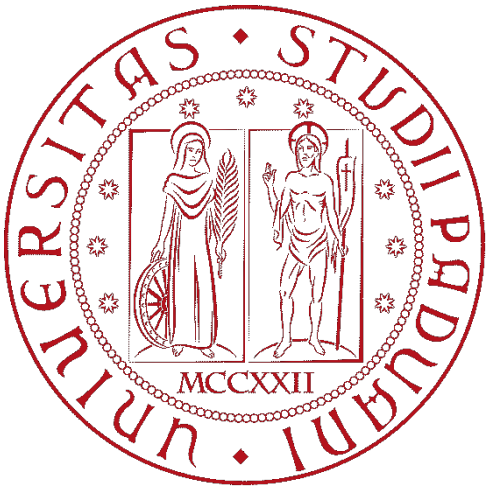

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimenti dei Beni Culturali:

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

Corso di Laurea Triennale in

PROGETTAZIONE E GESTIONE DEL TURISMO CULTURALE

LE OPERE E I LUOGHI DEGLI ARTISTI DELLA SCUOLA DI BARBIZON: UN'ANALISI DELLA PROPOSTA TURISTICA NELLA FORESTA DI FONTAINEBLEAU

Relatrice:

Prof.ssa Federica Stevanin

Laureanda: Lucrezia Tremea

Matricola: 1231065

Anno accademico:

2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE 1

CAPITOLO 1: DALLA FORESTA DI FONTAINEBLEAU ALLA SCUOLA DI BARBIZON: UN CONNUBIO TRA ARTE E NATURA 5

1.1 Introduzione alla scuola di Barbizon: panoramica del contesto storico, sociale e geografico 5

1.2 La foresta di Fontainebleau 11

1.3 Influenze e precursori dei Barbizonniers 17

1.4 Storia e tratti peculiari della scuola di barbizon 33

CAPITOLO 2: VITA E OPERE DEI PIÙ CELEBRI BARBIZONNIERS 41

2.1 Vita e opere di Jules Dupre, Charles-Émile Jacque, François Daubigny 41

2.2 Vita e opere di Théodore Rousseau 51

2.3 Vita e opere di Narcisse Virgilio Diaz de la Peña 66

2.4 Vita e opere di Jean-François Millet 75

CAPITOLO 3: LA FORESTA DI FONTAINEBLEAU AI TEMPI ODIERNI 91

3.1 I cambiamenti della foresta 91

3.2 Un patrimonio forestale protetto e preservato 95

3.3 Il turismo nella foresta di Fontainebleau 97

CAPITOLO 4: ANALISI DEL CIRCUITO DEI PITTORI DI BARBIZON 105

4.1 I musei a Barbizon 105

4.2 Il Circuito dei pittori tappa per tappa 111

4.3 Criticità e proposte di miglioramento 116

CONCLUSIONI 127

BIBLIOGRAFIA 129

SITOGRAFIA 130

INTRODUZIONE

La tesi ha l'intento di presentare e analizzare le caratteristiche, le opere e i luoghi della Scuola di Barbizon, un movimento artistico francese del XIX secolo che è stato fondamentale per il rinnovamento della pittura di paesaggio. Gli artisti della Scuola di Barbizon hanno saputo affermare, affrontando con tenacia e perseveranza le accanite critiche, una formula innovativa per la rappresentazione della natura sulla tela, mettendo in atto modalità e scelte pittoriche in pieno contrasto con i limitanti canoni e dettami imposti, al tempo, dall'Accademia di Belle Arti. Per comprendere al meglio l'essenza della pittura della Scuola di Barbizon e ciò che ha ispirato gli artisti che ne hanno fatto parte, ho ritenuto opportuno riservare ampio spazio, nella tesi, anche all'esposizione della storia e delle caratteristiche geologiche, ambientali e naturalistiche della foresta di Fontainebleau. Essa, posta a pochi chilometri da Parigi, è stata, infatti, il luogo di lavoro per eccellenza di questi pittori, tanto da essere definita come il loro «atelier a grandezza naturale»[1]. Lo sviluppo artistico della Scuola di Barbizon è indissolubilmente legato alla foresta di Fontainebleau, così come l'anima dei Barbizonniers, ossia gli artisti che ne hanno fatto parte, è sempre stata profondamente connessa con il piccolo villaggio di Barbizon, da cui prendono anche il nome. Sono le opere stesse della Scuola di Barbizon a parlare e raccontano ancora oggi il fascino che la foresta esercitava su questi pittori, con la sua tranquillità, le sue maestose querce e i grandi ammassi rocciosi. La fusione di arte e natura è perciò il nucleo fondante di questa tesi ed è anche il motivo per il quale ho deciso di approfondire proprio l'argomento della Scuola di Barbizon. La natura mi emoziona e la pittura di paesaggio mi rapisce; adoro scrutare ogni singolo dettaglio chiedendomi come la mano del pittore abbia saputo riportare sul quadro così tanta realtà. Quale miglior soggetto per lo scritto quindi, se non questo gruppo di pittori che trascorrevano intere giornate nella foresta, per trasferire sulle loro tele ogni particolare più minuto della natura che li circondava. Inoltre la Scuola di Barbizon, spesso nell'ombra dei più conosciuti successori Impressionisti e poco trattata dalla bibliografia italiana, merita maggiore conoscenza e attenzione, in quanto ha scritto una pagina davvero importante della pittura di paesaggio. Basti pensare che la tecnica di pittura in *plein air*, solitamente associata solo agli Impressionisti, è stata in realtà mutuata dai Barbizonniers,

[1] N. Meynen, *Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime* in "*Les Cahiers du CEIMA*", 2008, pp.57-80, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://hal.univ-brest.fr/hal-00460697] (ultimo accesso: 09/10/2022).

che per primi l'hanno utilizzata consuetudinariamente, realizzando i loro quadri all'aperto, nel verde della foresta e non nel loro atelier, spazio a cui era rilegata la fase finale di rifinitura dell'opera.

La tesi è suddivisa in quattro capitoli, di cui l'ultimo assume una prospettiva più turistica, in quanto in esso si analizza uno specifico circuito della foresta di Fontainebleau.

Il primo capitolo ha l'obiettivo di mettere in luce i principali aspetti della Scuola di Barbizon e di farla conoscere sotto molteplici punti di vista. Inizialmente viene delineato il contesto storico di nascita del movimento, ossia circa il terzo decennio dell'Ottocento, motivo per cui la Scuola di Barbizon è anche definita Scuola del '30. Si passa poi alla presentazione del contesto geografico, con un intero paragrafo dedicato alla foresta di Fontainebleau, per descriverne l'ambiente naturale, la storia e gli usi che ne ha fatto l'uomo, da territorio per la caccia reale allo sfruttamento del legname e della pietra. Un lungo discorso è in seguito riservato alle due maggiori influenze della Scuola di Barbizon: la pittura olandese del XVII secolo, con grandi maestri come Ruisdael (1628-1682), Hobbema (1638-1709), van Goyen (1596-1656) e Rembrandt, e il romanticismo inglese rappresentato dalle figure di John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851) e non solo. Innumerevoli furono anche i precursori della Scuola di Barbizon e tra di essi figurano Georges Michel (1763-1843), Lazare Bruandet (1775-1803), Simon-Mathurin Lantara (1729-1778) e anche il famosissimo pittore Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), che andò nella foresta di Fontainebleau a più riprese. A conclusione dell'ultimo capitolo vengono esplicitati i caratteri pittorici della Scuola di Barbizon e il difficile rapporto con l'esposizione annuale del *Salon*, ma si racconta anche del lato più sensibile dei pittori, ossia la loro forte amicizia, creatasi presso la locanda Ganne.

Il secondo capitolo è dedicato alla vita e all'analisi delle opere dei più celebri pittori della Scuola di Barbizon. Dopo un primo paragrafo di generale panoramica degli artisti che hanno fatto parte della scuola, ci si sofferma a parlare nel dettaglio di tre pittori: Théodore Rousseau (1812-1867), Narcisse Virgilio Diaz de la Peña (1807-1876) e Jean-François Millet (1814-1975). Rousseau e Millet sono da sempre considerati i veri e propri pilastri della Scuola di Barbizon e per il loro racconto biografico sono stati davvero utili gli scritti *Souvenir sur Th. Rousseau* (1872) e *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet* (1881) entrambi realizzati da Alfred Sensier (1815-1877), grande amico dei Barbizonniers, nonché loro sostenitore. Per ciascuno dei tre pittori vengono mostrate e commentate alcune delle opere realizzate nella foresta di Fontainebleau e a Barbizon, così da poter osservare con i propri occhi lo stile pittorico di ognuno di loro.

Il terzo capitolo è invece incentrato sulla foresta di Fontainebleau e come essa si presenta ai tempi odierni. Fin da subito viene chiarita una cosa importante: la foresta che vedono oggi i turisti non è la stessa che vedevano i pittori paesaggisti nell'Ottocento, in quanto bisogna tener conto dei naturali cambiamenti dell'ambiente nel corso del tempo, oltre che della negligenza umana che ha causato vasti incendi per lunghi decenni. Con questa consapevolezza, i quadri della Scuola di Barbizon si rivelano ancora più importanti, perché assumono il valore di testimonianza di come la foresta di Fontainebleau si presentava ben due secoli fa. Nel capitolo si parla poi dell'*Office National des Forêts*, un ente che si occupa della gestione delle foreste pubbliche francesi tra cui quella di Fontainebleau, il quale ha deciso di ripristinare in modo sostenibile alcune aree della foresta di Fontainebleau, proprio con l'intento di restaurare quel paesaggio dei pittori che non era ormai più riconoscibile. La biodiversità e la ricchezza naturalistica fanno della foresta di Fontainebleau un ambiente da preservare a tutti i costi e se già i pittori di Barbizon riuscirono a creare la Riserva Artistica nel 1861, prima area protetta del mondo, oggi la foresta gode di numerosi riconoscimenti e protezioni. La maggiore fragilità della foresta di Fontainebleau negli ultimi decenni è la pressione turistica, data dall'elevato numero di visitatori. Nella tesi viene fornita una descrizione dettagliata della proposta turistica della foresta e delle attività in essa praticabili: la camminata, con 400 chilometri di percorsi segnalati tra cui i "Sentieri Blu" di Denecourt, l'arrampicata, la passeggiata a cavallo e i giri in mountain bike o bicicletta elettrica; non manca l'offerta culturale con siti preistorici e archeologici di assoluta importanza. Per il reperimento di queste informazioni è stata essenziale la consultazione del sito ufficiale dell'Ufficio del Turismo di Fontainebleau www.fontaineblau-tourisme.com.

La tesi si conclude con un capitolo interamente dedicato all'analisi del Circuito dei pittori di Barbizon. Tale sentiero è stato scelto perché perfettamente in linea con lo sviluppo della tesi; esso, infatti, non è un percorso forestale come tutti gli altri, ma è creato per condurre i visitatori in luoghi significativi per la scoperta e la conoscenza della Scuola di Barbizon. L'obiettivo del quarto capitolo è quello di comprendere come si sviluppa il sentiero, quali sono le tappe e perché tali tappe sono state scelte. Il passo successivo è la messa in luce delle criticità del circuito, con il rilevamento di alcuni punti di interesse che nella realtà sono poco concernenti il discorso sui pittori di Barbizon e il cui inserimento nel sentiero viene, perciò, messo in dubbio. Vengono infine proposte alcune idee di miglioramento del Circuito dei pittori di Barbizon come la sostituzione di alcune tappe con altre più coerenti con l'obiettivo del percorso, e l'istallazione di pannelli informativi.

Capitolo 1:
Dalla foresta di Fontainebleau alla scuola di Barbizon: un connubio tra arte e natura

Nel corso del XIX secolo la foresta di Fontainebleau diventò il luogo cardine di lavoro e di ispirazione per un importante gruppo di pittori che decisero di dedicare le loro tele esclusivamente al paesaggio. Da territorio votato prevalentemente alla pratica della caccia, la foresta si trasformò in un posto in cui numerosi artisti mettevano il cavalletto di fronte alla grande bellezza offerta dalla natura e spendevano intere giornate a dipingere. Tali artisti, dalle personalità molto differenti, sono i cosiddetti Barbizonniers, più conosciuti con il nome di "Scuola di Barbizon", le cui caratteristiche saranno oggetto di questo capitolo.

1.1 Introduzione alla Scuola di Barbizon: panoramica del contesto storico, sociale e geografico

La Scuola di Barbizon fu un movimento artistico della Francia dell'Ottocento, capace di rinnovare la pittura di paesaggio, facendo della natura il tema centrale. Si tratta di un gruppo di pittori «con rara determinazione e applicazione, un unico obiettivo, estremamente seri nel loro atteggiamento verso il loro lavoro, che raggiunsero grandi risultati e cambiarono gli standard dell'arte del paesaggio»[2]. Il soggetto delle loro opere era la Foresta di Fontainebleau, rappresentata in tutte le sue peculiarità, e che divenne per gli artisti un vero e proprio «atelier a grandezza naturale»[3]. Come riporta Claude Marumo in *Barbizon et les paysagistes du XIX*^{e}:

> Giunti da orizzonti geografici e sociali molto diversi, è quindi ai margini della grande foresta che si trovano riuniti dei pittori i cui talenti sono molto differenti ma che si sentono solidali gli uni con gli altri per un'affinità comune: il gusto per la natura e soprattutto la volontà di dipingerla dal vivo[4].

Prima del loro importante apporto, il paesaggio in Francia non era visto con interesse ed anzi era relegato a fare da sfondo a scene figurative. Questo genere pittorico fu l'ultimo ad essere accettato anche dal pubblico. Infatti, figure, animali e navi erano più facilmente comprensibili quali soggetti di un dipinto, perché raccontavano qualcosa, mentre il

---

[2] A. Hoeber, *The barbizon painters: being the story of the men of thirty*, Frederick A. Stokes Company, New York 1915, pp. 13-14. Traduzione mia.
[3] N. Meynen, *Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime*, cit., p. 57.
[4] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIX*^{e}, Les Éditions de l'Amateur, Parigi 1975, p. 11. Ttraduzione mia.

paesaggio diventava noioso e non aveva nulla da trasmettere ad occhi non pittoricamente allenati e poco amanti della natura[5]. La scuola di Barbizon portò la pittura di paesaggio a godere della giusta considerazione ed importanza, anche se la strada per riuscirci fu molto difficile, includendo rifiuti, una vita di stenti e quasi priva di riconoscimenti per gli artisti che ne fecero parte. I Barbizonniers costituiscono, quindi, un tassello imprescindibile della storia dell'arte, eppure all'inizio rimasero nell'ombra dei loro diretti successori, gli impressionisti. Ciò fu probabilmente dovuto al fatto che le opere della Scuola di Barbizon erano meno note, caratterizzate da «toni più difficili, più austeri e come segnate dalla malinconica grandezza che emanano le grandi foreste, il loro tema di ispirazione per eccellenza»[6]. I lavori dei Barbizonniers hanno trovato la loro fortuna principalmente in America, dove hanno cominciato ad essere apprezzati a partire dai primi decenni del Novecento. Basti pensare che a New York, nel 1913, in due cataloghi di vendite figuravano 25 quadri della Scuola di Barbizon, 8 appartenenti ad un collezionista e 17 ad un altro, venduti per mezzo milione di dollari (che corrispondevano a due milioni e mezzo di franchi)[7]. Sempre in quegli anni, un paesaggio di Théodore Rousseau, il membro più rappresentativo della scuola, venne venduto per $15,200, mentre nel maggio del 1846 egli stesso vendette ben 25 tele all'Hotel Drouot a Parigi, per la misera cifra di $300[8]. Sono numeri che fanno pienamente comprendere la differenza nell'apprezzamento e nella valutazione dei lavori di questo gruppo di artisti. La grande espansione della fama di cui i Barbizonniers godettero in America, fu merito anche di William M. Hunt (1824-1879), un artista americano che comprese subito la rilevanza delle opere e la loro portata innovatrice e decise di portare molti quadri di Barbizon a Boston[9].

Facciamo però un passo indietro, partendo dalla descrizione del periodo storico in cui si formò e lavorò questo movimento artistico. L'esperienza della Scuola di Barbizon durò dal 1830 fino al 1870, date che, come di consueto nella storia dell'arte, non devono essere assunte in maniera estremamente rigida. La contestualizzazione temporale è fondamentale per capire le scelte effettuate dai pittori che, come sempre, sono una diretta conseguenza di ciò che avviene intorno a loro. La Francia dell'Ottocento è in fermento, ci sono molti cambiamenti, ricorrenti insurrezioni, si susseguono monarchi e c'è troppa

[5] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, Scribner and Welford, New York 1890, pp. 14-15.
[6] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 7. Traduzione mia.
[7] *Ibidem*.
[8] A. Hoeber, *The barbizon painters: being the story of the men of thirty*, cit., pp. 22-23.
[9] Ivi, p. 24.

instabilità. Dopo la caduta di Napoleone nel 1815, si ebbe la cosiddetta "Restaurazione", con cui il paese ritornò nelle mani della dinastia reale dei Borbone. Con la salita al potere di Luigi Filippo d'Orleans negli anni Trenta, vi furono importanti sviluppi a livello sociale ed economico. In primo luogo, è da sottolineare la progressiva crescita dell'industrializzazione avvenuta nel corso del secolo, che se da un lato portò all'utilizzo sempre più diffuso della macchina a vapore e alla costruzione di numerose linee ferroviarie, dall'altro ebbe come effetto la nascita di una nuova classe sociale, ossia il proletariato urbano. La frenesia che iniziava ad animare le città spinse i futuri Barbizonniers a trovare rifugio soggiornando frequentemente ai margini della foresta, e tornando in città solo con l'obiettivo di vendere il frutto del loro lavoro, quasi sempre con scarsi risultati. L'industrializzazione stava, però, pesantemente affliggendo anche la foresta di Fontainebleau che, oltre ai tagli di ringiovanimento voluti dalla monarchia, vedeva un progressivo abbattimento degli alberi secolari con lo scopo di farne legname da costruzione e non solo. Il primo campanello d'allarme venne lanciato tramite l'articolo di Jules Janin *La Forêt de Fontainebleau. Dévastations*, pubblicato nel 1839 all'interno della rivista di letteratura e belle arti "L'Artiste"[10]. Di fronte ad una situazione in peggioramento, la Scuola di Barbizon divenne «un movimento di rivolta contro una società che, industrializzandosi sempre di più, distrusse la natura considerata come la madre dell'uomo, sua ispiratrice, sua consolatrice e simbolo dell'eternità.»[11]. È infatti assolutamente da riportare la forte volontà dei Barbizonniers, di proteggere quell'ambiente naturale che tanto riempiva le loro tele e di salvaguardare tutti quegli alberi che i loro pennelli stavano imparando a conoscere a memoria. Tra tutti gli artisti, fu Théodore Rousseau a battersi particolarmente per preservare quella foresta con cui stava instaurando una profonda connessione. Nel 1852 scrisse al duca di Morny a nome «di tutti gli artisti che dipingono la foresta»[12] per informarlo circa la distruzione che stava avvenendo di un ambiente che era importantissimo per gli artisti stessi, in quanto era modello per la composizione dei loro quadri e soggetto dei loro studi. Dopo ulteriori mobilitazioni, il 13 agosto 1861 gli artisti della Scuola di Barbizon videro finalmente

[10] C. Georgel, *La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?* in "*Perspective, actualité en histoire de l'art*", 1, 2017, p. 138.
[11] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Ides et Calendes, Losanna 2016, p.15. Traduzione mia.
[12] C. Georgel, *La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?*, cit., p. 138. Traduzione mia.

l'istituzione, tramite decreto imperiale, della Riserva Artistica[13]. Ampia 1097 ettari, essa fu la prima area naturalistica dichiarata, vincolata tramite leggi e decreti.

Dal punto di vista sociale quest'epoca venne dominata dalla borghesia, la quale divenne molto potente e fu costantemente protetta dai regimi che si susseguivano[14]. Questo è di nostro interesse dacché la classe borghese interferiva e aveva interessi nell'ambiente artistico che, al momento della nascita del gruppo di Barbizon, era controllato dall'Accademia di Belle Arti. Essa formava giovani artisti, tramite rigide norme, controllando e direzionando il loro gusto estetico[15]. Questo indirizzo di insegnamento era fortemente sostenuto dalla stessa borghesia che portava avanti un elogio della tradizione, vista come «fonte di gloria della grande arte francese»[16]. Come avremo modo di vedere nell'ultimo paragrafo di questo primo capitolo, i rapporti tra l'Accademia e i Barbizonniers furono molto burrascosi, dato che questi ultimi davano vita a opere che uscivano completamente dai canoni imposti per l'arte del paesaggio. Ciò rese praticamente impossibile l'esposizione dei loro quadri all'interno del *Salon*, una mostra organizzata periodicamente dall'Accademia e definita da Tabarant come il luogo dove «lo sfarzo della stolta borghesia si mette ogni anno in fila come sulla terrazza delle Tuileries»[17].

Focalizzarsi sulla data del 1830 è importante anche più strettamente a livello pittorico. Gli anni Trenta segnarono infatti il passaggio tra il Romanticismo e il Realismo, due correnti che, anche se in misura differente, possono essere entrambe lette nelle pennellate che compongono i quadri dei Barbizonniers. Il gruppo di Barbizon realizzò una pittura di paesaggio in cui quest'ultimo era ripreso direttamente dalla realtà, era frutto di una rigida osservazione e privo di idealizzazioni. Questa modalità di procedere era figlia del suo tempo, ed in particolare della corrente scientifica del XIX secolo, i cui fattori più importanti furono la sperimentazione, l'osservazione scrupolosa e l'esaminazione metodica del reale[18]. Dall'altra parte si deve però sottolineare che il paesaggio, nella sua rappresentazione, diventava portatore di sentimenti in quanto «i quadri non sono più solamente una semplice veduta di un dato luogo ma l'espressione di uno stato d'animo

---

[13] Ivi, p. 139.
[14] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 6.
[15] A. Russo, *Gli artisti nell'Ottocento: tra Accademia e mercato*, 2010, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.finestresullarte.info] (ultimo accesso: 12/10/2022).
[16] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, Bonfini – Adam Biro, Vaduz 1994, p. 20. Traduzione mia.
[17] Ivi, p.19. Traduzione mia.
[18] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 9.

davanti a quel luogo»[19]. I principi che guidavano il modo di dipingere dei Barbizonniers sono resi molto chiari da una frase scritta da Théodore Rousseau:

> La nostra arte è in grado di raggiungere il patetico che noi vogliamo ritrovare, attraverso la sincerità della ritrattistica, attraverso la verità esatta; […] non copiamo ciò che vediamo con precisione matematica, ma sentiamo e traduciamo un mondo reale in cui tutte le fatalità vi abbracciano[20].

Per quanto riguarda il contesto geografico, gli artisti della Scuola di Barbizon lavorarono nella foresta di Fontainebleau, area boschiva situata a poca distanza da Parigi. Questa foresta permetteva loro di dipingere una natura nel pieno della sua abbondanza e che si offriva in una grande varietà di paesaggi, dai sottoboschi ai grandi massi rocciosi, dalle gole profonde ai terreni sabbiosi. I loro quadri potrebbero perciò essere considerati quali «fonti per una storia dei paesaggi della foresta di Fontainebleau»[21]. I Barbizonniers non furono, però, i primi pittori ad arrivare in questa foresta, in quanto vennero preceduti da altri importanti artisti che trovarono in essa una fonte di ispirazione o, più spesso, un luogo dove esercitare la rappresentazione del paesaggio in schizzi. Nel 1816, venne infatti istituito, dall'Accademia di Belle Arti, il *Prix de Rome*[22] per la categoria del *Paysage historique*, ossia del paesaggio classicista[23]. Essendo quest'ultimo una tipologia di paesaggio che, partendo da elementi reali, viene ricomposto, è distante dai modi e dalle volontà della successiva generazione dei pittori di Barbizon. La data è comunque da segnalare perché questo l'episodio fu alla base della storia artistica della foresta di Fontainebleau e portò i primi pittori nei pressi dell'area boschiva, a Marlotte, Chailly e Barbizon, per esercitarsi negli elementi di paesaggio durante l'estate[24].

Proprio Barbizon è il piccolo villaggio, al margine occidentale della foresta di Fontainebleau, in cui i Barbizonniers soggiornarono periodicamente o in cui addirittura vissero fino alla morte. Come si può facilmente intuire, la scuola di Barbizon ha pertanto preso il suo nome proprio dal paesino che divenne, per gli artisti che ne facevano parte,

---

[19] *Ibidem.* Traduzione mia.
[20] Ivi, p.11. Traduzione mia.
[21] B. Davasse. *De la forêt-site à la forêt-territoire. Paysages et pratiques dans la forêt de Fontainebleau d'après les œuvres des peintres de Barbizon (XIXe-XXIe siècles)* in "*Patrimoine et Paysages*", Cahiers Jean Hubert n°3, Editions Lieux dits, 2009, p.2, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00771515] (ultimo accesso 12/10/2022). Traduzione mia.
[22] Il Prix de Rome è una borsa di studio istituita dall'Accademia che consente agli studenti più bravi e meritevoli di andare a studiare per un periodo a Roma.
[23] L. Harambourg, *Le grand prix de Rome du paysage historique*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.academiedesbeauxarts.fr] (ultimo accesso: 14/12/2022).
[24] L. Fraser, *The Barbizon School (1830–1870): Expanding the Landscape of the Modern Art Market* in "*The Arbutus Review*", Vol. 8, No. 1, 2017, p.6, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://dx.doi.org/10.18357/tar81201716809] (ultimo accesso: 14/10/2022).

come una seconda casa, una sorta di campo base da cui ogni mattino partivano per trascorrere l'intera giornata immersi nelle bellezze che la foresta aveva da offrirgli e raggiungendo, in breve tempo, i luoghi e i panorami più suggestivi, come le Gole d'Apremont. Situato una cinquantina di chilometri a sud di Parigi, Barbizon era al tempo considerato un borghetto del paese di Chailly-en-Bière, dal quale si ebbe la prima penetrazione di alcuni artisti nella foresta. Chailly era infatti l'ultima stazione postale della pianura ed era già dotata di un albergo, l'ostello del Cavallo bianco (*Auberge du Cheval Blanc*), mentre a Barbizon l'*auberge* Ganne, di cui avremo modo di parlare ampiamente, aprirà solo nel 1822, diventando però, molto presto, il punto di riferimento dei Barbizonniers[25]. Al momento dell'arrivo degli artisti, Barbizon contava solo una ventina di case abitate da agricoltori e carbonai, nulla di più. Tale villaggio divenne però il vero cuore pulsante della Scuola di Barbizon, sia perché permetteva di trascorrere una vita tranquilla, tanto ricercata in quel periodo dagli artisti, sia e soprattutto per la sua strategica posizione, dominando da un lato la pianura e consentendo, dall'altro, un accesso facile e immediato alla foresta.

È infine interessante fare un piccolo approfondimento sui nomi che vengono usati per riferirsi a questo gruppo di pittori. Il nome "Scuola di Barbizon" è quello di più comune utilizzo e venne assegnato per la prima volta nel 1890 dal critico scozzese David Croal Thomson all'interno della sua opera *The Barbizon School of Painters*[26]. Altro nome riportato nei testi è "Scuola del Trenta", facendo chiaramente riferimento alla data in cui si pone l'inizio dell'esperienza di questi pittori. La terza denominazione è "Scuola di Fontainebleau", con cui si richiama l'omonima foresta in cui gli artisti dipinsero. Quest'ultimo è però meno utilizzato per non rischiare di fare confusione con i manieristi che lavorarono nel Castello reale di Fontainebleau e a cui spesso ci si riferisce con il nome di Scuola di Fontainebleau[27]. Nel corso di questa trattazione si userà più frequentemente il termine di Scuola di Barbizon, al quale verrà anche affiancato il nome di Barbizonniers. Esso risulta infatti più appropriato dal momento che sarebbe maggiormente corretto parlare di questi artisti paesaggisti come un gruppo, piuttosto che come scuola in senso stretto. Infatti «il termine di "Scuola" implica che vengano riuniti un certo numero di criteri: un sentimento di appartenenza ad uno stesso gruppo con delle esposizioni o delle

[25] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 16.
[26] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p.14.
[27] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 13

pubblicazioni comuni. Tuttavia i pittori che hanno lavorato nella foresta di Fontainebleau hanno pochi punti in comune: la loro sensibilità è molto diversa.»[28].

1.2 La foresta di Fontainebleau

Scrigno di grande valore geologico e ambientale, la foresta di Fontainebleau ha da sempre affascinato gli uomini, attirando non solo pittori, ma anche importanti scrittori, poeti e fotografi. D'altronde, la biodiversità del territorio si unisce a «una diversità di paesaggi pittoreschi che offrono agli escursionisti una fuga nel verde unica»[29]. Sita nella regione dell'Ile-de-France, tra le storiche aree di Brie e Gâtinais, essa era conosciuta fino agli inizi del XVII secolo come Foresta di Bière[30]. Con i suoi 22.000 ettari di estensione, la Foresta di Fontainebleau è la seconda area boschiva demaniale più vasta della Francia. La selva è per l'esattezza formata dal raggruppamento di tre foreste demaniali: il massiccio di Trois Pignon, la foresta di Fontainebleau e La Commanderie[31]. Il massiccio di Trois Pignon copre la zona ad ovest, ricchissima di grandi rocce di arenaria, e divenne di proprietà statale nel 1983. Tutta l'area del bosco di Fontainebleau faceva invece parte dei possedimenti reali, in un territorio molto vasto intorno al castello di Fontainebleau. Infine, la foresta demaniale di La Commanderie occupa la parte sud tra Larchant e Nemours. L'ampia area forestale è inoltre circondata da tre fiumi: la Senna ad est, il Loing a sud e l'École a ovest.

Una volta individuati con esattezza la collocazione e i confini della foresta di Fontainebleau (si veda anche Fig. 1) è bene dedicarsi alla messa in luce delle peculiarità che la rendono straordinaria e tanto ammirata. L'elemento più caratteristico, e spesso riscontrabile anche nelle rappresentazioni degli artisti della Scuola di Barbizon, sono i grandi blocchi di roccia che emergono dal terreno e tra i quali si intrecciano le radici degli alberi secolari che si innalzano imponenti allo sguardo dei passanti. La ragione di tale conformazione morfologica è da ricercare a livello geologico. È quindi utile parlare brevemente della formazione di questo ambiente fisico nel corso dei millenni, discorso

[28] N. Meynen, *Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime*, cit., p. 77. Traduzione mia.
[29] S.a., *Forêt de Fontainebleau : entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/bf8::foret-de-fontainebleau-entre-landes-et-chaos-rocheux-un-espace-unique-en-france.html] (ultimo accesso: 21/01/2023). Traduzione mia.
[30] S.a., *The Forest*, 2016, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.fontainebleau-tourisme.com/en/the-forest/the-forest-2/] (ultimo accesso: 23/10/2022).
[31] S.a., *Forêt de Fontainebleau: entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France,* cit.

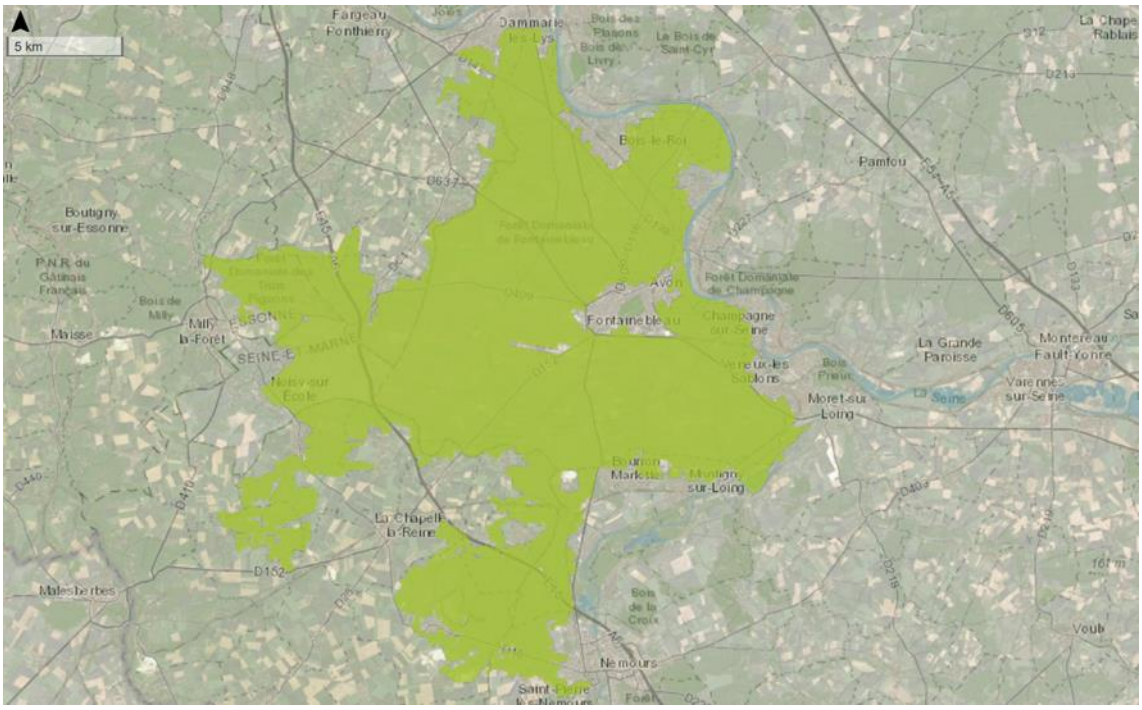

Fig. 1 area della Foresta di Fontainebleau

che ci permette anche di comprendere come sia possibile avere, in una foresta, tanti paesaggi differenti, dagli altopiani calcarei ai blocchi di arenaria, passando per i pendii sabbiosi.

Trentacinque milioni di anni fa un'invasione marina portò e depositò in questa zona tra i 40 e i 60 metri di sabbia. Dopo il ritiro del mare, le sabbie iniziarono a consolidarsi formando roccia arenaria che si configurò, però, in dune parallele con orientamento nord-ovest sud-est, tutt'oggi visibili, a causa dell'incessante azione del vento a cui era esposta. La conservazione di questa roccia fu garantita dal successivo deposito di calcare, chiamato calcare di Beauce. Con le glaciazioni del Quaternario, l'erosione dello strato soprastante riportò allo scoperto la roccia arenaria che nel corso del tempo assunse le forme che vediamo noi oggi, ossia grandi blocchi rocciosi sconnessi ed emergenti. In francese si utilizza il nome di *chaos de roches* (Fig. 2) che, tradotto letteralmente, significherebbe caos di rocce, esprimendo esattamente il senso di ciò che gli occhi percepiscono. In corrispondenza delle zone in cui non c'è stata una forte corrosione invece, la foresta di Fontainebleau presenta degli altopiani calcarei che raggiungono un'altezza di 120-140 m.s.l.m.[32] Il suolo della foresta è in generale prevalentemente sabbioso e molto permeabile; addirittura, nel bosco di Trois Pignon (ad ovest), c'è una zona definita *Les Sablons*, nome che rende chiara la composizione del terreno e come

[32] A. Wolynski, *La foresta di Fontainebleau: scrigno d'arte, di storia e di natura*, 1993, p. 7, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.dendronatura.net] (ultimo accesso:23/10/2022).

esso si presenta. La parte settentrionale della foresta è leggermente diversa, con una maggiore concentrazione di calcari e di marna, una roccia sedimentaria che ha una componente argillosa e una carbonatica. La presenza di argilla permette al suolo di trattenere una parte di acqua e porta alla formazione di stagni, tra cui Mare aux Cerfs e il più grande e visitato Mare aux Evées[33].

Fig. 2 Chaos de roches - Gola di Franchard

Il diversificato ecosistema della foresta di Fontainebleau merita la nostra attenzione. Si è rilevata la presenza di ben 5.685 specie vegetali tra alberi, funghi e licheni[34]. Un piccolo approfondimento circa le tipologie di alberi più diffusi è d'obbligo, dal momento che essi sono i protagonisti di molti studi dal vivo e soprattutto il fulcro centrale di numerosi quadri dei Barbizonniers. Proprio partendo dalle tele della Scuola di Barbizon, è possibile notare come ricorra molto spesso la rappresentazione di querce secolari. La quercia è di fatto l'albero che, con il suo imponente fusto e le sue fronde, anima in prevalenza l'immensa area forestale. Per capirlo basta guardare a pochi e semplici dati: ben il 44% di tutte le latifoglie presenti è rappresentato dalla quercia[35]. Tale diffusione da un lato è dovuta alla capacità di quest'albero di estendersi nelle zone esposte al sole e dall'altro è frutto dell'intervento umano che ne ha favorito la proliferazione. La sua predominanza è sempre stata ritenuta fondamentale data la molteplicità di utilizzi: come legna da ardere, perfetta come legno da costruzione grazie alla sua durezza e resistenza, mentre le ghiande diventavano, secoli fa, il perfetto mangime per gli allevamenti di maiali presenti intorno alla foresta. Degna di nota è anche la presenza di conifere, la cui crescita è però da

[33] *Ibidem.*
[34] S.a., *The Forest* in Fontainebleau Tourisme, cit.
[35] S.a., *Forêt de Fontainebleau: entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France*, cit.

ricondurre esclusivamente alla mano dell'uomo. Il pino silvestre, dominante qui tra le specie sempreverdi, venne «importato nel 1786 da Riga e piantato diffusamente su più di 6000 ettari tra il 1831 e il 1847. Sotto il regno di Luigi Filippo vennero innestate su 145.000 pini silvestri diverse specie di pini esotici (pungens, rigida, cembra ecc.).»[36]. La concentrazione delle diverse tipologie di alberi varia nella foresta a seconda delle zone e ovviamente del tipo di terreno. Negli altopiani calcarei si trovano fustaie di faggio e rovere mentre le zone settentrionali più umide e con maggiore drenaggio sono popolate dalla farnia, la specie di quercia più diffusa in Europa, ma si ritrova di nuovo anche il rovere. Nelle platières, le lande desolate puntellate di blocchi rocciosi di arenaria, in cui il suolo è più secco e povero, emerge una combinazione di pini, la pianta arbustiva della calunna e la betulla. Quest'ultima, grazie alla sua forte resistenza (anche ai terreni acidi) e alla capacità colonizzatrice, riesce a crescere senza troppa fatica anche nelle gole, nei *chaos de roches* e persino sui versanti più sabbiosi[37]. Infine, nelle zone più calde ad ovest, all'interno del bosco di Trois Pignon, la formazione tipica è quella del prato-bosco con uno strato erbaceo alto e denso inframezzato dalla rovella, un altro tipo di quercia[38].

Questa panoramica geomorfologica e ambientale consente di valutare oggettivamente il grande valore della foresta di Fontainebleau. Eppure, la sua notorietà si è costruita nel tempo: prima conosciuta ed esplorata dai reali, si trasformò poi nel perfetto scenario romantico di alcuni scrittori, per arrivare ad essere infine celebrata dagli artisti, diventando la rinomata foresta dei pittori.

Fino agli inizi del Seicento la foresta, nel suo stato più selvaggio e autentico, non era assolutamente frequentata e addirittura, nel 1552, Charles Estienne raccomandò di evitarla all'interno del suo scritto *La Guide des chemins de France*[39]. Gli unici ad addentrarsi nel fitto bosco erano i re e gli imperatori di Francia, che lì si potevano dedicare alla loro attività preferita, la caccia. Non dimentichiamo infatti che proprio a Fontainebleau venne costruito, a partire dal XII secolo, il castello reale (*Château de Fontainebleau*), poi notevolmente ampliamento nel corso del tempo. Nominato patrimonio mondiale dell'UNESCO nel 1981, esso fu la dimora preferita dai sovrani di Francia per lunghissimi secoli, dal primo proprietario Luigi VII, fino a Napoleone III. Oltre all'immenso giardino intorno al castello, anche una buona porzione della foresta di

[36] A. Wolynski, *La foresta di Fontainebleau: scrigno d'arte, di storia e di natura*, cit., p. 9.
[37] Ivi, p. 7.
[38] Ivi, pp. 7-8.
[39] C. Georgel, *La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?*, cit., p. 130.

Fontainebleau, circa 8000 ettari, faceva parte dei possedimenti reali. Particolarmente importante fu l'epoca di Francesco I che, con la volontà di fare del castello una residenza rinascimentale, dopo i lavori di rifacimento, chiamò, per la decorazione, i più grandi maestri manieristi italiani. Fu così che tra il 1532 e il 1539 circa, l'edificio venne ornato con affreschi e stucchi su progetto di Rosso Fiorentino (1494-1540) e con l'apporto del bolognese Primaticcio (1504-1570), di Nicolò dell'Abate (1510-1571), Luca Penni (1500-1556), Benvenuto Cellini (1500-1571), Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) e Sebastiano Serlio (1475-1554). Nonostante la parziale compromissione ad opera di ridipinture e restauri, la Galleria di Francesco I è assolutamente rappresentativa di questo intervento. Viene spontaneo domandarsi perché fu proprio la foresta di Fontainebleau a divenire il luogo prediletto dai sovrani per il soggiorno e la caccia. Due sono le ragioni alla base: da una parte la posizione ottimale della foresta, a soli sessanta chilometri a sud della capitale, e dall'altra la ricca e varia fauna che poteva diventare un consistente bottino. Ancora oggi la foresta è abitata da 6.600 specie animali, di cui 60 specie di mammiferi e 200 specie di uccelli, oltre alle 5.600 specie di insetti[40]. Possiamo quindi pensare che, al tempo, la minore presenza umana portasse ad una maggiore proliferazione delle specie animali e ne facesse l'habitat perfetto per i cervi. La pratica della caccia ha influenzato notevolmente la gestione del territorio forestale portando alla formazione delle strade che si incrociano a stella a Fontainebleau, nonché alla costruzione della Faisanderie, ossia la fagianeria, e del Grand Parquet, oggi frequentato stadio equestre[41]. Venne anche istituita la figura del Gran Forestale, una sorta di soprintendete che doveva gestire la sorveglianza dei differenti settori dell'area boschiva[42].

Presto ci si accorse però che la foresta aveva anche molto altro da offrire e iniziò ad essere sfruttata sotto molteplici punti di vista. In primis, risulta quasi scontato dire che venne ampiamente utilizzata per la produzione di legname, soprattutto legno di quercia, le cui particolari caratteristiche lo rendono perfetto per precisi utilizzi. Uno di questi è veramente curioso: grazie alla sua resistenza all'umidità, il legno di quercia veniva (e viene tutt'ora) utilizzato per la costruzione di botti in cui far invecchiare prestigiosi vini. Alcune zone della foresta, dove prevaleva il prato-bosco, vennero invece adibite al pascolo degli animali[43]. Molto consistente, specialmente agli inizi del XIX secolo, fu

[40] S.a., *The Forest* in Fontainebleau Tourisme, cit.
[41] *Ibidem.*
[42] A. Wolynski, *La foresta di Fontainebleau: scrigno d'arte, di storia e di natura*, cit., p. 9.
[43] S.a., *The Forest* in Fontainebleau Tourisme, cit.

anche l'estrazione dell'arenaria, usata per la costruzione di numerose strade di Parigi. All'epoca di Napoleone III ci fu infatti una vera e propria trasformazione della capitale, con un ampliamento della rete viaria. L'estrazione della roccia nella foresta cessò solo nel 1907. Non solo l'arenaria, ma anche la sabbia costituente il terreno di questa zona, venne notevolmente sfruttata. In virtù della sua purezza, della finezza e dell'alto contenuto di silice, questa sabbia si prestava, come poche altre, per la fabbricazione dei vetri di Murano e Baccarat e per le fibre ottiche[44]. La foresta si rivelava, quindi, una continua ed inesauribile risorsa per diverse attività economiche, le quali provocarono tuttavia un indebolimento dell'ambiente naturale.

Come sopra accennato, la foresta diventò con il tempo, per diversi personaggi, il luogo dove dare sfogo alla propria arte, portasse questa al riempimento di pagine con le parole o di tele con il colore. La totale immersione nel bosco permetteva di raggiungere quella tranquillità tanto bramata e di ascoltare solo i rumori della natura che parlavano agli scrittori e ai pittori, ispirandoli come delle muse nelle loro opere. Il primo ad addentrarsi nella foresta, per sentirne il forte senso di solitudine, fu lo scrittore francese Ètienne Pivert de Senancour (1770-1864). Dopo aver scoperto la foresta di Fontainebleau nel 1785 alla sola età di 14 anni, egli vi ritornò a più riprese nel 1786, nel 1788, dal 1790 al 1794 e infine nel 1810[45]. Senancour costruì un'intima connessione con la foresta, in quanto essa si dimostrava essere una cassa di risonanza di ciò che lui aveva dentro, di una solitudine a cui lui era ossessivamente attaccato. Tutto ciò lo si coglie dal suo scritto migliore: *Obermann*. Pubblicato nel 1804, tale romanzo autobiografico consiste in una serie di lettere in cui ritroviamo, all'interno di un più ampio discorso intimo e psicologico, le sue impressioni sulla foresta. Interessante il passaggio che dice «io trovai una solitudine alquanto austera come l'abbandono che cerco»[46]. La vera svolta romantica della foresta la diede il poeta René Richard Castel (1758-1832). Egli, infatti, nella sua poesia dal titolo esplicito *La Forêt de Fontainebleau*, pubblicata a Deterville nel 1805, usò per la prima volta l'aggettivo "romantico" in riferimento alla foresta[47]. Grazie a queste e ad altre pubblicazioni più pratiche, tese ad una descrizione dei dintorni di Parigi, la foresta divenne man mano più conosciuta e crebbe sempre di più anche la voglia di esplorarla.

---

[44] *Ibidem.*
[45] C. Georgel, *La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?*, cit., p. 131.
[46] *Ibidem.* Traduzione mia.
[47] *Ibidem.*

Si arriva quindi, tra gli ultimi anni del XVIII e gli inizi del XIX secolo, all'ingresso dei primi pittori nella foresta. Come vedremo nel prossimo paragrafo, tra di essi figurano: Jean-Joseph Bidault (1758-1846), Georges Michel (1763-1843), Jules-Etna Michallon (1796-1822) e altri ancora. François-Hippolyte Paillet (fornì, all'interno della sua opera *Description physique de la forêt de Fontainebleau*, la prima testimonianza scritta della presenza di pittori nella foresta[48].

Nel corso dell'Ottocento gli alberi e i paesaggi della foresta non vennero riportati solo attraverso le tele, ma vennero anche catturati dalle macchine fotografiche di fotografi che ne rimasero affascinati (Fig. 3), come Gustave Le Gray (1820-1882) e Eugène Cuvelier (1837-1900)[49].

Fig. 3 E. Cuvelier, *L'Orage, forêt de Fontainebleau*, 1860 circa

1.3 Influenze e precursori dei Barbizonniers

Lo sviluppo della pittura francese di paesaggio e il cambiamento delle sue convenzioni più radicate non avvennero all'improvviso per il solo genio degli artisti della Scuola di Barbizon, ma furono il frutto un processo spinto e profondamente influenzato dal contatto e dallo studio, che questi ultimi fecero, di due importanti modelli pittorici: la scuola inglese e la pittura olandese del XVII secolo. In questo capitolo sarà esplicitato come tali apporti condizionarono i Barbizonniers, guidandoli verso una maturazione del genere

[48] Ivi, p. 133.
[49] Ivi, p. 134.

paesaggistico in Francia. Verranno inoltre trattate le figure di alcuni fondamentali precursori e di altri personaggi che per primi dipinsero la foresta.

È innanzitutto imprescindibile parlare degli scambi, delle conoscenze e dei rapporti che si instaurarono tra i pittori inglesi e francesi agli inizi dell'Ottocento. Si deve infatti sottolineare che molti artisti d'oltremanica giunsero in Francia per studiare i paesaggi dei dintorni di Parigi, dei bordi della Senna e della Normandia[50], portando ovviamente con sé le proprie tecniche e i propri modi di dipingere. Tra le personalità inglesi di maggiore spicco ed influenza di quel periodo, si ricordano: John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851), i più grandi maestri del romanticismo inglese che fecero del paesaggio il soggetto più ricorrente nelle loro tele; Thales (1793-1837) e Copley Fielding (1787-1855), due fratelli entrambi dediti al paesaggio e all'acquarello; Richard Parkes Bonington (1802-1828), approdato in Francia molto presto e scomparso alla sola età di ventisei anni. L'incontro dei pittori francesi con il suddetto panorama artistico anglosassone fu estremamente importante, in quanto l'Inghilterra aveva già fatto la sua rivoluzione pittorica e il genere paesaggistico aveva assunto, in quel contesto, una rilevanza pari a quella del ritratto e della pittura di storia[51]. In realtà furono soprattutto i protagonisti del romanticismo francese, Théodore Géricault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1798-1863), ad entrare in contatto e a costruire un'amicizia consolidata con gli artisti d'oltremanica sopra citati. Géricault fu il primo pittore francese a mettere piede nella Gran Bretagna, rimanendo affascinato dall'utilizzo del colore della scuola inglese[52]. Venne seguito nel 1825 da Delacroix, il quale aveva però già avuto modo di conoscere, prima della partenza, le personalità inglesi che erano approdate per motivi di studio in Francia[53]. Non passa inosservata l'amicizia che Delacroix strinse con i fratelli Fielding, i quali gli insegnarono la tecnica dell'acquerello, cavallo di battaglia della loro famiglia di pittori. Altra amicizia fu quella con Bonington, un artista che si immerse molto presto nell'ambiente artistico francese e la cui vita fu breve ma intensa, tanto che vale la pena farne qualche accenno. Richard Parkers Bonington nacque vicino a Nottingham da un disegnatore di ritratti e paesaggi, si trasferì a soli quindici anni con la famiglia a Calais, dove studiò presso Louis Francia, acquarellista formato alla scuola romantica inglese[54]. L'anno successivo, nel 1818, si trasferì a Parigi e lì iniziò la sua importante influenza

[50] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 25.
[51] *Ibidem*.
[52] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 15.
[53] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 25.
[54] *Ibidem.*

come paesaggista, incontrando anche, presso l'atelier di Gros, l'artista Paul Huet[55], personaggio di cui si parlerà più avanti nel paragrafo. Ad essere veramente determinante fu però John Constable, colui che, più di tutti, fece da modello alla scuola di Barbizon per il rinnovamento e l'ascesa della pittura di paesaggio in Francia. Il critico d'arte francese Théophile Thoré-Bürger affermò addirittura che «Constable fu la causa, in Francia, del punto di partenza della Scuola di Barbizon»[56]. Il punto di svolta fu il Salon del 1824, in cui vennero esposti, oltre a trenta quadri di artisti inglesi, anche i tre paesaggi di Constable *The Hay Wain*, *An English Canal* e *A View near London*, che erano finiti poco prima nelle mani di un mercante d'arte francese[57]. L'opera *The Hay Wain*, conosciuta in italiano come *Il carro da fieno* (1821; Fig. 4), fece, in quell'occasione, un grande scalpore, tra l'ammirazione di molti e lo sdegno di alcuni, troppo legati al passato. Il forte impatto dell'opera si può evincere da un episodio significativo: dopo aver visto il quadro di Constable, Delacroix decise di riprendere in mano la sua opera *Massacres de Scio*[58] (1824) per rifarne il cielo e accordarlo alle emozioni espresse dai personaggi in primo piano[59].

Fig. 4 J. Constable, *Il carro da fieno*, 1821

L'influenza esercitata da Constable riguardò soprattutto la tecnica e il suo modo di dipingere. Ciò che contraddistingue i suoi quadri e li rende ammirevoli agli occhi degli altri giovani pittori è «l'espressione della luminosità e la frammentazione dei toni, la

[55] Ivi, p.31.
[56] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 13
[57] Ivi, pp. 11-12.
[58] Il massacro di Scio, 1824, olio su tela, 417 x 354, Parigi, Museo del Louvre.
[59] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 15.

giustapposizione di piccoli tocchi di tinta pura che, più intensamente rispetto alla tinta piatta, fa vibrare i colori»[60]. Anche se non direttamente, il contatto tra la scuola inglese e la scuola di Barbizon c'era stato, il passaggio della volontà di dare una maggiore dignità alla pittura di paesaggio era avvenuto e anche gli strumenti e il modo di farlo erano approdati in Francia insieme ai pittori e alle loro opere. Inoltre, la presenza al *Salon*, e quindi la possibilità di diretta visione dei quadri di Constable, Bonington e dei fratelli Fielding, costituiva un'ulteriore spinta per i nuovi pittori di Barbizon a dedicarsi senza limiti al paesaggio, richiedendo al grande pubblico un'ottica e una considerazione diverse nei riguardi di quel genere pittorico. A fare un resoconto di come la scuola inglese, e soprattutto Constable, influirono nell'arte del paesaggio in Francia, ci pensò Prosper Dorbec che nel suo libro *Art du paysage en France* (1925) scrisse:

> Quali tracce ha lasciato nella nostra pittura questo entusiasmo di pochi anni per il naturalismo dei nostri vicini? Quelle praterie di Constable da cui si innalza l'odore di erba fresca e quelle marine dove sembra di poter respirare l'aria ricca di salsedine, sollecitando in qualche modo la nostra percezione olfattiva, parlando ai nostri sensi e non più unicamente alla nostra mente, comunicandoci una sorta di sensazione fisica, annunciavano i paesaggi di Troyon, i sottoboschi di Courbet, i campi e vigneti di Daubigny nel loro profumo di fieno o di fogliame bagnato e facevano subentrare nella pittura francese il paesaggio di comprensione sensoriale a quello di comprensione cerebrale.[61]

Il cambio di rotta della pittura francese di paesaggio deve però molto anche all'esempio della pittura olandese. Risulta fondamentale riportare il fatto che già gli artisti inglesi «avevano trasmesso indirettamente ai pittori francesi la lezione dei paesaggisti olandesi del XVII secolo.»[62]. È infatti nei Paesi Bassi del Seicento, durante la cosiddetta età d'oro olandese, che si ebbe una proliferazione delle arti e tra i generi pittorici si sviluppò in modo importante il paesaggio. Un paesaggio che nelle tele di questi artisti non si presentava totalmente idealizzato ma anzi iniziava ad essere più realistico. In effetti, i pittori olandesi furono forse i primi a prendere ispirazione dal vero, disegnando con matita, gesso o acquerello su piccoli taccuini, durante le loro escursioni, ed elaborando poi questi pochi schizzi in un effettivo quadro con paesaggio e figure, all'interno del loro atelier[63]. I pittori dal grande successo, che si distinsero grazie alle loro opere, furono Ruisdael (1628-1682), Hobbema (1638-1709), van Goyen (1596-1656) e Rembrandt (1606-1669). Essi furono fortemente apprezzati dai membri della Scuola di Barbizon, che addirittura ne copiarono i quadri esposti al Louvre e ne collezionarono le stampe, insieme

---

[60] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p.31.
[61] Ivi, p.33. Traduzione mia.
[62] *Ibidem.*
[63] S.a., *Cielo, terra e acque: il paesaggio nella pittura fiamminga e olandese tra Cinquecento e Seicento*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.codart.nl/guide/agenda/cielo-terra-e-acque-il-paesaggio-nella-pittura-fiamminga-e-olandese-tra-cinquecento-e-seicento/] (ultimo accesso: 08/11/2022).

a quelle di van de Velde (1633-1707), van Ostade (1610-1685) e van der Neer (1603-1677), altri esponenti della pittura seicentesca olandese[64]. I quadri olandesi di paesaggio proponevano un perfetto connubio tra terra, cielo e acqua, elemento immancabile dato che le marine primeggiavano indiscusse tra le rappresentazioni. L'influenza esercitata da questi pittori del XVII secolo fu davvero notevole, tanto che «è lecito considerare la nuova concezione del paesaggio, che emerge a poco a poco sotto i pennelli dei primi Barbizonniers, come una reazione anti-classica che cerca i suoi riferimenti e i suoi appigli nei grandi maestri fiamminghi e olandesi che li hanno preceduti».[65]

I pittori della Scuola di Barbizon guardarono soprattutto alla tecnica, alla fluidità e alla capacità di creare un ampio spettro di effetti luminosi ed in particolare «Rembrandt mostra loro le risorse dell'eterno dialogo tra l'ombra e la luce; Rubens e Franz Hals donano loro l'esempio di una tecnica pittorica spettacolare; Hobbema, Potter, Cuyp, Van Ostade rivelano loro le ricchezze degli spazi dove giocano il cielo e l'acqua.»[66].

Fig. 5 J. van Ruisdael, *Le Gran Chêne*, 1652

Gli artisti olandesi offrirono anche un modello per la pittura di animali. Tra i pittori della Scuola di Barbizon compare, infatti, il nome di Constant Troyon che nei suoi paesaggi non rinunciò mai alla raffigurazione di animali, affermandosi come il più originale degli animalisti. Ebbene questa sua grande maestria la apprese proprio guardando ai quadri di alcuni pittori olandesi del secolo d'oro ed in particolare dobbiamo citare i nomi di Paulus

[64] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p.33.
[65] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 29. Traduzione mia.
[66] *Ibidem.*

Potter (1625-1654) e Albert Cuyp (1620-1691)[67]. Le loro tele erano animate principalmente da cavalli e mucche, queste ultime simbolo di prosperità per gli olandesi e che finirono per essere protagoniste anche dei quadri di Troyon. I due quadri di seguito posti, il primo di Paulus Potter (Fig. 6) e il secondo di Constant Troyon (Fig. 7), fanno capire chiaramente l'influenza che la pittura olandese ebbe anche in questo campo.

Fig. 6 P. Potter, *Le Taureau*, 1647

Fig. 7 C. Troyon, *Paysage avec bovins e moutons*, 1852-58

[67] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 37.

L'importanza dei paesaggisti olandesi viene ulteriormente confermata dal fatto che essi furono un esempio e un punto di riferimento anche per Georges Michel, una personalità artistica talmente rilevante da essere considerata un precursore della Scuola di Barbizon e addirittura il «pioniere del naturalismo»[68]. Vediamo allora più nello specifico chi è e cosa produsse durante la sua vita. Georges Michel nacque nel 1763 a Parigi da un impiegato di Les Halles, il mercato centrale della città. All'età di dodici anni iniziò il suo apprendistato artistico presso l'atelier di Leduc, un pittore di quadri storici, e successivamente fece un viaggio in Germania insieme al duca di Guiche. Dopo il suo ritorno a Parigi, Georges riuscì, grazie alla conoscenza instaurata con il mercante d'arte Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, a stringere amicizia e a lavorare con la moglie di quest'ultimo, la famosa e ammirata ritrattista Élisabeth Vigée Lebrun. Nel 1789, mentre si trovava in viaggio in Svizzera, ricevette la convocazione dagli Stati Generali e, armato di tutto il suo entusiasmo, ritornò nella città natale per partecipare alla presa della Bastiglia. In questo periodo egli produsse principalmente disegni in cui erano ritratte vedute del Pantheon o la Festa della Federazione[69]. Si legò presto in una stretta amicizia con due compagni, anch'essi pittori: Lazare Bruandet e Jean-Louis Demarne. Il trio si applicò allo studio e alla copia dei paesaggi olandesi, passione alla quale si aggiunse l'incarico di restauro delle opere fiamminghe e olandesi conferito a Michel dal Louvre[70]. La possibilità di avere sempre sott'occhio e di lavorare sui quadri di Rembrandt, Ruisdael, Hobemma e non solo, incise profondamento sulla sua formazione come paesaggista. I luoghi di elezione del suo lavoro di pittore erano tutti vicino a Parigi: Montmartre, Butte-aux-Cailles, Plaine Saint-Denis, Pantin e Montsouris. Le sue bellissime opere valsero a Michel il nome di "Ruisdael di Montmartre"[71], appellativo che fa ampiamente comprendere come l'influenza dell'arte olandese seicentesca sia facilmente riscontrabile nelle sue rappresentazioni, nei suoi colori e nelle sue pennellate. Nonostante ciò, Georges Michel non ebbe fortuna in vita, tanto che per riuscire a mantenere i figli decise di lavorare come commerciante di quadri e di tenere delle lezioni di pittura. Risale al 1791 la prima partecipazione al *Salon*, in seguito alla quale seguirono molti rifiuti; l'unico ad apprezzarlo in vita fu il barone di Ivry. Gli ultimi vent'anni della sua esistenza li passò dipingendo, ma non tentò più di esporre i suoi quadri e soprattutto non li firmò, in quanto

[68] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 17.
[69] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 19.
[70] Ivi, p. 20.
[71] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 18.

sosteneva che «la pittura deve parlare da sola e la firma non è altro che un'ammaliatrice che cerca di ingannare e di sedurre; il quadro deve piacere senza il soccorso di un nome o di un'etichetta»[72]. Morì a Parigi nel 1843 all'età di ottant'anni ma non rimase nel completo oblio, perché nel 1865 la società degli acquafortisti, nel richiede ai musei francesi l'acquisto di alcune sue opere, lo decantò come precursore del paesaggio moderno tramite queste parole: «Michel che aveva anticipato le idee del suo tempo e aveva intuito, per così dire, le tendenze della scuola che oggi brilla di una così viva luminosità […] fu indubbiamente il precursore del paesaggio moderno».[73]

Per capire cosa fa di Michel un antesignano, si deve guardare al suo modo di dipingere e alle sue opere. Da esse scaturisce una sorta di senso pre-romantico e si legge un'ammirazione per la bellezza della natura in cui l'uomo è immerso e con cui è comunicante[74]. Michel pose particolare attenzione nel rendere visibili gli effetti luminosi: i forti contrasti di luce, che rivelano la struttura del terreno, costituiscono infatti la maggiore eredità dei paesaggisti olandesi. Per conferire veridicità ai passaggi di luce e ombra, egli spesso annotava e abbozzava, sulla carta dei suoi pacchetti di tabacco, dei veloci schizzi dal vivo che riprendeva poi all'interno dei quadri una volta arrivato in atelier[75]. Interessante la sua volontà di riportare quasi sempre all'interno dei quadri il vento che sospinge i mulini e il sole che con i suoi raggi illumina il paesaggio a sprazzi, oltre ad un frequente utilizzo di sfumature arancioni, in grado di rivelare maggiormente i giochi di luci e ombra. Quanto detto è visibilmente riscontrabile nelle opere di seguito proposte come esempi della pittura di Georges Michel (Figg. 8-9).

Fig. 8 G. Michel, *Le Moulin de Montmartre*, 1820 circa

[72] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 23. Traduzione mia.
[73] Ivi, p. 24. Traduzione mia.
[74] Ivi. P.23.
[75] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 18.

Fig. 9 G. Michel, *L'Orage,* 1820-1830

In questo nostro discorso alla scoperta delle influenze, dei modelli e dei precursori della Scuola di Barbizon è doveroso inserire i nomi di Lazare Bruandet e Simon-Mathurin Lantara, i primi artisti a lavorare nella Foresta di Fontainebleau e a fare di essa il soggetto dei propri quadri. Se infatti, fino ad ora, abbiamo parlato principalmente dei movimenti artistici portatori delle istanze di rinnovamento nella pittura di paesaggio in Francia, è giusto soffermarsi anche su coloro che, ben cinquant'anni prima dei Barbizonniers, scoprirono e svilupparono l'aspetto pittorico di questa foresta.

Lazare Bruandet, come già accennato precedentemente, fu grande amico di Georges Michel. I due, seppur dall'indole molto differente, trascorrevano tanto tempo insieme e amavano visitare la campagna nei dintorni di Parigi. Bruandet aveva un carattere difficile, era un uomo dal temperamento irascibile, molto violento e aveva il vizio di bere. Michel fu per lui un amico leale, che si impegnò sempre a sostenerlo, ad aiutarlo e a difenderlo, come viene testimoniate anche in uno scritto di Alfred Sensier[76]. Lazare Bruandet raggiunse il culmine della furia quando gettò dalla finestra la moglie, perché lo aveva ingannato. Per scappare alla pena di morte egli si rifugiò nella foresta di Fontainebleau, dove si dedicò completamente alla pittura del paesaggio forestale. La presenza dell'artista nella foresta è testimoniata anche da Re Luigi XVI, che dopo un giorno di caccia nell'ottobre 1787 disse «Dentro la foresta io non incontro altro che Bruandet e

[76] A. Billy, *Les premiers peintres de la forêt* in "Hommes et mondes", Vol. 1, N. 2, Revue de Deux Mondes, 1946, pp. 85-100 risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.jstor.org/stable/44206720] (ultimo accesso: 12/11/2022).

cinghiali»[77]. La cosa interessante è che nel dipingere Bruandet dimostrava tutto un altro carattere e diventava, usando le parole di Georges Michel «docile come un bambino piccolo»[78]. I suoi quadri non sembrano il frutto di una mano furiosa e aggressiva, ma al contrario i suoi paesaggi trasmettono un senso di calma e tranquillità. Al Salon del 1791 Bruandet espose il quadro *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, un quadro minuzioso che «con la sua grande quercia tormentata, il suo cielo tragico, le sue capre e i suoi pastori è di una fattura tipicamente "*barbizonnesque*"»[79] I suoi paesaggi forestali non riguardarono però solo la foresta di Fontainebleau, in quanto ritrasse anche le aree boscose di Bois de Boulogne e Vincennes, entrambe nei dintorni di Parigi.

Di Simon-Mathurin Lantara sappiamo purtroppo molto poco, ma il suo nome arriva fino a noi proprio perché la sua arte venne riscoperta dai Barbizonniers, che videro in lui una sorta di anticipatore della loro arte nella foresta. Simon Lantara nacque nel 1729 a Oncy, un paese nei pressi di Milly molto vicino alla foresta di Fontainebleau. Il suo amore per la natura e la sua dote nel rappresentarla sbocciarono quando lavorava come pastore presso il castello di La Rennomière[80]. Il figlio del proprietario riconobbe il talento del giovane Lantara e decise di mandarlo a Versailles, da un pittore di cui non si conosce il nome. Presto, però, egli partì alla volta di Parigi, città in cui cambiò molto spesso residenza e in cui morì nel 1778. Ciò che colpisce delle opere di Simon Lantara è la sua capacità di tradurre sulla tela le ombre e una luce, quasi dorata, che studiava con grande passione[81]. I suoi soggetti preferiti erano le viste dei castelli, le rocce e i fiumi attraversati da ponti e la parte della giornata su cui spesso si concentrava era il tramonto, forse proprio per gli effetti che la luce sapeva regalare in quel momento. Lo affascinava anche il chiarore della luna, che nelle opere rendeva con toni argentati. Oltre a quadri lavorati principalmente come oli su tela, Lantara ci lascia tantissimi disegni a matita nera e bianca e fu anche incisore. All'intero dei suoi paesaggi non disegnava mai le figure, in quanto non si reputava capace nel farlo, perciò i suoi quadri si animavano grazie alla mano di altri pittori come Tuanay, Casanova, de Marne e soprattutto Joseph Vernet[82]. Un episodio curioso che ci viene riportato riguarda una commissione che Lantara ebbe dal conte di

[77] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 13. Traduzione mia.
[78] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 20. Traduzione mia.
[79] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., pp. 50-51. Traduzione mia.
[80] A. Billy, *Les premiers peintres de la forêt* in "Hommes et mondes", cit., p. 91.
[81] Ivi, p. 93.
[82] *Ibidem.*

Caylus per la rappresentazione di un paesaggio in cui doveva comparire una chiesa. Quando Simon Lantara presentò il quadro senza alcuna figura il conte rimase sorpreso:

> «Signor Lantara, avete dimenticato le figure nel Vostro quadro.»
> «Signore» gli rispose il pittore «sono a messa.»
> «Bene! Io prenderò il Vostro quadro quando usciranno.»[83]

La figura di Simon Lantara fu importante per la scuola di Barbizon in quanto «ne fu un precursore per la semplicità della sua vita così come per la sua ispirazione»[84]. La presenza di Lantara nella foresta viene ricordata da un incrocio che porta il suo nome "*Le Dormoir de Lantara*", così demonimato da Denecourt (figura importante di cui si parlerà nel quarto capitolo), quasi ad identificarlo come il posto in cui il pittore sonnecchiava quando faceva ancora il pastore ed era fuori con le pecore[85].

C'è un altro personaggio che, in anticipo rispetto al gruppo di Barbizon e in contemporanea con Camille Corot, arrivò nella foresta e la dipinse rimanendone affascinato. Si tratta di Stamati Bulgari, un pittore nativo di Corfù che, durante la sua giovinezza, partecipò a diverse battaglie come parte dell'armata francese e si stabilì poi per un periodo a Parigi, dove frequentò l'atelier di Jacques-Louis David. Gli studi di ingegnere geografo lo portarono nella foresta di Fontainebleau, luogo nel quale dipinse e trascorse quelli che egli stesso definì come i momenti più lieti della sua vita, passeggiando nel bosco. I ricordi di quel periodo giungono fino a noi tramite *Souvenirs de Stamati Bulgari*, opera redatta da lui in persona nella quale narra la sua storia e le sue vicissitudini. In essi un capitolo lo dedica al racconto del tempo trascorso nella foresta, delle persone incontrate e dei luoghi più amati. Si stabilì nella zona di Bas-Bréau, quella che più amava di tutta l'area boschiva e che ci descrive così:

> Amico della solitudine e del fascino del passato, io mi addentrai in un massiccio di vecchie querce a Bas-Bréau per sognarci nel tempo libero: l'antichità di questi alberi profetici, la densità del loro fogliame, e il profondo silenzio che vi regna, mi ricordano la foresta di Dodone, vicino Corcyre, la mia patria.[86]

Stamati Bulgari instaurò una forte amicizia con Corot che ci viene riportata anch'essa nei suoi scritti ed è sugellata da alcuni ritratti che Corot gli fece come quello di seguito proposto (Fig.10).

---

[83] Ivi, p.94. Traduzione mia.
[84] Ivi, p.93. Traduzione mia.
[85] *Ibidem.*
[86] S. Bulgari, *Souvenir de Stamati Bulgari*, A. Pihan de la Forest, Parigi 1835, pp. 12-13.

Fig. 10 J. C.Corot, *Portrait du peintre Stamati Bulgari, assis, devant son chevalet*, 1840 circa

Prima di proseguire con altri artisti, è doveroso fare un accenno alla figura di Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), un pittore che non ebbe un contatto diretto con la Scuola di Barbizon, ma che diede un contributo rilevantissimo alla pittura di paesaggio in Francia. La caratteristica essenziale di questo artista paesaggista era la sua propensione a dipingere all'aria aperta degli schizzi da trasportare poi nei quadri, attraverso il lavoro in atelier. Certo si è detto che anche Georges Michel annotava qualcosa nei suoi pacchetti di tabacco, ma nessuno usava sistematicamente questo metodo così come faceva Valenciennes, il quale era convinto che la pittura dal vivo fosse il metodo di studio migliore. Egli sosteneva infatti che «gli artisti possono captare, dentro i bozzetti fatti *en plein air*, le loro emozioni davanti a dei paesaggi che trasportano poi fedelmente in atelier dentro grandi quadri»[87]. Ne sono la prova i quattro anni passati in Italia, a partire dal 1777, durante i quali produsse un gran numero di studi ad olio all'esterno, mentre si trovava immerso nel paesaggio. Pierre-Henri de Valenciennes pose sempre attenzione allo studio della luce e delle ombre e fu un grande conoscitore e maestro di prospettiva[88]. Tra i suoi allievi figurarono Jean-Victor Bertin (1767-1842) e Achille Michallon (1796-1822), dato rilevante dal momento che questi ultimi furono entrambi maestri di Corot, artista che lavorò anche nella foresta di Fontainebleau e nel quale si ritrova la tendenza a dipingere all'aperto. Altro fatto significativo della vita di Valenciennes fu la pubblicazione, nel 1800, del suo trattato sulla pittura di paesaggio *Elémens de perspective practique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et*

[87] N. Meynen, Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime, cit., p. 60. Traduzione mia.
[88] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 38.

particulièrment sur le genre du paysage[89]. In esso egli spiegò nello specifico gli strumenti e l'applicazione della prospettiva e insistette sulla pratica della pittura dal vivo per la crescita artistica nell'arte del paesaggio, consigliando addirittura di andare nella Foresta di Fontainebleau per esercitarsi sulla resa dei dettagli della natura[90]. La rilevanza dello scritto è indiscussa, dato che venne usato come manuale da molti pittori di paesaggio. Da quanto detto si evince il peso che Valenciennes ebbe nel progresso dell'arte del paesaggio in Francia e le ricadute indirette su alcune delle caratteristiche della Scuola di Barbizon.

In questo quadro atto a investigare i precursori dei Barbizonniers, non possiamo non nominare Paul Huet, un pittore indipendente che viene posto «tra gli individualisti isolati e i veri e propri fondatori della Scuola di Barbizon»[91]. Paul Huet nacque nel 1803 a Parigi e con l'abbandono degli studi classici decise di dedicarsi, sin dalla giovane età, ad una vita artistica. Entrò in diversi atelier, dimostrandosi però subito insofferente all'insegnamento convenzionale, tanto che preferiva passare il suo tempo al Louvre per copiare i quadri di grandi maestri come Van Eyck, Rubens e Rembrandt. Nel 1819 incontrò, presso l'atelier di Gros, Richard Parkers Bonington con il quale instaurò una bellissima amicizia fatta da scambi di idee pittoriche e giornate passate a dipingere insieme. I contatti stabiliti anche con altri importanti artisti inglesi, quali i fratelli Fielding e Samuel Reynolds, fecero sì che Huet divenne uno degli «iniziatori del paesaggio romantico in Francia»[92]. Molto presto iniziò i suoi studi all'aperto, scegliendo come luogo prediletto l'Île Seguin, nella quale, per quasi dieci anni della sua adolescenza, sviluppò il suo talento. Durante la sua vita viaggiò poi molto spesso in Normandia, fonte per lui inesauribile di nuovi quadri. Rilevante fu inoltre la sua fortissima amicizia con Delacroix, grande ammiratore del suo giovane talento, con cui discuteva di problemi tecnici, dei quadri di Constable e degli effetti dei colori[93]. Durante la sua esistenza, Paul Huet lavorò anche nella foresta di Fontainebleau, soggiornandovi per nove volte tra il 1849, anno a cui si data la sua prima opera conosciuta che ha come soggetto questa foresta, e il 1869, anno della sua morte. Le zone dell'area boschiva in cui amava di più dipingere erano il Bas-Bréau, le gole d'Apremont e il Carrefour de l'Epine[94]. È importante sottolineare che, al contrario di tutti gli artisti della Scuola di Barbizon, egli non si affezionò mai a questo

---

[89] N. Meynen, Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime, cit., p. 60.
[90] *Ibidem.*
[91] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 51. Traduzione mia.
[92] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 26. Traduzione mia.
[93] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 51.
[94] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., pp. 44-45.

posto a causa della promiscuità dell'albergo dove vivevano gli artisti e della presenza di Théodore Rousseau, che aveva già incontrato negli anni '30 e con cui non era in buoni rapporti[95]. Molto attento alla resa degli effetti di luce, Huet ci permette di vedere l'ampio spettro dei suoi studi e della sua sensibilità tramite numerosi acquerelli, in particolare quelli dei dintorni di Nizza e delle coste della Normandia, dove venne attirato quasi sempre dai grandiosi fenomeni della natura[96]. Tirando le somme possiamo affermare che «per la sua lotta contro la vecchia guardia dell'Accademia, per il suo modo di dipingere continuamente all'aperto, per la sua visione e la sua tecnica, egli si situa come pioniere del paesaggio in *plein air* e assume il rango di fondatore»[97].

Fig. 12 P. Huet, *Brisants à la pointe de Granville*, 1853

Fig. 11 P. Huet, *La Forêt de Fontainebleau. Les Chasseurs*, 1868

[95] *Ibidem.*
[96] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 27.
[97] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 46.

La parte conclusiva di questo paragrafo è dedicata a Jean-Baptiste Camille Corot. È d'obbligo chiarire sin da subito che egli non viene considerato membro della Scuola di Barbizon perché, sebbene lavorò nella foresta e conobbe gli artisti che ne facevano parte, continuò a mantenere un proprio modo di dipingere, che si discostava da quello caratteristico dei Barbizonniers e che non contemplava la possibilità di finire la tela direttamente all'aperto[98]. Il suo modus operandi consisteva infatti nel creare dal vivo abbozzi e schizzi, lasciando però al lavoro in atelier la ricomposizione del quadro definitivo[99]. È comunque necessario affermare che «se Corot non può essere totalmente assimilato alla Scuola di Barbizon, si può dire che egli ne è il precursore perfetto e che è la causa dell'amore verso la natura, della quale egli cerca instancabilmente di tradurre sulla tela anche le minime sfumature»[100]. Parlare in modo completo della vita di Jean-Baptiste Camille Corot sarebbe troppo impegnativo, data la sua grande importanza come pittore, la rilevanza dei viaggi che compì in Italia dal punto di vista artistico e i risultati che ottenne nel suo lavoro. Di seguito ci si limiterà quindi a fare qualche accenno biografico per poi concentrarsi sugli anni in cui visitò spesso la foresta ed ebbe degli scambi con gli artisti di Barbizon. Nato a Parigi nel 1796, si dedicò alla sua carriera artistica solo quando compì ventisei anni. Fu il miglior allievo di Michallon, il quale gli impartì le lezioni che aveva a sua volta appreso dal maestro Valenciennes. Infatti, nel 1825, Corot fece il primo viaggio in Italia: un viaggio in cui volle dedicarsi alla campagna romana, dipingendo *en plein air* e superando una crisi che lo portò a creare una tavolozza in cui riusciva veramente a rispecchiare i colori dell'atmosfera romana. Tornato a Parigi nel 1828, decise di andare a trovare un amico che aveva conosciuto in Italia, Caruelle D'Aligny, il quale aveva affittato una piccola casa a Barbizon. In realtà Corot era già stato nella foresta di Fontainebleau nel 1821 e in quell'occasione aveva soggiornato in una locanda di Chailly, dove aveva fatto l'amicizia di Stamati Bulgari, nome che ci è familiare. Nel *Salon* del 1831 Corot portò ed espose il suo primo quadro che aveva come protagonista la foresta di Fontainebleau. Essa divenne un luogo caro all'artista che nonostante i suoi innumerevoli viaggi in quasi tutta la Francia e altri due soggiorni in Italia (nel 1834 e nel 1843), vi tornava periodicamente, in quanto era la regione «delle sue prime emozioni silvestri»[101]. Addirittura portò a Barbizon e a Marlotte il suo amico

[98] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 59.
[99] *Ibidem.*
[100] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 50.
[101] *Ibidem.*

Constant Dutilleux, contraccambiando le lezioni di litografia di quest'ultimo con degli insegnamenti pittorici all'interno della foresta[102]. Durante le sue permanenze a Chailly e a Barbizon, Corot fece la conoscenza di tutti gli artisti della Scuola di Barbizon, comportandosi in alcuni casi come una sorta di maestro. Il pittore, in effetti, dispensava molto spesso preziosi consigli e ben tre Barbizonniers, ossia Antoine Chintreuil (1814-1873), Eugéne Lavieille (1820-1889) e Achille Oudinot (1820-1891), cercarono di seguire con degli studi la sua impronta[103]. A spiccare fu soprattutto l'amicizia con Charles-François Daubigny, anch'esso appartenente al gruppo di Barbizon, con il quale Corot viaggiò e lavorò molto. L'ultimo soggiorno di Corot nella foresta è dell'estate 1873 e luì morì due anni dopo, nel febbraio 1875. A seguire sono proposti alcune delle opere e degli schizzi che Corot fece nella foresta di Fontainebleau (Figg. 13-15).

Fig. 13 J. C. Corot, *Artiste passant dans un chaos de rochers à Fontainebleau*, 1828-30

[102] Ivi, p.53.
[103] Ivi, p.57.

Fig. 15 J. C. Corot, *Fontainebleau, chênes au Bas-Bréau*, 1832-33

Fig. 14 J. C. Corot, *Forêt de Fontainebleau*, 1834

1.4 Storia e tratti peculiari della Scuola di Barbizon

Dopo aver chiarito chi precedette e influenzò i Barbizonniers, questo paragrafo sarà incentrato sui maggiori attributi della Scuola di Fontainebleau, consentendoci di avere un quadro più completo, sia dal punto di vista pittorico che sociale, di questo gruppo di artisti.

Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Constant Troyon, Narcisse Virgile Diaz de la Peña, Charles-François Daubigny e Jules Dupré furono i principali pittori della scuola, coloro che riuscirono a cambiare per sempre la pittura di paesaggio in Francia. Delle loro singole caratteristiche, ma soprattutto della vita e delle opere di alcuni di essi, si parlerà in maniera approfondita nel prossimo capitolo, mentre questo paragrafo si propone di mostrare le particolarità dei Barbizonniers come gruppo. Il primo fatto meritevole di attenzione è che la coesione degli artisti e il supporto reciproco che si creò tra di loro, vennero incentivati, in buona parte, dal gioviale clima in cui essi si ritrovavano per parlare di questioni pittoriche e non solo. Tutti i Barbizonniers, infatti, soggiornavano nella stessa locanda che, come accennato nel primo paragrafo, era l'unica locanda del piccolo villaggio di Barbizon, ossia quella del "padre" Ganne. Nel 1822 François Ganne aprì il suo ostello ed ebbe come primo ospite Théodore Caruelle d'Aligny, caro amico di Corot[104]. Con il tempo la locanda spopolò tra gli artisti che venivano a dipingere nella foresta di Fontainebleau, divenendo il loro punto di riferimento, una sorta di vera e propria seconda casa, in cui stavano bene, erano in compagnia e, cosa più importante, potevano confrontare le loro teorie e opinioni. Per comprendere il ruolo che assunse questa locanda basta pensare al fatto che nel solo anno 1848 ospitò, tra i suoi clienti, ventotto artisti[105]. Il segreto di questo successo risiedeva nel buon animo del locandiere Ganne, la cui generosità lo portava a fare credito agli artisti senza poi richiedere subito il versamento della somma per il soggiorno, in quanto comprendeva le pessime condizioni economiche in cui i pittori quasi sempre si trovavano[106]. Verso il 1850 Théodore Rousseau doveva al proprietario dell'ostello ben 1000 franchi, e ci mise un anno per completare il pagamento[107]. È interessante riportare una descrizione della locanda, che venne fatta nella rivista "*Revue des Beux-Arts*" nel primo agosto 1855:

> Un solo piano, sul pianoterra, la facciata tutta semplice con la sua porta carraia che permette agli sguardi di immergersi dentro un cortile accidentato da pozze e da mucchi di letame sui quali cantano a squarciagola dei vecchi galli con la zampa sollevata e la cresta alta […]. La stanza è allo stesso tempo una bottega, una camera da letto, un atrio, un salotto. A destra, un bancone pieno di sacchi e coni che si raddrizzano e si inclinano come dei pennacchi, che testimoniano, come prova definitiva, che la famiglia Ganne non da solamente da bere e da mangiare, non alloggia solamente a piedi o nel caso di bisogno a cavallo, ma si degna anche di vendere zucchero, caffè, cannella e altre derrate coloniali. In fondo il talamo nuziale, il gineceo che non è un imbarazzo per nessuno, perché i proprietari vanno a dormire per ultimi e sono anche sempre i primi ad alzarsi. Dalla stessa parte un rispettabile girarrosto caricato di grasse oche e di appetitoso pollame […] ruota su un asse al rumore di un tic-tac che avrebbe fatto sussultare tranquillamente anche la forchetta raffinata di Savarin.

[104] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 30.
[105] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 71.
[106] *Ibidem*.
[107] *Ibidem*.

> Andiamo, veniamo, facciamo provviste, aspettiamo, ridiamo e chiacchieriamo dentro quest'atrio dove chiunque sia affaticato o abbia fame è il benvenuto.[108]

Degno di nota è anche un bellissimo spaccato dell'atmosfera conviviale e gioiosa che si era creata tra gli artisti e che ci viene fornito da Alfred Sensier (1815-1877), importante scrittore che visse per un periodo a Barbizon e divenne grande amico dei Barbizonniers, nonché colui che seppe meglio codificare e riportare la filosofia della Scuola:

> È stato lì, sotto un sottile tetto di coppi, dentro questo fienile senza porte, con muri di arenaria costruiti a terra da qualche antico boscaiolo, che noi ci riunivamo con Diaz, Barye, Daumier, Millet, Émile Diaz, Tillot, Louis Laure e la sua famiglia, Alfred Feydeau, Martin, Etcheverry, Tardif, ecc… Diaz provocava la buona risata di Rousseau con i suoi capricci, inaspettati come le esplosioni umoristiche di Goya, Daumier era in vena d'essere rabelaisiano, Barye incontenibile di sarcasmo e di racconti pungenti sui saccenti e sui probiviri, Millet non pensava più alle sue miserie e chiacchierava dei suoi paesi in Normandia e dei suoi ricordi di famiglia.[109]

Venne addirittura scritta una canzone scherzosa di venticinque strofe sulla locanda e i sui Barbizonniers che vi soggiornavano e che passavano la giornata a dipingere nella Foresta di Fontainebleau:

«Une auberge à la lisière
D'la forêt de Fontainebleau
Où s'en vont boire de l'eau
Les peintres à la lisière.
Quand on voit quell'barbe y-z'ont
On dit qu'ils sont d'Barbizon.

C'est l'auberge du Père Ganne
On y voit de beaux panneaux
Peints par des peintres pas no-
Vices, et cui ne sont pas ânes.
Les peintres de Barbizon
Peignent comme des bisons.

On y voit des pétarades
De Monsieur Diaz de la Peña,
Des fagots verts, ousqu'y a
Des jaunes d'oeuf en marmelade.
Ce peintre de Barbizon
A la tête d'un bison.

[108] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., pp. 30-32.
[109] Ivi, p. 29

Un peintre de bonne trempe
À Chailly coule ses jours:
Barbizon demand' toujours
À quand Decamps en décampe.
S'il venait à Barbizon
Il serait roi des bisons».[110]

Traduzione in italiano:

«Una locanda ai margini
Della foresta di Fontainebleau
Dove vanno a bere l'acqua
I pittori ai margini.
Quando si vede che la barba hanno
Si dice che siano di Barbizon.

È la locanda del Padre Ganne
Vi si vedono dei bei pannelli
Dipinti da pittori non novizi
E che non sono asini.
I pittori di Barbizon
Dipingono come dei bisonti.

Di vedono delle esplosioni
Del Signor Diaz de la Peña,
Dei fagotti verdi, ci sono
Dei tuorli d'uovo in marmellata.
Questo pittore di Barbizon
Ha la testa di un bisonte.

Un pittore di buona tempra
A Chailly scorre i suoi giorni:
Barbizon chiede sempre
A quando Decamps se ne va.
Se venisse a Barbizon
Sarebbe il re dei bisonti.»[111]

[110] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 174.
[111] Traduzione mia

Da questa locanda, quindi, i pittori si incamminavano verso la foresta con il loro cavalletto, desiderosi di riportare all'interno dei propri quadri la verità della natura che li circondava. Le Gole d'Apremont e la zona del Bas-Bréau erano i luoghi maggiormente frequentati dai Barbizonniers nella foresta di Fontainebleau, come dimostrato dalla ricorrenza di queste località nei quadri degli artisti. Oltre ad essere tra le zone della foresta più vicine a Barbizon, in esse la grandiosità della natura li ammaliava. In particolare, il Bas-Brèau era, agli occhi dei pittori, la meta perfetta per lo studio e la rappresentazione degli alberi. Questo perché quella parte di terreno era stata trasformata in una fustaia nel Seicento e, dopo secoli di crescita, l'area era dominata da alberi di straordinaria bellezza e grandezza[112]. Tali alberi divennero il soggetto per eccellenza dei quadri di Théodore Rousseau, il quale era ossessionato, come vedremo, dalla volontà restituirne nella tela anche i minimi particolari.

Il fulcro di questo paragrafo vuole però essere quello di mettere in luce come gli artisti trasportarono in pittura la loro passione per la natura, il modo in cui dipinsero e soprattutto cosa fece di loro dei rinnovatori della pittura di paesaggio. La principale peculiarità è che, come già in parte emerso nel primo paragrafo, con i loro quadri i Barbizonniers infrangevano una delle regole più importanti dell'Accademia di Belle Arti e quindi del panorama pittorico francese più in generale. Tale norma sosteneva che:

> Il paesaggio non può essere che l'accessorio del soggetto principale; non è considerato da solo come un genere pittorico: la sua unica funzione è quella di valorizzare le scene mitologiche o dei personaggi antichi, in accordo con lo stile che non ha mai cessato di predominare da Poussin a Ingres.[113]

Nicolas Poussin (1594- 1665), in effetti, rimase sempre il miglior rappresentate di questo tipo di pittura in quanto, nonostante nelle sue tele predominasse il paesaggio, esso era sempre solo il pretesto per una scena mitologica o biblica[114]. Nel corso del Seicento anche Claude Gelée (1600-1682), detto Lorrain, seguì le orme di Poussin e intraprese questa strada della pittura di paesaggio che era riconosciuta e plaudita dall'Accademia[115]. In particolare, Lorrain animava i suoi paesaggi con Dei, ninfe e satiri[116]. Con i Barbizonniers le cose cambiarono: insofferenti ai canoni del paesaggio classicista decisero di seguire i loro ideali secondo cui l'unico protagonista del quadro è il paesaggio stesso, senza la necessità di giustificarlo con alcun tipo di scena. Questo era il loro modo di celebrare la

---

[112] S.a., *Le Bas-Bréau*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2012/10/le-bas-breau.html] (ultimo accesso: 16/11/2022).
[113] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 43. Traduzione mia.
[114] Ivi, pp. 37-38.
[115] *Ibidem*.
[116] Ivi, p. 43.

natura. Un'altra differenza che intercorre tra i quadri dei Barbizonniers e quelli di Poussin e Lorrain è che mentre questi ultimi riportavano un paesaggio idealizzato[117], gli artisti del gruppo di Barbizon facevano delle loro tele una sorta di «inventario esaustivo della natura»[118], ovvero la loro volontà era quello di presentare al pubblico «dei paesaggi che non facevano altro che affermare la verità della natura incontaminata»[119]. Per riuscire a fare ciò nel miglior modo possibile, essi lavoravano, come ormai sappiamo, in *plein air*, immersi nella spettacolare natura della foresta di Fontainebleau. Solo pitturando dal vivo era possibile riportare sulla tela una luce reale, una natura vera con i suoi particolari, ma soprattutto, solo così era possibile cogliere e trasportare nel quadro l'anima che la natura aveva e che rispondeva alla visione dell'artista che la stava contemplando[120]. È rilevante dire che la pratica della pittura all'aperto fu anche resa possibile da un'invenzione importante, quella dei tubetti di colore. Essi permettevano di avere dei colori pronti all'uso e facilmente trasportabili, evitando agli artisti tutto il processo di triturazione e diluzione dei pigmenti[121]. A ciò si aggiunse la fabbricazione di telai più leggeri e pieghevoli, che rendevano ancora più facile ai pittori il lavoro nella foresta, fuori dalle comodità dell'atelier[122]. La produzione artistica dal vivo del gruppo di Barbizon ebbe un'altra conseguenza significativa in campo pittorico, quella di ridurre la distanza tra la rappresentazione fatta in fase di studio e il quadro definitivo[123]. I Barbizonniers consideravano e presentavano i ritratti di alberi fatti all'aperto, ossia realizzati proprio davanti agli alberi stessi, non come degli studi ma come delle opere ultimate a tutti gli effetti, sia per le loro dimensioni che per i dettagli in essi riportati[124]. Potremmo considerare la Scuola di Barbizon come un movimento del progresso non solo per quanto detto fino ad ora, ma anche perché questi artisti decisero di sostituire al tradizionale modo di dipingere una tecnica più libera. Adottarono il metodo «della macchina posta direttamente sulla tela, senza preoccuparsi di un'incorporazione come avveniva nella maniera preesistente»[125] ed era una tecnica «del colore vivo che gli impressionisti

[117] Ivi, p. 38.
[118] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 7.
[119] N. Meynen, *Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime*, cit., p. 58.
[120] Ivi, p. 63.
[121] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 11.
[122] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 53.
[123] N. Meynen, Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime, cit., p. 59.
[124] Ivi, pp. 58-59.
[125] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 16.

svilupperanno in modo più approfondito, dopo che Daubigny l'avrà sperimentata con passione»[126].

Tutte queste innovazioni e questi grandi cambiamenti apportati in ambito artistico dalla Scuola di Barbizon, furono il motivo di collisione con l'Accademia di Belle Arti, che non poteva accettare tanta inosservanza di quelle regole che per decenni avevano tracciato il giusto percorso per i giovani talenti e avevano indirizzato il gusto artistico di un'intera nazione. La liberazione del paesaggio «dalle sue catene storiche»[127], messa in atto dai Barbizonniers tramite la loro pittura, era inammissibile per tutto il mondo accademico, tanto che i critici e i pittori più influenti, continuarono ad impedire agli artisti della Scuola di Fontainebleau la partecipazione ai *Salon* ufficiali[128]. I Barbizonniers ebbero il coraggio di mantenere le proprie idee e ragioni pittoriche, di non sottomettersi ai dettami del gusto del tempo, sebbene tali decisioni ebbero come conseguenza la contestazione della loro produzione pittorica da parte di quasi tutta la comunità artistica e una vita economicamente insoddisfacente, data la difficoltà di vendita dei loro quadri[129]. La situazione degli artisti di quel periodo è ben esemplificata dalle parole di Adolphe Tabarant nello scritto *La vie artistique au temps de Baudelaire*:

> Mai le condizioni di vita furono così incerte per gli artisti. […] Le produzioni dell'arte, prodotti di miseria. Quelle della pittura sopra tutte, che non hanno altro sbocco che questa esposizione del Louvre, il Salon […]. La pittura […] neanche un mercante fa veramente il mestiere di venderla, nemmeno uno! C'è stato per un po' di tempo il negozio dove la bella Signora Hulin offriva agli acquirenti una scelta di oli e di acquerelli della scuola francese e di quella inglese, ma dal 1835 esso non è altro che un ricordo al passaggio della Rue de la Paix.[130]

Dati i continui rifiuti da parte del *Salon*, i pittori di Barbizon, insieme ad altri importanti artisti che vedevano scartate le proprie opere, decisero di organizzare nel 1840 un'opposizione all'esposizione, producendo però, come misero risultato, solamente una petizione indirizzata alla Camera dei deputati[131]. Poco dopo Delacroix, Decamps, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Jacque, Daumier e Antoine-Lousi Barye formarono un gruppo indipendente che si riuniva presso l'atelier di quest'ultimo, un pittore animalista che lavorò per qualche tempo nella foresta di Fontainebleau[132]. La vera svolta arrivò nel 1848. Nel gennaio di quell'anno l'Associazione degli artisti organizzò, sempre per

---

[126] *Ibidem.*
[127] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 23. Traduzione mia.
[128] Ivi, p. 91.
[129] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p.15.
[130] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 93. Traduzione mia.
[131] Ivi, pp. 93-94.
[132] *Ibidem*.

esprimere un dissenso verso *Salon*, una mostra al *Bazar Bonne-Nouvelle*, a cui parteciparono Watteu, Chardin, Greuze, Géricault, Delacroix, Corot, Paul Huet e i Barbizonniers[133]. La provocazione venne certamente colta, dal momento che nel giornale "national" si parlò dell'esposizione al Bazar dicendo che «La giuria del Salon riceve la più distintiva ignominia che abbia mai subito nel corso di diciassette anni di dominio.»[134].
Fu però nelle giornate rivoluzionarie del 22, 23 e 24 febbraio che si compì un effettivo cambiamento: l'installazione di un governo repubblicano provvisorio portò alla nomina di Ledru-Rollin come ministro dell'interno. Egli prese da subito una decisione senza precedenti, destinata a mutare le sorti del *Salon*: «La giuria incaricata di ricevere i quadri per l'esposizione annuale sarà nominata tramite elezione. Gli artisti saranno convocati a tale scopo da un prossimo decreto. Il Salon del 1848 sarà aperto il 15 marzo.»[135]
Nella *Commission de Placement* del *Salon* di quell'anno figurarono anche i nomi di Corot, Dupré e Rousseau[136]. La giuria accettò tutti i 5080 lavori inviati e il genere paesaggistico venne ben rappresentato da un ampio ventaglio di opere della Scuola di Barbizon, dando finalmente qualche riconoscimento ai Barbizonniers.

[133] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 49.
[134] *Ibidem*. Traduzione mia.
[135] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 113. Traduzione mia.
[136] *Ibidem*.

Capitolo 2:
Vita e opere dei più celebri Barbizonniers

Questo capitolo ha l'intento di presentare in modo approfondito gli artisti della Scuola di Fontainebleau ritenuti più importanti, ossia Théodore Rousseau e Jean-François Millet. Particolare attenzione verrà riservata anche a Narcisse Virgilio Diaz de la Peña, dato il suo notevole apporto personale e pittorico al gruppo di Barbizon, nonché la sua amicizia con Rousseau. Oltre alle informazioni biografiche sarà possibile avere un quadro artistico completo di ciascuno dei pittori trattati grazie all'analisi delle loro opere.

2.1 Vita e opere di Jules Dupré, Charles-Émile Jacque, François Daubigny

Prima di esaminare le tre maggiori figure della Scuola di Fontainebleau sopra citate, è doveroso soffermarsi brevemente anche sugli altri artisti minori che fecero parte del gruppo e che contribuirono ugualmente allo sviluppo della pittura di paesaggio francese, immergendosi con i loro quadri nel cuore della foresta di Fontainebleau. Come già detto nel primo capitolo, in merito ai Barbizonniers non si può parlare propriamente di "scuola", in quanto i tratti comuni sono limitati[137] e diverse sono le strade che i pittori avevano intrapreso nella loro precedente formazione. È proprio per l'eterogeneità che il gruppo di Barbizon dimostra, per la presenza di temperamenti diversi e di risultati pittorici riflettenti percorsi artistici che si discostano leggermente gli uni dagli altri, che è utile proporre una carrellata degli altri artisti costituenti la Scuola del '30, così da avere una panoramica il più possibile compiuta della stessa. Di seguito verranno quindi presentate le figure di: Jules Dupré, artista che lavorò gomito a gomito con Théodore Rousseau; Constant Troyon, riconosciuto animalista; Charles-Émile Jacque, amico di Millet e infine Charles François Daubigny, il pittore più vicino alla successiva generazione di impressionisti.

Jules Dupré nacque a Nantes il 5 aprile 1811, fino ai dodici anni lavorò come decoratore di porcellane nella fabbrica del padre, vicino all'Isle-Adam, quando all'improvviso ebbe la rivelazione dei valori del paesaggio, per il quale si entusiasmò, decidendo pertanto di lasciare «i piatti per la tela»[138]. Iniziò da subito a dipingere dal vivo, camminando nelle

[137] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 27.
[138] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 79. Traduzione mia.

campagne e nelle foreste di Haute-Vienne, di Montmorency, dell'Isle-Adam e ovviamente di Fontainebleau[139]. È del 1830 *Le Plateau de Bellecroix* (Fig. 16), uno dei primi quadri in cui mostra una vista della foresta di Fontainebleau durante la stagione autunnale.

Fig. 16 J. Dupré, *Le Plateau de Bellecroix*, 1830

In esso già si colgono le sue doti artistiche e soprattutto la sua innata capacità compositiva, che svilupperà sempre di più nel tempo. Dupré debuttò per la prima volta, come Rousseau e Diaz, al *Salon* del 1831, inviando tre suoi paesaggi. A differenza di tutti gli altri Barbizonniers, egli fu apprezzato sin dagli inizi, probabilmente per l'inclinazione più romantica dei suoi paesaggi, e già nel 1833 ricevette una medaglia di seconda classe[140]. Si dedicò anche alla produzione di litografie, che pubblicava periodicamente nella rivista "L'Artiste". Nel 1834 andò in Inghilterra, dove studiò da vicino le opere dei paesaggisti inglesi, rimanendone profondamente influenzato, sicché, da questo soggiorno in poi, nelle sue opere si sentì sempre molto l'impronta della scuola inglese. Esempio lampante è il quadro *Vue pris à Southampton*, nel quale si nota «uno studio dell'atmosfera ispirato dalle marine di Constable»[141]. Degna di nota è l'amicizia che Dupré instaurò con Théodore Rousseau, il quale rimase artisticamente condizionato dall'amico, tanto che lui stesso

[139] *Ibidem.*
[140] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, Fratelli Frabbri Editori, Milano 1969, (Mensili d'Arte. Scuole, movimenti, personalità della pittura moderna, N. 21), p. 92.
[141] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 79. Traduzione mia.

disse «è stato Dupré ad insegnarmi la sintesi»[142]. I due lavorarono insieme presso l'Isle-Adam nel 1841 e nel 1845, ma più significativo fu il soggiorno nelle Lande, regione della Francia sud-occidentale, dove trascorsero cinque mesi durante i quali Dupré continuò a influire sul lavoro artistico di Rousseau e ciò è deducibile anche dalle parole di quest'ultimo «egli mi ha fatto intravedere delle cose che io nemmeno sospettavo, tra le altre l'arte di costruire i quadri e di condensarne le forze»[143]. L'amicizia cessò però nel 1849 dopo che la Legione d'Onore venne assegnata a Dupré. Negli anni '50 Jules Dupré si ritirò da solo nell'Isle-Adam dove continuò a dipingere ma cambiando modalità: non si dedicò più allo studio della natura dal vivo e accentuò i caratteri romantici dei suoi paesaggi[144]. Morì il 6 ottobre del 1889.

Il metodo di lavoro di Dupré sui quadri è facilmente identificabile in quanto egli dipingeva «in spessore con una pasta tritata, caricata di punti luminosi»[145]. La sua pittura è quindi molto chiara e luminosa, eredità del suo passato da decoratore di porcellana, e le sue tele dimostrano un grande senso di realtà «analizzando sottilmente le variazioni dell'atmosfera, i riflessi dell'acqua e il gioco del fogliame»[146]. Come sopra accennato, i suoi paesaggi sono declinati in senso romantico e questo è dovuto probabilmente alla sua capacità di organizzare anche gli studi dal vivo come composizioni «con un perfetto dosaggio di elementi orizzontali, terreno, strisce d'acqua, cielo e verticali, case, alberi.»[147]. Per comprendere fino in fondo il modo di dipingere di Jules Dupré segue l'analisi di una sua opera (Fig. 17).

---

[142] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 41. Traduzione mia.
[143] Ivi, p. 42. Traduzione mia.
[144] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, cit., p. 92.
[145] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 42. Traduzione mia.
[146] *Ibidem*. Traduzione mia.
[147] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, cit., p. 18.

Fig. 17, J. Dupré, *La chiusa*, 1846

Il quadro *La chiusa* venne dipinto da Jules Dupré nel periodo di forte legame con Théodore Rousseau, fatto deducibile dall'accuratezza con cui Dupré riprodusse sulla tela il fogliame. Come vedremo nel prossimo capitolo, infatti, Rousseau fu il miglior traduttore delle chiome degli alberi, che nelle sue opere assumevano un'impareggiabile veridicità e l'attenzione che Dupré pose alle fronde in questo quadro è sintomo della sua influenza. Il pigmento è anche in questo caso molto spesso, la modulazione dei toni è scura, per conferire un carattere malinconico, e il cielo è un elemento fondamentale il cui valore viene sempre ben mostrato[148], richiamando direttamente alla pittura di Constable. Altro artista della Scuola di Barbizon, già nominato nel primo capitolo in merito alla sua fama come pittore di animali, fu Constant Troyon. Nato nel 1811, lavorò come il nonno e il padre, di cui rimase orfano a soli sette anni, nella Manifattura di Sèvres, svolgendo il suo apprendistato come decoratore di porcellana. I dintorni della città lo ispirarono e iniziò a riportarli in disegni e acquerelli. Nel 1833 partecipò per la prima volta al *Salon* con tre paesaggi di Sèvres e del parco di Saint-Cloud, ritrovandosi nel gruppo formato da Dupré, Rousseau e Corot[149]. Negli anni successivi compì una serie di viaggi e soggiorni nell'Orne, nel Loire, nel Limousin e in Bretagna, che lo portarono a creare una tavolozza con una vasta gamma di verdi e di gialli, grazie alla quale ricevette una medaglia di seconda classe al *Salon* del 1840. Nel 1843 Troyon andò nelle Lande con Dupré e successivamente frequentò Barbizon, diventando parte del gruppo di artisti e partecipando al rinnovamento della pittura di paesaggio. Espose i suoi primi paesaggi

[148] *Ibidem*.
[149] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 88.

della foresta di Fontainebleau al *Salon* del 1844. Nel 1846 ricette addirittura una medaglia di prima classe, fatto che ci fa comprendere come Troyon fu uno dei rari paesaggisti a non essere bersagliato dalla critica. Il viaggio in Olanda, che compì nel 1847, segnò una svolta importante nella sua carriera da artista. Avvicinatosi alle opere olandesi di Paulus Potter e Albert Cuyp, si appassionò alla pittura animalista, di cui divenne il maggiore e il migliore rappresentante in Francia. I suoi paesaggi iniziarono ad animarsi di vacche, buoi, greggi di pecore e abbeveratoi. La sua notorietà come pittore di animali si affermò molto presto, divenendo l'animalista più imitato in Francia e non solo. Negli anni '50 dipinse paesaggi marini sulle coste della Manica, fece poi brevi viaggi in Inghilterra e nei Paesi Bassi e morì a Parigi nel 1865.

Dal punto di vista artistico, i suoi quadri presentano colori smaltati e luminosi. Ciò si deve da un lato alla sua iniziale formazione di decoratore su porcellana, come era stato anche per Dupré, ma dall'altro è conseguenza dei suoi soggiorni in Bretagna, Limousin e Fontainebleau[150]. La pennellata virtuosa a piccoli tocchi mostra la sua abilità tecnica, che si traduce in quadri di profondo realismo[151]. Anche nel suo periodo animalista non abbandonò mai la pittura di paesaggio puro e fece una serie di «piccoli studi vibranti di colore»[152].

Fig. 18 C. Troyon, *Strada nel bosco*, 1844-46

[150] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, cit., p. 18.
[151] V. Pomarède (a cura di), *Il paesaggio romantico francese: metamorfosi del Classicismo e del Realismo attraverso la passione della natura* in Romanticismo: il nuovo sentimento della natura, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 15 maggio – 29 agosto 1993), Electa, Milano 1993, pp. 181-255.
[152] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 90.

Il quadro *Strada nel bosco* (1844-46; Fig. 18) venne realizzato nel periodo in cui Troyon si trovava nella foresta di Fontainebleau. L'impianto solido della composizione è frutto dell'influenza di Rousseau e Dupré[153]. Interessante il doppio piano di prospettiva, una che sale a sinistra e una che scende a destra, ereditato dalla pittura di paesaggio olandese del XVII secolo. Grande capacità tecnica viene mostrata da Troyon nel riuscire e rendere la luce del sole che filtra tra le fronde degli alberi, con un lavoro di pennello palpitante e di grande maestria.

Fig. 19 C. Troyon, *Pascolo in Normandia*, 1852

Risulta necessario fare una veloce analisi di uno dei suoi quadri di soggetto animalista. Nelle opere di Troyon realizzate in Normandia, come *Pascolo in Normandia* (1852; Fig. 19) si nota una forte assimilazione dei caratteri della pittura animalista olandese[154]. In questo caso, per esempio, lo schema degli alberi posti al punto mediano deriva da Paulus Potter[155]. Il quadro è inoltre rappresentativo di una delle caratteristiche più originali e peculiari della pittura animalista di Troyon: la sua capacità di integrare perfettamente gli animali nel paesaggio.

Continuando nella carrellata degli artisti della Scuola di Barbizon, ci si imbatte nella figura di Charles-Émile Jacque. Ad oggi è un Barbizonnier poco conosciuto e anche i testi inerenti la Scuola di Fontainebleau spendono solo poche righe per parlare di questo artista, che rimane perciò confinato nell'ombra. Questo è certamente dovuto al fatto che Charles Jacque fu principalmente un rinomato acquafortista e il suo contributo in pittura fu minore rispetto a quello degli altri Barbizonniers. Jacque visse però appieno lo spirito

[153] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, cit., p. 18.
[154] *Ibidem*.
[155] *Ibidem*.

di Barbizon e condivise numerose amicizie artistiche, ma vediamo ora qualche accenno biografico. Nato a Parigi nel 1813 Charles Jacque fece un apprendistato presso un disegnatore di mappe. Decise di fare il servizio militare nei Paesi Bassi per quattro anni, al termine dei quali andò alla volta dell'Inghilterra. Da qui iniziò la sua prolifica attività grafica: dal 1836 al 1838 illustrò opere di Shakespeare a Londra, tornato a Parigi collaborò con numerosi periodici e lavorò come caricaturista a "Charivari"[156]. Fece il suo esordio al *Salon* 1845 con un'incisione e nel '50-51 ricevette la medaglia di terza classe per la grafica. Quello che interessa maggiormente è il suo arrivo a Barbizon insieme all'amico Jean-François Millet nel giugno 1849. Nessuno dei due conosceva il piccolo villaggio, che raggiunsero attraversando la foresta di Fontainebleau, ma sicuramente grande fu il loro entusiasmo di fronte alla natura meravigliosa della selva, che ci viene descritta anche da Frédéric, il figlio di Charles Jacque, nel *Livre d'or de J. F. Millet*:

> Querce enormi, spoglie, dalle braccia contorte; giganti colpiti centinaia di volte dai fulmini, i cui tronchi nodosi, parzialmente spogliati della loro corteccia e ricoperti di licheni, si ergevano formidabili dentro il groviglio di piante arbustive e di piante selvatiche che si rizzavano dal terreno. […]. Le bellezze, i boschetti, i frassini dalle foglie dentellate, i rovi di agrifogli che si incrociavano alla rinfusa in mezzo agli ammassi di edere e di clematidi. […].[157]

A Barbizon Jacque ebbe anche un terreno in cui coltivò e allevò pollame. A livello pittorico egli fu fortemente influenzato da Millet e i suoi soggetti preferiti furono il suo pollaio, i greggi di pecore al pascolo e l'interno di un fienile del villaggio[158]. Nel 1854, rotto il legame con Millet, Charles Jacque fece ritorno nei dintorni di Parigi. Ebbe qualche riconoscimento anche come pittore, vincendo nel 1861 una medaglia di terza classe. Morì nel 1894 a Parigi.

---

[156] Ivi, p. 93.
[157] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 52-53. Traduzione mia.
[158] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 123.

Fig. 20, C. Jacque, *Shepherdess and Sheep, Fontainebleau*, s.d.

In quest'opera senza data (Fig. 20), ma che venne sicuramente realizzata a Fontainebleau come suggerisce il titolo, si trova, come di consueto nelle opere di Jacque, la rappresentazione di un gregge di pecore al pascolo con una pastorella. Il gusto per la composizione e la precisione sono sicuramente frutto della formazione dell'artista come cartografo e acquafortista[159].

Giungiamo infine a parlare di Charles-François Daubigny, un artista fondamentale in quanto punto di contatto e di passaggio tra la Scuola di Barbizon e gli impressionisti. Daubigny nacque a Parigi nel 1817 da una famiglia di pittori, dove fu il padre Edme, paesaggista e vecchio allievo di Victor Bertin, ad avere influenza sulla formazione pittorica del figlio. A diciannove anni Daubigny compì il tradizionale viaggio in Italia e al suo ritorno a Parigi lavorò come restauratore di quadri al Louvre. Entrò poi nell'atelier di Paul Delaroche (1797-1856) e visse per un periodo della sua vita illustrando libri e periodici e pubblicando le sue xilografie di vedute. Nel frattempo, si dedicò anche alla pittura esponendo, sin dal *Salon* del 1838, paesaggi ad olio ma «è solo dopo il contatto con i pittori di Barbizon e, più tardi, il suo incontro con Corot, che Daubigny abbandonò i quadri di atelier e cominciò a lavorare interamente in *plein air*»[160]. Nel 1843 l'artista fece il suo primo arrivo a Barbizon, luogo in cui ritornò poi a più riprese, alloggiando sempre alla famosa locanda Ganne. C'è però da dire che la foresta di Fontainebleau non fu il suo soggetto preferito, in quanto per tutta la sua carriera rivolse particolare attenzione

[159] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 76.
[160] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 137. Traduzione mia.

all'acqua, tanto che Daubigny venne definito «il pittore dell'acqua»[161]. Passò infatti moltissimi anni a dipingere sulla Senna e sul fiume Oise, costruendosi addirittura una barca, nominata *Botin*, che attrezzò e utilizzò come studio galleggiante. Interessante notare come, ben quindici anni dopo, l'impressionista Monet (1840-1926), che conobbe di persona Daubigny, fece la stessa cosa. Nell'estate del 1852 Daubigny incontrò Corot nel Morvan e i due partirono insieme alla volta del Dauphiné, antica provincia francese. Qui Daubigny dipinse quadri in cui ricorrevano il mulino e la chiusa di Optevoz, le valli di Isère e lo stagno di Gylieu[162]. I quadri *Primavera* (1857) e *Stagno di Optevoz* (1855), esposti al Salon del 1857, lo portarono ad ottenere il pieno riconoscimento delle sue doti da paesaggista "naturale"[163]. Daubigny visitò anche le coste della Manica e nel 1866 fece un viaggio in Inghilterra. Nel 1868, in quanto membro della giuria del *Salon*, Daubigny fece ammettere tutti i quadri degli impressionisti. Nel 1870, durante la guerra, si rifugiò a Londra dove fece la conoscenza di Monet, con cui compì un viaggio l'anno successivo in Olanda. Daubigny morì a Parigi nel 1878, lasciando però in eredità le sue doti e le sue ricerche artistiche al figlio Karl Daubigny (1846-1886) il quale, seguendo le orme e gli insegnamenti del padre, passò l'intera vita a dipingere.

Dal punto di vista artistico Charles-François Daubigny si distingue molto dagli altri Barbizonniers, sia per il modo di dipingere che per i risultati ricercati nelle opere. Daubigny si propose di riportare nei quadri quei toni vivi che la natura gli presentava agli occhi, dal momento che lui stesso sosteneva che «non dipingiamo mai abbastanza chiaro»[164]. La sua decisione di non lavorare più dalla riva ma di usufruire del suo studio galleggiante per dipingere la natura stando direttamente negli specchi d'acqua, derivò dalla convinzione che i mutevoli riflessi dell'acqua gli permettessero di cogliere quei colori vivi tanto voluti[165]. Non solo, il lavoro dalla *Botin* gli consentiva di avere un punto di vista, una prospettiva e una distanza diverse dalla natura rispetto a quelle abituali, modificando in parte le forme[166]. Sebbene Daubigny abbia condiviso con il gruppo di Barbizon le amicizie, i soggiorni alla locanda Ganne, la rappresentazione dei più bei posti della foresta di Fontainebleau e l'amore verso per la pittura dal vivo, è più di consueto

---

[161] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 55. Traduzione mia.
[162] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 139.
[163] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, cit., p. 90.
[164] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 56. Traduzione mia.
[165] Ivi, p. 57.
[166] Ibidem.

visto come un precursore dell'impressionismo. Due sono i motivi alla base di ciò: la chiara luminosità sempre riportata nei suoi quadri e la velocità d'esecuzione, con una volontà di annotare rapidamente il reale sulla tela[167]. Non è un caso se molti critici abbiano usato la parola impressione in riferimenti alle sue opere, come nel caso di Théophile Gautier (1811-1872) che scrisse «è davvero un peccato che un paesaggista dal sentimento così vero, così giusto e così naturale, si accontenti di un'impressione… i paesaggi del Signor Daubigny offrono solo tocchi di colori giustapposti»[168]. Si può quindi dire che «il modo di dipingere di Daubigny, spontaneo, sincero, senza artifici, marca bene il passaggio tra i paesaggisti di Barbizon e gli impressionisti, loro eredi diretti.»[169]. Il quadro di seguito riportato *Le Carrefour du Nid de l'Aigle* (1843-44; Fig. 21) venne realizzato da Daubigny durante il suo primo soggiorno a Barbizon e fu di fatto la sua prima opera raffigurate la foresta di Fontainebleau esposta all'esposizione del *Salon*, tenutasi nel 1844.

Fig. 21, C. F. Daubigny, *Le Carrefour du Nid de l'Aigle*, 1843-44

Abbiamo qui analizzato le diverse personalità che trovarono a Barbizon e nella foresta di Fontainebleau un luogo comune in cui dipingere la natura e in cui scambiare le proprie idee artistiche. Nel prossimo paragrafo andremo invece a vedere nello specifico colui che più di tutti fece di questi posti la propria casa, che si impegnò per preservare l'ambiente naturale della foresta e che non si stancò mai di dipingerne i maestosi alberi: Théodore Rousseau.

[167] Ivi, p. 56.
[168] Ibidem.
[169] C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, cit., p. 89.

2.2 Vita e opere di Théodore Rousseau

Théodore Rousseau è il pittore più importante della Scuola di Barbizon in quanto ne viene considerato il maestro, nonché colui che, meglio di tutti, ha saputo riportare la filosofia artistica del gruppo e il profondo legame tra arte e natura, tramite le sue opere.

Fig. 22, Fotografia di Théodore Rousseau

Pierre-Étienne-Théodore Rousseau (Fig. 22) nacque a Parigi, al numero 4 della Rue Neuve St. Eustache, il 15 aprile 1812. Fu figlio unico di una famiglia borghese che godeva di un'ottima posizione sociale grazie al lavoro del padre come commerciante nel settore della sartoria. La madre, cagionevole di salute, si occupò sempre della casa e nei suoi confronti Rousseau provò «il rispetto più deferente e un attaccamento appassionato»[170] per tutta la vita. Théodore frequentò una scuola ad Auteuil ma la sua inclinazione artistica si fece presto sentire. Questa attitudine per la pittura risiedeva forse nei geni della famiglia, che tra i suoi membri contava già alcuni artisti. Un suo bisnonno era stato "doratore delle attrezzature del Re"[171] e aveva stretto un forte legame con i pittori della casa di sua maestà, mentre suo zio Colombet, morto in esilio in India, era un ritrattista. Fu però soprattutto il secondo cugino di sua mamma, un certo Pierre Alexandre Pau, paesaggista conosciuto per dipingere costantemente degli asini nelle sue opere, a dare il giusto appoggio e la spinta inziale a Théodore Rousseau. Il piccolo Rousseau passava

[170] A. Sensier, *Souvenir sur Th. Rousseau*, Libraire-Éditeur, Parigi 1872, p. 9.
[171] J.W. Mollet, *The painters of Barbizon : Millet, Rousseau, Diaz*, hansebooks, 2020 (originariamente pubblicato nel 1890), p. 48.

infatti le sue vacanze dallo "zio Pau"[172], come lui lo chiamava, e copiava tutti i suoi quadri, dipingendo però sempre anche parte dell'ambiente in cui le opere erano appese e dimostrando fin da subito di saper riprodurre e rendere le sensazioni dell'atmosfera, capacità che, disse Sensier, non venne insegnata all'artista ma proveniva dal suo istinto[173]. All'età di dodici anni Théodore venne mandato a lavorare come segretario nella segheria del signor Marie, amico di famiglia, per sviluppare capacità gestionali e lavorative. La fabbrica si trovava nella regione della Franca Contea, in quanto ricca di boschi da sfruttare, e fu proprio qui che nacque in Rousseau un profondo amore per le foreste, luoghi solenni in cui amava perdersi per ammirare la grandezza della natura e produrre, fin da subito, disegni e abbozzi. È proprio da quest'esperienza che si fece sentire in lui un'attrazione per questi ambienti che lo portò poi a scegliere, per lunghi anni, la foresta di Fontainebleau come luogo di lavoro prediletto. La segheria fallì e, tornato a Parigi, Rousseau venne mandato dal padre a studiare in una scuola politecnica per diventare ingegnere civile. Egli sognava però la pittura e per dimostrare a sé e alla propria famiglia di poter investire in una carriera artistica, decise di andare a Montmartre dove, in pochi giorni, produsse una piccola opera, considerata come uno dei primi lavori originali di Rousseau. La parola finale spettava però al cugino Pau, l'unico in grado di valutare se effettivamente c'era un potenziale: dopo aver seguito per qualche tempo Théodore nei suoi disegni, nei suoi studi e nelle sue opere, decise di proporre ai genitori di fargli seguire la sua predisposizione artistica e di mandarlo presso l'atelier di Rémond (1795-1875), vecchio allievo di Victor Bertin e vincitore del *Prix de Rome* nel paesaggio storico. Rousseau passò diversi anni a studiare presso Rémond ma non venne mai influenzato dalla sua visione molto più classicista del paesaggio, tanto che quando il maestro gli propose di partecipare al *Prix de Rome*, lui si rifiutò. Preferiva andare a disegnare e fare abbozzi a Compiègne e Bas-Meudon, oppure, quando il tempo non gli permetteva di stare all'aperto, si rifugiava al Louvre per copiare le opere di grandi artisti del passato, come ad esempio Van Goyen[174]. Trascorreva le domeniche presso l'école buissonière a Saint-Cloud o a Sèvres e per un periodo frequentò anche l'atelier di Guillon Lethière (1760-1832) per studiare la pittura di figura. Nel giugno 1830, all'età di diciott'anni, Théodore Rousseau decise di lasciare Parigi per dirigersi verso le montagne di Auvergne, dove

[172] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 102. Traduzione mia.
[173] Ivi, p.103.
[174] Ivi, p. 105.

avrebbe potuto ritrovare una natura quasi incontaminata. Qui, tra valli, cascate, grandi rocce e foreste, produsse una grande quantità di studi e composizioni ricche di dettagli, in cui cercava di far trasparire l'atmosfera del posto. Riprendendo le parole di Sensier, possiamo dire che questo fu il momento in cui Rousseau «rompe con la tradizione scolastica; egli comprende che l'arte è tutta nel gioco della luce, nel *Fiat lux*, sul silenzio e le ombre degli elementi»[175]. Ritornato nella città natale, Théodore Rousseau fece vedere i suoi studi a Rémond, il quale giudicò quei paesaggi come «il lavoro del delirio»[176], ma essi vennero apprezzati da Ary Scheffer, un pittore di Dordrecht molto famoso a Parigi a quel tempo, il quale decise di appenderli nel suo studio, iniziando così a far conoscere il nome di Rousseau come uno dei primi importanti pittori della scuola naturalista del 1830[177]. Il 1831 è una data importante per Théodore Rousseau, in quanto è l'anno in cui inviò ed espose per la prima volta un suo quadro al *Salon*. In quell'occasione presentò *Site d'Auvergne*, un paesaggio che ebbe dei riscontri positivi da parte degli altri giovani pittori che, come lui, guardavano alla rappresentazione più vera della natura ed erano contrari alla convenzionale composizione del quadro[178]. Nel 1833 partecipò di nuovo al *Salon* con il quadro *Les Côtes de Granville*, un'opera dal realismo sensazionale che portò a considerare Rousseau come uno dei più bravi paesaggisti del tempo. Il quadro venne acquistato nello stesso anno da Henri Scheffer e venne successivamente ripresentato al pubblico nell'Esposizione Universale del 1855, in seguito alla quale finì in una collezione in Russia. Nel novembre 1833 Théodore Rousseau si recò per la prima volta nella foresta di Fontainebleau, rimanendovi per 4 mesi, durante i quali soggiornò a Chailly. L'artista rimase affascinato dalla grandezza degli alberi e dalla bellezza della natura e ciò lo possiamo dedurre dalle sue stesse parole che ci vengono riportare da Alfred Sensier in *Souvenir sur Th. Rousseau*:

> Potevo sentire la voce degli alberi; le sorprese dei loro movimenti, la loro varietà di forme e perfino la loro singolarità di attrazione verso la luce, mi avevano tutto d'un tratto rivelato il linguaggio delle foreste. Tutto quel mondo di flora che vive in silenzio di cui io intuivo i segni, di cui io scoprivo le passioni; io volevo conversare con loro e potermi dire, attraverso quest'altro linguaggio della pittura, che avevo fatto centro sul segreto della loro grandezza.[179]

Al *Salon* del 1834 inviò il quadro *Edge of a wood, Compiègne*, con cui vinse una medaglia di terza classe e che venne in seguito acquistato da Duca di Orleans. A questo punto è

---

[175] A. Sensier, *Souvenir sur Th. Rousseau*, cit., p. 21. Traduzione mia.
[176] J.W. Mollet, *The painters of Barbizon : Millet, Rousseau, Diaz*, cit., p. 53.
[177] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 106.
[178] Ivi, p. 108.
[179] A. Sensier, *Souvenir sur Th. Rousseau*, cit., p. 52. Traduzione mia.

rilevante mettere in luce che dopo la partecipazione del 1834, Théodore Rousseau dovette aspettare ben dodici anni prima di riuscire a far ammettere di nuovo una propria opera al *Salon*. I continui rifiuti da parte della giuria, che gli valsero il nome di "Le grand Refusé"[180] (ossia "il grande rifiutato"), furono in parte dovuti alle ragioni già discusse nel precedente capitolo, ma c'è da riconoscere anche un accanimento personale dovuto all'amicizia di Rousseau con Théophile Thoré. Thoré (1807-1869) fu un giornalista e un critico d'arte sempre pronto a spendere parole elogiative verso le opere di Théodore Rousseau, diventando poi uno dei maggiori sostenitori della Scuola di Fontainebleau. Théophile Thoré fu però anche un uomo dalle forti tendenze rivoluzionarie che non aveva paura di scrivere apertamente le proprie idee e ciò lo portò ad avere problemi con le autorità e ad essere esiliato nel 1848. L'intimo legame che si era da subito creato tra Rousseau e Thoré non era ovviamente ben visto dalla giuria del *Salon*, che rappresentava una delle classiche istituzioni contro cui si stava rivolgendo l'invettiva rivoluzionaria. Il continuo respingimento delle sue opere pesò non poco a Théodore Rousseau, che con il passare degli anni divenne sempre più indisposto e amareggiato, nonostante potesse comunque contare sull'appoggio e sull'ammirazione di molti artisti del suo tempo. Nel 1834 Rousseau andò in Svizzera e nel massiccio del Giura dove, passando il proprio tempo all'aperto insieme all'amico Lorentz, diede vita a tantissimi schizzi e disegni. Tra questi figura il primo abbozzo di *La Descente des Vaches*, un quadro di grandi dimensioni che dipinse solo una volta ritornato a Parigi, tra il 1835 e 1836, all'interno dello studio di Ary Scheffer, in quanto il suo, posto nella soffitta di una casa in Rue Taitbout, non era abbastanza spazioso ed illuminato. Il quadro venne inviato al *Salon* del 1836 ma rifiutato, soprattutto per l'opposizione di un potente membro della giuria, Bidault, rappresentate della vecchia scuola neo-classica[181]. In questo periodo le opere di Rousseau poterono comunque essere viste e apprezzate agli occhi di tanti altri pittori grazie proprio ad Ary Scheffer, che li esponeva nel proprio studio. Tra il 1837 e il 1840 Théodore Rousseau fece frequenti soggiorni a Barbizon, diventando cliente assiduo della locanda Ganne. La magnificenza della foresta di Fontainebleau non smetteva di ammaliarlo, e la tranquillità che in essa trovava era diventata il suo rifugio preferito:

Il silenzio è d'oro. Quando ero nel mio osservatorio a Belle-croix, io non ho osato muovermi dato che il silenzio mi stava aprendo un percorso di scoperte. Le famiglie del bosco erano allora in azione. Era il silenzio che mi permetteva, fermo come un tronco d'albero, di vedere i cerci nei loro nascondigli e quando facevano i bisogni, di osservare le abitudini dei roditori, delle lontre, delle salamandre, quei fantastici anfibi.

---

[180] A. Hoeber, *The barbizon painters: being the story of the men of thirty*, cit., p. 221.
[181] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 114.

Colui che vive nel silenzio, diventa il centro del mondo; ancora un po' e mi potevo immaginarmi come il sole di un piccolo creato, se i miei studi non mi avessero ricordato che facevo fatica a riprodurre un povero albero o un gruppo di giunchi.[182]

In questo periodo di lunghe permanenze a Barbizon, Rousseau conobbe Narcisse Diaz, un pittore che, come vedremo nel paragrafo a lui dedicato, ammirò fin da subito il modo di lavorare di Théodore e diventò una sorta di suo allievo nella foresta. Il loro fu un legame importante e sincero, in cui Rousseau dimostrò di essere sempre disponibile verso l'amico. Nel 1841 Rousseau andò a Monsoul, ai confini delle foreste dell'Isle-Adam, dove visse e lavorò con l'artista Jules Dupré. Quella con Dupré fu un'altra amicizia destinata a segnare in maniera rilevante la vita di Théodore, in quanto i due viaggiarono molto, in diversi parti di Francia, per lavorare gomito a gomito in *plein air*, aiutandosi a vicenda. Questa intima conoscenza fu però destinata a finire anni dopo a causa della gelosia di Rousseau, che vedeva in Dupré tutto quel successo che lui, nonostante la dedizione e la fatica, non riusciva ad ottenere. I rifiuti del *Salon*, infatti, rendevano la vita difficile per Rousseau che, sebbene nel 1843 si trovasse nel suo miglior periodo come pittore producendo dei veri capolavori, faceva fatica a vendere i suoi quadri e, anche quando ci riusciva, guadagnava una miseria. Malgrado ciò, non chiese mai aiuto ai suoi amici, in quanto il suo carattere non glielo permetteva, e visse una vita modesta. Il viaggio più importante intrapreso da Rousseau e Dupré fu quello del 1844 nelle Lande, durante il quale i due si stabilirono nella cittadina di Begars come punto centrale per visitare e lavorare in numerosi punti di interesse della regione, come le coste del Golfo di Biscaglia, le dune sabbiose di Guascogna e le pendici dei Pirenei. Qui Rousseau lavorò per un periodo in una sorta di monotono e grigiore perché «sentì così tanto la potenza del colore in questa regione, che inizialmente non si fidò a dipingere con una palette completa»[183]. Inoltre, nelle lande Théodore cominciò a produrre gli schizzi di *Marais dans le Landes*, uno dei suoi quadri più famosi. Nel 1845 Rousseau e Dupré tornarono a Parigi ma non potendo sopportare la vita di città ripartirono lo stesso anno, diretti nuovamente all'Isle-Adam. Qualche tempo dopo, in seguito a una delusione amorosa, Théodore Rousseau decise di ritirarsi nella sua solitudine a Barbizon dove, visti i frequenti soggiorni, aveva acquistato una piccola casa con poche stanze in cui vivere e un fienile che convertì in uno studio dove poter lavorare. Nonostante dipingesse dal vivo, infatti, egli non si stancava mai di rifinire le sue opere all'interno dello studio. Le zone della foresta di Fontainebleau

[182] Ivi, p. 120.
[183] Ivi, p.122.

preferite da Rousseau erano: il Bas-Bréau, le Ecouettes, le gole d'Apremont, lo stagno di Evées e di Corneilles, Clairbois, l'altopiano di Bellecroix, la pianura di Macherin, la Reine-Blanche e le gole di Franchard, tutti luoghi che troviamo nei suoi schizzi e nelle sue opere[184]. Proprio a Barbizon, nel 1846, Rousseau e Millet fecero la loro prima conoscenza, che si trasformò molto lentamente nel tempo in un legame di profonda confidenza, sincerità e sostegno reciproco.

Con l'avvento della rivoluzione cambiarono molte cose anche in ambito artistico e nel 1848, come sappiamo già dal precedente capitolo, tra i membri della giuria del *Salon*, che da quell'anno venne scelta tramite elezione, figurò anche Rousseau, sebbene lui non avesse partecipato con alcun quadro. Si può pensare che un artista come Rousseau, maltrattato e sempre escluso dalla commissione di quest'esposizione annuale, una volta trovatosi lui stesso nei panni della giuria, potesse riscattarsi comportandosi allo stesso modo con gli altri. È invece da sottolineare che Théodore Rousseau fece esattamente l'opposto e, insieme agli altri membri, cercò di giudicare con clemenza e merito i partecipanti. Sempre in quell'anno, inoltre, la Repubblica, nel tentativo di fare ammenda della maniera con cui per anni erano stati trattati numerosi artisti, decise di commissionare delle opere ad alcuni di essi, tra cui Rousseau e Dupré, pagandoli 4.000 franchi ciascuno. In quell'occasione Rousseau realizzò l'opera *Coucher du Soleil*, successivamente esposta al *Salon* del 1850-51. Il 1848 riserva un'altra sorpresa: da quest'anno in poi Théodore Rousseau condivise la sua vita con una donna originaria della Franca Contea che, sebbene non divenne mai ufficialmente sua moglie, amò e rispetto rimanendole sempre accanto, anche nei momenti più difficili e di malattia. Da questo momento Rousseau si stabilì definitivamente a Barbizon, potendo così lavorare ininterrottamente nella sua amata foresta di Fontainebleau. Nel 1849 partecipò al Salon con tre quadri, tra cui *Lisière de Forêt*. In quell'anno Jules Dupré e Raffet ricevettero la Legione d'Onore mentre lui, con profondo rammarico, dovette accontentarsi di una medaglia di prima classe. Nel *Salon* successivo, quello del 1850-51, la situazione non migliorò e il colpo fu ancora più duro da incassare per Rousseau: all'apertura dell'esposizione il suo quadro venne spostato in una posizione meno onorevole[185] e di nuovo mancò la nomina di cavaliere della Legione d'Onore, che spettò a Diaz. Per comprendere quanto furono sottovalutate le opere di Rousseau fino a quel momento, basta soffermarsi sul seguente episodio. Nel 2 marzo del

[184] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., pp. 101-02.
[185] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 131.

1850 Théodore Rousseau tenne una vendita di ben 53 quadri che erano rimasti finora solo nelle sue mani. Da essa ricavò 15.700 franchi che, togliendo le spese da lui sostenute, diventarono 8.000; ciò significa che ciascuna opera venduta gli valse sole 6 sterline, una vera e propria miseria[186]. Dopo i bocconi amari che aveva dovuto inghiottire, Rousseau si era ripromesso di non partecipare più al *Salon* ma, dopo l'esplicita richiesta del direttore del Museo, ritornò sui suoi passi e inviò al *Salon* del 1852 tre magnifiche tele. C'è da dire che tra il 1850 e il 1855 Rousseau si trovò nella sua forma più smagliante a livello pittorico, sfornando un capolavoro dopo l'altro e finalmente, nel 1855, le cose cambiarono in meglio per l'artista. Quello fu l'anno dell'Esposizione Universale, un'occasione di vero e proprio riscatto sia per Rousseau, che per la prima volta venne artisticamente ammirato da un pubblico ampio, sia per la Scuola di Barbizon, che riuscì finalmente ad essere apprezzata e a imporsi nel panorama pittorico[187]. Anche a livello economico la fortuna girò dalla parte dell'artista, che non dovette più preoccuparsi eccessivamente delle finanze troppo scarse. Negli anni successivi Théodore Rousseau cavalcò l'onda del successo ma presto le cose iniziarono a peggiorare. Il principio della lunga e degenerante malattia della sua compagna di vita, la morte del figlio del suo caro amico Diaz, un nuovo periodo di instabilità economica: tutte cattive notizie che gravarono sulle spalle di Rousseau. Nel 1860 Théodore andò con la compagna in Franca-Contea, nella vana speranza di un miglioramento delle sue condizioni di salute, e nello stesso anno fece un breve soggiorno a Neuchatel, in Svizzera, insieme a Millet. Gli schizzi fatti dal vivo diventarono quadri nei mesi successivi e Rousseau decise di venderli all'Hotel Drouot il 7 maggio 1861, ricevendo alla fine soli 15.000 franchi[188]. Tornati a Barbizon la salute della "moglie" continuò a peggiorare e l'artista decise che sarebbe stato meglio mandarla in Franca-Contea, mentre lui rimase a Barbizon condividendo la casa con il vecchio amico Vallardi. Le disgrazie continuarono e quando Rousseau lasciò il villaggio per andare a trovare la moglie, l'amico si suicidò, facendo sprofondare il pittore in enormi sensi di colpa. Nel 17 maggio 1863 Théodore vendette all'asta diciassette quadri, dai quali ricavò 14.866 franchi, una somma che lo soddisfò e grazie alla quale poté acquistare delle stampe giapponesi[189]. Nel frattempo, anche la sua salute iniziò a peggiorare ma fortunatamente

[186] J.W. Mollet, *The painters of Barbizon : Millet, Rousseau, Diaz*, cit., p. 69.
[187] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 134.
[188] J.W. Mollet, *The painters of Barbizon : Millet, Rousseau, Diaz*, cit., pp. 77-78.
[189] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 139.

poteva contare sul sostegno dei due suoi più grandi amici, Diaz e Millet. Nel 1865 Rousseau ricevette un importante commissione: il principe Demidoff, un ricco russo, incaricò lui, Duprè, Corot e Fromentin per la realizzazione di grandi dipinti con cui decorare la sala da pranzo, promettendo in cambiò 10.000 franchi per ciascun pannello. Rousseau impiegò due anni per il completamento di questo lavoro, un periodo di tempo decisamente lungo, ma che ebbe come risultato *Coucher de Soleil* e *A Spring Day*, due illustrazioni di grande qualità nonostante la cattiva salute sua e della compagna[190]. Il 1867 riservò a Théodore Rousseau l'ennesimo smacco, quello definitivo, una sorta di colpo di grazia da cui non si risollevò più. In quell'anno si tenne l'Esposizione Universale e Rousseau, su elezione degli artisti, ricoprì l'incarico di presidente di giuria, ma mentre gli altri colleghi videro aumentare il proprio grado di onorificenza diventando "Ufficiali" della Legione d'Onore, Théodore venne ignorato, rimanendo, come per gli ultimi venticinque anni, un semplice "Cavaliere" della Legione d'Onore. La rabbia e la gelosia dell'artista, a cui per carattere era sempre stato incline, arrivarono al culmine e fu probabilmente questo forte senso di risentimento a causargli un attacco di paralisi nel mese di agosto. Da quel momento le cose peggiorarono, molti amici andarono a trovarlo, Millet gli fu sempre vicino e lui, nonostante altri episodi di paralisi e la fatica anche nel parlare, continuò a tracciare con la matita dei paesaggi[191]. Rousseau si spense il 22 dicembre 1867 nella sua casa a Barbizon e di questo tragico momento parla Millet in una sua lettera indirizzata a Sensier per informarlo dell'accaduto:

> Sono tremante e sopraffatto. Il nostro povero Rousseau è morto questa mattina alle nove. La sua lotta contro la morte è stata molto dolorosa. Spesso cercava di parlare, ma le sue parole erano soffocate in un rantolo nella sua gola. Fai sapere della morte a chi pensa debba esserne a conoscenza. Tillot ha telegrafato Besançon. Io, nel frattempo, scrivo a Silvestre.[192]

Rousseau venne sepolto nel cimitero di Chailly e la profonda intimità con Millet si fece sentire anche in questo triste momento, dato che fu quest'ultimo ad occuparsi di tutto e a prendersi cura della compagna dell'amico, che morì nel febbraio nel 1869.

Dopo aver ripercorso la vita di Théodore Rousseau è importante soffermarsi anche sul metodo di lavoro e su alcune sue opere. La caratteristica da cui si deve partire, in quanto perno centrale di tutta la sua pittura, è l'estrema e quasi ossessiva attenzione verso i dettagli. Partendo da un'accurata osservazione della natura, egli si dedicava alla «minuta rappresentazione di ogni più piccolo particolare del vero»[193] mostrando una «dedizione

---

[190] Ivi, p. 142.
[191] Ivi, pp. 145-46.
[192] Ivi, pp. 146-47.
[193] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, cit., p. 14.

così esasperatamente coscienziosa della realtà, che ha qualcosa di profondamente commovente e patetico»[194]. Tipico di Rousseau era che egli non considerava mai finite le proprie opere, poiché era sempre insoddisfatto del risultato, e ciò lo spingeva ad apportare continui cambiamenti o modifiche anche a mesi o anni di distanza. I suoi amici, ed in particolare Jules Dupré, dovettero addirittura trovare degli stratagemmi per togliergli i quadri dalle mani e fargli comprendere che, così facendo, stava commettendo un errore. Esempio di questa tendenza perfezionista di Rousseau è il fatto che i tre quadri venduti a Frédéric Hartmann *Le Four communal*, *La Ferme* e *Le Village de Becquigny*, entrarono effettivamente nella collezione di quest'ultimo solo dopo la morte dell'artista, che per lungo tempo li tenne nel suo studio cercando di dargli dei toni più chiari, una nuova luminosità o una fattura più morbida[195]. Nelle sue opere Rousseau trascurava il primo piano trattando il soggetto dentro l'orizzonte[196] e, tramite toni vividi, cercava di descrivere la relazione della luce con il colore, reso per piccoli tocchi, offrendo all'osservatore «un mondo di sensazioni visive»[197]. Rousseau considerava l'armonia come fondamento del quadro e i colori erano funzionali al suo raggiungimento. La tavolozza utilizzata da Théodore era molto semplice e osservandola Sensier individuò e descrisse, all'interno del suo scritto *Souvenir sur Th. Rousseau,* tre principali gruppi di colori: i bianchi e i loro derivati, ossia i gialli; i rossi e i loro derivati, ossia i marroni; i neri e i loro derivati, ossia i blu[198]. Importanti erano anche le diverse tonalità di verde utilizzate dall'artista, che con la loro potenza vennero considerate una vera conquista della pittura naturalista[199]. Per ottenere una resa finale di maggiore effetto e avere dei quadri dai colori ancora più vivi e dall'assoluta brillantezza, Rousseau utilizzò frequentemente il bitume. Egli venne introdotto a questa pratica da Ary Scheffer e si diffuse poi tra tutti i Barbizonniers. Facile da stendere e da manipolare sulla tela, il bitume seduceva per il risultato finale che produceva sul quadro, ma Rousseau era ignaro dei pericoli che il suo utilizzo nascondeva. Il bitume infatti, con il tempo, rovina in modo permanente il quadro e mescola i colori in superficie, rendendo difficile la lettura del soggetto dipinto[200]. Il quadro di grandi dimensioni *La Descente des Vaches*, realizzato da Théodore Rousseau,

---

[194] *Ibidem*.
[195] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., pp. 183-84.
[196] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 39.
[197] Ivi, p. 60. Traduzione mia.
[198] A. Sensier, *Souvenir sur Th. Rousseau*, cit., pp. 200-01.
[199] Ivi, p. 25.
[200] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., pp. 113-14.

è fortemente deturpato proprio a causa dell'uso di bitume[201]. Per completare quest'ampia visuale sui modi pittorici di Rousseau, non si può tralasciare la sua passione per gli alberi, maestose creature che lo hanno ammaliato per tutta la vita; non a caso fu il pittore della Scuola di Barbizon che più di tutti si dedicò alla loro rappresentazione, cercando di coglierne l'essenza e di trasporla sulla tela. Tanti gli schizzi, i disegni e i dipinti fatti dal vivo, in cui cercava di riportare fedelmente ogni ramo, ogni foglia, ogni segno sul tronco di quegli alberi che sono stati, per tanti anni, la sua compagnia preferita all'interno della foresta di Fontainebleau. È in una lettera scritta nel 1863, che Rousseau esplica chiaramente qual è il modo corretto di rappresentare un albero e più in generale quando si può parlare di un'opera di qualità:

É una buona composizione quando gli oggetti rappresentati non sono ì solamente come sono, ma quando essi contengono, sotto un'apparenza naturale, i sentimenti che hanno smosso nella nostra anima. Se contestiamo il fatto che gli alberi abbiano il potere di pensare, in ogni caso possiamo permettere che essi possano farci pensare. In cambio di tutta la modestia di cui fanno so per elevare i nostri pensieri e idee, dobbiamo loro come ricompensa delle loro buone qualità, non la libertà arrogante o lo stile pedante e classico, ma la sincerità di una riconoscente attenzione nella riproduzione del loro essere e delle potenti sensazioni che risvegliano in noi. Ci chiedono solo tutti i pensieri che ci forniscono e noi non dovremmo sfigurarli, non dovremmo privarli dell'aria che richiedono così tanto. Essi ci chiedono solo pietà in quello che noi chiamiamo modellare, che solitamente consiste nel colorare una parte in nero-blu e l'altra in una mescolanza di semitinte. Essi desiderano solo sollievo, quello che è comune a loro e che prendono in prestito dall'aria. In questa condizione loro sapranno supportare la critica che li trova piatti e tagliati fuori nell'esaminarli come escrescenze isolate e separate e come se si numerassero i loro profili e accenti. Loro si considereranno veramente modellati nell'aria se il quadro appare pieno di atmosfera. Per amor di Dio e come ricompensa per la vita che ci ha donato, cerchiamo di fare in modo che nelle nostre opere la manifestazione della vita sia il nostro primo pensiero; facciamo respirare un uomo e facciamo veramente vegetare un albero. Colui che sa come far vivere un uomo è un dio, ma colui che può solo organizzare con gusto alcuni contorni di colore giglio e rosa, manifesta abbastanza arte solo per un tappezziere o un profumiere.[202]

I quadri di Théodore Rousseau non lasciano «nessuna sensazione attiva, nessun entusiasmo, nemmeno una tendenza strettamente emozionale»[203] ma, al contrario, danno una sensazione di solitudine.

Segue ora l'analisi di alcune opere, partendo da una tela in cui si può vedere applicato, in modo chiaro, quanto appena detto, per poi continuare con gli altri quadri in ordine cronologico.

---

[201] *Ibidem*.
[202] Ivi, pp. 158-59.
[203] Ivi, p. 160.

Fig. 23, T. Rousseau, *Groupe de chênes, Apremont*, 1855 circa

Il quadro *Groupe de chênes, Apremont* (1855; Fig. 23) può essere preso come modello esemplificativo delle modalità pittoriche di Rousseau e di come egli soleva comporre le proprie opere nella foresta di Fontainebleau. Analizziamo quindi la tela, realizzata dall'artista nel 1855 circa, nella zona delle Gole di Apremont. Gli alberi, in questo caso posti proprio al centro del quadro, sono gli unici veri soggetti per l'artista, che concentra tutta la sua attenzione e il suo pennello su di loro. Grazie ai numerosi studi fatti dal vivo, immerso nella natura, Rousseau riesce a conferire alle piante un grande senso di realtà, rendendo anche riconoscibili le diverse specie di alberi. Le chiome, che si impongono agli occhi dell'osservatore, acquisiscono anche nel quadro un loro volume, dando l'idea di occupare realmente uno spazio tridimensionale pur trovandosi su una superficie bidimensionale. La presenza umana, qui rappresentata da un mandriano che sorveglia un gruppo di vacche al pascolo, passa quasi inosservata, proprio perché nella mente dell'artista è superflua. Come sempre accade nei suoi quadri, le piccole dimensioni rispetto agli alberi e i colori utilizzati, fanno confondere l'uomo nella natura. La luce di un sole estivo del primo pomeriggio, fa sì che gli alberi proiettino le proprie ombre vicino a loro nel terreno e fa risaltare le diverse tonalità di verde utilizzate dall'artista per creare il manto erboso. Avvicinandosi al quadro si può inoltre notare, in particolare nel fogliame e nell'erba, la tipica pennellata di Théodore Rousseau a piccoli tocchi.

Fig. 24, T. Rousseau, *Avenue des Châtaigniers*, 1837-42

Vero capolavoro di Théodore Rousseau, *L'Avenue de Châtaigniers* (1837-42; Fig. 24) venne dipinto a partire dal 1837 e rappresenta uno dei due principali viali che conducevano alla residenza di famiglia del Signor Leroux, amico dell'artista. É un quadro interessante da analizzare perché gli aneddoti ad esso connessi offrono la possibilità di comprendere ancora meglio non solo le capacità pittoriche di Rousseau, ma anche il suo carattere da artista. Questo olio su tela ci mostra un viale in cui i castagni fanno da padroni e la venerazione di Rousseau verso questi giganti vegetali traspare dalla pittura. Proprio osservando gli alberi dipinti si può ben notare che ognuno di essi «vi trovava i suoi rami, le sue ricadute, le sue divisioni in ramoscelli, i suoi gruppi di fogliame e ogni tronco isolato confondeva la sua testa, le sue braccia e le sue profusioni di vita dentro un tutto omogeneo e ombroso»[204]. L'opera venne realizzata con una serie di passaggi che di seguito vedremo e che sono la prova della laboriosità impiegata da Rousseau per la creazione dei suoi quadri. In prima battuta Rousseau fece un disegno molto dettagliato in carboncino su tela bianca, poi ripassato interamente con una penna ad inchiostro giallastro[205]. La tela venne poi inizialmente dipinta con colori lucidi trasparenti in una sorta di potente monocromo e i tronchi degli alberi vennero realizzati con sorprendente realismo tramite un coltello da palette[206]. Inoltre, di volta in volta, Rousseau cambiò gli accordi cromatici del quadro, rendendo i colori sempre più splendenti e facendo rimanere a bocca aperta l'amico Leroux. L'artista dovette continuare e terminare il quadro al chiuso perché, quando si trovava all'aperto, si perdeva per intere ore nell'ammirazione della

[204] Ivi, p. 104.
[205] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 150.
[206] *Ibidem*.

natura, trovando sempre nuovi particolari e non riuscendo così a finire l'opera. Una volta portata a Parigi, la tela riscosse successo, ma venne rifiutata dalla giuria del *Salon* del 1837, scatenando le proteste di molti pittori. *L'Avenue de Châtaigniers*, tramite la benevolenza del Direttore di Belle Arti M. Cavé, ebbe il suo riscatto e finì nelle mani del Direttore del Museo Reale sottoforma di un'ufficiale commissione di 2.000 franchi. Poco dopo però, Rousseau si pentì di tale scelta e, per paura che il suo quadro rimanesse per sempre nell'oblio di una stanza dimenticata da tutti, lo richiese indietro con una lettera nella quale diede come motivazione la risistemazione e lo sviluppo del quadro per renderlo di pubblico apprezzamento[207].

Fig. 25, T. Rousseau, *La forêt en hiver au coucher du soleil*, 1846-47

A dispetto di molti artisti che frequentavano Barbizon principalmente nelle belle stagioni, Rousseau mise in quel luogo le proprie radici, osservando la foresta di Fontainebleau nei suoi cambiamenti durante tutte le stagioni dell'anno. Per tale motivo è praticamente l'unico artista che non ci presenta solo alberi rigogliosa, ma che mostra, tramite le sue opere, anche i rami spogli e secchi dei rigidi inverni nella foresta. Questo olio su tela riportato in Fig. 25, mai finito da Théodore Rousseau e oggi conservato al Metropolitan Museum of Art, ne è la prova. Nel quadro l'artista usa colori molto scuri e tendenti al rosso, con la volontà di ricreare un tramonto visto nella zona del Bas-Bréau. Al centro sono presenti due uomini, difficili da notare perché, anche in questo caso, si perdono e si confondono con la natura, risultando quasi insignificanti in confronto alla sua maestosità.

[207] Ivi, pp. 118-19.

Fig. 26, T. Rousseau, *Sortie de forêt de Fontainebleau, soleil couchant,* 1849-50

Fig. 27, T. Rousseau, *Sortie de forêt de Fontainebleau, matin*, 1849-51

I due quadri, come intuibile anche dai titoli, mostrano esattamente la stessa veduta, la stessa parte di foresta, ma in due momenti diversi della giornata. Rousseau, infatti, amava infinitamente passare il proprio tempo nella foresta, a tutte le ore del giorno, e aveva perciò iniziato a prestare attenzione a come la luce cambiava e soprattutto a come essa faceva cambiare i colori. Si può certamente dire che in questo episodio Rousseau anticipò una modalità di lavoro poi sviluppata e ricorrentemente utilizzata dagli impressionisti. *Sortie de forêt de Fontainebleau, soleil couchant* (1849-50; Fig. 26), oggi conservato al Louvre, venne realizzato su commissione di Ledru-Rollin e pagato 4.000 franchi. Esposto al Salon del 1850-51, esso venne così commentato da Dorbec:

Il lirismo romantico raggiunge il suo apice tanto per il luccichio dei colori, quanto per la vitalità della vegetazione. Gli alberi questa volta sono stati disposti alla maniera antica, su entrambi i lati, come le quinte di una scena teatrale, sospesi nella parte superiore del quadro, come una frangia opulenta, facendo riemergere tutta la magia di questo effetto, che aumenta quando si illuminano i vapori di un acquazzone recente.[208]

In riferimento all'ultima riga c'è da dire che, in effetti, Rousseau amava andare a dipingere nella foresta di Fontainebleau dopo che aveva piovuto, quando il terreno era fradicio e le tinte degli alberi erano ravvivate[209]. *Sortie de forêt de Fontainebleau, matin* (1849-51; Fig. 27), conservato invece ora a Londra nella Wallace Collection, venne dipinto in un secondo momento, con la volontà di replicare il quadro precedente ma con una luce diversa, quella del sole che si leva nel cielo al mattino presto. I due quadri vennero esposti insieme all'Esposizione Universale del 1855 e ciò venne visto come «un evento nella storia della pittura. Per la prima volta appariva il concetto che la differenza della luce è un fenomeno sufficiente per distinguere due quadi, la cui forma è identica»[210].

Fig. 28, T. Rousseau, *Un Marais dans les Landes*, 1850

Quasi come fosse uno scherzo del destino *Un Marais dans les Landes* (1850; Fig. 28) un quadro che non ha nulla a che vedere con l'amata foresta di Fontainebleau, è l'opera di Théodore Rousseau che venne più universalmente apprezzata e l'unica a non sollevare alcuna critica, ma solo meriti. Il primo abbozzo venne realizzato dall'artista durante l'importante soggiorno nelle Lande insieme a Jules Duprè, ma il quadro che oggi possiamo vedere al Louvre venne dipinto nel 1850 e ritoccato negli anni successivi. Il paesaggio non manca di dettagli perché, tramite il pennello, Rousseau è stato in grado di

[208] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 135. Traduzione mia.
[209] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 60
[210] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 136. Traduzione mia.

riportare dall'erba rigogliosa e profusa della palude, alle vette innevate dei Pirenei sullo sfondo. Al centro della scena un pescatore, che si perde all'occhio dell'osservatore nell'immensità della natura, sta tornando a casa con le sue reti. Il cielo venne modificato da Rousseau in un secondo momento, aggiungendo nuvole e vapori grigi, per riempire uno spazio del quadro che lui considerava come troppo vuoto, quasi nudo[211]. L'opera venne esposta al pubblico in due occasioni: al *Salon* del 1853 e nell'Esposizione Universale del 1855.

2.3 Vita e opere di Narcisse Virgilio Diaz de la Peña

Investighiamo ora l'interessante figura di Diaz de la Peña, un uomo che affrontò sempre la vita con grande entusiasmo ed energia, nonostante la dura infanzia, le successive avversità della sua esistenza e la povertà. Per il gruppo di Barbizon, Diaz rappresentava una boccata di aria fresca, perché capace di portare gioia e positività in ogni momento.

Fig. 29, Fotografia di Narcisse Virgilio Diaz de la Peña

Narcisse Virgilio Diaz de la Peña (Fig. 29) nacque il 25 agosto 1808 a Bordeaux, da rifugiati spagnoli di Salamanca. Thomas Diaz de la Peña e la moglie Maria Manuelo Belasco stavano infatti scappando dalle autorità spagnole, per il coinvolgimento nella

[211] A. Sensier, *Souvenir sur Th. Rousseau*, cit., p. 221.

congiura contro il Re Giuseppe Bonaparte, ma il loro viaggio verso l'Inghilterra dovette arrestarsi molto prima, proprio per le condizioni della donna incinta e per la nascita del piccolo Narcisse Virgilio. Poco dopo, il padre si spinse da solo fino a Londra, alla ricerca di fortuna e una casa per la sua famiglia, ma le cose non andarono come pianificato e dopo tre anni morì in quella città, solo e lontano dai propri cari. Maria Manuelo Belasco si dimostrò, a quel punto, una donna forte: trovò lavoro come insegnante di lingue presso la famiglia di un uomo inglese e si trasferì insieme al figlio nei sobborghi di Parigi, a Sèvres. Purtroppo, morì anche lei molto presto, lasciando Diaz orfano a soli dieci anni. Di lui si prese cura un amico della madre, il Signor Michel Paira, ma il giovane Diaz si dimostrò fin da subito vivace e difficile da gestire. Vedeva la casa e la scuola come delle costrizioni e spesso andava nei boschi vicini, dove amava perdersi ad ammirare i tronchi e il ricco fogliame degli alberi. Anche in Diaz, quindi, come era successo a Rousseau, si fece sentire molto presto l'attrazione verso la natura e le sue maestose piante. Proprio una di queste scampagnate costò molto cara al ragazzo, che al tempo dell'accaduto aveva tredici anni. Addormentatosi sul prato nel bosco di Meudon, venne morso sul piede da un serpente velenoso che gli provocò un rigonfiamento di tutto l'arto inferiore. A causa di una negligente medicazione, la gamba andò in cancrena e gli venne amputata, costringendo Diaz a vivere il resto della sua vita con un arto di legno. A quindici anni iniziò a lavorare trovando posto nella manifattura di Sèvres, occupazione perfetta per un giovane dall'inclinazione artistica come lui. La sua formazione pittorica cominciò quindi come decoratore di porcellane, esattamente come era stato per altri due Barbizonniers, ossia Jules Dupré e Constant Troyon. In Diaz si notò da subito una mano capace e un'alta qualità di esecuzione. Per un periodo frequentò anche l'atelier di Souchon, direttore della Scuola di Belle arti a Lille, per prendere lezioni di disegno e di pittura. Tuttavia Souchon si rivelò troppo metodico per Diaz, che decise quindi di intraprendere la sua strada nella pittura, senza però essere ben formato nella composizione dei quadri[212]. A partire dagli anni '30 «sotto la suggestione del teatro romantico e dei temi di Victor Hugo»[213], che tanto amava, Diaz dipinse donne orientali negli harem, ninfe e bagnanti, diventando di fatto un pittore di scene orientali. Si può certo affermare che l'artista fu fortemente influenzato dall'Orientalismo, di cui il miglior rappresentante in pittura, al tempo, era senza dubbio Delacroix. Furono però anche altri i miti a cui Diaz si ispirò e tra di essi

[212] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 175.
[213] D. Durbé – A. M. Damigella, *La scuola di Barbizon*, cit., p. 91.

figurano Velasquez, Watteau e in particolare Correggio, di cui copiò spesso le opere che si trovavano al Louvre. A livello pittorico egli venne segnato anche da un'importantissima e profonda amicizia, quella con Théodore Rousseau. Il primo incontro di Diaz con Rousseau avvenne intorno al 1830-31, quando entrambi frequentavano la taverna "Le Cheval Blanc", ambiente che in orario serale si animava di artisti rivoluzionari. Sin da quei primi ritrovi di gruppo, Diaz ammirava Rousseau, anche se segretamente, e cercò sempre di avvicinarsi a quell'uomo dal carattere severo e distaccato. La prima partecipazione di Diaz al *Salon* risale al 1831, mentre nel 1835 dipinse *Battle of Medina*[214] che venne soprannominato dalla critica "battle of the broken paint-pots" (ossia "battaglia dei vasi di colore rotti") per via della massa di colori brillanti posti sulla tela senza una buona progettazione[215]. In quegli anni continuò a fornire al mercato quadri con Ninfe, Cupidi, donne che si bagnano in specchi d'acqua e immagini di Venere e Diana, non riuscendo però a ricavare molti soldi dalle vendite. Nel 1836, Narcisse Virgilio Diaz de la Peña si recò per la prima volta a Barbizon, più o meno nello stesso periodo di Théodore Rousseau. Lì, la sua ammirazione verso l'artista e verso i suoi quadri, che gli si rivelarono agli occhi in tutta la loro bellezza, crebbe sempre di più, fino a diventare adorazione. Diaz non riusciva a comprendere come Rousseau arrivasse a una tale resa della natura nei suoi quadri e, dato il carattere chiuso di quest'ultimo, iniziò a studiare di nascosto il suo modo di dipingere. La relazione tra i due artisti ci viene descritta anche da Alfred Sensier, in un importante passo:

> A volte Diaz, come attirato verso Rousseau, si trovava a pochi passi, dipingendo un tronco d'albero o una roccia muschiosa. Diaz si domandava come Rousseau avesse il dono di un simile splendore di materia, come avesse inventato i suoi verdi scintillanti e i suoi grigi sinistri. Egli credeva quasi ad un incantesimo, perché lui, così amante del colore, cercava l'eleganza e la forza dei toni degli studi di Rousseau, senza riuscirci. In un momento di svago, Diaz osò domandargli l'enigma della sua tavolozza. Quel girono fu un momento di audacia ma, per un appassionato come Diaz, fu anche l'ora delle scoperte. Rousseau si affrettò a indicargli come gonfiava, a un livello così vibrante, i suoi bei toni e le sue seducenti armonie e formulò al naif e grande futuro colorista l'uso del verde Smeraldo, del giallo di Napoli e alcune altre oneste vesciche che Diaz, senza consiglio e senza maestro, cercava istintivamente di sintetizzare.[216]

Rousseau, quindi, si dimostrò sempre meno diffidente nel tempo e si rese addirittura disponibile a spiegare a Diaz ciò che lui aveva imparato con il tempo, con tanta fatica e soprattutto con tanti studi fatti dal vivo. Insomma, Théodore Rousseau, sebbene più giovane di quattro anni, assunse la figura di vero e proprio maestro per Diaz. L'amicizia

---

[214] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 177.
[215] *Ibidem*.
[216] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 43. Traduzione mia.

tra i due si fece sempre più profonda ed era basata su uno scambio reciproco, in cui Diaz, dal suo canto, portava sempre gioia, allegria e riusciva a strappare un sorriso anche ad un uomo burbero come Rousseau.

A partire dal 1844 Diaz divenne sempre più conosciuto e apprezzato, partecipando frequentemente al *Salon* con una considerevole quantità di quadri. Nel *Salon* del 1844 vinse una medaglia di terza classe, nel 1845 vi partecipò con tre ritratti e in quello del 1846, in cui si guadagnò una medaglia di seconda classe, inviò una serie di quadri che mostravano la varietà delle composizioni in cui si cimentava, presentando «scene di foresta, ninfe e pezzi orientali e classici»[217]. Poi ancora, nel *Salon* del 1847 vennero esposte dieci sue opere e nel 1848 ben cinque tele mostrarono la sua maturità artistica e gli valsero una medaglia di prima classe. Si può perciò dire che dopo l'insegnamento di Rousseau, Diaz sbocciò definitivamente nella sua versione migliore di artista, sfornando opere sempre più ottimali dal punto di vista compositivo e pittorico. Nonostante tutte queste partecipazioni, la situazione economica di Diaz non era certo delle migliori, tanto che decise di fare una vendita dei propri lavori, la quale si dimostrò nuovamente poco prolifica, dato che i quadri con i prezzi più alti arrivarono solo a 600 franchi[218]. Nel *Salon* del 1850-51 ricevette l'onorificenza di Cavaliere della Legione d'Onore, ma il fatto che venne assegnata a lui e non al suo "maestro" Rousseau, il quale era stato ignorato per l'ennesima volta, lo fece infuriare. Alla cena organizzata per i nuovi ufficiale della Legione d'Onore, Diaz si alzò e davanti a tutti propose un brindisi: «A Théodore Rousseau, il nostro maestro dimenticato»[219], a cui tutti rimasero attoniti. Diaz andò poi a vivere per un periodo a Barbizon dove, come abbiamo detto, portò il buon umore, risa ed entusiasmo al legato gruppo di artisti. All'Esposizione Universale del 1855 Diaz presentò *Les Larmes du Veuvage*, un quadro che provocò la delusione e lo scontento di tutti, anche dei suoi amici artisti; realizzato dando ampio spazio all'immaginazione, esso manca di un buon disegno, progettazione e più in generale composizione, scatenando forti critiche[220]. Dopo il duro colpo, Diaz visse per un altro periodo nella foresta di Fontainebleau, mentre nel 1856 si costruì uno studio a Parigi, in Boulevard de Clichy, frequentato spesso dai suoi conoscenti più cari. Nel novembre del 1860 morì Narcisse-Emile, figlio venticinquenne di Diaz, che nella vita era poeta e pittore. Fu una perdita

[217] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 181. Traduzione mia.
[218] Ivi, p. 182.
[219] Ivi, p. 183. Traduzione mia.
[220] Ivi, p. 184.

grandissima non solo per Diaz, ma anche per Rousseau, che prendendolo sotto la propria ala artistica lo considerava ormai come un figlio. Nel settembre del 1865 l'artista si trovava a dipingere nella foresta di Fontainebleau insieme a Barye e negli anni successivi stette sempre vicino a Théodore Rousseau, aiutandolo durante il difficile periodo di malattia. Con l'inizio della guerra franco-prussiana (1870) Diaz si spostò a Bruxelles e lì «nella sua spenta camera di un povero hotel, affacciata su un cortile decisamente non pittoresco, egli dipinse quadri brillanti riprendendo i suoi schizzi fatti nella foresta di Fontainebleau»[221]. Al suo ritorno a Parigi gli affari andarono a gonfie vele: il suo nome di artista venne sempre più plaudito, i suoi quadri sempre più ricercati dai mercanti d'arte e di conseguenza il loro valore aumentò moltissimo. Diaz acquistò una villa a Etretat e visse gli anni successivi impegnato nella pittura, felice e finalmente realizzato economicamente. Dall'inverno 1872-73 l'artista iniziò ad ammalarsi periodicamente diventando sempre più debole: prima un attacco di pleurite e poi più volte la bronchite. Diaz si spense il 18 novembre 1876 tra le braccia di sua moglie. Il funerale venne accompagnato da una composizione dell'affermato figlio musicista Eugène e il corpo dell'artista venne sepolto nel cimitero di Montmartre, accanto a quello dell'altro figlio.

Concentriamoci ora sul profilo artistico di Narcisse Virgilio Diaz de la Peña, mettendone in luce le maggiori caratteristiche. Per la pittura brillante, per la sua capacità di rendere estremamente luminosi i colori e per il ricco cromatismo, Diaz è da sempre considerato un colorista. Ciò che più colpisce e attrae dei suoi quadri è proprio la fulgidezza che egli gli dona, forse derivante anche dal suo modo di accostare sulla tela tocchi di colore non diluito. Come già accennato nella sua biografia, due sono le principali influenze a cui fu sottoposto in pittura: quella spagnola di Velazquez e l'orientalismo di quel periodo, a cui si aggiunge lo studio autonomo delle opere di grandi artisti del passato. A darci un quadro completo dei richiami in pittura e delle capacità coloriste di Diaz è Thoré:

> Diaz richiama la vivacità e la ricca abbondanza di Tiepolo, la delicatezza di Chardin, ma soprattutto, Watteau e Velzquez; egli ha la colorazione argentea e armoniosa di Velazquez e la luminosità e fantasia di Watteau. Egli ti fa sognare anche la scuola di Parma, nella qualità dei suoi incarnati, nella trasparenza delle sue ombre e nella morbidezza del suo tocco. Non c'è da nessuna parte un colorista più incantevole; egli combina in sé tutte le doti del colore: vigore, brillantezza, ricercatezza, varietà, luce; egli dispone del sole come Claude Lorrain. La sua arte non è natura e nemmeno una rappresentazione convenzionale della natura: è la poesia di un sogno ad occhi aperti; è l'evocazione di un mondo soprannaturale, un sogno in una terra di incanto. Le sue foreste, e i suoi voluttuosi abitanti esistono solo nelle visioni, affascinanti visioni, come quelle che producono l'oppio e l'aschich quando si è in buona salute e già felici […].[222]

---

[221] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 188. Traduzione mia.
[222] J.W. Mollet, *The painters of Barbizon : Millet, Rousseau, Diaz*, cit., p. 98. Traduzione mia.

Per tutta la vita Diaz, a differenza di Rousseau che rimase sempre fedele solo alla pittura di paesaggio, si cimentò in diversi generi pittorici. Innanzitutto, Diaz fu un pittore di scene orientali, con bagnanti e donne negli harem ad animare i suoi quadri. Non compì mai un viaggio in Oriente, eppure «egli catturò le giuste armonie, che solitamente si rivelavano solo ad un occhio orientale, ed impiegò il suo istinto per il colore»[223]. Altro discorso deve essere fatto per le opere paesaggistiche, che hanno come soggetto la foresta, ed in particolare quella di Fontainebleau. In quest'ambito Diaz venne guidato stilisticamente da Rousseau, i cui insegnamenti risultarono fondamentali. Va infatti detto che, prima di incontrare Théodore, Diaz non osava dipingere le chiome degli alberi per paura di non ottenere una buona resa e nei suoi primi quadri optò per sfondi privi di piante o per la riproduzione di qualche vaga sagoma[224]. I consigli che ricevette gli aprirono un mondo di nuove possibilità e non ci si deve quindi stupire se i suoi quadri rappresentanti la foresta di Fontainebleau mostrano una certa similarità con quelli del maestro Théodore Rousseau. C'è infine da riportare un lato artistico che si conosce poco di Diaz, ossia il fatto che eccelse nella rappresentazione dei fiori, soggetti brillanti di alcuni suoi quadri. Vediamo di seguito alcune sue opere.

[223] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 195. Traduzione mia.
[224] Ivi, p. 170.

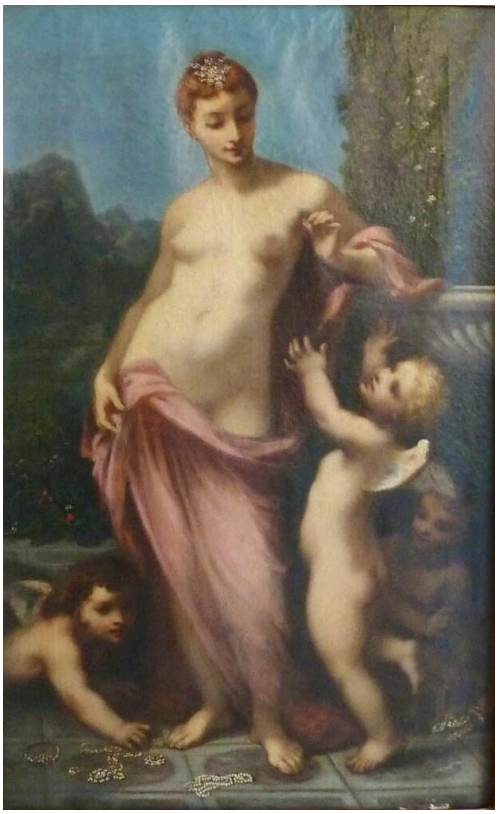

Fig. 30, N. V. Diaz de la Peña, *La Fée aux Perles*, 1857

La Fée aux Perles (1857; Fig. 30), ad oggi conservato al Louvre, è uno dei migliori quadri di figura dipinti da Diaz. Come indicato dal nome stesso, raffigura una fata delle perle circondata da putti, ma l'opera è in realtà conosciuta anche con denominazioni diverse quali *Venus and Cupid* o *The Necklace* oppure ancora *The Pearl*, appunto per la presenza di gioielli in perle[225]. Quella lucentezza dei colori tanto decantata è qui visibile soprattutto nell'incarnato dei corpi e nelle perle. Si nota chiaramente come l'attenzione di Diaz sia rivolta alle figure, mentre la natura dello sfondo è trascurata. La resa del fogliame rispecchia la vecchia maniera dell'artista, il quale deve probabilmente ancora sviluppare le sue migliori capacità nella rappresentazione della natura. Il quadro venne dipinto nel 1857 e presentato da Diaz al *Salon* dello stesso anno.

[225] Ivi, p. 185.

Fig. 31, N. V. Diaz de la Peña, *Les Hauteurs du Jean de Paris, forêt de Fontainebleau*, 1867

Uno dei capolavori di Diaz è *Les Hauteurs du Jean de Paris, forêt de Fontainebleau* (Fig. 31), una sintesi perfetta di realismo e carica espressiva. Realizzato nel 1867 ed esposto oggi al Museo d'Orsay, questo quadro mostra perfettamente il carattere colorista di Diaz. Le alture del Jean de Paris, poste nella località delle gole di Apremont all'interno della foresta di Fontainebleau, sono illuminate dalla luce del tramonto e risaltano sulle tonalità cupe del primo piano e del cielo temporalesco. Le fronde degli alberi si caricano di una dorata luminosità che cattura subito l'occhio dello spettatore, mentre, tra le rocce coperte da muschio, la figura di una donna con in mano una fascina passa quasi inosservata, in quanto collocata in una zona d'ombra. Interessante notare anche come «l'atmosfera umida e pesante che precede il temporale è perfettamente resa dal punto di vista pittorico, come pure i contrasti fra le rocce e gli alberi, fra il cielo e il fogliame»[226].

[226] V. Pomarède (a cura di), *Il paesaggio romantico francese: metamorfosi del Classicismo e del Realismo attraverso la passione della natura*, cit., p. 250.

Fig. 32, N. V. Diaz de la Peña, *Lisière de forêt*, 1871

Lisière de forêt (Fig. 32), datato al 1871, è un altro ottimo esempio della pittura di paesaggio di Diaz. Lo spiccato naturalismo del quadro si mischia ad una nota romantica data dalle scelte compositive fatte dall'artista. Gli alberi sono infatti posti ai lati del sentiero, il quale si staglia in profondità partendo dall'asse centrale del quadro, e sembrano incorniciarlo. Anche il cielo contribuisce a conferire un romanticismo di sottofondo, mostrandosi cupo e minaccioso. A tal proposito bisogna sottolineare che tra le qualità pittoriche di Diaz figura anche una sapiente capacità rappresentativa del cielo, soprattutto in clima temporalesco. La luminosità è data anche in questo caso da tocchi di colore giustapposti che si rendono visibili e che mischiano varie tonalità di verde, dando l'idea di una natura vibrante e vivace. Il quadro si trova ora al Museo d'Orsay.

Fig. 33, N. V. Diaz de la Peña, *Paysage*, s.d.

Il quadro *Paysage* (Fig. 33) è un olio su tela, oggi esposto al Museo D'Orsay, di cui non si sa la datazione. Interessante notare come in questo caso il paesaggio presenti una visibile linea d'orizzonte, posta a circa un terzo della tela. Ad occupare la maggior parte del dipinto è il cielo, colorato da un'infinita varietà di sfumature grigie. Su di esso si stagliano le fronde degli alberi, le quali fanno da collegamento con la natura che anima la parte inferiore. Ampia, anche qui, la gamma di verdi e marroni utilizzati, che conferiscono profondo realismo al paesaggio. Il tratto più peculiare delle sue opere rimane sempre la forte luminosità che esse emanano e in questo caso essa deriva principalmente dal cielo. In basso a destra, vicino al sentiero, è presente la figura di un contadino che, come avviene anche nelle opere di Théodore Rousseau, con la sua piccola dimensione contribuisce ad attribuire maestosità alla natura.

2.4 Vita e opere di Jean-François Millet

Terminiamo il capitolo con il paragrafo dedicato a Millet, un pittore che, nonostante la carriera artistica, rimase sempre profondamente legato alle sue origini contadine. Largamente apprezzato per la veridicità dei suoi quadri, egli non si dedicò molto alla rappresentazione del paesaggio puro, in quanto i soggetti delle sue tele furono principalmente i poveri lavoratori della terra. Eppure Millet è considerato parte della

Scuola di Barbizon non come membro marginale, bensì come uno dei pilastri, e nel seguito dello scritto se ne comprenderanno i motivi.

Fig. 34, Fotografia di Jean-François Millet

Jean-François Millet (Fig. 34) nacque il 4 ottobre 1814 in Normandia, più nello specifico in un cottage del villaggio di Gruchy, situato nel comune di Greville. Il padre possedeva una piccola fattoria che serviva a produrre il necessario per il sostentamento della famiglia, la quale si faceva sempre più grande. I genitori di Millet erano perciò sempre occupati nel lavoro dei campi e a prendersi cura dei bambini fu la nonna paterna, che viveva con loro. Millet crebbe in una famiglia in cui lo spirito religioso era molto forte, tanto che il suo libro preferito fu la Bibbia, e questo sentimento trasparì poi dai suoi quadri. In quanto secondo figlio maggiore, egli fu sempre ligio ai propri doveri anche quando l'istinto artistico lo stava chiamando da giovane. Esso in realtà venne ereditato dal padre, il quale aveva sempre avuto una certa sensibilità, senza però tradurla mai in un effettivo esercizio delle arti, scegliendo di continuare la vita da contadino che il destino gli aveva riservato. Quando il padre vide questa stessa inclinazione nel figlio, alla quale aveva inconsciamente contribuito facendogli da sempre ammirare la bellezza della natura, fu felice di assecondarla e decise che Jean-François Millet avrebbe dovuto seguire il suo sogno e intraprendere la strada dell'artista. Quando compì diciott'anni i tempi furono maturi e il padre gli disse:

Mio povero François, io vedo bene che tu sei tormentato da quest'idea; io avrei voluto mandarti a farti istruire in questo mestiere di pittore, che si dice così bello, ma non potevo. Tu sei il fratello maggiore e avevo troppo bisogno di te; ormai i tuoi fratelli sono cresciuti e non voglio impedirti di apprendere ciò che

tu hai così tanta voglia di sapere. Noi andiamo presto a Cherbourg; noi sapremo se tu sei veramente predisposto a questo mestiere per guadagnarti da vivere con esso.[227]

Partiti alla volta della vicina Cherbourg, Millet e il padre presentarono i disegni del giovane ad un vecchio allievo di David, Mouchel, che dopo averli visionati, si rese subito conto di avere davanti un futuro grande pittore. Nello studio di Mouchel, Millet stava facendo grandi progressi copiando calchi e incisioni, quando all'improvviso il padre si ammalò gravemente e morì. Senza pensarci due volte, Millet abbandonò il suo sogno che si stava realizzando per prendere il posto del padre nel portare avanti la famiglia. Leggendo la grande delusione e il rammarico negli occhi del figlio e capendo che ce l'avrebbero fatta anche da soli, la madre disse a Jean-François Millet: «Mio François, dobbiamo accettare la volontà di Dio. Tuo padre, il mio Jean-Louis, aveva detto che tu saresti diventato pittore, obbediscigli e ritorna a Cherbourg»[228]. Egli riprese quindi presto la sua strada artistica presso lo studio di Mouchel ed ebbe inoltre l'incarico di aiutare l'artista Langlois nella realizzazione di alcune pitture religiose per la chiesa della Trinità di Cherbourg. Il contributo di Millet fu prezioso e anche Langlois riconobbe nel giovane un grande talento. Per tale motivo decise di scrivere una persuasiva lettera al Consiglio municipale di Cherbourg, nella quale descrisse il lavoro e i progressi di Millet, chiedendo di aiutare monetariamente quella giovane promessa dell'arte, così che potesse studiare e diventare un grande pittore. Millet ottenne dal consiglio una sorta di borsa di studio di 400 franchi all'anno, i quali spesso non arrivarono puntualmente o tutti, ma che costituirono ugualmente un primo incentivo al suo percorso di artista. Nel dicembre 1836 Millet partì per Parigi, città nella quale arrivò con un lungo viaggio nel 1837, carico di ansia per il futuro e avendo soli ventitré anni. Lì Millet non frequentò la Scuola di Belle Arti, a causa della forte competizione presente e, dopo qualche indecisione, entrò nello studio di Paul Delaroche (1797-1856). L'ambiente non fu certo dei migliori: soprannominato "L'uomo dei boschi"[229], egli venne continuamene preso in giro dai compagni per la sua provenienza, per la sua timidezza e per la sua pittura. Il suo modo inusuale di dipingere, abbastanza pesante, con un tratto spesso e con un trattamento a tendenza ruvida, era molto distante dai metodi di realizzazione degli altri studenti dello studio e anche da ciò che richiedeva il maestro Paul Delaroche. Deciso a seguire la propria strada, dopo non molto, Millet lasciò lo studio di Delaroche, nel quale, di fatto, non aveva

[227] A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, A. Quantin imprimeur-éditeur, Parigi 1881, p.34. Traduzione mia.
[228] Ivi, p. 37. Traduzione mia.
[229] A. Hoeber, *The barbizon painters: being the story of the men of thirty*, cit., p. 12. Traduzione mia.

imparato quasi nulla. In quel periodo Millet ritrovava gioia e speranza andando al Louvre e ammirando i grandi maestri del passato ed in particolare Fra Angelico (1395-1455), Michelangelo (1475-1564), Watteau (1684-1721), Poussin (1594-1665) e Giorgione (1477-1510). Proprio in merito a Giorgione, Millet disse una volta a Sensier «Giorgione mi ha donato la chiave dei campi nei suoi paesaggi e io ne ho approfittato per consolarmi con lui»[230]. Millet amava anche passare parte del suo tempo a leggere, appassionandosi di Shakespeare, Byron e Scott[231]. Furono comunque tempi difficili per l'artista, che si trovò in una desolante solitudine, avendo sempre l'impressione di essere sbeffeggiato dagli altri e non riuscendo a far apprezzare e, quindi, a vendere le proprie opere. Per vivere fu dunque costretto ad andare incontro ai gusti del mercato, iniziando a produrre ritratti, quadri con ninfe e altre rappresentazioni simili. Strinse una sincera amicizia con l'artista Louis-Alexandre Marolle, con il quale condivise un piccolo studio al numero 13 della Rue de l'Est. Al *Salon* del 1840 Millet inviò due ritratti: un ritratto del padre e un ritratto dell'amico Marolle. La giuria decise di ammettere solo il ritratto del padre, che era «molto sobrio nei toni e non così bello nei colori»[232] e che di fatto non trovò nel pubblico alcuna attenzione o reazione. Nel 1841, il Consiglio di Cherbourg diede a Millet l'incarico di fare un ritratto di Javain, il sindaco da poco deceduto. A lavoro ultimato, però, il Consiglio si rifiutò di pagare, in quanto il risultato finale aveva provocato lo scontento di tutti; Millet, infatti, non aveva mai visto Javain e aveva ben poco su cui lavorare per ricostruirne una fisionomia che fosse davvero somigliante. La situazione dell'artista peggiorò e si fece ancora più isolata quando si ridusse a dipingere cartelli per poter vivere.

Nel novembre del 1841 Millet si sposò con Pauline-Virginie Ono, originaria di Cherbourg, la quale purtroppo morì pochi anni dopo, nel 1844, facendo ripiombare l'artista nell'isolamento. Nel corso di quegli anni di matrimonio, Millet fu impegnato a farsi accettare dal *Salon*: nel 1842 inviò due ritratti che vennero rifiutati, nel 1843 non ebbe il coraggio di partecipare e nel 1844 presentò *La Laitière* e *La Leçon d'Equitation*, due pastelli che vennero apprezzati da Diaz e Thoré per i colori e l'armonia. Per superare il lutto e la solitudine, verso la fine del 1844 tornò nella sua amata Normandia e nell'autunno dell'anno successivo si sposò con la seconda moglie Catherine Lemaire, donna che lo sostenne nel suo lavoro da artista. I coniugi decisero di andare a vivere a

[230] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 126. Traduzione mia.
[231] A. Hoeber, *The barbizon painters: being the story of the men of thirty*, cit., p. 15.
[232] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 216. Traduzione mia.

Parigi, in un appartamento di Rue Rochechouart, ma prima fecero un breve soggiorno ad Havre, durante il quale Millet riscosse un certo successo e ricevette numerose commissioni di ritratti che vennero largamente apprezzati. Una volta a Parigi, Millet si dedicò alla pittura di nudo, richiamando alla sua mente i quadri di Boucher (1703-1770) e divenne molto conosciuto proprio per questa produzione. Un episodio cambiò però completamente le sue prospettive e la strada artistica che stava intraprendendo. Una sera Miller sentì la conversazione di due persone davanti al suo quadro *Baigneuses*, esposto nella vetrina del venditore Deforge:

«Conosci l'autore di questo quadro?»
«Sì, è uno chiamato Millet che dipinge solo donne nude»[233]

Ascoltando quelle parole Millet si sentì come se avesse tradito sé stesso e la sua natura e decise che da quale momento avrebbe abbandonato completamente la pittura di nudo. Infatti, *St. Jerome under Temptation*, un quadro che presentava svariate figure femminile e che venne rifiutato al *Salon* del 1846, venne da lui totalmente ridipinto[234], quasi a non voler nemmeno lasciare traccia di quella sua parte di produzione artistica. Nel tempo migliorò anche la socialità di Millet, che iniziò a fare diverse amicizie, tra cui anche quella con Diaz, che a quel tempo era più conosciuto e godeva di una migliore reputazione. Inoltre, nel 1846, nacque a Parigi il primo dei nove figli di Millet. L'artista iniziò poi a riscontrare qualche piccolo successo e l'olio su tela *Oedipe détaché de l'arbre* ricevette apprezzamento e critiche positive da parte di Théophile Gautier e Thoré. Nel 1848 Millet si ammalò di febbre reumatica, sfiorando la morte, e il periodo di ricovero fu molto lungo. Il primo quadro a cui diede vita dopo la guarigione fu uno dei più conosciuti della sua carriera; intitolato *Un Vannuer*, ossia un vagliatore, venne esposto al *Salon* del 1848 e portato in America, dove purtroppo venne distrutto da un incendio. Il soggetto del vagliatore venne riportato in pittura da Millet almeno tre volte[235].

Con la Rivoluzione di febbraio nel 1848, il mercato dell'arte si trovò in crisi e fu in questo momento che Millet si sentì in parte fortunato per aver ricevuto da un'ostetrica la commissione di dipingere un'insegna per trenta franchi. Nello stesso anno, durante la rivoluzione di giugno, venne chiamato alle armi, come tutti i cittadini, ma rimase terrificato da ciò che vide. Nell'estate del 1849, dopo tutte le agitazioni e soprattutto per sfuggire dal colera che si stava diffondendo, Millet decise di lasciare definitivamente

[233] A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, p.112. Traduzione mia.
[234] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 221.
[235] Ivi, p. 224.

Parigi e andare a vivere con la sua famiglia a Barbizon, villaggio di cui venne a conoscenza grazie all'amico e artista Jacque. Barbizon fu testimone della vita di Millet per ben ventisette anni, fino alla sua morte, e vide otto dei suoi nove figli venire alla luce. In quel piccolo paesino Millet visse in parte la vita da contadino, facendo riemergere le sue origini. Il mattino si dedicava al giardino, dove vangava, piantava e zappava, mentre il pomeriggio lavorava nel suo atelier[236]. In quel luogo aveva anche trovato la cura naturale alle sue emicranie: quando aveva mal di testa andava nella foresta per distendersi per terra e osservare il cielo[237]. All'arrivo di Millet, Barbizon era già abitata da altri artisti e in particolare egli vi trovò Diaz e Rousseau, con i quali, come già si è visto dalle biografie dei due pittori, formò un trio di amicizia forte e sincera. La vicinanza con la natura e la vita di paese giovarono molto a Millet, che da qui in avanti, soprattutto per i successivi 12 anni, produsse le sue migliori tele, veri e propri capolavori. Al *Salon* del 1850-51 Millet presentò una delle sue opere di maggior successo, *Le Semeur*, e nel 1851 realizzò *Aller au travail*, quadro che si dimostra essere «pienamente caratteristico di Millet»[238]. Al *Salon* del 1853 invece, vinse una medaglia di seconda classe con l'opera *Repas des Moissonneurs* anche chiamata *Ruth et Booz*. Nonostante le sue importanti opere, Millet continuava a riversare in pessime condizioni economiche e Théodore Rousseau cercò sempre di aiutarlo mandandogli degli acquirenti, ma non solo. Va riportato un episodio che fa assolutamente capire come gli artisti del gruppo di Barbizon, e soprattutto questi due amici legati profondamente, si sostennero a vicenda, andando sempre in soccorso l'uno dell'altro. Nel 1855 Millet dipinse *Le Paysan greffant un arbre*, quadro più conosciuto oggi con il nome inglese *The Grafter*, il quale venne esposto al *Salon* di quell'anno. L'opera colpì nel profondo Rousseau, che in essa vide tutto il sentimento di un padre che lavora duro per sostenere sé e la propria famiglia. Rousseau disse allora a Millet di aver trovato un compratore americano che avrebbe acquistato l'opera per 4.000 franchi; in realtà il compratore era lui, e così facendo voleva aiutare monetariamente l'amico, ma glielo tenne sempre nascosto. Millet ne venne a conoscenza solo molto tempo dopo, quando un giorno, per sbaglio, vide il suo quadro proprio nello studio di Rousseau. Malgrado i problemi economici e i frequenti mal di testa, Millet riusciva a concentrarsi sulla creazione di straordinarie opere: nel 1856 dipinse *Le Berger*

---

[236] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 132.
[237] *Ibidem*.
[238] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 226.

au Parc, un notturno di grande qualità rischiarato dalla luce della luna; al *Salon* del 1857 esibì *Des glaneuse* (ossia *Le spigolatrici*) e nel 1859 realizzò uno dei suoi quadri più rilevanti, *Angelus*. Nell'aprile del 1858 Millet si ritrovò sommerso dai debiti e Rousseau lo aiutò nuovamente in maniera anonima inventando la commissione di una piccola Immacolata Concezione per la carrozza ferroviaria del Papa, per cui l'artista ricevette una buona somma[239]. Spesso Millet si lamentava della sua situazione economica con Sensier, critico d'arte e amico con cui intrattenne una fitta corrispondenza nella quale mostrava la sua prospettiva negativa per un futuro incerto e senza soldi o esplicitava i suoi dubbi in merito alle critiche che erano state fatte ai suoi quadri. Nel marzo 1860 Millet stipulò un contratto di tre anni con Arthur Stevens. Tale contratto, rigidamente regolato da una serie di clausole, prevedeva che Millet si sarebbe impegnato a dare tutti i suoi lavori dei successivi tre anni (senza eccezioni) al Sig. Arthur e in cambio avrebbe ricevuto una somma mensile di 1.000 franchi. Alla scadenza del periodo concordato Millet si ritrovò comunque in debito verso Stevens per circa 5.762 franchi che pagò nel tempo, sempre in opere[240]. In ogni caso, durante i tre anni, dal 1860 al 1862, l'artista trovò sollievo dalla morsa dei debiti e si sentì più liberamente ispirato nel suo lavoro di artista. Sono di questo periodo *L'Attente* (1860), *La Becquée* (1860) *Planteurs de pommes de terre* ossia i Piantatori di patate (1861 circa) e molti altri. Interessante anche *Gardeuse d'Oies*, il cui soggetto, appunto la guardiana di oche, venne più volte riportato da Millet nei suoi quadri con varianti della figura femminile in piedi o seduta. Al *Salon* del 1861 presentò *La Tondeuse*, quadro rappresentante una tosatrice, che risulta molto bello nei colori e nella qualità di pittura. Nell'ottobre del 1862 Millet si ammalò nuovamente, ma recuperò in fretta e al momento del *Salon* 1863 fu già abbastanza in forze per parteciparvi con *L'Homme à la houe* (1860-1860), opera che, come si vedrà più avanti, ricevette non poche aspre critiche. Risale al febbraio 1864 il viaggio di Millet verso Parigi per non perdersi l'esposizione delle opere di Delacroix, dalla quale tornò con un bottino di sessanta lavori tra disegni e bozze, realizzati in vita dall'artista. Nello stesso anno partecipò nuovamente al *Salon* con ben due quadri, ossia *Bergère avec son troupeau* e *Bringing home the calf born in the fields*.

Nel giugno 1866 Millet si trasferì con la famiglia a Vichy, nella speranza che un cambiamento d'aria potesse giovare alla salute della moglie, così come era stato prescritto dai dottori. Lì Millet continuò a dipingere e si concesse qualche visita alle montagne di

[239] Ivi, pp. 230-31.
[240] Ivi, p. 234.

Auvergne, tanto nominate da Rousseau, che lo ammaliarono. Fu proprio quello il momento in cui anche Millet scoprì la grandezza e la potenza della natura, un momento che influenzò la sua produzione successiva, la quale si arricchì di paesaggi. In breve, dal viaggio ad Auvergne, Millet diventò «un pittore di paesaggio tanto quanto un pittore di figure»[241]. Nel 1867 si presentò all'Esposizione Universale con alcuni dei suoi più grandi capolavori, mentre alla fine dello stesso anno fece ritorno a Barbizon e stette vicino all'amico Théodore Rousseau nei suoi ultimi attimi di vita. L'anno successivo compì un viaggio in Alsazia per incontrare il signor Hartmann, il quale gli aveva commissionato una serie di importanti lavori. Il 1868 fu anche l'anno di un rilevante salto nella carriera di Millet: sebbene non avesse presentato alcun quadro a quel *Salon*, egli venne nominato Cavaliere della Legione d'Onore. Ciò comportò una maggiore richiesta dei suoi quadri nel mercato, un aumento del valore dei suoi lavori e più in generale una migliore posizione per quell'artista, che per anni aveva lavorato duro cercando di portare nelle tele la propria visione del mondo. Nel 1870 venne infatti nominato dagli altri artisti come membro della giuria del *Salon*.

Con l'avvento della guerra franco-prussiana Millet partì alla volta della Normandia per fare ritorno a Cherbourg. Proprio in questa città accadde un episodio alquanto spiacevole: mentre si trovava all'aperto per fare qualche schizzo, qualcuno notò il suo comportamento come sospetto e, dati i tempi che correvano, venne scambiato per una spia prussiana. Arrestato e rilasciato poco dopo, Millet si sentì profondamente ferito di essere stato scambiato per uno straniero nella sua stessa terra natale e per il periodo successivo si vide costretto a lavorare nel chiuso di uno studio. Il 7 novembre 1871 fece ritorno a Barbizon con l'intento di portare sulla tela tante delle idee che aveva in mente. Ciò non fu però possibile perché i forti mal di testa e la salute sempre più flebile lo costrinsero spesso a letto, lasciando incompleti molti dei quadri iniziati a quel tempo. Proprio quando il successo stava sorridendo a Millet, lui non poté goderselo. In questo periodo ricevette anche una grande e ben ricompensata commissione dal governo per una serie di pitture decorative per la Cappella di St. Genevieve, ma la sua salute gli permise solo di fare qualche schizzo compositivo.

La morte prese con sé Jean-François Millet alle sei di mattina del 20 gennaio 1875 e il suo corpo, dopo una bellissima processione, venne sepolto nel cimitero di Chailly,

[241] Ivi, p. 240.

affianco a quello di Théodore Rousseau. La figura di Millet venne addirittura commemorata da una statua posta a Cherbourg a partire dal 1891.

Jean-François Millet si distanziò, a livello pittorico, da tutti gli altri artisti della Scuola di Barbizon, costituendo, all'interno di essa, un capitolo artistico a parte. Millet, infatti, non fu un pittore paesaggista, se non negli ultimi anni di vita, e si dichiarò sempre essere un pittore di figura, raggiungendo proprio in quest'ultima i suoi migliori risultati[242]. I soggetti delle sue opere erano un rispecchiamento delle sue origini contadine e tra quelli più di frequente rappresentati figurano: i seminatori, i coltivatori di patate, gli zappatori, le guardiane di oche, i vagliatori, i taglialegna e i pastori. È importante, a questo punto, chiarire il modo e l'intento con cui Millet riportò sulla tela tutti questi lavoratori della terra. Il fine dell'artista non fu assolutamente quello di far provare compassione di fronte alle sue figure, perché egli non aveva «nulla di un riformatore socialista»[243] e non voleva nemmeno parlare, tramite l'arte, dei problemi della società capitalista. Proprio per questi motivi la pittura di Millet non può essere considerata all'interno della corrente del Realismo, di cui Courbet fu il capostipite. Al contrario Millet, per mezzo del suo pennello, conferì ai suoi contadini tutta la dignità di chi ha fede e si guadagna da vivere lavorando sodo. Si può affermare che egli fu un pittore contadino e riuscì a rendere la dignità del lavoro in modo così pratico e poetico come mai nessun altro, prima e dopo di lui[244]. Si deve poi sottolineare un'altra cosa fondamentale, ossia la forte interconnessione che egli fu sempre in grado di stabilire tra i personaggi, il loro attrezzo e l'ambiente ed è proprio «dentro questo approccio […] che egli si afferma "naturalista" e membro a pieno titolo della Scuola di Barbizon»[245]. Se da una parte Rousseau trascurò l'uomo all'interno dei suoi paesaggi, Millet invece diede all'uomo un ruolo principale perché per lui «la bellezza del paesaggio si accompagna sempre a una riflessione sull'uomo che in quel paesaggio vive»[246]. I suoi soggetti non sono ambientati nell'ombrosa atmosfera della foresta di Fontainebleau ma, al contrario, essendo lavoratori dei campi, si trovano in una pianura immersa nella potenza della luce del sole, che seppe sempre rendere con grande maestria. Lo sguardo di Millet puntava quindi in una direzione diversa rispetto agli altri Barbizonniers, assumendo la prospettiva della grande apertura che da Barbizon dava

---

[242] Ivi, p. 262.
[243] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 14. Traduzione mia.
[244] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 263. Traduzione mia.
[245] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 54. Traduzione mia.
[246] J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, cit., p. 15. Traduzione mia.

verso Chailly, proprio con l'intento di avere un paesaggio che si estende a perdita d'occhio e che non presenta ostacoli naturali. L'ambientazione più gettonata sono i campi ed egli stesso disse: «dentro i miei quadri di campi io non vedo che due cose: il cielo e la terra, separati dall'orizzonte, poi linee immaginarie che si alzano e si abbassano. Io costruisco su di esse e tutto il resto non è che un accidente o un evento»[247].

La pennellata di Millet, soprattutto all'inizio, era spessa e pesante. Con il tempo, principalmente a partire dal 1860, si assistette ad una chiarificazione della tavolozza e ad un incremento del numero di tonalità utilizzate[248]. Anche le ombre persero la loro opacità iniziale, in quanto vennero poi realizzate con tocchi multipli che rendevano scintillanti le superfici[249]. Millet fu molto abile anche col pastello, in cui si cimentò principalmente tra 1864 e il 1870.

Fig. 35, J.-F. Millet, *Des Glaneuses*, 1857

Des Glaneuses (1857; Fig. 35), oggi largamente conosciuto anche con il nome italiano *Le spigolatrici*, è indubbiamente uno dei maggiori capolavori di Millet, nonché il miglior quadro in termini di qualità pittorica. Protagoniste dell'opera sono le donne più povere del mondo contadino, che per vivere hanno il permesso di raccogliere a mano le spighe di grano rimaste nei campi dopo la mietitura. Con lo sguardo rivolto verso il terreno e le mani occupate nel lavoro, queste spigolatrici si mostrano all'osservatore con estrema

[247] Ivi, p. 153. Traduzione mia.
[248] Ivi, p. 160.
[249] A. Parinaud, *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, cit., p. 78.

dignità e sono prive di ogni miserabilismo. La scelta compositiva conferisce un senso di movimento, in quanto le tre donne sembrano mostrare le diverse fasi di un gesto ripetitivo che devono compiere in questo lavoro: la prima è chinata verso il campo, la seconda raccoglie le spighe e la terza si rialza[250]. Dietro di loro, in lontananza, si stagliano sulla linea dell'orizzonto covoni di grano e un carro trainato da animali. Interessante notare come Millet sia riuscito a rendere l'atmosfera polverosa che si respira nei campi dopo il taglio e il trasporto del cereale. La luce del tramonto poi, dora le superfici e scolpisce le figure in primo piano. A dimostrare l'elevata qualità del dipinto è «l'estrema tenerezza del colore»[251], che in questo caso non è mischiato al bitume, e anche i toni utilizzati aggiungono poesia alla tela. L'unica nota di colore che sembra stonare rispetto all'armonia generale del quadro è il cappuccio blu brillante della spigolatrice di sinistra, il quale non appare così nello schizzo iniziale ed è quindi probabilmente stato aggiunto dall'artista «in un'ora di debolezza verso il colore»[252]. L'opera venne inviato da Millet al *Salon* del 1857 e successivamente acquistata da M. Bischoffsheim. Quest'ultimo decise poi di venderla per la somma di 300.000 franchi alla Signora Pommeroy, con la richiesta che il quadro venisse in seguito destinato al Louvre. Così fu, perché nel 1890 la tela passò nelle collezioni del Louvre ma è oggi conservata ed esposta al Museo d'Orsay.

Fig. 36, J.-F. Millet, *Angelus*, 1857-59

[250] S.a., *Des glaneuses*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/it/opere/des-glaneuses-342] (ultimo accesso 03/01/2023).
[251] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 250. Traduzione mia.
[252] *Ibidem*. Traduzione mia.

L'*Angelus* (Fig. 36), dipinto tra il 1857 e il 1859, è in assoluto il quadro più conosciuto di Jean-François Millet. La tela, di piccole dimensioni, rappresenta una coppia di contadini, moglie e marito, che sospendono il loro lavoro nei campi per pregare. Il campanile, visibile in lontananza, ha infatti appena suonato l'ora dell'Angelus, una preghiera rivolta alla Madonna come ringraziamento per il mistero dell'Incarnazione che si recita tre volte al giorno. La dignità di cui si vestono i contadini è in questo caso data proprio dal loro spirito di devozione, grazie al quale affrontano il duro lavoro non perdendo mai fiducia nel futuro e nel Creatore. Il quadro *Angelus* rappresenta proprio «il sentimento di gratitudine che fa sì che i fedeli lavoratori rendano grazie alla fine delle loro fatiche»[253]. A parlarci è l'atteggiamento dei raccoglitori di patate: entrambi hanno il capo chino, l'uomo si è tolto il cappello e la donna tiene le mani giunte di fronte a sé. Il sentimento religioso del dipinto è molto forte e colpisce fin da subito lo spettatore[254]. Il quadro scaturisce, in realtà, da un ricordo d'infanzia di Millet ed è lui stesso a dirlo: «L'Angelus è un quadro che ho fatto pensando a quando, lavorando nei campi, mia nonna non mancava, sentendo suonare la campana, di farci fermare il lavoro per dire l'angelus per i poveri morti, molto devotamente e con il cappello in mano»[255]. Nonostante abbia riscosso il maggiore successo, tra i capolavori di Millet l'*Angelus* risulta essere quello di minore qualità in termini di disegno e tecnica pittorica rispetto agli altri[256]. Per quanto la composizione sia ottimale, essa presenta qualche piccolo difetto, il disegno è dubbio e il colore è teso, come forzato[257]. Ciò che invece abbiamo precedentemente detto e che ritroviamo qui in maniera evidente, è la capacità di Millet di mettere in relazione e in connessione le figure con l'ambiente e con gli attrezzi, che in questo caso sono il forcone, il cesto, i sacchi e la carriola. La scena si svolge verso sera, al tramonto di un sole che rileva flebilmente i profili e i gesti delle figure, lasciandone invece in ombra i visi. Il quadro, dopo una serie di vicissitudini e di spostamenti nel corso dei secoli, si trova ora al Museo d'Orsay.

---

[253] Ivi, p. 252. Traduzione mia.
[254] Ivi, p. 253.
[255] G. Nifosì, *Il seminatore e l'Angelus di Millet. Un devoto omaggio al lavoro agreste* in "L'arte svelata", 28 febbraio 2020, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.artesvelata.it/seminatore-angelus-millet/] (ultimo accesso: 03/01/2023).
[256] D. C. Thomson, *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, cit., p. 250.
[257] Ivi, p. 253.

Fig. 37, J.-F. Millet, *L'Homme à la houe*, 1860-62

L'Homme à la houe (1860-62; Fig. 37) fu uno dei quadri più discussi e criticati di Millet a causa del suo forte impatto realistico. Nella tela l'artista ci presenta un uomo che, appoggiandosi alla sua zappa, si riposa per qualche istante, sudato e a corto di forze. La fatica dell'uomo, che da solo deve zappare un intero campo la cui estensione è visibile agli occhi dell'osservatore, si percepisce con una certa intensità. Dietro di lui, appoggiati per terra, il cappello e la giacca che il contadino ha tolto per il troppo caldo. Quale miglior modo di descrivere il lavoro fatto in questo quadro dall'artista se non dicendo che «Millet, nella sua severità e inflessibile veridicità della rappresentazione, nella sua adesione al fatto, per quanto sgradevole possa essere per il delicato critico e nel suo potere di intensa concentrazione in ciò che desidera raccontare, si presenta qui nella sua massima misura»[258]. È da sottolineare che le forti critiche mosse all'opera andavano tutte in direzione del soggetto, troppo reale per poter piacere, ma nessuno ebbe da ridire sulla composizione, sull'esecuzione o sull'utilizzo dei colori, le vere qualità che un'artista può mostrare tramite i suoi lavori[259]. Millet riuscì ad appendere il quadro al *Salon* del 1863 soltanto perché, avendo ricevuto una medaglia di seconda classe, non era obbligato a sottoporlo al giudizio della giuria[260]. Lui stesso, in una lettera scritta a Sensier il 20

[258] Ivi, p. 237. Traduzione mia.
[259] *Ibidem.*
[260] A. Hoeber, *The barbizon painters: being the story of the men of thirty*, cit., p. 55.

gennaio, mostrò di essere pienamente consapevole di ciò e che la giuria, se chiamata a valutare, lo avrebbe scartato all'istante[261].

Fig. 38, J.-F. Millet, *Bergère avec son troupeau*, 1863

Raffigurante una giovane pastorella intenta a fare la maglia mentre porta al pascolo il gregge di pecore, l'opera *Bergère avec son troupeau* (1863; Fig. 38) infonde un senso di calma e serenità. Il paesaggio rispecchia perfettamente la consuetudine pittorica di Millet: il terreno è pianeggiante e si estende a perdita d'occhio fino ad incontrare la linea d'orizzonte che lo divide dal cielo. I manti delle pecore, toccati dai raggi del sole nascosto da una nuvola di passaggio, vengono illuminati dal pennello di Millet formando una sorta di andamento ondulatorio. Il rosso e il blu dei vestiti della pastorella comunicano e sono in armonia con gli altri toni dorati utilizzati dall'artista[262]. Il quadro, realizzato da Millet senza farne parola con nessuno, venne esposto al *Salon* del 1864, riscontrando subito il plauso del pubblico e dei critici. Il critico d'arte francese Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) scrisse a proposito del quadro:

Salutiamo innanzitutto Millet. Lui è un maestro e la sua Bergère un capolavoro. […] Se si giudica il valore di un lavoro dalla profondità del sentimento con cui si viene eccitati, questo umile idillio deve essere considerato come un dei quadri più importanti del Salon. Il grande artista ha messo il suo intero cuore in esso, la sua intera anima. […]
Ciò a cui noi dobbiamo specialmente guardare e lodare senza riserve, è l'armonia, è l'intima unione di tutte le parti di questo bel paesaggio. […]

[261] A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, cit., p. 236.
[262] S.a., *Bergère avec son troupeau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/bergere-avec-son-troupeau-341] (ultimo accesso 03/01/2023).

La mente è completamente soddisfatta dal fascino dell'immagine. Non è questa l'altezza dell'arte?[263]

L'opera venne talmente tanto apprezzata che il ministro delle Belle Arti chiese a Millet di poterla acquistare per il Governo offrendogli 1.500 franchi. Il quadro era però già stato venduto dall'artista qualche mese prima per la somma di 2.000 franchi. La tela è oggi visibile al Museo d'Orsay.

Fig. 39, J.-F. Millet, *Le Printemps*, 1868-73

Le Printemps (1868-73; Fig. 39) fa parte di un ciclo pittorico delle stagioni che venne commissionato a Millet da Frédéric Hartmann e che impegnò l'artista negli ultimi anni della sua vita. Il quadro rappresentante la Primavera, qui analizzato, fu il primo ad essere completato nel 1873, seguito poi dall'Estate e dall'Autunno realizzati nel 1874, mentre l'Inverno è rimasto incompleto per la morte di Millet. In quest'opera è finalmente il paesaggio in sé ad essere soggetto e protagonista. Si può scorgere, infatti, solo una piccola figura di contadino posto sotto ad un albero al centro del quadro, mentre il resto dello spazio è occupato dalla natura. Sebbene la presenza umana sia quasi irrilevante, questo quadro esprime un'intensa armonia e un forte dialogo tra l'uomo e la natura. Millet non riporta un paesaggio incontaminato, non riporta uno scorcio solitario e silenzioso della foresta di Fontainebleau, ma al contrario egli rappresenta una porzione di terreno in cui la mano dell'uomo è chiaramente visibile[264]. La casa in lontananza con la staccionata, la

[263] A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, cit., pp. 267-68.
[264] S.a., *Le printemps*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-printemps-237] (ultimo accesso 03/01/2023).

stradina, i campi coltivati, gli alberi da frutto: sono tutti segnali di una natura amata e abitata dall'uomo, che con essa entra in una profonda connessione. È infine da sottolineare che nella semplicità del soggetto e nel sentimento espresso dalle variazioni luminose, Millet si rifece in parte alla tradizione paesaggistica di Rousseau, oltre che a quella di Constable e Ruysdael[265].

[265] *Ibidem*.

Capitolo 3:
La foresta di Fontainebleau ai tempi odierni

Dai precedenti capitoli è emersa con forza l'importanza che la foresta di Fontainebleau ebbe per i pittori della Scuola di Barbizon. Quello che ci si chiede ora, e che verrà chiarito nel corso di questo capitolo, è come si presenta oggi la foresta, quale sia il suo ruolo, se sia o meno conosciuta in relazione al gruppo di artisti e che tipo di visitatori accoglie.

3.1 I cambiamenti della foresta

Nel corso dei decenni la foresta non è rimasta immutata ma ha subito dei cambiamenti dovuti sia a fenomeni e processi naturali, sia all'intervento dell'uomo. Innanzitutto, c'è da sottolineare che ampie zone della foresta hanno visto la trasformazione del proprio paesaggio a causa di vasti incendi. Ciò non vuol dire che le aree devastate dalle fiamme appaiono oggi in maniera completamente difforme rispetto a com'erano nell'Ottocento, ma in seguito alla bruciatura del terreno esso non è tornato ad essere popolato dalle piante presenti precedentemente in egual modo, in quanto hanno avuto predominanza quelle con maggiore adattabilità e veloce crescita, le quali hanno preparato il suolo per le piante più robuste comparse solo dopo qualche tempo. Gli incendi hanno di fatto sempre costituito una delle peggiori piaghe della foresta di Fontainebleau, soprattutto tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. La ferrovia, arrivata a Fontainebleau verso la metà del XIX secolo, ne fu una delle cause, specialmente nel primo periodo in cui si utilizzavano le locomotive a vapore con la combustione del carbone, i cui piccoli pezzi infiammati potevano far divampare le fiamme[266]. Altra tipologia di innesco degli incendi che si fece sempre più comune, furono i fiammiferi o i mozziconi di sigaro non del tutto spenti, buttati distrattamente e incurantemente dai visitatori della foresta. A tal proposito intervenne Claude-François Denecourt (1788-1875), figura grazie alla quale si svilupparono le prime visite nella foresta di Fontainebleau e di cui parleremo più avanti nel capitolo, il quale raccomandò quanto segue:

> Proprio voi, signori artisti e visitatori che fate uso della pipa e del sigaro, vi prego, per favore, a nome di tutti gli ammiratori del nostro sito, di considerare le conseguenze che possono derivare dalla minima disattenzione. Non aggiungete, con dei nuovi sinistri, al piacere di alcuni nemici abbastanza odiosi da considerare la vostra imprudenza, se non per fare di peggio. [267]

[266] S.a., *Les incendies de la forêt*, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2013/08/les-incendies-de-la-foret.html] (Ultimo accesso: 10/01/2023).
[267] *Ibidem*.

In questo discorso bisogna tenere conto anche della perdita storica conseguente agli incendi, i quali non fanno distinzioni e distruggono anche i cosiddetti *arbres remarquables*[268]. Essi sono alberi che, per la loro dimensione o per la loro anzianità o per una loro particolarità, hanno acquisito nel tempo una certa notorietà, assumendo un nome proprio e, si potrebbe dire, anche una loro identità. Queste piante eccezionali sono state protagoniste di descrizioni e poesie e, negli anni, sono state catturate non solo dai pennelli dei pittori, ma anche dalle macchine fotografiche. La loro perdita è quindi sempre stata un duro colpo, in quanto è venuto meno una parte del racconto che la foresta fa di sé stessa. Lo storico degli incendi nella foresta di Fontainebleau è molto ampio. Tra il 1863 e il 1902 si registrarono più di 520 incendi boschivi che colpirono diverse zone della foresta, tra cui l'Apremont, le Gole di Franchard e il Monte Chauvet, dove ancora oggi è visibile, su una grande roccia, l'iscrizione che ricorda il devastante incendio del 13 agosto 1876[269]. Disastrose furono anche le fiamme che divamparono nella foresta il 14 e 15 agosto 1904, le quali mandarono in fumo 300 ettari di terreno e il Clovis, uno degli alberi più vecchi della selva; per non parlare della distruzione del massiccio di Trois Pignons causato dal fuoco appiccato volontariamente dall'armata tedesca per scovare i partigiani nel 1943[270]. Molti sarebbero i casi da citare, ma ciò che conta è che agli inizi del XX secolo venne progettato un efficace sistema di prevenzione degli incendi, che permise alla foresta di subire meno devastazioni e di ripopolarsi densamente[271].

Un altro fenomeno di parziale trasformazione del paesaggio, almeno per quanto riguarda le specie arboree, è legato ad una specifica attività umana, o meglio alla sua mancanza. Come si è detto nel primo capitolo, la foresta di Fontainebleau nel passato è stata ampiamente utilizzata per lo sfruttamento del legname, ma con i decenni questa pratica ha visto una diminuzione, anche per l'ampliarsi delle porzioni di territorio forestale protetto e per l'aumento delle tutele. Questo ha portato a sua volta ad un cambiamento del modo in cui il territorio viene regolato e il modo con cui esso, potremmo dire, si autoregola, trovando un proprio nuovo equilibrio. Se durante il periodo dei tagli regolari si parlava di bosco ceduo, oggi, con la diminuzione della pratica e un cambiamento del rapporto tra spazio boschivo e spazio disboscato, prevale invece la fustaia. Di seguito si spiega in breve in cosa consiste la differenza. Il bosco ceduo è un «bosco che si taglia

[268] *Ibidem*.
[269] *Ibidem*.
[270] *Ibidem*.
[271] B. Davasse. *De la forêt-site à la forêt-territoire. Paysages et pratiques dans la forêt de Fontainebleau d'après les œuvres des peintres de Barbizon (XIXe-XXIe siècles)*, cit., p.2.

periodicamente per la legna, lasciando i ceppi da cui si origineranno nuovi polloni»[272]; in questo modo il bosco si rinnova per riproduzione agamica, ossia i polloni, crescendo, diventano le nuove piante che sono ovviamente della stessa varietà della ceppaia da cui si sono originate. La fustaia invece, che abbiamo detto essere oggi predominante, è un bosco di alto fusto che rappresenta «la condizione spontanea di sviluppo dei boschi naturali»[273]. Nella fustaia si ha una riproduzione gamica, ossia le nuove piante nascono dai semi prodotti dagli alberi adulti, favorendo in questo caso una ricombinazione genetica. Nella foresta di Fontainebleau il passaggio da ceduo a fustaia è avvenuto proprio perché «molti boschi di origine cedua, se lasciati sviluppare a lungo senza interventi, perdono la capacità di generare nuovi polloni con il ricaccio dalle ceppaie tagliate e vanno quindi gestiti come fustaie»[274]. Le fustaie della foresta di Fontainebleau vedono oggigiorno una preponderanza del pino silvestre[275], in quanto specie pioniera in grado di rinnovarsi sul suolo nudo e di disseminarsi spontaneamente. Proprio grazie a queste sue caratteristiche il pino silvestre ha colmato gli spazi vuoti della foresta (lasciati anche dagli incendi) e ha portato ad un'importante densificazione del tessuto forestale.

Ulteriore questione è quella che riguarda la trasformazione dei querceti in faggeti[276]. La quercia è una specie eliofila, vale a dire che per vivere necessita di un'illuminazione intensa e dell'esposizione diretta alla luce solare, soprattutto nella fase giovanile. Con l'accrescimento del popolamento vegetale però, la foresta di Fontainebleau presenta spazi sempre più ombreggiati, i quali favoriscono lo sviluppo di piante sciafile, non amanti l'azione diretta dei raggi solari e privilegianti gli spazi in ombra, come il faggio[277]. Le querce stanno quindi venendo man mano sostituite da piante che meglio si adattano al nuovo ambiente della foresta e questo rappresenta, forse, il segno più inequivocabile di come la foresta di Fontainebleau sia cambiata nel corso di più di 150 anni e di come si stia tuttora evolvendo. La diminuzione del numero di querce, sebbene queste siano ancora presenti in significativa quantità, è un dato che fa riflettere più di altri, in quanto tale pianta nel passato è stata utilizzata per molti scopi (già citati nel primo capitolo) ed era

---

[272] S.a., voce *Ceduo bosco*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/bosco-ceduo/] (ultimo accesso: 16/01/2023).
[273] IPLA – Regione Piemonte (a cura di), *La fustaia. Potenzailità da conoscere e valorizzare* in Le guide selvicolturali, L'artistica Savigliano, s.l. 2014 (edizione digitale aggiornata nel 2015), risorsa online accessibile al sito [https://www.regione.piemonte.it/web/sites/default/files/media/documenti/2019-03/la_fustaia.pdf] (ultimo accesso: 16/01/2023).
[274] Ivi, p. 8.
[275] B. Davasse. *De la forêt-site à la forêt-territoire. Paysages et pratiques dans la forêt de Fontainebleau d'après les œuvres des peintres de Barbizon (XIXe-XXIe siècles)*, cit., p.7.
[276] Ivi, p.8.
[277] *Ibidem*.

un vero e proprio simbolo della foresta, divenendo anche una delle specie arboree più di frequente riportate nei quadri degli artisti della Scuola di Barbizon.

Da quanto detto finora si può facilmente dedurre che al nostro sguardo odierno si rivelano paesaggi forestali in parte diversi rispetto a quelli che hanno ammaliato i Barbizonniers nel passato. Le tele degli artisti della Scuola di Barbizon sono in questo senso una risorsa importante, perché tramite esse noi abbiamo la possibilità di vedere con gli stessi occhi dei pittori e comprendere come si mostrava la foresta intorno alla metà del XIX secolo. Si nota così che i luoghi più caratteristici della foresta di Fontainebleau hanno inevitabilmente subito dei cambiamenti e che «solo certe parti della *platière d'Apremont* sembrano avere una fisionomia vicina a quella che è osservabile sui quadri dei pittori»[278]. La diminuzione della differenza tra il paesaggio attuale e il paesaggio pittorico è proprio la direzione che l'ONF, acronimo che sta per *Office National des Forêts,* un'organizzazione di cui parleremo meglio nel prossimo paragrafo e che si occupa di proteggere le foreste demaniali, ha voluto in parte intraprendere nella gestione della foresta di Fontainebleau. A partire dal 1996 l'ONF ha infatti messo in atto una serie di interventi diretti a ridare valore e restaurare il paesaggio dei pittori dell'Ottocento[279]. Per fare ciò si è proceduto al taglio di pini e betulle e alla rimessa in luce dei *chaos de roches*, tutto nel rispetto della natura e dell'ecosistema; basti pensare che non si sono abbattuti gli alberi lì dove ciò poteva creare danno ai muschi sensibili alla luce[280]. L'ultimo importante intervento risale al gennaio 2018 quando, nel corso di circa due mesi, l'ONF ha cercato di riportare al vecchio splendore ottocentesco gli importanti massi rocciosi *Rocher des Etroitures* e *Long Rocher*, nella zona di Bourron-Marlotte, che «ispiravano e meravigliavano gli artisti del XIX secolo»[281]. Questi progetti di sistemazione non sono stati fatti, però, solo per un valore estetico di visivo ritorno al passato, ma hanno inglobato anche ragioni di valore ecologico e più in generale hanno mirato al riassetto di una determinata zona forestale.

---

[278] *Ibidem*.
[279] C. Georgel, *La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?*, cit., p. 141.
[280] S.a., *L'ONF restaure les paysages des peintres du XIXe siècle*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www1.onf.fr/enforet/++oid++61ca/@@display_event.html] (ultimo accesso : 18/01/2023).
[281] *Ibidem*.

3.2 Un patrimonio forestale protetto e preservato

La ricchezza naturalistica, la storia geologica e la biodiversità sono tratti della foresta di Fontainebleau di cui, ormai da decenni, è stata pienamente riconosciuta la rilevanza e la cui consapevolezza della necessità di preservali è cresciuta nel corso del tempo. Come si ricorderà dal capitolo iniziale, i primi a voler proteggere la foresta di Fontainebleau dall'eccessivo sfruttamento, per difenderne l'ambiente e la bellezza, furono proprio gli artisti della Scuola di Barbizon. Con la loro insistenza essi ottennero, nel 1861, l'istituzione della Riserva Artistica, considerata ancora oggi come la prima area naturalistica ad essere dichiarata protetta e oltretutto riconosciuta tramite atto pubblico[282]. Nel corso del Novecento e dei primi anni Duemila, si sono susseguite e aggiunte una serie di misure di protezione dell'ambiente forestale oltre ad un numero notevole di riconoscimenti, ma andiamo con ordine. Dal 1965 la foresta di Fontainebleau è un sito classificato per il suo valore paesaggistico e nel 1998 ha ricevuto la qualifica internazionale di Riserva della Biosfera assegnata dall'UNESCO. Il titolo di Riserva della Biosfera ha un significato importante e porta con sé una grande responsabilità, in quanto l'UNESCO lo conferisce nell'ottica di un programma più grande, il MAB (acronimo di Man and the Biosphere), diretto a promuovere «un rapporto equilibrato tra uomo e ambiente attraverso la tutela della biodiversità e le buone pratiche dello Sviluppo Sostenibile»[283]. Si comprende, quindi, che l'assegnazione di riconoscimenti non porta con sé solo pregio e benefici, ma anche una serie di impegni e doveri da portare a termine, cosa in cui l'ONF, che gestisce la foresta di Fontainebleau da moltissimi anni, riesce benissimo. L'ONF è un ente che si occupa, in accordo con lo stato, della gestione delle foreste pubbliche francesi, tra le quali appunto anche quella di Fontainebleau. Il suo operato è significativo in quanto *l'Office National des Forêts* non si limita solo a proteggere l'ambiente naturale, ma si impegna altresì nella valorizzazione delle sue risorse, in particolare il legno, nel prevenire rischi naturali e nell'accoglienza del pubblico con proposte e servizi su misura[284]. In diverse zone della foresta di Fontainebleau, circa una ventina di siti, l'ONF ha creato riserve biologiche atte a tutelare in modo più specifico il diversificato patrimonio naturale. Esse sono di due tipi diversi: alcune sono riserve

[282] C. Georgel, *La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?*, cit., p. 139.
[283] S.a., *MAB*, agg.to giugno 2022, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.unesco.it/it/italianellunesco/detail/186] (ultimo accesso: 21/01/2023).
[284] S.a., *Nos enjeux, nos valeurs, nos missions*. Risorsa online accessibile all'inidirizzo [https://www.onf.fr/onf/connaitre-lonf/+/28::les-enjeux-valeurs-et-missions-de-lonf.html] (ultimo accesso: 21/01/2023).

biologiche dirette (*réserves biologiques dirigées*), nelle quali l'ONF applica «una gestione particolare per la conservazione di specie o ambienti naturali rari e vulnerabili»[285] mentre altre sono riserve biologiche integrali (*réserves biologiques intégrales*), costituite nei territori «sottratti alla silvicoltura e che costituiscono delle preziose testimonianze della foresta in evoluzione naturale»[286]. A partire dal 2004 la foresta di Fontainebleau è diventata uno dei siti di Natura 2000, una rete di aree protette per la loro diversità biologica, creata dall'Unione Europea a livello comunitario. È da sottolineare che il sito del Massiccio di Fontainebleau fa parte della rete Natura 2000 con due diversi tipi di aree, ossia le zone di protezione speciale, istituite con la direttiva Uccelli e le zone speciali di conservazione, istituite con la direttiva Habitat[287]. Oltre a ciò, la foresta di Fontainebleau è una Zona naturale di interesse ecologico, faunistico e floristico (ZNIEFF: *Zone naturelle d'intérêt écologique faunistique et floristique*) riconosciuta dalla Francia[288]. Non è finita qui, perché nel 2012 la foresta di Fontainebleau ha ricevuto dall'ONF l'importante etichetta di Foresta d'Eccezione (*Forêt d'Exception*)[289], poi rinnovata nel 2019 e riservata solo a quelle foreste che congiungono ad un patrimonio paesaggistico, culturale, naturale e sociale significativo, l'impegno continuo dei partner nel suo mantenimento e nella sua valorizzazione, con la creazione di un rapporto simbiotico tra uomo e natura. Nonostante tutte queste misure di protezione e salvaguardia, la foresta di Fontainebleau è una zona fragile, il cui ecosistema e la cui biodiversità sono a rischio. Uno dei maggiori problemi per la foresta è la vicinanza con Parigi, di cui risente la forte pressione urbana. Non a caso, già nel 2002, la foresta di Fontainebleau ha assunto lo status di "Foresta di Protezione"[290], il quale viene conferito a quei boschi e a quelle foreste che si trovano alla periferia di grandi agglomerati, da cui vengono inevitabilmente minacciati. Altra difficoltà a cui deve far fronte la foresta di Fontainebleau è la pressione turistica, data dall'elevato numero di turisti che ogni anno esplorano quest'area. In questo senso l'ONF ha svolto fin ad ora un ottimo lavoro e nel prossimo paragrafo vedremo nello specifico quali attività e quali forme di turismo interessano oggi la foresta.

---

[285] S.a., *Biodiversité : tout savoir sur les réserves biologiques*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/a3a::les-reserves-biologiques-des-espaces-proteges-dexception.html] (ultimo accesso: 21/01/2023). Traduzione mia.
[286] *Ibidem*.
[287] S.a., *Forêt de Fontainebleau : entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France*, cit.
[288] *Ibidem*.
[289] *Ibidem*.
[290] *Ibidem*. Traduzione mia.

3.3 Il turismo nella foresta di Fontainebleau

Dopo essere stata l'atelier a cielo aperto dei pittori della Scuola di Barbizon durante il XIX secolo, la foresta di Fontainebleau non è caduta nell'oblio ma, al contrario, ha visto un crescente interesse, fino a diventare oggigiorno una meta turistica che conta oltre dieci milioni di visitatori all'anno[291]. La fama della foresta di Fontainebleau si è creata ed è inevitabilmente legata all'aspetto artistico ma, data l'importanza dell'ambiente e della sua biodiversità, l'attuale offerta della foresta punta principalmente sul turismo naturalistico e sul turismo sportivo, con una serie di attività da svolgere all'aperto che accontentano tutti, dalle famiglie agli sportivi più appassionati. Ad occuparsi della gestione della foresta dal punto di vista turistico è sempre l'ONF, aiutato in questo ruolo dall'Associazione degli amici della foresta di Fontainebleau (*Association des Amis de la Forêt de Fontainebleau*)[292], ed insieme si impegnano nell'accoglienza dei turisti, nel mantenimento dei percorsi forestali e, cosa più importante, forniscono ai visitatori informazioni utili, sempre aggiornate, sia tramite i siti che tramite pubblicazioni cartacee. Di seguito verranno presentate le attività praticabili nella foresta e come esse sono state sviluppate a livello turistico per andare incontro ai visitatori e agli sportivi con diverse esigenze.

Innanzitutto, la foresta di Fontainebleau è il luogo perfetto dove camminare per rilassarsi, godere di bellissimi paesaggi e sentirsi in connessione con la natura. La foresta offre ben 1500 chilometri di sentieri, di cui 400 chilometri segnalati e, tra di essi, ciascun visitatore può trovare quello che fa al caso proprio, scegliendo tra difficoltà e durate diverse. Alcuni cammini hanno una rilevanza maggiore rispetto agli altri, almeno dal punto di vista storico; si tratta dei "Sentiers Bleus"[293] (trad. it. Sentieri blu), così chiamati per il colore con cui sono contrassegnati, i quali sono conosciuti per essere stati i primi sentieri pedonali segnalati al mondo. Essi vennero creati da Claude-François Denecourt (1788-1875), un ex militare che nel pieno di una depressione cercò conforto e pace nella foresta di Fontainebleau, trovando nella sua bellezza la forza di rialzarsi. Completamente ammaliato dallo splendore e dalla varietà dei paesaggi, Denecourt iniziò a studiare nel dettaglio la foresta, passando le sue giornate a scoprirne ogni centimetro e diventandone

[291] *Ibidem*.
[292] Sito ufficiale dell'Association des Amis de la Forêt de Fontainebleau. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.aaff.fr/index.php/l-association-2/presentation] (ultimo accesso: 23/01/2023).
[293] S.a., *Forêt de Fontainebleau : entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France*, cit.

un esperto. Date le sue approfondite conoscenze, egli cominciò a dedicarsi alla scrittura e alla pubblicazione di guide della foresta di Fontainebleau, le quali, inizialmente, erano dirette principalmente ai vicini parigini che volessero passare una giornata nella natura. Si stima che tra il 1839 e il 1878 Denecourt abbia pubblicato circa una cinquantina di guide[294], divenendo in questo modo il vero iniziatore del turismo nella foresta. La sua prima guida, pubblicata nel luglio 1839, s'intitolava *Guide du voyageur dans la forêt de Fontainebleau avec carte des sites les plus pittoresques* e conteneva cinque percorsi da poter fare in macchina, il cui tracciato era mostrato tramite una carta ad essa allegata[295] (Fig. 40).

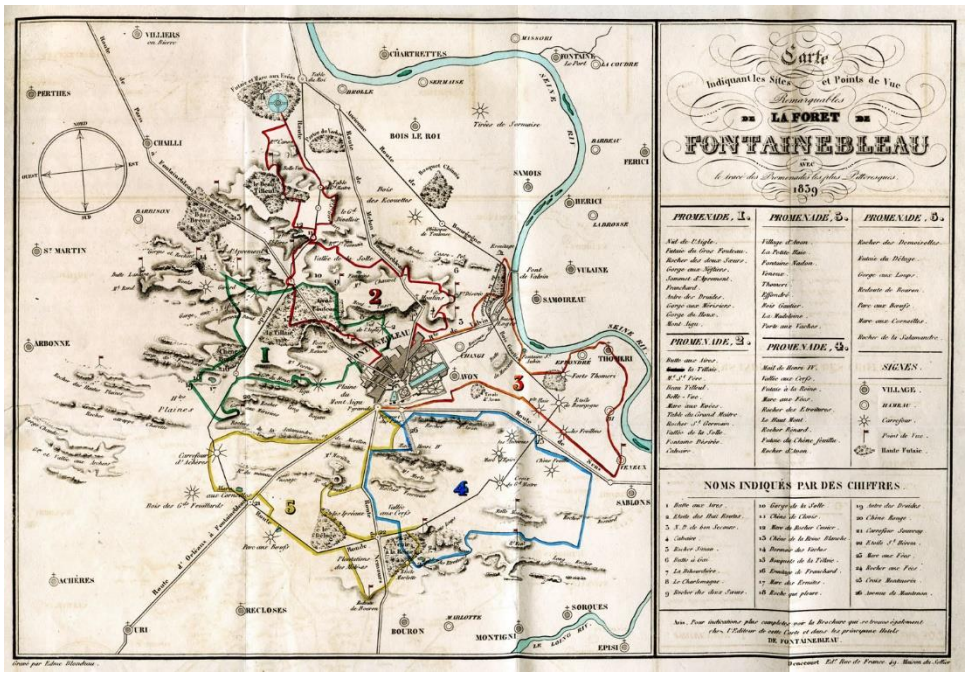

Fig. 40, Carta dei cinque percorsi della prima guida di Denecourt, 1839

A partire dal 1842 Denecourt decise però di cimentarsi in prima persona nella creazione di percorsi forestali da fare a piedi: tracciò 150 chilometri di nuovi cammini che permettevano ai turisti di vedere *arbres remarquables*, rocce particolari di cui si inventò in alcuni casi la leggenda e splendidi scorci della foresta di Fontainebleau. Per guidare le persone ad orientarsi nei percorsi, li segnò con frecce blu, colore che scelse perché simbolico dei repubblicani, creando appunto così i primi sentieri pedonali al mondo ad

[294] S.a., *Le Guides Denecourt*, 2010 (aggiornato nel 2020), risorsa online accessibile all'indirizzo [https://archives.seine-et-marne.fr/fr/actualites/les-guides-denecourt] (ultimo accesso: 23/01/2023).
[295] S.a., *Claude-François Denecourt, le sylvain de la forêt*, 2011, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/p/sommaire.html] (ultimo accesso: 23/01/2023).

essere segnalati. Lungo tali percorsi, Denecourt fece anche edificare alcune costruzioni in arenaria, come fontane, grotte e una torre d'osservazione, la quale venne inaugurata nel 1853 da Napoleone III con il nome di "Fort l'Empereur" e rinominata nel 1882 come "Tour Denecourt" (trad. it. Torre Denecourt)[296]. La figura di Claude-François Denecourt è oggi poco conosciuta ma fortunatamente è stata celebrata nel passato, in particolare con *Hommage à C.F. Denecourt. Fontainebleau. Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies,* un'opera del 1855 che porta la firma dei più grandi scrittori dell'epoca come Charles Baudelaire (1821-1867), Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), Georges Sand (1804-1876), Jules Champfluery (1821-1889) e Théophile Gautier (1811-1872), che gli diede il soprannome di "*sylvain de la forêt*"[297]. Il lavoro di Denecourt venne poi continuato da Charles Colinet (1839-1905), una sorta di discepolo che creò a sua volta altri 100 chilometri di sentieri. Tutti i percorsi forestali Denecourt-Colinet sono ancora oggi percorribili in piena sicurezza, in quanto soggetti a continua manutenzione. Oltre a quelli storicamente conosciuti, c'è una vastissima gamma di altri itinerari ideati nel corso dei decenni, i quali si snodano in tutto il territorio della foresta di Fontainebleau e permettono ai visitatori di vederne i luoghi più caratteristici, dalle Gole di Apremont e di Franchard alle rocce più peculiari come Rocher Canon, Long Rocher e Rocher Cuvier-Chatillon, dallo stagno Mare Aux Evées ai *chaos de roches* più conosciuti, passando anche per i punti panoramici che offrono le migliori visuali della foresta. Inoltre, come sopra accennato, le tipologie di sentieri sono molteplici e si differenziano per il livello di difficoltà, per il dislivello e per la lunghezza, che può variare da 4 fino a più di 20 chilometri. Ciò fa della foresta di Fontainebleau una meta di passeggiate alla portata di tutti, andando incontro alle esigenze di bambini e anziani, che ricercano percorsi più semplici e tranquilli, ma anche a quelle di escursionisti esperti che vogliono macinare chilometri, coniugando allo sport la possibilità di godere di paesaggi bellissimi. Proprio nell'ottica di non escludere nessuno dall'esperienza di camminare tra gli alberi della foresta di Fontainebleau, l'ONF ha lavorato anche sul tema dell'accessibilità, arrivando a buoni risultati. Ne è un esempio Arbor&Sens, un sito di circa venti ettari, situato su un antico arboreto, pensato ex novo per essere uno spazio all'aperto facilmente agibile anche

[296] S.a., *La tour Denecourt*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.ville-imperiale.com/napoleon/fontainebleau-2/la-tour-denecourt/] (ultimo accesso:24/01/2023).
[297] S.a., *Claude-François Denecourt, le pionner de la randonnée pédestre*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.onf.fr/foret-exception/+/12e3::foret-de-fontainebleau-claude-francois-denecourt-le-pionner-de-la-randonnee-pedestre.html] (ultimo accesso: 24/01/2023).

alle persone con delle disabilità[298]. In questo terreno è stato creato un percorso di 2 chilometri per i non vedenti e gli ipovedenti, attrezzato con tutto ciò che serve per permettere loro un'autonoma e rilassante passeggiata. Lungo il cammino, infatti, corre un filo che guida i visitatori, mentre una serie di pannelli in braille forniscono informazioni sulla foresta, sul sito in cui ci si trova e anche sugli alberi presenti[299]. Oltre a ciò, nell'amministrazione turistica della foresta, l'ONF ha dimostrato di essere al passo con i tempi, adottando l'applicazione Balade Branchée, che conta oggi più di 10.000 download. In essa si apre una mappa dalla quale è possibile scegliere uno dei numerosi percorsi forestali. Cliccando sui percorsi ne verranno date le informazioni generali, la lunghezza, come è possibile percorrerli (a piedi, in bici e/o a cavallo) e, cosa più importante, sono messe a disposizione le audioguide dei sentieri, le quali accompagnano il turista nella foresta raccontandone la storia, spiegando e descrivendo le bellezze di fronte a cui si trova e proponendo aneddoti curiosi. Infine, è importante sottolineare che i sentieri della foresta di Fontainebleau non sono percorribili solo a piedi. Per chi ama l'equitazione c'è l'opportunità di fare una passeggiata con il proprio cavallo in uno dei tanti percorsi immersi nella natura, ma anche gli amanti delle due ruote trovano grandi possibilità, dato che diversi sentieri sono transitabili con mountain bike e biciclette elettriche. Le biciclette sono noleggiabili anche in loco in uno dei punti VTT-Fontainebleau installati sul territorio, in quali offrono altresì escursioni guidate.

La foresta di Fontainebleau è però conosciuta a livello mondiale per un altro sport: l'arrampicata. Proprio grazie alla sua conformazione geologica, di cui abbiamo già parlato, e alla presenza di grandi blocchi di arenaria e ammassi rocciosi, la foresta di Fontainebleau si presta benissimo a quest'attività e con il tempo è diventata il luogo di allenamento per eccellenza di tutti gli appassionati. Non esiste blog di scalata che non etichetti la foresta di Fontainebleau come luogo imperdibile per fare esperienza e sviluppare le proprie capacità, mettendosi alla prova con vari livelli di complessità. Di fatto la foresta è divisa in 270 settori di scalata, presenta ben 30.000 blocchi per l'arrampicata e offre la possibilità di scegliere tra 280 circuiti diversi che spaziano da quelli per i principianti a quelli per gli esperti[300]. La difficoltà di ogni arrampicata è

[298] S.a., *Arbor&Sens: un site accessible à tous aménagé par l'ONF*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/3b6::arborsens-un-site-accessible-tous-amenage-par-lonf.html] (ultimo accesso: 25/01/2023).
[299] *Ibidem*.
[300] S.a., *Destination d'exception pour l'escalade*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.fontainebleau-tourisme.com/fr/decouvrir-la-region/loisirs-de-pleine-nature/destination-dexception-pour-lescalade/] (ultimo accesso: 25/01/2023).

segnata direttamente sui blocchi tramite un colore, accompagnato da un numero. In un primo momento la foresta di Fontainebleau era la palestra di chi voleva allenarsi principalmente nell'alpinismo, ma con gli anni la fama delle sue grandi rocce è cresciuta sempre di più, attirando entusiasti arrampicatori da tutto il mondo. La foresta, tuttavia, non è il luogo perfetto solo per gli esperti scalatori, ma anche per chi vuole approcciarsi a questo sport per la prima volta. La presenza di numerosi corsi individuali e di gruppo, per adulti e per bambini, è garantita da Globe Climber che organizza sessioni di arrampicata più o meno intensive sulla roccia nuda, nelle quali si è guidati e supervisionati da istruttori qualificati[301].

Se da una parte lo sport di certo non manca nella foresta di Fontainebleau, dall'altra c'è da dire che trova spazio anche la cultura, mischiata con la storia e l'arte. Nel territorio della foresta si erge il castello di Fontainebleau, patrimonio dell'UNESCO di indubbia ricchezza culturale, ma esso costituisce una parentesi a sé che non sarà investigata in questa tesi, in quanto maggiormente inerente la storia della corona francese che utilizzava tale dimora come sede per lo svolgimento dell'attività venatoria. Continuiamo, invece, a concentrare l'attenzione sull'evoluzione della foresta e sulle sue risorse, sviluppabili e fruibili anche dal punto di vista turistico. Dando uno sguardo più meticoloso alle famose rocce della foresta si scopre la presenza di tesori preistorici di grande importanza. Con più di 2.000 rifugi recanti incisioni preistoriche, la foresta di Fontainebleau costituisce infatti uno dei complessi rupestri più vasti d'Europa[302]. I numerosi studi e i molti gruppi di ricerca hanno portato alla luce un patrimonio storico di inestimabile valore, che si dimostra vario e databile ad epoche diverse. All'interno di grotte e rifugi sono state trovate tantissime incisioni risalenti al paleolitico e al mesolitico e si sono addirittura rinvenute tracce dell'uomo di Cro-Magnon riconducibili a 20.000 anni fa[303]. Le incisioni sono per lo più di tipo geometrico ma esistono anche esemplari di rara bellezza, come l'incisione naturalistica di un cavallo, trovata in una cavità nella zona del bosco di Trois Pignon e risalente al paleolitico superiore[304]. Una delle più rilevanti testimonianze preistoriche è la cosiddetta "grotte à la Peinture"[305] (che tradotto risulterebbe come "grotta alla Pittura"),

[301] Dal sito ufficiale di Globe Climber. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://globeclimber.com/] (ultimo accesso:25/01/2023).
[302] L. Mussat, *La forêt de Fontainebleau, un royaume de l'art rupestre*, in "CNRS Le Journal", 2021, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://lejournal.cnrs.fr/articles/la-foret-de-fontainebleau-un-royaume-de-lart-rupestre] (ultimo accesso: 26/01/2023).
[303] S.a., *Forêt de Fontainebleau : entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France*, cit.
[304] F. Beaux, *Archeologie en forêt de Fontainebleau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.aaff.fr/index.php/la-foret/archeologie] (ultimo accesso: 26/01/2023).
[305] L. Mussat, *La forêt de Fontainebleau, un royaume de l'art rupestre*, cit.

così nominata per la presenza di tracce color ocra sulla parete di fondo. All'interno di tale grotta è presente anche un blocco di rocca di 1 metro per 2, completamente decorato da incisioni geometriche del mesolitico[306] (Fig. 41). Purtroppo, questo reperto di inestimabile valore è stato in parte deturpato dalla mano dell'uomo. Sulla roccia compiono infatti delle lettere incise, probabilmente le iniziali di qualche nome, e ciò ha permesso di portare alla luce la problematica di una giusta preservazione di un patrimonio così fragile e importante ma così esposto ai turisti. Nelle cavità e nei rifugi di tutto il territorio della foresta sono stati rinvenuti anche altri reperti, come punte di freccia e microburin, ossia frammenti creati dalla produzione di oggetti in pietra, sempre risalenti al mesolitico[307].

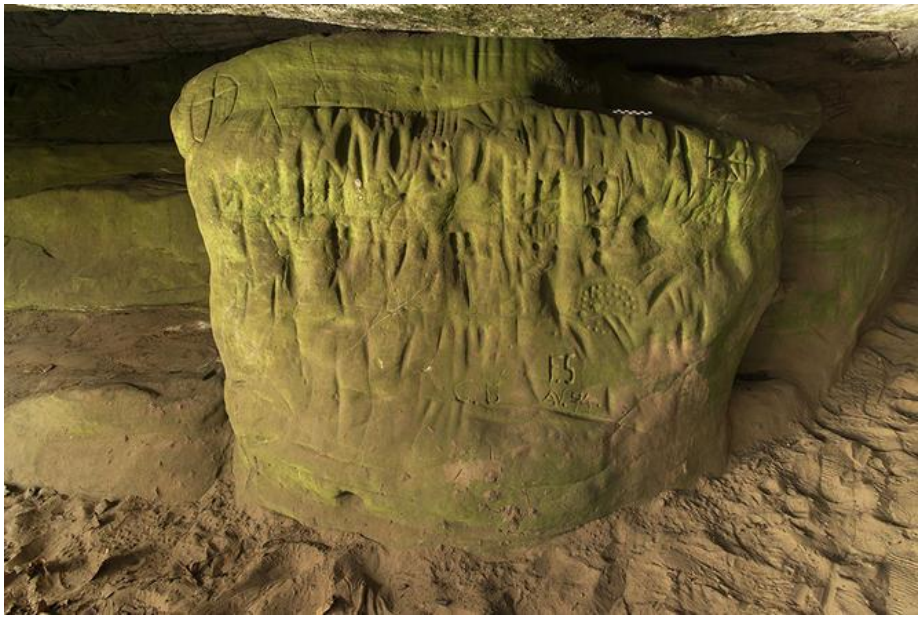

Fig. 41, Incisioni nella "grotte à la Peinture"

Infine, va menzionato anche un sito archeologico più recente, ma altrettanto importante, situato sulla collina di Saint-Louis. Si tratta delle rovine di un eremo medievale che secondo la leggenda venne costruito dal re di Francia Saint-Louis, scappato da un attacco di briganti e arrivato nella collina all'interno della foresta per chiedere aiuto a Dio[308]. Ancora oggi il sito affascina e regala sorprese, tanto che nel 2020 un gruppo di quindici

[306] *Ibidem*.
[307] *Ibidem*.
[308] S.a., *Forêt de Fontainebleau : entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France*, cit.

archeologi ha investigato in maniera approfondita nella zona della cappella[309], luogo di inumazione dell'eremo che può aiutare a ricostruire pezzi di storia.

La foresta di Fontainebleau si dimostra ricca di storia e si presta, quindi, anche ad un turismo di tipo culturale. Il prossimo capitolo sarà dedicato all'analisi di un'offerta turistica specifica della foresta, ossia il Circuito dei pittori di Barbizon, una proposta che mette insieme l'aspetto naturalistico/sportivo all'aspetto culturale, in una sintesi che permette ai visitatori di conoscere gli artisti della Scuola di Barbizon direttamente nel contesto forestale in cui essi hanno lavorato e che li ha ispirati.

[309] S.a., *A Fontainebleau, les fouilles archéologiques de la butte Saint-Louis se poursuivent*, 2020, risorsa online accessibile all'Indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/7b1::fontainebleau-les-fouilles-archeologiques-de-la-butte-saint-louis-se-poursuivent.html] (ultimo accesso: 31/01/2023).

Capitolo 4:
Analisi del Circuito dei pittori di Barbizon

In questo capitolo ci si propone di analizzare il *Circuit des peintres de Barbizon*, ossia il Circuito dei pittori di Barbizon, detto anche *Sentier des Peintres* (trad. it. Sentiero dei Pittori), un circuito che vuole ripercorrere alcuni dei luoghi della foresta di Fontainebleau che sono stati importanti per i pittori del XIX secolo. Tra tutte le proposte turistiche, che come abbiamo visto nello scorso capitolo sono numerose e diversificate, si è vol uto indagare specificatamente questo sentiero in quanto è l'unico che evidenzia davvero il valore artistico della foresta di Fontainebleau e del villaggio di Barbizon; esso rappresenta dunque la sola proposta che, portando i visitatori ad esplorare la storia pittorica del posto, a conoscere la Scuola di Barbizon e a comprenderne la pittura, ricalca tutti gli aspetti su cui questo scritto si è concentrato fin dall'inizio. Nel corso del capitolo verranno esaminate le caratteristiche del Sentiero dei Pittori e si cercherà di comprendere se ci sono punti critici per terminare, poi, con lo sviluppo di possibili migliorie da apportare al circuito, nell'ottica di un'ottimale fruizione da parte dei visitatori.

4.1 I musei a Barbizon

Prima di concentrarsi completamente sull'analisi del Sentiero dei Pittori è necessario dedicare un paragrafo allo sviluppo turistico odierno della piccola cittadina di Barbizon. Nel capitolo precedente si è infatti parlato solo dell'offerta turistica della foresta, ma non si può dimenticare che Barbizon è stata il punto di incontro e di soggiorno dei pittori dell'omonima Scuola. La piccola cittadina ha infatti costruito la propria notorietà e il proprio turismo esattamente su questo, ossia sull'essere il "Villaggio dei Pittori".

Fig. 42, Cartello di ingresso a Barbizon

L'anima di Barbizon è indissolubilmente legata ai pittori paesaggisti del XIX secolo e ciò lo si percepisce dall'atmosfera stessa del posto, dai nomi delle strade che celebrano i Barbizonniers e dai nomi delle attività di servizi di alloggio o ristorazione che hanno in sé riferimenti artistici o addirittura riprendono, in parte, i titoli di famosi quadri dei pittori di Barbizon. La ragione per cui ci soffermiamo a parlare di come Barbizon si propone oggi ai visitatori risiede anche nel fatto che il Circuito dei pittori di Barbizon comincia proprio nel cuore della cittadina e le prime tappe coincidono con importanti musei dedicati agli artisti della Scuola del '30. La rilevanza di tali musei non deriva solo dal loro contenuto, ma anche dagli edifici in cui sono ospitati, i quali, come vedremo di seguito, sono quelli originariamente utilizzati e abitati dagli artisti.

Il *Musée Départemental des peintres de Barbizon*, ossia Museo Dipartimentale dei pittori di Barbizon, ha ben due sedi, entrambe affacciate sulla strada principale della Grande Rue (come mostrato in Fig. 43) e con una lunga storia alle spalle. I due edifici oggi occupati dal museo sono luoghi chiave per il racconto dei momenti vissuti a Barbizon dagli artisti e stiamo infatti parlando dell'auberge Ganne (Fig. 45) e della casa-atelier di Théodore Rousseau (Fig.46).

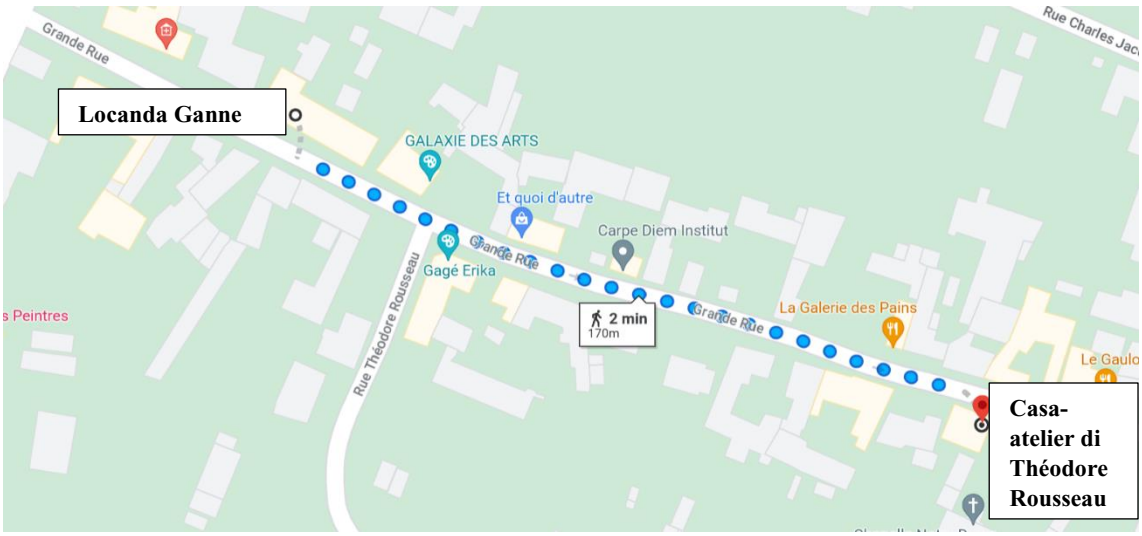

Fig. 43, Posizione sedi del Museo Dipartimentale dei pittori di Barbizon

Lo sviluppo del Museo Dipartimentale dei pittori di Barbizon è in effetti avvenuto in molteplici fasi e nel corso del tempo ci sono state diverse chiusure e riaperture. Un primo museo venne aperto dal 1927 al 1930 nella casa-atelier di Théodore Rousseau. Si parla di casa-atelier perché, quando era ancora in vita, l'artista aveva creato il proprio studio al secondo piano dell'edificio in cui abitava e ciò è ancora testimoniato «dalla grande vetrata orientata a nord che si apre sul tetto e dall'apertura verticale nella facciata che permetteva

il passaggio delle tele di grande formato senza rimuoverle dal loro telaio»[310]. In Fig. 44 la casa-atelier di Théodore Rousseau rappresentata dall'amico Millet.

Fig. 44, J.-F. Millet, *La Maison de Théodore Rousseau à Barbizon*, s.d.

Il primo museo presentava allora alcune decine di dipinti e disegni di Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña, Charles Jacque e Ferdinand Chaigneau, opere quasi tutte disperse dopo che il museo venne chiuso nel 1930 e lasciato in mano ad un commerciante d'arte privato. Nel 1977, sotto la spinta della commemorazione del 1975 per il centenario della morte di Jean-François Millet, venne aperto un secondo museo, sempre nell'atelier di Théodore Rousseau. Con sole ventisei opere esposte, il museo ottenne l'approvazione del Ministero della Cultura nel 1981 e grazie ad una politica di acquisizione la sua collezione si arricchì sempre di più[311]. Proprio a causa del moltiplicarsi del numero delle opere e dei visitatori, la casa-atelier di Théodore Rousseau iniziò ad essere un ambiente troppo piccolo e il comune di Barbizon decise allora di acquistare, nel 1987, la vecchia locanda Ganne, con l'intento di trasferirvi parte del museo[312]. Tale edificio venne scelto proprio perché emblematico della Scuola di Barbizon, dato che, come sicuramente si ricorda dai precedenti capitoli, è stata la locanda che ha dato alloggio a tutti gli artisti arrivati lì per dipingere la foresta, diventando luogo

[310] S.a., *Deux bâtiments pour un musée*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/deux-batiments-pour-un-musee] (ultimo accesso: 10/02/2023).
[311] *Ibidem*.
[312] *Ibidem*.

di riunione, coesione e amicizia. Al tempo dell'acquisizione da parte del comune, la vecchia locanda Ganne non faceva più da hotel ed era stata utilizzata come abitazione da Pierre-Léon Gauthier, uomo al quale si deve il merito di aver riportato nel loro luogo d'origine i mobili della locanda che erano stati precedentemente trasferiti all'hotel "Villa des artistes" dai discendenti della famiglia Ganne-Luniot. Seguirono alcuni anni di risistemazione dell'immobile, per restituirlo al pubblico nella sua forma più simile all'originale e nel corso dei lavori vennero anche scoperti sui muri del primo piano una serie di dipinti realizzati proprio dagli artisti del XIX secolo. Il museo ha riaperto definitivamente i battenti nel 1995 e a partire dal 2004 la sua gestione è in mano al Consiglio generale del Dipartimento di Senna e Marna[313]. Attualmente il Museo Dipartimentale dei pittori di Barbizon è così organizzato: al piano terra dell'antica locanda Ganne sono stati ricostruiti gli spazi originari, come la sala da pranzo, mentre il primo piano è stato riservato all'esposizione della collezione permanente; la casa-atelier di Théodore Rousseau ospita invece le esposizioni temporanee e una raccolta scelta di dipinti, stampe e documenti che permettono al pubblico di conoscere meglio la figura dell'artista che abitò fra quelle mura e che fu il più rappresentativo del gruppo di Barbizon[314]. Il museo ha anche un sito internet ben curato, che ha un'ottima usabilità e che offre, oltre alle informazioni pratiche di tariffe, contatti, orari e accessibilità, anche tantissime spiegazioni della storia del museo e della collezione, proponendo addirittura i commenti di alcune opere.

Fig. 45, Locanda Ganne oggi

[313] S.a., *A l'origine du musée*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/lorigine-du-musee] (ultimo accesso: 10/02/2023).
[314] S.a., *Le musée aujourd'hui*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/le-musee-aujourdhui] (ultimo accesso: 10/02/2023).

Fig. 46, Casa-atelier di Théodore Rousseau oggi

A Barbizon esiste però un altro museo importante, anch'esso tappa del Sentiero dei Pittori: il Museo Millet. Come suggerisce il nome, esso è costituito in quella che fu per 26 anni la casa dell'altro pilastro della Scuola di Barbizon, ossia Jean-François Millet, che qui vi visse con la sua famiglia, costruendo anche un atelier dove poter lavorare. Il Museo Millet, aperto al pubblico fin dal 1923, è un museo privato e si trova, come la locanda Ganne e la casa di Théodore Rousseau, sulla Grande Rue (si veda Fig. 47).

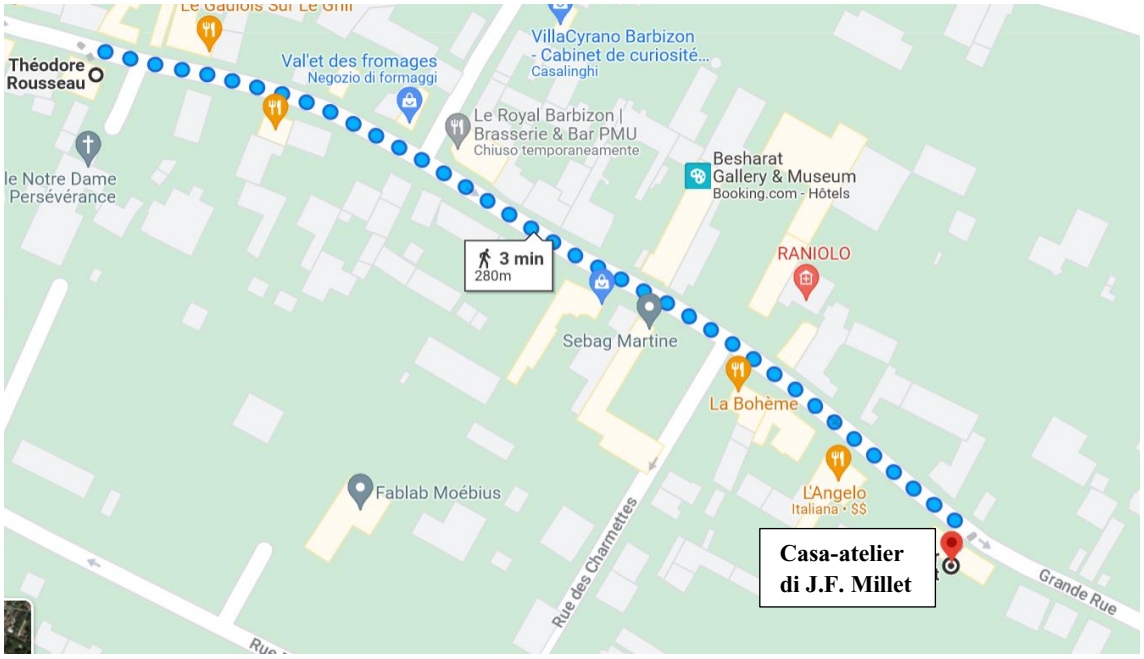

Fig. 47, Posizione Casa-atelier di J.-F. Millet

Questo museo colpisce per la sua autenticità, in quanto «la casa e l'atelier sono rimasti nello stato in cui la vedova e gli eredi del proprietario li hanno lasciati»[315], con la possibilità di entrare in quelli che erano la sala da pranzo, l'atelier e la cucina, oggi diventata punto di vendita di stampe, opere, libri e souvenir. Il museo comprende anche la Galerie L'Angélus (Fig. 48), una galleria suddivisa in tre spazi espositivi: il primo, denominato "Fine Art" presenta una collezione di opere del XIX secolo, realizzate principalmente dai Barbizonniers; il secondo, denominato "Series", è dedicato alla storia delle incisioni dal XIX secolo fino ai giorni nostri, oltre a qualche scultura; l'ultima parte della galleria, definita "New Art", vede invece esposti dipinti e sculture di artisti contemporanei[316]. Inoltre, anche il Museo Millet ha un sito internet facilmente accessibile e completo di tutte le informazioni utili ad un possibile visitatore.

Fig. 48, Casa-atelier di Jean-François Millet e Galerie L'Angélus

Si comprende, quindi, come Barbizon abbia saputo valorizzare i suoi luoghi cardine, rendendoli degli spazi espositivi ma cercando al contempo di mantenere il loro carattere originario, per dare una corretta narrazione e interpretazione dell'arte della Scuola di Barbizon e per restituire almeno in parte, al pubblico, quella stessa cittadina che nel XIX secolo era diventata la casa di celebri pittori paesaggisti.

[315] S.a., *Le Musée Millet, un monument historique*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-millet.com/monument-historique-1] (ultimo accesso: 10/02/2023).
[316] Dal sito ufficiale Galerie L'Angélus, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.galerie-langelus.com/] (ultimo accesso:10/02/2023).

4.2 Il Circuito dei pittori tappa per tappa

Quale miglior modo di conoscere la pittura degli artisti che hanno rivoluzionato l'arte del paesaggio, se non guidando i turisti in quegli stessi luoghi assiduamente frequentati dai Barbizonniers nel passato e facendo immergere i visitatori in quella stessa foresta così tanto riportata nei quadri Ottocenteschi da pennelli esperti? Proprio questo è l'intento con cui è stato creato il Circuito dei pittori: presentare la Scuola di Barbizon nella sua essenza più naturalistica, con un percorso forestale di livello facile e adatto a tutti, anche alle famiglie con bambini, permettendo l'unione di svago e cultura. Il sentiero dei pittori è lungo 6 chilometri, con un tempo di percorrenza stimato di circa due ore. Il circuito si sviluppa in parte su strade sterrate e in parte su sentieri secondari, ma non c'è il rischio di perdersi, perché l'intero tragitto è segnalato con il colore giallo sui trochi degli alberi, oltre che con cartelli specifici riportanti il nome del percorso (Fig. 49).

Fig. 49, Cartello segnaletico del circuito

Il Circuito dei pittori di Barbizon si compone di undici tappe che verranno di seguito singolarmente mostrate e spiegate.

Fig. 50, Mappa del Sentiero dei Pittori

La mappa qui riportata (Fig. 50), realizzata dall'*Office National des Forêts*, ci è d'aiuto nell'individuare la collocazione specifica dei vari punti di interesse lungo il percorso. Tale mappa è disponibile e scaricabile sul sito dell'ufficio del turismo di Fontainebleau (www.fontainebleau-tourisme.com), ed è corredata da una seconda pagina riportante la descrizione di ogni tappa. La mappa è stata posta anche in loco dall'ONF come pannello informativo del percorso.

Il punto di partenza del sentiero è l'Ufficio del turismo di Barbizon e i primi luoghi di interesse si trovano, come abbiamo visto, lungo la Grande Rue della cittadina di Barbizon. Le tappe n° 1, 2 e 3 sono infatti, in ordine, la locanda Ganne, la casa-atelier di Théodore Rousseau e la casa-atelier di Jean-François Millet. Il loro inserimento nel Circuito dei pittori di Barbizon non deve essere ulteriormente giustificato in quanto si è già ampiamente visto, nel precedente paragrafo e non solo, quanto questi edifici siano essenziali per il racconto della storia della Scuola di Barbizon e della vita dei suoi più significativi rappresentanti. Ricordiamo inoltre che tali edifici sono da tempo diventati

sedi di importanti musei aperti al pubblico, il Museo Dipartimentale dei pittori di Barbizon (Auberge Ganne e Casa-atelier di Théodore Rousseau) e il Museo Millet (Casa-atelier di Jean-François Millet). Passiamo quindi alla quarta tappa, l'Hotel du Bas-Bréau, il quale, situato al numero 22 della Grande Rue, ospitò nel XIX secolo importanti personalità artistiche e letterarie, fra cui Robert Louis Stevenson (1850-1894) conosciutissimo scrittore e poeta scozzese. A segnare l'ingresso nella foresta di Fontainebleau è il quinto punto del percorso, ossia il *Bornage*. Come dichiarato dall'ONF nelle specifiche della mappa, il *Bornage* è la strada che separa la cittadina di Barbizon dalla foresta e sul suo tracciato si ergeva anticamente un muro di arenaria. Prendendo poi la prima strada sulla destra si arriva alla sesta tappa, una delle più importanti del sentiero per il suo significato culturale: il medaglione Rousseau-Millet. Questo monumento vuole commemorare coloro che, come ormai ben sappiamo, sono considerati i due pilastri della Scuola di Barbizon. L'opera in bronzo, ritraente in rilievo i busti dei due pittori posti uno di fianco all'altro, è stata realizzata dallo scultore Henri Chapu (1833-1891) e dal fonditorec Barbedienne[317]. Ideato per sottoscrizione pubblica, il monumento venne inaugurato il 19 aprile 1884 e celebra senza dubbio anche la forte amicizia che legò, soprattutto negli ultimi anni di vita, questi due grandi artisti. Al punto n° 7 della mappa troviamo la Roccia dell'elefante che, come suggerisce il nome, altro non è che una roccia che nella sua forma ricorda un elefante. A rendere così straordinario tale masso è il fatto che esso non sia stato scolpito per assumere tali sembianze, ma è il solo prodotto della natura, e ciò fa capire quanto sia affascinante la geologia della foresta di Fontainebleau. Proseguendo sulla strada a destra, dopo qualche intersezione, ci si trova a percorrere il lungo Allée des vaches (trad. it. Viale delle vacche) fino al Carrefour du Bas-Bréau (trad. it Incrocio di Bas-Bréau). A questo punto, rimanendo sul sentiero che costeggia il parcheggio, si cammina ancora per un tratto prima di raggiungere l'ottava tappa, la quale si dimostra diversa dalle altre e un po' particolare; i visitatori, infatti, si trovano dinanzi ad un cavalletto da pittura con un quadro (Fig. 51). La tappa vuole celebrare il rinomato artista Jean-Baptiste Camille Corot e il cavalletto lì posto rappresenta il punto in cui il pittore dipinse uno dei suoi quadri all'interno della foresta, al ritorno dal soggiorno in Italia. Dopo aver effettuato alcune ricerche, sembra che il quadro in questione sia *Paysanne en forêt de Fontainebleau* (1830-1832; Fig. 52), oggi conservato al Musée de Senlis, ma tale titolo non è riportato nella guida della mappa dell'ONF. Quello che ci si

[317] S.a., *Médaillon de Millet et Rousseau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/3715] (ultimo accesso: 11/02/2023).

chiede, in ogni caso, è come sia stato possibile trovare il punto da cui Corot dipinse un suo quadro in una foresta così vasta. Ebbene, ciò si deve al modo di dipingere di Corot che, come abbiamo detto nel primo capitolo, ancora prima dei Barbizonniers aveva l'abitudine di abbozzare in plein aire e ciò gli permetteva di realizzare, nei suoi quadri di atelier, paesaggi dettagliati e di grande similarità con quelli reali, talvolta addirittura sovrapponibili. Studi topografici hanno rilevato una forte affinità tra un punto precisamente localizzato nella foresta e il paesaggio riportato nel quadro sopra citato.

Fig. 51, Cavalletto posto nella tappa n° 8

Fig. 52, J.-B. Corot, *Paysanne en forêt de Fontainebleau*, 1830-32

Mettendo a confronto il luogo in cui è oggi posizionato il simbolico cavalletto e il quadro *Paysanne en forêt de Fontainebleau* (1830-1832) di Corot, si può effettivamente notare

una forte somiglianza degli ammassi rocciosi, la cui forma particolare è praticamente uguale. Passando alla nona tappa del Circuito dei pittori di Barbizon, essa si situa lì dove si innalza uno dei più imponenti *arbre remarquable* della foresta di Fontainebleau*: Chêne Sully*. Si tratta di una quercia vecchissima di più di cinque metri di circonferenza che venne piantata per celebrare Maximilien de Béthune, duca di Sully (1559-1641), personaggio che sotto il regno di Enrico IV fece cessare le devastazioni delle foreste in Francia[318]. Seguendo le descrizioni annesse alla mappa dell'ONF, questa tappa dovrebbe essere dedicata al pittore Jules Coignet (1798-1860) e al suo quadro *Les Peintres sur le motif dans la forêt de Fontainebleau* (1825), un'opera pienamente rappresentativa della nuova prassi dei pittori di andare nella foresta per dipingere direttamente dal vivo, appunto "sur le motif" (trad. it "sul modello")[319]. Il problema di questa tappa è che non appare esserci un collegamento tra la quercia Sully e il pittore Jules Coignet o il suo quadro, ma approfondiremo questa questione più avanti nel paragrafo, nel momento in cui andremo a mettere in luce le criticità del percorso. Il decimo punto di interesse, che si incontra lungo il sentiero dei pittori, è definito *Dormoir de Lantara*. I più attenti si ricorderanno già di questo nome, in quanto abbiamo parlato brevemente di Simon-Mathurin Lantara (1729-1778) nel paragrafo dedicato ai precursori della Scuola di Barbizon. In quell'occasione avevamo anche già fatto accenno del *Dormoir de Lantara*, un incrocio nella foresta così denominato da Denecourt (1788-1875), per identificarlo come il luogo in cui Lantara si addormentava mentre era fuori con le pecore, nel periodo in cui da giovane faceva il pastore. Includere nel percorso una tappa dedicata a Simon-Mathurin Lantara è sicuramente una buona scelta dato che si tratta di un pittore amante della natura e della resa delle ombre, riscoperto e ammirato proprio dagli stessi Barbizonniers, che lo hanno sempre considerato come vero precursore della loro arte. Ritornando al Carrefour du Bas-Bréau si prosegue in direzione dell'undicesimo e ultimo punto di interesse del Circuito dei pittori di Barbizon, *Chêne Charlemagne* (trad. it. Quercia Carlo Magno). L'albero si trova nella Route des Mazettes che, stando a quanto viene detto nelle specifiche della mappa dell'ONF, è una zona abitata da un gran numero di querce di più di 200 anni, il cui esemplare più maestoso è proprio lo *Chêne Charlemagne*, così battezzata nel 2000 dai bambini della scuola di Barbizon. Anche in

[318] S.a., *Le sully*, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2010/09/le-sully.html] (ultimo accesso: 12/02/2023).
[319] S.a., *Jules Coignet, Peintres dans la forêt de Fontainebleau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/jules-coignet-peintres-dans-la-foret-de-fontainebleau] (ultimo accesso: 12/02/2023).

questo caso però viene da chiedersi la motivazione dell'aggiunta di tale tappa nel sentiero dedicato ai pittori. Sempre nelle descrizioni annesse alla mappa dell'ONF, viene solo detto che nel 1860 Corot realizzò un quadro in cui riuscì a cogliere la tristezza di questa zona della foresta, che già allora era costellata dalle stesse querce ma di piccole dimensioni, in quanto erano state piantate nel 1802. Si aprono in ogni caso molti interrogativi su questa tappa, anche perché esisteva un celebre *Chêne Charlemagne*, frequentemente ritratto nel passato, che però non coincide con quello a cui si fa riferimento nel percorso. Anche questa questione verrà approfondita più avanti. Continuando sulla Route des Mazettes si fa ritorno al villaggio di Barbizon, concludendo così il Circuito dei pittori.

4.3 Criticità e proposte di miglioramento

L'analisi specifica di ciascuno dei punti di interesse segnalati sulla mappa del Sentiero dei pittori ci permette di avere un quadro completo e oggettivo del circuito, sia nel suo sviluppo geografico, che nel suo contenuto, più o meno culturale, offerto ai visitatori che decidono di intraprendere la camminata. Proprio questo lavoro di ricerca e approfondimento ha portato alla luce l'inadeguatezza o la poca chiarezza di alcune scelte che sono state prese nella creazione del percorso e nell'individuazione delle sue tappe. Prima di procedere con l'esposizione di queste problematiche ritengo, però, sia opportuno prendere in esame anche l'opinione di chi il sentiero lo ha effettivamente percorso, per ambire ad una maggiore completezza dell'indagine. Investigando in diversi siti dedicati alle camminate, come www.alltrails.com e www.helloways.com, si riscontrano tutte recensioni positive per il Circuito dei pittori di Barbizon, con l'assegnazione di quasi il massimo delle stelle. Se però andiamo a vedere nello specifico ciò che viene scritto, notiamo che in quasi tutti i commenti i visitatori elogiano solo la bellezza del paesaggio o della cittadina di Barbizon e la facilità del percorso, che si dimostra realmente alla portata anche dei più piccoli. Queste sono indubbiamente caratteristiche positive, ma ciò su cui voglio porre l'attenzione è che nessuno fa riferimento all'aspetto informativo che dovrebbe avere il circuito, nessuno scrive che è stato un bel modo alternativo per acculturarsi camminando e conoscere la pittura della Scuola di Barbizon. Viene quindi da domandarsi: il Circuito dei pittori riesce a distinguersi rispetto agli altri percorsi nella foresta di Fontainebleau per il suo intento culturale o finisce con l'essere solo

un'alternativa per coloro che optano per una camminata più semplice? Il sentiero raggiunge l'obbiettivo, per cui dovrebbe essere stato creato, di presentare e far comprendere ai visitatori le nozioni principali e più peculiari della Scuola di Barbizon e dei suoi protagonisti? È proprio sulla base di queste riflessioni che ho individuato le criticità di cui prima parlavo e che verranno ora da me esposte. In particolare, concentrerò il discorso su alcune tappe del sentiero che, a mio parere, dovrebbero essere eliminate o almeno riviste. Iniziamo prendendo in esame la tappa n° 7, ossia la Roccia dell'elefante. Per quanto essa possa essere visivamente bella e geologicamente interessante, esula dal discorso sui pittori di Barbizon in quanto non è mai nominata nei luoghi da loro frequentati e non ci sono nemmeno quadri conosciuti che la ritraggano. Sarebbe quindi più corretto eliminare questa tappa dal Circuito dei pittori di Barbizon e includere la roccia dell'elefante in uno dei tanti altri sentieri della foresta. Altro punto di interesse del percorso sui cui nutro qualche perplessità è il n° 9, ossia quello che porta i visitatori a trovarsi dinanzi all'imponete quercia denominata Sully. Come già visto, nella descrizione della mappa fatta dall'ONF, si parla in questo punto di Jules Coignet, il quale però nulla ha a che fare con l'albero, dato che non sono noti quadri di questo pittore in cui venga rappresentato *Le Sully*. Perché allora associare Jules Coignet a questo punto del percorso? Questo non ci è dato saperlo. Certo è che un piccolo discorso su Coignet e sul suo quadro *Les Peintres sur le motif dans la forêt de Fontainebleau* (1825; Fig. 53) sarebbe giusto mantenerlo, ma si potrebbe proporre ai turisti in un punto diverso del sentiero, come per esempio all'entrata della foresta di Fontainebleau. Nel momento in cui i turisti fanno il loro ingresso in foresta gli viene presentata l'opera di Jules Coignet, che tramite la sua rappresentazione li porterebbe subito a comprendere come i pittori lavoravano nell'ambiente forestale, trovandosi talvolta insieme per dipingere contemporaneamente lo stesso soggetto, e quali strumenti portavano con sé. Così facendo, l'informazione fornita ai visitatori acquisirebbe maggiore significato e li spingerebbe a immedesimarsi, fin dall'inizio, nel ruolo del pittore, guardando con occhi artistici il paesaggio che li circonda.

Fig. 53, J. Coignet, *Les Peintres sur le motif dans la forêt de Fontainebleau*, 1825

A questo punto ci si chiede se sia giusto o meno continuare a proporre la tappa dello *Chêne Sully*. Come molti altri *arbres remarquables*, il Sully fu probabilmente ritratto in qualche opera, ma il suo nome non compare mai come titolo di un quadro[320]. La sua presenza nel Circuito dei pittori non porta, quindi, ad alcun accrescimento nella conoscenza della Scuola di Barbizon e per tale motivo la tappa potrebbe essere cancellata, riservandola magari ad un altro albero antico che fu più significativo per i Barbizonniers e da loro più frequentemente rappresentato. Altra tappa del sentiero su cui mi voglio soffermare, per rivolgere delle critiche in merito alla sua ambiguità, è la n° 11, quella della grande quercia *Charlemagne*. In questo caso sussiste un rilevante problema alla base: lo *Chêne Charlemagne* oggi presente e segnalato nel percorso, non è lo stesso *Chêne Charlemagne* storicamente conosciuto e rappresentato dai pittori paesaggisti. L'antico *Chêne Charlemagne* oggi non esiste più, in quanto è stato abbattuto da una forte tempesta nella notte tra il 17 e il 18 febbraio del 1925[321]. Si trattava di uno degli alberi più celebri della foresta, nonché uno dei più vecchi, con circa sei secoli di vita. Collocato nella zona del *Nid de l'Aigle*, in una porzione di territorio forestale più vicino a Fontainebleau, l'albero, proprio per la sua maestosità, venne rappresentato in diversi quadri e

[320] J. Pinon, *Les chênes vus par les peintres* in "Revue forestière française", Vol. 71, N. 1, 2019, pp. 75-86, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://doi.org/10.4267/2042/70521] (ultimo accesso: 12/02/2023).
[321] S.a., *Le Charlemagne*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2019/10/le-charlemagne.html] (ultimo accesso: 13/02/2023).

immortalato dalle macchine fotografiche. In particolare, la quercia *Charlemagne* fu protagonista di un'opera di Corot dal titolo *Fontainebleau, Souvenir du Charlemagne* (1870?) e venne dipinta in due opere da Constant Dutilleux (1807-1865), *Charlemagne* e *Le Charlemagne et le Roland* [322]. Sarebbe quindi questo l'albero su cui portare l'attenzione dei visitatori ma il problema è che il punto in cui si trova ancora oggi il grande ceppo del vecchio albero, dista circa 1 ora e 40 minuti di cammino da Barbizon. Posizionare in questa zona della foresta una tappa del Circuito dei Pittori stravolgerebbe troppo l'andamento del percorso, oltre che la sua durata, e non è quindi fattibile. Tornando allo *Chêne Charlemagne* di Route des Mazzettes proposto oggi ai visitatori, mi chiedo quale sia il suo scopo come tappa del percorso dei pittori. Non viene spiegato se il nome che gli è stato dato nel 2000 voleva celebrare l'antico albero o se è solo una coincidenza. Inoltre, l'ONF nomina, per la tappa in questione, un'opera di Corot che ritraeva questa parte di bosco, ma non viene dato alcun titolo né alcun riferimento visivo, rendendo di fatto vana l'informazione. La tappa undici risulta quindi futile per i fini del Circuito dei pittori di Barbizon e può anche creare confusione in chi conosce la storia della foresta.

Anche uscendo dal merito delle singole tappe e andando a valutare alcuni aspetti pratici del sentiero, si riscontrano diverse problematiche. Nei punti di interesse lungo il percorso non sono presenti cartelli che forniscano spiegazioni su ciò che ci sta vedendo e sul perché tali luoghi siano importanti per il racconto della Scuola di Barbizon. Le brevi descrizioni annesse alla mappa dell'ONF, a cui abbiamo fatto più volte riferimento, sono infatti disponibili solo se si scarica la mappa dal sito dell'ufficio del turismo di Fontainebleau, ma, a mio parere, esse dovrebbero essere poste anche in loco, per fornire le informazioni tappa dopo tappa e portare così i visitatori a conoscere gradualmente, e nel giusto contesto, le principali caratteristiche dei Barbizonniers. Altro aspetto importante è che, secondo quanto dichiarato nella mappa, il Circuito dei pittori di Barbizon dovrebbe essere corredato da audioguida, resa disponibile presso l'ufficio del turismo di Barbizon. Nel loro sito internet (www.barbizon.fr), sotto la voce "Parcours des peintres", compare una descrizione del percorso ed è presente un link con cui si può scaricare l'audioguida in diverse lingue. Purtroppo, tale link non porta a nulla, in quanto il nome di dominio associato non viene aggiornato da troppo tempo ed è ormai scaduto. A questo punto ci si chiede se le audioguide siano veramente disponibili presso l'ufficio del turismo, ma in ogni caso la possibilità di download, direttamente dal sito, renderebbe tutto più semplice

[322] J. Pinon, *Les chênes vus par les peintres* in "Revue forestière française", cit., p. 78.

e diretto. A conclusione di questa parte dedicata al rilevamento delle problematiche, ritengo necessario mettere in luce la scarsa attenzione che è stata posta nella realizzazione del materiale informativo, cartaceo e online, concernente il sentiero dei pittori e necessario per una giusta guida del visitatore lungo il percorso. Come sopra detto, la mappa del circuito riportata in Fig. 48, è scaricabile dal sito dell'Ufficio del turismo di Fontainebleau all'indirizzo [https://www.fontainebleau-tourisme.com/fr/fiche/5529297/circuit-des-peintres-de-barbizon/]. Tale cartina presenta un errore, in quanto la tappa n° 6 è segnata nel punto sbagliato del percorso rispetto a dove si trova realmente. Oltre al francese, la mappa è disponibile in altre tre lingue, ossia inglese, tedesco e cinese, scaricabili sulla stessa pagina web tramite link specifici per ognuno di essi. Anche qui però si presenta una criticità, perché la cartina in queste tre lingue è visivamente diversa rispetto a quella in francese, anche se l'itinerario e le tappe sono ovviamente le stesse. Si metta in confronto la Fig. 48 con quella di seguito riportata (Fig. 54) per rendersi conto della differenza. Sebbene ciò non costituisca un grande problema, la diversità delle mappe rivela una mancanza di diligenza nello svolgimento di questo lavoro.

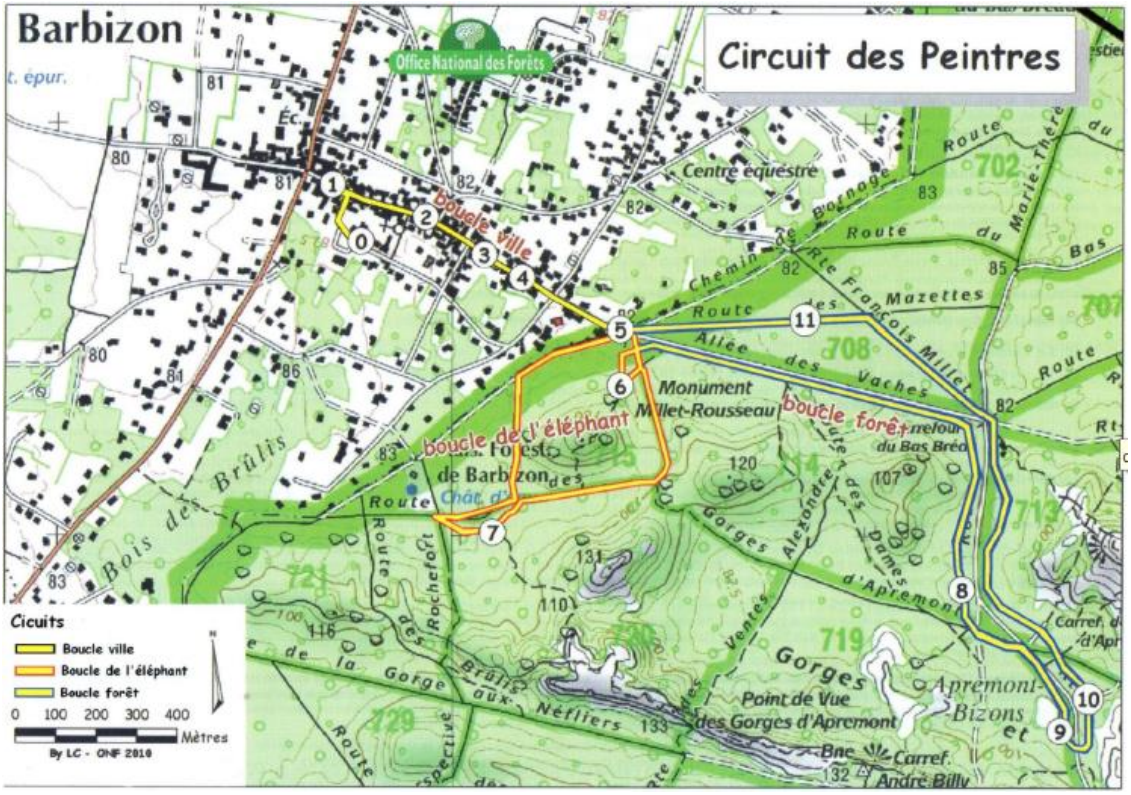

Fig. 54, Mappa del circuito nella versione della lingua inglese, tedesca e cinese

Infine l'Ufficio del turismo di Fontainebleau ha voluto creare un dépliant del Circuito dei pittori di Barbizon, il quale però si presenta in maniera ancora diversa rispetto ai materiali visti finora. Questo pieghevole sembra avere, più che altro, l'intento di fornire indicazioni precise sullo svolgimento del percorso, spiegando, cioè, quali strade forestali prendere e dove svoltare alle intersezioni. L'idea di base poteva anche avere un buon risvolto ma trovo poco ottimale la modalità con cui è stata realizzata. All'inizio del pieghevole si trova la mappa, la quale presenta caratteristiche diverse rispetto a quelle finora riportate.

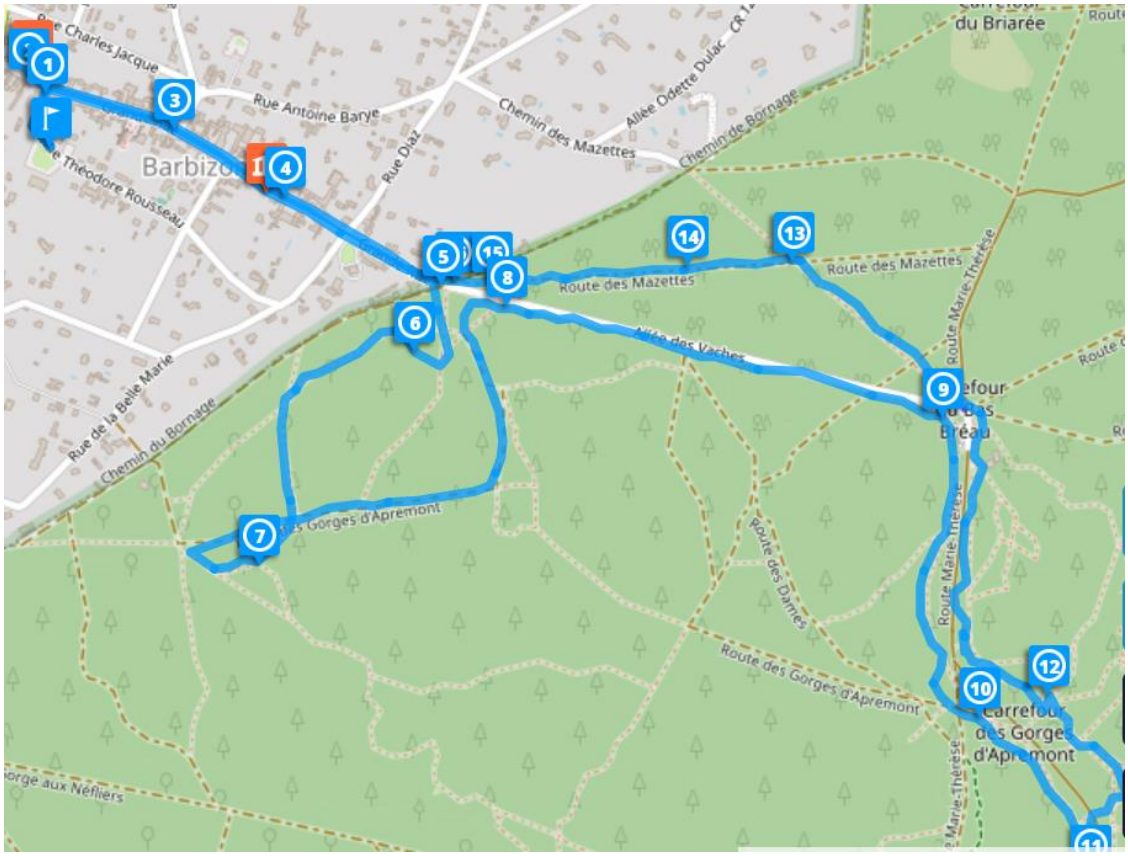

Fig. 55, Mappa del dépliant

Nella cartina (Fig. 55), infatti, sono segnalati i punti in cui vengono date le sedici informazioni di percorso e non le tappe dello stesso, e ciò non fa altro che creare inevitabilmente confusione nei visitatori, che vedono segnati numeri e punti differenti rispetto alle altre mappe. Come se non bastasse sulla cartina sono riportati, con un colore diverso, sei punti di interesse, nemmeno essi coincidenti del tutto con le tappe del circuito dei pittori. I punti segnalati sono: il Museo dipartimentale dei pittori di Barbizon, la chiesa Notre Dame de Persévérance, la piazza del monumento ai morti, il Museo Millet, il medaglione Rousseau-Millet e la roccia dell'elefante. Insomma, il materiale informativo che dovrebbe fare da supporto e guidare il visitatore, fa invece esattamente l'opposto, creando maggiore confusione.

Molte sono quindi le criticità rilevate che riguardano sia il circuito, sia come esso viene proposto ai turisti. Per poter dare al sentiero un'effettiva funzione culturale è necessaria una sua rivisitazione sotto più punti di vista, così da risolvere le problematiche investigate e offrire ai visitatori un'esperienza migliore. Vorrei concludere l'analisi del Circuito dei Pittori di Barbizon proponendo brevemente, io stessa, alcune modifiche da poter apportare al percorso e dirette soprattutto a renderlo più funzionale nel suo obiettivo di far conoscere la Scuola di Barbizon, camminando in quella stessa foresta che nel passato è stata il loro "atelier a cielo aperto". Innanzitutto, proprio partendo dalle critiche fatte alle tappe del sentiero, proporrò di seguito un circuito un po' rivisitato, che presenta alcune deviazioni rispetto a quello attuale. Eliminando le tre tappe da me sopra additate come poco utili nel progetto del sentiero, ossia la roccia dell'elefante (tappa n°7), *Chêne Sully* (tappa n°9) e *Chêne Charlemagne* (tappa n°10), lascerei spazio ad altre due che toccano luoghi veramente importanti per il racconto della pittura dei Barbizonniers. Dopo la vista del medaglione Rousseau-Millet, devierei il percorso in direzione delle Gole d'Apremont, fino ad arrivare al punto in cui in passato si ergeva *Le Rageur*. Si tratta di uno degli alberi della foresta di Fontainebleau più conosciuti in assoluto ed era situato lungo la Route Marie-Thérèse. La sua fama fu così grande da essere descritto anche da Camille Pelletan (1846-1915) nell'opera Une éducation républicaine: «Un albero, vicino a Barbizon, era famoso con il nome di Rageur. Era una quercia, di una vecchiaia favolosa, con un tronco scavato e mezzo nudo, che stringeva e torceva come in un impeto di furia, i suoi rami inariditi, a malapena guarniti, di tanto in tanto, di qualche ciuffo di foglie»[323]. Anche se non lo possiamo oggi vedere con i nostri occhi, il Raguer è stato il soggetto di fotografie, di disegni, di stampe e di tanti quadri. È interessante da inserire quale tappa del sentiero dei pittori perché, molto più rispetto alle querce Sully e Charlemagne, il Raguer venne dipinto dalla maggior parte dei Barbizonniers, i quali lo hanno rappresentato da tutte le prospettive possibili. Ad aver dipinto l'albero più famoso delle gole d'Apremont sono stati Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña, Jules Dupré, Antonine Barye (1796-1875) e anche Jean-Baptiste Camille Corot[324]. A scopo esemplificativo seguono alcuni dei quadri da essi dipinti (Figg. 56-58).

---

[323] *Ibidem*.

[324] J. Pinon – G. Bayle-Labouré, *Les chênes remarquables français vus par les peintres* in "Jardins de France – «Horti-Écologie » - De la tradition au renouveau", n. 659, 2020, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.jardinsdefrance.org/les-chenes-remarquables-francais-vus-par-les-peintres/] (ultimo accesso: 14/02/2023).

Fig. 57, T. Rousseau, *Le Rageur, Cavalier Sous l'Orage*, 1852

Fig. 56, N. Diaz, *Route en Forêt*, 1852

Fig. 59, J.-B. Corot, *Le Rageur*, 1830

L'altra tappa che, a mio parere, andrebbe inserita nel Circuito dei pittori di Barbizon è il punto panoramico delle Gole d'Apremont. La scelta di questa tappa, da raggiungere continuando il cammino dopo essere passati nel punto in cui era presente *Le Rageur*, sarebbe giustificata dal fatto che le Gole d'Apremont sono sempre nominate tra i luoghi della foresta più frequentati dai pittori di Barbizon e, di fatto, compaiono molto spesso nei loro quadri. Di seguito un quadro di Théodore Rousseau in cui è rappresentata quest'affascinante zona della foresta (Fig. 59).

Fig. 58, T. Rousseau, *Les gorges d'Apremont*, 1852

L'altra proposta per il miglioramento dell'esperienza del circuito riguarda l'istallazione di piccoli pannelli informativi in ogni tappa. In essi vi dovrebbe comparire una corta spiegazione del punto di interesse, del perché sia importante e di come quell'albero, quel monumento o quel luogo contribuisca a raccontare qualcosa della Scuola di Barbizon. Questa decisione, per quanto banale, risulta importante nell'ottica di dare al sentiero un taglio realmente culturale e distinguerlo rispetto a tutti gli altri percorsi della foresta. In ogni pannello dovrebbe anche essere presente un QRcode da inquadrare, che permetta di aprire una pagina in cui si trova di nuovo la descrizione, magari più approfondita, corredata però anche, e questa è la cosa importante, dalle immagini di supporto che riproducono le opere collegabili al luogo che si sta visitando. In una tappa come quella del Rageur, in cui l'albero non è più presente, risulta fondamentale portare agli occhi del visitatore com'era quella quercia e soprattutto come essa è stata rappresentata dai Barbizonniers. Inquadrando il QRcode, i quadri devono comparire sul telefono, così da coinvolgere maggiormente i visitatori e renderli più consapevoli dell'importanza di quel luogo. Anche nella tappa dedicata a Corot, in cui è simbolicamente posizionato il cavalletto, è molto più interessante ed istruttivo per i turisti poter vedere qual è il quadro lì dipinto e provare a fare, attivamente, la comparazione. Sarebbe poi ancora meglio se, oltre alla descrizione e alle immagini dei quadri, con il QRcode comparisse anche l'audio per ogni tappa, così che i bambini o chi non ha voglia di leggere, abbia la possibilità di ascoltare e guardarsi, nel frattempo, intorno. Insomma, le migliorie da poter apportare al percorso sarebbero veramente tante, con la possibilità di sviluppare un grande potenziale e riuscire ad avere un Circuito dei pittori di Barbizon il cui valore e apporto culturale sia veramente realizzato.

CONCLUSIONI

Il Circuito dei pittori di Barbizon è una proposta perfetta per i visitatori che, oltre a godere della bellezza della foresta di Fontainebleau, non vogliono rinunciare all'aspetto culturale e intendono saperne di più sul gruppo di pittori che ha reso tanto famoso quel luogo e la cittadina di Barbizon. Tale sentiero, quindi, non risponde solo ad esigenze di relax e naturalistiche, ma anche culturali, e ciò gli permette di rivolgersi ad un target abbastanza ampio di turisti. Inoltre, il limitato numero di chilometri e la facile percorribilità, lo rendono adatto a tutte le età, dai bambini agli anziani, dato che non viene richiesta particolare agilità o resistenza. Dalle recensioni emerge che il target più coinvolto nella fruizione del sentiero sono le famiglie, le quali trovano in esso una combinazione di elementi (quali facilità, breve durata, partenza dalla cittadina di Barbizon, natura e cultura alla portata dei più piccoli) che soddisfano diverse loro necessità. Come si è visto, il circuito si articola in undici tappe, le quali dovrebbero avere la funzione di portare i visitatori in punti che sono stati significativi per i pittori della Scuola di Barbizon o che sono simbolici per il racconto della loro storia e della loro pittura. Non tutte le tappe però assolvono a questo compito e la scelta dei loro inserimenti nel percorso è stata, da me, messa in discussione nell'ultimo capitolo. Elementi come la Roccia dell'elefante e la quercia Sully, non parlano in nessuno modo ai turisti della Scuola di Barbizon e la loro presenza risulta quindi superflua, in un percorso il cui obiettivo è proprio quello di portare alla scoperta dei Barbizonniers. Per lo stesso motivo, sono state invece proposte due tappe alternative da inserire nel circuito, le quali sono corredate da materiale pittorico che testimonia la loro importanza quali luoghi rilevanti nel lavoro degli artisti della Scuola di Barbizon. Stiamo parlando di *Le Rageur* e delle Gole d'Apremont, due punti di interesse che darebbero un vero contributo al sentiero dei pittori, sia perché farebbero comprendere quali erano i soggetti preferiti dai Barbizonniers, sia qual era il loro modo di rappresentarli e di trasferire la realtà della natura sulla tela. Queste proposte sono state fatte anche tenendo conto delle caratteristiche generali del percorso: togliendo le tappe n° 7, 9 e 11, criticate nel quarto capitolo, e inserendo invece *Le Rageur* e le Gole d'Apremont, la lunghezza del percorso e il tempo di percorrenza rimarrebbero più o meno gli stessi, lasciando al circuito la possibilità di soddisfare lo stesso ampio target. Il principale problema da risolvere è l'aspetto informativo e formativo che il percorso dovrebbe avere e che a mio parare è impossibile raggiungere senza la presenza di cartelli e materiale di supporto. Quest'ultimo è essenziale per far comprendere ai visitatori il ruolo di ogni tappa

nella spiegazione della Scuola di Barbizon e per fare chiarezza, ma permetterebbe anche un maggiore coinvolgimento dei visitatori. In tappe come le n° 8 e 10, rispettivamente dedicate a Corot e Lantara, si deve chiarire che essi non furono pittori appartenenti alla Scuola di Barbizon, ma precursori della stessa. La loro presenza nel percorso è funzionale ad un completo racconto di chi furono i Barbizonniers e della loro pittura, ma tale racconto non può essere fatto con tappe "mute", cioè senza alcuna informazione, al contrario deve essere portato avanti con tappe "parlanti", riportanti le dovute spiegazioni tramite cartelli e QRcode inquadrabili. Questa è la principale trasformazione da apportare al circuito per fare in modo che esso riesca ad essere un sentiero culturale, non solo nelle intenzioni ma anche nella realtà. Altro grande punto di debolezza riguarda il materiale informativo, quali mappe e dépliant. Come si è visto c'è mancanza di coerenza e chiarezza tra mappe di diverse lingue, presenti nello stesso sito, oltre a un dépliant che segna solo le indicazioni di percorso ma non le sue tappe. Bisognerebbe in questo caso ripartire da zero, ricreare una cartina chiara, ben leggibile, facilmente intuibile anche per i più piccoli e corredata da informazioni e tradurla poi in diverse lingue, così da mettere a disposizione lo stesso tipo di materiale per tutti i turisti ed eliminando la possibilità di creare in loro confusione. Per reperire tutte le informazioni sul Circuito dei pittori di Barbizon ho fatto affidamento a due siti, quello dell'Ufficio del Turismo di Fontainebleau www.fontainebleau-tourisme.com e quello dell'Ufficio del Turismo di Barbizon www.barbizon.fr e immagino che i turisti facciano esattamente lo stesso, per documentarsi sul sentiero prima di arrivare in loco. È proprio mettendomi nei panni dei visitatori alla ricerca di chiare informazioni che devo avanzare alcune critiche. Nel sito dell'Ufficio del Turismo di Barbizon, dove più intuitivamente si vanno a ricercare tutte le notizie riguardanti il Sentiero dei pittori, non è presente alcuna cartina scaricabile e il link per l'audioguida, come visto, non funziona perché non aggiornato da troppo tempo. Nel sito dell'Ufficio del turismo di Fontainebleau invece, che in generale si presenta molto più ricco e organizzato, sono scaricabili le mappe ma non c'è alcun link per l'audioguida. Dare tutti gli strumenti ai visitatori per potersi organizzare prima di arrivare in loco è un servizio base che deve essere offerto, perché altrimenti si scoraggia la fruizione stessa del sentiero. Credo quindi sia necessario aggiornare e completare di tutte le informazioni e i documenti utili le pagine riservate al Circuito dei pittori in entrambi i siti internet. Il Circuito dei pittori di Barbizon è certo un'ottima proposta, ma il suo grande potenziale deve essere sviluppato con i giusti cambiamenti.

BIBLIOGRAFIA

Bouret J., *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Ides et Calendes, Losanna 2016.

Bulgari S., *Souvenir de Stamati Bulgari*, A. Pihan de la Forest, Parigi 1835, pp. 12-13.

Georgel C., *La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?* in "*Perspective, actualité en histoire de l'art*", 1, 2017.

Durbé D.– Damigella A. M., *La scuola di Barbizon*, Fratelli Frabbri Editori, Milano 1969, (Mensili d'Arte. Scuole, movimenti, personalità della pittura moderna, N. 21).

Hoeber A., *The barbizon painters: being the story of the men of thirty*, Frederick A. Stokes Company, New York 1915.

Marumo C., *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, Les Éditions de l'Amateur, Parigi 1975.

Mollet J.W., *The painters of Barbizon : Millet, Rousseau, Diaz*, hansebooks, 2020 (originariamente pubblicato nel 1890).

Parinaud A., *Les peintres et leur école. Barbizon - Les origines de l'impressionnisme*, Bonfini – Adam Biro, Vaduz 1994.

Pomarède V. (a cura di), *Il paesaggio romantico francese: metamorfosi del Classicismo e del Realismo attraverso la passione della natura* in Romanticismo: il nuovo sentimento della natura, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 15 maggio – 29 agosto 1993), Electa, Milano 1993, pp. 181-255.

Sensier A., *Souvenir sur Th. Rousseau*, Libraire-Éditeur, Parigi 1872.

Sensier A., *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, A. Quantin imprimeur-éditeur, Parigi 1881.

Thomson D. C., *The barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc.*, Scribner and Welford, New York 1890.

SITOGRAFIA

Beaux F., *Archeologie en forêt de Fontainebleau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.aaff.fr/index.php/la-foret/archeologie] (ultimo accesso: 26/01/2023).

Billy A., *Les premiers peintres de la forêt* in "Hommes et mondes", Vol. 1, N. 2, Revue de Deux Mondes, 1946, pp. 85-100 risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.jstor.org/stable/44206720] (ultimo accesso: 12/11/2022).

Davasse B., *De la forêt-site à la forêt-territoire. Paysages et pratiques dans la forêt de Fontainebleau d'après les œuvres des peintres de Barbizon (XIXe-XXIe siècles)* in *"Patrimonie et Paysages*", Cahiers Jean Hubert n°3, Editions Lieux dits, 2009, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00771515] (ultimo accesso 12/10/2022).

Fraser L., *The Barbizon School (1830–1870): Expanding the Landscape of the Modern Art Market* in "*The Arbutus Review*", Vol. 8, No. 1, 2017, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://dx.doi.org/10.18357/tar81201716809] (ultimo accesso: 14/10/2022).

Harambourg L., *Le grand prix de Rome du paysage historique*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.academiedesbeauxarts.fr] (ultimo accesso: 14/12/2022).

IPLA – Regione Piemonte (a cura di), *La fustaia. Potenzailità da conoscere e valorizzare* in Le guide selvicolturali, L'artistica Savigliano, s.l. 2014 (edizione digitale aggiornata nel 2015), risorsa online accessibile al sito [https://www.regione.piemonte.it/web/sites/default/files/media/documenti/2019-03/la_fustaia.pdf] (ultimo accesso: 16/01/2023).

Meynen N., *Peindre la nature en plein air: la révélation du sublime* in "Les Cahiers du *CEIMA*", 2008, pp.57-80, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://hal.univ-brest.fr/hal-00460697] (ultimo accesso: 09/10/2022).

Mussat L., *La forêt de Fontainebleau, un royaume de l'art rupestre*, in "CNRS Le Journal", 2021, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://lejournal.cnrs.fr/articles/la-foret-de-fontainebleau-un-royaume-de-lart-rupestre] (ultimo accesso: 26/01/2023).

Nifosì G., *Il seminatore e l'Angelus di Millet. Un devoto omaggio al lavoro agreste* in "L'arte svelata", 28 febbraio 2020, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.artesvelata.it/seminatore-angelus-millet/] (ultimo accesso: 03/01/2023).

Pinon J.– Bayle-Labouré G., *Les chênes remarquables français vus par les peintres* in "Jardins de France – «Horti-Écologie » - De la tradition au renouveau", n. 659, 2020,

risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.jardinsdefrance.org/les-chenes-remarquables-francais-vus-par-les-peintres/] (ultimo accesso: 14/02/2023).

Pinon J., *Les chênes vus par les peintres* in "Revue forestière française", Vol. 71, N. 1, 2019, pp. 75-86, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://doi.org/10.4267/2042/70521] (ultimo accesso: 12/02/2023).

Russo A., *Gli artisti nell'Ottocento: tra Accademia e mercato*, 2010, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.finestresullarte.info] (ultimo accesso: 12/10/2022).

S.a., *A Fontainebleau, les fouilles archéologiques de la butte Saint-Louis se poursuivent*, 2020, risorsa online accessibile all'Indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/7b1::fontainebleau-les-fouilles-archeologiques-de-la-butte-saint-louis-se-poursuivent.html] (ultimo accesso: 31/01/2023).

S.a., *A l'origine du musée*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/lorigine-du-musee] (ultimo accesso: 10/02/2023).

S.a., *Arbor&Sens: un site accessible à tous aménagé par l'ONF*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/3b6::arborsens-un-site-accessible-tous-amenage-par-lonf.html] (ultimo accesso: 25/01/2023).

S.a., *Bergère avec son troupeau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/bergere-avec-son-troupeau-341] (ultimo accesso 03/01/2023).

S.a., *Biodiversité : tout savoir sur les réserves biologiques*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/a3a::les-reserves-biologiques-des-espaces-proteges-dexception.html] (ultimo accesso: 21/01/2023).

S.a., voce *Ceduo bosco*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/bosco-ceduo/] (ultimo accesso: 16/01/2023).

S.a., *Cielo, terra e acque: il paesaggio nella pittura fiamminga e olandese tra Cinquecento e Seicento*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.codart.nl/guide/agenda/cielo-terra-e-acque-il-paesaggio-nella-pittura-fiamminga-e-olandese-tra-cinquecento-e-seicento/] (ultimo accesso: 08/11/2022).

S.a., *Claude-François Denecourt, le sylvain de la forêt*, 2011, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/p/sommaire.html] (ultimo accesso: 23/01/2023).

S.a., *Des glaneuses*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/it/opere/des-glaneuses-342] (ultimo accesso 03/01/2023).

S.a., *Destination d'exception pour l'escalade*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.fontainebleau-tourisme.com/fr/decouvrir-la-region/loisirs-de-pleine-nature/destination-dexception-pour-lescalade/] (ultimo accesso: 25/01/2023).

S.a., *Deux bâtiments pour un musée*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/deux-batiments-pour-un-musee] (ultimo accesso: 10/02/2023).

S.a., *Forêt de Fontainebleau : entre landes et chaos rocheux, un espace unique en France*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.onf.fr/onf/+/bf8::foret-de-fontainebleau-entre-landes-et-chaos-rocheux-un-espace-unique-en-france.html] (ultimo accesso: 21/01/2023).

S.a., *Jules Coignet, Peintres dans la forêt de Fontainebleau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/jules-coignet-peintres-dans-la-foret-de-fontainebleau] (ultimo accesso: 12/02/2023).

S.a., *La tour Denecourt*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.ville-imperiale.com/napoleon/fontainebleau-2/la-tour-denecourt/] (ultimo accesso:24/01/2023).

S.a., *Le Bas-Bréau*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2012/10/le-bas-breau.html] (ultimo accesso: 16/11/2022).

S.a., *Le Charlemagne*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2019/10/le-charlemagne.html] (ultimo accesso: 13/02/2023).

S.a., *Le Guides Denecourt*, 2010 (aggiornato nel 2020), risorsa online accessibile all'indirizzo [https://archives.seine-et-marne.fr/fr/actualites/les-guides-denecourt] (ultimo accesso: 23/01/2023).

S.a., *Les incendies de la forêt*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2013/08/les-incendies-de-la-foret.html] (Ultimo accesso: 10/01/2023).

S.a., *Le musée aujourd'hui*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/le-musee-aujourdhui] (ultimo accesso: 10/02/2023).

S.a., *Le Musée Millet, un monument historique*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-millet.com/monument-historique-1] (ultimo accesso: 10/02/2023).

S.a., *Le printemps*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-printemps-237] (ultimo accesso 03/01/2023).

S.a., *Le sully*, risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www.fontainebleau-photo.fr/2010/09/le-sully.html] (ultimo accesso: 12/02/2023).

S.a., *L'ONF restaure les paysages des peintres du XIXe siècle*. Risorsa online accessibile all'indirizzo [http://www1.onf.fr/enforet/++oid++61ca/@@display_event.html] (ultimo accesso : 18/01/2023).

S.a., *MAB*, agg.to giugno 2022, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.unesco.it/it/italianellunesco/detail/186] (ultimo accesso: 21/01/2023).

S.a., *Médaillon de Millet et Rousseau*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/3715] (ultimo accesso: 11/02/2023).

S.a., *Nos enjeux, nos valeurs, nos missions*. Risorsa online accessibile all'inidirizzo [https://www.onf.fr/onf/connaitre-lonf/+/28::les-enjeux-valeurs-et-missions-de-lonf.html] (ultimo accesso: 21/01/2023).

S.a., *The Forest*, 2016, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.fontainebleau-tourisme.com/en/the-forest/the-forest-2/] (ultimo accesso: 23/10/2022).

Wolynski A., *La foresta di Fontainebleau: scrigno d'arte, di storia e di natura*, 1993, p. 7, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.dendronatura.net] (ultimo accesso:23/10/2022).