intitolato *Ponte nella pioggia* (1887) (fig. 27).

Questa sera, il sole è come un sigillo di cera color cerone incollato al cielo e al mare perlato. Solo i giapponesi hanno osato, nei loro album colorati, questi strani effetti naturali⁷⁹.

3. 2 - Il collezionista di Ukiyo-e: la raccolta di Giverny

Octave Mirbeau sostiene nel suo romanzo *La 628-E8* che Monet acquistò le sue prime Ukiyo-e durante il suo soggiorno a Zaandam nel 1871⁸⁰. In realtà, i primi contatti dell'artista con gli oggetti d'artigianato giapponese sono databili a partire dal 1862, quando il giovane Claude rientrò dal servizio militare in Algeria e il mondo nipponico aveva appena cominciato a conquistare «tutti gli studi [degli artisti] con la velocità di una scia di polvere da sparo accesa»⁸¹. Infatti, il nome di Monet figura tra quelli dei clienti più importanti de “*La Porte chinoise*” fin dalla sua apertura, e tra quelli dei collezionisti di arte orientale più attivi di Parigi⁸², anche se il pittore non era interessato all'acquisto di oggetti preziosi e rari da esposizione⁸³ tanto quanto altri suoi colleghi, poiché la sua curiosità era rivolta principalmente ai prodotti dell'arte pittorica giapponese.

⁷⁹ V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 5 (traduzione mia).

⁸⁰ Octave Mirbeau è stato un giornalista, scrittore, critico d'arte, e reporter di viaggio francese, sostenitore dell'impressionismo e dell'espressionismo. All'interno di *LA 628-E8*, Mirbeau racconta che Monet trovò quelle prime stampe in una drogheria di Zaandam, dove il proprietario le usava come carta per avvolgere i prodotti alimentari.

⁸¹ Ernest Chesneau, *Le Japon à Paris*, in *Gazette des beaux-arts*, 1 Settembre 1878, p. 387, citazione in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 6 (traduzione mia).

⁸² Nel 1868 Zacharie Astruc elencò i nomi dei collezionisti più importanti di arte giapponese a Parigi. Oltre a Monet, nella lista appaiono anche Tissot, Bracquemond, Manet, Villot, Chesneau, Burty, Champfleury, entrambi i fratelli de Goncourt e Astruc stesso.

⁸³ Monet comprò inizialmente oggetti indirizzati appositamente al mercato europeo per uso quotidiano più che per collezionismo. Tra questi acquisti figurano le sue porcellane, oggi conservate nella sala da pranzo gialla della casa a Giverny.

Nel corso della sua vita, Monet continuò ad arricchire la sua collezione di xilografie, che appese sulle pareti della sua ultima abitazione a Giverny e amava mostrarle ai suoi ospiti⁸⁴. Riporta infatti Gustave Geffroy, tra i frequentatori abituali di Monet:

Questa sala da pranzo con pannelli dipinti di giallo pallido [...] decorati su tutte le pareti da una profusione di stampe giapponesi [...], le più belle, le più rare, da Korin e Harunobu a Hokusai e Hiroshige; e anche le più inaspettate, in cui l'arte del Giappone si è ferocemente applicata a rappresentare costumi e aspetti della vita olandese nelle colonie.⁸⁵

L'enorme collezione Ukiyo-e di Monet, esposta ancora lì, conta ben duecentotrentuno esemplari e risulta essere di grande interesse storico-artistico, rappresentando una delle poche giunteci preservate nella loro quasi totalità⁸⁶.

La raccolta comprende un'ampia varietà di autori e temi rappresentanti. Alcune di queste stampe sono note anche al grande pubblico: da *Vento del sud, cielo sereno*⁸⁷ (1832 circa) (fig. 22), *La sala Sazai del tempio dei Cinquecento Rakan* (1832 ca) (fig. 23) e *La grande onda di Kanagawa* (1833) (fig. 1) di Hokusai, a *Provincia di Kai. Il ponte di Saruhashi* (1853) (fig. 24), *Provincia di Awa. I vortici di Naruto* (1856) (fig. 25) e *Acquazzone sul ponte di Shin-Ohashi ad Atake* (1857) (fig. 26) di Hiroshige. I tre grandi maestri dell'Ukiyo-e occupano poco più della metà di tutta la collezione⁸⁸ e le loro xilografie risultano essere anche le più rovinate, suggerendo la possibilità che siano state tra le prime ad essere acquistate. Tuttavia, l'importanza di questa vasta serie di stampe non risiede nella presenza dominante di queste tre grandi personalità, quanto nella predilezione e l'esclusione di determinate tematiche.

⁸⁴ Monet non riusciva ad esporre tutte le stampe che possedeva perché non aveva abbastanza spazio per farlo: molte le conservava chiuse dentro varie scatole.

⁸⁵ GUSTAVE GEFFROY, *Monet, sa vie, son oeuvre*, Macula, Parigi, 1980, pp.448-449 (traduzione mia).

⁸⁶ Altre collezioni di questo tipo sono quelle di Vincent Van Gogh e di Auguste Rodin.

⁸⁷ Comunemente nota come *Il Fuji Rosso*.

⁸⁸ Di duecentotrentuno stampe, centosedici sono solo di Hokusai, Utamaro e Hiroshige insieme.

Infatti, gli Shunga sono totalmente assenti e il tema del teatro *Kabuki*, prediletto del mondo Ukiyo, è stato fortemente tralasciato da Monet⁸⁹ perché il pittore si sentiva disturbato dall'innaturale artificiosità delle pose in cui venivano ritratti gli attori. Inoltre, nonostante il paesaggio sia il soggetto più presente, la collezione scarseggia di un'altra importante categoria di stampe legata alla natura: le *Kachō-e*⁹⁰, illustrazioni i cui protagonisti sono gli uccelli e le piante, non disdegnando anche gli insetti e i pesci. Anche se l'esiguità numerica delle *Kachō-e* a Giverny ci appare strana, considerando la passione di Monet per il giardinaggio, non significa che non le apprezzasse; ne sono una prova le parole spese per *Peonie e Farfalla* (1832) (fig. 20), riportateci da Elder. Tra le stampe di questa categoria nella collezione, l'artista possedeva proprio una copia di *Peonie e Farfalla*, assieme a *Crisantemi e tafano*⁹¹ (1834 ca) (fig. 28) sempre di Hokusai, mentre di Hiroshige aveva *Pesce volante, ombrina bianca e giglio*⁹² (1832 ca) (fig. 29).

Altre stampe di Monet estremamente interessanti anche dal punto di vista storico sono quelle che ritraggono le delegazioni olandesi, inglesi e americane a Yokohama, come *Luna d'autunno di Miyozaki*⁹³ (1861) (fig. 30) e *Cinque diverse nazionalità mangiano e bevono*⁹⁴ (1861) (fig. 31) di Yoshitora Utagawa.

3. 3 - Il mondo fluttuante della Belle époque: il Giappone nella Parigi di Monet

⁸⁹ Le stampe *Kabuki* di Monet sono solo otto.

⁹⁰ Le stampe *Kachō-e* sono una sottocategoria dell'*Ukiyo-e*. La parola "*Kachō-e*" (花鳥絵 trad. Immagini di fiori e uccelli) deriva dall'unione dei termini *Kachō* (花鳥 trad. fiori e uccelli) e "*e*" (絵 trad. immagini).

⁹¹ Traduzione mia dal giapponese 菊に虻 (*Kiku ni abu*), in GENEVIÈVE AITKEN, MARIANNE DELAFOND, *La collection d'estampes japonaise de Claude Monet*, La Bibliothèque des arts, Parigi, 1998, p. 76.

⁹² Traduzione mia dal giapponese 飛魚石もちに百合 (*Tobiuo ishimochi ni yuri*), in *ivi*, p. 114.

⁹³ Traduzione mia dal giapponese 美代崎の秋の月 (*Miyozaki no aki no tsuki*), in *ivi*, p. 151.

⁹⁴ Traduzione mia dal giapponese 五箇国人物呑飪之図 (*Gokaku jinbutsu dontaku no zu*), in *ibidem*.

Fino alla prima metà degli anni Sessanta del XIX secolo, Monet può essere considerato, a causa della sua formazione, un comune pittore, sulla linea del realismo, che lavorava *en-plein-air*. Dopotutto, i suoi precettori in gioventù furono per l'appunto i “plein-airisti” Boudin e Jongkind, e nel 1865 lavorò a fianco di Courbet, capostipite dei realisti.

Tuttavia, Monet si rese presto conto che la critica d'avanguardia non apprezzava come il realismo dei suoi maestri rappresentasse il mondo nell'arte: la pittura non doveva essere solo un'imitazione pedissequa della natura, ma doveva anche trasmettere le sensazioni delle persone. Questa filosofia è stata ben esplicitata da Charles Baudelaire ne *Il pittore della vita moderna*⁹⁵. Baudelaire riteneva che l'opera d'arte dovesse andare partire dal dato reale e oltrepassarlo, raggiungendo così l'immaginazione. L'artista, però, doveva prendere l'elemento naturale guardando al contesto di vita in cui era inserito, ossia la modernità, perché questa era rappresentativa della società. In poche parole, l'artista doveva essere in grado di rappresentare una realtà che fosse in parte oggettiva, ma che allo stesso tempo stimolasse la creatività sia dell'artista che dello spettatore. Non era necessario, quindi, rendere minuziosamente ogni forma: bastava stendere macchie uniformi di colori differenti e la mente, infine, sarebbe stata capace di ricostruire la realtà da sola.

Monet potrebbe essersi interessato a questo pensiero guardando proprio alle Ukiyo-e, considerando che da sempre ritraggono fedelmente la quotidianità della società nipponica e che la stesura di campiture piatte monocromatiche è una delle caratteristiche principali di queste stampe. Questo connubio di modernità e colore uniforme ripreso dal Giappone è ben visibile in *Colazione*

⁹⁵ *Il pittore della vita moderna* è un saggio monografico dedicato al pittore Constantin Guys, scritto da Charles Baudelaire nel 1863. Nel testo, Baudelaire riflette su come l'artista, al momento di realizzare il suo dipinto, non deve vincolarsi né all'imitazione pedissequa del mondo reale, né alla sua idealizzazione: è necessario invece adottare una via di mezzo che contempra entrambe, definendo questo approccio come Sur-naturalismo, al fine di poter accedere all'immaginazione.

sull'erba (fig. 32), realizzata per il Salon del 1866⁹⁶, dove Monet trova ispirazione per il tema della gita in campagna anche nelle Ukiyo-e raffiguranti i giapponesi che ammiravano gli alberi di ciliegio in primavera o le foglie rosse autunnali, come *Aceri rossi al Ponte di Tsuten* (1834) (fig. 33) di Hiroshige. Ma la *Colazione sull'erba* presenta anche delle affinità di tipo tecnico con *Cinque diverse nazionalità mangiano e bevono* (1861) (fig. 31) di Yoshitora, dove la voluminosità degli abiti femminili delle europee è resa attraverso la contrapposizione di tonalità di colore differenti e marcando le linee delle ampie gonne: Monet fa la stessa cosa con le due donne sulla sinistra della sua tela, evidenziando con la sovrapposizione di macchie di colori diversi gli orli e le balze dei loro vestiti.

Lo studio della rappresentazione dello spazio, invece, viene esaminato nelle prime vedute della città di Parigi del maestro impressionista, come *Giardino della principessa*⁹⁷ (1867) (fig. 34). Per la realizzazione di questo dipinto, Monet deve aver guardato a *Il tempio Kinryuzan ad Asakusa* (1845 ca) (fig. 35) di Hiroshige, dove l'artista aveva illustrato un panorama urbano immerso nel verde. Gli spunti interessanti di questa stampa riguardano il continuo spostamento del punto di vista: Hiroshige ha costruito la sua opera in modo che lo spettatore potesse scegliere se guardare verso il basso, in alto, o in profondità, concependolo come una serie di «cellule spaziali»⁹⁸. Anche Monet realizzò il *Giardino della principessa* con la stessa modalità, permettendo all'occhio dell'osservatore di muoversi liberamente e ammirare la vivacità della Parigi moderna. Così, se già la pittura *en-plain-air* aveva allentato la rigidità della

⁹⁶ Nello stesso Salon in cui Monet aveva intenzione di presentare *Colazione sull'erba*, James Abbott McNeill Whistler vi espose uno dei primi dipinti rappresentativi della moda giapponista: *Rosa e argento. La principessa del paese delle porcellane* (1866) (fig. 39).

⁹⁷ *Giardino della principessa* è stato realizzato nella primavera del 1867, all'epoca dell'apertura dell'Esposizione universale, che rappresentò l'inizio ufficiale dell'interesse per l'arte giapponese a Parigi. Rappresenta una visione dall'alto del parco sottostante il Louvre.

⁹⁸ V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 14 (traduzione mia).

prospettiva occidentale, anche le Ukiyo-e suggerirono a Monet come renderla ancora più flessibile.

L'espedito giapponese del punto di vista mobile è stato poi ripreso anche in *Boulevard des Capucines* (1873) (fig. 36),⁹⁹ dove Monet lo mette nuovamente in pratica per far dirigere l'occhio in profondità lungo la strada innevata e allo stesso tempo segmentare in parti differenti tutti gli elementi che compongono la visione (gli edifici, la folla e la fila alberata), mantenendo tuttavia un senso di armonia nella composizione generale. Inoltre, l'inusuale prospettiva decentrata, così come l'atmosfera fredda del dipinto, potrebbe essere riconducibile ad un'ennesima stampa di Hiroshige: *Acquazzone sul ponte di Shin-Ohashi ad Atake* (1857) (fig. 26).

Tuttavia, il dipinto che meglio riconnette l'esperienza giovanile di Monet al giapponismo è *La terrazza a Sainte-Adresse* (1867) (fig. 37), che il pittore stesso definì come «il dipinto cinese¹⁰⁰ con le bandiere»¹⁰¹. Nel quadro, era rappresentata una comune scena della moderna vita francese: un pomeriggio soleggiato in giardino, in una villa a Sainte-Adresse, località marittima poco distante da Le Havre. Quello che colpisce di questo dipinto però è la sua spiccata somiglianza con *La sala Sazai del tempio dei Cinquecento Rakan* (1832 ca) (fig. 23) di Hokusai: il soggetto, il taglio prospettico e l'atmosfera delle due opere sono pressappoco le stesse.

Agli anni Settanta dell'Ottocento risale anche l'unico tentativo di Monet di proporre in un dipinto un soggetto simbolo del giapponismo parigino: una donna europea che indossa abiti tradizionali del Sol Levante. Trattasi de *La Japonaise* (1876) (fig. 38) che ritraeva la sua prima moglie Camille Doncieux vestita con un kimono rosso e circondata da ventagli. Il dipinto è stato realizzato

⁹⁹ Esistono due dipinti di Monet chiamati *Boulevard des Capucines*, entrambi presentati alla mostra del 1873. La versione che presenta di più l'influenza dell'arte giapponese è quella raffigurante la via di Parigi innevata.

¹⁰⁰ "Cinese" era il termine con cui comunemente ci si rivolgeva a tutta l'arte orientale.

¹⁰¹ CLAUDE MONET, *Lettera a Bazille, Dicembre 1868-Gennaio 1869*, in DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, tomo I, La Bibliothèque des art, Losanna-Parigi, 1974, p. 426, L. 45 (traduzione mia).

mentre l'artista stava affrontando una pessima situazione finanziaria e quindi, per guadagnare facilmente del denaro, Monet aveva bisogno di vendere un quadro che fosse “alla moda”. In effetti, l'opera fu venduta rapidamente ma quarant'anni dopo la definì «*saleté*»¹⁰², “sporczia”, probabilmente perchè si vergognò di aver ceduto così facilmente alle richieste di mercato.

3. 4 - Il paesaggista francese dagli occhi “giapponisti”

Nel periodo compreso tra il 1878 al 1883, Monet attraversò una svolta decisiva nella sua carriera. In questi anni, l'artista si trasferì a Vétheuil, conobbe Alice Hoschedé e vide per la prima volta la famosa casa di Giverny. Contemporaneamente a ciò, iniziò ad abbandonare i dipinti della vita moderna per riproporre la natura come assoluta protagonista delle sue opere, con particolare attenzione al mare, che divenne uno dei suoi soggetti preferiti in questi sei anni. Tuttavia, pur tornando ai soggetti realizzati *en-plein-air*, non riprese l'esperienza del paesaggio realista di Baudouin e Jongkind perché ormai Monet non poteva più dimenticare le tecniche acquisite tra gli Sessanta e Settanta, anche grazie allo studio delle Ukiyo-e, per rappresentare il dinamismo e l'energia della vita moderna.

Fu così che, mediante le rapide pennellate, Monet riuscì a catturare la forza impetuosa del vento e delle onde marine lungo le coste normanne e bretoni, così come la maestosità delle rocce e delle scogliere contro cui si infrangevano: dando vita alla natura. Scrisse Mirbeau a tal proposito:

¹⁰² RENÉ GIMPEL, *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*, Calmann-Levy, 1963, p.68.

[Monet] ha reso ciò che solo i giapponesi sono stati in grado di fare finora e che sembrava un segreto perduto: l'intangibile, l'inafferrabile nella natura, cioè la sua anima, la sua mente, e il battito del suo cuore¹⁰³.

In altre parole, Monet fu in grado di tradurre in pittura le sensazioni di forza e vitalità che i paesaggi costieri gli trasmettevano, utilizzando gli stessi mezzi con cui gli artisti giapponesi seppero rendere armoniosamente l'essenza delle forze della natura. Per riuscire in questo intento, riprese il motivo delle linee arabesche, sia dalle Ukiyo-e che dall'arte della calligrafia, che incarnavano in loro l'energia dell'universo.

Tuttavia, anche se Monet era incuriosito dai modelli artistici della pittura giapponese e cosa avrebbero potuto suggerirgli per migliorarsi, è difficile sapere con certezza se l'artista fosse a conoscenza della filosofia buddhista alla base delle Ukiyo-e nei confronti della natura. In Francia nel XIX secolo, nessuno aveva ancora pubblicato studi approfonditi sul Buddhismo e circolavano solo alcune traduzioni di qualche *haiku*¹⁰⁴, ma, come pittore, Monet voleva da sempre con la sua arte raggiungere la pura sensazione, passando oltre la materialità tangibile: in questo c'è un'analogia con le pratiche Zen. Questa volontà è ben esplicita nella descrizione delle sue modalità di lavoro all'aria aperta, espressa da Dürer in *Le peintre Claude Monet*, dove riferiva che Monet realizzava su di una tela bianca «chiazze di colore che corrispondono alle sensazioni di macchie colorate trasmesse dalla scena che stava osservando»¹⁰⁵.

¹⁰³ OCTAVE MIRBEAU, *Claude Monet*, in *La France*, 21 Novembre 1884, cit. in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 26 (traduzione mia).

¹⁰⁴ Lo *haiku* (俳句) è una tipologia componimento poetico giapponese. Nato nel XVII secolo, è composto da tre versi di rispettivamente cinque, sette e cinque more. I temi principali degli *haiku* erano la natura e le vicende umane ad essa collegate.

¹⁰⁵ THÉODORE DÜRER, *Le peintre Claude Monet*, cit. in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 30 (traduzione mia).

Un processo pittorico simile è quello di Seitei Watanabe¹⁰⁶, descritto da Edmond de Goncourt nel numero del "Journal" del 28 Novembre 1878¹⁰⁷.

Nonostante Monet continuasse ad insistere nelle sue interviste che lui dipingesse solo all'aria aperta, imprimendo sul momento le sensazioni che riceveva dal modello prescelto, è difficile credere che non studiasse attentamente come comporre i suoi quadri e quali accostamenti cromatici fare. Tuttavia, fu proprio questa pianificazione a rendere più sicura la sua pennellata "improvvisata" e gli insegnò a sfruttare al meglio quei modelli che aveva ripreso dalle Ukiyo-e, rendendo così ancora più intensa l'atmosfera vitale dei suoi dipinti.

In *Onde che s'infrangono*¹⁰⁸ (1881) (fig. 42) mette in pratica tutto quello che aveva imparato dalla pittura *en-plein-air* e dai maestri dell'Ukiyo, utilizzando forme astratte per trasmettere l'impetuosità del mare. Realizza così un paesaggio che è completamente diverso da quelli che proponevano i realisti come Courbet, che già aveva affrontato il tema del mare in *L'onda* (1869) (fig. 43); se Courbet aveva reso magistralmente l'onda infrangersi sulla riva, il dipinto di Monet è composto di pennellate sciolte e spiraliformi per nulla naturali ma che, tuttavia, ricreano bene il senso di movimento delle onde. Se guardiamo alle Ukiyo-e, due opere riescono a trasmettere la fluidità dell'acqua utilizzando questi stessi mezzi: *La grande Onda di Kanagawa* (1833) (fig. 1) di Hokusai e *Provincia di Awa. I vortici di Naruto* (1856) (fig. 25) di Hiroshige. In queste due opere, nessuno dei due maestri ha imitato con naturalezza il mare, ma sfruttando il simbolismo delle linee ricurve e dei vortici sono riusciti a ricreare il dinamismo dell'oceano.

¹⁰⁶ Seitei Watanabe è stato un pittore giapponese attivo al tempo degli impressionisti. È stato tra i primi giapponesi a visitare l'Europa.

¹⁰⁷ De Goncourt scrive che Watanabe utilizzava due pennelli per dipingere: con uno tracciava le linee principali delle figure e con l'altro realizza delle macchie leggere d'inchiostro per suggerire una velata atmosfera di leggerezza attorno ai soggetti del dipinto.

¹⁰⁸ Traduzione mia dall'inglese *Waves breaking*, in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 32.

Dal 1890, Monet si dedicò alla realizzazione delle “serie”, i dipinti in cui riprodusse molteplici volte lo stesso soggetto in momenti diversi della giornata e nel corso delle stagioni, per studiare gli effetti della luce. Tuttavia, la realizzazione delle “serie” è ispirata anche a *Le trentasei vedute del Monte Fuji*¹⁰⁹ di Hokusai, dove il maestro aveva rappresentato la montagna sacra del Giappone da diverse angolazioni, in differenti periodi dell’anno e in varie condizioni atmosferiche. A questo proposito, nel 1898, Samuel Bing tenne una lezione a Londra su *Le trentasei vedute del Monte Fuji*. Durante questa lezione, Bing disse:

Ed ecco la Montagna, [...] i suoi pendii che assumono un aspetto diverso a seconda della stagione e dell'ora, le sue cime che si trasformano ogni volta che cambia l'angolo visivo. Ma l'artista non ritrae solo la Montagna [...]: ne mette in risalto anche la gloria imponente, che illumina l'ambiente naturale di cui è il perno [...]. Ed è proprio quest'arte [...] che potrebbe permettere a un artista di produrre, per quasi cinquanta volte, l'immagine della stessa massa terrestre senza diventare stupidamente monotono¹¹⁰.

Bing avrebbe potuto descrivere i “Pagliai” con queste stesse parole, considerando che probabilmente ha assistito alla mostra a loro dedicata nel 1891 da Durand-Ruel.

Monet possedeva nove stampe appartenenti a *Le trentasei vedute del Monte Fuji*, ma una in particolare ci riporta alla “serie” dei covoni: *Vento del sud, cielo sereno* (o *Il Fuji rosso*) (1832 circa) (fig. 22). *Il Fuji rosso*, inoltre, è una delle poche stampe della serie che non presenta né figure umane né segni di

¹⁰⁹ *Le trentasei vedute del Monte Fuji* sono celebrate come il più grande capolavoro del maestro Hokusai. Si tratta di una raccolta che in origine doveva contenere trentasei paesaggi accomunati dalla presenza del Monte Fuji. Il successo della prima edizione fu tale che vennero aggiunte altre stampe nelle ristampe successive, per un totale di quarantasei xilografie.

¹¹⁰ SIEGFRIED SAMUEL BING. *The Thirty-six Views of the Fuji-yama*, Japan Society, London, 1898, cit. in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 40(traduzione mia).

costruzioni o attività antropiche, ed era questo che maggiormente interessava Monet¹¹¹. Infatti, quando in un'opera sono rappresentate delle persone, o anche solo il prodotto dal lavoro umano (case, barche, ponti, ecc.), lo spettatore tende a distrarsi. Quindi, il pittore scelse di ridurre al minimo la presenza umana nei "covoni", facendo sì che chi li osservasse potesse percepire tutti i cambiamenti di luce e sentirsi partecipe della natura che muta alla maniera dei giapponesi, Monet voleva includere gli spettatori nelle sensazioni che lui stesso provava.

Prendendo in considerazione solo uno dei tanti "covoni", *Covoni di fieno, tramonto* (1888) (fig. 44) si possono notare tutte le somiglianze che ci sono con *Il Fuji rosso*. La stampa di Hokusai è composta da tre colori nettamente distinti: il rosso della montagna, il verde delle pendici e il blu per il cielo. La loro divisione, inoltre, è resa ancora più chiara dal bianco delle nuvole e della neve sulla cima del Monte Fuji. Lo stesso schema cromatico è riproposto in *Covoni di fieno, tramonto*. Il pagliaio in primo piano si staglia contro il blu sfocato della catena montuosa all'orizzonte e il cielo arancione e rosa del tramonto, mentre il verde alle radici della montagna di Hokusai si trova nell'ombra dei covoni, in mezzo a scaglie di rosso e arancione. Inoltre, i leggeri contorni neri che definiscono il cono del Fuji di Hokusai corrispondono nell'uso di lievi linee arancio-bianco nei covoni, da parte di Monet, per rendere la luce solare sulla superficie della paglia.

3. 5 - Giverny: il Giappone in un giardino

Nel 1883 arrivò a Giverny per la prima volta e si innamorò di quei luoghi, tanto da sceglierlo come dimora definitiva dopo anni di continui trasferimenti. Tuttavia, non riuscì a dedicarsi a pieno alla casa fino al 1889, anno in cui

¹¹¹ Monet aveva deciso alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento di volersi dedicare maggiormente la sua attività sperimentale alla rappresentazione della natura. Per questo aveva quasi totalmente smesso di ritrarre delle persone nei suoi dipinti.

effettivamente acquisì la proprietà¹¹². Ciò avvenne perché nell'arco dei sei anni precedenti continuò a viaggiare, visitando la Costa Azzurra, Bordighera, Étretat e Belle-Île-en-mer, ma ovunque andasse sentiva la mancanza di Giverny. «Sarò molto felice di tornare alla mia vita di campagna. Mi sembra che avrò un enorme piacere a dipingere lì»¹¹³ scrisse all'amata Alice mentre era a dipingere in Liguria.

Appena trasferitosi in quella piccola cittadina in Normandia, Monet si dedicò al giardinaggio, altra sua grande passione oltre alla pittura, dimostrando le sue grandi capacità come artista anche attraverso la coltivazione di fiori. Il cortile, infatti, è un'immensa tavolozza colorata, un microcosmo artistico.

Il giardino si compone di due parti principali: il *Clos Normand*¹¹⁴ e il *Jardin d'eau*, in cui Monet aveva ricreato un piccolo angolo di orientale memoria. Il terreno su cui si trova il *Jardin d'eau* fu acquistato dieci anni dopo l'arrivo a Giverny: si trovava vicino al *Clos Normand* e non troppo distante dalla linea ferroviaria. Lungo questo appezzamento scorreva anche un fiumiciattolo, il Ru, affluente del più grande Epte¹¹⁵. Monet, da sempre attratto dal tema dell'acqua, voleva ricreare uno stagno nella sua proprietà e sfruttarlo per i suoi studi pittorici. Perciò, nonostante le obiezioni dei contadini locali¹¹⁶, deviò il Ru, così da avere un laghetto personale. Qui vi fece crescere una serie di piante esotiche, tra cui il bambù, il ginkgo biloba, le peonie giapponese ma soprattutto le famosissime ninfee. La punta di diamante del *Jardin d'eau*, però, è certamente il ponte giapponese, costruito nel 1893 e protagonista di una serie di dipinti ad

¹¹² Tra il 1883 e il 1889 visse in affitto a Giverny, aiutato finanziariamente da Durand-Ruel.

¹¹³ CLAUDE MONET, Lettera a Alice Hoschedé, Bordighera, 12 febbraio 1884, in D.WILDENSTEIN, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, tomo II, 1979, Bibliothèque des arts, Losanna-Parigi, p.238. (traduzione mia).

¹¹⁴ Il *Clos Normand* è la parte più vecchia del giardino. È stato realizzato a partire da un terreno ospitante un meleto e degli abeti rossi, adiacente alla casa di Monet. Quando acquistò l'appezzamento, l'artista fece sostituire i meli e gli abeti con una serie di archi in metallo, dove sarebbero cresciute le rose, e piantò, oltre ai narcisi, i tulipani, gli iris, e le peonie, ciliegi e albicocchi giapponesi come alberi da frutto.

¹¹⁵ L'Epte è un fiume francese, affluente della Senna alla riva destra, dove vi confluisce proprio a Giverny.

¹¹⁶ I contadini e il consiglio comunale di Giverny si erano fermamente opposti alla costruzione di questo stagno e alla deviazione del Ru perché credevano che la crescita di piante esotiche potesse avvelenare i loro terreni e il bestiame. Tuttavia, Monet riuscì a farsi approvare il progetto.

esso dedicata, precedente a quella delle ninfee e composta da ben quarantacinque dipinti.

L'idea di Monet era proprio quella di ricreare un giardino che trasportasse se stesso e i suoi ospiti all'interno delle sue Ukiyo-e, che tante volte aveva osservato e studiato. Notiamo, infatti, grande somiglianza tra il giardino di Monet e le stampe di Hiroshige, soprattutto con *Il tempio di Tenjin a Kameido* (1857) (fig. 45), dalla raccolta *Le cento vedute famose di Edo*¹¹⁷.

3.6 - Giverny: Ponti, ninfee e meditazione Zen

Nel *Jardin d'eau*, Monet aveva creato un mondo che nella realtà non avrebbe mai potuto esistere, un luogo idilliaco, dove il pittore fu in grado di esprimere tutto il suo grande amore per la pittura. Quest'arte, evolvendosi nel corso della sua vita, era diventata una massa informe di colore, ma comunque in grado di penetrare i significati più reconditi della natura.

Nella cultura asiatica, il giardino, è da sempre considerato luogo privilegiato per la meditazione, poiché offre in un piccolo spazio concentrato numerosi elementi naturali diversi, agevolando il contatto dell'uomo con l'universo circostante. Ciò consente di entrare in risonanza con esso, fondendo mente umana e materialità terrestre in un'unica entità, superiore al mondo effimero delle passioni: questa è l'Illuminazione Zen. Un altro mezzo che aiutava l'uomo a raggiungere il "Risveglio contemplativo", secondo il Buddhismo, è la pittura, siccome anch'essa permette di liberare la mente dai pensieri mondani e distaccarsi dalla sofferenza del mondo terrestre.

Per Monet, il suo giardino rappresentava un luogo di meditazione pittorica. I suoi dipinti non avevano più bisogno di riprodurre con fedeltà mimetica la

¹¹⁷ Le *Cento vedute famose di Edo* sono una delle principali raccolte di stampe del maestro Hiroshige. A discapito del nome, esattamente come accadde ne *Le trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai, la serie contiene centodiciannove xilografie dei luoghi più belli e celebri della capitale Edo.

natura, come nelle opere della sua giovinezza. Bastavano poche pennellate a suggerire il contatto, visivo e mentale, del pittore con il ruscello rigoglioso e i fiori che su di esso si specchiavano. È in questi piccoli accorgimenti che si manifesta la vera essenza del mondo Ukiyo.

Si accorsero di questo legame meditativo tra la pittura di Monet e la filosofia orientale anche i critici e gli intellettuali dell'epoca che ebbero modo di osservare i lavori realizzati a Giverny. Scrisse per l'appunto il poeta simbolista Emile Verhaeren nel 1901 a riguardo della "serie" dei ponti di Monet:

A poco a poco, [Monet] si anima in essa e, a sua volta, la natura si anima in quelle parti del cervello che la osservano, la studiano, la ammirano e la riproducono. Nelle ore in cui il lavoro è fruttuoso, l'unione è completa¹¹⁸.

Invece, nella recensione che lasciò per una grande mostra tenutasi del 1924¹¹⁹, il letterato Louis Gillet rifletté sulla trasformazione dell'influenza giapponese nell'arte del capostipite impressionista:

Questa pittura impressionista - iniziata cinquant'anni fa con [...] un'arguta arte popolare che il Giappone (tanto caro a Claude Monet) chiama scuola dell'ukiyo-e - si eleva gradualmente in quest'opera maestosa all'idea più grandiosa e universale. Sulla foglia di ninfea, il naturalismo raggiunge qui il *Tao*¹²⁰, la fusione dei ritmi profondi e delle leggi supreme della natura. Senza forme precise, solo attraverso l'eloquenza dei

¹¹⁸ EMILE VERHAEREN, *L'art moderne*, Mercure de France, Parigi, Febbraio 1901, cit. in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 49 (traduzione mia).

¹¹⁹ Nel 1924 fu organizzata una mostra alla Galleria George Petit per raccogliere fondi destinati alle vittime del Grande Terremoto del Kanto in Giappone, accaduto l'anno precedente. La mostra esibiva sessantaquattro dipinti, di cui ventisei di Monet che Kojirō Matsukata, uomo d'affari e collezionista, aveva intenzione di donare al Paese del Sol Levante.

¹²⁰ Il *Tao* (道 trad. il percorso) è il concetto base del pensiero filosofico cinese e della religione taoista. Il Tao viene inteso come il grande ordine che regola l'universo in costante divenire.

suoi toni e dei suoi colori, quest'opera immensa commuove: vi si percepisce il cuore pulsante di un uomo, una poesia di carne e sangue¹²¹.

Invocando il concetto del *Tao* e della relazione di tipo spirituale tra il pittore e la natura, Gillet cercò di trovare le parole adatte che potessero esprimere le sensazioni che i dipinti di Monet lasciavano allo spettatore.

Sono due i soggetti prediletti da Monet in questi ultimi trent'anni di vita contemplativa a Giverny: i ponti e le ninfee.

Concentrandoci prima sul motivo del ponte, non è la prima volta che questo compare nell'opera di Monet. Già negli anni Settanta del XIX secolo, infatti, Monet aveva studiato attentamente le stampe di Hokusai e Hiroshige dove questo era stato illustrato, e lo aveva riproposto nei suoi paesaggi. Ad esempio, ne *Il ponte della ferrovia di Argenteuil* (1874) (fig. 46) è evidente che Monet avesse preso in considerazione la già citata *Aceri rossi al Ponte di Tsuten* (1834) (fig. 33) per trarre ispirazione su come dipingere il viadotto sovrastante il corso d'acqua.

Con le "serie" del ponte di Giverny, però, la questione è differente perché i dipinti dove esso è protagonista non hanno bisogno di rifarsi ad alcuna stampa perché è il ponte stesso che, quasi certamente, è costruito ad immagine e somiglianza di quello rappresentato da Hiroshige in *Il tempio di Tenjin a Kameido* (1857) (Fig. 45). Addirittura, nell'illustrazione del maestro Ukiyo-e, in primo piano davanti al ponte, sono raffigurati una serie di glicini rosa-violacei pendenti verso il basso, e Monet fece piantare dei glicini vicino al suo di ponte così che potessero crescere e arrampicarsi su di esso. Nei "Ponti", l'intento di Monet non è quello di trasportare lo spettatore nella dimensione onirica delle stampe nipponiche perché il giardino stesso è già una rappresentazione Ukiyo-e nella realtà. Con questa "serie", invece, il pittore si promette di dedicarsi

¹²¹ LOUIS GILLET, *Après l'exposition Claude Monet: Le testament de l'impressionnisme*, in "Revue des deux mondes", Bureau de la Revue des Deux Mondes, Parigi, 1 Febbraio 1924, pp. 673 (traduzione mia).

completamente allo studio delle variazioni della luce sulla superficie dell'acqua e come tutte le piante e il ponte stesso si riflettono sul laghetto.

Due sono le “serie” principali dei ponti: la prima del 1899, composta di dodici tele con veduta frontale, e la seconda del 1900, con sei dipinti in veduta quasi a tre quarti. In rappresentanza per ognuna delle due, troviamo rispettivamente *Lo stagno delle ninfee. Armonia verde* (fig. 47) e *Lo stagno delle ninfee. Armonia rosa* (fig. 48). Tra le due serie, infatti, oltre a cambiare il punto di vista della rappresentazione, è varia anche la colorazione dei riflessi luminosi nella vasca: in quella del 1899 tocchi di verde e giallo ci riportano ad un'atmosfera più fredda e pacata, mentre nell'altra del 1900 i due colori principali della serie precedente si uniscono a piccole pennellate rosse trasmettono una sensazione di luce pomeridiana.

La prima volta che Monet dipinse le ninfee risale al 1897. Si trattava di alcuni studi per dei pannelli decorativi, caratterizzati dalla presenza di «piante acquatiche di specie singolari, dalle larghe foglie spiegate, dai fiori inquietanti di un esotismo strano»¹²². Il pittore non portò mai a termine questo lavoro, tuttavia possiamo considerarlo come una sorta di fase sperimentale di quelle che sono state successivamente le *Décorations* (1914-1926).

Le *Décorations* sono l'ultima grande opera di Claude Monet, che lo tenne occupato fino alla sua morte. Si tratta di un enorme ciclo di dipinti i cui temi principali erano l'acqua e le ninfee, per un totale di circa cento studi e una quarantina di tele alte due metri e lunghe circa il triplo. Qualche mese dopo la morte dell'artista, avvenuta nel dicembre del 1926, diciannove di questi dipinti, assemblati in otto pannelli, furono donati, per volontà di Monet stesso¹²³, al museo dell'Orangerie in una sala a loro dedicata.

¹²² MAURICE GUILLEMOT, *CL. Monet*, in “La Revue illustrée”, Ludovic Baschet, Parigi, 15 marzo 1898, cit. in MARCO GOLDIN (a cura di), *Monet, la Senna, le ninfee : il grande fiume e il nuovo secolo*, Linea d'ombra, Conegliano, 2005, p. 130.

¹²³ Il 12 aprile 1922 Monet firmò un atto notarile in cui precisò che avrebbe donato le sue *Ninfee* al museo dell'Orangerie come regalo allo Stato della Francia.

È interessante vedere come le *Décorations* siano i primi dipinti su larga scala che Monet realizzò dalla seconda metà degli anni Settanta del XIX secolo. La motivazione che lo ha portato a riprendere il formato più grande potrebbe essere attribuita alla presa di coscienza che i dipinti prodotti in serie su tele più piccole non riuscivano a ricreare appieno quel senso di continuo mutamento del mondo naturale con il passare del tempo. Ciò che invece Monet desiderava, più di ogni altra cosa, era fondersi intimamente con la natura¹²⁴, e le tele di piccole dimensioni, quindi, non erano più adatte a portare a termine questo compito.

L'idea di adottare il formato più grande potrebbe essergli è venuta in mente pensando ai paraventi giapponesi che doveva aver visto in varie collezioni private, nei negozi come *La Porte chinoise* o alle aste, oltre che al padiglione giapponese dell'Esposizione universale del 1900 tenutasi a Parigi. Questa teoria sembrerebbe essere confermata anche dal fatto che le dimensioni dei paraventi siano circa le stesse dei pannelli donati all'Orangerie (due metri di altezza per sette di lunghezza), ma è improbabile che Monet ne abbia visti molti nei suoi ultimi quindici anni di vita, poichè la morte della moglie Alice e del figlio Jean a distanza ravvicinata, così come il peggioramento della sua vista a causa della cataratta, lo hanno portato ad isolarsi dal centro di Parigi, e quindi da tutti gli eventi sociali dove avrebbe potuto osservare questi oggetti. Se Monet quindi si fosse ispirato davvero ai paraventi lo avrebbe fatto attraverso il ricordo che aveva di essi, di come erano costruiti e dei disegni realizzati sulla loro superficie con l'inchiostro. L'intero ciclo delle *Décorations* sarebbe quindi totalmente in debito con l'arte giapponese, coronando il sogno orientale di Monet. Addirittura, Virginia Spite e David Bromfield riconoscono in uno dei pannelli

¹²⁴ MARX, *Les Nymphéas de M. Claude Monet*, 1909, cit. in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 57 (traduzione mia).

dell'Orangerie, *Grandes Décorations. I due salici*¹²⁵, (fig. 49) una sorta di omaggio al mondo artistico del Sol Levante, che ha accompagnato Monet per tutta la sua vita.

¹²⁵ Traduzione mia dall'inglese *Grandes décorations. The two willows*. Cit. in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p. 57.

Capitolo Quarto: Analisi delle opere

4.1 - *La terrazza a Sainte Adresse*, 1867 (fig. 37)

La terrazza a Sainte-Adresse fu dipinta nell'estate del 1867, quando Monet, afflitto dai problemi finanziari, decise di trascorrere la stagione con la sua famiglia a Sainte-Adresse, località balneare vicino a Le Havre. Nel dipinto è rappresentata una scena tipica della vita francese moderna, con persone passano un tranquillo pomeriggio estivo¹²⁶ all'aperto, osservando il mare dalla terrazza di una villa.

Nel quadro, i protagonisti sono quattro personaggi: una donna in abito bianco e un uomo con cilindro e bastone che stanno conversando vicino alla balaustra, e una seconda coppia, composta dal signore col cappello bianco e la signora alla sua sinistra, seduti vicino all'aiuola fiorita. Per realizzare questi personaggi, Monet fece posare i suoi parenti come modelli. L'anziano seduto vicino all'aiuola e il gentiluomo con il cilindro sono infatti, rispettivamente, il padre dell'artista e un suo zio, mentre le due signorine in realtà sono le cugine di Monet.

Il dipinto è costruito sovrapponendo macchie di colori differenti, stesi con piccoli tocchi rapidi, per rendere l'effetto della luce abbagliante del Sole estivo. Basta osservare attentamente come lo svolazzare delle bandiere sulla terrazza sia reso accostando tonalità differenti, o anche i fiori nei cespugli e gli abiti dei personaggi.

Quello che colpisce di questo dipinto è l'evidente somiglianza con *La sala Sazai del tempio dei Cinquecento Rakan* (1832 ca) (fig. 23) da *Le trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai, sia nel soggetto rappresentato che nella composizione.

¹²⁶ Se si guardano attentamente le ombre dei personaggi, si può notare che la scena è ambientata di pomeriggio perché queste sono orientate verso est e sono allungate, segno che il Sole è già basso verso ovest.

Basti pensare che Monet stesso lo definì «il dipinto cinese con le bandiere»¹²⁷. Nella stampa del maestro Ukiyo-e sono disegnati alcuni pellegrini che osservano il Monte Fuji in lontananza, dalla terrazza in legno della sala Sazai¹²⁸ del tempio dei Cinquecento Rakan¹²⁹. Monet ha quindi ripreso il contesto generale da questa xilografia e lo ha trasposto ne *La terrazza a Sainte-Adresse*. Per evidenziare ulteriormente la somiglianza tra le due opere, entrambe si possono dividere orizzontalmente in tre zone identiche, il cielo, lo specchio d'acqua (il mare per Monet e il lago paludoso per Hokusai) e la terrazza dove stanno i vari personaggi. Inoltre la coppia vicino alla balaustra ne *La terrazza* ha lo stesso rapporto prospettico con le navi all'orizzonte (in particolare la barca a vela sopra la testa dell'uomo col cappello) che hanno la figura maschile e femminile al centro de *La sala Sazai* con il Monte Fuji.

La grande novità, all'epoca, nel dipinto di Monet, è la scelta di adottare uno scorcio prospettico dall'alto, costruito però su una griglia prospettica molto rigida, come sottolineano le linee delle aiuole a destra. L'uso dello scorcio potrebbe essere stato motivato anche dall'influenza della fotografia, tuttavia, il rimando a *La sala Sazai del tempio dei Cinquecento Rakan* è ancora una volta estremamente lampante perché la geometria rigida della composizione è stata presa identica dalla stampa di Hokusai, indicando quindi come Monet l'avesse studiata attentamente.

Nonostante tutte queste somiglianze, *La terrazza a Sainte-Adresse* risulta comunque essere un dipinto molto originale, poiché il pittore è riuscito a rielaborare in chiave occidentale tutti gli elementi della stampa Ukiyo-e di Hokusai, sovrapponendo la serenità del suo dipinto alla leggerezza dell'illustrazione del maestro giapponese.

¹²⁷ CLAUDE MONET, *Lettera a Bazille, Dicembre 1868-Gennaio 1869*, in DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, tomo I, La Bibliothèque des art, Losanna-Parigi, 1974, p. 426, L. 45 (traduzione mia).

¹²⁸ “Sala Sazai” è la traduzione di “さざみどう *Sazaido*” e significa “Torre a conchiglia” perchè per arrivare in cima alla terrazza bisognava salire una scala a chiocciola.

¹²⁹ I Rakan (o Ahrat), nella religione buddhista, sono i discepoli di Buddha che sono riusciti a raggiungere il Nirvana.

4.2 - *La Japonaise*. 1876 (fig. 38)

Monet dipinse *La Japonaise* tra il 1875 e il 1876 e figura tra i dipinti che il maestro espose alla seconda mostra impressionista. Quest'opera rappresenta l'unico caso tra i dipinti di Monet legati al Giappone in cui l'artista ha ritratto uno dei soggetti più iconici della moda giapponista a Parigi, ovvero una donna chiaramente occidentale vestita con un abito tradizionale del Sol levante. Il modello, tuttavia, non è una novità in pittura, siccome era particolarmente apprezzato dagli artisti della capitale¹³⁰ e veniva regolarmente presentato ai Salon durante gli anni Sessanta del XIX secolo.

In questa tela è ritratta Camille Doncieux, la prima moglie di Monet, con una parrucca bionda¹³¹, mentre assume una posa elegante e ammiccante, mentre tiene in mano un ventaglio e indossa un sontuoso kimono rosso finemente decorato¹³². Anche sulla parete troviamo numerosi ventagli, la maggior parte dei quali raffigura uccelli o scene acquatiche.

È interessante notare come la donna raffigurata ne *La Japonaise* non somigli affatto alla Camille che Monet ha già ritratto in passato. Confrontiamo il dipinto con *Camille in abito verde* (fig. 39) del 1866, i volti delle due sono completamente diversi: la prima a un viso tondo e le sopracciglia arcuate, mentre quello della seconda è scavato e mesto, evidenziato dallo sguardo abbassato.

La cura di dettagli ne *La Japonaise* è maniacale. I ricami dorati delle cuciture sono resi attraverso microscopiche pennellate di giallo, bianco e nero,

¹³⁰ Esempi di quadri con lo stesso soggetto de *La Japonaise* sono *Rosa e argento. La principessa del paese delle porcellane* (1866) (fig. 40) di James Abbott McNeill Whistler, e *La parigina giapponese* (1868) (fig. 41) di Alfred Stevens.

¹³¹ La parrucca bionda simboleggia l'identità occidentale di Camille e che stia solo recitando la parte di una giapponese.

¹³² Il kimono era stato prestato a Monet da un suo amico ed è un esemplare che veniva utilizzato a teatro. Si tratta quindi di un kimono maschile.

giustapposte tra loro per ricreare l'effetto lucente del filo d'oro. Le diverse tonalità di rosso nel kimono di Camille, invece, rendono magistralmente la pesantezza delle pieghe del vestito. Inoltre, sulla veste è ricamato sulla parte inferiore un samurai baffuto che sta sguainando una spada. Interessante è anche l'effetto di movimento del piccolo guerriero reso dalle pieghe pesanti della larga vestaglia, rendendo questa figura quasi autonoma rispetto a tutto il resto del ricamo. Tra le ipotesi su chi possa essere questo spadaccino cucito sul kimono c'è quella che si tratti del protagonista dell'opera teatrale *Momijigari*¹³³, Taira no Koremochi, e che questa sia la scena in cui l'eroe sta estraendo la spada dal fodero per combattere contro un *Oni* mascherato da bellissima donna aristocratica. Tuttavia, questa teoria non è affidabile, in quanto non vediamo rappresentato il demone-donna, dato che dovrebbe essere ricamato sulla parte della veste nascosta alla nostra vista.

Quarant'anni dopo la sua realizzazione, Monet avrebbe affermato di vergognarsi di aver realizzato *La Japonaise*. René Gimpel infatti ci riporta come Monet abbia definito questo quadro come «*saleté*»¹³⁴, ossia “sporcizia” perché quando realizzò la tela, il pittore si trovava in condizioni finanziarie disastrose e, per ottenere facilmente denaro, aveva bisogno di realizzare un quadro che potesse attirare l'attenzione del pubblico e, quindi, che fosse “di tendenza”. La vergogna risiede quindi nell'essersi piegato così facilmente alle richieste del mercato e, di conseguenza, di «aver fatto un passo indietro nella sua ricerca stilistica»¹³⁵.

4.3 - *Onde che s'infrangono*. 1881 (fig. 42)

¹³³ *Momijigari* è un'opera giapponese, inizialmente scritta per il teatro *Noh* e successivamente adattata al teatro *kabuki*. La storia racconta di un guerriero, Taira no Koremochi, che combatte contro un *Oni*, demone della cultura nipponica, che si era trasformato in una giovane donna d'alto rango.

¹³⁴ RENÉ GIMPEL, *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*, Calmann-Levy, 1963, p.68.

¹³⁵ FRANCESCO MORENA, *Gli impressionisti e il Giappone. Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*, Giunti, Firenze, 2022, p. 62.

*Onde che si infrangono*¹³⁶ è stato realizzato nel 1881 durante un viaggio di Monet in Normandia. Con questo quadro, Monet riprende i soggetti tradizionali *en-plein-air* dei suoi maestri e, seguendo l'esempio di Gustave Courbet, realizza un paesaggio marino. Tuttavia, l'esperienza *en-plein-air* di Monet non può essere paragonata a quella dei realisti, poiché le vedute dipinte in Normandia dal caposcuola realista sono completamente differenti da questo quadro, soprattutto nella resa. Infatti, se Courbet dipinge il mare con assoluta fedeltà mimetica, in *Onde che si infrangono* Monet è più concentrato nel rendere la forza vigorosa dell'oceano. Per fare ciò, fonde in un'unica tela l'esperienza derivata dalla pratica *en-plein-air* e le tecniche che aveva appreso nel corso dei due decenni precedenti, anche dallo studio Ukiyo-e, servitegli per catturare il dinamismo e la vivacità della vita parigina. Ciò ha portato *Onde che si infrangono* a perdere naturalismo e ad avvicinarsi maggiormente a forme più astratte.

Il dipinto è composto da una serie di file di pennellate sciolte, pastose e sovrapposte tra loro. I colori dominanti sulla tela sono il blu, il bianco, l'azzurro e il giallo, che evocano la luce riflessa sulla superficie del mare e della schiuma densa delle onde. Ciò che colpisce è l'uso di pennellate frenetiche stese in modo circolare e spiraliforme, ricreando i movimenti delle correnti marine e delle onde quando si infrangono sulla riva della spiaggia o si scontrano tra loro tra loro. Queste forme astratte certamente non hanno l'intento di rappresentare realisticamente il mare, ma riescono comunque a rendere l'idea della sostanza fluida e mobile dell'acqua, trasmettendo all'osservatore le sensazioni di forza e potenza dell'oceano.

Per utilizzare queste forme ricurve e spiraliformi, Monet si è ispirato alle Ukiyo-e. Anche i paesaggi giapponesi, infatti, non restituiscono una rappresentazione

¹³⁶ Traduzione mia dall'Inglese *Waves breaking*, cit. in V. SPATE, D. BROMFIELD, *A new Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, in V. SPATE, G. HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, (Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001), Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001, p.32.

realistica della natura, poiché il loro interesse è quello di esprimere la percezione che l'uomo ha della madre terra. Due opere che Monet potrebbe quasi certamente aver studiato per comprendere come sfruttare le forme tonde e a spirale per rendere la fluidità dell'acqua sono *La grande Onda di Kanagawa* (1833) (fig. 1) di Hokusai (da *Le trentasei vedute del Monte Fuji*) e *Provincia di Awa. I vortici di Naruto*¹³⁷ (1856) (fig. 25) di Hiroshige (da *Paesaggi celebri delle sessanta province del Giappone*). Infatti, in nessuna di queste due stampe il mare è reso con naturalezza eppure opere, com'era di tradizione pittorica europea, eppure, utilizzando l'astrazione formale, entrambi i maestri sono riusciti ugualmente a rendere il dinamismo e la mobilità acquatica.

La più interessante delle due da osservare in relazione a *Onde che si infrangono* di Monet e *Provincia di Awa. I vortici di Naruto*, che incarna maggiormente il senso del movimento violento e centripeto dell'acqua sfruttando la spirale e le linee circolari. Nella stampa di Hiroshige, il vortice, collocato nella parte bassa, ci invita a guardarlo e diventa istintivo osservare l'illustrazione dall'alto verso il basso, seguendo il corso dell'acqua. Monet cerca di riproporre lo stesso effetto, concentrando la maggior parte dei riccioli delle onde nella parte centrale del dipinto, così da appesantire lo sguardo e farlo cadere verso il fondo del quadro.

4.4 - *Lo stagno delle ninfee, armonia verde. 1899 (fig. 47)*

Lo stagno delle ninfee, armonia verde fa parte della “serie” dei ponti giapponesi del 1899 e, come tutti gli altri dipinti che ne fanno parte, è caratterizzata dalla predominanza del colore verde e dall'adozione del punto di vista frontale.

La figura che spicca immediatamente a primo impatto visivo è il ponte giapponese del *Jardin d'eau* di Giverny, la cui costruzione è ispirata alle

¹³⁷ Naruto è una località balneare nella Prefettura di Tokushima. La città è nota per il fenomeno dei vortici d'acqua.

illustrazioni di Hiroshige, in modo particolare a *Il tempio di Tenjin a Kameido* (1857) (fig. 45). Tuttavia, lo scopo di Monet con questa serie era quello di studiare la variazione della luce nel corso della giornata e vedere come questa interagisse con l'ambiente circostante, composto dallo stagno delle ninfee, le piante e anche il ponte. La vera protagonista, quindi, è la luce e le sensazioni che essa provoca nell'animo del pittore. Nel suo diario, infatti, scrive che le ninfee e il ponte «sono ben lungi da essere l'intero spettacolo, in realtà sono solo il suo accompagnamento»¹³⁸.

Nel dipinto è rappresentata esclusivamente la zona dello stagno, cosparsa di un'infinità di piante, come il salice piangente sulla riva sinistra, e fiori galleggianti sulla superficie dello specchio d'acqua, resi attraverso macchie colorate e pennellate irregolari. Le sfumature del verde dominano su tutta la composizione, generando un'atmosfera di pace, tranquillità e freschezza. L'intensità e la brillantezza del verde cambiano a seconda dell'effetto che il pittore voleva rendere: le tonalità più scure si trovano in fondo al laghetto, sullo sfondo, per creare una sensazione di profondità, mentre quelle più chiare, quasi gialle, sono utilizzate per rendere i riflessi della luce solare che colpisce le foglie dei rami più esposti e delle ninfee rosa pallido.

¹³⁸ GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Itinerario nell'arte*, Vol. III, ed. Azzurra, Zanichelli, Bologna, 2012, p. 1132.

APPENDICE ICONOGRAFICA



Fig. 1 Katsushika Hokusai, *La grande onda di Kanagawa*, 1826-1836, Xilografia a colori, 25.4 x 37.6 cm, Art Institute of Chicago



Fig. 2 Edouard Manet, *Dama con ventagli*, 1873, Olio su tela, 94 x 82 cm, Musée d'Orsay

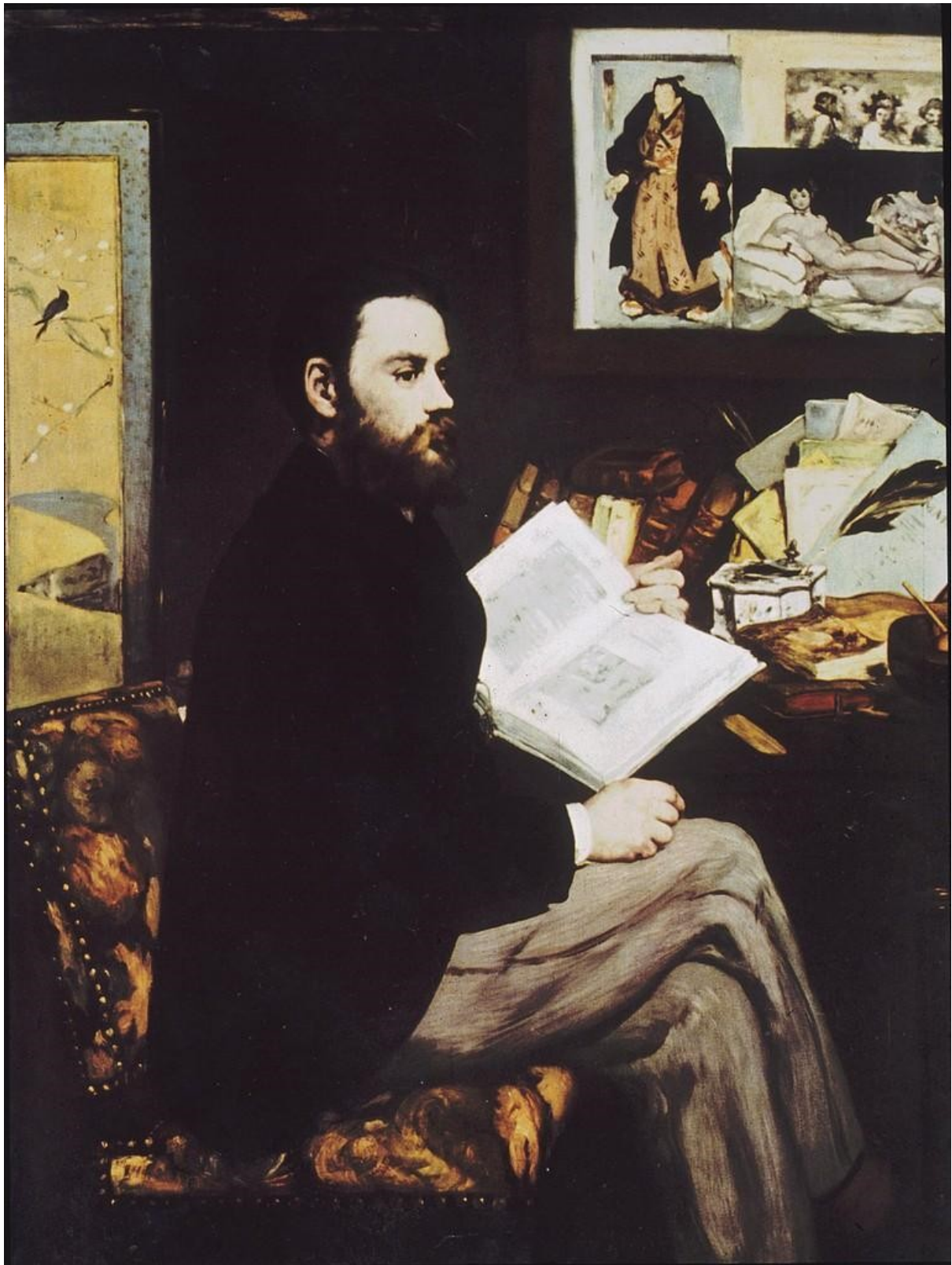


Fig. 3 Edouard Manet, *Ritratto di Emile Zola*, 1867-1868, Olio su tela, 146 x 115 cm, Musée d'Orsay



Fig. 4 Edouard Manet, *Il pifferaio*, 1866, Olio su tela, 161 x 97 cm, Musée d'Orsay



Fig. 5 Kitagawa Utamaro, *L'ora del bue*, 1789-1799 circa, Xilografica a colori, 37,6 x 24,3 cm, Art Institute Chicago



Fig. 6 Utagawa Kuniyoshi, *Gatti in pose differenti*, 1852



Fig. 7 Edouard Manet, *Gatti*, 1868-1869, Matita su carta, 17.3 x 21.5 cm, The Cleveland Museum of Art

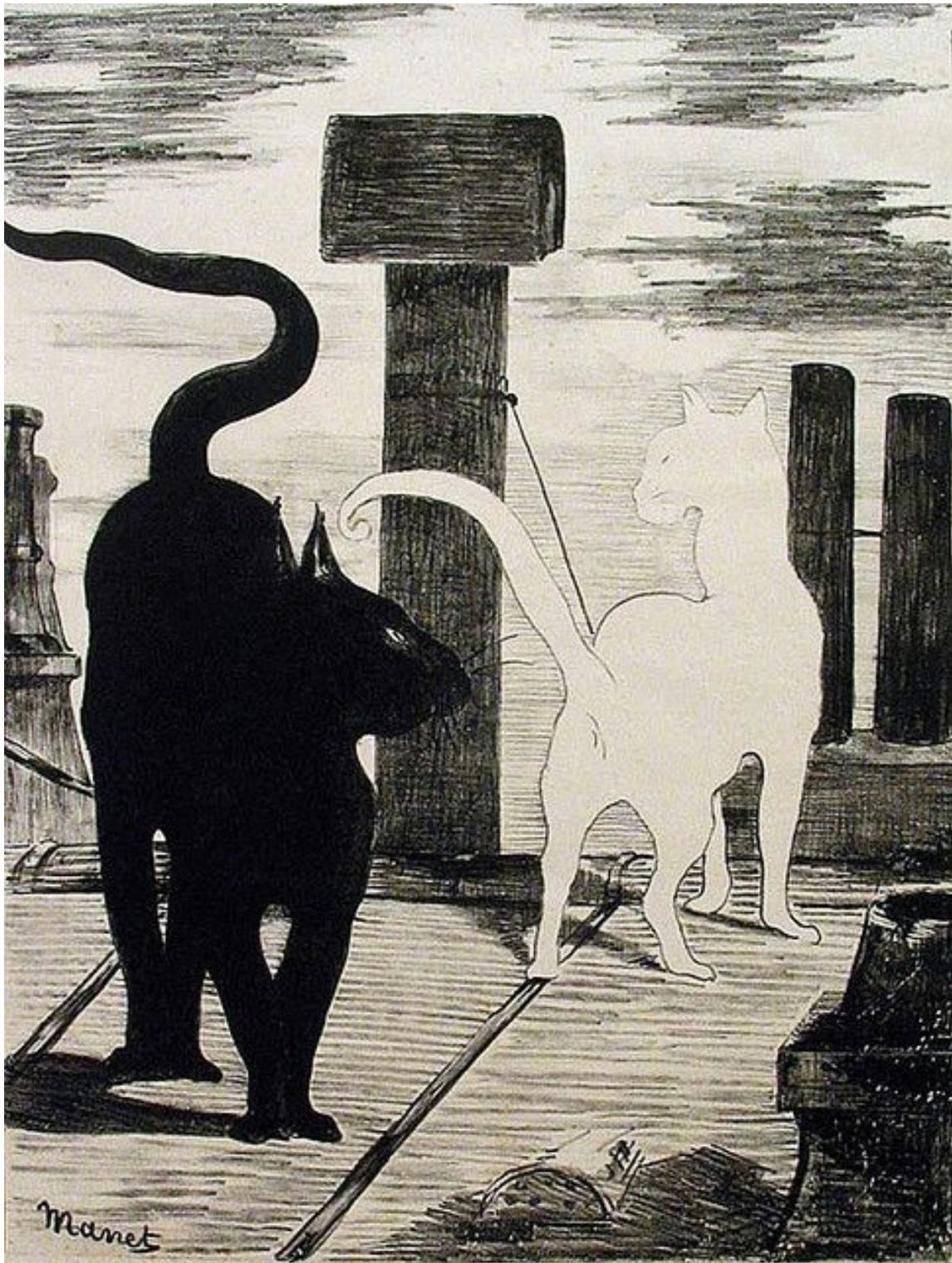


Fig. 8 Edouard Manet, *Rendez-vous des Chats*, 1868, Disegno a pennello, 43 x 34 cm, Collezione privata



Fig. 9 Edgar Degas, *Donna al bagno (Woman at her bath)*, 1888 ca., Carboncino su carta, ubicazione sconosciuta



Fig. 10 Kitagawa Utamaro, *Donna che si lava (Woman Bathing)*, 1799 ca., Xilografia a colori, 98.5 x 48.3cm, MOA Museum of Art



Fig. 11 Torii Kiyonaga, *Interno di un bagno pubblico*, 1880, Dittico, Xilografia a colori, Boston Museum of Fine Arts



Fig. 12 Edgar Degas, *Prima del balletto*, 1888, Olio su tela, 40 x 88.9 cm, Washington DC National Gallery of Art



Fig. 13 Katsushika Hokusai, *La danza del passero*, dal Terzo volume dei *Manga*, 1815, Xilografia a colori, 22,8 x 15,8 cm, Cambridge University Library



Fig. 14 Edgar Degas, *La Lezione di danza*, 1879, Olio su tela, 38 x 88 cm, Washington DC National Gallery of Art



Fig. 15 Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril dancing*, 1893, Litografia in bianco e nero, 26,5 x 21,2 cm, The British Museum



Fig. 16 Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, 1892, Litografia a colori, 136 x 91 cm, Albi Musée Toulouse-Lautrec



Fig. 17 Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie* (part.), 1892, Litografia a colori, 136 x 91 cm, Albi Musée Toulouse-Lautrec



Fig. 18 Kitagawa Utamaro, *Gli amanti* (part.), Xilografia a colori (Foto in bianco e nero), 1790 ca., 21.5 x 31.2 cm, Regensburg, Collezione Franz Winzinger

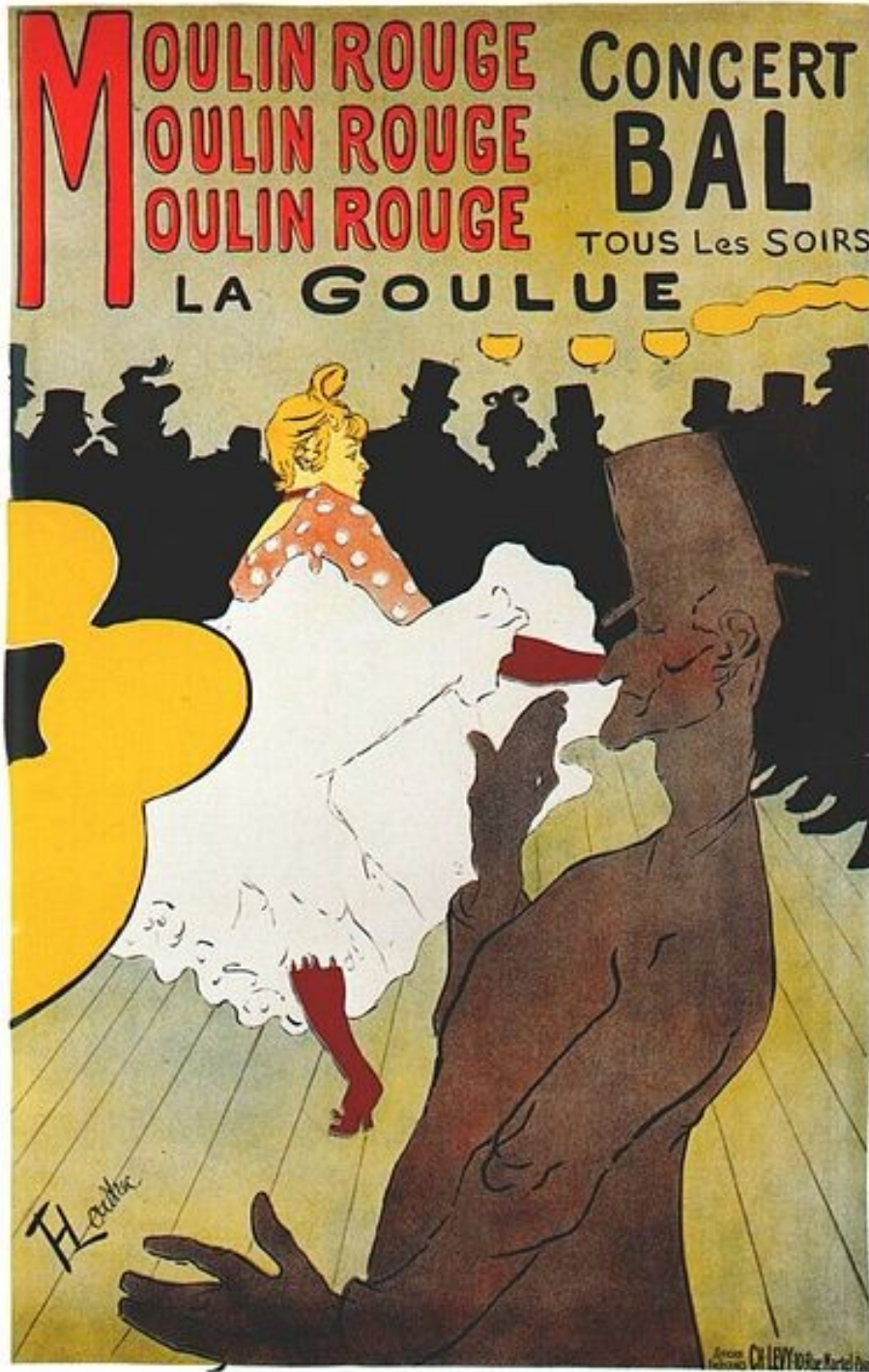


Fig. 19 Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin rouge, La Goulue* , 1891, Litografia a colori, 195 x 119,5 cm, MoMA Museum of Modern Art



Fig. 20 Katsushika Hokusai, *Peonie e farfalla* , 1832, Xilografia policroma, 26 x 38.1 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 21 Claude Monet, *Impressione. Sole nascente*, 1873, Olio su tela, 48 x 63 cm, Musée Marmottan



Fig. 22 Katsushika Hokusai, *Vento del sud, cielo sereno* (o *Il Fuji rosso*), 1832 ca, Xilografia policroma, 25.6 x 37.5 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 23 Katsushika Hokusai, *La sala Sazai del tempio dei Cinquecento Rakan*, 1832 ca, Xilografia policroma, 25.8 x 37.8 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 24 Utagawa Hiroshige, *Provincia di Kai. Il ponte di Saruhashi*, 1853 ca, Xilografia policroma, 35.4 × 24.5 cm , Fondation Claude Monet



Fig. 25 Utagawa Hiroshige, *Provincia di Awa. I vortici di Naruto*, 1856 ca, Xilografia policroma, 35.7 × 24.5 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 26 Utagawa Hiroshige, *Acquazzone sul ponte di Shin-Ohashi ad Atake*, 1857, Xilografia policroma, 34.2 x 11.1 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 27 Vincent van Gogh, *Ponte nella pioggia*, 1887, Olio su tela, 73.3 cm x 53.8 cm, Van Gogh Museum



Fig. 28 Katsushika Hokusai, *Crisantemi e tafano*, 1834 ca, Xilografia policroma, 25.2 x 35.4 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 29 Utagawa Hiroshige, *Pesce volante, ombrina bianca e giglio*, 1832 ca, Xilografia policroma, 24.7 x 35.3 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 30 Utagawa Yoshitora, *Luna d'autunno a Miyozaki*, 1861, Xilografia policroma, 37.5 x 25.4 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 31 Utagawa Yoshitora, *Cinque diverse nazionalità mangiano e bevono*, 1861, Xilografia policroma, 36.2 x 74.9 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 32 Claude Monet, *La colazione sull'erba*, 1866, Olio su tela, 130 x 181 cm, Pushkin Museum of Fine Arts



Fig. 33 Utagawa Hiroshige, *Aceri rossi al Ponte di Tsuten*, 1834 ca, Xilografia policroma, 22.23 x 35.56 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 34 Claude Monet, *Giardino della principessa*, 1867, Olio su tela, 92x62cm, Allen Memorial Art Museum



Fig. 35 Utagawa Hiroshige, *Il tempio Kinryuzan ad Asakusa* , 1845 ca, Xilografia policroma, 38.5 x 26 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 36 Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873, Olio su tela, 80x60cm, Nelson-Atkins Museum of Art



Fig. 37 Claude Monet, *La terrazza a Sainte-Adresse*, 1867, Olio su tela, 98.1 x 129.9 cm, Metropolitan Museum of Art



Fig. 38 Claude Monet, *La Japonaise*, 1876, Olio su tela, 231.8 x 142.3 cm, Boston Museum of Fine Arts



Fig. 39 Claude Monet, *Camille in abito verde*, 1866, Olio su tela, 231 x 151 cm, Kunsthalle Bremen



Fig. 40 James Abbott McNeill Whistler, *Rosa e argento. La principessa del paese delle porcellane*, 1866, Olio su tela, 201.5 cm × 116.1 cm, Freer Gallery of Art, Washington, D.C



Fig. 41 Alfred Stevens, *La parigina giapponese*, 1868, Olio su tela, 150 × 105 cm, La Boviere

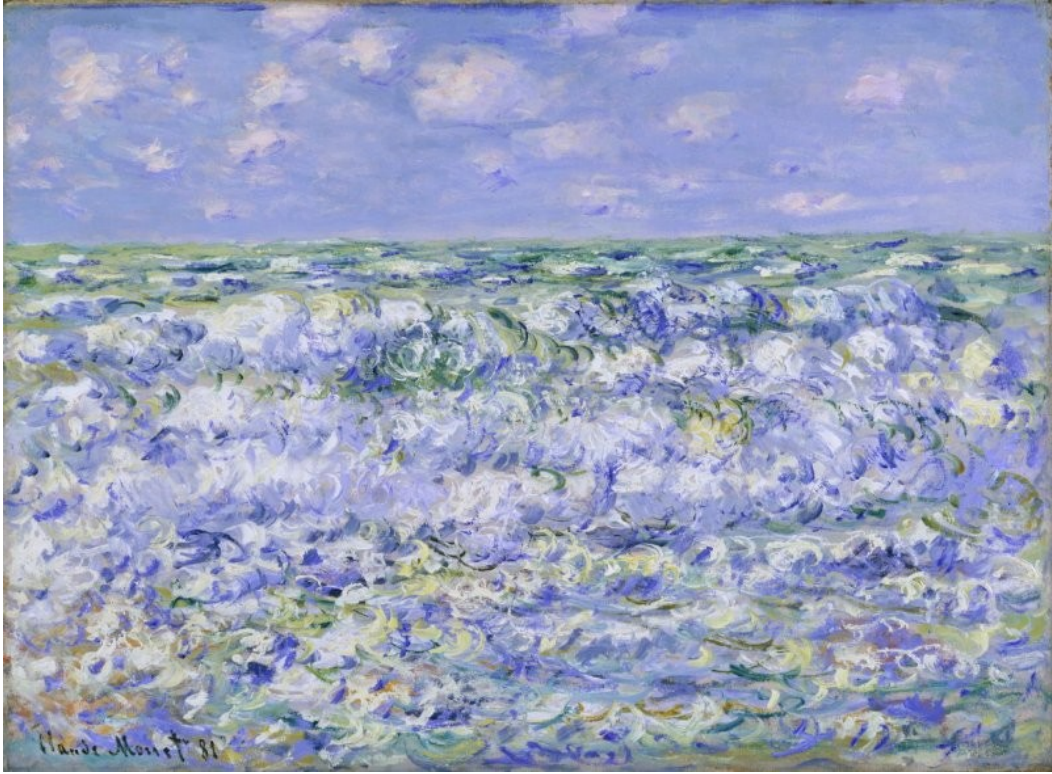


Fig. 42 Claude Monet, *Onde che si infrangono*, 1881, Olio su tela, 59.7 x 81.3 cm, Fine Arts Museums of San Francisco



Fig.43 Gustave Courbet, *L'onda*, 1869, Olio su tela, 46 x 55 cm, National galleries of Scotland



Fig. 44 Claude Monet, *Covoni di fieno, tramonto*, 1888, Olio su tela, 65 x 92 cm, Museum of Modern Art, Saitama



Fig. 45 Utagawa Hiroshige, *Il tempio di Tenjin a Kameido*, 1857 ca, Xilografia policroma, 22.23 x 35.56 cm, Fondation Claude Monet



Fig. 46 Claude Monet, *Il ponte della ferrovia di Argenteuil*, 1874, Olio su tela, 54.3 x 73.3 cm, Philadelphia Museum of Art

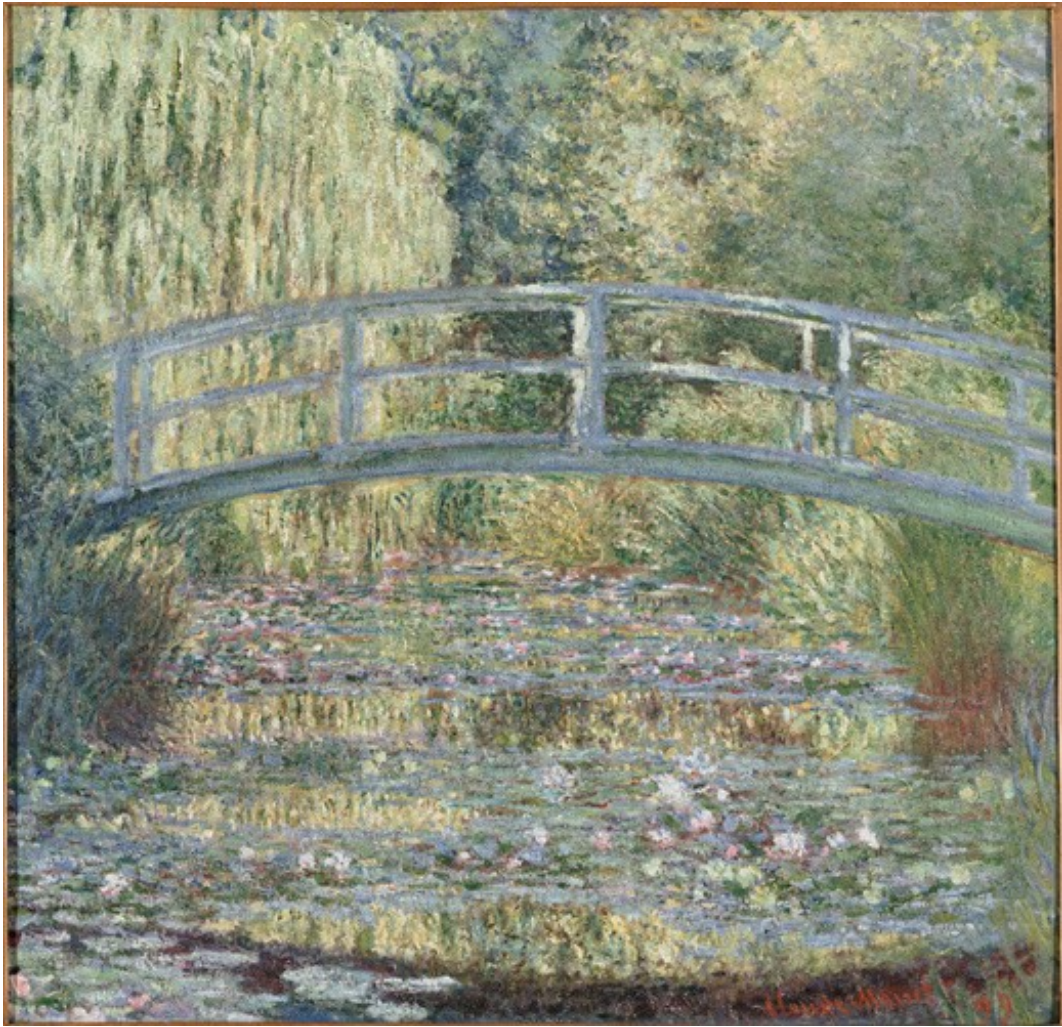


Fig. 47 Claude Monet, *Lo stagno delle ninfee. Armonia verde*, 1899, Olio su tela, 89,5 x 92,5 cm, Musée d'Orsay



Fig. 48 Claude Monet, *Lo stagno delle ninfee. Armonia rosa*, 1900, Olio su tela, 89,5×100 cm, Musée d'Orsay



Fig. 49 Claude Monet, *Grandes Décorations. I due salici*, Olio su tela, 200 x 1700 cm, Museo dell'Orangerie

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO, *Impression of Japan, Claude Monet La Japonaise*, in “Impressions”, n. 37, Japanese Art Society of America, 2016, pp. 212-213.

AMIR LOWELL ABOU-JAOUDE, *Japan, Impressionism, and the West, 1853-1906* in *The History teacher*, vol. 50, n. 1, Society for History Education, Novembre 2016, pp. 57-82.

HÉLÈNE ADHÉMAR, ANNE DISTEL, SYLVIE GACHE (A cura di), *Hommage a Claude Monet (1840-1926)*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 8 febbraio - 5 maggio 1980), Spadem, Parigi, 1980.

GENEVIÈVE AITKEN, MARIANNE DELAFOND, *La collection d'estampes japonaise de Claude Monet*, La Bibliothèque des arts, Parigi, 1998.

FLAVIA ARZENI, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1987.

AMÉLIE BALCOU, *Le stagioni viste dai grandi maestri della stampa giapponese*, L'ippocampo, Milano, 2019.

JOCELYN BOUQUILLARD, *L'acqua celebrata dai maestri della stampa giapponese*, L'ippocampo, Milano, 2022.

YOKO CHIBA, *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century*, in “Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal”, Giugno 1998, Vol. 31, University of Manitoba, 1998.

YAMADA CHISABURO, *Japon et occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Bibliothèque des arts, Parigi, 1977.

YAMADA CHISABURO, OMORI TATSUJI (a cura di), *Japonisme in art : an international symposium*, Committee for the year 2001, Tokyo, 1980.

ERNEST CHESNEAU, *Les nations rivales dans l'art; l'art japonais; de l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Didier, Parigi, 1868.

GABRIELE CREPALDI, *Grande atlante dell'impressionismo*, Electa, Milano, 2006.

GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Itinerario nell'arte*, Vol. III, ed. Azzurra, Zanichelli, Bologna, 2012.

THÉODORE DÜRER, *Le peintre Claude Monet: notice sur son oeuvre*, catalogo della mostra (Galerie de la Vie moderne, giugno 1880), Charpentier, Parigi, 1880.

LOUIS FRÉDÉRIC, *Japan. Art and civilization*, Harry N. Abrams, New York, 1971.

GUSTAVE GEFFROY, *Monet, sa vie, son oeuvre*, Macula, Parigi, 1980.

RENÉ GIMPEL, *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*, Calmann-Levy, 1963.

ADRIEN GOETZ, *Monet at Giverny*, Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2015

MARCO GOLDIN (a cura di), *Monet, la Senna, le ninfee: il grande fiume e il nuovo secolo*, Linea d'ombra, Conegliano, 2005.

SHIGEMI INAGA, *The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme*, in *Japan Review*, n. 15, International Research Centre for Japanese Studies, 2003, pp. 77-100.

LIONEL LAMBOURNE, *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*, Phaidon, Londra, 2005.

GÉRARD-GEORGE LEMAIRE, *Monet*, in *Art e Dossier*, n°48, Giunti, Firenze, 1990.

OCTAVE MIRBEAU, *LA 628-E8*, Fasquelle, Parigi, 1908.

CLAUDE MONET, *Mon histoire: pensieri e testimonianze*, LORELLA GIUDICI (a cura di), Abscondita, Milano, 2009.

FRANCESCO MORENA, *Utamaro*, in *Art e Dossier*, n°224, Giunti, Firenze, 2006.

FRANCESCO MORENA, *Ukiyo-e. Hokusai, Utamaro, Hiroshige*, Giunti, Firenze, 2007.

FRANCESCO MORENA, *Hokusai*, in *Art e Dossier*, n°326, Giunti, Firenze, 2015.

FRANCESCO MORENA, *Arte giapponese*, in *Art e Dossier*, n°348, Giunti, Firenze, 2017.

FRANCESCO MORENA, *Gli impressionisti e il Giappone. Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*, Giunti, Firenze, 2022.

MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Il Poligrafo, Padova, 2020.

VIOLETA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *Un dialogo tra Oriente e Occidente. Il giapponismo nelle manifestazioni artistiche europee di fine Ottocento e Novecento*, Azimut, Milano, 2022.

LUIGINA ROSSI BORTOLATTO (a cura di), *L'opera Completa di Claude Monet: 1870-1889*, Rizzoli, Milano, 1972.

VIRGINIA SPATE, GARY HICKEY (a cura di), *Monet and Japan: an exhibition organized by the National Gallery of Australia*, catalogo della mostra

(Canberra, National Gallery of Australia, 9 Marzo - 11 Giugno 2001),
Publication Department of the National Gallery of Australia, Canberra, 2001.

CHARLES STUCKEY (a cura di), *Monet. A retrospective*, Park Lane, New
York, 1986.

GABRIEL P. WEISBERG, *Aspects of Japonisme*, in *The Bulletin of the
Cleveland Museum of Art* , Vol. 62, No. 4, Cleveland Museum of Art, Apr.,
1975, pp. 120-130.

SIEGFRIED WICHMANN, *Giapponismo: Oriente-Europa: contatti nell'arte
del XIX e XX secolo*; Fabbri; Milano, 1981.

DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*,
tomo I-IV, La Bibliothèque des art, Losanna-Parigi, 1974-1985.

DANIEL WILDENSTEIN, *Claude Monet or the Triumph of Impressionism*,
Taschen, Wildenstein Institute, 1996.

FRANK WHITFORD, *Japanese prints and Western painters*, Macmillan, New
York, 1977.

ÉMILE ZOLA, *Mon salon: Augmenté d'une dédicace et d'un appendice*,
Librairie centrale, Parigi, 1866.

SITOGRAFIA

La Japonaise. Boston Museum of Fine Arts:

<https://collections.mfa.org/objects/33556>

Waves breaking. Fine Arts Museums of San Francisco:

<https://www.famsf.org/artworks/waves-breaking>

Garden at Sainte-Adresse. Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/437133>

Le Bassin aux nymphéas, harmonie verte. Musée d'Orsay:

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-bassin-aux-nymphéas-harmonie-verte-1175>

Shogun. Vocabolario Treccani:

<https://www.treccani.it/vocabolario/shogun/>